

Número de Orden: 20

INFLUENCIA INDIGENA EN EL BARROCO ESPAÑOL
DEL VIRREINATO DEL PERU

Autora

Dra. Martha de Castro y de Cárdenas.



PATRIMONIO
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA

INFLUENCIA INDIGENA EN EL BARROCO ESPAÑOL DEL VIRREINATO

DEL PERU

Es posible distinguir en el Virreinato del Perú dos zonas o regiones perfectamente diferenciadas para su estudio estético-arquitectónico: la costa y el altiplano o la sierra.- La costa, de donde iba a surgir Lima, nos dió una arquitectura colonial netamente española, un Barroco Andalúz de influencia mudéjar, carente de individualidad propia.- No sucede lo mismo en el altiplano, en el interior de la sierra se generó una arquitectura Hispano-Incaica en que los caracteres indígenas iban a desfigurar el Barroco Español, pues bien, esa influencia india, latente en más de una fachada virreinal del siglo XVIII es la ~~que vamos~~ a estudiar y veremos como el influjo de las razas nativas pudo ser tan hondo que llegó a plasmar una verdadera escuela de arte de profundo interés para el estudioso del Arte Americano,- Esa unión entre el pasado indígena y el arte europeo nunca es tan completa como en las edificaciones religiosas, donde la compenetración llega a adquirir los caracteres de fusión, y así el convento de Santo Domingo en el Cuzco se eleva sobre los mismos gruesos y pesados muros incaicos del Templo del Sol, y también veremos estudiando minuciosamente algunas fachadas como la decoración indígena, la fauna y flora local se mezcla indistintamente con los símbolos de la iconografía cristiana.-

La ornamentación indígena Pre-Incaica e Incaica, observable en la cerámica y tejidos Chimú y Nazca y en los bajo-relieves de Tiahuanacu y Machu Picchu, había dejado como rasgo distintivo, un profundo sentido geométrico en que predominaba la rigidez planimétrica, desarrollada de acuerdo con ritmos espaciales y de movimiento.- Este sentido de geometrización rígida es más visible en el período Incaico que se ha llamado racional, disciplinante y grandemente dominado por las matemáticas (1).- La decoración altamente estilizada toma sus temas de la realidad - figuras antropomorfas, zomorfas y fitomorfas desenvueltas en unidades geométricas.-

Pero no es solo interesante su carácter geométrico, sino el simbólico y jeroglífico, pues cada una de estas figuras humanas, de animales y plantas tienen una significación profunda.- Cabezas de jaguar, de gato, o de cóndor, serpientes que se dice abundaban en la vecindad de Machu Picchu, trepan esculpidas por los muros incaicos del Cuzco, y aparecerán siglos más tarde en más de una fachada colonial, muchas veces estilizadas en forma de anillos.- Hay una predilección especial por la representación del felino, estilizado en forma de serpiente, de pez o de cóndor.- En cuanto a signos astronómicos aparecen el sol, la luna y las estrellas, emblemas de la teogonía solar incaica.- Y sobre todos ellos, el "signo escalonado" que significará "Cielo" o "Tierra", como ejem-

1) Cf. Lima Precolombina y Virreinal, p. 36

plificando la inclinación piramidal de los Andes en cuyas cumbres ha nacido.-

El más interesando de los relieves indígenas es el de la cornisa de la Puerta del Sol de Tiahuanacu, (fig. I) perteneciente al período Tiahuanacu II de la era Pre-Incaica que ha sido estudiado brillantemente por Posnansky (2).- Su valor estilístico, simbólico y geométrico ha sido expuesto en otra ocasión por nosotros (3), de modo que ahora diremos brevemente que esta cornisa es en sí un jeroglífico en el que aparecen el hombre, el escalón, el cóndor, el puma, y el pez - animales sagrados que tuvieron un significado astronómico y numérico, y que en síntesis representaban emblemas de luz, calor y fuerza en torno al sol.-

Angel Guido ha visto en la cornisa de la Puerta del Sol una serie de unidades ornamentales que, a manera de greca, se desenvuelven en ritmos geométricos de simetría, repetición, alternancia y contraposición, siguiendo un movimiento geoméricamente rectilíneo (4).- Análogos ritmos geométricos se encuentran en la cerámica y tejidos de la época, con la excepción de el motivo de Chavín de Huantar en que el ritmo de movimiento es curvilíneo, en vez de rectilíneo, como en la ornamentación Pre-Azteca y Azteca.- En este ejemplar el movimiento fitomorfo se ondula acercándose grandemente a la línea recta quebrada y siguiendo la dirección del signo escalonado.- Martín Noel (5) opina que este motivo de Chavín influye directamente en los estilos virreinales, como por ejemplo en San Lorenzo Potosí (fig. II) Pero sin embargo, del estudio acucioso de los ejemplares virreinales comparándolos con los indígenas, nosotros hemos podido llegar a la conclusión de que la aparición de la línea curva como motivo decorativo en estas fachadas se subordina siempre al rígido y agudo movimiento rectilíneo que predomina en el conjunto.- Sin rebatir la tesis documentada del Sr. Noel, se nos ocurre esta pregunta: por qué ir a buscar la curva al monolito de Chavín de Huantar, si más fácil era encontrarla dentro del estilo Barroco Español que se imitaba? Si era precisamente esta rigidez lineal la que llevó a muchos a tomar este estilo virreinal por un Plateresco.-

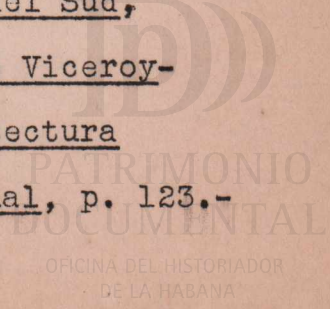
Hayen el indio de esta región una inquieta tendencia a repre-

2) Posnansky, Una metrópoli prehistórica en América del Sud, pp. 112-171.-

3) Castro, Martha de, The Baroque Architecture of the Viceroyalty of Perú, pp. 57-67.-

4) Guido, Angel, Fusión Hispano-Indígena en la Arquitectura Colonial, pp. 74-75.-

5) Noel, Martín, Fundamentos para una estética Nacional, p. 123.-



sentar con rectas todo lo que ve, y así vemos como la curva aparecerá siempre reemplazada por la línea recta quebrada mil veces y como en la representación humana el cráneo es una pirámide, el ojo es un romboide, la nariz un triángulo y la boca un cuadrilátero.-

Otra característica de la técnica indígena es la representación planiforme que teme quitarle su carácter fundamental a la obra arquitectónica, apareciendo los motivos esculpidos en un mismo plano para no borrar las líneas arquitectónicas, por eso dijimos antes, el relieve pierde su carácter de tal, y las fachadas coloniales siguiendo estas directrices se convertirán en meros frontispicios.-

Las fachadas coloniales heredarán el carácter geométrico y simbólico de la decoración indígena.- La labor de la arquitectura Hispano-Indígena iba a ser desfigurar el Barroco Español hasta crear un nuevo Barroco de decoración Plateresca, geométricamente severo y rígido, ajeno al movimiento ondulado y alegre tanto del Churrigueresco Español como del Ultra-Barroco Mexicano.-

Si tomamos estos caracteres generales de la decoración indígena y los aplicamos a las fachadas virreinales de Arequipa, Cuzco y Potosí, regiones del interior de la sierra, donde hemos dicho que la influencia indígena regional fué verdaderamente honda, observaremos idénticas características en más de un detalle.- En primer término, desenvolvimiento en sentido planimétrico, observable en todos los ejemplares.- Después, siguiendo a Guido (6) estudiaremos un monumento típico según esta organización: 1) Análisis de las unidades ornamentales. 2) Caracteres de la ornamentación a ritmos de movimientos ondulados. 3) Caracteres de la ornamentación a ritmos de movimientos rectilíneos geométricos.-

1) ANALISIS DE LAS UNIDADES ORNAMENTALES.- Las unidades ornamentales pueden ser pseudo hispano-indígenas e indígenas.- Las primeras son los motivos del Barroco Español que al trasladarse a América se transforman, tales como cartelazas, volutas, rizos, perlas, óvalos, etc.- Las unidades indígenas son antropomorfas como figuras de indias completas o parciales, con sus atavíos; zoomorfas, a saber, pumas, aves, llamas, etc.; fitomorfas como

(6) Guido, Op.cit., p.92.

hojas, tallos, mazorcas de maíz y otras plantas regionales; unidades simbólicas; estrellas, sol, luna; y por fin, unidades geométricas, triángulos, meandros, signos escalonados; folk-lóricas, medallas, cadenas, penachos, plumas, brazaletes y flechas.-

2) CARACTERES DE LA ORNAMENTACION A RITMOS DE MOVIMIENTOS ONDULADOS.- Los ritmos ondulados, ya hemos dicho, no son característicos de la ornamentación indígena, y cuando ocurren adoptan una torcedura y rigidez inesperada, buscando el ritmo geométrico rectilíneo, observable en detalles de las fachadas de casas solariegas (Fig. III) o en la iglesia de la Compañía de Arequipa (Fig. IV).-

3) CARACTERES DE LA ORNAMENTACION A RITMOS DE MOVIMIENTOS RECTILINEOS GEOMETRICOS.- El Movimiento geométrico rectilíneo con su ritmo de repetición, desconocido para el Barroco Europeo, lo encontramos en el arquitecónico de las mansiones arequipañas (Fig. III) y en la continuación de sus pilastras, así como en las pilastras y frisos de la fachada de San Lorenzo, Potosí (Fig. II).-

Hay pues una doble influencia objetiva y subjetiva indígena en la arquitectura colonial peruana y boliviana.- La influencia objetiva se refiere a los caracteres antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos, geométricos, simbólicos y folk-lóricos que acabamos de ver.- La influencia subjetiva pueda ser de dos clases, primera adoptando ritmos ornamentales de espacio y movimiento, aplicables tanto a monumentos genuinos de fusión Hispano-Indígena como a ejemplares típicos españoles, como son por ejemplo los de la arquitectura costeña. en que vemos con el espíritu indio está presente en cierta rigidez y planimetrismo, en el despiezado simétricos y regular de más de una fachada, observable en la Catedral (Fig V) y en la iglesia de San Francisco de Lima - (Fig. VI).-

El segundo carácter de la influencia indígena subjetiva es aquel por medio del cual la estructura o esqueleto hispánico se desforma y desfigura adquiriendo una emotividad nueva de geometrización rígida, planimétrica y dura que señala inmediatamente el nacimiento de una nueva escuela de Barroco arquitectónico en America en que habla muy hondo el espíritu de Eurindia: Arte Español Arte Indígena Americano.-

PATRIMONIO DOCUMENTAL

caracteres subjetivos y objetivos; y esta "euritmia" india trabajó tan hondo en la estructura española que, de ser "mendeliana" la ley de fusión, a buen seguro que lo "recesivo" correspondería a lo hispano y lo "dominante" a lo indio" (7).-

Los caracteres subjetivos han sido señalados antes como los ritmos lineales y los caracteres objetivos, las unidades ornamentales; pero vamos ver aquí como Angel Guido ha hallado influencia geometrizable subjetiva y objetiva en la región andina e influencia naturalista en la costa (8).-

La influencia geometrizable invadió todo el altiplano, manifestándose plenamente en Arequipa, Puno, Juli y Pomata, pero, en Cuzco la influencia geométrica fué sólo subjetiva, observable en el cubismo lineal y rígido de sus torres y en su hostilidad hacia lo pintoresco, producto del Barroco Español.-

Esta influencia geometrizable hace que el Barroco español pierda su ritmo y se haga rígido y lineal.-

La influencia naturalista fué producto del arte de la costa, de las culturas Chimú y Nazca, y así aparecen caracteres fitomorfos, zoomorfos, antropomorfos, simbólicos, etc. como unidades ornamentales invadiendo también los ejemplares del altiplano.-

Las unidades fitomorfas de la decoración indígena habían sido la hoja del cactus, la de la coca, el helecho fibrilar de las quebradas, la espumosa plama de los eriales o la dorada mazorca de maíz; pero sin embargo, fué pobre, comparada con la riqueza de estos elementos en los ejemplares coloniales. Su causa fué más bien de origen espiritual que geográfico.-

La ornamentación fitomorfa regional sí abunda en las fachadas coloniales, es posible ver mazorcas y espigas de maíz, chirimoyas, piñas, flor del cactus y flores de cardón, plátanos, cocos, cacao y flores de pluma.- Mazorcas de maíz se encuentran en ejemplares de Pomata, Arequipa y Yanahuara.- Piñas y chirimoyas en el frontispicio de la Catedral de Puno (Fig X) y en el de La Compañía Arequipa (Fig. IV).- En la región de Potosí los

(7). Guido, Eurindia en la Arquitectura Americana, p.27.

(8). Op. cit., pp.27-37.

monumentos ostentan plátanos, cocos y margaritas silvestres, y de este región al Cuzco está diseminada la "flor de cardón", estilizada (9).-

En cuanto a los elementos zoomorfos, el indio gustó de estilizarlos desde temprano, recordando haber visto "pulular los cáspos en la humedad de los rústicos bajíos; cruzar el avestruz errátil entre los salvajes pajonales; desfilar por el cerro la teoría de llamas cargueras, seguidas de un indio silencioso; ondular entre las rocas áridas del monte la víbora multicolor, volar sobre la cumbre el cóndor caudal, en la serenidad de la tarde andina" (10).-

Y todos estos seres fueron más importantes para el indio porque llegó a darles un sentido tetémico y mítico, de ideograma más que de decoración, en los que figuraban en lugar primordial la serpiente y el cóndor.-

Estos motivos zoomorfos van a aparecer nuevamente en las fachadas coloniales, allí se destacan monitos, papagayos, loros, tucanes, colibríes y cardenales, así como pumas, jaguares y chichillas.- El puma o jaguar y el colibrí podemos verlos en el frontispicio de la Catedral de Puno (Fig. X), y hay monitos y hermosos pájaros en las columnas que flanquean el coro, hoy derruido de la iglesia de Santa Cruz de Jerusalem de Julio (Fig. VIII).-

La unidad ornamental antropomorfa existe también en la decoración indígena, pero no con el carácter realista o naturalista que tuvo la flore y fauna, sino más bien de jeroglífico o ideograma que motivo decorativo.-

En la arquitectura colonial nos encontramos con que el elemento antropomorfo español, los ángeles y santos, están reemplazados por motivos indios: figuras de indias superpuestas, bustos y cariátides adornadas con plumas, anillos, broches y medallas.- En el frontispicio de la iglesia de San Lorenzo, Potosí (Fig. II) hay cariátides y rostros de indias talladas por el indio Kondori durante el siglo XVIII, como una rebeldía ante el yugo español.-

Entre los elementos antropomorfos de carácter profundamente

(9) Guido, Arqueología y Estética de la Arquitectura Criolla, p.9.

(10) Rojas, Silabario de la decoración americana, p.23.

simbólico tenemos que citar a la "sirena virreinal", de la que ha hecho un estudio interesando Harth-Terré (11), observando algunos ejemplares virreinales en que aparecen estos seres mitológicos, a veces sosteniendo escudos y muy a menudo tañendo instrumentos musicales.- Qué tienen que ver estas hijas de Aqueloo y Calíope que con su música atraían a Ulises y sus compañeros, con la iconografía cristiana?. Nada más que la mano india pudo tallarlas olvidando la liturgia cristiana para recrearse en la leyenda popular que relata como estas ninfas habitaban una de las islas del lago Titicaca y atraían a los pescadores con las melodías de sus instrumentos musicales (12).-

La mayor afrenta a España y a la Iglesia representada en ella fué el esculpir estas sirenas, símbolos del amor impuro, representadas tocando la lira, la que al llegar al Perú se transformó en la guitarra en la costa y en el "charango" o "Kirkincho" en la sierra.- Allí el indio adaptándola a su música la transformó en una caja corta de largo mástil y clavijero; así la vemos en un detalle del nicho del frontispicio de la Catedral de Puno (Fig. VII) y en la cornisa superior del de San Lorenzo, Potosí (Fig II) donde aparecen un poco perdidas dentro de un fondo en que se ven el sol, la luna y las estrellas en una composición semejante a la del altar mayor del templo del Sol en el Cuzco.-

Este símbolo se extendió por toda la sierra, llegando hasta la costa norte del Perú en que aparece en la iglesita de Santiago de Huamán, Trujillo (Fig. IX).- Sobre la archivolta descansan las colas de pez de las ninfas, quienes aquí tocarán la guitarra, en vez del "charango".-

Respecto al "charango" ha dicho José María Arguedas (13) que su voz es aguda y se oye lejos": posiblemente se les dió una significación simbólica cristiana: "Había de llamar silenciosamente a los feligreses, para que con su voz melódica y cautivante atrajeran a la iglesia, como pretendieran hacerlo con Ulises y sus compañeros... sólo que en estos casos, aún mudas y silenciosas, veían entre las barrocas labraduras de su mundo ornamental, acudir a los fervientes indios en pos de una nueva fe"(14).-

 (11) Harth-Terré, "La sirena en la arquitectura virreinal".
 (12) _____, "Tesoros de Arquitectura Virreinal en Puno", p.620.-
 (13) Harth-Terré, "La sirena en la arquitectura virreinal".
 (14) Ibid.

Hablando de caracteres simbólicos, no es posible pasar por alto aquellos símbolos puros de la idolatría incaica como son el sol, la luna y las estrellas, que el artífice los incorpora dentro de la trama decorativa de la arquitectura colonial, expresión simbólica de la religiosidad del indio sojuzgado. Para el catolicismo español éstos eran aportes heréticos, por lo que no es posible pensar que tuvieran un orgien hispánico.-

Es de todos conocido el culto a los astros del indio sudamericano.- La costa prefirió el culto lunar debido a la circunstancia de que el calor solar abrasaba la tierra sedienta, mientras que la luna alumbrando durante las frescas noches producía el rocío, propiciando el desarrollo de la vegetación y el flujo y reflujo del mar.- Pero la nueva concepción del universo que iba a sustituir el calendario lunar por el solar se verificó en el altiplano mediante la dinastía Inca, al llamarse a sí mismos Hijos del Sol.- Hay un mito que supone al sol y la luna crea dos en una isla del lago Titicaca.-

La arquitectura Hispano-Indígena iba a realizar una nueva fusión de los cultos lunares de la costa y solar del altiplano en la fachada de la iglesia de San Lorenzo, Potosí (Fig II), donde se encuentran jerárquicamente iguales, enmarcando la imagen de San Lorenzo en la cornisa superior; una profusión de estrellas completan el conjunto.-

Como acabamos de ver estos símbolos de la iconografía india no tuvieron un carácter puramente decorativo sino simbólico y por lo tanto ideogramático y jeroglífico por medio de los cuales representaron los seres del mundo y los mitos de la raza en una especie de alfabeto en que están los gérmenes de una escritura primitiva como ya observara Ameghino, hace medio siglo, interpretando restos arqueológicos que comenzaban a ser descubiertos y estudiados (15).

Para comprobar la influencia indígena objetiva y subjetiva transcribimos el análisis que Guido hace de uno de los ejemplares más típicos: la iglesia de San Lorenzo, de Potosí (16).-

(15) Cf. Rojas, Op. cit., o.104.

(16) Guido, Fusión Hispano-Indígena en la Arquitectura Colonial, pp.107-111.

SAN LORENZO, POTOSI (FIG. II)

Influencia objetiva.-Aparecen indias estilizadas sirviendo de sostén a los capiteles de las columnas principales; llevan el tocado lacio y el pecho con adornos estilizados, de la cintura hacia abajo le caen plumas a manera de saya, también estilizadas.- Hay también otras indias más pequeñas y en mayor grado de estilización que flanquean el nicho sobre la puerta principal. Caras de indias aparecen igualmente en las columnas principales, así como en la parte del friso sobre el capitel de las columnas. Los santos que se encuentran en la cornisa superior tienen también un carácter indígena.

En fin, rodeando la cornisa superior se hallan a la derecha la luna y varias estrellas y a la izquierda el sol y estrellas todos estilizados, símbolos conocidos ya de nosotros como correspondientes a la teogonía solar indígena.-

Influencia subjetiva.- El ritmo especial de simetría se ve si trazamos un eje vertical por medio del frontispicio, el que lo divide en dos partes exactamente iguales, pero tanto que una parte parece la repetición de la otra, y llegamos a dudar que fuera cincelado en piedra y no material fraguado volcado de una misma matriz, el mismo ritmo se observa en las caras de indias que aparecen simétricamente a una misma altura en ambos lados.- Otro detalle es la ornamentación fitomorfa que rodea las columnas en que las mismas hojas, tallos y flores se repiten con precisión geométrica.-

El ritmo de repetición está logrado mediante placas rectangulares verticales iguales que cubren los pilares principales y sus muros entrantes.-

Por último, hay un ritmo de movimiento ondulado o curvilíneo formado a base de temas abstractos iguales en espesor y ancho que adorna los extremos laterales del frontispicio, que si pretendió copiar las decoraciones vegetales de las construcciones españolas seiscentistas adquiere aquí una rectitud completamente nueva de unidad abstracta, pese a sus interrupciones.-

En general, las líneas y masas arquitectónicas adquieren un carácter fundamentalmente geométrico de movimiento rectilíneo y de rigidez planimétrica.-

CONCLUSIONES

1) Es necesario señalar la existencia de una escuela de arte barroca hispano-incaica que florece durante el siglo XVIII en las regiones comprendidas por el Virreinato del Perú - Perú y Alta Bolivia.- Aquí observamos uno de los pocos casos interesantísimos en la América Latina de fusión hispano-indígena, en el que el Barroco Español al ponerse en contacto con una raza indígena de profundo sentido estético, se desfigura hasta el punto de crear una arquitectura de apariencia Plateresca.- Pero un estudio detenido de los ejemplares nos demuestra el carácter Barroco de sus edificaciones, observable en el movimiento general de su estructura en que predominan el vuelo de cornisas y entablamentos, así como sus múltiples quebraduras e interrupciones, detalles a los que se suman una planta genuinamente barroca, y una decoración profusa que a manera de hiedra se adapta a la fachada cubriéndola, pero sin intervenir en la estructura misma del edificio.-

Es posible pues señalar un estilo Barroco de decoración Plateresca, debido al artista tallador de la piedra, verdadero artífice, entrenado en cincelar la plata en las minas del Potosí.-

2) En el Virreinato del Perú hay que distinguir dos regiones bien definidas: la costa y la sierra o el altiplano de Bolivia.- La primera, por ser más accesible a las influencias externas y estar alejada de las zonas de población indígena, dió un Barroco Español, sin individualidad alguna.- Allí surgió Lima de fundación española y con edificaciones andaluzas de raíz morisca.-

3) La región de la sierra o altiplano de Bolivia fué la que dió una escuela de arte arquitectónico, iniciada a principios de 1600 y que duró hasta mediados del siglo XVIII, teniendo como centros principales el lago Titicaca y el Cuzco, ésta última, antigua capital del Tahuantinsuyo o Imperio Inca.- La zona geográfica densa de influencia india se extiende por el norte hasta el Cuzco, por el oeste hasta la costa y por el sur hasta el Potosí.- La mayor riqueza de ejemplares se encuentra en los pueblos de orillas del lago: Pomata, Juli, Puno, Zepita y Copacabana.-

4) En esta zona geográfica Cuzco-Potosí o región del altiplano se verificó una verdadera fusión de elementos indígenas con el barroco español.- Estos elementos indígenas actuaron objetiva y

subjetivamente.- La influencia objetiva la constituyen las unidades ornamentales o caracteres antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos, geométricos, simbólicos y folk-lóricos; la influencia subjetiva está en los ritmos lineales de espacio y movimiento que adoptan las fachadas, a veces presente solo en cierta rigidez y planimetrismo y en el despiezado simétrico y regular de los ejemplares limeños; la Catedral (Fig. V) y San Francisco (Fig. VI) por ejemplo; pero otras veces este carácter subjetivo es tan profundo que la estructura o esqueleto hispánico se desfigura hasta el extremo de adquirir una apariencia rígida y planimétrica como se observa en los ejemplares de la sierra o altiplano: San Lorenzo, Potosí (Fig. II) o La Compañía de Arequipa (Fig. IV).-

5) La fusión hispano-indígena se observa tanto en la arquitectura como en la ornamentación.- En la arquitectura observamos el espíritu Barroco en ejemplares como la iglesia de La Compañía de Jesús en Arequipa (Fig. IV) en que se encuentran presente las volutas, las cornisas interrumpidas o al menos agitadas, los nichos despiezados en forma de conchas y las columnas de alto pedimento, caracteres todos genuinamente barrocos.- La ornamentación lo cubre todo adaptándose y subordinándose a la estructura.-

En cuanto a la ornamentación, ella verifica la fusión de los dos estilos opuestos mediante lo que más arriba llamamos influencia objetiva y subjetiva del estilo incaico.- La influencia objetiva sería en la colocación de santos de espíritu indígena, y más aún de cariátides indias vestidas y coronadas con hermosas plumas estilizadas, como irreverencia indígena frente a la iconografía cristiana, y para mayor abundamiento el sol, la luna y las estrellas, símbolos de la teogonía solar incaica.- La fusión se completa al convertirse las renacentistas hojas de acanto en tallos, hojas y mazorcas de maíz e imitar el ritmo del tallo gigantesco del cactus.- Motivos antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos y simbólicos en prodigio de estilización, que no pudieron ser tallados más que por el indio meditabundo de maravillosa habilidad manual.- El ejemplo mejor nos lo da el frontispicio de la iglesia de San Lorenzo, Potosí (Fig. II).-

La influencia subjetiva dentro de la ornamentación realiza la fusión mediante la torcedura rígida que determina en las formas del Barroco Español, desarrollando un ritmo de movimiento rectilíneo que se sobrepone a la curva genuina del estilo, y así el Barroco toma ciertos caracteres clásicos, si pudiéramos llamarle así al modo como sus líneas se desfiguran hacia la rigidez plástica, como el movimiento Churrigueresco que gusta de diversos planos, se reduce a uno solo, debido al planimetrismo indígena, y así en todas las fachadas, como hemos visto anteriormente, se desarrollan ritmos geométricos de simetría, de alternancia, de contraposición, etc., a semejanza de los encontrados en ejemplares Pre-Colombianos.-

6) La arquitectura Hispano-Indígena no es pues Plateresca sino Barroca, cuya escuela de arte fué la región de Arequipa, Cuzco y Potosí, y cuyos caracteres generales en síntesis serán: linealismo, planimetrismo, reposo, semejando a veces un Renacimiento Clásico, en que la ornamentación Plateresca será debida a la mano de obra indígena, caracterizada por el horror-vacui y ansiosa de llevar a la piedra las filigranas de plata que gustaba en taller, a la que quizás se sumó un espíritu de rebeldía ante el español que le imponía un yugo y un dogma religioso que odiaba.-

Acto de gestación lenta fué este Barroco Hispano-Incaico que no pudo surgir al primer contacto, lo que era muy natural, sino hasta fines del siglo XVII y durante el XVIII.-

7) Creemos pues que es posible considerar la existencia de un estilo hispano-incaico, por la circunstancia de aunarse en él de un modo completo, factores nacionales, temporales e individuales, que son los que dan carácter a un estilo.- Entre los nacionales, el geográfico, el social y el racial.- El paisaje geográfico no pudo ser más imponente: severo y presagioso en la altiplanicie, misterioso y poblado de leyendas indias, míticas y remotas en el lago Titicaca, sobrio y desolado en la Pampa, frío y desnudo en los picachos andinos.- En cuanto a la raza, producto de una continua adaptación a la naturaleza en que vive, nos dá el indio silencioso, triste, melancólico y resignado, que en gaña sus penas al melodioso son de su guitarra, conocida en la sierra por "charango" y "kirkincho".-

Todo ésto nos lleva rápidamente a considerar el sub-factor racial, junto con el temporal e individual, y vemos al indio durante la era colonial, encaramado resignadamente en un rústico andamiaje, cincelando con cariño los motivos familiares a su imaginación, a los que llevará la tristeza desgarradora y rebelde del "mitayo", el oprimido trabajador de las minas del Potosí; así José Kondori, al esculpir la portada de San Lorenzo (Fig.II) dejará ver entre flores de kantuctas y de cardán, sus carátides indias y símbolos espirituales como el sol, la luna y las estrellas, su insolencia, su herejía y su amargura criolla.-

8) Ha sido para mí de gran interés el estudio e investigación de esta forma del Barroco Latino-Americano por su comparación con nuestro sobrio y modesto Barroco Cubano, que no pudo constituir más que un aspecto provinciano del estilo español, debido a la ausencia precisamente de una raza indígena de sentimientos artísticos, que no nos dejó más que algunas vasijas y zemies de talla pobre y rudimentaria; raza que además había desaparecido completamente en los momentos de florecimiento del estilo, durante ese mismo siglo XVIII.-

BIBLIOGRAFIA

REVISTAS:

- Mercurio Peruano
- El Arquitecto Peruano

Bingham, H., Machu-Picchu, a Citadel of the Incas, New Haven, 1930.

Castro, Martha de, The Baroque Architecture of the Viceroyalty of Peru.- (Inédita). (Tesis presentada en la Universidad de Columbia, New York, para la obtención del título de Master of Arts.) Junio, 1942.

Finot, E., La cultura colonial española en el Alto Perú, New York, 1935.-

García, Uriel J., Cuzco. Lima, 1925

_____, La ciudad de los Incas. Cuzco, 1922.-

Guido, Angel, Concepto moderno de la Historia del Arte. Santa Fé.- Argentina, 1930.-

_____, Fusión Hispano-Indígena en la Arquitectura Colonial. Buenos Aires, 1925.-

_____, Eurindia en la Arquitectura Americana, Santa Fé. Argentina, 1930.-

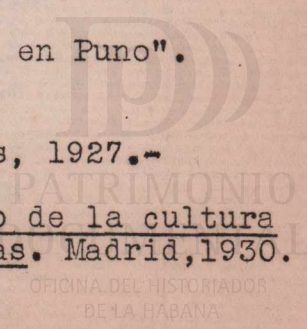
_____, Arqueología y Estética de la Arquitectura Criolla. Buenos Aires, 1932.-

Harth-Terré, E., "La sirena en la arquitectura virreinal", El Arquitecto Peruano. Lima, Mayo, 1940.-

_____, "Tesoros de Arquitectura Virreinal en Puno". Mercurio Peruano. Lima.

Molins, J. W., Potosí, la ciudad única. Buenos Aires, 1927.-

Navarro, J. G. y Artiñano, G., Aportación al estudio de la cultura española en las Indias. Madrid, 1930.



Noel, Martín S., Fundamentos para una Estética Nacional. Buenos Aires, 1926.-

_____, Estudios y documentos para la Historia del Arte Colonial, Volumen I, Arquitectura Virreinal.- Buenos Aires, 1934.-

_____, Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-Americana. Buenos Aires, 1921.-

Posnansky, Arturo, Una metrópoli prehistórica en América del Sud, (Tomo I), Berlín, 1914.-

Posnansky, Arturo, El pasado prehistórico del Gran Perú, Alto y Bajo Perú.- Bolivia, 1940.-

Rojas, Ricardo, Silabario de la decoración americana, Buenos Aires, 1930.-

_____, Eurindia. Buenos Aires, 1924.-

Stubel, A., und Uhle, M., Die Ruinestaette von Tiahuanaco im Hochlande des alten Peru. Breslau, 1892.-

Velarde, Hector, "Sobre el signo escalonado en las puertas monolíticas pre-incaicas", El Arquitecto Peruano.- Lima, Junio, 1941.-

Comisión de Restauración de Monumentos Históricos, Lima Precolombina y Virreinal. Lima, 1938.

Octubre de 1942.-

