

Evolución de la Historia de la Arquitectura Virreinal Peruana

Antonio San Cristóbal Sebastián

Comienzo exponiendo ante Uds. los sentimientos que me dominaron cuando recibí la amable carta del Académico Secretario Sr. D. Percy Cayo Córdova en la que me comunicaba mi elección como Miembro de Número de esta Docta Corporación. De un lado, me sentí abrumado por la generosidad extraordinaria que los Señores Académicos tuvieron conmigo el pasado día 15 de octubre. Quiero expresar por ello públicamente mi más profundo agradecimiento. Al mismo tiempo sentí un amplio gozo porque la Academia Nacional de la Historia retornaba a una concepción integral de la cultura peruana en la que la arquitectura virreinal y su historia se insertan de un modo más pleno y actual que otras expresiones culturales hace tiempo desaparecidas, que sin embargo suelen tener la preferencia en los estudios de los jóvenes investigadores. No es raro leer programas de cursos o seminarios generales sobre la cultura virreinal en los que la única expresión cultural ausente es la arquitectura virreinal, que todavía existe y que tiene historia propia.

Han sido precisamente algunos miembros de número de la Academia Nacional de la Historia los que iniciaron y enrumbaron los estudios históricos sobre la arquitectura virreinal peruana. Debo recordar ahora al Padre Domingo Angulo con sus libros sobre *La Metropolitana de Los Reyes*, y *El barrio de San Lázaro*; al Padre Víctor Barriga con *El templo de La Merced de Lima*, y sus estudios sobre Arequipa; al Padre Rubén Vargas Ugarte con *Ensayo de un diccionario de artífices, Los jesuitas y el arte, e Itinerario por las iglesias del Perú*; y a don Guillermo Lohmann Villena con *Noticias inéditas sobre las bellas artes y Las defensas militares de Lima y Callao*. Estos estudios están en la base del renovado desarrollo que actualmente ha alcanzado la historia de la arquitectura virreinal peruana. Rindo homenaje de admiración a estos ilustres académicos,

* Discurso de incorporación leído el 16 de marzo del 2000.

cuya ejemplar dedicación a los estudios históricos me toca proseguir como miembro de la misma Academia.

Expreso también mi agradecimiento a la Academia Nacional de la Historia porque generosamente abrió las páginas de su *Revista Histórica* a mis estudios publicados en los tomos 33, 35, 36, 37, 38 y el 39 que está por salir.

He pasado mi infancia en Segovia, ciudad patrimonio cultural de la Humanidad, jugando y discurriendo entre iglesias románicas, casas renacentistas con alfarcos mudéjares, y la brillante expresión del gótico-isabelino en La Catedral, Santa Cruz, San Miguel y El Parral. Cuando me radiqué definitivamente en el Perú, me reencontré con el gótico-isabelino, renacentista y mudéjar de mi infancia, y con un barroco virreinal deslumbrante e inédito en cuya riquísima exuberancia histórica me encuentro inmerso sin posibilidades de liberarme de sus apremios y sus encantos. En mi nueva experiencia cultural no me he limitado tan sólo a deleitarme en la contemplación de la arquitectura virreinal, sino que he tomado por oficio el de analizar, interpretar e investigar la documentación de archivo sobre esa misma arquitectura virreinal y su historia. La Academia Nacional de la Historia ha deseado que este mi oficio y dedicación personal se eleve al rango institucional de Miembro de Número, y por ello les reitero mi profundo agradecimiento.

Por lo pronto, a la luz del desarrollo alcanzado por el conocimiento histórico sobre la arquitectura virreinal hasta finalizar la década de 1970, se pueden distinguir tres sectores epistemológicos complementarios, pero de distinto tratamiento: 1) lo que la arquitectura virreinal es como realidad cultural objetiva; 2) el conocimiento histórico acerca de ella alcanzado en base a la consulta de la documentación de archivo; y 3) las interpretaciones historiográficas formuladas por los intérpretes acerca de esta misma arquitectura virreinal.

La investigación de la historia de la arquitectura virreinal en los documentos de archivo no cumplió un desarrollo continuo. El conocimiento histórico-documental que debería haber servido de base para el progreso continuado de los otros dos sectores antes mencionados, había quedado paralizado hacia 1950, y acarreó el inmovilismo de las otras dos áreas del conocimiento arquitectónico. Nada justifica la paralización de las investigaciones históricas, teniendo en cuenta que la documentación más amplia y más directa referente a las construcciones virreinales se conserva en los protocolos notariales del Archivo General de la Nación y en los otros archivos de fondos virreinales en el Perú; y no precisamente en el Archivo General de Indias de Sevilla al que sólo llegaban los documentos burocráticos y judiciales, pero no los conciertos de obra firmados con los alarifes, carpinteros y ensambladores.

La primera generación de investigadores buscaron en los archivos peruanos las informaciones históricas sobre la arquitectura virreinal. A los cuatro académicos antes mencionados, hay que añadir otros nombres como los de Cornejo Bouroncle, Gento Sanz, Harth-Terré, Santibáñez Salcedo, y los representantes de la escuela de Sevilla don Diego Angulo Iníguez y don Enrique Marco Dorta. Se publicaron algunos documentos de archivo completos, y son ejemplares los del Padre Víctor Barriga en su obra sobre La Merced de Lima, y los de los dos estudiosos de Sevilla, tomados del Archivo de Indias. Pero prevaleció la metodología del positivismo empirista, reducida a la narración de datos empíricos simples y escuetos como simples referencias de detalle asumidas del documento de archivo. Fue un primer intento de bien hacer las cosas, muy benemérito, pero también de alcances muy limitados, porque era sobremanera mucho más amplio el acervo documental que aún guardaba en los archivos por investigar sobre la arquitectura virreinal, que las pocas informaciones escuetas que se publicaron. Además de que se prescindía del texto completo del documento notarial, que permitiría recomponer la estructura arquitectónica de la obra, mediante el análisis de la Memoria de las condiciones y especificaciones propuestas por los mismos artífices virreinales.

A partir de 1950 tomó el relevo la segunda generación de los expositores que se desentendieron de la investigación documental directa en los archivos; y tomaron exclusivamente como materia para el conocimiento de la arquitectura virreinal las pocas y escuetas informaciones proporcionadas por los primeros investigadores de archivo. Esta es la versión sistemática que ha prevalecido desde 1950 hasta 1980; una interpretación histórica sobre la historia de la arquitectura virreinal llamada a quedar desfasada tan pronto como se reiniciarán las investigaciones directas en los archivos.

El trabajo histórico de esta segunda generación se tornó inevitablemente en reiterativo de las informaciones ya conocidas. No se hizo avanzar desde 1950 a 1980 con nuevas investigaciones lo que ya habían expuesto los primeros historiadores, a los que se repetía una y otra vez. Hay que notar además que dejaron en la sombra con sus sistemas generales, amplios períodos históricos de la arquitectura virreinal sobre los que no poseían ninguna información documental. Los sistemas históricos así sustentados no correspondían en verdad al amplio y complejo desarrollo seguido por la arquitectura virreinal; no se puede explicar el período que corre entre 1600 y 1670 sólo en base a la enumeración escueta de tres o cuatro obras superficialmente conocidas; y lo mismo cabe decir de la segunda mitad del siglo XVII. El verdadero progreso en el conocimiento de la arquitectura virreinal sólo se podía lograr desvinculándose de retornar sobre lo ya conocido someramente, y dirigiendo la investigación a los archivos en búsqueda de nuevas informaciones que yacían ocultas a la espera de que alguien las descubriera.

Comprendí a su tiempo la necesidad de superar la metodología del positivismo-empirista histórico, y de investigar en su plena complejidad cada monumento arquitectónico virreinal; lo que sólo podría lograrse acudiendo a los archivos. Mediante la búsqueda paciente, a veces tediosa y estéril, pero recompensada por el hallazgo del documento, he localizado numerosísimos conciertos notariales de obra firmados para la construcción de iglesias, monasterios, conventos, claustros, campanarios, portadas, obras sanitarias, tajamares, casas de moradas, y también de retablos, púlpitos, sillerías y otras obras de ensamblaje y carpintería. Con esta documentación he formado dos archivos prolijamente surtidos de datos: uno de alarifes y el otro de ensambladores. En el libro sobre La Catedral de Lima se transcriben y analizan algo más de noventa documentos completos, de los que apenas se tenía noticias de media docena. El clásico Wethey no incluía a Fray Diego Maroto entre los alarifes virreinales; pero en el libro que he dedicado a este dominico se utilizan unas 350 citas de archivo personalmente consultadas. Sobre Manuel de Escobar apenas mencionaba Harth Terré los datos escuetos de unas 10 obras realizadas por este maestro que junto con Maroto llena a plenitud la segunda mitad del siglo XVII, y del que incorporo otras 350 referencias documentales directas en el libro que espera en la computadora el despegue de la recesión económica.

Son muchos los trabajos monográficos sobre monumentos individuales que he publicado, acompañados siempre de la transcripción de los documentos de archivo; pero considero todavía prematuro formular un sistema general y abarcador de la arquitectura virreinal por el estilo de los que propusieron los historiadores sistemáticos de la segunda generación, hasta que se complete el estudio de otros monumentos todavía no investigados, y de algunos otros alarifes. Sólo me he decidido a sistematizar la historia de las casas virreinales de Lima anteriores a 1687, sobre las que tengo preparado un tomo de 700 folios mecanografiados y unas 120 interpretaciones de las plantas de esas casas, que está a la espera del benévolo editor, si es que ha de llegar. Está preparado el primer tomo sobre la misma época, que tendrá igual extensión que el primero. No sé si se quedarán en obras inéditas. Se trabaja siempre con la misma metodología del análisis y la transcripción del documento completo de archivo.

El segundo campo de estudio sobre la arquitectura virreinal peruana es el de las interpretaciones históricas e historiográficas que sobre ella han formulado los intérpretes. La virtual paralización del conocimiento histórico a partir de 1950 hizo derivar los estudios desde la historia propiamente dicha hacia las versiones historiográficas, que se preguntan qué clase de arquitectura era la virreinal peruana y cuáles fueron sus vinculaciones con las arquitecturas europeas. Una y otra vez, en los análisis sobre las expresiones arquitectónicas virreinales se entrometían las interpretaciones historiográficas, no siempre comprensivas de su especificidad, sino más bien empeñadas en desvalorizarlas frente a las archi-

tecturas europeas, consideradas como portadoras en exclusividad de la creatividad original.

Las interpretaciones historiográficas están dispersas y difusas; pero afloran reiteradamente haciendo sentir su influjo sobre todas las exposiciones de la arquitectura virreinal, sin que los autores logren desentenderse de ellas. La escuela de Sevilla había divulgado una concepción historiográfica que identificaba las fronteras imperiales del imperio político español con las del imperio arquitectónico. La arquitectura virreinal peruana venía a constituir tan sólo una provincia de la arquitectura española, dependiente de ella en todo su desarrollo histórico. La versión hispanista prevaleció entre los historiadores sistemáticos de la segunda generación antes mencionados. En un momento ulterior, los historiógrafos europeocéntricos no-ibéricos se dedicaron a extender las fronteras imperiales de la arquitectura virreinal, para introducir a través de ellas otros aportes europeos no-ibéricos, junto a los españoles, de tal modo que la arquitectura virreinal vino a resultar dependiente simultáneamente respecto de las arquitecturas europeas cultas: la española y las europeas no-ibéricas. En este ambiente de dependencia universalizada se movieron los historiógrafos posteriores a los historiadores sistemáticos. En lugar de curar una dolencia, introdujeron otra similar, y juntas subordinan la arquitectura virreinal al plano secundario de receptora y dependiente.

No encontré la posibilidad de patentizar la originalidad creadora con la que los alarifes virreinales labraron la arquitectura virreinal, si no se revisaban en profundidad las versiones historiográficas de ambos sentidos contrapuestos pero concordantes. El libro titulado *Teoría sobre la historia de la arquitectura virreinal* no se ocupa de la arquitectura en sí misma, sino de las múltiples versiones historiográficas formuladas sobre ella. Está escrito el libro con el convencimiento de que de nada serviría investigar la documentación de archivo, si a la postre la arquitectura virreinal históricamente conocida venía a quedar sumergida en una doble situación de dependencia que imposibilitaba el surgimiento de expresiones autónomas y específicas, y en la que sólo podía hacer otra cosa más que recibir los modelos transmitidos desde las arquitecturas europeas.

He profesado y expuesto reiteradamente una concepción muy explícita sobre la autonomía específica de la arquitectura virreinal peruana; y por consiguiente me fue necesario justificarla críticamente frente a las historiografías contrapuestas. No se trata de la crítica por la mera crítica, sino de la otra cara de la misma medalla en que se inscribe la fundamentación de una arquitectura virreinal autónoma y no-dependiente. No me compete enjuiciar las exposiciones críticas formuladas en el libro; pero hay algo que me atrevo a destacar. Las historiografías sobre la arquitectura virreinal peruana han sido propuestas por algunos autores independientes y durante el último medio siglo, y estaban dispersas en publicaciones a veces difíciles de consultar. Al menos los estudiosos

disponen ahora de un panorama abarcador, organizado y sistematizado de esas interpretaciones historiográficas y de los fundamentos teóricos desde los que se ha enjuiciado la arquitectura virreinal peruana.

El análisis descriptivo o el histórico positivista terminan por desarraigar la arquitectura virreinal respecto de la cultura en la que ha surgido; pero sólo cuando esa arquitectura se integra con las expresiones culturales de la época adquiere ese pleno sentido que es precisamente lo que buscaban los historiadores desde fuera de ella. Los historiadores profesionales pueden aportar la concepción profunda de la cultura virreinal que hizo posible el surgimiento de esta arquitectura que admiramos e historiamos, y que constituye una de las más brillantes facetas de la peruanidad histórica. Vemos actualmente en la iglesia de Las Nazarenas la misma arquitectura que los devotos virreinales del Señor de los Milagros. Nos acercamos a venerar las reliquias de Santa Rosa y de San Martín en el mismo brazo del crucero y bajo las mismas bóvedas de crucería labradas por Fray Diego Maroto hacia 1680 en la iglesia del Convento de Santo Domingo. La religiosidad peruana y la arquitectura virreinal se forjaron entrañablemente unidas en la misma situación virreinal cultural.

Resta por exponer someramente el desarrollo del tercer sector: ¿cómo es en sí misma la arquitectura virreinal peruana? Tengamos presente que esa arquitectura se desarrolló desde el último tercio del siglo XVI hasta finalizar el siglo XVIII. Acaeció una primera etapa más o menos común anterior a 1630, y extendida desde Saña hasta el Collao, aunque la portada de La Compañía de Trujillo difiere de la de Paucarcolla, y al final del período las casas de Lima y las del Cuzco ya estaban estructuralmente diferenciadas. Pero la que dominamos, arquitectura virreinal barroca no es una realidad homogénea y estática, sino diversificada y evolutiva. Consiste en escuelas arquitectónicas regionales autónomas y específicas. No existe un barroco virreinal unívoco, sino que existen las escuelas arquitectónicas regionales de Lima, el Cuzco, Arequipa-Collao, el valle del Colca, las tierras altas surperuanas, Ayacucho, Trujillo y Cajamarca, cada una de ellas con unas expresiones diferenciadas de las restantes escuelas, y desplegada además en tiempos asincrónicos. Considero que los libros *Lima. Estudios de la arquitectura virreinal* de Epígrafe, *Arquitectura planiforme y textiligráfica virreinal de Arequipa*, publicado por la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, el libro *Esplendor del barroco en Ayacucho* de Peisa-Banco Latino, a los que espero que se unan pronto el de la escuela barroca del Cuzco, el de la arquitectura de Cajamarca y el del Valle del Colca, patentizan la diversidad regional de la arquitectura peruana virreinal barroca, surgida dentro de la unidad administrativa, religiosa y lingüística del virreinato del Perú.

Goza el Perú de una envidiable diversidad geográfica de climas y de regiones naturales. Es un don pródigo de la naturaleza, ofrecido a los habitantes

para solaz de los cuerpos y de las almas. Por su parte, los alarifes virreinales junto con los ensambladores acrecentaron la diferenciación regional del Perú con la múltiple variedad de sus creaciones arquitectónicas en obra firme y en madera. La naturaleza y el arte han confluído en un común empeño por vincular a los peruanos en la unidad de sus múltiples expresiones de la más entrañable vivencia comunitaria nacional, aunque por diferentes caminos: en la diversidad regional se está instalado por el don de la naturaleza, las diferencias arquitectónicas se adquirieron por la creación artística.

Por lo pronto, vengo insistiendo en que las diferencias entre las escuelas arquitectónicas regionales no derivaron por transmisiones externas de los modelos desde las arquitecturas europeas; se organizaron más bien por la creación autónoma de los alarifes y ensambladores virreinales, incrementada especialmente a partir de mediados del siglo XVII. He dedicado un largo artículo al estudio de los períodos de la arquitectura virreinal peruana; y entre ellos se destaca después de una etapa homogénea inicial, el período formativo de las escuelas regionales mediante la creación y el autoaprovisionamiento de los componentes arquitectónicos que condujeron a la diferenciación de las escuelas regionales.

La interpretación es singularmente importante, porque ratifica desde nuevos puntos de vista la tesis de la autonomía diferenciada y específica de la arquitectura virreinal peruana respecto de las arquitecturas europeas. Vistas las cosas desde las arquitecturas externas, no han aducido los historiógrafos partidarios de la dependencia y provincialización de la arquitectura virreinal, algunos modelos concretos y determinados existentes en las arquitecturas europeas de los que hipotéticamente hubieran derivado los diseños de expresiones regionales tan relevantes como la portada de Las Trinitarias en Lima, la portada de San Sebastián en el Cuzco, la portada de Paucarpata en Arequipa, la portada de Belén en Cajamarca o los retablos barrocos de Ayacucho, Trujillo o el Cuzco, además de los de Lima.

Las investigaciones históricas ratifican los análisis arquitectónicos que venimos proponiendo. Difiere radicalmente la arquitectura virreinal del Perú respecto de las otras arquitecturas hispanoamericanas en cuanto a su autonomía respecto de las arquitecturas europeas. Desde los estudios de Santiago Sebastián es conocida la influencia italiana en las arquitecturas de Quito y de Bogotá, pues en ellas actuaron religiosos artífices europeos no-ibéricos portadores de las transmisiones externas de los modelos. Se ha detectado también el aporte de los jesuitas bávaros en la arquitectura chilena del siglo XVIII. La situación difiere por completo en la arquitectura virreinal peruana. Consta por las investigaciones documentales de archivo que desde el segundo tercio del siglo XVII asumieron la tarea de hacer arquitectura en el Perú virreinal los artífices nacidos y formados

profesionalmente en el mismo virreinato, que por lo tanto no conocieron las arquitecturas europeas. Aunque de Manuel de Escobar decía Harth-Terré que era limeño, escribía el mismo Escobar en su testamento que había nacido en Gorgor, provincia de Cajatambo. Hacía Harth-Terré a Fray Cristóbal Caballero, el autor de la portada de La Merced de Lima, originario de un pueblo de Extremadura; sólo que he descubierto y publicado su partida de bautismo asentada en la parroquia del Sagrario de La Catedral de Lima. Juan de Mansilla, que hizo el claustro de Santa Catalina, era limeño e hijo de Clemente de Mansilla. También nació en Lima Pedro Fernández de Valdés, que levantó la iglesia de La Soledad junto a San Francisco, y que se casó con la hija de Juan de Mansilla. Tomaba Harth-Terré a Pedro de Mesa como español, pero era el hijo limeño de Martín Alonso de Mesa, y llevó para tallar la sillería del coro en el Convento de San Francisco del Cuzco el diseño trazado por su padre para la sillería de La Catedral de Lima, copiado en el Cuzco fielmente, y del que derivó la escuela cuzqueña de las portadas y los retablos. Francisco Cano Melgarejo natural de Conchucos levantó la torre de Santo Domingo según los planos de Maroto. Imaginaba Harth-Terré que Tomás de Aguilar había nacido en Avila y le incluía entre los escultores españoles; pero sucede que el mismo Tomás de Aguilar declaraba en tres documentos distintos con su firma que era natural del pueblo de Nazca. Mateo de Tovar era limeño hijo de un español y una negra. A Francisco de Sierra, cuyas obras analizo en el próximo número de *Revista Histórica* de la Academia, le asentó su madre como aprendiz de albañil en las obras de la iglesia de San Francisco. Diego Martínez de Oviedo, autor de la portada y torres de La Compañía del Cuzco, era hijo de Sebastián Martínez y nació en la misma ciudad del Cuzco. Y por supuesto los artífices arequipeños y collavinos no salieron para nada de la región en la que ejecutaron las iglesias del llamado estilo mestizo arequipeño-collavino.

Por otro lado, consta que no vinieron al Perú, ni mucho menos actuaron como artífices en su arquitectura virreinal, religiosos artífices europeos no-ibéricos; de ello me he ocupado en otros estudios. El origen virreinal de los alarifes y ensambladores determinó la especificidad y autonomía de las escuelas regionales de obra firme y en madera desde mediados del siglo XVII en adelante.

Considero oportuno exponer siquiera sea someramente ante esta docta Asamblea la problemática del llamado estilo mestizo de Arequipa y el Collao. He analizado esta arquitectura surperuana andina con amplitud en otros trabajos a los que me remito.

Es conveniente precisar de entrada que quienes defienden la tesis del ser mestizo de la nacionalidad del Perú no la enfocan desde esta perspectiva concreta de la arquitectura surperuana denominada estilo mestizo; y por el otro lado, los historiógrafos que discuten acerca del estilo arquitectónico surperuano en su

carácter de mestizo no han proyectado sus controversias sobre la interpretación general de la nacionalidad peruana. No se pretende ahora hacer confluir ambos planteamientos de algún modo, ya que se trata de dos planos teóricos de suyo plenamente independientes.

Calificaba Marco Dorta la arquitectura de Arequipa y el Collao como la más original de toda América del Sur. Cuando en la década de 1920 los argentinos Martín Noel y Angel Guido viajaron por el sur del Perú quedaron profundamente impresionados por el esplendor de la arquitectura andina del Collao y de Arequipa; y la denominaron “estilo mestizo”, porque entendieron que expresaba la síntesis entre un elemento arquitectónico de origen español y la abundante decoración indígena tan característica de esta región arquitectónica. El calificativo de “estilo mestizo” adquirió aceptación universal cuando lo acogieron y divulgaron Alfred Neumeyer y Wethey. A ellos se unió la boliviana Teresa Gisbert, esposa de José de Mesa, con una defensa tenaz del término hasta nuestros mismos días. Estuvo en uso común hasta las controversias de 1960 a 1970.

El hecho de apreciar como mestiza la arquitectura andina de Arequipa y el Collao, implicaba que por contraposición a ella, no son consideradas como mestizas las restantes escuelas arquitectónicas regionales del Perú: Lima, el Cuzco, Ayacucho, Trujillo y Cajamarca. De hecho, distinguía Wethey de un lado la arquitectura mestiza arequipeño-collavina con influencia indígena; y del otro lado, las restantes escuelas regionales que por carecer de influencias indígenas consideraba como arquitecturas españolas. De la escuela del Cuzco decía Wethey que era española, pero que sólo se podía considerar como virreinal porque asentaba en una región del Virreinato del Perú. Por mi parte, vengo defendiendo tenazmente la autonomía y diferenciación del barroco virreinal, incluyendo por supuesto el del Cuzco, respecto de la arquitectura española. Hago la anotación de que ahora se enseña esta tesis en la cátedra de Arte hispanoamericano de la Universidad de Sevilla. Pues bien, al considerar exclusivamente como mestiza la arquitectura regional arequipeño-collavina, ello significa que por el mismo tiempo las otras escuelas arquitectónicas regionales integrantes de la cultura virreinal peruana, no eran apreciadas como mestizas. Son consideradas como mestizas las portadas de Mamara, Santo Tomás de Chumbivilcas y Coporaque de Espinar; pero a ningún expositor de la arquitectura virreinal peruana se le ha ocurrido calificar como mestizas las extraordinarias portadas de Ayaviri, Lampa y Asillo labradas bajo el patronato del Obispo mecenas don Manuel de Mollinedo y Angulo, que son portadas netamente virreinales peruanas, pero no de ascendencia o dependencia española, y mucho menos europea no-ibérica.

La cosa no ha quedado aquí. Inició George Kubler una crítica frontal contra la denominación de estilo mestizo en cuanto aplicable a la arquitectura

arequipeño-collavina, porque consideraba que el término de mestizo tiene un sentido biológico, y era inadecuado para expresar un proceso cultural y arquitectónico. No se enfrascó sólo en una crítica terminológica; porque sustituía la denominación de mestizo por los calificativos de provinciano e imperito a la manera del arte antiguo de los pueblos marginales en la cultura clásica, como el de los coptos y los siríacos. Amplificó Gasparini sus críticas hasta el extremo de calificar la arquitectura de Arequipa y el Collao como una expresión dialectal, provinciana y popular que por incomprensión e impericia deformaba el tallado tridimensional característico del barroco. Y por supuesto, eliminaba la denominación de estilo mestizo de plano.

No creo que me pueda achacar alguien falta de estima por la arquitectura arequipeño-collavina, porque nadie ha reivindicado su especificidad y originalidad al nivel que yo lo he expuesto en mis libros. En ellos formulo las críticas más amplias y profundas contra las interpretaciones de los historiadores europeos empeñados en desvalorizar esta arquitectura a como dé lugar. Pues bien, los historiadores de Arequipa permanecen fieles a la denominación de "estilo mestizo", que yo sustituyo por la de "arquitectura planiforme y textilográfica". Ellos exponen que la denominación de mestizo tiene un permanente arraigo entre los pensadores y escritores de la cultura arequipeña; y que por tal razón debía mantenerse el uso del termino "estilo mestizo".

Me parece muy respetable su posición, porque no se puede marginar una tradición cultural duradera y de auténtico prestigio. Pero también es cierto que, al mantener la denominación de arquitectura mestiza en el mismo sentido en que venía siendo interpretada desde los tiempos de los argentinos Guido y Noel, se reactualizan inexorablemente las críticas implacables de los historiadores europeos no-ibéricos, que los escritores arequipeños no habían previsto, y contra las cuales no tenían preparada ninguna respuesta contundente.

La problemática ahora expuesta atañe taxativamente al valor arquitectónico de la arquitectura regional de Arequipa y el Collao. No afecta en nada directamente a la validez de una concepción mestiza de la nacionalidad peruana en general. Una redefinición del sentido mestizo atribuible a la arquitectura regional de Arequipa y el Collao, distinto del vigente hasta finalizar la década de 1950, facilitaría la interpretación de todas las escuelas arquitectónicas regionales sin distinción dentro de una concepción amplia de la cultura peruana virreinal.

Hay que tener presente que la arquitectura virreinal logró su autonomía y diferenciación respecto de las arquitecturas europeas: la española y las no-ibéricas, en unas escuelas regionales a finales del siglo XVII, y en las más retardadas como la de Cajamarca a mediados del siglo XVIII. Me atrevería a

preguntar a los miembros de la Academia Nacional de la Historia si se puede considerar que la arquitectura virreinal ha preludiado en el terreno cultural la independencia del Perú. Se llegó a esta madurez en el despliegue de la arquitectura por el continuado esfuerzo creador de sucesivas generaciones de alarifes, ensambladores y artesanos de la construcción, fieles al esfuerzo de ornamentar con rostro propio el ambiente comunitario en que discurría la vida de los habitantes del Perú.

Mi aporte a la historia se circunscribe modestamente a la tarea de investigación, interpretación y publicación sobre la arquitectura virreinal del Perú; una realidad brillante con la que nos topamos por todas partes, en las iglesias y en las casas de vivienda. Lo único que puedo ofrecer a la Academia Nacional de la Historia que generosa y benévola me recibe hoy como Miembro de Número es la constancia de que el conocimiento histórico actual acerca de la arquitectura virreinal peruana es más amplio y distinto del que se tenía hace veinte años.

Discurso de recibimiento por don Guillermo Lohmann Villena

Séame permitido comenzar las palabras de bienvenida al recipiendario repitiendo las que él mismo acaba de pronunciar: "El conocimiento histórico actual acerca de la arquitectura virreinal peruana es más amplio y distinto del que se tenía hace veinte años". Y denuncio públicamente al responsable de tan lisonjero panorama: es incuestionablemente el flamante Miembro de nuestra corporación, que le acoge como reconocimiento académico de una tenaz labor de investigación en las fuentes primigenias y de una meritoria tarea de divulgación de nuestro patrimonio artístico que, ciertamente, yacía olvidado, o acaso lo que es aún más desdorado, menospreciado.

Celebremos, pues, la socorrida globalización —de la que no se libra nuestra casi centenaria Academia— si gracias a esa fecunda concepción de la labor corporativa que le ha impreso nuestro Presidente, puede hoy ocupar un sillón alguien que no obstante haber nacido en ajeno suelo, se ha identificado de corazón con nuestro pasado, con nuestras tradiciones y hecho suyo el aprecio por nuestro patrimonio cultural. Con el nuevo académico contamos con un elemento personal invaluable concerniente a una faceta en verdad hasta ahora relegada, la que nos constituye herederos de una experiencia histórica inapreciable, sobre la cual se cimenta un tesoro estético cuyo conocimiento se escamotea a generaciones enteras, a las que así se priva de la percepción veraz de sus raíces, de su origen y de las distintas etapas por las que ha atravesado hasta llegar a ser lo que son. Así nos encontramos con la malversación de una herencia que reduce a la indigencia estética que nos agobia.

Como él mismo acaba de recordar en el exordio de su discurso, nuestro nuevo compañero de labores, sus años juveniles transcurrieron en Segovia, entre monumentos de la magnitud de una de las obras más imponentes y mejor conservadas de la dominación romana en España, el acueducto; la Catedral, joya del gótico isabelino; la soberbia mole que se alza entre los ríos Clamores y Eresma y avanza como un navío sobre el páramo, el Alcázar, las iglesias románicas de San Martín y San Esteban, cuya torre de estilo de transición con justicia ha sido proclamada “la reina de las torres españolas” en su estilo; el palacio de los Arias Dávila (hoy residencia de los marqueses de Lozoya), descendientes del famoso Pedrarias Dávila, Gobernador de Panamá, y de su hija, casada con otro Gobernador de Nicaragua como su suegro, Rodrigo de Contreras, estos dos últimos enterrados en nuestra iglesia limeña de la Merced, y no puede darse término a esta enumeración volandera del ambiente segoviano sobreviviente después de los siglos sin olvidar al convento de los jerónimos del Parral ni al convento carmelita de San Juan de la Cruz.

Con este acervo artístico atesorado por el P. San Cristóbal, enriquecido con un doctorado en Filosofía y Educación, llegó a nuestro país el claretiano que haría del Perú su segunda patria. Con sensibilidad receptiva, pronto se sintió atraído por las muestras de nuestro pasado artístico, descubriendo en él una de las manifestaciones más originales y valiosas de la creatividad de los artistas virreinales, en particular arquitectos, retablistas, escultores y alarifes. Desplegando una tenacidad ejemplar se encariñó con los restos de un pasado esplendoroso, que ha subsistido a pesar de terremotos, de la endeblez de su contextura y —todo hay que decirlo— de los embates del progresismo aunado con el tosco urbanismo. Con generoso afán, el P. San Cristóbal se aplicó a desentrañar la evolución del patrimonio artístico limeño a base del único recurso, penoso de haber a las manos, pero insustituible y que apareja prueba plena: el documento. Así lleva decenios de pesquisas archiveriles, de las que puedo dar fe y que me complazco en proclamar en público esta noche.

Con esta andadura, silenciosa pero concluyente, su nombre ha pasado a formar parte del reducido escalafón de quienes como el benemérito jesuíta P. Vargas Ugarte, el animoso arquitecto Harth-Terré, Cornejo Bouroncle, Gento, el mercedario Barriga, y demás colegas han ido poniendo al alcance del tratadista documentos capitales sobre monumentos del pretérito limeño. No contento con esta labor de acarreo, nuestro nuevo compañero se sumó al elenco de quienes como Marco Dorta, Bernalles Ballesteros, Pacheco Vélez, García Bryce, el matrimonio Mesa-Gisbert, Wethey, Fraser o el argentino Gutiérrez, han elaborado ese material para dejarnos monografías y estudios de primera categoría.

Es oportuno acotar que en esta operación el P. San Cristóbal ha procedido con suma prudencia en un terreno proclive al fácil ensayismo o a la temeraria deducción. Citaré sus comedidas consideraciones:

“De acuerdo a la más estricta epistemología histórica, todo intento de formular apreciaciones... debería llevarse a cabo con la cautela que corresponde a la carencia de documentación fehaciente, y siempre haciendo notar que se trata de meras suposiciones sujetas a revisión por ulteriores descubrimientos. Parece, sin embargo, que a algunos investigadores les resulta difícil detenerse ante el umbral de lo desconocido. Encontramos que no siempre se ha distinguido entre los hechos que están fehacientemente documentados, y lo que sólo es fruto de una anticipación que va más allá de las fuentes documentales”.

Estos sensatos razonamientos, que bien pueden proponerse como postulados de toda divagación histórica, los completó nuestro recipiendario con estas otras apostillas relativas específicamente al capítulo de los retablos: “La determinación histórica de los retablos los sitúa en un momento cronológico preciso, y aporta datos importantes, tales como el autor, el costo, el lugar a que se destinaba, y la complementación iconográfica de imágenes de bulto o de pinturas. Suelen incluir muchos conciertos notariales de obra para labrar retablos la descripción arquitectónica de la traza y monte, relatada por el ensamblador con la “memoria de las condiciones y especificaciones” según las cuales se había de ejecutar la obra. Los datos históricos acerca de los retablos contribuyen en gran manera a posibilitar su conocimiento arquitectónico; si es que ellos se utilizan no sólo para satisfacer la curiosidad anecdótica de los historiadores del arte, sino para definir las características del diseño y de la ornamentación, y para localizar cada tipo de retablo en el momento preciso del desarrollo evolutivo de la arquitectura retablística en la escuela regional a que pertenece. Entendemos, pues, la investigación histórica como un recurso auxiliar al servicio del análisis arquitectónico; aunque ciertos expositores la limitan a una superficial y epidérmica erudición que sólo sirve para eludir los análisis estructurales sobre los retablos y su arquitectura”.

Con aire combativo ha destacado que “En otros estudios hemos corregido reiteradamente algunas afirmaciones y proposiciones formuladas por los historiadores convencionales de la arquitectura virreinal, en especial de la limeña. Una vez se trataba de rectificar lecturas defectuosas de los documentos de archivo; otras de establecer la cronología adecuada de los monumentos virreinales de acuerdo a las fuentes originales; en ocasiones se criticaba la atribución de algún monumento a determinado alarife que no era su verdadero autor, y se proponía la paternidad correcta; no han faltado los estudios acerca de obras arquitectónicas importantes de las que los historiadores no hacían la menor alusión o de las que carecía de toda información documental de archivo:

“Si nos remontamos sobre las numerosas rectificaciones particulares expuestas en nuestros trabajos se nos plantea el problema acuciante de llegar a comprender qué clase de ciencia histórica es la que ha podido acoger tan numerosas

inexactitudes acerca de hechos objetivos fácilmente constatables, o por lo menos de cuya verdad podía suscitarse una duda razonable. Pudiera sugerirse que sólo era cuestión de negligencia ocasional, porque a veces no se había llevado a cabo una diligente y cuidadosa confrontación con las fuentes documentales para garantizar la verdad de todo lo que se afirmaba”.

“Sin embargo, el hecho ahora problematizado denota tener raíces más profundas, porque constatamos que la clase de historia cultivada por las sistematizaciones no sólo no da cabida en absoluto a algún procedimiento de verificación de la verdad de sus propias proposiciones, sino que más propiamente le resulta extraña tal metodología de constatación del valor lógico de verdad en sus proposiciones. La verificación habría de consistir en compulsar los datos con las fuentes documentales de archivo, pero es el caso que los historiadores sistemáticos no han trabajado en contacto directo y personal con las fuentes originales, antes bien usaron como material exclusivo y primario para sus trabajos las someras superficiales informaciones copiadas por otras personas, que en ocasiones no eran expertas en el tema arquitectónico o en la lectura paleográfica de los documentos”¹.

Prolijas han sido las citas, pero como quien tiene el honor de dar respuesta esta noche a la disertación del P. San Cristóbal es profano –aunque no insensible a las expresiones artísticas de la arquitectura virreinal– he creído que el testimonio del recipiendario sobre sus métodos de trabajo abona con creces su incorporación a nuestra Academia. Se suma así ella a la muestra de reconocimiento que le fuera ofrecida en 1997 por la Municipalidad de Lima al distinguirlo con la medalla cívica de la ciudad como premio a su inagotable actividad investigadora, de la que en nuestras cotidianas jornadas de trabajo en el Archivo General de la Nación puedo dar fe.

No he de recargar mi saludo de bienvenida con una enumeración detallada de los trabajos del P. San Cristóbal. Baste decir que sus artículos en revistas bordean el centenar, y que en verdad su producción es torrencial. Con igual versación ha abordado el estudio de los restos sobrevivientes de la arquitectura ornamental religiosa y civil –iglesias, claustros, capillas– a la par de la utilitaria y funcional –viviendas (las vetustas “casas de morada”), celdas monásticas, y las obras accesorias, como el aprovisionamiento de la ciudad de agua potable– sus fuentes, desde la soberbia de la Plaza Mayor, hasta los modestos surtidores que han dejado su recuerdo en la nomenclatura callejera –Pileta de la Merced, de la Trinidad, de Santo Domingo, de San Bartolomé, etc, sin olvidar una de las obras que ha subsistido con carácter que, con la adjetivación tan al uso ahora

1 *Arquitectura virreinal peruana*. Lima, 1999, pp. 41-42.

de 'emblemática', sigue resistiendo las avenidas del río Rímac— el puente que sustituyera al que las aguas se llevaron en la madrugada del 5 de marzo de 1607, cuando como afirmaba el P. Bernabé Cobo, en su *Historia de la Fundación de Lima*, el caudal descargaba: "... es muy impetuosa la corriente y ruido que trae, mayormente en el verano, cuando son sus corrientes. Con el mismo raudal y furia atraviesa la ciudad, y en el silencio de la noche se percibe en *toda ella* el murmullo de sus aguas". ¡Quién pudiera hoy disfrutar de ese susurro, y no de las estridencias del tránsito rodado!

Seducido el P. San Cristóbal por la calidad estética de nuestros monumentos urbanos, ha esclarecido con puntualidad la cronología, los autores, los estilos y las sucesivas modificaciones experimentadas por iglesias, campanarios y portadas como los de las iglesias conventuales de San Agustín, la Concepción, San Francisco, el Prado, incluyendo ejemplares tan extraordinarios como el claustro circular del antiguo noviciado dominico de San Tomás, seguramente impuesto por el rector de ese establecimiento educativo, el P. Francisco de la Cruz, granadino de oriundez, que a fuerza de tal inspiró la obra, acaso recordando su similar, de Pedro Machuca, en la Alhambra.

Mas, como no podía ser de otra manera, es nuestro templo metropolitano el que ha concitado la atención del P. San Cristóbal. Ya en 1626 soñaba el arquitecto Martínez de Arzona, al proyectar las portadas de la Catedral, que luciese por dentro y fuera "con la ermosura y suntuosidad que se bea pues puede competir con la de Sevilla en su tanto" [= guardando las proporciones]. Sucesivamente nuestro diligente investigador ha dejado en claro lo que se refiere a la espléndida sillería, a la no menos espléndida cajonería, a las dos reconstrucciones entre 1688 y 1692, a las torres actuales, obra de Ignacio Martorell, las portadas, capillas (como la de la Concepción), y otros aspectos parciales.

Por su importancia intrínseca es obligado —por lo menos la cita bibliográfica— hacer lugar a las obras mayores, fruto de la pluma del P. San Cristóbal. Sus títulos son suficientemente expresivos, y no precisan de mayores indicaciones: *Arquitectura virreinal religiosa de Lima* (1988), *Lima. Estudios de arquitectura virreinal* (1992); *La Catedral de Lima: Estudios y documentos* (1996); las biografías de alarifes cuya figuración en la historia del arte en Lima ha sabido colocar en su debida situación. Manuel de Escobar y el dominico Fray Diego Maroto (1996), y más recientemente *Arquitectura planiforme y textilografía virreinal de Arequipa* (1997) y *Esplendor del barroco en Ayacucho* (1998), sin excluir su libro *Arquitectura virreinal peruana*, cuyas 443 páginas abarcan un verdadero tratado teórico sobre la historia de la arquitectura virreinal. En su conjunto ya se había acercado con sus monografías sobre *Las escuelas surperuanas: El barroco en Lampa, Ayaviri y Asillo*, y finalmente *La escuela de retablos de Trujillo*.

Tiene lista para su impresión un voluminoso estudio de la casa limeña en el siglo XVII, en que dilucida cómo la vieja *domus* romana en su evolución combinó las necesidades del hombre con su necesidad de cobijo, de expansión y de estética.

En este precipitado recuento de los frutos publicados de la acuciosidad del Padre San Cristóbal no puede, desde luego, pasarse por alto su labor académica y docente en las Universidades Católica, "Ricardo Palma" y Nacional de Ingeniería, ni sus ilustrativos artículos quincenales en "El Comercio", que ponen al alcance del público no especializado aspectos curiosos de nuestro pasado artístico.

Dado que aun el más superficial comentario sobre tan ingente producción dilataría mi intervención más allá de lo que la cortesía permite y los elogios que merece nuestro recipiendario superan todo encarecimiento, me limitaré a terminar con la despedida que pone en boca de *El Diablo Cojuelo* su autor, Vélez de Guevara: "Y pues ya llega la noche, y destas alabanzas no puedo salir menos que callando para encarecellas, dejemos para mañana lo demás".