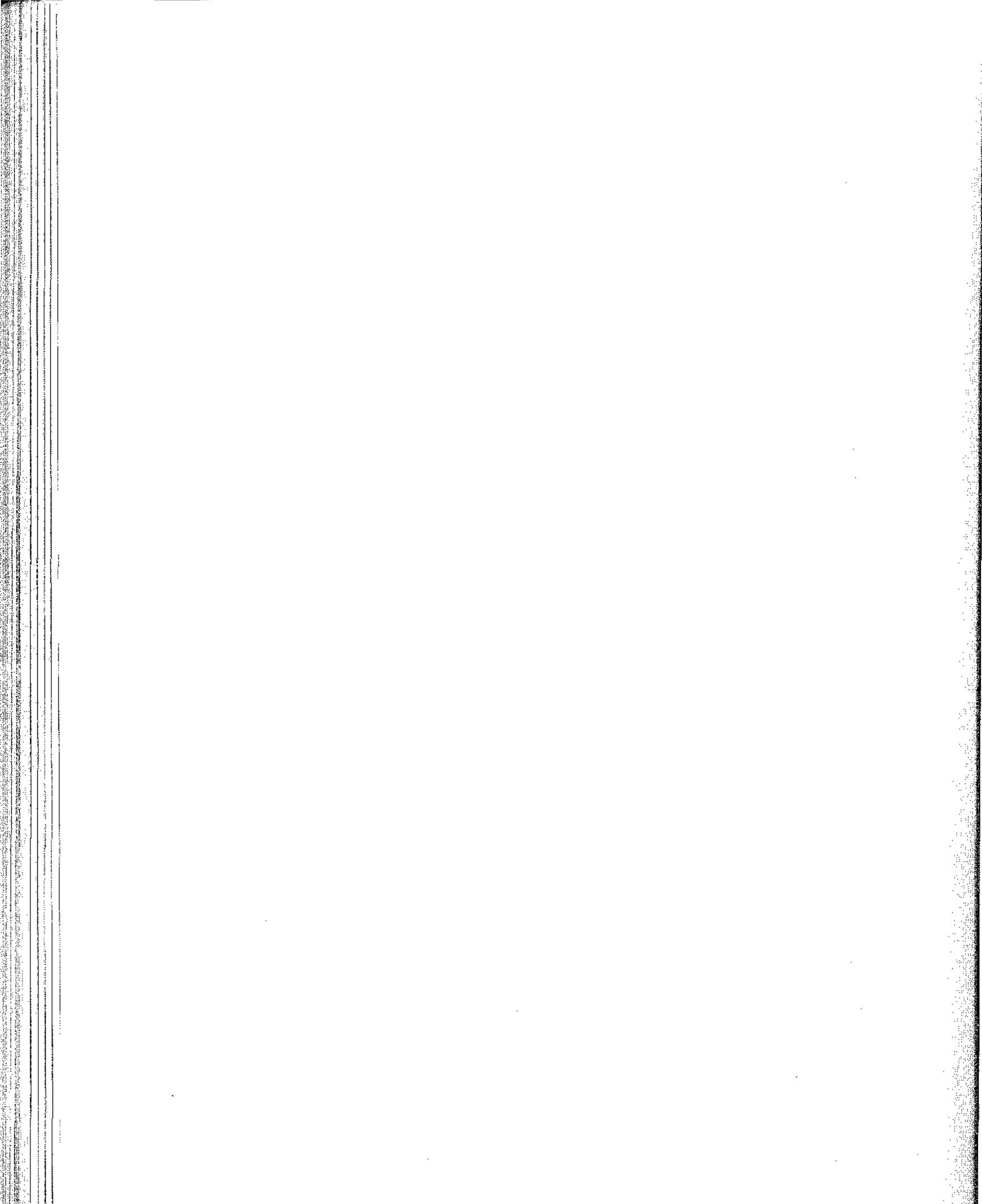




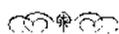
TERMINOLOGÍA Y CONCEPTO DE LA ARQUITECTURA PLANIFÓNICA

Antonio San Cristóbal / Perú



TERMINOLOGÍA Y CONCEPTO DE LA ARQUITECTURA PLANIFORME

Antonio San Cristóbal / Perú



1. DETERMINACIONES CONCEPTUALES ANTERIORES A 1980

El retorno sobre la denominación de "Estilo Mestizo", aplicada a una región arquitectónica específica difundida por el área andina sur peruano-boliviana no quechua, no pretende reactualizar unos planteamientos sobre los que se había aplacado el furor de las pasadas polémicas. Tampoco se trata ahora de exponer las diversas posiciones asumidas por los historiógrafos acerca de esta conceptualización interpretativa, para relatar la historia y el desarrollo de tan prolongada polémica.

Nos interesa ahora sacar a luz los conceptos categoriales mediante los que la denominación de estilo mestizo trataba de definir cómo está conformada esta peculiar arquitectura andina virreinal. Los historiógrafos participantes en la mencionada polémica tomaron posiciones contrastantes acerca de ciertas referencias de procedencia cultural, rango cualitativo, influencias y aportes, calificación artesanal, etc. formuladas antagónicamente sobre unos conceptos categoriales que expresaban la naturaleza fundamental de esa arquitectura andina sur peruana.

Consideramos que esos conceptos categoriales han perdurado inmodificados a lo largo de las diversas interpretaciones historiográficas, sin que fueran sometidos a una reinterpretación en profundidad. Los enfrentamientos polémicos se desarrollaron a partir de unos conceptos fundamentales; pero no retornaron sobre tales conceptos en sí mismos para confrontar su validez. Por eso se constata que todas las diversas y antagónicas posiciones polémicas se formulan dentro del mismo horizonte conceptual, sobre cuya consistencia no se preguntaron ni cuestionaron unos historiógrafos con otros. Variaron las interpretaciones entre los diversos expositores, pero se hace manifiesto que existe una continuidad entre todas ellas en cuanto a los conceptos fundamentales mediante los que se expresaba esta arquitectura andina no quechua a lo largo de los enfrentamientos dialécticos aún los más antagónicos.

Hacemos incidir la revisión crítica no precisamente sobre cualquiera de las diversas propuestas polémicas acerca del estilo mestizo, sino sobre la conceptualización básica a partir de la cual y en torno a la cual se ha desarrollado toda la polémica. Ello nos permitirá abrir nuevos horizontes para la comprensión fundamental de esta originalísima y problemática arquitectura virreinal andina. No interesa en sí misma la denominación usual

de estilo mestizo, sino delimitar el concepto que con ello se ha venido entendiendo, y que implícitamente ha venido perdurando de unos a otros expositores.

Distinguiamos dos procesos consecutivos y complementarios en cuanto a la vigencia del concepto de estilo mestizo. En un primer momento se propuso la denominación de "Estilo Mestizo" y se definió el sentido que se atribuía. Es de suyo conocido que inició este proceso el argentino Angel Guido hacia 1925.¹ No estuvo precisado desde el principio el contenido conceptual de esta fusión entre los dos elementos componentes porque como exponía Ramón Gutiérrez, el "tema de la fusión hispano indígena significa la posibilidad de marcar el acento de la presencia nativa en la elaboración arquitectónica, aunque el método de análisis no logró trascender lo morfológico y, sobre todo, sus variables ornamentales".² Añadía además Ramón Gutiérrez que "la tesis historiográfica de Angel Guido tiene al carácter asistemático de quien quiere construir un soporte para una hipótesis que se ha convertido en tesis antes de ser demostrada".³

En realidad, Angel Guido no poseía un conocimiento científico estricto sobre el componente arquitectónico que él incorporaba en el concepto de estilo mestizo; y sólo atribuyó procedencia española a esta arquitectura porque le resultaba necesario hacerlo para poder integrar con ella la fusión del mestizaje que pretendía atribuir a la arquitectura andina sur peruana. De esta indefinición inicial acerca del componente arquitectónico han derivado las interpretaciones divergentes surgidas en la polémica posterior, que tampoco han logrado definir en qué consistía la peculiaridad arquitectónica del estilo planiforme andino.

La elaboración conceptual de la denominación que no propuso Angel Guido fue tratada de cumplir posteriormente por los historiógrafos Neumeyer y Wethey al finalizar la década de 1940.

En el estudio de Neumeyer se ha incorporado a la exposición del componente decorativo de la fusión mestiza la atribución de un carácter primitivo similar al que los teóricos europeos asignaban al arte de los merovingios, los coptos y los mozárabes por relación a la arquitectura clásica greco-romana.⁴

Los historiógrafos posteriores de todas las tendencias han asumido sin ninguna dilucidación crítica la atribución del primitivismo a la talla de la decoración planiforme introducida por Alfred Neumeyer.

Por lo que respecta a la noción de arquitectura española asignada al otro componente del estilo mestizo, Neumeyer hacía referencia reiterativa a los estilos arquitectónicos europeos, que identificaba como el mudéjar, el estilo gótico flamígero y el plateresco, para el mestizo de México y el barroco para la arquitectura mestiza peruana.⁵ Otros historiógrafos posteriores aceptaron la misma definición estilística, aunque emplearon la del estilo renacentista en lugar del barroco para caracterizar el componente arquitectónico en las portadas planiformes andinas sur-peruano-boliviano.

Por su parte, el clásico Wethey asumía como contribución indígena al estilo mestizo el primitivismo natural del trazado de la decoración y de la técnica del relieve en dos dimensiones, asumido de Neumeyer a quien cita, y añadía la referencia a los motivos de la flora y la fauna locales, que atañen estrictamente al contenido de la decoración en el estilo mestizo.⁶

Por lo demás, de acuerdo a su peculiar metodología de análisis decorativista, no aportó Wethey alguna descripción estrictamente arquitectónica de las portadas planiformes del estilo mestizo. En sus exposiciones se diluyen de un modo empirista y positivista los datos referentes a los elementos particulares de las portadas; pero no presentaba el análisis de la composición estructural de los diseños arquitectónicos. Por eso, aun cuando Wethey acoge la denominación de estilo mestizo, se detiene solamente en las referencias al componente decorativo indígena, dejando en la penumbra toda interpretación acerca del sustento arquitectónico de la ornamentación. Pensamos por ello que el clásico Wethey ha roturado la senda de la exposición ornamentalista sobre la arquitectura planiforme, por la que después han transitado espontáneamente otros historiógrafos.

Dejamos en claro que ni estos dos expositores, ni los subsiguientes participantes en la polémica atribuyen a los artesanos andinos virreinales la menor intervención en cuanto a haber conformado ellos los esquemas arquitectónicos de las portadas del estilo. Consideraban al menos implícitamente a los esquemas arquitectónicos estrictamente tales como el aporte del componente considerado primero como español, y luego por los europeocéntricos como europeo en abstracto, al concepto del estilo mestizo. Pero al interpretar este componente arquitectónico del estilo mestizo solo ha perdurado la versión estilística que proponía Neumeyer, aun cuando este autor proponía el estilo barroco, y los expositores siguientes prefieren emplear el renacentista.

El segundo proceso interpretativo consistió en la polémica mantenida en torno al concepto de estilo mestizo así delimitado en su contenido conceptual. Refería Ramón Gutiérrez que el término "mestizo" fue centro de una demasiado prolongada polémica mantenida entre 1955 y 1975, en la que señalaba como participantes los nombres de Guido, Buschiazzo, Kelemen, Dony, Marco, Dorta, Gasparini, Palm Luks, y los Mesa-Gisbert.⁷ A los que hay que añadir la intervención de George Kubler como protagonista de la ofensiva frontal más contundente contra

la denominación de mestizo, en lugar de la cual proponía la de arquitectura provinciana, según su peculiar teoría de la geografía artística, a la que me he referido en otro lugar.⁸ En el Congreso de 1980 en Roma sobre el Barroco hispanoamericano quedaron definitivamente fijadas las posiciones mantenidas en esta polémica, como si los historiógrafos no tuvieran ya nada más que añadir.

Aun cuando los participantes en la larga polémica defendieron posiciones netamente discrepantes, todos se referían al mismo concepto sobre esta arquitectura andina peruano-boliviana, entendiéndola como consistente en la fusión de los dos elementos componentes: una decoración plana de los motivos tomados de la flora y la fauna tallada al modo planiforme que calificaban como primitivo, como el de los coptos, los merovingios etc., señalado por Wethey; y el componente arquitectónico reducido a partir de Neumeyer al estilo formal en sus diversas versiones. Algunos historiógrafos asumían simultáneamente ambos componentes de la arquitectura planiforme; mientras que otros expositores dejaron de lado el componente arquitectónico por considerar que no aportaba ninguna innovación y sólo repetía esquemas anteriormente dados.

Las discrepancias entre los participantes en la gran polémica afloraban al nivel de la denominación terminológica atribuible a esta arquitectura y sobre todo la calificación técnica con que estimaban la decoración y su modalidad del tallado; pero no se centraron en ningún caso sobre el análisis y la interpretación de la composición arquitectónica y estructural de los diseños de estas portadas planiformes.

De este modo se desvincula dos planos: el de la denominación terminológica y el del concepto así delimitado, acerca de esta arquitectura andina planiforme. Escribía don Enrique Marco Dorta que "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".⁹ Observamos en el texto citado como Marco Dorta no empleaba la denominación de "estilo mestizo" pero se refería al mismo concepto objetivo definido por Teresa Gisbert que permanecía constante en el empleo de la denominación de estilo mestizo en todos sus valiosos estudios.

Para evadirse de la denominación de mestizo, que decía referencia al componente arquitectónico considerado como de procedencia española, Graciano Gasparini denominaba como "esquemas arquitectónicos europeos" o simplemente "modelos europeos" a los esquemas arquitectónicos tradicionales, que otros historiógrafos consideraban como renacentista: "el esquema de las portadas de estilo mestizo se ve ligado a los modelos del siglo XVI en sus líneas fundamentales".¹⁰

En segundo lugar, concuerdan también los historiógrafos en atribuir un valor arcaico, tradicional o invariado a los esquemas arquitectónicos de la arquitectura planiforme. Venía a resumir Gasparini esta concordancia unánime entre los historiógrafos

cuando escribía que la definición de "arquitectura mestiza no propone ninguna alternativa de cambio en los esquemas arquitectónicos".¹¹ Y al referirse a esta presunta ausencia de innovaciones en los esquemas arquitectónicos planiformes, considerados unánimemente como arcaicos, podía señalar el mismo Gasparini esta coincidencia básica entre las exposiciones de los historiógrafos: "el hecho de que todos los historiadores y críticos coincidan en reconocer que la definición de 'Arquitectura mestiza' se reduce a una peculiaridad decorativa pone en cuestión la validez del empleo de la palabra arquitectura".¹² Naturalmente que esta unanimidad en cuanto a la interpretación decorativista se refiere exclusivamente a los historiógrafos participantes en la gran polémica, porque en mis publicaciones vengo insistiendo en proponer una interpretación estrictamente arquitectónica de las portadas andinas planiformes, y así lo he reiterado en la ponencia al Congreso del año 2001 en Sevilla sobre el barroco hispanoamericano, a la que me remito.

Por debajo de las discrepancias terminológicas en cuanto a las denominaciones usadas por unos y otros expositores, permanece la coincidencia unánime en aceptar que el componente arquitectónico de las portadas planiformes andinas asumía los modelos precedentes a la iniciación del estilo, sin haber introducido en ellos modificaciones estructurales, y también sin que acaecieran de unas portadas andinas a otros cambios estructurales señalados como tales por los historiógrafos.

En conclusión, tres son los caracteres que, al menos implícitamente, atribuyeron los participantes en la polémica a los diseños arquitectónicos de estas portadas andinas planiformes:

Primero: la homogeneidad invariable en los diseños de las portadas, ya que esta arquitectura "no propone ninguna alternativa de cambio en los esquemas arquitectónicos".¹³

Segundo: los esquemas son modelos arcaicos que perduraron inmodificados durante la vigencia del estilo planiforme: "lo que deriva de la sensibilidad indígena es el arcaísmo que hace que estas formas pervivan tres siglos, estatizándose sin dar lugar a un cambio substancial".¹⁴

Tercero: el componente arquitectónico de las portadas andinas ha sido definido sobre la base de calificaciones formales estilísticas: "el estatismo y arcaísmo se deben a la pervivencia de las formas renacentistas en el siglo XVIII, no solo en la decoración, sino también en las formas estructurales ... c) en la composición de las portadas, ya que el esquema de las portadas de estilo mestizo se ve ligado a los modelos del siglo XVI en sus líneas fundamentales".¹⁵

Hay que tener presente que todo este proceso interpretativo y dialéctico sobre la arquitectura planiforme andina peruano-boliviana fue propuesto cuando todavía no había sido dada a conocer la existencia de otros núcleos de la misma arquitectura planiforme localizados fuera de la estrecha ruta que desde Arequipa sube al Collao para penetrar por Bolivia hasta Potosí.

Queda planteada la cuestión acerca de si las interpretaciones anteriores a 1980 continúan siendo válidas para los nuevos monumentos planiformes conocidos posteriormente y en qué medida estas iglesias impongan la revisión de las teorías historiográficas propuestas por los participantes en la gran polémica sobre el estilo mestizo.

Venimos defendiendo que las notorias diferencias entre los diseños de las portadas planiformes de Apurímac y los de las portadas del núcleo de Arequipa y el de Potosí obligan a revisar en profundidad los planteamientos formulados hasta el Congreso de 1980.

Adelantamos ahora una toma de posición frente a las interpretaciones estilísticas de la arquitectura virreinal. La calificación de la arquitectura por los estilos clásicos europeos estuvo en vigencia durante el periodo histórico en que acaeció la polémica sobre el estilo mestizo. Por eso recurrieron también los historiógrafos al concepto de estilo para definir el componente arquitectónico español mencionado desde el tiempo de Angel Guido, como asumido en la fusión hispano-indígena del estilo mestizo. En realidad, el estilo no es más que una calificación formal propuesta sobre amplios periodos de la arquitectura.

Por un lado el estilo puede expresar ciertos caracteres genéricos y comunes a las portadas de prolongados periodos históricos. Pero resulta inadecuado para definir las conformaciones estructurales propias de unas determinadas portadas individualizadas y también sus diferencias específicas respecto de otras portadas a las que también se atribuye la misma calificación estilística. Denominar como barrocas las portadas de la segunda mitad del siglo XVII en el Cuzco, y las portadas limeñas de la primera mitad del siglo XVIII no define absolutamente en nada en qué consisten los diseños estructurales propios de ambos grupos de portadas virreinales. Lo mismo hay que decir si se denominan como renacentistas las portadas de Paucarcolla, la Asunción de Chucuito y la Asunción de Juli, todas de principios del siglo XVII, y de otro lado las portadas planiformes de Zepita, Santiago de Pomata y San Juan Bautista de Juli labradas en la segunda mitad del siglo XVIII.

En segundo lugar, la transferencia del estilo usado en la arquitectura Europea para caracterizar la arquitectura virreinal peruana presupone que esta última arquitectura hubiese sido similar a la arquitectura española y que reiterará modelos homólogos a los vigentes en los monumentos españoles. Pero hay que tener en cuenta que la arquitectura planiforme andina surgió en un periodo en que la arquitectura virreinal peruana había desarrollado modelos peculiares y específicos, que diferían de los comunes en las arquitecturas europeas, la española y las europeas no-ibéricas.

Estas consideraciones nos llevan a concluir que para interpretar en su modo de ser específico los esquemas arquitectónicos peculiares de la arquitectura planiforme andina sur peruano-boliviana hay que desistir de seguir empleando las calificaciones

estilísticas genéricas y formales, y emprender en su lugar análisis arquitectónicos y estructurales concretos sobre estas portadas de acuerdo a su conformación individualizada y específica.

2. DELIMITACIÓN DE LOS CONDICIONAMIENTOS EPISTEMOLÓGICOS

El concepto de estilo mestizo tal como se formuló por Angel Guido en 1925 pretendía manifestar una calificación terminológica sobre la arquitectura virreinal andina. No era en sus orígenes ya remotos una descripción objetiva basada en análisis directos de unos monumentos existenciales, al menos en lo que atañe a sus estructuras arquitectónicas como es el diseño de las portadas andinas planiformes. No se prejuzga la objetividad con que Angel Guido pudo referirse a los motivos decorativos indígenas o mejor dicho andinos virreinales; pero este componente no constituye toda la arquitectura planiforme, sino tan solo un elemento integrante dado en ella, coexistente con el diseño estructural de las portadas a las que se atribuye el calificativo de españolas para integrarlas en el concepto de "Estilo Mestizo". En realidad se trataba entonces de una extensión de la ideología del mestizaje cultural muy en boga por aquellos años, que encontró en la arquitectura planiforme andina algo así como un ejemplo existencial que confirmara según el modo de entender de Angel Guido, aquella cosmovisión de la cultura hispanoamericana.

Pero al margen de sus fundamentos ideológicos y sociológicos, lo que cuenta es que al haber delimitado el concepto atribuido posteriormente por Neumeyer y Wethey a esta arquitectura planiforme andina, se generaron ciertas condiciones teóricas en función de las cuales los historiógrafos de las distintas tendencias han proseguido interpretando la arquitectura planiforme. A ellas las denominamos ahora los **condicionamientos epistemológicos**. Están dados o propuestos para exponer cómo se ha entendido la arquitectura virreinal planiforme, y en cuanto a tales condicionamientos ellos determinan el concepto que sobre esta arquitectura formularon los historiógrafos.

Deslindamos ahora la validez de estos condicionamientos epistemológicos, porque ellos no sirven para analizar la arquitectura andina planiforme como realidad objetiva existencial; sino para interpretar el concepto que sobre ella han formulado los historiógrafos y que ha estado en uso hasta el Congreso de Roma en 1980.

Denominaba Angel Guido la unión de los dos componentes integrantes del concepto de la arquitectura mestiza como "fusión hispano indígena". Aunque Ramón Gutiérrez lo definía como "proceso de integración o fusión (no sumatoria) de lo indígena y de lo hispano,"¹⁶ en realidad venía a constituir la coexistencia o complementación de dos elementos componentes de distinta procedencia cultural, que continuaban manteniendo su conformación propia inicial después de haber sido incorporados en

esta "fusión", porque ninguno de tales integrantes se modificaba o transformaba en algo distinto de lo que era antes de aparecer la arquitectura planiforme andina. De este modo, de la coexistencia conjunta de los dos elementos componentes en el concepto de la arquitectura mestiza analizado en el apartado anterior, derivaron los condicionamientos epistemológicos que ahora estudiamos.

Es cierto que Graciano Gasparini substituyó sistemáticamente el elemento componente de la "arquitectura española" por el de los "esquemas arquitectónicos europeos", como un recurso evasivo para eludir verbalmente y nada más que verbalmente, la denominación de "estilo mestizo". Comentaba Ramón Gutiérrez que "había explícita voluntad de no aceptar que lo 'mestizo' terminó acuñado por Angel Guido en 1925, era una convicción identificatoria, como lo era el arte español de 'mudejar'. Esta manera de caracterizar la síntesis expresiva de lo español y lo indígena como proceso de 'mestización' cultural, no necesariamente biológico, abarcaba la vigencia de simbiosis y sincretismos que era en realidad lo que se buscaba negar".¹⁷

El cambio terminológico operado por Gasparini no representa más que una mera denominación de valor subjetivo y emocional desprovista de todo contenido arquitectónico verificable, porque Gasparini no ha definido nunca en qué consistían esos "modelos europeos" o los "esquemas arquitectónicos transmitidos desde Europa"; no ha señalado cuáles son; tampoco indica de dónde proceden y en qué monumentos europeos no-ibéricos concretos y determinados se encuentran realizados previamente; mediante qué vías de transmisión hayan llegado a la arquitectura andina planiforme y en qué portadas virreinales de los núcleos de Arequipa, Collao y Potosí hayan sido acogidos esos hipotéticos esquemas arquitectónicos europeos no-ibéricos mencionados en abstracto.

Por lo demás, Gasparini también atribuye a la arquitectura planiforme andina los mismos caracteres de estatismo, invariabilidad y arcaísmo que admiten sus adversarios en la polémica. Ello indica que profesa el mismo concepto sobre la arquitectura planiforme sur peruano - boliviana que es común a todos los historiógrafos que trataron del estilo mestizo andino.

El concepto tradicional del estilo mestizo como fusión de la arquitectura española y la decoración indígena, expuesto en el apartado anterior, tal como lo asumían los historiógrafos, no describía como estaba estructurado el componente de la arquitectura española; pero implicaba ciertas características que después condicionaron los intentos posteriores para definir la arquitectura planiforme sur peruana.

La especificación de **española** atribuida a la arquitectura andina descartaba como elementos componentes suyos los modelos estructurales de las portadas labradas en los centros del Cuzco y de Lima desde mediados del siglo XVII en adelante, no solo por la diferencia constatable entre ellas y los esquemas de las portadas planiformes, sino especialmente porque las portadas barrocas virreinales limeñas y cuzqueñas no podían

ser calificadas en rigor estricto como españolas e integrantes del mestizaje propuesto, además de carecer del otro componente de la decoración indígena. Conozco, pero no comparto en absoluto, la opinión de Wethey que consideraba la escuela del Cuzco como "el más grande centro de arquitectura española en América del Sur".¹⁸

La gran arquitectura cuzqueña posterior al terremoto de 1650 es ya plenamente virreinal peruana y autónoma respecto de la arquitectura española. Pero, independientemente de ello, ningún historiógrafo ha relacionado los esquemas de la arquitectura planiforme andina con los cuzqueños de la segunda mitad del siglo XVII.

Para encontrar algún elemento arquitectónico que pudiera ser calificado como "español" a la manera atribuible al estilo mestizo andino, tuvieron que recurrir los historiógrafos a las portadas virreinales de la primera etapa extendida hasta completado el primer tercio del siglo XVII; pero asumieron de ellas no tanto la composición estructural de los diseños, que no es estrictamente similar con los esquemas de las portadas en casi todos los núcleos de la arquitectura andina planiforme, sino el estilo arquitectónico con el que habían sido calificados, de ellos deriva el **condicionamiento de la calificación estilística como renacentistas** usado por algunos historiógrafos para definir el componente arquitectónico integrante del concepto del estilo mestizo antes delimitado. Consideramos, pues, que los historiógrafos que caracterizan como renacentistas las portadas andinas planiformes actúan bajo la influencia epistemológica de este primer condicionamiento. El estilo renacentista vendría a expresar el carácter español de las portadas planiformes, de tal suerte que correspondería al concepto del estilo mestizo, siendo la orientación de Angel Guido continuada por Neuneyer.

Prosiguieron labrando portadas de esta arquitectura andina en las tierras altas sur peruano-bolivianas no quechuas desde finales del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII, es decir a lo largo de un proceso muy prolongado, además de disperso en regiones distantes desde Porosí hasta Apurímac y Chumbivilcas. Todas las portadas planiformes talladas en tan prolongada secuencia cronológicamente son consideradas igualmente como del estilo mestizo. Ello implica esta condición: si hubiera variado la conformación arquitectónica de las portadas posteriores respecto de las primeras portadas andinas planiformes, se habría desvirtuado en ellas el carácter de arquitectura española requerido por el concepto de estilo mestizo y por consiguiente habrían dejado de pertenecer a la extensión de esta arquitectura a la que Angel Guido y los historiógrafos posteriores consideran como representativa del mestizaje. La identificación de todas las portadas andinas, cronológicamente tan distanciadas a lo largo de todo un siglo, como mestizas, impuso la presuposición de la persistente duración del mismo estilo arquitectónico en todas las portadas planiformes, como representativo del componente español en la arquitectura mestiza. De ello deriva el **condicionamiento del estatismo y de la invariabilidad** con que los histo-

riógrafos de la polémica han estimado todas las portadas andinas planiformes independientemente del tiempo en que ellas fueron talladas. Tan estáticas e invariables serían las primeras portadas de Apurímac y Arequipa, como las tardías del Collao.

Han recurrido los intérpretes a diversas presuposiciones para justificar el presunto estatismo e invariabilidad atribuidos a los esquemas arquitectónicos de estas portadas andinas planiformes, sea el arcaísmo de los artesanos andinos (Teresa Gisbert), sea la dominación impuesta por las autoridades eclesiásticas virreinales sobre los artesanos (Gasparini Ilmar Luks). Lo que ahora cuenta no es la validez de estas interpretaciones historiográficas, cuanto el hecho de que el hipotético y presupuesto estatismo y la correspondiente invariabilidad expresan únicamente el condicionamiento epistemológico inherente a la teoría de la fusión hispano-indígena del estilo mestizo. Ni siquiera los historiógrafos eurocéntricos imbuidos de la leyenda negra anti española se han liberado de la influencia de este condicionamiento epistemológico.

El estilo arquitectónico renacentista propiamente dicho estuvo en vigencia en la arquitectura virreinal hasta terminado el primer tercio del siglo XVII. La evolución de la arquitectura por la libre creatividad de los alarifes virreinales introdujo nuevos esquemas y componentes, que desplazaron gradualmente los lineamientos del renacimiento virreinal peruano. En las escuelas regionales de Lima y del Cuzco la arquitectura virreinal adquirió una especificidad y autonomía por las que se diferenció de la etapa renacentista precedente, y también de la arquitectura española. Como efecto de la introducción de las nuevas tendencias había acaecido ya a finales del siglo XVII la discontinuidad en la vigencia del estilo renacentista virreinal.

Cuando a partir de la década de 1680 surgieron las primeras portadas andinas de este estilo planiforme, no pudieron ellas enlazar directamente con la duración continua del estilo renacentista virreinal que había sido discontinuado durante algunas décadas precedentes. De la interpretación de las portadas andinas planiformes según el condicionamiento epistemológico del estilo renacentista virreinal antes expuesto deriva que como consecuencia de ello también ha de presuponerse que acaeció ya desde las primeras portadas planiformes andinas una reactualización estilística tardía, pero no prosiguió la continuidad consecutiva del mismo estilo renacentista virreinal y desde luego se descarta la iniciación en esas portadas de una nueva expresión arquitectónica virreinal innovadora, porque en tal supuesto las portadas planiformes que eventualmente la hubieran acogido no podrían considerarse con propiedad como españolas y no habrían integrado el estilo mestizo, de la función indígena española. Deriva de estos presupuestos el condicionamiento epistemológico de la **reactualización del estilo arquitectónico desfasado y del arcaísmo** atribuido a las portadas andinas planiformes labradas a todo lo largo del siglo XVIII en los diversos centros regionales de esta arquitectura andina sur peruano-boliviana.

Los historiógrafos europeocéntricos no atribuyen el arcaísmo a las portadas planiformes andinas, pero al insistir reiteradamente en la invariabilidad de los esquemas arquitectónicos europeos, están presuponiendo implícitamente que al menos las portadas andinas posteriores y tardías del siglo XVIII tendrían que ser consideradas como arcaicas respecto de las primeras portadas del mismo estilo labradas a finales del siglo XVII. De todos modos recordamos que no han indicado estos historiógrafos europeocéntricos cuándo llegaron a la arquitectura virreinal peruana esos esquemas europeos importados que ellos consideran como existentes y sin posibilidad de variabilidad en las portadas andinas planiformes. Si en realidad hubiera sido absolutamente imposible la variabilidad de los esquemas arquitectónicos en estas portadas, como afirmaba Gasparini, tendría que haber acaecido que las dos portadas de la iglesia de San Pedro de Haquira seguirían manteniendo el mismo esquema arquitectónico que la portada lateral de Santo Domingo y que la principal de La Compañía ambas en Arequipa y sin embargo difieren absolutamente de ellas, tanto en la composición del diseño como en el despliegue de su volumetría.

3. CONDICIONAMIENTOS EPISTEMOLÓGICOS Y ANÁLISIS ARQUITECTÓNICOS

Los condicionamientos epistemológicos hasta ahora descritos surgieron de la teoría de la fusión entre los componentes de la arquitectura española y la decoración indígena. No se fundamentan ellos en análisis arquitectónicos y estructurales sobre las portadas andinas concretas e individualizadas, porque no se habían realizado esta clase de investigaciones antes de formular la teoría de la fusión hispano-indígena, tampoco se convalidaron posteriormente mediante interpretaciones arquitectónicas de alguna clase ejecutadas por los historiógrafos durante el largo período de la polémica sobre el estilo mestizo, porque los enfrentamientos entre los expositores no se basaban en investigaciones y análisis arquitectónicos, antes bien, recurrieron a calificaciones estilísticas formales y genéricas del componente arquitectónico, que presuponian la aceptación previa de estos condicionamientos epistemológicos.

Es fácil constatar cómo estos condicionamientos ahora analizados determinaron las diversas interpretaciones sobre la arquitectura planiforme propuestas hasta después de terminado el Congreso sobre el barroco hispanoamericano de Roma en 1980. Diríamos que los historiógrafos estaban instalados en ellos, pero no se plantearon ninguna reflexión crítica previamente acerca de su validez y consistencia. Por ejemplo, se limitaba Gasparini a contraponer la versión europeocéntrica de los esquemas europeos frente al concepto de arquitectura española asumido al menos implícitamente por otros historiógrafos también participantes en la polémica, pero es patente que Gasparini no ha cuestionado en ninguna parte que se calificaran

como renacentistas, arcaicos, estáticos e invariables los esquemas de la arquitectura planiforme andina, a pesar de que una crítica de esta naturaleza le hubiera ayudado en gran manera a impugnar decisivamente el concepto del estilo mestizo que se basa en ellos.

Las interpretaciones historiográficas fundamentadas en estos condicionamientos epistemológicos estuvieron propuestas sobre las portadas andinas planiformes diseminadas a lo largo de la ruta estrecha que corre desde Arequipa hasta Potosí, que eran las conocidas durante el período de la polémica y hasta 1980; entendidas además como integrantes de una escuela arquitectónica unitaria e invariable durante todo el período del desarrollo de la arquitectura andina planiforme, es decir, desde finales del siglo XVII hasta terminar todo el siglo XVIII sin discontinuidad de unos núcleos a otros.

Bastante tiempo después de haber sido formulada por Angel Guido la teoría de la fusión de los dos componentes de distinta procedencia cultural: la decoración como indígena y la arquitectura asumida como de origen español, fueron dadas a conocer otras portadas planiformes en las zonas del Valle del Colca, Apurímac, Chumbivilcas y Coporaque de Espinar. Todas ellas muestran la decoración tallada en relieve monoplaniforme como las otras portadas de la ruta Arequipa-Potosí, pero se plantea el problema de si puede extenderse a ellas con plena validez la teoría de la fusión de los dos componentes de distinto origen cultural, empleada antes de conocerse estas portadas.

Un simple análisis estructural, no meramente estilístico, sobre el diseño arquitectónico de las portadas conocidas posteriormente encuentra que difiere su composición respecto de los esquemas de las portadas renacentistas del siglo XVI y de principios del siglo XVII. Se hace patente esta heterogeneidad estructural al comparar las portadas planiformes de Mamara y San Pedro de Haquira con las portadas estrictamente renacentistas clásicas como la lateral en la iglesia de San Agustín de Lima, la de la iglesia agustiniana de Guadalupe y la lateral en la iglesia cuzqueña de Santo Domingo. Las portadas andinas planiformes citadas asumen el diseño estructural de la cuadrícula regular de dos cuerpos con calles de anchura homóloga entre ambos cuerpos, lo que significa que los ejes de las columnas delimitantes de las tres calles mantienen la continuidad vertical de un cuerpo al otro. Mientras que la distribución cuadrícula está totalmente ausente en las portadas renacentistas virreinales clásicas, ya que las numerosas portadas de este estilo renacentista existentes en el Perú labradas hasta terminar el primer tercio del siglo XVII constan siempre de un primer cuerpo de una o de tres calles y de un segundo cuerpo con una sola calle de menor anchura que la calle central del primer cuerpo; lo que imposibilita en absoluto la continuidad vertical entre los ejes de los soportes delimitantes de la calle central en los dos cuerpos superpuestos.

La existencia de la conformación cuadrícula del diseño tan manifiesta en las portadas planiformes del núcleo de Apurímac-Chumbivilcas elimina de plano en absoluto cualquier posibilidad de calificarlas como renacentistas a la manera de las portadas

virreinales de este estilo labradas hasta finalizar el primer tercio del siglo XVII. Si la teoría de la fusión implica la pervivencia de los modelos renacentistas arcaicos en las portadas planiformes andinas (Marco Dorta, Teresa Gisbert), solo cabe concluir que esta interpretación epistemológica es en absoluto inaplicable para explicar las portadas planiformes conocidas con posterioridad a la conclusión de la polémica sobre el estilo mestizo. Tampoco tiene sentido recurrir a los condicionamientos epistemológicos de la calificación estilística del estatismo, y de la invariabilidad y el del anacronismo para comprender y exponer los diseños arquitectónicos de las portadas planiformes del núcleo de Apurímac - Chumbivilcas - Coporaque de Espinar.

Como se ha visto en los apartados precedentes, estos condicionamientos epistemológicos presuponían que las portadas andinas planiformes mantenían los esquemas renacentistas propios de la etapa duradera hasta concluir el primer tercio del siglo XVII, y tales condicionamientos sólo tienen consistencia en base a esta presuposición, no constatada por los análisis arquitectónicos; antes bien descartada por tales análisis, como se ha indicado acerca de las portadas de Apurímac - Chumbivilcas.

No se excluye totalmente que algunas portadas con decoración planiforme andina muestren esquemas arquitectónicos que puedan ser calificados como renacentistas arcaicos, aunque sean muy posteriores al siglo XVI y al primer tercio del siglo XVII, como pueden ser las portadas del núcleo de Potosí. Pero mediante análisis arquitectónicos hemos manifestado la heterogeneidad irreductible entre la composición de los diseños de las portadas planiformes de Arequipa y la conformación de los esquemas renacentistas virreinales clásicos y estrictos;¹⁹ y lo mismo se puede decir ahora acerca de las portadas planiformes del núcleo del Collao.²⁰

La teoría de la función hispano-indígena por la pervivencia arcaica de los esquemas renacentistas en las portadas andinas planiformes tiene en realidad una fundamentación mediata y en segunda instancia, ya que el componente arquitectónico considerado como español había llegado en una primera etapa a las portadas virreinales del siglo XVI y del primer tercio del siglo XVII y en una segunda etapa cumplida dentro del desarrollo de la arquitectura virreinal por la mediación tardía de las primeras portadas renacentistas virreinales, habría surgido la fusión en las portadas andinas planiformes de la decoración indígena andina con el otro componente arquitectónico arcaico asentado previamente en otras portadas virreinales precedentes antiguas.

Cabría pensar, al menos como una posibilidad teórica, que el componente de los esquemas arquitectónicos dados en la arquitectura andina planiforme hubiera llegado a estas portadas por la transmisión directa sea desde la arquitectura española, sea desde la arquitectura europea no-ibérica. De este modo hipotético se eludiría la objeción de la heterogeneidad estructural entre el diseño de las portadas planiformes de Apurímac, Chumbivilcas, Arequipa y el Collao y las iniciales portadas renacentistas virreinales del siglo XVI.

Sin embargo ninguna de estas posibilidades hipotéticas muestra la menor verosimilitud. Por lo que concierne al componente calificado como español, ninguno de los historiadores se ha referido a una hipotética transmisión directa de los diseños arquitectónicos desde la arquitectura española a las portadas planiformes andinas; y tampoco han señalado cuando y de que modo y desde que monumentos españoles concretos hubieran procedido los esquemas estructurales usados en las portadas andinas planiformes. Es notorio que desde mediados del siglo XVII cesó el flujo directo de influencias de la arquitectura española hacia la arquitectura virreinal peruana en todas sus escuelas regionales, incluyendo entre ellas la escuela de la arquitectura planiforme sur peruano-boliviana.

No menos inconsistente es la presunta transmisión directa de esquemas desde las arquitecturas europeas no-ibéricas a la arquitectura virreinal peruana en todas sus escuelas. Es cierto que los historiadores eurocéntricos mencionan insistentemente los esquemas arquitectónicos europeos de la arquitectura planiforme andina, como se puede leer en los libros de Gasparini y de Ilmar Luks. Escribía este último escritor que "las formas barrocas europeas pierden su dinamismo en manos de los artífices arequipeños y se tornan simétricas, estáticas y geométricas".²¹ Y más adelante reiteraba lo siguiente: "El mismo término (mestizo) no puede ser aplicado a la arquitectura andina en general: por tratarse sólo de decoración superficial no afecta a los valores generales de las formas arquitectónicas importadas".²² Se puede aducir otros textos similares. Esos anónimos e imprecisos valores o esquemas europeos presuntamente importados, habrían llegado a la arquitectura andina desde las arquitecturas europeas no-ibéricas; pues de lo contrario no serán tales.

Solo ha faltado que los historiadores eurocéntricos especificaran en que han consistido esos "esquemas arquitectónicos europeos", de donde procedían, cuando llegaron a la arquitectura andina planiforme, y cuales son las portadas andinas concretas y determinadas donde se encuentran empleados esos tales esquemas europeos de un modo estático e invariable acompañados de la decoración planiforme.

Desde luego estos historiadores no han ofrecido la menor indicación concreta, precisa y determinada a todas estas preguntas imprescindibles para formular una teoría científica confiable.

A falta de estas explicaciones científicas y precisas, sólo cabe suponer que los historiadores eurocéntricos han tratado de eludir el concepto de estilo mestizo mediante la suplantación puramente terminológica o verbal del componente de la "arquitectura española" por las simples palabras de los "esquemas europeos". Es un recurso terminológico y nominal, que por consiguiente carece de todo valor científico, y solo corresponde a los sentimientos subjetivos de sus autores. Estas aclaraciones acerca de lo que significan las denominaciones verbales son aún más necesarias en lo que respecta a las portadas andinas planiformes de Apurímac, Chumbivilcas-Coporaque no conocidas por los historiadores eurocéntricos, y cuyos diseños archi-

tectónicos difieren estructuralmente de las otras portadas andinas que se habían calificado como del estilo mestizo, o de "esquemas europeos".

4. LA FUSIÓN A LA LUZ DE LOS ANÁLISIS ARQUITECTÓNICOS

El estudio acerca de la arquitectura planiforme sur peruana incluyó desde el comienzo la tesis de la fusión de los dos componentes a los que se atribuía distinta procedencia cultural. Las interpretaciones propuestas durante la polémica sobre el "estilo mestizo" han mantenido invariablemente el concepto de la **fusión**, aunque discrepan sobre si el componente arquitectónico era español, renacentista, arcaico, o consistía en unos enigmáticos e imprecisos esquemas arquitectónicos europeos. Aquellos historiógrafos dieron por supuesto y estáticamente invariable el componente de la arquitectura sin mayor explicación; y para los efectos de la interpretación teórica, y solo para ella, redujeron la arquitectura planiforme andina a una expresión decorativa que indudablemente se sustentaba en los esquemas arquitectónicos, aunque los historiógrafos no se hayan ocupado en analizarlos y en interpretarlos científicamente.

En la fusión se correlacionan los dos componentes de los esquemas arquitectónicos y de la decoración. Pero además de conocer los elementos integrantes que se fusionan, interesa también investigar el modo cómo realizaron esta fusión sus autores, que eran los artesanos y alarifes talladores andinos. No se trata de la fusión como de un proceso formal de correlacionar los componentes; si no de algo más profundo, consistente en determinar de qué manera actuaron los artesanos andinos con los dos componentes al efectuar la fusión entre ellos.

A lo largo del desenvolvimiento de la polémica, los historiógrafos han atribuido un comportamiento dualista a los artesanos de la arquitectura planiforme respecto de los dos componentes unidos en la fusión.

Los consideraron como **creadores activos** de los motivos ornamentales y del modo de tallar la decoración en relieve monoplaniforme. Al mismo tiempo consideraron que habrían actuado como **receptores-reiteradores** de unos esquemas arquitectónicos que les estaban propuestos, ya se tratara de "los modelos del siglo XVI" (Teresa Gisbert), de los "viejos modelos renacentistas" (Marco Dorta), de los "modelos europeos" (Gasparini), o de "las formas arquitectónicas importadas" (Ilmar Luks), a los que en el desarrollo histórico de la fusión acaecida durante todo el siglo XVIII los artesanos andinos los tornaron estáticos, arcaicos y desprovistos de toda alternativa de cambio.

Presuponen los historiógrafos de la polémica que se habrían comportado en realidad los anónimos canteros y alarifes andinos de las portadas planiformes como simples receptores arcaizantes y estatificantes de los esquemas arquitectónicos previamente

dados, y que ellos fusionaron con la decoración creada o tallada su sensibilidad indígena.

Serían estas interpretaciones acerca de los modos de actuar atribuidos a los artífices talladores y diseñadores de las portadas planiformes andinas sur peruanas - bolivianas si correspondieran objetivamente a la estructura arquitectónica de las portadas tal como ellas están insertas en la evolución histórica de la arquitectura virreinal. Pero constatamos que este modo de actuar en la fusión atribuido a los artesanos andinos planiformes resulta inadecuado para explicar la existencia de unos diseños arquitectónicos diferenciados según los núcleos regionales; tampoco puede explicar la divergencia antagónica entre la multiforme conformación de las portadas planiformes objetivas según diseños estructurales diferenciados, patentizada por los análisis arquitectónicos de un lado, y del otro la uniformidad e invariabilidad atribuidas a los esquemas arcaicos que presuntamente habrían perdurado estatizados según los condicionamientos epistemológicos antes expuestos.

Se descubre de inmediato que el modelo de receptor arcaizante de unos esquemas arquitectónicos de procedencia heterónoma ha sido formulado por los historiógrafos de la polémica en base a los condicionamientos epistemológicos descritos anteriormente. Tiene validez en tanto que se acepten como válidos estos acondicionamientos presupuestos.

Si en lugar de recurrir a los condicionamientos que ya hemos expuesto y valorado anteriormente, realizamos análisis arquitectónicos directos sobre las portadas andinas, aparece claro que aquellos alarifes y talladores andinos planiformes crearon esquemas peculiares para estas portadas andinas, los que no guardan ninguna relación de continuidad o de semejanza estructural con los diseños usuales a principios del siglo XVI de la etapa renacentista virreinal clásica, y desde luego no sabemos con qué anónimos esquemas europeos.

Todo ello nos lleva a sustituir la función de receptores-reiteradores de modelos antiguos previamente dados y configurados, por esta otra función de **creadores** de los diseños específicos actualizados para las portadas andinas planiformes más concordes con la pluralidad estructural de su conformación diversificada según los núcleos regionales. Tengamos presente, por ejemplo, que la portada principal en la iglesia de San Pedro de Haqira tiene un diseño arquitectónico similar al de la portada principal en la iglesia de San Martín de Haqira y la de Llachua, aún cuando la primera está tallada con decoración planiforme y estas otras dos últimas carecen de ella; pero es patente que ninguna de estas tres portadas de Apurímac puede ser calificada con propiedad como renacentista arcaica o como reiteradora de los modelos arquitectónicos europeos. Los diseños de estas portadas mencionadas andinas son contemporáneos con su época, lo mismo que lo fueron las portadas andinas no-planiformes de Lampa, Ayaviri y Asillo. Una constatación semejante se puede efectuar acerca de las portadas andinas planiformes analizadas en el trabajo sobre los núcleos regionales antes citado.

Parece conveniente seguir calificando esta arquitectura andina planiforme como resultante de la **fusión de dos componentes**, porque en las portadas de San Martín de Haquira y en la de Llachua no se realizó la fusión de su diseño autónomo con la decoración planiforme; que en cambio se cumplió en la portada principal de San Pedro de Haquira, aún cuando las tres son semejantes en cuanto a su diseño estructural arquitectónico. Los alarifes y talladores andinos ejecutaron esta fusión como verdaderos creadores de los diseños para las portadas, juntamente con la decoración monoplaniforme.

Hay que coordinar, sin embargo, el concepto de la fusión con el reconocimiento de la actuación de los artesanos talladores andinos como creadores de los diseños actualizados y específicos para las portadas en lugar de seguir presuponiendo que se comportaban como receptores reactualizadores arcaizantes de unos modelos arquitectónicos heterónomos. Ello significa que los talladores y alarifes andinos realizaron la fusión de la que resultó la arquitectura planiforme andina actuando simultáneamente como creadores del componente de los diseños arquitectónicos, y también simultáneamente como creadores del segundo componente de la decoración figurativa y del tallado monoplaniforme.

El artífice de la portada lateral de San Juan Bautista de Juli realizó en ella la fusión de su diseño específico que él había creado, pero en modo alguno asumió de modelos heterónomos precedentes y al realizar su recubrimiento con la plena decoración en volumen monoplaniforme estricto. Añadimos que del mismo modo actuaron los alarifes de la portada de Paucarpata, de la lateral de San Pedro de Haquira, de la de Santo Tomás de Chumbivilcas y de la de Coporaque de Espinar.

Estos alarifes andinos se comportaban de un modo distinto de los que labraron las portadas desornamentadas de Lampa y de Ayaviri, que por ser creadores únicamente del diseño arquitectónico no realizaron en ellas alguna fusión arquitectónica-decorativa.

Podría pensarse que si los artífices andinos se comportaban como simples receptores de los diseños arquitectónicos heterónomos, y que los reiteraban arcaicos y estáticos en las portadas que labraban, ello excluía evidentemente toda posibilidad de cambio en los esquemas de la arquitectura planiforme, como afirmaba Gasparini. En verdad, esta era la interpretación historiográfica basada en los condicionamientos epistemológicos antes expuestos.

La cosa, sin embargo, es muy diferente. Los análisis arquitectónicos nos muestran la existencia objetiva de diseños arquitectónicos múltiples y variados, que difieren según los núcleos regionales de portadas. Esta multiplicidad heterogénea de diseños planiformes implica que entre ellos acaeció verdadera variabilidad estructural y es incompatible con la reiteración estática y arcaica de modelos del siglo XVI, renacentistas o europeos, que suponían los historiógrafos de la polémica. La diversidad cambiante

en cuanto a la composición estructural de las portadas planiformes andinas es la expresión objetiva de la libre creatividad y originalidad plena de los artesanos andinos que actuaban como auténticos creadores integrales de las portadas tan diferenciadas entre ellas.

Se había formulado el concepto de "estilo mestizo" sobre la presuposición inicial de la diversidad de procedencia cultural entre los dos elementos componentes unidos en la fusión. Precisamos aún más que la **dualidad** de componentes pertenece a la naturaleza objetiva de la arquitectura andina planiforme; mientras que la distinta **procedencia** española indígena atribuida a cada uno de los dos componentes es sólo un presupuesto teórico introducido por el concepto analizado en los apartados precedentes.

De acuerdo a los análisis arquitectónicos afirmamos ahora que se requiere ciertamente una dualidad, que en la arquitectura planiforme es de contenidos heterogéneos: diseño arquitectónico y decoración figurativa de tallado planiforme, pero no de procedencia cultural distinta para cada componente; porque los mismo artífices andinos crearon ambos componentes, tanto los diseños arquitectónicos, como la decoración con su tallado monoplaniforme. Al final de nuestras interpretaciones, venimos a revisar el postulado de la dualidad de dos cosmovisiones culturales fusionadas en la arquitectura planiforme andina sur peruano - boliviana.

El recurso al concepto del mestizaje hispano-indígena sembró el germen de la discordia y de la polémica entre los historiógrafos. Se había pensado desde los tiempos de Angel Guido que la fusión de suyo evidente era la **causa originante** de una arquitectura que resultó mestiza debido a la dualidad de la procedencia cultural asignada a cada uno de los dos componentes fusionados.

Vistas las cosas desde la revisión crítica que ahora proponemos, afirmamos que, por el contrario, la fusión entendida como la unión de la dualidad de los contenidos integrantes de la arquitectura planiforme andina es el **efecto resultante** de la formación previa de una cultura andina surgida en las nacionalidades andinas no-quechuas durante una época bastante tardía del período virreinal. Esta es la interpretación que propusimos en el libro sobre la arquitectura planiforme de Arequipa (1997), y que hemos reiterado en la ponencia presentada al Congreso sobre el barroco hispanoamericano de Sevilla el año de 2001.

Esta fusión de los dos componentes en la arquitectura planiforme andina adquiere un sentido más profundo al surgir como efecto resultante desde la cultura andina virreinal no-quechua. En la arquitectura planiforme la fusión no significa la coexistencia o complementación de los dos componentes que permanecieron siendo tales como eran antes de fusionarse en la nueva arquitectura andina; sino la reactualización de los esquemas arquitectónicos y de la decoración por unos artesanos andinos insertos vitalmente en la cultura andina que habían formado los grupos sur peruanos no-quechuas durante el siglo XVIII.

Los historiógrafos desde Angel Guido en adelante hasta el Congreso de Roma en 1980 han venido suponiendo que sólo la decoración tallada en relieve monoplaniforme expresaba la cultura andina; mientras que el otro componente expresaba otra concepción cultural, sea la española, la renacentista virreinal de

principios del siglo XVII, o la europea no-ibérica. En realidad de verdad, tanto la decoración monoplaniforme como la composición del diseño arquitectónico expresan la cosmovisión andina surgida en las tierras altas no-quechuas a partir de finales del siglo XVII, y actuante durante todo el siglo XVIII.

NOTAS

- 1 Angel Guido, *Fusión hispano indígena en la arquitectura colonial*, edit. La Casa del Libro, Rosario, Argentina, 1925.
- 2 Ramón Gutiérrez, *Arquitectura latinoamericana, textos para la reflexión y la polémica*, Epígrafe editores, Lima, 1997, pag. 55.
- 3 Ibid. pag. 56.
- 4 Alfred Neumeyer, "The Indian contribution to architectural decoration in Spanish Colonial América", en *The Arts Bulletin*, XXX, 1948, PAG. 104-121. Véase Antonio San Cristóbal "interpretación de la arquitectura planiforme por Alfred Neumeyer", en *Teoría sobre la historia de la arquitectura virreinal peruana*, Facultad de Arquitectura Univ. Nac. de Ingeniería, Lima 1999, cap. X págs. 325-369.
- 5 A. San Cristóbal, *Teoría sobre la historia*, págs. 337-344.
- 6 H. E. Wethey *Colonial architecture and sculpture in Perú*, Harvard Univ. Press, Cambridge Massachusetts, 1949, págs. 21, 142, 156.
- 7 R. Gutiérrez, *Arquitectura latinoamericana*, pag. 57.
- 8 A. San Cristóbal *Teoría sobre la historia*, cap. VI, págs. 209-251.
- 9 Enrique Marco Dorta, *La arquitectura barroca en el Perú*, Instituto Diego Velásquez, Madrid, 1957, pag. 29.
- 10 Teresa Gisbert - José de Mesa, *Arquitectura andina*, Embajada de España en Bolivia, La Paz, 1997, pag. 345.
- 11 Graniziano Gasparini, *América, barroco y arquitectura*, Ernesto Armitano Editor, Caracas, 1972, pag. 355.
- 12 Ibid. pag. 362.
- 13 G. Gasparini, *América, barroco*, pag. 355.
- 14 Teresa Gisbert, *Arquitectura Andina*, pag. 316.
- 15 Teresa Gisbert, l.c. pag. 345.
- 16 R. Gutiérrez, *Arquitectura latinoamericana*, pag. 57.
- 17 R. Gutiérrez, *ibid*, pag. 87, nota 137.
- 18 H.E. Wethey *Colonial* pag. 66 y 68.
- 19 Antonio San Cristóbal *Arquitectura planiforme y textilográfica virreinal de Arequipa*, Facultad de Arquitectura. Univ. Nac. de San Agustín, Arequipa, 1997.
- 20 Antonio San Cristóbal, "Perspectivas en la interpretación de la arquitectura planiforme de Arequipa", en *Bol. Inst. Riva Agüero Lima* No. 26, 1999, págs. 343-366. Antonio San Cristóbal "grupos regionales de portadas planiformes", en *Sonia Tello Rozas En tomo al patrimonio e interdisciplinariedad*. Univ. de San Martín de Porres, Lima 2002, págs. 233-267.
- 21 Ilmar Luks, *Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII*, Bol. C. I.H.F. Universidad de Caracas No. 17 noviembre de 1973, pag. 35.
- 22 Ibid, pag. 78.