

# Desarrollo Estilístico Occidental y su Reflejo en la Nueva Granada

Por Carlos Arbeláez Camacho

## I - España y su espíritu estilístico cuando el descubrimiento

El **gótico-isabelino**. — El último tercio del siglo XV, español, glorioso y brillante por lo demás, habría de traer consigo una nueva expresión estilística denominada **gótica isabelina** o **estilo isabel**. El nombre como es obvio, se acuñó en honor de la Reina Isabel de Castilla, alma de cuanta empresa del espíritu se pusiese por delante. Camón Aznar rechaza tal denominación por considerar más ajustada a la verdad histórica, la de **estilo reyes católicos** (1). El distinguido crítico español podrá estar en lo cierto en lo que respecta a la teoría histórica, aunque valga la verdad, parece un tanto difícil cambiar a estas alturas un calificativo que ha logrado, gracias a su fina galantería, convertirse en un lugar común dentro del lenguaje de la crítica artística.

El estilo isabelino podría definirse, como la fusión de complicadas y profusas formas provenientes del gótico flamígero o **flamboyant** con un espíritu ya de honda raigambre nacional: el **rudéjar**. Si el primero habría de ser traído a la península por artífices venidos del norte, gracias a la atracción del claro cielo peninsular y al ofrecimiento de grandes oportunidades de trabajo, el segundo, por pertenecer y expresar cabalmente la fusión de occidente y oriente realizada en la península, podría en verdad ser considerado —como lo afirma Henri Terrasse— “el arte nacional de la España medieval” (2).

---

1) — CAMON AZNAR, José: *La Arquitectura y la Orfebrería españolas en el Siglo XVI*, (Summa Artis), vol. XVII, Madrid, Espasa Calpe, 1959, p. 1. El calificativo de *isabelino* lo acuñó, Emile Bertaux en su admirable estudio: *La Renaissance en Espagne et Portugal*, (Histoire de L'Art de André Michel, tomo IV, segunda parte, París, 1913).

2) — Cfr. CHUECA GOTTIA, Fernando: *Invariantes Castizos de la Arquitectura española*, Madrid, Editorial Dossat, 1947, p. 50.

Como lo afirma el propio Chueca, “el audaz alquimista que se atrevió a mezclar y combinar tan dispares licores fue Juan Guas, hijo de Pedro y de Brígida Tastes, vecinos y naturales de la ciudad de “León”, en el reino de Francia” (3). A Guas o Wass como en realidad se llamaba, le sucedió algo muy similar a lo acaecido al Greco: el hechizo de Toledo fue superior a cualquier otra influencia externa, al haber logrado connaturalizar a un extranjero con la más recóndita y pura esencia del espíritu hispano. La iglesia de San Juan de los Reyes, obra de Guas, habría de ser la más auténtica expresión del espíritu isabelino, vale decir, de lo fundamentalmente español.

**El protorrenacimiento y su implantación en territorio hispano.** — Las aventuras guerreras del rey Fernando en territorio italiano, lo cual al fin y al cabo podría resumirse como su deseo de convertir al Mediterráneo en mar español, habrían de traer consigo una evidente impregnación en las tropas del espíritu renacentista entonces en pleno apogeo en Italia. Sabido es, la alergia que el italiano le tuvo siempre al verticalismo propio del espíritu gótico. De tal manera que, en cuanto los fermentos del clasicismo que a lo largo del medioevo italiano soplaron con furia tuvieron su cabal y ponderosa acogida, la totalidad de la península se volcó al nuevo espíritu. Las guerras que en su propio territorio tuvieron lugar en el siglo XVI, fueron entonces, los verdaderos causantes de la expansión de dicho espíritu en el mundo occidental.

En cuanto las tropas de los Reyes Católicos volvieron a su tierra, se inició una lucha sorda entre los portadores de la nueva actitud estilística y quienes continuaban aferrados a modos, sistemas y expresiones estilísticas inmersos en el espíritu medieval. Para que no se tome con demasiada exactitud el sentido estricto de las palabras, debemos recordar que los partidarios de la tradición arquitectónica denominada entonces a su ideario como “la obra del moderno”, en tanto que quienes pensaban con criterio que hoy pudiéramos tildar de revolucionario, llamaban su ilusión estética, “la obra del romano”, o sea, la revitalización de un espíritu que había tenido su propia vigencia quince siglos antes.

Como en otro ensayo apuntamos, “es muy importante aclarar que el protorrenacimiento o **plateresco** se inspiró para su repertorio decorativo, en la tendencia ornamental de carácter anticlásico existente desde la antigüedad, puesto que a Vitruvio ya le llamó la atención. Esta ornamentación de carácter heterodoxo se puso de moda durante los siglos XV y XVI, recibiendo el nombre de grutescos” (4).

Esta decoración gozó en España de un enorme prestigio, lo cual se explica en parte, por la natural tendencia anticlásica del español la

---

3) — CHUECA GOITIA, Fernando: *Historia de la Arquitectura Española. Edad Antigua. Edad Media*, Madrid, Editorial Dossat, 1965, p. 598.

4) — ARBELAEZ CAMACHO, Carlos - SEBASTIAN LOPEZ, Sebastián: *Lar Artes en Colombia. La Arquitectura Colonial*, vol. XX, tomo 4, Historia Extensa de Colombia, Bogotá, Editorial Lerner, p. 189.

cual le impedía entender la interpretación recta del Renacimiento. El grutesco en España, se adhirió con fuerza a las estructuras de tipo medieval, recubriendo columnas, pilastras, arquivoltas, frisos, paneles, sin que en ningún momento aparezca una verdadera articulación arquitectónica, o sea, una íntima unión entre lo estrictamente estructural y lo esencialmente decorativo. La italianidad habría de venir más tarde, aunque igualmente diversificada e hispanamente interpretada.

**El espíritu mudéjar.** — Pese a que las Leyes de Indias prohibieron categóricamente la emigración de berberiscos o moros conversos hacia América, el espíritu estilístico que animó la fusión de formas occidentales y orientales: el mudéjar, tenía suficientes arrestos de carácter nacional como para necesitar que su propia implantación en territorios de Indias se llevara a cabo por medio de artífices árabes. Nada de eso, los mismos españoles, ya compenetrados de este espíritu, lo supieron exportar a Indias y aplicar allí con profusión de conocimiento y experiencia. Tanto es así, que dicho espíritu logró, a lo largo del período histórico que hoy analizamos, una persistencia tal que desafía las más ortodoxas normas de la crítica histórica, especialmente en lo que se refiere a las relaciones del tiempo y el proceso evolutivo de la estilística.

Con toda razón escribió Don Diego Angulo hace algunos años que, “de antiguo se viene reconociendo que quienes construyeron la Capilla Real de Cholula tenían en su memoria los bellos efectos de perspectiva de las numerosas naves de la Mezquita de Córdoba, y si en el aspecto constructivo este caso debe considerarse excepcional, en lo decorativo las manifestaciones mudéjares son frecuentes. El alfiz que en algún caso se quiebra, es marco usual en las puertas de los monasterios mejicanos del siglo XVI, y los listeles paralelos de abolengo almohade son igualmente frecuentes. Estos listeles eran lo último que contemplaba el maestro cantero o el fraile misionero que, al embarcar en Sevilla, desde la popa de la nave que había de conducirlo a Indias, dirigía sus miradas a las torres de la bella ciudad andaluza” (5).

El espíritu mudéjar supo condicionar la mentalidad del español en cuanto a su concepción espacial se refiere. Lo alejó por ende del espíritu netamente occidental, tan amarrado a los espacios grandes, a las localidades que se pierden en el infinito. Al contrario, el hispano-oriental se aferró a los espacios fragmentados y fácilmente reconocibles dentro del espacio global; a los espacios llamados por Chueca Goitia “cueviformes”, o sea, que gravitan sobre el espectador, y de los cuales, las techumbres de la llamada “carpintería de lo blanco” habrían de ser sus mejores ejemplos entre nosotros (6).

---

5) — ANGULO INÍGUEZ, Diego: *Historia del Arte Hispanoamericano*, vol. I, Barcelona, Salvat Editores, 1955, p. 41.

6) — Cfr. CHUECA GOITIA, Fernando: *Invariantes Castizos de la Arquitectura Española*, Madrid, Editorial Dossat, 1947; y también, del mismo autor, *Invariantes de la Arquitectura Hispanoamericana*, en *Revista de Occidente*, Madrid, 2ª época, Año IV, Nº 38, mayo de 1966.

A estos espacios interiores conformados por una serie infinita de “cuantos”, les correspondió —también por herencia oriental— una expresión volumétrica de gran simplicidad y pureza, aferrada a formas primarias de una definitiva cubicidad. Esta característica trajo consigo esa natural firmeza y virilidad que son propias de la arquitectura española y por ende, de sus ramificaciones en hispanoamérica.

## II. - Primeras expresiones del arte occidental en la Nueva Granada

**Impacto inicial.** — Si nos trasladamos al continente americano, y más concretamente a nuestro propio territorio, nos hemos de encontrar ante una obra portentosamente creadora, en la cual se forjó una nueva vida sobre los restos de las civilizaciones que habían sido desplazadas por el conquistador. El encuentro de dos mundos igualmente importantes, produjo un estallido de tal naturaleza, que los resultados de la explosión, a pesar de poseer características claramente identificables con los componentes de la mezcla, formaron sin embargo, un nuevo producto de características propias y desde luego diferentes.

Dice Francois Cali, que “los catalizadores de la explosión fueron: el despotismo de un Rey Católico; el misticismo de unos Religiosos, tal vez los más aventureros de la cristiandad; y, la epopeya de un metal, el cual atrajo hacia el Nuevo Mundo a infinidad de hombres durante el transcurso de trescientos años” (7).

Cali está en lo cierto en algunos aspectos y yerra desde luego en otros. Al despotismo del Rey Católico cabe agregarle, y con toda justicia, el calificativo de humanitario, el cual puede justificarse al leer con cuidado las innumerables normas cristianas impregnadas de justicia social que constituyen el contexto de la legislación indiana. Que se cometieron muchas injusticias gracias al incumplimiento deliberado de muchas de estas normas, nadie lo pone en duda. Pero también debemos convenir, que se aplicaron, cada vez que ello se pudo, tremendos castigos a los infractores que desoyeron tan justas órdenes.

En cuanto respecta al misticismo de unos religiosos aventureros, Cali sí está en lo cierto, pues gracias a dicho espíritu, se logró evangelizar, en un tiempo relativamente corto y por un número de frailes definitivamente escaso, los habitantes de un territorio mil veces más extenso que la Península Ibérica. Con ello se repitió, milenio y medio más tarde, la extraordinaria hazaña de los apóstoles al convertir a la fé de Cristo el vasto imperio romano y el mundo no sujeto a la autoridad de los Césares.

Finalmente, la epopeya del metal de que habla el crítico francés, indudablemente existió aunque no con la virulencia anotada, por lo menos durante los tres siglos del período colonial. Es evidente, que llegó un momento en el cual esta inquietud pasó a segundo término, y el afán urbanizador —entendido este vocablo en su real acepción— se extendió por los vastos territorios americanos, creando con ello, una normal diversificación del trabajo y por ende, de las fuentes de riqueza.

---

7) — CALI, Francois: *L'Art des Conquistadors*, París, Arthaud, 1960, p. 10.

Es apenas obvio que estos hechos ayudaron a crear una expresión artística en la cual el impulso aborigen, por lo menos en lo que a la esencia arquitectónica se refiere, no tuvo mayor importancia, y sobre cuyo verdadero valor hasta hace muy pocos años no se hablaba de ello. Además, la alquimia que permitió la transmutación del arte español en la expresión artística del nuevo mundo, es única quizá, en la historia de la humanidad.

Al no aceptarse en la nueva arquitectura, las formas y sistemas arquitectónicos propios de los pueblos vencidos, la filiación de nuestra arquitectura neogranadina debe considerarse como de evidente solera hispana. Hecho éste que no es obstáculo sin embargo, para que el propio medio y las condiciones de orden social, económico y telúrico, conformen con el tiempo, una expresión eminentemente propia, tal como podremos advertirlo más adelante.

**La epopeya urbanística española en territorio americano.** — Seguramente no se ha dado en la historia de la humanidad, una fundación tan numerosa de ciudades como en la epopeya que a continuación vamos a analizar. Es sorprendente el hecho, si se recuerda que esta gestión se realizó —a lo largo del continente— de acuerdo a las mismas reglas y en un lapso tan relativamente corto. Respaldaron esta gestión, los conocimientos, experiencias y disquisiciones mentales inmersos en las Reales Cédulas, Ordenanzas y especialmente, las llamadas Leyes de Indias, cuyo espíritu en lo que respecta a la población de estos vastos territorios, representa una de las más extraordinarias lecciones de urbanismo.

Hasta hace poco se aceptaba que los trazados reticulares de las ciudades hispanoamericanas eran consecuencia inmediata de las lucubraciones de tipo renacentista, o sea, el revivir las normas que fueron comunes a la fundación de ciudades en el imperio romano. Recientes estudios del notable crítico e historiador español, Leopoldo Torres Balbás, han demostrado el tremendo error de quienes así pensaban. Una incursión en el ámbito medieval hispano con estos puntos de vista en mente nos ha de demostrar la verdad que el distinguido crítico español ha defendido. La tradición viva de las fundaciones urbanas de traza regular tuvo durante la edad media española, una vigencia realmente manifiesta. Tal es el caso de ciudades como Jaca en su sector añadido por Sancho Ramírez, Puente La Reina, Viana, Castellón, Villareal, Almenara, Nules, Briviesca, Foncea, Bilbao en su núcleo inicial y finalmente, Santa Fe la granadina, por no nombrar sino unos cuantos casos, presentan características definitivamente orientadas hacia el sistema reticular (8).

No ha de parecernos raro entonces, que los primeros trazados hispanos en América se ciñeran a estas normas, no tanto por afinidades de tipo estilístico cuanto por razones más unidas a la tradición y a sis-

---

8) — Cfr. TORRES BALBAS, Leopoldo: *La Edad Media, en Resumen Histórico del Urbanismo en España*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1954.

temas ya lo suficientemente conocidos y experimentados. Por lo demás, al analizar con detenimiento el proceso urbanístico del renacimiento, Paim anota con toda la razón, que el aporte del humanismo de los siglos XV y XVI a este campo, consiste en la planificación de ciudades cuyo contorno era circular o poligonal, con calles de traza anular o concéntrica y radial, disposición que no fue jamás utilizada en el nuevo continente (9).

Como bien lo anota Gabriel Guarda, “es que en la colonización de América se procedió con una gran sencillez y seguridad, arraigadas en una vieja experiencia, al diseñar las nuevas ciudades; en los medios colonizadores hubo normalmente solo militares y religiosos y no arquitectos, ingenieros y menos aún artistas, y la impermeabilidad respecto a influencias foráneas fue tal, que cuando un verdadero artífice del renacimiento, el insigne ingeniero italiano Bautista Antonelli, interviene en la fundación de la nueva Guatemala en 1541, la ciudad se traza de acuerdo al modelo tradicional con que se habían delineado cuantas le habían precedido en aquellas tierras” (10).

De esa manera, pues, se procedió en nuestro territorio a conformar los trazados de las que, con los años habrían de constituir féculdas ciudades en las cuales es posible advertir aún —pese al saqueo, destrucción e ignorancia— muestras palpables de la arquitectura que hizo posible un volumen construido de sinigual sencillez, hermosura y fácil adaptabilidad a las necesidades de esos momentos.

**El gótico-mudéjar en la Nueva Granada.** — A diferencia de lo que muchos autores han afirmado, el gótico no murió en Europa sino en América española del siglo XVI. Si recordamos la aparición en territorio peninsular de un movimiento de gran valor en pleno siglo XVI, denominado por Chueca Goitia como “El Siglo de Oro de la arquitectura religiosa” y cuya expresión estilística andaba inmersa en las sublimidades del gótico, no nos ha de parecer extraño que por esa misma época anduviéramos dedicados a construir fábricas en las cuales ese espíritu medieval persistía con evidentes muestras de frescura. Al fin y al cabo, el movimiento hispano al cual nos referíamos antes, produjo esos admirables ejemplares que son las catedrales de Segovia, la nueva de Salamanca y la de Plasencia. Los artífices que las erigieron, pese a vivir en una época en la cual el espíritu que ellos defendían había muerto en otros lugares, hablaban sin embargo, el lenguaje de la sinceridad sin sobreponerse a formas importadas, por más bellas que fueran ellas y los espacios que las sustentaban.

Es bueno recordar en este momento, y para evitar naturales reacciones en quienes solo se guíen por los postulados occidentales de

---

9) — PALM, Erwin Walter: *Los Orígenes del Urbanismo Imperial en América*, México, 1951.

10) — GUARDA, Gabriel O.S.B.: *Santo Tomás de Aquino y las Fuentes del Urbanismo Indiano*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Arquitectura, 1965, p. 16.

la crítica artística, lo que al respecto afirmó el conocido americanista alemán, Erwin Walter Palm. Decía así el ilustre crítico, "se habrá ganado mucho para el entendimiento de la historia del arte colonial hispánico cuando se llegue a aunar el concepto de la sucesión de los estilos históricos con el de su coexistencia" (11). La realidad detrás de estas palabras es muy clara: en la América española se presentaron, a lo largo de los tres siglos de la etapa colonial o virreinal, anacronismos evidentes, los cuales pueden explicarse siempre y cuando se acuda al análisis de las circunstancias que permitieron su aparición.

Si en Europa las manifestaciones fuera de época deben calificarse, a más de anacrónicas, como un despropósito por pretender desvirtuar el orgánico desenvolvimiento de la historia, en Hispanoamérica este hecho no puede tacharse de igual manera. Durante las tres centurias de que se trata, y en especial, en los primeros años de su vida occidental, el nuevo mundo, por ser precisamente eso —debe entenderse como un mundo en formación— ciertas y determinadas normas de vida artística, corrientes en el ámbito europeo no pudieron tener adecuada cabida en estas latitudes.

Además, no debe olvidarse el hecho de que el mundo en formación que era nuestro propio continente para esa época, andaba bien distante de la metrópoli y sus directrices culturales. Por lo tanto, era apenas lógico el que se establecieran insularidades, retrocesos y demás anacronismos propios de este estado de cosas. También debe recordarse el hecho de que los artífices que al principio viajaron a Indias, no pasaban de ser unos modestos alarifes, jamás equiparables con los arquitectos que como Becerra, Agüero, Carrión, Arciniega y tantos más que pasaron el charco años después.

Los motivos sentimentales y en su calidad exclusiva de recuerdo de la lejana tierra, explican entonces, los anacronismos a los cuales nos referimos así como las extrañas mezclas de estilos y diversas inspiraciones que son notorias en la mayoría de nuestras construcciones coloniales. De ahí que la extraña y bella coyunda de formas góticas, mudéjares y protorrenacentistas sea un lugar común en muchos lugares del continente.

Para el caso nuestro, basta mencionar a la ciudad de Tunja y concretamente a su catedral, en donde aparece dicho espectáculo en todo su esplendor. Es necesario desde luego, someterse al esfuerzo de pretender apreciar lo que anda tapado tras la piel de la ignorancia y el mal gusto que generaciones posteriores han introducido en tan bello ejemplo de nuestra arquitectura neogranadina.

Bajo la permanente inspiración y el diario cuidado del Cura Beneficiado de la catedral, Don Juan de Castellanos, se erigió esta hermosa fábrica cuya concepción espacial —basílica de tres naves y capillas colaterales— corresponde a concepciones que fueron comunes durante

---

11) — PALM, Erwin Walter: *Estilo y Epoca en el Arte Colonial*, en ANALES del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Buenos Aires, tomo I, N<sup>o</sup> 2, 1949.

la etapa renacentista de nuestra historia del arte, tal como lo habremos de ver más adelante. En cambio, los elementos soportantes y los arcos que se apean en dichas columnas corresponden en su esencia a un diseño de tipo medieval o sea, gótico. Los fustes alargados y rematados por finos capiteles —hoy ocultos por indignos capiteles de yeso dorado— son elementos francamente identificables con el lenguaje isabelino.

Ahora bien, la cubierta que estuvo antes a la vista y que hoy, en un noventa por ciento se halla tapada por un vergonzoso cielo raso con insípidas y dulzonas pinturas, ostenta un intrincado artesanado de evidente solera mudéjar. El único lugar no cubierto, la capilla mayor, nos proporciona la idea de lo que habría sido la nave y las laterales en lo que respecta al tratamiento de su techumbre. Por haberlo paseado detenidamente un grupo de estudiantes que a mis órdenes levantaron dicho templo, es posible afirmar que un buen porcentaje de los alfarjes dorados aún existen intactos y con un diseño igual al de la techumbre no tapada, lo cual vale decir, según la clasificación que recientemente hemos establecido, que dicha techumbre pertenece al tipo de **entramado de nudillo perpendicular y diagonal centralizado** (12). Igualmente intactos se han de encontrar los tirantes originales del siglo XVI, cubiertos también por el cielo raso, el cual, para su adecuado sostenimiento requirió en la segunda década de este siglo, la postura de maderos transversales a menor distancia entre sí que la de los tirantes. Estos maderos de hoy, en vergonzoso contraste con los tirantes mudéjares, se encuentran muy deteriorados por podredumbre. La evidente degeneración tecnológica de la arquitectura republicana no admite discusión.

El monumental arco apuntado de la iglesia de Santa Clara en la misma Tunja, no necesita buscar afanosamente su origen, ya que el arco toral de la catedral estaba construido cuando se erigía el templo de las clarisas. En ambos es notorio ese espíritu medieval de que hablamos.

De igual manera son clasificables como de origen, o por lo menos de inspiración gótica, los innumerables arquitos coloniales que en la propia Tunja, aparecen en muchos de los portones claveteados de las casas patricias, o mejor, que lo fueron en su tiempo, y hoy, en la mayoría de los casos, ejercen funciones indignas de su destino original.

Buscando aún más, nos es dable encontrar en Tunja otros ejemplos del espíritu medieval. En la casa del escribano Don Juan de Vargas nos encontramos, en su primera galería, con una arquería peraltada cuyas columnas descansan sobre basas típicamente góticas. A su vez, los capiteles con su exagerada forma tronco-piramidal invertida, parecen haber sido sacados de un muestrario de elementos arquitectónicos propios de la era visigótica. Dentro de su evidente barbarismo, tales elementos han sido bella y finamente esculpidos.

En el campo de la arquitectura militar del siglo XVI, nuestras fuentes de información las constituyen exclusivamente los planos que

---

12) — ARBELAEZ CAMACHO, Carlos - SEBASTIAN LOPEZ, Sebastián: ob. cit., cap. IV.

aún se conservan en los archivos españoles, ya que no existen ni siquiera restos de lo que fueran dichos fuertes.

Tal es el caso en Cartagena, del fuerte llamado del Boquerón, existente en el lugar en el cual hoy se yergue el de San Sebastián del Pastelillo. Gracias a un grabado del siglo XVII, ha sido posible conocer la forma y demás detalles que caracterizaron el desaparecido fuerte. Era de planta circular y colocado sobre un cercado cuadrangular. Gracias a los poderosos contrafuertes que tenía, así como a las almenas de su parte superior, el carácter medieval de la citada fortaleza es indudable.

Igual cosa sucedía en Santa Marta, en donde se erigieron desde el siglo XVI, fuertes de gran poder defensivo, los cuales, por diversas causas que no entramos a discutir, han desaparecido. Las trazas que de ellos se conservan nos indican que efectivamente tuvieron un carácter eminentemente medieval. Tal expresión es bien visible en el llamado Fuerte de Bonda, cuyos planos están en el Archivo General de Indias. De ellos podemos fácilmente deducir, que tanto su torre como las almenas que la coronan, parecen extraídos de una leyenda narrada por algún transhumante trovador.

### III. - Afianzamiento del Protorrenacimiento en la Nueva Granada

**Validez del término plateresco.** — Se ha venido llamando desde hace ya varios años esta etapa del arte hispano con el nombre de plateresco. Dicho nombre surgió a raíz de la explicación dada por Ortiz de Zúñiga, en pleno siglo XVII, de la Capilla de los Reyes de la catedral hispalense. Decía el citado crítico barroco que la tal Capilla parecía como hecha de “fantasías platerescas” (13). Es evidente que la arquitectura de esta época no está influida por la platería ya que la denominación solo tiene carácter literario. Menéndez y Pelayo lo consideró como “nombre afortunadísimo”. En cambio, en los estudios realizados por Charles de Davillier sobre la orfebrería española, trabajo publicado en París en el año de 1879, se logró demostrar que la platería sigue siendo gótica hasta el año de 1540, o sea bien entrada la época de que se trata.

Puesto en juicio un término o clasificación histórico-artística, cuyo sentido original fue más peyorativo que otra cosa, parece más lógico denominar dicha etapa como protorrenacentista, ya que su énfasis en lo decorativo, igualmente visible en la primera etapa del renacimiento francés, le quita el carácter exclusivamente local que se le quería atribuir. El hecho de que tanto en España como en Hispanoamérica estas características hayan perdurado más que en otros países, se debe ante todo, al carácter tradicional de nuestro arte, el cual no evolucionó tan rápidamente como en Francia, por poner un ejemplo.

El ámbito cultural hispano cuyo interés por el espíritu renacentista era obvio, no dejó de estudiar el tratado clásico de la arquitectura, el libro de Vitruvio, **De Architectura Libri Decem**, editado por

---

13) — ORTIZ DE ZUÑIGA, Diego: *Anales eclesiásticos y seculares*, en Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España, vol. LXX, Madrid, 1879.

Fra Giocondo en Venecia en 1511, primera edición con el texto latino e ilustrada por el editor. Es muy posible que esta edición, o bien las posteriores de 1513, 1522 y 1524, le hayan servido a Diego de Sagredo para publicar su libro **Medidas del Romano**, Madrid, 1526. En él se divulgó la teoría arquitectónica de Vitruvio a lo largo de todo el territorio de la Corona española, consolidándose por lo tanto el ideario renacentista en España y sus dominios de Ultramar. Ahora bien, de la comparación recientemente hecha por el profesor Santiago Sebastián de la obra de Vitruvio editada por Fra Giocondo y el libro de Sagredo, las coincidencias que frecuentemente aparecen allí, son una demostración palpable del error en el cual incurrieron Zamora y Ponce de León, al decir que las ilustraciones de la primera edición de Sagredo tenían un carácter de "absoluta originalidad" (14).

**Características esenciales del espíritu protorrenacentista.** — Vimos ya que el ornamento mal llamado plateresco, es exclusivamente adjetivo, vale decir accidental, superpuesto a una estructura que muchas veces no responde a ese mismo espíritu. En ocasiones, el efecto es extravagante y florido, indicando a veces gran animación y energía. Según Kubler, el detalle nunca fue delicado y en el caso de que hubiera podido convertirse a sonido, su ritmo sería enredado y sonaría fuerte y ásperamente (15).

Esta etapa no encaja adecuadamente en las definiciones dadas tanto al gótico como al renacimiento. Si por una parte, el arquitecto medieval llegó a la creación de la forma a base de segmentaciones, el arquitecto renacentista partió de un principio opuesto: el de derivar su trabajo de una concepción unitaria de la forma, entendida como un todo. La ornamentación plateresca no se acoge a ninguno de estos sistemas de trabajo pues las fachadas **platerescas** parecen conformar superficies llenas de grumos y no segmentadas, como hubiera sido el caso en la decoración gótica.

Es evidente que al arribo del espíritu protorrenacentista se hacen visibles en España y en Hispanoamérica nuevos programas de desarrollo, distintos a los habituales hasta esos momentos en el ámbito arquitectónico. Tal es el caso de las plazas mayores, los hospitales reales, las viviendas urbanas, cuya esencia espacial subsiste —el patio como aglutinante interior— aunque van naciendo nuevas funciones en aras de una mayor intimidad interior; palacios municipales o Ayuntamientos o Lonjas. Constructivamente, el arco apuntado se torna de medio punto y los plementos, en las bóvedas, se acercan a la forma cupular. Este sistema permitió eliminar los arbotantes para reemplazarlos con los con-

---

14) — Cfr. SEBASTIAN, Santiago: *La decoración llamada Plateresca en el Mundo Hispánico*, en BOLETIN del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Caracas, Nº 6, Septiembre de 1966, p. 54.

15) — KUBLER, George: *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500-1800*, Gran Bretaña, Pelikan History of Art, 1959, página 2.

trafuertes de sabor románico. En España, y posteriormente en Hispanoamérica, aparecen los famosos recintos interiores de los templos llamados “de salón”, en donde las naves se igualan en altura, y del cual, la catedral de Granada, obra del más extraordinario arquitecto del protorrenacimiento hispano, Diego de Siloé, habría de ser uno de sus más importantes ejemplos.

El protorrenacimiento hispano y ya nuevamente en el campo de la ornamentación, nos pone de presente la profusión de los grutescos, la decoración a **candelieri** que irrumpe los fustes de columnas, las columnas y soportes abalaustrados, la columna llamada **panzuda** y finalmente, la imbricación de la decoración, concentrada desde luego en ciertas y determinadas zonas, con lo cual se dejan limpias otras áreas de fachada. Establecida esa rivalidad entre lo decorado y lo austero, nos hemos de encontrar con una característica eminentemente hispana.

**Ejemplos importantes del protorrenacimiento en la Nueva Granada.** — Por lo que respecta a los grutescos pictóricos, ningún otro país como Colombia, puede ostentar por medio de pinturas murales aún existentes en Tunja, un conjunto tan notable de escenas animalísticas y personajes mitológicos y simbólicos. Pese a que algunos de estos ejemplos fueran realizados en el siglo XVII, la idea esencial sigue las tradiciones del siglo anterior.

En Cartagena de Indias en cambio, pese a estar situada en un lugar al cual la influencia protorrenacentista habría de llegar de primera, es poca o casi nula la aparición de este espíritu estilístico. Marco Dorta supone que ello se deba a las condiciones mismas de la piedra de Codego, blanda y fácil de labrar aunque “áspera y hoyosa” según Fray Pedro Simón y por lo tanto, inadecuada para entallar menudas labores decorativas.

Tunja en cambio, al interior del país, nos muestra una buena colección de ejemplos, de los cuales, la columna labrada a **candelieri** que aparece en el patio de la Casa de Mancipes (galería segundo piso), es uno de los más interesantes. El enmascaramiento con decoraciones del fuste de la columna, aplaca un tanto su función estructural. En el capitel de esta columna aparece, quizá por vez primera entre nosotros, la figura de un simio con un laurel pendiente de la boca. Parece ser este caso, la primera incursión del ámbito americano en el reino de lo decorativo, lo cual va preparando el camino a una posterior expresión más local, más auténticamente nuestra aunque desde luego dentro de moldes occidentales.

En el orden de las columnas abalaustradas, motivo tan representativo en este espíritu del protorrenacimiento hispano, la Nueva Granada ostenta algunos ejemplos muy singulares y de gran belleza. Bástenos citar los siguientes: los que enmarcan la portada de Santo Domingo en Popayán, la cual si pertenece al siglo XVIII, parece haber sido realizada con elementos correspondientes a la iglesia primitiva afectada por un temblor; el retablo de San Blas en Santafé de Antioquia, situado en la iglesia parroquial de Santa Bárbara y en donde se aprecia notoriamente la influencia de Juan de Arfe. Este notable artista, pese a

pertenecer ya al manierismo, insiste con vigor en elementos protorrenacentistas como los soportes abalaustrados.

Al hablar de Arfe no podemos olvidar la enorme influencia que ejerció en el diseño del primitivo altar ochavado de la Capilla del Sagrario en Bogotá, tal como nos lo fue revelado hace algunos meses por su erudito e infatigable Rector, Monseñor Bernardo Sanz de Santamaría, cuya admirable restauración merece el agradecimiento de todos los colombianos.

La columna panzuda, otro elemento perteneciente a esta expresión estilística, se encuentra igualmente en Colombia y los ejemplares que la destacan entre nosotros, son bien interesantes por cierto. Tal es el caso de la columna que aparece en el retablo mayor de la iglesia de Santa Bárbara en Santafé de Antioquia. Es también visible en la ciudad de Popayán, en dos ejemplos singulares: el pie del púlpito de la iglesia del Carmen, y los soportes del sagrario de la Encarnación. Sin embargo, el ejemplar más original de toda América se encuentra en la portería del convento de Monguí (Boyacá). Su fuste recubierto de una decoración estilizada de tipo vegetal, ha sido calificado como de influencia indígena, punto de vista que nosotros no compartimos, pues en las obras de orfebrería realizadas en la región se desconoce un diseño similar.

En el campo de la arquitectura propiamente dicha, es notoria esta etapa neogranadina, por la profusión de los templos mayores, construidos todos de acuerdo a una misma fórmula y a una misma concepción espacial: la iglesia columnaria según la clasificación de Don Elías Tormo (16). Significa este término el correspondiente a aquellas estructuras en las que se sustituyeron los pilares baquetonados propios del gótico, por columnas cilíndricas con basa y capitel. El espacio interior se caracteriza igualmente por naves de igual altura —tipo salón— y por una forma basilical, cubierta a veces por bóvedas y en ocasiones, por tijeras de madera.

Dicho esquema, fue muy común en el continente americano, especialmente en México, donde son notables las basílicas de Cuilapán, Chiapas, Zacatlán y Santiago de Tecali, construidas todas en el siglo XVI.

Para el caso neogranadino, nos encontramos con los siguientes ejemplos que pasamos a enumerar: la catedral de Tunja, 1574; la de Cartagena, 1577-79, horrendamente deformada a principios de este siglo gracias a un estéril anhelo de italianización, inconducente e inapropiado históricamente hablando; la segunda catedral de Santafé, sacada a pregón en 1553, y la tercera, construida a causa de la ruina de la anterior, en el año de 1572; un sinnúmero de templos venezolanos, entonces bajo la potestad administrativa de la Nueva Granada, y de los cuales menciono dos de gran valor, el templo de la Asunción, construído en 1570, situado en la isla de Margarita, y el templo parroquial de Coro, 1583, recientemente restaurado en forma exquisita.

---

16) — Cfr. CHUECA GOITIA, Fernando: *Historia de la Arquitectura Española. Edad Antigua. Edad Media*. Madrid, Editorial Dossat, 1965, p. 574.

#### **IV. - Aparición del espíritu manierista en la Nueva Granada**

**Características esenciales del nuevo espíritu.** — El manierismo como estilo pictórico era ya conocido desde el siglo XVI. En cambio, como estilo arquitectónico es un descubrimiento de la crítica contemporánea. La realidad de esta nueva postura, nacida ante todo por cansancio de las formas en el proceso evolutivo del renacimiento, es esencialmente "anticlásica". Después de las perfecciones a que se llegó durante las dos primeras décadas del siglo XVI, los artistas comenzaron a aborrecer la relación que se guardaba celosamente con la naturaleza y la antigüedad clásica. De acá en adelante asistimos al juego de las interpretaciones personales.

Los principales fenómenos manieristas, según los exhaustivos estudios que sobre el tema ha realizado el profesor Santiago Sebastián López, son los siguientes: **el enmascaramiento**, que consiste en la desaparición de la función de correspondencia que existía antes entre fachada y estructura, lo cual lleva a simulaciones artificiales; **la corrupción**, cuya característica fundamental consiste en el ansia de libertad y en las sucesivas licencias que se van tomando en relación al canon clásico. Algunas de las licencias buscadas estaban inspiradas en la propia antigüedad clásica cuyas soluciones buscó el arquitecto manierista por afinidad; **la doble función**, que a primera vista produce un cierto sentido de inestabilidad buscada, al crearse la dualidad en la utilización de los elementos y su propia función estructural, por lo menos en lo que respecta a la visión inmediata. Al mismo tiempo, el conjunto se ennoblece por ese anhelo de abrazarlo todo; **la disonancia**, que pudiera definirse como el predominio del peso sobre el apoyo o soporte y la consecuente destrucción de la función estática gracias a la aparente fragilidad de los miembros soportantes. Miguel Angel fue muy adicto a este sistema de expresión, al crear soportes sostenidos por ménsulas apenas incrustadas al muro, en lugar de llevar sus columnas hasta el suelo como hubiera sido la solución correcta dentro del lenguaje clásico.

**Condiciones favorables del ámbito hispanoamericano a la difusión manierista.** — Ya nos referimos a los factores que determinaron el nacimiento de una nueva expresión arquitectónica en la América española: mundo en formación y el consecuente desorden; distancia a los centros difusores del proceso evolutivo del arte occidental; aparición de toda una serie de hechos curiosos tales como anacronismos estilísticos, retrocesos en el tiempo, combinaciones de distintas expresiones en un solo monumento, etc.

En este aparente caos inicial, al cual se le agregaría posteriormente la aparición en el mercado de los grabados realizados en Flandes por artistas, la mayoría inmersos en el espíritu manierista y por lo tanto, adictos a los nuevos idearios estéticos, tal como acabamos de explicarlo, habría de encontrar uno de los terrenos más abonados para su rápido y fértil desarrollo.

Otro factor que indudablemente influyó en la difusión del manierismo a lo largo del continente americano, lo constituye el hecho de

llegar hasta nosotros, precisamente cuando las ciudades hispanoamericanas surgían del embrionario proceso de formación, el cual entre otras cosas, tomó gran parte del lapso correspondiente al período protorrenacentista. Este hecho explica igualmente, por lo menos en lo que respecta a los países cuya formación es un tanto posterior a la de México, el menor arraigo que en ellos habría de tener el llamado espíritu plateresco, especialmente si se le compara con la enorme difusión del manierismo.

La potente acción oficial de la arquitectura llamada escurialense llevada a todos los rincones del mundo hispánico por voluntad de su monarca y la acusada gestión de su arquitecto, Don Juan de Herrera, explican también las razones que llevaron al mundo americano a recibir con agrado el nuevo espíritu. Más aún, esta arquitectura estaba bien impregnada de la filosofía viñolesca, y aunque su expresión bien podría calificarse de hispana, no por ello dejaría de ser manierista, ya que Vignola era uno de los más reconocidos pilares del movimiento manierista.

**Ejemplos manieristas en el Nuevo Reino de Granada.** — El más acabado de ellos, lo constituye el templo de la Compañía en Bogotá, más conocido con el nombre de San Ignacio. Diseñado y dirigida su construcción por el Padre Juan Bautista Coluccini S. J., arquitecto italiano natural de Lucca en la Toscana, el propio espíritu del arquitecto y su evidente formación manierista se hacen visibles en el espacio logrado y en la manera de proyectar su fachada.

En primer lugar, recientes investigaciones e interpretaciones de documentos conocidos, nos han permitido llegar a la conclusión —a diferencia de lo que anotaba Flórez de Ocariz y quienes lo siguieron— que el plano del templo no se trajo de Roma sino que el propio Coluccini lo diseñó en Santafé. La inspiración sí vino de Roma, ya que el espacio interior repite —a menor escala— el correspondiente al templo mayor de la Compañía de Jesús, el **Gesú** de Roma, obra de Vignola (17).

En segundo lugar, la fachada está evidentemente inspirada en muchos de los detalles que llevaron al arquitecto renacentista italiano, Alberti, a crear esa extraña obra que fue el templo de San Andrea de Mantua, ya criticado en su tiempo por apartarse de las normas o cánones clásicos.

Muchos de los detalles ornamentales interiores, especialmente aquéllos que se relacionan con la arquitectura propiamente dicha, son de un claro acento manierista, valga el caso de las portadas del presbiterio, las cuales al presentar sus pilastras fajadas, se acercan notablemente a un ejemplo que plantea Serlio, otro notable arquitecto manierista, en su libro traducido al castellano y profusamente expandido en América.

---

17) — Véanse: ARBELAEZ CAMACHO, Carlos - SEBASTIAN LOPEZ, Santiago: ob. cit., p. 272, y, ARBELAEZ CAMACHO, Carlos: *El templo de la Compañía de Bogotá. Nuevos aportes a su análisis histórico-arquitectónico*, en BOLETIN del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Caracas, N° 6, Septiembre de 1966, p. 86.

El diseño de la portada de la Viña Grimani en Roma, obra de Miguel Angel, fue ampliamente conocido entre nosotros ya que las portadas de los templos de San Agustín y la Capilla del Sagrario en Bogotá, repiten punto más punto menos, la irrupción de las dovelas en el entablamento que muestra el modelo romano, en contra desde luego, de todas las normas que hicieron posible el espíritu clásico.

En el campo del diseño de techumbres neogranadinas, al propio espíritu mudéjar que las hizo posible, se unió la inspiración manierista al conocerse las interpretaciones serlianas de los casetones cruciformes, octogonales y hexagonales, las cuales conformaron una temática que tuvo un gran desarrollo entre nosotros hasta bien entrado ya el siglo XVIII.

Cartagena tiene entre sus numerosos ejemplos de buena arquitectura, una excelente muestra del diseño manierista: el templo de Santo Domingo, cuya fachada, según Marco Dorta, debió realizarse “por algún cantero de Sevilla, que incluso pudo haber trabajado en el Hospital de la Sangre” (18). Esta anotación es absolutamente cierta, y a ella se le podría agregar que, precisamente la diferencia fundamental que existe entre los dos ejemplos, constituye en el paso dado hacia el manierismo por el ejemplar cartagenero, ya que el sevillano, obra de Hernán Ruiz el joven, se encuentra ubicado —estilísticamente hablando— en un período francamente renacentista dentro del proceso evolutivo del arte hispánico. El hecho de haber permitido el desplazamiento del eje de la pilastras interiores del segundo cuerpo, para no concordar con sus compañeros del primero, es una indicación más que suficiente de ese anhelo anticlásico que explica la esencia del manierismo.

Tunja entre otras, puede mostrar infinidad de valiosos ejemplos cuya sola enumeración haría interminable este trabajo. Nos limitaremos entonces, a mencionar la portada de San Ignacio, o templo de la Compañía. Aparecen allí las pilastras fajadas, las cuales parecen haber sido extraídas del estudio realizado por el famoso arquitecto francés, Philibert de L'Orme, tratadista del manierismo en su país, que aparece publicado en su libro **Nouvelles Inventions pour bien Bastir et a petits fraiz** (19). Ese mismo sistema de fajar los elementos que deben producir una sensación vertical —de acuerdo a los cánones clásicos— es visible en uno de los ejemplos más manieristas de la América española, el Templo de San Francisco de Quito.

## V. - El Barroco en la Nueva Granada

**Esencia y explicación del espíritu barroco.** — No cabe duda sobre la importancia que esta etapa del arte occidental ostenta en el panorama general de su desarrollo. El barroco, espíritu lleno de anhelos de libertad. Libertad en la composición, en el diseño, en las formas y en la concepción espacial. Libertad en vez de cánones excesivamente rígidos.

---

18) — MARCO DORTA, Enrique: *Cartagena. Puerto y Plaza Fuerte*, Cartagena, Alfonso Amadó, 1960, p. 67.

19) — Este libro lo publicó De L'Orme en 1961.

Ese era precisamente el panorama que traía consigo el espíritu barroco, nacido igualmente en Italia y expandido por el mundo occidental, gracias a las sublimidades inherentes a este delicioso momento de locura.

La fiebre que roía los espíritus de los misioneros desecados de llevar el mundo a Cristo era una sensación emotiva con características que la acercaban al brote del barroco ya en el campo de las artes plásticas.

España recibió dicho impulso con los brazos abiertos. Desde ese momento se inició, con relación a Ultramar, un proceso de va y viene. Si España supo insuflar el nuevo espíritu en sus vastas posesiones, éstas a su vez captaron adecuadamente el mensaje para retornarlo en ocasiones al propio centro de la metrópoli, en algo que se ha llamado "la arquitectura del retorno", y del cual, la Sacristía de la Cartuja de Granada es uno de los más extraordinarios ejemplos.

Para el momento en el cual dicho espíritu alcanzó a impregnar el territorio americano —siglo XVIII— ya se había concretado en él, una definitiva estratificación social. El proceso del mestizaje racial y cultural, iniciado desde los principios de la conquista, había adquirido ya caracteres de suficiente seriedad. La llegada por lo tanto de un espíritu con anhelos de libertad, y su posterior uso por artífices locales, muchos de ellos mestizos o aborígenes, habría de permitir la incrustación de elementos extraídos del suelo americano en las grandes composiciones decorativas que por estas tierras se fraguaban según claras normas estilísticas occidentales.

Si a la arquitectura barroca de occidente, vale decir la Europea: italiana, alemana y española, era fácil reconocerle una tendencia a liberar los espacios interiores mediante el uso de plantas de diseño dinámico, en la América española y salvo contadísimas excepciones, los espacios habrían de conservarse iguales a épocas anteriores, o sea estáticos, sin muros ondulados ni elucubraciones de orden espacial. La única forma como llegó a impregnar el espíritu barroco nuestra arquitectura hispanoamericana, la hemos de apreciar en el campo decorativo. Allí, sin modificar la esencia espacial, aunque recubriendo y tapando esos muros que conformaron los volúmenes arquitectónicos que encerraban los espacios, se ha de hacer presente una singular expresión estilística, a la cual le cabe el apelativo de auténtica voz americana.

**El caso del atemperamiento barroco en la Nueva Granada.** — El calificativo que hemos utilizado en el encabezamiento de este acápite, parece contradecir la idea que del barroco se tiene y que acabamos de explayar. Sin embargo, en el caso neogranadino, las cosas son así. En primer lugar, ni las condiciones económicas del país, o mejor del Virreinato lo permitían. Nuestra situación era bien distinta a las que atravesaban regiones tan ricas como la Nueva España y el Perú, lugares en donde se dió una expresión barroca eminentemente rica.

Además, por expresa voluntad de la Corona, en estos territorios neogranadinos no se habría de repetir el escandaloso caso mexicano, en donde la riqueza inmensa de los templos se había logrado a punta de obtener el dinero de los particulares a base de peticiones permanentes. Las órdenes de construir sencillamente y en forma humilde, por

su continuidad acabaron por convencer a nuestras gentes. A la larga, como característica esencial de la arquitectura neogranadina, se habría de conformar ese sentido altamente austero que marca toda nuestra producción a lo largo de los tres siglos del período.

Ahora bien, en cuanto el espíritu del barroco se expande por el ámbito americano, llega a nuestro territorio, y con leves acentuaciones de la decoración exterior en portadas y balcones que no llegaron a exageraciones, se coló de rondón ese mismo espíritu a los interiores de los templos, en donde hizo presa de altares, retablos, púlpitos, marcos, puertas y ventanas. Allí dió rienda suelta a sus anhelos decorativos y fantasiosos. El contraste es entonces violento entre los exteriores y los interiores. De la casi total ausencia de riqueza expresada en medio de una fuerte austeridad decorativa, se pasó a la exhuberancia y al brillo rutilante interior. En algunos casos, se creería uno accediendo a cualquier palacio de las mil y una noches, valga el ejemplo de la Capilla del Rosario en Tunja, cuya fabulosa riqueza interior es el antídoto de la expresión exterior del templo de Santo Domingo en el cual se halla la citada capilla.

Queda entonces claro, que si de arquitectura se trata: espacios y volúmenes compuestos de fachadas y paños, en la Nueva Granada el barroco no afecta para nada su definitivo estaticismo y sobriedad. En cambio, al hablar de interiores y en especial de los elementos que conforman el ornamento, el barroco es más generoso que con los exteriores. Por lo tanto, al hablar del barroco neogranadino, es posible, tal como lo hicimos al principio de este acápite, hablar de atemperamiento arquitectónico al acceso del barroco a nuestro territorio.

**Barroco erudito y barroco popular en la arquitectura neogranadina.** — Cabe la distinción entre estas tendencias, hija la primera de un acto creador realizado por arquitectos de formación académica, y la espontánea y funcional creación arquitectónica cuando ella nace en la entraña del pueblo. En el primer caso habremos de notar un definitivo carácter “erudito” atento a todos los vaivenes de los centros difusores del espíritu. En el segundo caso, si un cierto lazo con el desenvolvimiento del arte es visible, ello sucede en forma por demás tenue y desde luego totalmente libre de compromisos con cualquier canon, academia, escuela, moda o espíritu reinante. La sola necesidad de cumplir un determinado programa previamente establecido, así como la necesidad de reducir el radio de acción a los materiales que se encuentran a la mano, unido todo a una ingenua e interesante sensibilidad estética, hace muchas veces del pueblo un arquitecto de grandes cualidades, especialmente para lo que respecta a los conjuntos y a su adecuada implantación ambiental.

En el caso neogranadino estas dos tendencias se presentan muy claramente. La primera, la erudita, se hace visible con reales y claras conexiones al movimiento internacional, gracias a los conocimientos profesionales de los arquitectos que intervinieron en la erección de las obras así tildadas. Tal es el caso de dos templos payaneses, el de San Francisco y el de San José o de la Compañía. El primero es obra del arquitecto español Antonio García, “sugeto que ha dado pruebas nada

equivocas de su perfecta inteligencia, y Pericia en el Arte de la Arquitectura, de levantar los Planos y formar los diseños" (20).

El Templo de San Francisco es una acabada muestra del diseño barroco, naturalmente atemperado de acuerdo al ambiente, aunque dotado de una evidente muestra de talento en su autor. Su monumental fachada es la obra más importante que dejó el siglo XVIII entre nosotros según concepto del crítico español, Marco Dorta (21). El mismo crítico hace notar el poco avance de nuestro barroquismo en relación a otros lugares y regiones del continente.

El otro templo perteneciente al barroco erudito payanés es obra del hermano jesuíta, el alemán Simón Schenherr. La evidente formación del jesuíta en el difícil arte de la arquitectura y su reconocida fama de profesional, complementan la visión personal que podamos realizar de la obra. En ambos casos habremos de entender que esta obra, pese al estaticismo de su planta, empezada antes de la llegada del hermano Schenherr a Popayán, tiene tendencias marcadas de dinamismo apenas visible en ciertos elementos de orden decorativo. Es especialmente notable la columna central que sostiene la sacristía superior. En ella se nota, además de los grandes conocimientos constructivos del arquitecto, su exquisito sentido de la belleza. A juzgar por el capitel, en el alemán que lo ideó, caló también la idea de hacer entrar al juego decorativo elementos propios de la tierra americana, tal es el caso de las cabezas de indígenas que allí aparecen y de cuyas bocas salen vástagos que terminan en volutas.

En Cartagena de Indias son notables dos ejemplos importantes del barroco erudito: la portada del Palacio de la Inquisición y la fachada del templo de la Compañía o San Pedro Claver. El primero parece ser ejecutado por algún arquitecto que hubiera tenido en mente las hermosas portadas del barroco limeño, en donde el tímpano se alarga indefinidamente en una tensión vertical que por medio de curvas y contracurvas abrazan el blasón central. Las pilastras con su gran recuadro en los dos tercios superiores, contrastan con el lleno y las decoraciones superpuestas del tercio inferior.

La fachada de San Pedro Claver, pese a que la hemos tildado de barroca, es en realidad una tímida aplicación del nuevo espíritu. Dentro de un evidente conocimiento de las formas y las proporciones, el arquitecto de esta fachada se limitó a mover un tanto los paramentos con el fin de crear un cierto ritmo dinámico, sin haber logrado llegar a una solución enfáticamente barroca de la categoría de la portada de la Inquisición.

El Valle del Cauca, Santafé de Antioquia y Mompox, sin contar los innumerables ejemplos de Boyacá, los Santanderes y otras re-

---

20) — *Archivo General de Indias - Audiencia de Santafé*, 117 - 1 - 6, cita traída a cuento por Mario J. Buschiazzo: *La Arquitectura Colonial en Colombia*, Buenos Aires, Lasso, 1940.

21) — Cfr. ANGULO IÑIGUEZ, Diego: ob. cit., vol. 3, cap. 5 (escrito por Enrique Marco Dorta), p. 248 y 249.

giones del país, se llevan la palma por la aportación que hacen de ejemplares pertenecientes al barroco popular, al cual pudiéramos también denominar como "Arquitectura sin arquitectos". La sinceridad unida a la ingenuidad constituyen en todos estos casos, las mejores cualidades a exaltar en estos bellos ejemplos del arte popular, al cual, las libertades inherentes al barroco permitieron una deliciosa integración al paisaje, al panorama y al medio ambiente, cualidades que a nuestro juicio son de un gran valor precisamente por la autenticidad allí presente. El pueblo de Girón en Santander, en donde se unen todas las edificaciones en una orgánica articulación, llena de más exquisito buen gusto, al cual no fue necesario llegar con excesos de lujos o de un exhibicionismo de dudosa ortografía. La enorme sinceridad del más estricto funcionalismo, en medio de una risueña libertad en la composición, crearon, en este caso, uno de los ejemplos más acabados de nuestro barroco popular.

A manera de ejemplo que nos muestra la realidad detrás de las persistencias arcaicas a lo largo del tiempo, nos permitimos mencionar dos ejemplos interesantes: la fachada de la iglesia de la Veracruz y la portada lateral del templo de la Candelaria, ambos en Medellín.

La época de construcción de estos dos ejemplos se encuentra enclavada dentro de la etapa barroca propiamente dicha, pero sin embargo, en cada uno de los ejemplos mencionados aparecen pilastras abalaustradas, o sea, motivos típicamente clasificables dentro del proto-renacimiento, aunque expresados muchos años después de la vigencia occidental de tales elementos. Por su parte, la gran espadaña de la Veracruz, obra del artífice bogotano José Ortiz (1791-1802), es una solución característica del barroco colombiano.

## **VI. - Final de la etapa neogranadina: el Neoclasicismo**

**Factores determinantes del cambio en el pensamiento y en el gusto.** — A mediados del siglo XVIII, Europa sintió un cansancio por los excesos de libertad en la composición. Se hizo patente un anhelo por llegar nuevamente a la serenidad. Los cambios que en tal sentido se realizaron en Francia con la fundación de la Academia (1666), habrían de influir años más tarde en España, especialmente al efectuarse el cambio de dinastía en el trono español.

Fernando VI fundó en 1752, la "Real Academia de Nobles Artes de San Fernando", la cual empezó a actuar como vigilante asidua en el desarrollo de las artes. En el campo arquitectónico nadie podía actuar de no tener permiso oficial de la Academia, la cual a su vez, exigía que todos los planos de edificaciones a construirse en el territorio de la Corona, fuesen puestos a consideración de ella. Años después, otras Academias nacieron en diversos lugares de España y América: Valencia, Zaragoza y México. Asimismo, las Sociedades Económicas de Amigos del País, que entonces nacieron, actuaron también a manera de tutoras y vigilantes del proceso evolutivo de las artes.

La idea imperante consistió en la vuelta al pensamiento clásico, al equilibrio y a la serenidad que en ese espíritu está patente, esto con el fin de matar de raíz, esa libertad propia del barroco. Los peores críticos de la etapa anterior lo fueron los escritores y artistas neoclásicos,

para quienes esas sublimidades del espíritu se confundieron, las más de las veces, con la pérdida de la razón.

Paralelo a este proceso, asistimos a una rápida evolución del pensamiento filosófico europeo, el cual tendía a esa actitud que ha dado en llamarse **La Ilustración**, la cual en España recibió el nombre de **Despotismo Ilustrado**. El más grande exponente de dicho pensamiento, lo fue el propio monarca Carlos III, quien se jactaba de ser un **Rey** de avanzada y un monarca eminentemente positivista. De ahí su interés por las expediciones científicas, las cuales habrían de hacer conocer mejor aún, la realidad del continente americano, y a su vez —como es el caso en la Nueva Granada con la Expedición Botánica— servir de medio difusor del nuevo pensamiento y la nueva actitud ante la vida. A su vez, los escritos de los enciclopedistas y los estudios sobre la igualdad de los hombres, que en Francia habrían de traer consigo el movimiento revolucionario, actuaron de inmediato, tanto en la Península como en los vastos dominios de Ultramar. En España no solamente se produjeron los **afrancesados**, individuos impregnados del nuevo espíritu, sino que las nuevas ideas crearon inquietudes y actitudes contrarias a las tradicionales costumbres del español. En América, la prédica del nuevo ideario abrió paso al espíritu de libertad que habría de traer consigo, años más tarde, la independencia del continente hispanoamericano en relación a la metrópoli.

**El Neoclasicismo en la Nueva Granada.** — La trascendencia de la Expedición Botánica en el desarrollo de los acontecimientos posteriores de la historia nacional, pese a ser reconocida por todos, no ha sido aún lo suficientemente evaluada.

Dos hombres de gran valor, vivieron entre nosotros el conflicto ideológico que hemos anotado. Son ellos el español Don José Celestino Mutis y el criollo Don Francisco José de Caldas. El primero llegó hasta defender el sistema copernicano y la física de Newton, lo cual lo llevó hasta el enfrentamiento con las autoridades de la Inquisición. El segundo, mostró, desde un principio una gran pasión por los estudios científicos. Como ninguno de sus compatriotas tuvo la certidumbre de que el adelanto de la Nueva Granada dependía exclusivamente, del conocimiento de la ciencia moderna y de sus aplicaciones prácticas.

El sabio Caldas fue un apasionado del espíritu neoclásico y un “dilettante” en el campo de la arquitectura. Sus cartas y sus campañas en beneficio de determinadas obras así lo demuestran. Sin duda alguna, a él se le debe en gran parte, el cambio de actitud mental ante el problema estilístico.

Los principales adalides y actores en el proceso neo-clasicista de la Nueva Granada fueron dos religiosos: Fray Domingo de Petrés, capuchino valenciano quien actuó en Bogotá y lugares cercanos; y, el Padre Marcelino Pérez de Arroyo, quien trabajó en Popayán y Cali. Ambos fueron arquitectos, entrenados en el nuevo ideario, el cual supieron aplicar con reconocido buen gusto.

En Petrés es notoria la influencia de Diego de Siloé, el arquitecto renacentista y autor de la extraordinaria catedral de Granada. En las catedrales de Santafé, Zipaquirá y Chiquinquirá, cuyos planos y di-

recepción mientras vivió corrieron a cargo del arquitecto capuchino, es notoria esa tendencia al espacio tipo salón, a la creación de la rotonda para el altar mayor como en Chiquinquirá, y a la utilización del orden completo: basa, fuste, capitel y entablamento, visibles en Santafé y Zipaquirá de acuerdo al ejemplo de la catedral granadina.

El Padre Marcelino Pérez de Arroyo, "formó su gusto en Vitruvio y en el tratado del italiano Vignola: **Los Cinco Ordenes de la Arquitectura**" según el decir de su biógrafo (22). Esta explicación, pese a lo sintética es suficiente para aceptar la definitiva formación del Padre Pérez de Arroyo como arquitecto neoclásico.

Pérez de Arroyo, a diferencia de Petrés, nunca dirigió sus propios proyectos. Era desde luego un hombre demasiado ocupado y encargaba a otros de la dirección de las obras por él proyectadas. Una de sus mejores obras es el Templo de San Francisco en Cali, cuyo interior se ha dañado bastante, gracias al mal gusto hoy imperante, pero en el exterior es donde puede apreciarse la concepción arquitectónica de Pérez de Arroyo y su gran conocimiento del lenguaje clásico. El arquitecto payanés diseñó también un proyecto para la catedral de su ciudad natal, el cual, según los informes que se conocen, consistía en una cruz griega cuyo altar mayor y la puerta principal debían mirar al norte, frente a la plaza mayor. Como el proyecto se perdió, el único posible dato gráfico de la forma que habría de tener este templo, lo hemos de adquirir al analizar el expositorio de Santo Domingo en Popayán, obra del arquitecto, y cuya forma coincide bastante con las explicaciones e informaciones conocidas sobre la catedral fallida de Pérez de Arroyo. Del mismo arquitecto son algunas viviendas que se le achacan en su ciudad natal, entre ellas, las casas de Angulo, cuyo diseño decorativo demuestra el buen gusto de un individuo educado en las normas del neoclasicismo.

**Muerte del proceso arquitectónico neogranadino.** — La guerra de la Independencia fue el factor más importante en la descomposición de un proceso que llevaba ya tres siglos de duración y sobre cuya relación con el desarrollo estilístico de occidente hemos realizado el análisis en las páginas anteriores.

La mayoría de los artífices que habían sido educados en una tradición artesanal de gran valor, ante los hechos políticos que afrontaba el país, sólo pudieron formar parte consciente o inconsciente de dicho proceso. O bien murieron en campañas guerreras, o ajusticiados por sus ideas políticas, o lo que es peor, trabajando en otros oficios distintos al propio para poder subsistir.

Esto presupone que sus conocimientos, tal como les fueron transmitidos por sus padres y abuelos, de acuerdo a un proceso de formación artesanal cuyas raíces deben buscarse en el medioevo, se interrumpió bruscamente. Ni tenían las oportunidades de formar y educar a sus hijos en una tradición ya muy valiosa, ni el momento, ni las gentes y

---

22) — ARROYO DIEZ, Miguel Antonio: *Un Sacerdote Egregio*, en *Revista Popayán, Popayán*, N<sup>o</sup> 176.

ni siquiera la economía, se compadecían con su triste situación. La hora era la de la guerra, la destrucción y lo negativo en busca sí, de la libertad política. La arquitectura no podía por lo tanto jugar ningún papel.

Lo anterior explica sobradamente, el por qué de la degeneración tecnológica y arquitectónica del siglo XIX. Si los colombianos, por razón de un odio a todo lo que representara España —comprensible en el aspecto político solamente— buscaron una nueva fuente de inspiración estética en Francia y la victoriana Inglaterra, se encontraron en primer lugar, con el caos estilístico del XIX, el carnaval de que habla Pevsner (23), cuyas consecuencias habrían de ser fatales para todo un conjunto monumental que subsistía como representativo de una etapa ya borrada de la historia por los nuevos colombianos.

En gran parte creemos nosotros está patente el mal que hoy vivimos: destrucción irreverente del patrimonio histórico-artístico, precisamente en ese prejuicio anti-hispánico que aún subsiste, ya por ignorancia o bien, por pasión política o cualquier otra actitud que no se compadece con la objetividad requerida. Por lo menos allí está una de las razones esenciales de tan negativa actitud.

Ahora bien, de esta visión panorámica de todo un proceso estilístico, debidamente unido al mismo proceso en Europa, y que a la larga logró producir una expresión arquitectónica propia, creemos sea inútil insistir sobre la importancia que de él se deriva y en él se encuentra. Que fue una expresión eminentemente lógica y adecuada a las necesidades de su época es algo que tampoco se puede negar. De ahí la necesidad de hacer conocer por todos los medios posibles de difusión, esos valores que hemos subrayado, con el fin de que los colombianos entiendan, al final de toda una era de destrucción inmisericorde, que ese patrimonio, ni es de la Iglesia, o del Estado, o de los particulares, sino de todos nosotros. Que en él se hacen patentes los símbolos de la nacionalidad y de todo aquello que por bueno, nos lleva a usar con orgullo el apelativo de colombianos.

---

23) — PEVSNER, Nikolaus: *An Outline of European Architecture*, Gran Bretaña, Penguin Books, 1960, p. 622.