

HACIA UNA VALORACION DE LA ARQUITECTURA COLONIAL COLOMBIANA

Introducción

El análisis que vamos a intentar en este preámbulo no está dirigido a la búsqueda de la “belleza pura” sino que versa sobre las “bellezas impuras”, históricas y particulares de la arquitectura neogranadina, valorando su estética y la altura alcanzada. “La belleza —según Justino Fernández— ha sido separada del arte en los últimos tiempos y quizás no sin razón, pues es un término tan cargado de connotaciones tradicionales que más ha servido para empañar que para esclarecer la visión del arte. Mas, parece tiempo de volver a insistir, que no hay obras de arte sin sus bellezas particulares y que tiene sentido investigar sobre ellas”¹. Así que sobre el arte mismo en concreto no hay más estética que la historia de los comentarios estéticos; bien entendido que esas opiniones estéticas son a su vez históricas, pues están ligadas a las circunstancias de tiempo, lugar, gusto e ideas de un momento histórico.

Este ensayo es posible porque las investigaciones sobre arte colonial han alcanzado un grado de madurez; cronistas, viajeros, historiadores y críticos nos han preparado el camino. De la consideración de todas esas publicaciones, nacionales y extranjeras, se deduce la necesidad de estudiarlo a fondo para comprenderlo mejor. Muchos de esos estudios son meras catalogaciones o descripciones, están faltos de la glosa filosófica que con su carácter sintético nos dé una visión completa.

La Nueva Granada interpretó las diferentes modas estilísticas, desde el Renacimiento hasta el Neoclasicismo, en un lapso temporal de tres centurias. A lo largo de este tiempo hubo una serie de comentarios estéticos que iremos viendo para saber cómo sentían las obras y qué pensaban de ellas sus contemporáneos; y más, también lo que pensaron los hombres de los siglos XIX y XX, completando la historia estética del arte colonial.

1. J. FERNANDEZ: *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo*, 19. Méjico, U.N.A.M., 1959.

Lo primero que hay que tener en cuenta son las disposiciones emanadas del gobierno peninsular, es decir, la ingerencia de la Corona en la estética neogranadina. El carácter funcional y sencillo de la arquitectura colonial de Colombia está determinado, en un principio, por una real cédula de 1550 que mandaba "que las casas sean umildes y no aya en ellas superfluiedades mas que aquello que forçosamente es nessessario para su abitación y horden" ². Aunque en 1610 atestiguó el maestro Martín Archila acerca del convento de San Francisco de Tunja que "la traza que lleva... es muy vmilde", el Consejo de Indias concedió una ayuda de mil ducados, encargando a la autoridad civil que "tenga la mano en estos conuentos para que no sean sumptuosos y sean decentes" ³. Con esta política de austeridad se pretendía, sin duda, corregir los excesos cometidos en Méjico.

A fines de la Colonia seguía esta influencia real en el mismo sentido. En un despacho real de 1788 se ordena acerca del templo payanés de San Francisco:

"EL REY

"Reverendo en Cristo Padre Obispo de la Iglesia Cathedral de la ciudad de Popayán, de mi Consejo. En Representaciones de veinte y seis y treinta de Julio, y once de Agosto de mil setecientos ochenta y quatro informaron el Gobernador de esa Provincia, vuestro antecesor Dn. Gerónimo de Obregón, y el Superintendente de esa mi Real casa de moneda qe. con el auxilio de los ocho mil pesos, qe. me digné conceder del Feble de esta, pa. reedificar la Iglesia del Colegio Apostólico de Misioneros de la Religión de Sn. Franco de esa ciud. se hallaba la fábrica de dha. Iglesia techada, y concluyda, pero qe. pr. falta de caudales restava solarla y adorarla en termino qe. pudiese hacerse uso de ella, y qe. además carece el Colegio del Claustro, Patio, tránsito para el coro, y otras oficinas principales, e indispensables pa. la referida comunidad, en el dia muy cresida, pr. lo qe. vive con mucha incomodidad, añadiendo que havian ofrecido algunos Mineros, (y cumplido aunque. no todos) pa. la construcción de la citada obra, la revaja de Dros. del quinto del oro, y también qe. los fieles contribuian para ello con sus limosnas. Remitidos estos Informes a mi Virrey de Sta. Fee, pa. qe. informase a cerca de su contenido; los ha devuelto con carta de veinte y uno de Diciembre de mil setecientos ochenta y cinco manifestando haberse aplicado a dha. Obra no solo los referidos ocho mil ps. sino crecidos caudales de Limosnas, y qe. los expresados religiosos Misioneros son muy útiles, y continuos operarios en el Pulpito, y Confesionario, y acreedores a qe. mi Real beneficencia les dispense otra Limosna pa. concluir una Obra tan útil al Estado, y a los fieles. Y haviéndose visto en mi Consejo

2. ANGULO: *Historia del Arte Hispanoamericano I*, 528.

3. MARCO DORTA: "La arquitectura del Renacimiento en Tunja", en *Historia de Tunja I*, 147 ed. Correa.

de las Indias, con lo Informado pr. su Contaduria general, lo qe. dijo mi Fiscal, y consultádome sobre ello en veinte y quatro de marzo de este año; he resuelto qe. como os lo ruego, y encargo, esforzeis a esos fieles, a fin de qe. contribuyan con sus Limosnas pa. la conclusión de dha. obra, recordandoles el estado de ella, y la piadoza liveralidad con qe. yo he concurrido poniendo a cargo de algún vezº (vecino) acaudalado la colectación de dhas. Limosnas, custodia, y aplicación de la citada obra, vajo la devida cuenta y razón. Y assi mismo he resuelto me Informeis con justificación la cantidad qe. se necesite para su conclusión, **cuidando de que los Altares de la Iglesia se hagan con descencia, y modestos, y si pudiese ser, de una materia de Estuco, u otra equivalente, en qe. manifestándose una gravedad devota pueda resistir a los Incendios, y tener consistencia pr. mucho tiempo, sin ponerse adornos ni figuras extraordinarias en las paredes, de modo que ofusquen la buena arquitectura, que se asegura tiene la fábrica** (el subrayado es nuestro). Fecho en el Pardo a veinte y cinco de Enero de mil setecientos ochenta y ocho - Yo el Rey - Por mandado del Rey Nro. Sor. —Manuel de Nestares— Siguen tres rúbricas— Al Obpo. de Popayán sobre la fábrica de la Iglesia del Colegio de Misioneros Franciscanos de aquella ciudad.

“Al Vene. Deán y Cabildo de la Iglesia Cathedral de Popayán en Sede Vacante se remite de acuerdo del Consejo.

“Principal / Un Real Despacho de 25 de Enero último sobre la fábrica de la Iglesia del Colegio de Misioneros Franciscanos de aquella ciud. Madrid 27 de Febrero de 1788. (Fdo.) **Manuel de Nestares**” 4.

Son interesantes estos documentos ya que vemos cómo ciertos caracteres de la arquitectura colonial: sencillez, austereidad decorativa, etc., fueron impuestos por la política peninsular.

En segundo lugar consideremos las referencias de los cronistas y de los viajeros. Tunja, la sede poética de la Nueva Granada, albergó a un rimador monumental, el Clérigo Juan de Castellanos (1522-1607). Es el más americano de los cronistas antiguos, nos interesa por su comprensión del Nuevo Mundo. Enamorado de la ciudad, describe así las riquezas del templo catedralicio:

“Capillas hay en él particulares,
sepulcros de vecinos generosos,
con tales ornamentos que podrían
ser ricos en Toledo y en Sevilla;
retratos y dibujos que parecen
haber sido labrados por las manos
de Fidias, de Cimón y Policletos,
algunos de pincel y otros de bulto,
principalmente la que dejó hecha

4. Esta copia fiel se debe a la cortesía de mi docto amigo Dr. José Ma. Arboleda.
Archivo Central del Cauca. Colonia. Sig. 8933.

Pedro Ruiz García, do su hijo
Antonio Ruiz Mancipe se desvela
en decoralla con preciosos dones,
y ansí parece ya piña de oro”⁵.

Hay aquí un sentimiento de lo que podríamos llamar la grandeza tunjana. Pondera su templo metropolitano de tal manera que surge la comparación con el Viejo Mundo para dejar bien patente lo singular de América. Que el sentimiento estético de Castellanos era plenamente renacentista lo confirma no sólo ese sentido de la grandeza sino también la alusión a Fidias y Policleto, ya que uno de los principios de la estética renacentista fue su relación con la Antigüedad clásica. Parece indiscutible el valor documental de Castellanos, pero nótese que aquí, siguiendo los postulados renacentistas, ha sustituido a Angelino Medoro, pintor italiano al que, sin duda, trató personalmente, autor de los cuadros que todavía decoran la histórica Capilla de los Mancipes, por los artistas clásicos citados.

Este sentimiento de grandeza se funde en Castellanos con el amor a la ciudad enaltecida por él, dirigiendo la fábrica monumental de la iglesia metropolitana; así en un memorial dirigido al Corregidor en 1575 le decía que informe al Rey acerca de que “la dicha iglesia parroquial de la dicha ciudad de Tunja es la más principal de todo este Reino”⁶. El fue el fiador de la magnífica portada, no es de extrañar que en su opinión fuera “la más suntuosa y bien acabada que hay en todas las Indias”, y pese a este amor paternal no andaba tan desviado ya que, según Marco Dorta, es la más bella obra que el Renacimiento produjo en Colombia⁷. Este sentimiento de grandeza tunjana no fue único de Juan de Castellanos: en 1662, en el certamen poético organizado para festejar el nacimiento del Príncipe Carlos, dijo un poeta:

“No llores siglos pasados
Tus pompas Tunja no acuerdes
que ya son pimpollos verdes
los que antes troncos ajados
.....
¿Qué demostración mayor
ostentó tu antigüedad?”.

No pudo tener la ciudad blasonada mejor intérprete que Castellanos; todavía es hoy la ciudad renacentista de ayer. Cuando el Plateresco se había extinguido en España, tuvo una tardía floración en esta ciudad encastillada en los Andes.

5. JUAN DE CASTELLANOS: *Elegías de varones ilustres de Indias* IV, 422. Bogotá, Ed. ABC, 1955. Biblioteca de la Presidencia de la República.
6. U. ROJAS: *Juan de Castellanos*, 125. Tunja, Imprenta Departamental, 1958.
7. S. SEBASTIAN: *Album de arte colonial de Tunja* lám. I. Tunja, Imprenta Departamental, 1963.

Lucas Fernández de Piedrahita publicó su **Historia General** en 1668. Cronológicamente pertenece al barroco, pero éste apenas influyó en él, no se dejó subyugar por la retórica gongorina. Su testimonio tiene un gran valor por tratarse de un criollo por cuyas venas corría sangre de la realeza incaica. En él se exacerba el sentimiento de grandeza, así nos dice de San Francisco (Bogotá) que “su templo es antiguo, pero el adorno interior, el mejor de las Indias”. Del Colegio de la Compañía nos cuenta que “su fábrica de templo y casa es tan buena, que no tengo noticia de otra mejor de su religión, no sólo en Indias, sino en Flandes, España y Francia (fuera del Jesús de Roma)”⁸. Pero, dejemos aparte la deformación propia del momento, no andaba tan descaminado; personalmente creo que la fachada de San Ignacio de Bogotá es uno de los ejemplos más destacados del manierismo en Hispanoamérica.

Durante la segunda mitad del Siglo XVIII se produjo un cambio notable; la cultura barroca fue sustituida por la Ilustración. La mentalidad del hombre criollo fue diferente por la madurez del mundo hispanoamericano y por el impulso renovador que llegaba de Europa. Mutis fue uno de los introductores de la moda ilustrada y el autor de la empresa científica de la Expedición Botánica. Los dos focos creadores de la Nueva Granada estuvieron en Popayán y Bogotá; en el primero destacó Caldas, que superó a sus contemporáneos no solo por la vastedad de sus conocimientos sino por su vuelo filosófico. Por lo que respecta a la arquitectura, el estilo neoclásico parece ser que surgió antes en Popayán, ya que en 1788 la Academia de San Fernando envió un diseño circular para la catedral. Allí nació el gran arquitecto neoclásico Marcelino Pérez de Arroyo. Tanto los neogranadinos como los viajeros del Siglo XIX estuvieron imbuidos de la estética neoclásica y no comprendieron en su mayor parte el legado colonial.

Los viajeros del siglo pasado son casi la única fuente de comentarios estéticos, pero ninguno dedicó un estudio particular a las artes plásticas. Se interesaron más por el paisaje, la botánica, las costumbres, la política, etc., que por la estética de lo que veían; de una manera incidental hicieron algunas observaciones. Honradas parecen las impresiones del francés Mollien: “El arte de la arquitectura —dice— es el que más progresos ha hecho en Colombia; sus adelantos son tanto más sorprendentes cuanto en ese aspecto no ha tenido más maestros para dirigir sus pasos que los libros y las estampas”. Este viajero es uno de los más comprensivos y trata de dar una interpretación, aunque sea de tipo físico. “Los arquitectos de Bogotá —escribe más adelante— siempre tendrán un pretexto para justi-

8. LUCAS FERNANDEZ DE PIEDRAHITA: *Historia General de las Conquistas del Nuevo Reino de Granada*, II, 137 y 138. Bogotá, 1942. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana.

ficar la deformidad de sus edificaciones, y es que la constitución del suelo, con frecuencia sacudido por los temblores, les obliga a sacrificar la elegancia en aras de la solidez... Esa misma razón hace que se dé a los cimientos de los edificios públicos una enorme solidez, y que el fuste de los pilares de las iglesias guarde menos proporción con la nave que sostienen que con las sacudidas que tienen que resistir". Mollien sabe captar la característica más destacada de los templos bogotanos, que resplandecen de oro: "nunca hubo un templo de los incas más deslumbrante" ⁹.

Edouard André fue el último gran viajero galo, que incidentalmente se ocupó de hacer alguna observación artística; su formación neoclásica no le impidió admirar obras de gusto popular, así nos habla de la Torre Mudéjar de Cali como uno de los mejores ejemplares artísticos de Colombia; sus adornos "le prestan cierto aspecto árabe en extremo elegante, aparte de que el tiempo ha impresado a sus muros aquel tono dorado que recuerda no pocos monumentos del mediodía de España e Italia" ¹⁰. No puede ser más acertado su comentario acerca de esta obra mudéjar.

Ya en el siglo XX, hace apenas dos décadas, viajó por Colombia el español don Enrique Marco Dorta, discípulo de Angulo, que nos ha dejado el primer estudio sistemático. Veamos lo que dice acerca del siglo XVI: "Iniciada la construcción de iglesias y conventos durante el último cuarto del siglo, no alcanzó el gótico a dejarnos algún monumento que íntegramente corresponda a ese estilo, que apenas pudo manifestarse tímidamente en algunos arcos como el arco de triunfo de la iglesia de Santa Clara y los formeros de la catedral de Tunja. Los estilos del Renacimiento tampoco alcanzaron un triunfo total en los monumentos religiosos, pues sólo la reacción herreriana llegó a tiempo para dejar en Colombia alguna portada de relativa importancia como la de Santo Domingo de Cartagena... En general el estilo predominante en el siglo XVI es el mudéjar, que triunfa en las cubiertas de las iglesias y en algunos claustros conventuales" ¹¹.

El citado historiador, al tratar de la arquitectura neograna-dina del siglo XVII, destaca la decoración interior como algo característico. Esta centuria fue la época de la más auténtica expresión colonial. Nos habla Marco Dorta de la manera espe-

9. G. MOLLIEN: *Viaje por la República de Colombia en 1823, 175 y 182* (Traducción del francés). Bogotá, Imprenta Nacional, 1944. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana.

10. E. ANDRE: *L'Amérique Equinoxiale*. Traducido en *La América Pintoresca. Descripción de viajes al Nuevo Continente*. Barcelona, Ed. Montaner y Simón, 1884. Cfr. D. García Vázquez: *Revaluaciones históricas III*, 360. Cali.

11. ANGULO: Ob. cit., I, 528.

cial de tratar el espacio interior: "... la mayor parte de las iglesias bogotanas del siglo XVII fueron concebidas para que retablos, tallas en madera y grandes lienzos ocultaran sus muros de ladrillo enlucido y sus cubiertas de madera... Tableros tallados y pinturas de vistosa policromía decoran las cubiertas de las iglesias, y, en algún caso, invaden los paramentos entre los retablos, sin dejar un solo espacio libre de esa policromía ornamentación, en la que el oro de las tallas destaca sobre el fondo blanco o brilla sobre el tono caliente del rojo. Lo mismo sucede en las iglesias de Tunja". El eminente historiador de la arquitectura neogranadina admite la influencia indígena, que es la que matiza estas creaciones, destacando las decoraciones de la iglesia tunjana de Santo Domingo: "La influencia local se manifiesta en algunos elementos decorativos: monos y frutas tropicales se encuentran en los valles cálidos cercanos a Tunja. Lo más curioso es que el sentido con que se han combinado todos esos motivos de labra barroca es todavía plateresco" ¹².

La centuria dieciochesca no tiene tanto interés, sin embargo es la época de las grandes construcciones militares de Cartagena y de las monumentales fachadas de San Pedro Claver (Cartagena) y de San Francisco de Popayán. El auge económico cristalizó en ésta y otras grandes obras que representan a primera vista un cambio de gusto.

El mestizaje artístico

Puesto que en este análisis está en juego la autenticidad del arte neogranadino es preciso tratar de este problema tan fundamental. Piensó que el término de "arte mestizo", aceptado por prestigiosos historiadores del arte hispanoamericano: Angulo, Buschiazzo, Marco Dorta, Wethey, etc. ¹³, no es del todo adecuado por cuanto puede llevar a la confusión de lo estético con lo étnico, ya que se tiene demasiado presente el fenómeno biológico, y de la misma manera se quiere explicar el hecho artístico. Allí donde hay una forma mestiza se piensa enseguida en un artista indio o criollo. Lo mismo ha sucedido con el fenómeno mudéjar: donde había formas moriscas se explicaban por la presencia de artistas árabes conversos, y no sólo era el vulgo el que hacía esta aclaración sino hasta algún historiador prestigiado. No debemos olvidar que un estilo se determina por sus características y no por sus artífices. Los primeros mestizos no fueron los hijos del blanco e india sino los españoles que se sintieron embrujados por la tierra americana. También acá se re-

12. ANGULO: Ob. cit., II, 95 y 98.

13. H. E. WETHEY: *Arquitectura virreinal en Bolivia*, 60. Traducción de José de Mesa y Teresa Gisbert. La Paz, Ed. Universitaria, 1960.

pitió tímidamente —diríamos— el **Graecia capta** de Horacio, y los conquistadores fueron conquistados. Hubo que esperar hasta el siglo XVIII para que el arte mestizo nos diera contenidos más expresivos.

En América se produjo el choque de dos culturas: la europea y la india, de las que prevaleció la primera por estar mejor estructurada. Pero la cultura aborigen no desapareció: pervivió en muchos aspectos y detalles al fusionarse con la foránea. “Es harto sabido —ha escrito Gasparini— que la cultura hispánica se impuso por su superioridad comparada con el grado de evolución de los aborígenes en el momento de la conquista. Hispanos fueron el gobierno, la religión, la Inquisición, las organizaciones y todo cuanto podía exteriorizarse. Hispano fue el sello de tres siglos. Pero en el mestizaje cultural, ¡cuántos y cuántos valores autóctonos fueron absorbidos por el español, hasta volverse parte integrante de su manera de ser y de vivir! Y se dieron casos —para limitarnos al campo del arte— en los que la expresión decorativa del indio, acoplada a las formas españolas, logró en ciertas construcciones americanas una arquitectura mestiza: en ella el aporte creativo de dos maneras de sentir se fundió en la misma obra, nacida de condiciones que sólo el medio ambiente podía producir. Por eso el historiador que trate de la arquitectura colonial americana no podrá realizar un trabajo completo si a los conocimientos histórico-estéticos no añade otros de carácter sociológico y antropológico, base indispensable para la comprensión de una expresión continental”¹⁴.

El fenómeno, si se mira desde el punto de vista étnico, no es puramente mestizo, al menos en la Nueva Granada, donde hay obras de artistas mulatos, así que sería necesario buscar un término que nos expriese mejor este sincretismo cultural. De momento aceptamos el término de mestizaje, englobando en él no sólo la fusión de elementos y formas españolas e indias sino también de los otros componentes del mosaico racial de la sociedad colonial. Lo fundamental es el fenómeno artístico, prescindiendo del origen étnico del artífice.

Un análisis somero del repertorio ornamental del arte neogranadino nos lleva a la siguiente clasificación de tópicos americanos:

Motivos zoomorfos: El más antiguo que conozco parece ser que data del año 1597, está en el capitel de una columna plateresca del patio de la casa tunjana de los Mancipes, se trata, al parecer, de un simio; dado el espíritu de los grutescos a **candelieri** que enmascaran el fuste, habrá que pensar seguramente en un cantero de la escuela burgalesa; sin duda fue el primer artífice español que en la Nueva Granada sintió la sugerión

14. G. GASPARINI: *La casa colonial venezolana*, 37. Caracas, 1962.



Una piña en la ornamentación de un retablo barroco de San Francisco en Mompox. (Fot. M. Ponce).



Una media figura indígena portando racimos de uvas. Detalle del púlpito de San Francisco de Popayán. (Fot. M. Ponce).

del ambiente americano. Los monos del retablo de San Francisco de Bogotá plantean un problema, ya que, según el zoólogo Lehman, se parecen más al tipo africano que al americano; también el tipo de elefante del mismo retablo es africano y no de la India, como el representado en los grutescos pictóricos de la casa de Juan de Vargas. ¿Cómo explicar esta influencia africana? ¿Acaso intervino algún artista negro venido como esclavo?

Existen simios en las pilastras del arco toral de Santo Domingo de Tunja; el retablo bogotano de San Francisco tiene entre otros el guacamayo, el venado americano y la garza, esta última se halla también en el arco toral de Santa Clara de Tunja.

Motivos fitomorfos: Lo primero que tenemos que preguntarnos es: ¿Qué significan las frutas?. Ante todo las frutas tienen una motivación religiosa y representan la contribución de América al mundo sensual del barroco. En las pilastras de Santo Domingo de Tunja vemos, cómo sobre un esquema decorativo del plateresco, dos atlantes indios sostienen entre las manos y sobre la cabeza sendas cestas —la característica “petaca” de la comarca— repletas de frutas. Fue necesario que llegara el barroco para que América volcara sus cuernos de la abundancia sobre los elementos tectónicos, perdiendo éstos su valor funcional. Y recordamos los bodegones poéticos del autor de las **Elegías**:

“Hay caimitos, guanábanas, anones,
En árbores mayores que manzanos;
Hay olorosos hobos que en faiciones
Y paresceres son mirabolanos;
Hay guayabas, papayas y mamones,
Piñas que hinchen bien entrabbas manos,
Con olor más suave que de nardos,
Y el nacimiento dellas es en cardos,
Hay plátanos que es fructa cündigiosa” 15.

Las mejores representaciones de palmáceas fueron realizadas por un artista anónimo que trabajaba en Bogotá hacia 1633, en la serie magnífica de bajorrelieves de la iglesia de San Francisco. La palma que no ofrece ninguna duda es el cocotero, **cocos nucifera** L., magníficamente representada en el bajorrelieve de San Juan escribiendo el apocalipsis. En otro panel del mismo retablo aparece muy especificado el género de **guilielma**, al que los primeros cronistas españoles compararon con la datilera, aunque la semejanza fuera muy remota; entre su rica nomenclatura vulgar destacaremos los títulos de pijibay y chontaduro. En el mismo bajorrelieve queda otra especie de palmácea, está en el centro, con el estipe dividido en cortes horizontales, corresponde a la palma de cera del Quindío, **ceroxylon**, que alcanza hasta 60 metros de altura. Todavía nos queda otro

15. JUAN DE CASTELLANOS: Ob. cit., III, 22.

tipo de palma, la llamada de cobija o sombrero en los Llanos, y calicá en el Valle del Magdalena, **sabal dominguensis** Becc., que vemos en otro bajorrelieve del retablo; se emplea para cubrir chozas o casas de campo. Se ha pretendido ver en los racimos de frutos redondos del antepecho del púlpito de San Francisco de Popayán la presencia de la palma de corozo, **aiphanes caryotifolia** Wendl, ya que los dichos racimos son muy ornamentales; por lo que a Popayán se refiere, sabemos que Humboldt encontró allí cultivado el coquito de Chile, **jubaea spectabilis** H.B.K. (1801), según refiere su compañero Bonpland en una carta a Mutis; las diligencias realizadas para comprobar la existencia de esta especie han sido infructuosas; lo único que se conoce allá es el coquito o coco cumbe, **parajubaea cocoides** Burret, palma altoandina frecuente en el Ecuador y hasta en Pasto. Los frutos del famoso púlpito payanés no parecen ser corozos sino uvas.

El ejemplar más evidente de pasiflorácea parece ser el representado en los grutescos de los pilares de la que fue Casa de los Otoya, en Cali (1756), desaparecida hace apenas unos meses; eran pilares monolíticos de sección cuadrada con los ángulos achaflanados. El ritmo de los vástagos vegetales de este bejuco parece denunciar la presencia de un artista de raigambre indígena, formado en la talla de la madera. De las diversas especies de pasifloráceas, llamadas por los autores antiguos granadillas, ésta parece referirse a la **passiflora maliformis** L., que Cieza de León observó en Cali entre las frutas nativas.

La más importante del género de las bromeliáceas es la piña, **ananas comosus** L. Si su patria originaria fue la planicie amazónica o la mesoplanicie brasiliiana pronto debió de ser aclimatada en la actual Colombia; su difusión en la época prehispánica se debió de hacer gracias a su fácil propagación. Es una de las frutas más representadas en el arte neogranadino; ya se la encuentra en el siglo XVII en Tunja, en la famosa Capilla del Rosario; y en los pilares del arco toral de Santo Domingo; precisamente se mencionan en la jurisdicción de Tunja (sin duda en valles templados) a principios del mismo siglo. En Popayán existen en retablos atribuidos al "Maestro de 1756", siendo la más conocida la que porta la canéfora india del púlpito de San Francisco, aunque la actual no es la antigua sino una copia realizada hacia 1940 por el ebanista Juan León.

Entre las lauráceas se destaca el aguacate, **persea americana** Miller, que parece ser que procede de Guatemala, aunque a la llegada de los españoles se hallaba difundido. Se encuentra representado en el pilar del arco toral de Santo Domingo de Tunja, obra del siglo XVII, y no es de extrañar porque en 1610 se dice que existía en dicha ciudad. Según Pérez Arbeláez, de la semilla del aguacate se sacaba una tinta, empleada en muchos documentos antiguos del Archivo Central del Cauca.



Pilar monolítico de la Casa de los Otoya, Cali (1756), con representación de pasifloráceas. (Fot. Suárez).

De las musáceas, el plátano, **musa paradisiaca** L., se halla representado en el pilar del arco toral de Santo Domingo de Tunja, obra del siglo XVII. Cieza de León es el primero que menciona el plátano en la cuenca del río Cauca; en 1547 había grandes platanales en la jurisdicción de Cali; la relación de Tunja de 1610 cita esta fruta en las cercanías de la ciudad.

La única cariácea representada parece ser la papaya de tierra fría, **carica candamarcensis** Hook, que se halla en el mismo lugar que la anterior, en la petaca que porta el atlante superior.

En la cestilla que porta la canéfora india de San Francisco de Popayán hay hojas de tuna, **opuntia**, que nunca fue cultivada por el fruto en la América equinoccial y siempre se dio con carácter espontáneo, empleándose frecuentemente en setos protectores de viviendas y cultivos.

Aunque un tanto exagerada, parece ser llantén, **plantago lanceolata** L., una planta muy frecuente en las iglesias tunjanas (especialmente en las techumbres y en los arcos), que presenta grandes hojas y racimos dispuestos en alternancia. El botánico Patiño niega que sea maíz como se ha pretendido; el maíz andino solo existió hasta Pasto y de él existen referencias muy tardías.

En los flancos del retablo de Santo Tomás en Santo Domingo de Popayán, obra del círculo del "Maestro de 1756", hay una planta que parece pertenecer a la familia de las amarilidáceas. El hallazgo de una bomarea comestible llenó de alegría a Caldas, pero la especie que le dio más fama fue la **bomarea Caldasii**, luego esculpida en el pedestal de su estatua en Popayán. Hoy día está casi extinguida en las montañas del occidente de Popayán¹⁶.

Motivos antropomorfos: Tanto las medias figuras atlantes de la pilastra de Santo Domingo de Tunja como la canéfora india de San Francisco de Popayán, podrían reducirse al mismo tipo iconográfico. En cuanto a la archifamosa canéfora, quiero destacar, que es documento ilustrativo de un valor inapreciable para el tema del mestizaje que estamos tratando.

No me parece aceptable el término de **indiálide** que dio a esta forma y otras semejantes el apasionado arquitecto argentino Angel Guido, uno de los que más se preociparon por el conocimiento del arte mestizo. Para él la **indiálide** era un símbolo de la insurrección social; así decía: "si las cariátides griegas fueron aquellas prisioneras, esclavizadas, que el artista transfigura en belleza ática en el Erectión, también el quechua Condori, transfigura en belleza criolla toda su humana amargura, toda su sofocada angustia de Rebelión, ante la sangrienta esclavitud del

16. Aquí he resumido lo más característico de un trabajo en preparación: *La flora en la talla barroca neogranadina*. Agradezco al botánico Patiño su valiosa colaboración.

mitayo, su hermano en sangre y en espíritu”¹⁷. No se conoce base documental artística para asignarle al soporte antropomorfo mestizo el contenido político social que pretendió Guido. Puesto que porta un cestillo parece lo más lógico llamarle canéfora, y lo mismo puede decirse cuando sostenga un capitel corintio, originado también por un cestillo. La versión de Vitruvio (lib. I, cap. 5) que relaciona la invención de las cariátides con las prisioneras de Caria en la época de las guerras médicas, ha sido rechazada, ya que desde mucho antes la figura humana se empleaba como soporte. Estudiado el asunto objetivamente y bajo el punto de vista de la evolución artística, hay que reconocer que el antropoformismo de los apoyos fue una de las características del manierismo, especialmente fuera de Italia. La humanización de los soportes tenía a destacar el valor expresivo de los apoyos. El ejemplo de Popayán es la versión barroca del precedente manierista en San Francisco de Quito (también en el púlpito), aunque ya con sello mestizo.

En cuanto al modelo iconográfico hemos podido constatar que es prehispánico. Cuando Ampudia y Añasco llegaron, a principios de 1536, al Valle del Cauca acamparon cerca de la desembocadura del río Jamundí, entonces la tribu que vivía al otro lado cruzaba el río para cambiar baratijas por frutos de la tierra. La escena nos la refiere así Castellanos:

“Y no solo varones acudían
A tales ferias y contrato pío,
Pero también mujeres se atrevian
A pasar a lo mismo por el río:
Diré de la manera que venían,
Que no será ficción ni desvarío,
Sino pura verdad y certidumbre,
Según en lo demás es mi costumbre.
En una gruesa caña cabalgando,
Y en ella de su vino cierta pieza
Como botija, con los pies bogando
Donde su voluntad las enderezaba;
Con rueca y huso todas van hilando,
Cesta de fructa sobre la cabeza,
Y así pasan el río más derechas
Que por carreras llanas y bien hechas”¹⁸.

Hemos subrayado el verso que se refiere precisamente a ese tipo indígena que unos dos siglos más tarde sería inmortalizado por un artista anónimo de formación quiteña, al que en otra ocasión he bautizado como “Maestro de 1756”¹⁹. Realmente se

17. A. GUIDO: *Redescubrimiento de América en el Arte*. 173. Buenos Aires, Ed. El Ateneo, 1944.

18. JUAN DE CASTELLANOS: Ob. cit., 357, III.

19. S. SEBASTIAN: *Guía artística de Popayán Colonial*. 73 y 126. Cali, Ed. Pacífico, 1964.



La canéfora india de San Francisco de Popayán, obra atribuída al
"Maestro de 1756". (Fot. M. Ponce).

trata de un indígena que presenta a la Iglesia el camarico (del quechua **camari**); este vocablo, muy usado antes en Colombia, equivalía a regalo u ofrenda, y se usaba para designar una especie de tributo, hasta cierto punto voluntario, que los feligreses ofrecían a sus párrocos o doctrineros, y cuyo origen lingüístico estribaba, posiblemente, en el tributo que los indígenas quechuas hacían a sus caciques. Fue famoso un pleito de 1671 entre los párrocos de Bucaramanga y Girón que se disputaban los camaricos de cierta región limítrofe²⁰.

Quizá más interesante que la canéfora de Popayán es un pilal de la que fue casa de los Otoya (1756), en Cali. Esta pieza tiene la novedad de ser poco conocida; ante todo hay que destacar que se trata de un **unicum**; no conozco en Colombia pieza comparable y resulta más extraña en el Valle del Cauca, donde los soportes fueron generalmente de madera o ladrillo. ¿Qué significa este vástago vegetal que sale de su boca? Quizá se trate de una alusión al lenguaje; al menos entre los mayas tuvo este significado la lengua arborizada. Para algunos pueblos hay plantas que tienen la virtud de hacer hablar, y la vid parece ser una de las más características, ya que el vino excita y da locuacidad (dice el adagio latino: *in vino veritas*). Tanto esta pieza como la canéfora payanesa creo que son los ejemplos máximos (en la Nueva Granada) de ese mestizaje de que estamos tratando; ambos son productos tardíos, fruto de la estética barroca, cuya libertad y naturalismo tanto se acomodaban al espíritu de una cultura en formación.

Motivos míticos: El tópico de la cabeza con vástago vegetal es tan numeroso que pienso pueda tener un significado mítico. Aparece con harta frecuencia en los retablos payaneses y en una piedra del cementerio de Yumbo. El sol aparece con halo dentado (frontal del altar de la Epístola en Santo Domingo de Tunja) o con rayos flamígeros (Santa Clara y San Francisco de Tunja). Kelemen juzga que la representación del sol en el arte tunjano es un recuerdo chibcha, mas conviene recordar que este símbolo también figura en el repertorio de la iconografía cristiana. Su forma nos denuncia la mano de un artista de raigambre indígena, pero en cuanto a su contenido diremos que era común a las culturas en fusión; hasta los mismos misioneros han debido de aprovechar esta coyuntura psicológica para que los indios no se sintieran tan extraños en la nueva religión.

Motivos geométricos: En los basamentos de las columnas de la portada del Sagrario de Bogotá hay unas decoraciones que don Guillermo Hernández de Alba juzga inspiradas en temas ornamentales del arte chibcha²¹; pese a esta notable sugerencia,

20. E. OTERO D'COSTA: "Mestizajes del castellano en Colombia". *Thesaurus VI*, 25. Bogotá, 1950.

21. G. HERNANDEZ DE ALBA: *Guía de Bogotá*, 46. Bogotá, Ed. Voluntad, 1946.

bueno será recordar la semejanza de esta decoración con la llamada de perlas, típica de una etapa del manierismo.

Gracias a las investigaciones del profesor Jaime Jaramillo Uribe, puedo tratar ahora de un monumento singular y contradictorio: la Torre Mudéjar de Cali. El viajero André no vaciló en colocarla entre los mejores ejemplares arquitectónicos de Colombia. Tanto la cronología como el autor de la obra nos eran desconocidos. Una tradición llegada hasta nuestros días dice que la torre fue construida por un esclavo, mientras que el viajero galo citado parece ser que recogió en el convento, el año de 1876, sin duda por vía oral, la versión de que la torre había sido levantada el año de 1773 por el arquitecto Pablo, venido de España ²²; un historiador local supuso que el tal Pablo debió de ser un hermano franciscano. Las historias franciscanas no nos hablan de otras obras del supuesto hermano Pablo; en cuanto al constructor esclavo, el único oficial de albañil, esclavo mulato, que he hallado documentado en Cali, es Ignacio Camacho, activo en la iglesia matriz de San Pedro el año de 1788 ²³.

El doctor Jaramillo Uribe, al investigar sobre la sociedad colombiana del siglo XVIII, ha tratado de un personaje, el esclavo mulato Pablo, oficial de alarife, que hacia 1772 trató de dirigir en Cali una sublevación de esclavos ²⁴. En este mulato concurren los datos aportados por la tradición y el viajero André. La versión de su procedencia de España se explica fácilmente por un error muy difundido entre el vulgo, al creer que todo monumento que tiene antigüedad y aspecto colonial es necesariamente obra de españoles. En el caso concreto de esta torre, pese a su aspecto mudéjar, basta compararla con las de España para darse cuenta de que otro espíritu la anima; tiene un **no sé qué** diferente y característico que le da personalidad americana. Este aspecto viene a confirmar nuestra hipótesis de que el autor sea el esclavo mulato Pablo.

Previa esta digresión, podemos tratar del diseño de un tipo de ladrillo cortado en forma geométrica de tipo trapezoidal, con lados ondulantes, con el que se han hecho unos curiosos losanges en los paramentos de la torre y de los que desconozco semejan-

22. Véase nota 10.

D. GARCIA VAZQUEZ: "La Torre Mudéjar de San Francisco de Cali, construida por un arquitecto sevillano, el hermano Pablo", en *Revaluaciones históricas*, III, 360.

S. SEBASTIAN: "El mudejarismo en Colombia. La Torre de Santiago de Cali". *Eco*, N° 29 pág. 533. Bogotá, 1962.

S. SEBASTIAN: "La Torre Mudéjar de Cali (Colombia)", en *Archivo Español de Arte*, pág. 134. Madrid, 1963.

23. G. ARBOLEDA: *Historia de Cali*, III, 73. Biblioteca de la Universidad del Valle. Cali 1956.

24. J. JARAMILLO URIBE: "Esclavos y señores en la sociedad colombiana del siglo XVIII", en *Anuario colombiano de Historia social y de la cultura*, I, 48. Bogotá, 1963.



Torre Mudéjar de Cali. Grabado de André (1876)

tes en España. En esa huída de las líneas rígidas del trapecio se nota esa libertad característica del mestizaje que estamos tratando. La última consideración que se desprende de este caso y otros similares sobre la presencia de esclavos mulatos, carpinteros o albañiles, es que el elemento africano debe de ser tenido en cuenta en el mosaico cultural neogranadino, especialmente en el campo arquitectónico.

Constantes Arquitectónicas

De las artes plásticas es la arquitectura la que muestra más afinidad con el suelo y el paisaje. De todos los testimonios que nos ha legado el pasado, solamente la arquitectura expresa de manera más intensa el medio que la produjo. Ella nos da los rasgos esenciales del alma nacional; el estudio de la arquitectura es una de las ventanas por donde podemos asomarnos a la "intrahistoria". Esto no solo tiene interés para los arquitectos, sino, especialmente, para los historiadores de la cultura. Hegel dijo que la arquitectura es el arte de la forma simbólica, de la forma pura por excelencia, por tanto es una ayuda eficaz para caracterizar la morfología de la cultura. Se comprenderá que nos interese sobremanera la forma en arquitectura como asiento de una posibilidad simbólica, ya que no podemos pensar en fondo y forma como disociados. Lo que se debe de perseguir con este tema es la búsqueda de la "tradición eterna", ese vínculo fluyente y vivo que une el ayer al mañana. Lo fundamental radica en advertir a través de unos momentos algo fundamental, la "intrahistoria", que es un suelo firme en el que se serenan las aguas turbias de la Historia, del pasado y del futuro; en ese fondo está lo auténtico, lo original, que es lo originario, como ha destacado Chueca Goitia²⁵.

Es necesario analizar la arquitectura en su esencia, partiendo de valores puramente intrínsecos, para no ser ofuscados por consideraciones circunstanciales. Estos valores fundamentales son el sentido del espacio, del volumen y de la estructura decorativa.

El espacio

Al producirse el choque de dos culturas, los españoles impusieron el sentimiento del espacio propio de una cultura muy evolucionada a causa de los numerosos contactos culturales. Los indios americanos, aún los más avanzados, carecían de un sentimiento del espacio. Verdad es que eran "habilísimos en el arte de tallar la piedra, de usar los colores, de trabajar minuciosa-

25. F. CHUECA GOITIA: *Invariantes castizos de la arquitectura española*, 26. Madrid, Ed. Dossat, 1947.

mente la orfebrería o el jade, de hacer maravillosos mosaicos con plumas de pájaros o con piedras duras, pero totalmente ignorantes del espacio interior. Pueblos extravertidos, incapaces de concebir los ámbitos cerrados a que estaban acostumbrados los europeos. Pueblos a los cuales el penetrar bajo una bóveda debía de producir una sensación de claustrofobia, de terror cueviforme”²⁶. Para los indígenas fue más difícil vencer el miedo al espacio interior que aprender la técnica del abovedamiento.

A lo largo del período colonial se concibió el espacio a la manera hispanoárabiga. Para que no haya malentendidos queremos dejar en claro que el arte hispanomusulmán no fue, por lo que respecta a España, un producto de importación, no se trató de una mera invasión artística, sino que, por el contrario, fue una de las más auténticas expresiones del genio artístico español, algo tan español como el plateresco, y realizado, de la misma manera, por hijos de España, como ha señalado Chueca.

Un especialista en arquitectura musulmana, el francés Henri Terrase, ha escrito: “Sobre todo, ha sido España la que ha dado al arte morisco su verdadera sustancia: sus artistas. Es necesario rechazar una vez más la leyenda de la España árabe. Hemos visto en varios casos que los musulmanes de España y los mejores entre ellos, han sido, por lo general, españoles”. Ha sido un error histórico atribuir al supuesto genio árabe todo el arte desarrollado por los pueblos islamizados, aun aquél que estaba inspirado en sus más profundas tradiciones nacionales. El notable crítico francés va aún más lejos cuando trata de la Edad Media española: “Los reinos cristianos, larga faja de territorios pobres y sin unidad política, absorbidos a menudo en su esfuerzo de reconquista, no podían producir un arte que tradujera plenamente el temperamento artístico de la raza. Sólo en el territorio musulmán que se había mantenido profundamente español bajo su vida islámica, los artistas pudieron dar la medida de su talento. El arte hispanomorisco es, por tanto, en una gran parte, el arte nacional de la España medieval”²⁷. Se nos perdonará que insistamos tanto en el carácter hispanomusulmán de la arquitectura española, pero su influjo fue tan profundo que determinó posteriormente la personalidad de la arquitectura nacional. Decimos arquitectura española, no para diferenciarla de la hispanomusulmana, sino por el uso de una terminología ya consagrada, porque tan española es la una como la otra. El influjo del Islam dio nueva vida al arte medieval español accentuando sus características nacionales. Debido a este influjo islámico, el arte hispanomusulmán tuvo un concepto del espacio diferente del de Occidente. Esta diferencia se explica porque el

26. M. BUSCHIAZZO: *Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica*, 27. Buenos Aires, Ed. Emecé, 1961.

27. CHUECA: Ob. cit., 49 y 50.

arte musulmán parece estar basado en el atomismo temporal de los **axaríes**. El espacio occidental tiene convergencia y punto de fuga, es perspectiva, mientras que el islámico es discontinuo, rehuye el punto de fuga, ofuscando la vista con una serie de pantallas arquitectónicas. El espacio de un gran conjunto está formado por una suma de “cuantos” espaciales.

El genio hispánico, al concebir el espacio, tendió a hacerlo en forma “cuántica”, dándonos un espacio compartimentado. Las iglesias coloniales en Colombia suelen tener el arco toral muy desarrollado, que viene a desempeñar el papel de una pantalla psicológica. Esa suma de “cuantos” espaciales se aumenta al crear tras el presbiterio un camarín, a veces de grandes proporciones, como los de Santo Domingo y San Francisco, en Popayán; lo más frecuente en la Nueva Granada fue el desarrollo desmesurado de capillas laterales que llegaron a adquirir casi más importancia que el templo mismo del que formaban parte, siendo ejemplo notable la Capilla del Rosario, en la iglesia tunjana de Santo Domingo. En la catedral de Bogotá se compartimentó el espacio, pese a tratarse de una obra neoclásica, de un modo semejante al empleado en las catedrales españolas, colocando el coro en la nave central y formando un espacio dentro del mismo espacio; por si esto fuera poco, la capilla del ábside ha quedado separada por la columnata llamada la **platanera**, que actúa a manera de pantalla. Algunos camarines, como los de San Francisco de Popayán constituyen composiciones arquitectónicas completas, que podrían vivir independientemente del cuerpo de la iglesia, con el que están en abierto contraste, por ser casi circulares, mientras que el templo es un rectángulo cuadruplicado.

Esa sucesión de “cuantos” espaciales no solo se produce en sentido horizontal, a veces también en vertical, formando como una estratificación espacial. Las armaduras mudéjares, tan ricas y abundantes en la Nueva Granada, dan la sensación de dividir el espacio hacia lo alto valiéndose de los cuadrales y tirantes, faldones y almizates. Las techumbres en forma de artesa perduran en Colombia durante todo el siglo XVIII.

Veamos otra forma de analizar el espacio, considerando la articulación de vastos conjuntos. En un complejo constructivo occidental existe, de una forma más o menos clara, una ordenación axial; los conjuntos del barroco europeo y las catedrales góticas son los ejemplos más elevados de este sentimiento plástico de Occidente. En la arquitectura hispanomusulmana el camino es diferente, ya que la focalidad no existe, y el eje se transforma en una línea quebrada. La sucesión de espacios se resuelve por medio de saltos, que corresponden a los “cuantos” espaciales. Estas unidades espaciales se articulan formando **composiciones trabadas y asimétricas de directriz quebrada**, según feliz definición de Chueca. Este tipo de disposición también se dio

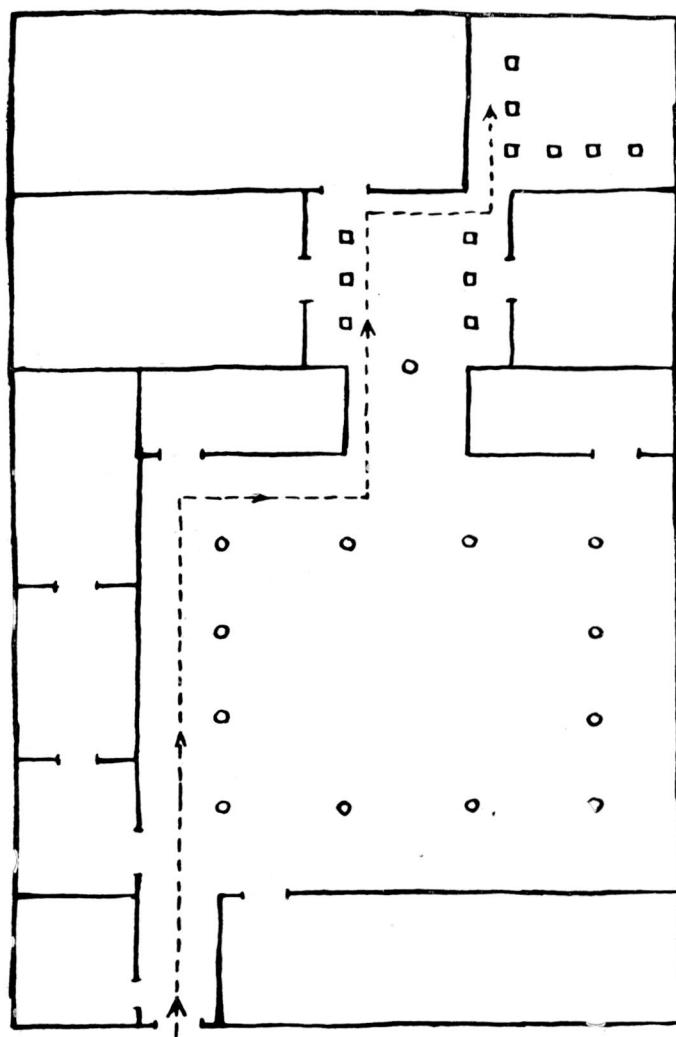
en la Nueva Granada al componer vastos conjuntos como conventos, casonas, etc. En Monguí la directriz acodada tiene que hacer tres quiebres, que sobrarían si estuviera dispuesta axialmente; otros ejemplos pueden hallarse al observar cuidadosamente las edificaciones coloniales de Cartagena, Mompox, Santa Fé de Antioquia, etc.; el ejemplo más hermoso lo he hallado en la planificación de la Casa de Mariscana, en Cartago, que presenta tres patios unidos por una línea quebrada. Este tacto sutil, en la manera de articular los espacios sin recurrir a la trivial simetría axial, nos recuerda aquel verso del gran poeta barroco neogranadino Domínguez Camargo: "arquitecto gentil de laberintos" (*Poema Heroico*, lib. I, XXXIII), que bien podría aplicarse al anónimo maestro neogranadino, que inconscientemente creó esos conjuntos que hoy nos emocionan con su variedad de perspectivas.

El volumen

Espacio y volumen son el anverso y reverso de un mismo problema arquitectónico; ambos guardan una estrecha relación. En la arquitectura hispanomusulmana, a los interiores formados por una emanación de "cuantos" espaciales les corresponde una expresión volumétrica de gran simplicidad y pureza.

Algo semejante ocurre en la arquitectura neogranadina, en la que los volúmenes se manifiestan en sus formas más elementales. Esta voluntad de forma del arquitecto neogranadino tuvo en este suelo tan inestable su peor enemigo; por verdadero milagro se han salvado dos torres en el Valle del Cauca, pero por los grabados de André y por viejas fotografías sabemos que hubo más. La Torre mudéjar de Cali es el mejor testimonio de ese amor fraternal que sintieron tanto el artista hispanomusulmán como el neogranadino por el volumen puro; pero su valor es mucho mayor por el carácter de arquitectura popular que tiene este **capolavoro** colombiano, y desde ahora su interés enorme, ya que no se trata de una obra importada, sino, al parecer, creada por un artista mulato, que con toda seguridad nunca conoció los maravillosos ejemplares de la España mudéjar. Siempre el pueblo ha sido el más fiel guardián de las tradiciones nacionales, no importa que use materiales humildes; los materiales serán pobres pero adecuados para que el pueblo exprese sus anhelos inconscientes de forma.

Dado el fuerte carácter mudéjar de la arquitectura colonial en Colombia, éste gustó de los cubos o poliedros pero evitó los cuerpos redondos, así que la cúpula casi no existe; las pocas cúpulas coloniales se encuentran en iglesias jesuíticas, ya que tan solo el dogmatismo de la Compañía hizo posible su implantación. La cúpula más hermosa es la cantada por Domínguez Ca-



Cartago. Casa de Marisancena. Para la articulación de los tres patios la directriz acodada sufre cuatro quiebres. (Croquis del autor).

margo, hijo de la cultura jesuita, que sueña un paisaje imaginario cuando el protagonista del **Poema Heroico** se acerca a Roma:

“¡Déjate hallar, oh cúpula elevada,
de la vista que Ignacio a tí encamina!
No así, de tus cimientos olvidada,
en los cielos te pierdas peregrina:
que penetra tras tí su vista alada,
por una esfera y otra cristalina,
por ver si ese tu globo temerario
es ya de piedra espacio imaginario” (lib. III, CIII).

La estructura decorativa

La decoración mural en la arquitectura hispanomusulmana depende de esa voluntad volumétrica de que hablamos. Como una decoración vigorosa destruiría la limpidez geométrica de los volúmenes, se impone por tanto una estricta planitud. La decoración hispanomusulmana —como destacó Chueca— es absolutamente planista, tiene el carácter de algo superpuesto, aplicado al haz del muro, y como, en la mayoría de los casos, no podía abarcar toda la superficie mural, se concentró en los puntos de mayor significación o dignidad: las portadas.

Los más genuinos edificios neogranadinos despliegan sus paramentos desnudos de toda ornamentación para que los volúmenes se definan puros y rotundos. Y, ¡por favor!, no se piense que esa severidad franciscana y ascética del muro indica pobreza, como se ha pretendido, sino una manera esencial de concebir la superficie de acuerdo con el gusto profundo del pueblo. Los silencios decorativos y la austereidad mural son las notas características de la arquitectura colonial colombiana. Aquí no tuvieron aceptación los gongorismos arquitectónicos de Churriaguera ni del ultrabarroco mexicano; recordemos cómo en 1788 se ordenó que el templo de San Francisco de Popayán no fuera ofuscado con decoraciones extraordinarias, tan normales en ese momento. El auge económico del siglo XVIII, que levantó las soberbias fábricas de Cartagena de Indias, de Popayán, etc., no permitió que las superficies de estos edificios se recargaran de elementos decorativos, tan corrientes en aquel momento de dominio del barroco; ellas muestran una decoración parca, seca a veces, que no indica pobreza de recursos sino la decidida voluntad, tan corriente en lo neogranadino, de destacar las formas desnudas con valentía. Creo que vamos comprendiendo mejor el carácter del barroco en Colombia, ya que supuso la acentuación de las características nacionales apuntadas.

En relación directa con la estructura decorativa está el carácter del muro en la época barroca. Si el movimiento ha sido el generador del espacio barroco, el “espacio en marcha” (Gehraum

de Schmarsow), aquí no existe dinamismo mural; tímidamente las portadas de Santo Domingo, de Popayán, y de la Compañía, de Cartagena, sobresalen un poco de la línea del muro, pero una fachada tan expresiva y ornamental como la de San Francisco, de Popayán, tiene el muro inerte. Dado ese sentido de la planitud, parece más bien una obra renacentista. Tan sólo en una construcción foránea, como la iglesia de la Compañía de Popayán, obra del alemán Simón Schenherr, vemos algo de lo que es el movimiento estructural del muro barroco.

En cuanto a la estructura de la decoración de los muros interiores, advertimos desde el siglo XVII una tendencia de raigambre hispanomusulmana: la búsqueda del espacio cueviforme, empleando para ello decoraciones de sabor mudéjar que recaman los techos y muros. El P. Pedro Pablo Villamor describía en 1720 este aspecto característico de los templos bogotanos, de tal manera "que admira ver sus adornos, brillando en techos, y paredes de oro batido, y bien bruñido, en tallas, y cartelas; que labradas con varios artificios, abrazan entre sus ramas varias pinturas, o esculturas de los Santos, repartidos con artificiosa disposición muchos Altares, con tabernáculos dorados...; creciendo cada día, como por milagro estos adornos, en medio de la pobreza, que oy padece este Reyno"²⁹. Los interiores neogranadinos se distinguen de sus similares en España o en México; nunca aquí se olvidó la medida, ni el rigor geométrico, es decir, el temperamento neogranadino rehuyó la fantasía delirante.

Marco Dorta calificó de mudéjar a Colombia con justa razón, pero el más remoto precedente literario de esta interpretación se halla en Domínguez Camargo, que dijo en su *Soneto a Guatavita* acerca de una construcción eclesiástica:

"Una iglesia con talle de mezquita".

28. CARLOS ARBELAEZ CAMACHO: "Nueva visión de la arquitectura colonial", en *Camacol* N° 11, pág. 19. Bogotá, 1963.
29. G. HERNANDEZ DE ALBA: "La iglesia de San Ignacio de Bogotá", en *Anuario de Estudios Americanos* V, 11. Sevilla, 1948.