

LA INFLUENCIA HISPANO ÁRABE EN LA ARQUITECTURA PERUANA ARABIC HISPANIC INFLUENCE IN PERUVIAN ARCHITECTURE

Carlos COSME Mellareze¹

Resumen

La presencia de manifestaciones artísticas de influencia islámica durante el período colonial en el Perú, es un fenómeno recurrente aunque poco estudiado. El presente artículo explora el concepto: mudéjar, término que denomina a una de las principales manifestaciones propias de la península ibérica; sus orígenes a partir de la población de origen musulmán que fueron convertidos forzosamente al catolicismo luego de la guerra de reconquista; y su trayectoria en nuestro, interrogándonos sobre las razones de su presencia en el territorio a pesar de la prohibición que pesaba sobre dicha población, que le impedía viajar a América. Específicamente se investiga la presencia de elementos arquitectónicos de ese origen en algunos lugares de importante desarrollo cultural durante el virreinato: Lima, Ayacucho, Puno y Cusco. Como parte del reconocimiento de los distintos y diversos componentes estilísticos de la tradición cultural de nuestro país, usualmente ignorados y faltos de investigación.

Abstract

The presence of artistic manifestations of Islamic influence during the colonial period in Peru is a recurrent phenomenon, although little studied. The present article explores the concept: Mudéjar, term that denominates one of the main own manifestations of the Iberian Peninsula; Its origins from the population of Muslim, when they were forced to convert to Catholicism after the war of reconquest. And his trajectory in ours, making us questions about the reasons of its presence in the territory despite the prohibition that prevented it to travel to America. Specifically, the presence of architectural elements that represents this origin is investigated in some places of important cultural development during the viceroyalty: Lima, Ayacucho, Puno and Cusco. As part of the recognition of the different and diverse stylistic components of the cultural tradition of our country, usually ignored and lacking in research.

Palabras clave

Arquitectura peruana, arte mudéjar, Arquitectura en Puno, Arquitectura en Cusco, Arquitectura en Ayacucho, Arquitectura en Lima.

Key words

Peruvian architecture; Mudejar art; Architecture in Puno; Architecture in Cusco; Architecture in Ayacucho; Architecture in Lima.

¹ Arquitecto por la Universidad Nacional de Ingeniería, Bachiller en Arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, egresado del Doctorado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Docente de las áreas de Historia y de Diseño de la Universidad Femenina del Sagrado Corazón.

El mudéjar

Historiografía

El término *mudéjar* fue incorporado a la Historia del Arte a partir de un discurso del académico español don José Amador De los Ríos con motivo de su ingreso a la Real Academia de San Fernando. El discurso fue pronunciado el 19 de junio de 1859 y llevaba como título *El estilo Mudéjar en Arquitectura*. Ese texto marcó el inicio de la investigación de esas expresiones artísticas. La reflexión sobre estas manifestaciones ha tenido algunos momentos fuertemente contradictorios y polémicos, sobre todo durante el final del siglo XIX e inicios del XX en que el eclecticismo de la producción arquitectónica dio paso a algunas expresiones de una tendencia que se puede denominar neomudéjar (López, 2000). Ver Figura 1.

Origen

El surgimiento de la población mudéjar y de las expresiones culturales ligadas a ella tiene su origen en la reconquista hispánica. Este fue el proceso de

recuperación, para el cristianismo, del territorio de la península ibérica dominado por los musulmanes entre los siglos VIII y XV. Al respecto, no es exacto hablar de reconquista española, pues España como tal no se había constituido todavía y era más bien un conjunto de reinos cristianos como Castilla, Aragón, León o Asturias, los que enfrentaban la dominación musulmana. El territorio ibérico, antes reino visigodo, había sido conquistado por los árabes entre los años 711 y 725 aproximadamente, estructurándose como territorio Al-Andalus. Los herederos cristianos de los visigodos fueron constituyéndose poco a poco en reinos y tomando el control de diversas zonas de la península desde prácticamente pocos años después de la conquista árabe. Ver Figura 2. El desarrollo del proceso originó un conjunto de situaciones sociales diversas en la población de los territorios de la península, determinado, en muchos casos, por las dinámicas de la relación entre las religiones y su posición respecto al poder.

Así, la reconquista generó poblaciones como la morisca, la mozárabe y la mudéjar. Los moriscos fueron los musulmanes cristianizados tras la pragmática de los Reyes Católicos del 14 de febrero de 1502, tanto los convertidos voluntariamente con anterioridad, como los que luego fueron obligados a hacerlo. Los mozárabes eran los cristianos que vivían sometidos en territorio musulmán del Al-Andalus. La población mudéjar se constituyó a partir de los musulmanes que vivían en regiones dominadas por los cristianos en condiciones particulares. Su origen se remonta a la reconquista de las ciudades de Toledo y Zaragoza entre los siglos XI y XII, ese es el momento importante del proceso de configuración de la dicha población. En un inicio, los cristianos en su avance en el territorio no tenían capacidad de repoblarlo, por lo cual tomaron la decisión de mantener la población existente dentro de nuevas condiciones sociales, como habitantes sometidos, sujetos a una serie de impuestos y limitaciones económicas pero conservando su religión, su lengua y una organización jurídica propia. Los musulmanes dominados fueron entonces asimilados por los cristianos conservando sus elementos culturales. La población que se quedó estuvo en su mayoría constituida por sectores humildes que los cristianos requerían para mantener la economía de sus nuevos territorios. Los musulmanes eran buenos agricultores, imprescindibles para cultivar unas fértiles huertas, también des-



Figura 1. Arquitectura neomudéjar: Estación de trenes de Toledo



Figura 2. Mapa de la ocupación árabe del territorio de la Península Ibérica en 1150

tacaban en el conocimiento de diversas técnicas artesanales, especialmente las constructivas, por la capacidad y habilidad de sus albañiles. Asimismo las técnicas de trabajo de los metales o la cerámica estaban muy desarrolladas en los territorios islámicos.

Cabe destacar que cada una de esas poblaciones desarrolló sus propias expresiones artísticas, de formas distintas pero innegablemente con rasgos comunes, en tanto compartían espacios geográficos y culturales, además de la misma raíz. Esta variedad poblacional y cultural fue, por cierto, temporal pues la tendencia, conforme avanzaban el S. XVI y el XVII, fue claramente a la homogenización de la religiosidad de la población y al rechazo total a lo diferente. La Inquisición se encargó de perseguir y eliminar las prácticas tanto judaizantes como las islamizantes, obligando a los pobladores de origen islámico que habían permanecido en la zona a abrazar el cristianismo de manera forzada o ser expulsados del territorio. Aún después de su conversión, estas otras poblaciones continuaban hostilizadas y sometidas a intensa vigilancia, por lo cual, tanto unos como otros inten-

taron emigrar al nuevo mundo a fin de escapar de la presión; pese a la prohibición expresa que pesaba sobre los “nuevos cristianos”. A la población de origen islámico que permaneció en territorio cristiano se le llamó *mudayyan* que significa *sometido*.

El arte mudéjar

Concepto

Denominamos mudéjares a las expresiones artísticas producidas por la población de origen musulmán sometida en territorio hispano después de iniciado el proceso de la reconquista cristiana y luego obligada a la conversión religiosa. Es, entonces, un arte cristiano que ha asimilado diversas formas y conceptos del arte islámico estructurándolos de manera armónica. La voz árabe *mudayyan* dio origen, entonces, al término mudéjar. Ver Figura 3.

Proceso

Para tratar de entender las razones del surgimiento y posterior florecimiento del arte mudéjar en la península, deberíamos tomar en cuenta las di-



Figura 3. Parainfo de la Universidad de Alcalá de Henares.

ferencias culturales de las distintas tradiciones que en ella se manifestaban. Por un lado, los habitantes de la región, antes de la invasión islámica, poseían la cultura visigoda; cuyo arte era algo rústico y tosco, mientras que, por el otro, la población invasora de origen islámico disponía de una tradición artística muy refinada, ello posibilitó que sus características se arraigaran fuertemente en la tradición cultural hispánica. Por otro lado, también jugó un importante papel el asombro de los cristianos ante las obras arquitectónicas islámicas, como los alcázares, que fueron convertidos en palacios, o las mezquitas transformadas en templos cristianos. Finalmente, también fue importante la influencia cultural del reino de Granada que permaneció bajo el poder islámico hasta 1492. Al aproximarnos al arte mudéjar percibimos que, a pesar de evidenciar sus orígenes, tanto islámicos como cristianos, constituye una manifestación distinta de los elementos que la conforman. Esto ha llevado a que se plantee como un eslabón de enlace entre ambas culturas y, de hecho, como la manifestación más

representativa de la España cristiana medieval (López, 2000).

Características del arte mudéjar

Mucho se ha discutido sobre la realidad artística que constituye el arte mudéjar pero casi el conjunto de investigadores reconoce la validez de su existencia. Uno de los principales puntos de debate es el concerniente a si se puede o no calificar propiamente como un estilo. Se ha dicho que no llega a constituir un sistema expresivo y formal autónomo, unitario y coherente. Desde una perspectiva formalista esto es cierto, pero si enfocamos el estilo como la manifestación de una manera específica de conceptualizar el mundo que se expresa a través de la actividad artística, lo que debiéramos analizar no son los resultados formales sino su calidad conceptual y expresiva. El mudéjar es, desde esa mirada, una conjunción de lo cristiano y lo islámico que se concreta en una nueva unidad estética. Sin intención de definir el tema en este trabajo nos acercamos más a la perspectiva de analizarlo

como estilo en la medida de su calidad conceptual y expresiva más que a partir de sus características formales.

En este sentido plantearemos algunas precisiones de nuestra posición antes de abordar las características concretas de las manifestaciones mudéjares.

La primera precisión es la referida al contexto social que posibilitó el surgimiento del mudéjar. Es evidente que eso ocurre en el marco de una situación inicial de tolerancia religiosa y social en la península ibérica durante la Edad Media, que permitió la convivencia, en el mismo territorio, de tres religiones: el Catolicismo, el Islamismo y el Judaísmo; o lo que es lo mismo el establecimiento de una población musulmana en regiones bajo el dominio cristiano.

La segunda está referida al rol que la ornamentación cumple en la configuración de la obra artística. En algunos casos, la presencia de elementos ornamentales ha sido entendida como un elemento accesorio en el objeto de arte y no como parte sustancial del mismo. No se puede entender los elementos complementarios de la imagen artística, sea de artes plásticas o arquitectura, como prescindibles para la misma sin alterar sustantivamente su concepto y expresividad, su voluntad artística. Por lo tanto los elementos ornamentales y expresivos constituyen parte inherente de las manifestaciones mudéjares, llegando incluso a cumplir un rol primordial en su constitución. Debemos subrayar, además, que los elementos formales son factores fundamentales de las manifestaciones artísticas del Islam y esta característica se hizo extensiva al arte mudéjar. Ver Figura 4.

La última de nuestras precisiones está referida al hecho que la mayor parte del vocabulario artístico y de la tecnología del arte mudéjar fueron heredados del arte islámico, por lo que el análisis de sus manifestaciones, en todos sus planos: estructurales, expresivos, de manejo de vocabulario, constructivo, de manejo de materiales, etc., deben hacerse en referencia a él.

En el análisis de la ornamentación mudéjar no sólo hay que atender a los motivos formales de tradición islámica, tales como elementos vegetales estilizados (atauriques), los elementos geométricos (lazos y estrellas) y los elementos epigráficos árabes (cúficos y nesjies). Es tan importante, o más, tener en cuenta los principios compositivos de la ornamentación islámica, tales como su estructuración en repeticiones rítmicas, la tendencia al



Figura 4. Torre mudéjar de la catedral de Toledo.

revestimiento total de la superficie o el diseño que utiliza patrones sin límites espaciales.

El arte islámico le aportó al mudéjar sus materiales y tecnologías. De ese modo se generalizó el uso del ladrillo, el yeso (ver Figura 5), la cerámica (ver Figura 6) y, sobre todo, la madera, constituidos como materiales esenciales de construcción e integrados en un sistema de trabajo que fomenta la especialización de la mano de obra.

En el plano de las estructuras arquitectónicas mudéjares encontramos numerosas torres-campanario, formadas por un cuerpo alminar a las que se le ha superpuesto en la parte alta un cuerpo de campanas. Por otro lado, los elementos cristianos que se pueden encontrar en el arte mudéjar son básicamente las funciones y las tipologías cristianas.



Figura 5. Yesería de tradición morisca.



Figura 6. Piezas de cerámica vidriada.

Mudéjar en América

Es necesario tener en cuenta que los nuevos modelos urbanos y arquitectónicos, en general, las manifestaciones artísticas producidas en los territorios conquistados por España, formaban parte de un proyecto general para la adecuada administración del poder colonial. En ello se enmarcaban, tanto la reorganización territorial, como el proceso de evangelización que le sucedió. Ambos resultaban imprescindibles para el sometimiento y control de la población nativa. La reorganización territorial tuvo su eje de acción en la fundación de ciudades y reducciones. Las ciudades fueron centros urbanos en los que se establecieron los conquistadores cumpliendo roles administrativos, políticos y militares; mientras que las reducciones fueron asentamientos para la reubicación centralizada de los antiguos poblados indígenas dispersos en amplios sectores del territorio. La evangelización formó parte del proceso de homogenización religiosa impulsado por la corona española, a fin de garantizar el sometimiento de los indígenas mediante la destrucción de sus modos de vida, con la excusa de moralizar sus costumbres e inculcarles la verdadera fe (Bernales & Morales. 1990).

Si bien es cierto que los modelos artísticos del período inicial son diversos –pues corresponden a la transmisión de la identidad cultural hispana, que también lo era–, en arquitectura es evidente la notoria presencia de las tradiciones mudéjares, cuyas manifestaciones fueron difundidas por todo el nuevo continente y perduraron hasta entrado el S. XVII. Frente a esta importante presencia la pregunta que cabe es ¿Cuál fue la dinámica de transmisión de la tradición cultural mudéjar que permitió su amplia presencia en Hispanoamérica?

Una de las posibles respuestas sería que mano de obra originalmente mudéjar se hubiera instalado en el territorio americano. Para analizar las posibilidades de esta presencia será necesario tener en cuenta las condiciones de vida de esa población en el propio territorio hispánico. A partir del S. XVI –momento de la recuperación de Granada, último territorio islámico en la península–, la tendencia de los cristianos fue a la homogenización religiosa forzada, castigando severamente cualquier práctica no cristiana. La intolerancia estuvo a la base de la decisión de expulsión de los musulmanes de todo el territorio

en 1609, proceso que culminaría en 1614. Esto motivó la conversión obligada de los musulmanes y los judíos al cristianismo, como alternativa para posibilitar su permanencia en la península. Los miles de conversos fueron entonces conocidos como “cristianos nuevos”, para diferenciarlos del resto de la población originariamente cristiana a quienes se denominaba “cristianos viejos”. Obviamente, siendo la Inquisición consciente de lo forzoso de la conversión, mantuvo una vigilancia permanente sobre esta población; estando además prohibidas de emigrar al Nuevo Mundo. Aun así, se tiene el registro de su presencia en territorio americano; como se prueba por la realización de algunos procesos inquisitoriales y por documentos en que se sustenta la necesidad de moriscos españoles para promover el cultivo de la morera en México o el cavado de zanjas para el anegado de las salinas de Araya en Venezuela (López) o algunos ejemplos peruanos que veremos más adelante. Estas resultan pruebas fehacientes de su paso –ilegal por cierto– a América, sobre todo entre los años de 1560 a 1640 (Manrique, 2010), por supuesto encubriendo su identidad.

El hecho evidente es la presencia de manifestaciones artísticas de origen mudéjar en casi todo el continente, aunque de manera diferenciada. Se les encuentra sobre todo en los lugares donde se pudo instalar de modo más eficiente el poder colonial:

“...cuando hablamos de mudéjar en el América no nos referimos a la totalidad del continente sino a aquellos espacios que formaron parte del sistema virreinal en el amplio sentido económico, cultural y político.” (López Guzmán. Pág. 421).

Lo planteado por López Guzmán sustenta la presencia importante del mudéjar en lugares como México, Panamá, Guatemala, Venezuela, Ecuador (ver Figura 7), donde se cuenta con muchos ejemplos que han pervivido hasta la actualidad, por razones ambientales y climáticas pero, sobre todo, por la decisión de los responsables de los procesos arquitectónicos y constructivos, quienes no ordenaron la destrucción de estas edificaciones. Por otro lado su presencia en territorios alejados y poco poblados resulta prácticamente circunstancial, como el caso de techumbres en Santiago de Chile o en Argentina.

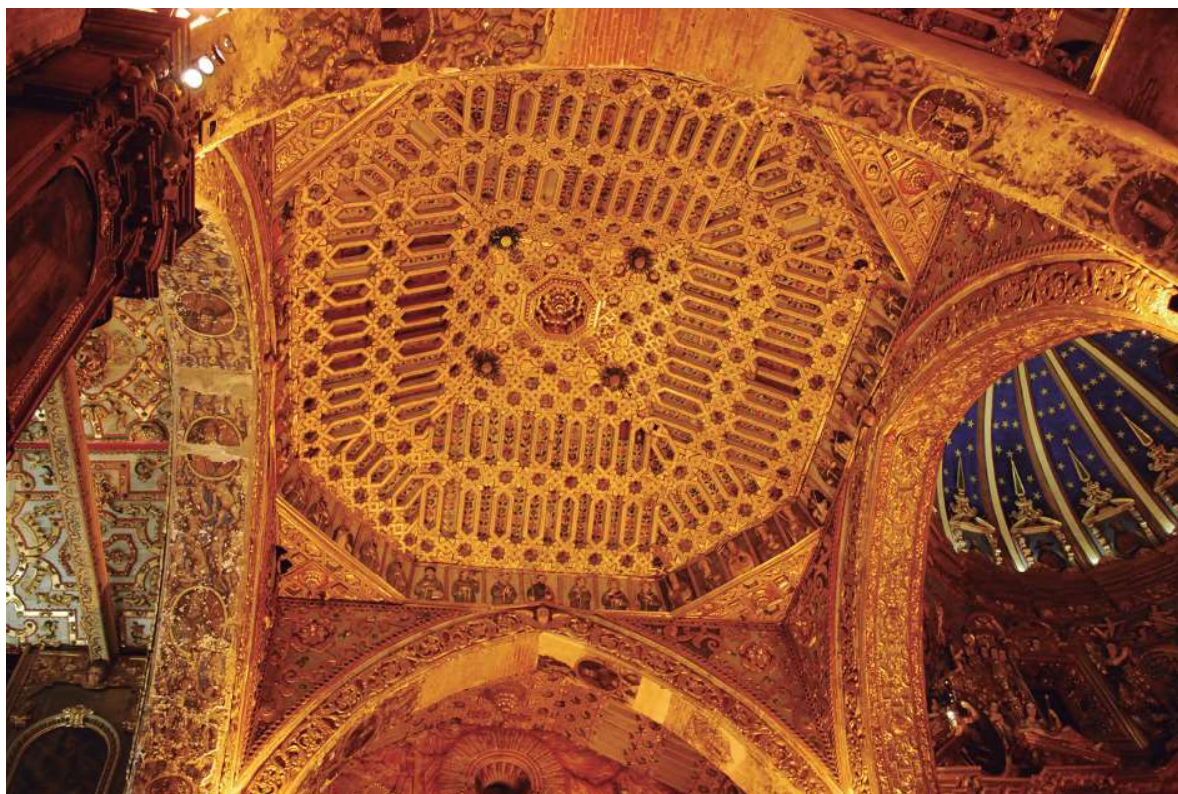


Figura 7. Techo mudéjar de la iglesia de San Francisco, Quito. Ecuador.

El Mudéjar en el Virreinato del Perú

La reorganización del territorio y la dominación colonial

Los nuevos procesos urbanos comprendieron tanto las ciudades como las reducciones. Las ciudades fueron organizadas como centros de poder, erigidas como núcleos desde los cuales se coordinaba y dirigía la actividad evangelizadora. Para el caso las instituciones que asumían dicha labor —es decir las órdenes religiosas— edificaron en ellas conventos donde centralizaban sus actividades administrativas y, además, les servían de residencias y de lugares de culto. Las reducciones tenían en la evangelización la justificación formal de su existencia, por lo que todas debían contar con capillas doctrinales. Durante el S. XVI e inicios del S. XVII los modelos predominantes fueron los de origen mudéjar. Esa predominancia es la que pretendemos analizar.

La evidencia mudéjar en el Perú

Analizar la evidencia de la presencia mudéjar en nuestro territorio es, como en el caso del conjunto del territorio americano, bastante complejo:

“Destacar la presencia de moriscos en nuestro territorio es sumamente difícil, por no decir imposible, porque la mayor parte de ellos se encubrían bajo nombres españoles. Por consiguiente, no hay manera de distinguir un sujeto que tenía origen morisco de uno que lo tenía español ciento por ciento.” (Lohmann, 2010. Pág. 165).

Si bien es cierto que cualquier huella de población de origen islámico en nuestro territorio, está referida formalmente a la población morisca, es decir la convertida del islamismo al catolicismo; en realidad se trataba de una población de conversión forzosa, obligada por la intolerancia católica de la reconquista; aquella que Lohmann denomina criptomusulmana, de aparente “españolización” —expresada en la vestimenta, el habla castellana y la profesión del catolicismo— pero, probablemente, contrastante con prácticas domésticas musulmanas. El momento más intenso del proceso de conversión en el territorio hispánico fue, de hecho, el posterior a la pragmática de 1502 que, como ya aludimos, obligaba a los musulmanes a abandonar la península. Esta es entonces posterior al descubrimiento de América y anterior a la organización de los virreinos de Nueva España y del

Perú —posteriores a 1535—. De hecho, inicialmente, la extrema vigilancia de la Inquisición y, luego, la expulsión forzosa debieron haber impulsado a un importante sector de esa población a emigrar a América. Como ya dijimos esta inmigración era fundamentalmente ilegal. El mayor número de casos registrados de modo oficial es el referido a la importación de esclavos y esclavas de raza blanca, que correspondían, casi en su totalidad, a esclavos moriscos.

Se cuenta con registros como el de la autorización dada a Hernando Pizarro, para traer cuatro esclavas moriscas para el servicio su hermano, el gobernador Francisco en 1534 y, a partir de esa fecha abundan registros de ese tipo, aunque se debe señalar que son casos específicos y en su mayoría referidos a la presencia de mujeres; es sabido que ellas llegaban en muchos casos como concubinas de españoles. El número de esclavos es significativamente menor —se cree que en proporción de cuatro mujeres por cada hombre— pero también sabemos que muchos individuos mudéjares eran artesanos de vasta experiencia, por lo que pudieron haber sido empleados en tareas relacionadas a los procesos constructivos (Manrique, 2010).

La organización de las actividades constructivas

Como es lógico suponer, luego de la fundación de la conquista del territorio las labores constructivas emprendidas fueron sencillas y rústicas. Por un lado, se requerían con rapidez edificaciones diversas y, por otro, los primeros años fueron de gran incertidumbre social y política; ambas condiciones deben haber dificultado la edificación de obras de gran envergadura, así como deben haber impedido ser fieles a las normas de rigor de los estilos artísticos en boga por aquella época. Los edificios deben haber parecido más bien arquitectura popular antes que académica. Solo conocemos esta información a través de los textos de los cronistas, pero resulta lógico pensar que, al igual que las construcciones domésticas prehispánicas, serían edificadas con barro y madera, aunque lógicamente los patrones mediterráneos de arquitectura religiosa se difundieron desde temprano, mientras tanto los patrones de arquitectura doméstica habrían reemplazado a los nativos. Así deben haberse construido viviendas organizadas alrededor de patios, edificadas con sistemas adin-

telados de estructuras horizontales de madera y verticales de ladrillo.

Luego de estabilizada la situación política y afianzado el virreinato los procesos constructivos entraron en una etapa que Ramón Gutiérrez ha denominado ciclo fundacional de la arquitectura y que comprendería el período entre los años 1560 y 1610. Obviamente está relacionado con la labor del virrey Toledo —presente en el Perú a partir de 1569—. En el conjunto del territorio fueron construidos templos con un esquema similar. Se trata de edificaciones de una sola nave alargada, dividida en tres sectores: En el ingreso, un sector de poca altura debajo del coro alto, denominado sotocoro. A continuación una nave alargada donde se ubicaban los fieles para el oficio y en el extremo un espacio, separado de la nave por un arco triunfal, que era el lugar para el altar y el sacrificio, denominado presbiterio (ver Figura 8); a la nave se le adjuntaban capillas laterales, en unos casos recintos yuxtapuestos y, en otros, simples retablos adheridos a los muros corridos. La estructuración de esos edificios se trabajaba usualmente con ele-



Figura 8. Interior de la iglesia de Checacupe. Cusco. Perú.

mentos de ladrillo y los muros de adobe mientras las techumbres alternaban el uso del ladrillo con la madera. (Ver Figura 9)

Desde el punto de vista estilístico el panorama es bastante ecléctico como consecuencia de la multiplicidad de tradiciones artísticas presentes en la personalidad arquitectónica ibérica del S. XVI. Algunos elementos del gótico remanente se integraban con los mudéjares y renacentistas para configurar edificaciones que, a pesar de su multiplicidad de elementos, constituían expresiones coherentes. Las naves alargadas eran propias del gótico isabelino, mientras que las estructuras de ladrillo y las cubiertas de madera eran expresiones de la influencia mudéjar, ambas se completaban con arquerías de medio punto y diversos elementos del vocabulario clásico propios del Renacimiento.



Figura 9. Interior de la iglesia de Rapaz, Oyón. Departamento de Lima.

Lugares y edificios

La ciudad de los Reyes

La capital del virreinato fue uno de los centros más dinámicos desde el punto de vista constructivo. Fue trazada siguiendo estrictamente el patrón de cuadrícula de clara influencia renacentista. Casi inmediatamente después de su fundación las órdenes religiosas –instituciones encargadas de la labor evangelizadora– empezaron la construcción de sus templos y conventos. Estas edificaciones solo son conocidas por las referencias documentales. Habiendo tenido el esquema gótico isabelino, desconocemos las características de sus elementos de vocabulario. Bernaldes menciona la presencia de cubiertas de madera de tres o cinco paños con lacerías y artesones decorados en los casos de la segunda catedral (1551), Santa Ana (1553), San Francisco (1560), la Encarnación (1562), Santo Domingo (1570-1575), La San Agustín (1600), entre otras. Tres factores principales incidieron en la desaparición de estas edificaciones: los terremotos, las malas condiciones climáticas y ambientales de la ciudad que dañaban especialmente la madera y, por últimos, las variaciones estilísticas que motivaron el reemplazo de una serie de elementos arquitectónicos para acondicionarse al sentir de nuevas dinámicas formales y expresivas, especialmente la implantación del barroco.

Una de las características más importantes de la arquitectura mudéjar fue el uso del ladrillo como material básico para las construcciones. Fue usado para los elementos estructurales durante todo el período colonial; pero entre los rasgos mudéjares más importantes tenemos la costumbre de cubrir los paramentos con cerámica esmaltada y el uso de la madera tanto en las techumbres como en los cerramientos y otros elementos construidos. Entre los pocos ejemplos edificados que subsisten del período mencionaremos:

- Algunas techumbres como: la cubierta de la escalera principal del convento de San Francisco, la techumbre de la antesacristía de la iglesia de San Agustín y otras de influencia formal mudéjar o construida en base a sus técnicas artesanales.
- Los recubrimientos de azulejos comunes tanto a las edificaciones de carácter religioso como a las domésticas y, sobre todo
- Los balcones cerrados de cajón y celosías.

En el caso de las techumbres de la Iglesia y convento de San Francisco, fue registrada la construcción de una cubierta de madera para la nave de la edificación realizada en 1557 (López, 2000) reemplazada entre 1610 y 1615 por otra de lazos dorados (Ibid). También se consigna la construcción de techumbres de alfarje para distintos recintos del convento, pero la obra más importante fue la techumbre de la escalera principal: una cúpula geodésica (ver Figura 10), es decir una media naranja construida con lazos de diez y de ocho en la clave. La presencia de ese techo de base circular sobre el espacio cuadrangular de la escalera se completa con pechinas de lazo de ocho y doce, dándole al recinto la apariencia de una qubba. Dicha cubierta se vino abajo a finales del S. XVII, siendo reconstruida con posterioridad a 1725 la estructura de una cúpula barroca pero cubierta con una simulación de lacería que conservaba su apariencia original. Esta segunda estructura colapsó en el terremoto de 1940, volviendo a ser reconstruida por gestión del Arq. Emilio Hart-Terré.

La techumbre de la antesacristía de la Iglesia de San Agustín (ver Figura 11) fue construida por el entallador Diego de Medina con posterioridad a

1643, en que se firma el contrato. Se trata de un techo de par y nudillo de tres paños, cuyo interior ha sido cubierto con artesones coloreados, de formas cuadradas y octogonales de inspiración renacentista. Se halla hoy a punto de derrumbarse.

El ejemplo más conocido de esta influencia es el techo de la portería del Convento de Santo Domingo. Es un verdadero artesonado fabricado en cedro, con la técnica del machihembrado de la mejor fábrica mudéjar, pero, como otros ejemplos de artesonado, su decoración está inspirada en modelos renacentistas, específicamente serlianos. (Ver Figura 12).

Otra tradición arquitectónica de amplia difusión en todo el territorio fue el uso de azulejos para cubrir las partes bajas de los paramentos, estos elementos eran piezas rectangulares de cerámica vidriada ornamentada con elementos geométricos de tradición islámica, pero a los que se había incorporado, en algunos casos, roleos y grutescos de inspiración renacentista y más tarde ornamentos barrocos. En todos los casos fueron acompañados por figuraciones de carácter clásico o representaciones cristianas. La generalidad de las edificaciones, tanto las religiosas como las domésticas usa-

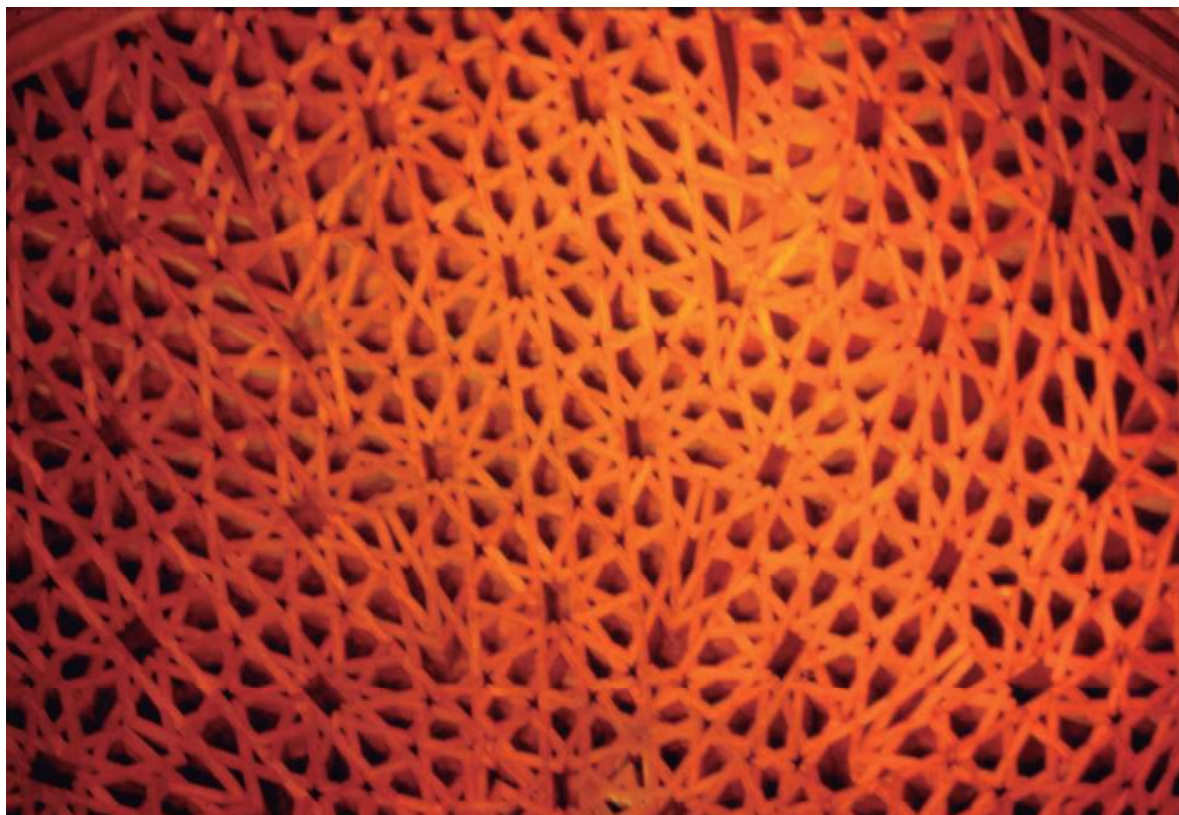


Figura 10. Techumbre de la escalera principal del convento de San Francisco, Lima, Perú.



Figura 11. Techo de par y nudillo de la antesacristía de la Iglesia de San Agustín. Lima.

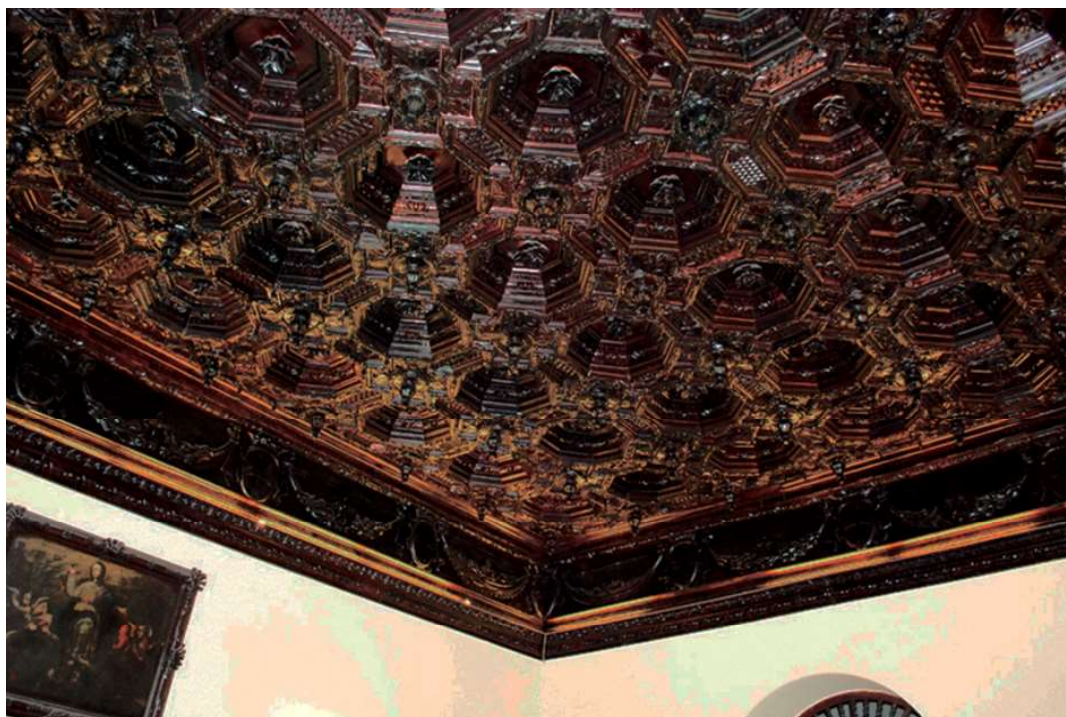


Figura 12. Techo de la portería del convento de Santo Domingo. Lima

ron azulejos. Estos fueron traídos desde Sevilla en los primeros tiempos y luego fabricados aquí. Es necesario destacar que el elemento arquitectónico más destacado de la tradición mudéjar en la ciudad de Lima es, sin duda, la presencia de balcones de cajón, por lo que su referencia resulta de primera importancia. A respecto diremos:

Balcones

El elemento que caracterizaba al perfil de la ciudad de Lima eran sus balcones de cajón, algunos de los cuales han pervivido hasta nuestra época. Heredados de la tradición musulmana fueron integrados a la arquitectura de Andalucía luego de la invasión árabe, sobre todo en la ciudad de Sevilla, aunque por la estrechez de sus calles fueron prohibidos e incluso destruidos aquellos que habían sido levantados.

Los balcones limeños están evidentemente influenciados por sus similares islámicos las *masbra-biya*. Sus características obedecen a condicionantes tanto conceptuales como técnicas y ambientales. Su concepto surge de la necesidad islámica de la vida doméstica desarrollada siempre hacia el interior. Este tipo de balcón permitía que los habitantes de la casa pudieran ver hacia afuera sin ser vistos desde allí, era un modo de mantener aisladas sobre todo a las mujeres. Las celosías que los cubrían contribuían a crear un ambiente íntimo, de luz tamizada. Por otro lado, su estructura y acabados de madera corresponden al desarrollo técnico de la tradición de carpintería islámica y finalmente su superficie, que permite el paso del aire, se constituye en un elemento de ventilación de las edificaciones. Los balcones cerrados de celosías se integraron perfectamente a las estructuras mediterráneas de las viviendas hispanoamericanas y a sus dinámicas de estructuración central, con habitaciones alrededor de un patio que se constituye tanto en el centro de comunicación de las habitaciones como en el eje de la vida familiar.

Pero es evidente que la transmisión de la influencia islámica no se dio de manera directa, ni aun de la original balconería sevillana. El patrón de estos balcones llegó más bien desde las Canarias. Estas islas, incorporadas plenamente como dominio español a lo largo del S. XV, desarrollaron una arquitectura de influencia española pero incorporaron algunos elementos particulares como arcaísmos e influencias diversas, que llegaron a constituir una personalidad canaria peculiar. Los iniciales balco-

nes canarios tenían estructura de ajimez, es decir simplemente ventanas divididas en partes iguales por columnillas denominadas parteluces, que eran comunes en tierras andaluzas aunque, en el caso canario, estos elementos tenían saledizos. Los balcones de celosías desaparecieron en muchas regiones de España por la estrechez de sus calles, pero también por la reacción anti islámica del período de la reconquista, mientras que en Canarias el modelo pervivió.

Las Canarias funcionaron, durante la dominación española, como lugar de paso de los viajeros a América. Está registrado el paso por ellas de Colón en 1492. Las islas fueron luego convertidas en escala obligada de las rutas al Nuevo Mundo; transitaban a través de ellas los viajeros regulares pero también funcionaron como centro de contrabando desde donde se enviaba productos europeos y locales, sobre todo vino. Incluso se convirtieron en refugio de piratas y corsarios. Esta situación de punto intermedio entre la península y el Nuevo Mundo fue lo que posibilitó la llegada de modelos y patrones arquitectónicos desde las islas.

Los balcones limeños, de influencia árabe —construidos durante el S. XVI y parte del XVII— eran cajones cerrados de madera sostenidos por ménsulas usualmente labradas. El cajón iba cerrado por un antepecho en la parte inferior delantera, decorado con paneles de formas geométricas ensambladas en cruz. Sobre el antepecho se abría una mirilla con pequeños balaustres torneados que posibilitaba a los niños mirar hacia el exterior (ver Figura 13). Contaban con una celosía de tiras de madera en la parte superior. Estas estaban constituidas por entramados de listas de madera o, en algunos casos, labrados, que permitían la visión desde el interior y el paso del aire. Los balcones contaban además con un respiradero en la parte superior también cerrado con pequeños balaustres. Algunos se coronaban con balaustradas mayores encima del cajón. Se colocaban en los segundos niveles, la mayoría de veces simétricamente a cada lado de la portada central de la vivienda, alternándose con un balcón abierto en la parte central. Se conectaban con los grandes salones. Llegaban a tener más de un metro y medio de voladizo lo que permitía la colocación, en su interior, de sillas y plantas por ser un lugar muy aireado.

Este tipo de balcones desapareció por el paso del tiempo y también por las variaciones estilísticas correspondientes, dando paso a ejemplares con



Figura 13. Balcón de la casa Torre Tagle. Lima

rasgos barrocos avanzado el S. XVII y luego más sencillos, de marcada influencia neoclásica en la parte final del S. XVIII y durante el S. XIX en el que cambiaron sus celosías por ventanas de vidrio, perdiendo su carácter cerrado.

La existencia de balcones de cajón en Lima puede remontarse a mediados del S. XVI. Fernández Muñoz (2005) consigna un concierto para la construcción de un balcón entre Don Miguel Ruiz y los maestros Francisco Ramírez y Bartolomé de la Barrera en el año de 1584, pero hay noticias de su presencia en la ciudad desde 1555 y una tradición limeña habla de ellos en 1564. Su presencia recorre no solamente el íntegro del período colonial, sino también el republicano. Han sido, y siguen siendo,

el rasgo arquitectónico más importante de la Lima colonial y el elemento fundamental de la configuración de su perfil urbano.

Ayacucho

La ciudad de San Juan de la frontera de Huamanga fue durante la colonia un importante centro, tanto productivo como comercial, su actividad se inicia desde temprano el S. XVI. Esa es una de las razones de su prosperidad reflejada también en la presencia de una arquitectura monumental construida de piedra. Su estructura tuvo características tempranas, también de influencia gótico isabelina, sus portadas y elementos decorativos denotan la influencia del Renacimiento, pero una multiplici-

dad de sus elementos son de influencia mudéjar. Antonio San Cristóbal refiere, sin citarlos, algunos registros del libro del cabildo que demostrarían la presencia de alguna población morisca en dicha ciudad.

Los ejemplos más importantes corresponden a la iglesia del Monasterio de Santa Clara. (Ver figura 14). El techo de su nave, como era corriente en el S. XVI es de par y nudillo, pero el del presbiterio es una lacería cuyas espacios libres fueron cerrados con artesones octogonales. Asimismo cuenta con un balcón cerrado que permitía a las monjas de clausura participar de la celebración de la misa sin ser observadas por los fieles. El mismo objetivo tenían las celosías que cerraban tanto el coro alto como el coro bajo de la iglesia.

Puno

Las condiciones económicas particulares de la zona altiplánica, signadas por la extracción de plata del Potosí, resultaron un factor determinante para el impulso a la actividad constructiva en la región. La zona fue originalmente asignada a la orden dominica registrándose solo cuatro templos construidos hasta 1567, luego con el impulso del virrey Toledo, para 1608, año de la formación del Obis-

pado de La Paz, se había terminado veintidós parroquias. En esta línea, el gobernador de Chucuito concertó con los carpinteros Juan López y Juan Gómez y el albañil Juan Jiménez la realización de dieciséis templos en la región que estuvieron terminados para la primera década del S. XVII. Estos templos tuvieron la misma configuración que los demás del S. XVI, a la que ya hemos hecho referencia, pero en este caso uno de los materiales más usados: la madera para la carpintería de las techumbres no se hallaba en la zona y debía ser traída desde lejos. Según Ramón Gutiérrez:

La madera era traída de Larecaya, a veces desde distancias de más de 200 kilómetros, a pulso, por los indígenas en uno de los sistemas de mita inicial que obliga a la construcción de templos (...).

Esta tecnología se mantuvo hasta fines del siglo XVII, cuando con certeza podemos documentar la utilización de la bóveda de quincha o 'tumbadillo' en los templos del Collao. (Gutiérrez et. al. 2015. Pag. 162)

Esta cita nos revela la voluntad del uso de las techumbres de tradición mudéjar pues de lo contrario se podría haber optado por otro sistema estructural y constructivo. Del gran número de edificios concertados tres correspondían al pue-



Figura 14. Techo del presbiterio de la Iglesia de Santa Clara. Ayacucho.

blo de Juli. Se trataba de la Asunción, San Juan de Letrán (ver Figura 15) y la Santa Cruz, todas ellas fueron modificadas cuando más tarde la responsabilidad del territorio fue transferida de los dominicos a los jesuitas. Los templos fueron terminados en 1602, se consigna en los documentos de la época que las techumbres no eran pintadas sino que eran cubiertas con lienzos finos, en algunos casos de vicuña y seda (ver Figura 16), adornados con estrellas y otros motivos, que podemos reconocer también como de origen mudéjar. Han sobrevivido, de este grupo, las de San Juan de Letrán y la de La Asunción aunque a ambas se les agregó más tarde brazos de crucero para acondicionarlas al patrón de cruz latina difundido por los jesuitas

y se ornamentaron con pintura mural de influencia renacentista y barroca.

Cusco

La arquitectura religiosa de la región cusqueña tiene esquemas diversos. Por un lado, la ciudadina se caracteriza por sus edificaciones de piedra, techadas con bóvedas de cañón, claras manifestaciones de la influencia barroca. Sus características fueron definidas con posterioridad al terremoto de 1650, que destruyó casi todo lo edificado anteriormente. Por otro lado en las distintas regiones del departamento se puede encontrar todavía la pervivencia de las capillas doctrinales, cuyos esquemas siguen siendo



Figura 15. Interior de la iglesia de San Juan de Letrán. Juli. Puno.



Figura 16. Piel de vicuña cubriendo un sector del techo de la Iglesia de San Juan de Letrán. Juli. Puno.

gótico isabelinos de una nave con techumbres de par y nudillo, semejante a lo edificado en el conjunto del territorio. La particularidad de esta región está en la decoración de las techumbres, en las que se alternan las lacerías en los presbiterios con pares y nudillos pintados con esquemas mudéjares sobre las naves.

El territorio cusqueño está jalonado de estos ejemplos teniendo en algunos de ellos especial significación. Se trata de la región sur, en la ruta que lleva a Puno. Allí se encuentra la iglesia de Andahuaylillas, clásico ejemplo del patrón mencionado. En sus techumbres contrastan la sencillez del par y nudillo de maderas sin trabajar de la nave, con la fina lacería del presbiterio (ver Figura 17). En ambos casos la madera se pintó con el esquema mudéjar de repeticiones y ritmos regulares, aunque los elementos formales puedan tener influencias renacentistas o manieristas, en ese caso se hace evidente la diferencia con el acabado usado tanto en Ayacucho como en Puno, donde las techumbres eran cubiertas con mantos adornados. Estos ejemplos son las mejores muestras de la manera como el mudéjar se instaló en la cultura visual de las poblaciones

nativas. Como hemos planteado, la arquitectura mudéjar tenía, de por sí, una gran aceptación popular; ello por la sencillez de sus materiales y la de sus plantas, cuyo ancho se determinaba por la poca longitud de los maderos disponibles. En contraposición, la longitud de la nave, bastante alargada, se definía por la necesidad de incrementar la capacidad de los templos en total oposición a la preocupación renacentista por la adecuada proporción y la armonía de las formas. Lo único complejo resultaban las lacerías, de estricta precisión matemática. Pablo Macera considera que la aceptación de la población nativa a las formas mudéjares devendría de la predilección por la abstracción formal de su tradición iconográfica, de marcada abstracción lineal, que puede apreciarse en muchos de los trabajos textiles y en las representaciones en la cerámica o la arquitectura. Esta razones también habrían motivado la pervivencia de esta tradición iconográfica que permaneció viva en la arquitectura religiosa incluso luego de las restauraciones de los siglos XVII y XVIII. No se conoce a los autores de la arquitectura temprana de la región del Cusco ni a los pintores de las



Figura 17. Techumbre del presbiterio de la iglesia de San Pedro de Andahuaylillas, Cusco. Perú.

techumbres y los muros. Dadas las condiciones productivas y las posibilidades materiales de estas reducciones y pueblos de indios es poco probable que fueran trabajados por maestros europeos o de prestigio citadino. Lo más probable es que se tratara de mestizos o indígenas que asimilaron las técnicas y procesos importados, lo encargados de realizar esas obras. Cabe pensar, a partir de esta posibilidad, en la existencia de algunos mecanismos institucionalizados de aprendizaje, cuyas referencias no han sido encontradas aún. Se conoce que en México fueron los religiosos franciscanos los encargados de la formación de los alarifes locales. Esa

es una línea importante de investigación para la región sudamericana. Se cuenta con el registro de algunos frailes franciscanos que desempeñaban la labor de maestros de obras como el caso de Fray Luis Suárez y Fray Manuel Pablo; lo mismo que de la presencia de carpinteros como Antón Ruiz, Juan Nicolás o el indígena Lucas Quispe, expertos en artesanados y puertas al modo de las que subsisten en el Convento de Santo Domingo (Bernales, XX). Nos queda claro que resolver las interrogantes del caso del Cusco, sobre todo sobre la formación de los alarifes y carpinteros, lo mismo que si esa formación era individualizada o colectiva ayudará

a delimitar la trayectoria del arte mudéjar en el Perú (ver Figura 18).

Conclusiones

La presencia del mudéjar en el territorio peruano se produce desde las primeras manifestaciones artísticas del período colonial, esta presencia, si bien puede tener relación con la llegada de alguna población de origen mudéjar, de conversión forzosa al cristianismo, se produce fundamentalmente porque esta tradición se había incorporado a la personalidad cultural ibérica a través de los varios siglos de actividad de la población mudéjar en la península. Es decir, no era necesario que los alarifes fueran necesariamente de ese origen pues la fuerza expresiva y el repertorio formal y tecnoló-

gico se habían integrado plenamente a la personalidad cultural que podemos llamar hispánica.

Otra constatación importante de señalar es que la tradición mudéjar, que llega conjuntamente con otras tradiciones estilísticas, se impone de manera predominante durante el S. XVI y parte del XVII por las posibilidades que la aporta su manejo técnico y por las características de su iconografía. Respecto a su manejo técnico, la economía de sus materiales facilita su uso de manera bastante generalizada, tanto en arquitectura religiosa como en arquitectura doméstica, incluso en los casos de edificaciones populares. No creemos que sea por “disimular” su sencillez, sino por el desarrollo de su propia capacidad. Esta popularización es lo que permite que en la península, se vaya integrando al espíritu de la na-

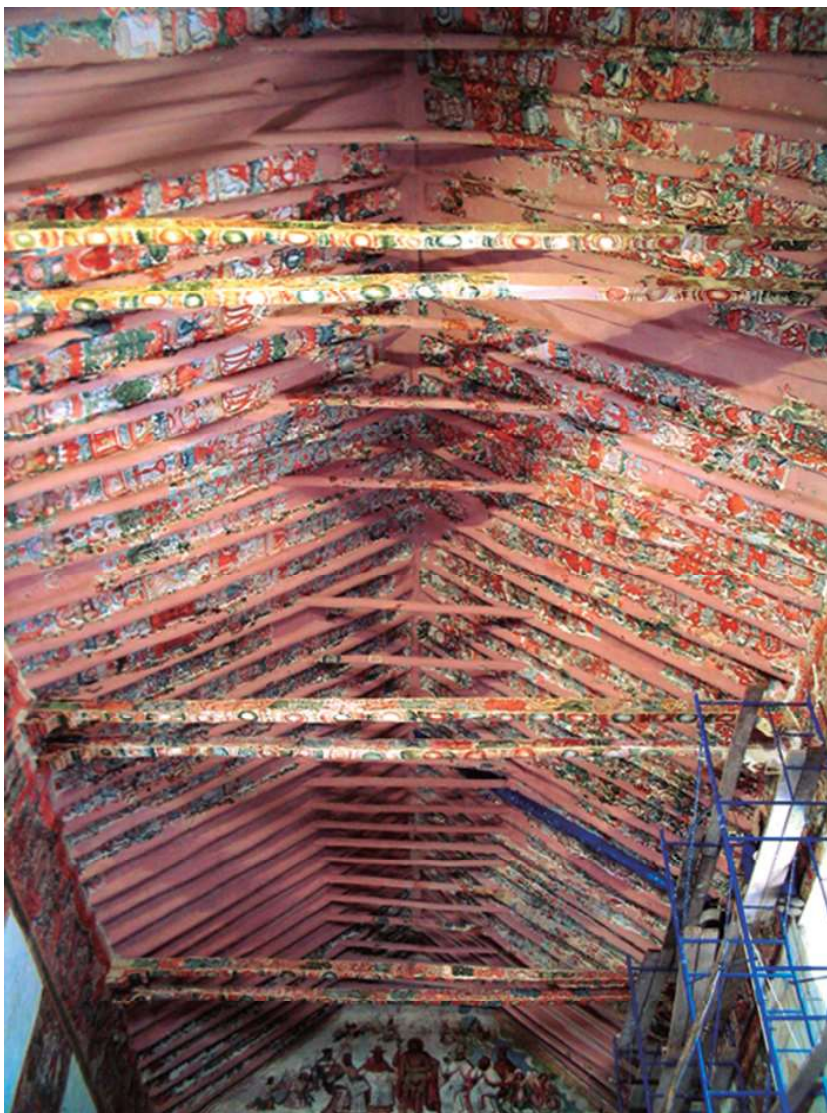


Figura 18. Techo pintado de par y nudillo sobre la nave de la iglesia de Huaro. Cusco. Perú.

ciente nación española y, en América, a las expresiones locales resultantes de la intervención de mano de obra nativa. Respecto a su iconografía, la asimilación de las formas mudéjares tuvo relación con la tendencia a la abstracción del mundo andino y a sus

esquemas de ritmo y repetición, lo cual posibilitaba, en ese uso, una sensación de continuidad.

La investigación sobre el tema es aún incipiente, esperamos que el futuro nos traiga un interés mayor de parte de los investigadores.

Bibliografía

Bernales Ballesteros, Jorge & Morales Chacón, Alberto

1990 Estructuras Mudéjares en las Iglesias de Cuzco. En: *VII Jornadas de Andalucía y América: La influencia andaluza en los núcleos urbanos americanos*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.

Fernández Muñoz, Yolanda

2005 “Calles en el aire”. Los balcones de madera en la Ciudad de los Reyes. En: Gutiérrez Escudero, A. & Laviana Cuetos, M. L. (coords.) *Estudios sobre América: Siglos XVI-XX*. Sevilla: Asociación Española de Americanistas.

Gutiérrez, Ramón et. al.

2015 *Arquitectura del Altiplano Peruano*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano. En: Bartet, L. & Kahhat, F. *La huella árabe en el Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Lohmann Villena, Guillermo

2010 La huella árabe en la cultura virreinal. En: Bartet, L. & Kahhat, F. *La huella árabe en el Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

López Guzmán, Rafael

2000 *Arquitectura Mudéjar*. Madrid: Cátedra.

Manrique, N.

2010, diciembre. Árabes en el Virreinato. En: Bartet, L. & Kahhat, F. *La huella árabe en el Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.