



EL MANIERISMO Y SU TRANSICIÓN AL BARROCO EN LA ARQUITECTURA CUSQUEÑA DEL SIGLO XVII

Roberto Samanez Argumedo / Perú

La antigua capital del Imperio de los Incas no perdió su importancia después de su segunda fundación española en 1534. Gracias a su auge económico era considerada, un siglo después, como "la gran ciudad del Cuzco, cabeza de los reinos del Perú". Su ubicación geográfica privilegiada entre Potosí y los yacimientos productores del azogue de Huancavelica, que hacían posible la extracción de la plata, la convirtieron en lugar de paso obligado. Gracias a su infraestructura agrícola y mano de obra organizada se convirtió en un gran centro de abastecimiento de productos agroindustriales, textiles y manufacturados.

Su notoria riqueza convocó orfebres, talladores, alarifes y pintores que pusieron lo mejor de su arte al servicio de una sociedad opulenta, que no escatimó esfuerzos para convertirla en una ciudad floreciente, como reconocería más adelante el geógrafo Cosme Bueno al decir que: "después de Lima es esta la mayor ciudad de nuestra América meridional".

La holgada economía de sus habitantes e instituciones inyectó vitalidad creativa y permitió el desarrollo de una cultura artística creciente, caracterizada por su identificación con la compleja realidad geográfica y social de esa ciudad andina, crisol de razas y tradiciones ancestrales. Hacia la primera mitad del siglo XVII el arte y la archi-

itectura de raigambre ibérica y europea, habían logrado definir en Cuzco una expresión peculiar, de carácter regional que reunía diferentes alternativas formales. Sin duda alguna diferían de las manifestaciones similares que al mismo tiempo se producían en la capital del virreinato o en las otras ciudades, emplazadas en su mayoría a lo largo del litoral del Océano Pacífico.

En los años posteriores al sismo que asoló la ciudad en 1650, las grandes obras de renovación de la arquitectura religiosa y civil se edificaron siguiendo las pautas del Barroco, plasmando definitivamente una corriente con características propias de una escuela regional.

Como es sabido, durante el período colonial los ensambladores, los alarifes o los maestros mayores no hacían disquisiciones ni reflexiones sobre los estilos, cuando describían la traza y el modelo que correspondía a sus obras o cuando redactaban sus conciertos notariales. Se encuentran, sin embargo, documentos que hacen referencia a obras que eran *romanas* en su concepción. Esa es sólo una prueba, entre muchas, de que los aportes no ibéricos eran significativos y de que los modelos italianizantes poseían prestigio entre los artífices y artistas locales.

Investigaciones de la segunda mitad del siglo pasado demostraron que las ideas del Renacimiento italiano se transmitieron a través de estampas grabadas, portadas de

libros y tratados de arquitectura, que circulaban entre los gremios. Más decisiva aún fue la notoria influencia que ejercieron los tres destacados artistas italianos que llegaron al virreinato entre fines del siglo XVI y las primeras décadas del siglo siguiente. El arte italiano al que hacemos referencia se difundió en América bajo la forma del Manierismo.

En la ciudad del Cusco donde se han preservado de manera excepcional numerosos testimonios del período anterior al terremoto de 1650, infausto suceso que marcó el advenimiento del estilo Barroco, podemos rastrear la impronta Manierista y constatar que ese estilo fue más importante y difundido de lo que se suponía.

EL MANIERISMO ¿UNA MODALIDAD PECULIAR DEL RENACIMIENTO?

Para entender a cabalidad la tendencia creativa que desembocó en el estilo Manierista es necesario extender este análisis a sus orígenes europeos. Cabe señalar, además, que la interpretación de su significado y sus alcances en las antiguas colonias españolas siempre estuvo limitado, debido a que el panorama de la arquitectura se analizó desde una perspectiva hispanocéntrica, al margen de los conceptos estilísticos propios de la historiografía europea. El empleo de designaciones y calificativos como *torogótico*, *isabelino*, *estilo cisneros*, *plateresco*, *herreriano* o *churrigueresco*, no transmitieron una idea cabal cuando se aplicaron a un universo diferente al español.

Muchas de esas denominaciones y sus significados han sido cuestionados por los propios españoles de las nuevas generaciones de historiadores de la arquitectura, que consideran que sus usos y acepciones son contradictorios. Sobre el estilo dominante en la arquitectura española dicen lo siguiente: *"La idea del plateresco como estilo nacional y respuesta hispánica frente al clasicismo italiano ha tenido un fuerte arraigo entre los historiadores españoles, echando una cortina de humo que ha impedido establecer—involuntariamente o de manera intencionada— las relaciones y paralelismos existentes con las realizaciones de otros países²..."*

Los modelos italianos y el lenguaje arquitectónico de sentido clásico hicieron su aparición en la península ibérica, en los últimos años del siglo XV, coexistiendo con concepciones arquitectónicas y sistemas constructivos de tradición musulmana y gótica, que continuaban vigentes. El Renacimiento italiano se convirtió paulatinamente en un mito y modelo a seguir, importando los proyectos o siendo elaborados en España por artistas venidos desde Italia.

Es la generación de arquitectos nacida en el siglo XVI la que hizo posible la generalización de la arquitectura renacentista. Muchos de ellos formados en talleres de cantería o procedentes del campo de la pintura y la escultura, hicieron su aprendizaje a través de fuentes teóricas e iconográficas clásicas o trabajando en Italia. Grandes creadores como Diego Siloé, Diego de Riaño, Jerónimo Quijano, Andrés de Vandelvira, entre otros, nos han dejado el testimonio de sus obras, que en muchos casos son ajenas a la imperturbable serenidad del clasicismo renacentista y expresan la dinámica de la tendencia Manierista.

Sólo por citar unos pocos ejemplos mencionaremos la Escalera Dorada de la Catedral de Burgos ejecutada por Siloé al retorno de su estadía en Nápoles, empleando peldaños semicirculares y volutas en el arranque, anticipándose a la obra Manierista por excelencia, la escalera para la Biblioteca Laurenciana de Florencia, diseñada más adelante por Miguel Ángel. A su vez Valdelvira, caracterizado por la pureza de su lenguaje arquitectónico y su clasicismo, ensaya una ingeniosa composición Manierista en la fachada del palacio de don Juan Vázquez de Molina en Ubeda, conocido como la Casa de las Cadenas. Modifica propositadamente la secuencia de los órdenes en la superposición de las tres plantas, empleando el corintio abajo, el jónico en la central y figuras de cariátides y atlantes en los soportes del piso alto.

Hacia finales del siglo XVI se hará más evidente el gusto por la experimentación Manierista, sobre todo en Andalucía. En esa región destaca la figura de Francisco del Castillo, el Mozo, formado en Italia donde colaboró como escultor de estucos en las obras de Villa Giulia, bajo la dirección de Vasari, Miguel Ángel y Ammanati, adquiriendo una sólida formación teórica y erudita. A su retorno a España tuvo a su cargo la reconstrucción de la catedral de Baeza, entre 1575 y 1584, la cárcel y el Cabildo de Hartos y las Fuentes de San Pedro, Martos y Priego. En sus obras destaca la aplicación de las ideas Manieristas, explorando temas como la dialéctica entre la naturaleza y la obra humana, inspirado en el lenguaje rústico de Sebastiano Serlio.

El influjo de del Castillo se aprecia en la obra más notable del Manierismo español, la fachada de la Cancillería de Granada concluida en 1587. Esta resulta a través de un profuso sentido decorativo que expresa las ideas de variedad, complicación y sofisticación, que caracterizan a esa tendencia.

A pesar de que aún no se ha profundizado de manera suficiente el estudio del Manierismo en España, diferen-

ciándolo del Renacimiento, podemos percibir que tuvo una vigencia generalizada y gran aceptación entre la nobleza cortesana, como lo demuestra la obra emblemática de Juan de Herrera, el Monasterio del Escorial, mandado construir por el rey Felipe II entre 1563 y 1584.

Se caracteriza por ser el edificio más representativo del Siglo de Oro y el más significativo del Renacimiento español en el que destaca su clasicismo riguroso y la ausencia de detalles innecesarios. Un investigador acucioso como Sebastián López³ encuentra en la obra de Herrera el principio Manierista del enmascaramiento, al anunciar en la fachada la presencia de una iglesia que en realidad queda muy alejada y fuera del eje longitudinal que se insinúa.

No puede sorprendernos, por lo tanto, que el Manierismo haya tenido una amplia y rápida difusión, aunque sea de manera sutil y disfrazada. A pesar de ello durante los reinados de Felipe III (1598-1621) y de Felipe IV (1621-1665) el Escorial constituyó el modelo de la arquitectura oficial y mantuvo su influencia hasta muy entrado el siglo XVII. Simultáneamente se desarrollaba en España una tendencia estilística de carácter híbrido y gran fastuosidad a cuya creación contribuyeron influencias del Renacimiento italiano, pero también las tradiciones locales arraigadas a la herencia árabe y gótica. Dentro de ese estilo denominado plateresco se pretendió incluir las expresiones arquitectónicas producidas en América, que en realidad eran Manieristas.

Por todos esos antecedentes es pertinente recordar que la revalorización del Manierismo como movimiento estilístico se debe a la historiografía de la segunda década del siglo XX, cuando se le reconoció como una fase incluida históricamente entre el Renacimiento y el Barroco, con características específicas. Se consideró entonces, que era además una corriente marginal, aunque capaz de realizaciones extraordinarias.

Buscando mayor precisión podemos acotar que es, sin duda, un arte rebuscado, lleno de simbolismos y alegorías, promovido por pintores y arquitectos que postulaban independencia y buscaban originalidad creando efectos inusitados. Es al mismo tiempo, antinatural y anticlásico porque toma distancia de los cánones establecidos por la cultura del Renacimiento que durante un largo período impuso la vigencia de patrones de armonía y belleza inspirados en la Antigüedad Clásica, que se buscaban a través de las proporciones y el lenguaje de los órdenes.

Esa cultura que conquistó Europa y sus áreas de influencia pregonaba la máxima del tratadista romano

Vitruvio según el cual la buena arquitectura estaba sustentada por tres elementos: *utilitas*, *firmitas* y *venustas* (función, estructura y belleza). En ese período de la historia considerado como el del triunfo de la razón y el espíritu individual, se rindió culto a la personalidad y al genio creador del artista, considerándolo como un don divino, innato e intransferible. Los arquitectos de entonces tenían la convicción de que practicaban una ciencia y que cada componente de la obra proyectada se debía integrar en un solo sistema de relaciones y proporciones matemáticas.

Como señala Wittkower⁴, la teoría de las proporciones despertaba la mayor atención por su interpretación cosmológica, propia del espíritu místico del neoplatonismo. Frente a ese idealismo y a esa búsqueda de equilibrio, el Manierismo perseguía otras concepciones formales en oposición al razonamiento simple, que va de la causa al efecto y aplica las respuestas preestablecidas en la gramática del estilo. La nueva tendencia pretendía ir más allá, para plasmar en la obra la lectura de emociones y sentimientos, aunque para ello tuviera que someterla a una sistemática deformación.

MOTIVACIONES E INFLUENCIAS DEL MANIERISMO

Cuando se analiza el fenómeno del Manierismo desde la óptica del arte y de la pintura en particular, surgen otras diferencias con el Renacimiento. En este período los pintores buscaban la unidad de la escena representada que para ello debía tener la lógica de la realidad. El descubrimiento de la perspectiva y el énfasis que se puso en la búsqueda de métodos cada vez más precisos y el desarrollo de la técnica pictórica de las veladuras y la graduación de matices para reproducir efectos de profundidad y lejanía, no eran otra cosa que la búsqueda de efectos fieles a la naturaleza. El Manierismo a su vez tiende a diluir la estructura espacial y a desintegrar las escenas representadas.

Hauser⁵ considera que el Manierismo se distingue por su visión distinta del espacio, que encierra en sí un antagonismo con la realidad. Sitúa a la obra creada por el hombre en un plano superior pero insólito, aunque solemne y armonioso. Postula además que los rasgos esenciales del Manierismo denotan un sentimiento de huida a lo caótico, unida a la necesidad de protección frente al caos. Explica así la tendencia hacia la profundidad y el impulso a la lejanía.

Evidentemente las obras del Manierismo, como en ningún período anterior, despiertan sentimientos contradictorios en el observador, que en lugar de serenidad y equilibrio percibe sensaciones confusas, desarraigadas y expuestas.

Probablemente la explicación más razonable sobre el origen del arte Manierista, esté en la actitud de los pintores y escultores de la generación que sucedió a los grandes maestros del Renacimiento como Leonardo da Vinci, Rafael, Miguel Ángel, Giorgione y Tiziano, por citar algunos. Para esa generación, como señala Bazin, no quedaba otra opción que la de seguir la huella de los maestros respetando la pureza del estilo de manera conformista o la de encaminarse hacia la "exageración del estilo que llamamos Manierismo⁶".

Las polémicas registradas desde el siglo XVI motivadas por la actitud creativa de los pintores y escultores, demuestra que optaron por la segunda opción, cuyo alejamiento de las normas lógicas de la naturaleza; es decir, los cánones del arte clásico, generaron incontables reproches. Se les acusaba de obrar con excesiva libertad, independencia y experimentación, con el afán de destacar a toda costa.

Indudablemente la mayor influencia entre los artistas de todos los géneros la ejerció Miguel Ángel, en su condición de genio multifacético que incursionó con magistral suceso en todas las manifestaciones artísticas, como la pintura, la escultura y la arquitectura. Su actitud fue siempre diferente a la de sus contemporáneos aun cuando hacía ocasionales copias de detalles ornamentales romanos preservados en las ruinas, éstas eran vigorosas reinterpretaciones que reflejaban su propio gusto, que se tomaban como indiferencia hacia los cánones antiguos y escandalizaban a sus detractores.

Sus biógrafos señalan que raras veces indicaba medidas o escalas en sus dibujos y prescindía de la regla y el compás hasta que el diseño estaba definido. Prefería evocar las texturas con aguada de tinta y tiza antes que usar la pluma y desde los primeros bocetos evocaba los efectos de la luz y la sombra. Su identidad de escultor lo llevó al uso continuo de maquetas de arcilla en las que estudiaba los efectos tridimensionales.

El controvertido artista no dudó en modificar el ordenamiento de los elementos y alterar las proporciones de gusto clásico, en la búsqueda de un lenguaje de gestos que acrecienten la expresividad de sus obras. Sus contemporáneos lo criticaron por tomarse licencias rompiendo muchas veces los arquitrabes, los frisos e inclusive parte de las cornisas, pero él buscaba a través de los rasgos de sorpresa y deliberado choque de estilos, la contravención

de las reglas y las convenciones clásicas. A partir de Miguel Ángel y sus seguidores la búsqueda de efectos estéticos no vacilará en caer en la exageración y la fantasía. El Manierismo se convirtió en una modalidad en la que la novedad, las alusiones recónditas y la invención constituían sus mayores atractivos, aun al costo de ser un arte destinado a conoedores y sólo a una pequeña elite intelectual.

Después de lo expuesto es importante destacar que quienes cultivaban el Manierismo consideraban que ésta era una cualidad deseable y de la más alta expresión artística, que buscaba efectos más sutiles y sofisticados que los aceptados por el estilo precedente.

Esos artistas no se limitaron a la interpretación subjetiva y libre de las formas clásicas y a lo meramente decorativo, buscaron principios filosóficos más profundos como el de la dualidad que caracteriza las creaciones Manieristas. Esta se expresa en la *doble función*, la *inversión* y la *permutación*, tal como señala Wittkower.

La *doble función* aparece frecuentemente debido a que se trata de un estilo eminentemente dualístico, en el que las composiciones arquitectónicas son simétricas. Por lo general la ubicación y apoyo intencional de las partes origina sensación de inestabilidad o traslada la atención del espectador, que en lugar de centrarla en el elemento focal se fija con mayor detenimiento en componentes complementarios, que por efectos de la composición han adquirido mayor vistosidad.

La *inversión* se produce al cambiar los órdenes y los vanos en una composición de varios niveles, colocando elementos que atraen la atención limitando una visión de conjunto. El *enmascaramiento* es otro principio Manierista de amplia difusión, que parte del artificio de la simulación. Consiste en alterar la lectura lógica de la función del edificio y lo que representa su fachada. La transposición anticlásica antepone frontis monumentales que no corresponden a la función de la edificación.

El fenómeno Manierista de mayor efecto anticlásico es el de la *corrupción* consistente en minimizar y hasta eliminar de la composición determinados componentes del lenguaje clásico. Ese efecto se consigue en algunos casos sustituyendo un elemento por otro, como por ejemplo retirando los triglifos de un entablamento para sustituirlos por mensulas. El empleo de componentes del léxico clásico que no corresponden al orden adoptado es también una forma intencional de buscar ese efecto anticlásico.

Finalmente la *disonancia* es un efecto que altera el sentido estructural de los edificios generando una sensación de fragilidad en los soportes. Contradice el sentido de equilibrio de las composiciones renacentistas, mediante

la incorporación de elementos desproporcionados, como molduras de remate y otros detalles que no guardan armonía.

En lo concerniente al pensamiento religioso el Manierismo estuvo íntimamente vinculado a la gran controversia que originó la propuesta luterana. La negación del libre albedrío que planteaba la Reforma religiosa causó honda impresión entre los artistas a quienes la afirmación de que el destino del hombre estaba fijado desde la eternidad y que ningún sacerdote podía condenarlo ni absolverlo y salvarlo, contribuyó aún más a la angustia vital que expresa ese arte Manierista.

La Contrarreforma originada en el Concilio de Trento (1545-1563) fue opuesta a las conquistas renacentistas, por considerar que el racionalismo individualista que lo caracterizó había contribuido al desarrollo de la Reforma Luterana. Por esa razón buscó abolir el derecho del individuo a la libertad de pensamiento y conciencia, reestableciendo el principio de autoridad. Desde entonces no se podía aceptar ninguna libertad en materia de dogma ni discutir las decisiones de la iglesia.

Aunque el Manierismo apareció en Italia antes de que se produzcan las controversias de la Reforma Protestante y, por lo tanto, no tuvo influencia en sus concepciones, los postulados que surgirán más adelante con la Contrarreforma rechazan el estilo por ser elaborado e ingeniosamente rebuscado, razón por la que se consideró equívoco y oscuro. No aprueba sus conceptos ni sus complicadas asociaciones y sus metáforas, que considera inadecuadas para fines de la propaganda religiosa. Los acuerdos del Concilio de Trento fueron contrarios al Manierismo al decidir el control sobre los artistas y la interpretación dogmática de sus obras.

EL MANIERISMO EN EL CUSCO

El rol de la pintura mural o la ejecutada sobre lienzos tuvo una indiscutible importancia en la etapa de la evangelización y se convirtió en un medio eficaz para transmitir los dogmas cristianos a la población indígena. En el siglo XVI la demanda de lienzos, estampas grabadas y láminas metálicas pintadas fue notoria como lo demuestra su importación no sólo desde la metrópoli española, sino también de otros lugares de Europa.

Después de las primeras décadas posteriores a la conquista, durante las cuales el arte de la pintura estuvo caracterizado por la influencia hispano-flamenca, se

produjo la llegada de maestros italianos que dieron su aporte directo a la pintura virreinal. Los pintores manieristas que llegaron a partir de 1575 fueron Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro, cuya obra se prolongó a través de los discípulos y seguidores de cada uno de ellos.

El primero de los nombrados hizo su formación en Roma y vino al virreinato como sacerdote jesuita. Su identificación con la tendencia manierista se hace evidente a través de su obra y se sabe del aprecio que tuvo dentro de su orden religiosa. Trabajó directamente en Cusco y en la región del lago Titicaca ejerciendo una gran influencia entre sus discípulos.

Su pintura hace evidente su estilo vinculado a su ejercicio de la pintura en Roma, en los años inmediatos a la muerte de Miguel Ángel. Sus figuras de proporciones alargadas y poses rebuscadas se complementan con paños recogidos en pliegues angulosos y geométricos, suspendidos como si flotaran, mostrando rasgos típicamente manieristas.

La influencia de Miguel Ángel fue decisiva en el arte americano de los siglos XVI y XVII, no sólo a través de seguidores como Bitti, sino por la difusión de los grabados de su obra arquitectónica, a través de la traducción castellana del tratado de Vignola, publicada en Madrid en 1593 y seguida de otras posteriores.

La obra de este tratadista, que sirvió de vehículo de transmisión de los modelos migueleangelecos, contiene además las ideas manieristas de otros maestros como Peruzzi y Serlio, cuya repercusión podemos rastrear en un gran número de obras.

La utilización de los tratados de arquitectura para tomar modelos decorativos y soluciones constructivas despertó el interés de destacados historiadores del arte y la arquitectura americana⁷, quienes lograron descubrir la filiación de numerosos motivos ornamentales y composiciones arquitectónicas distribuidas por gran parte de América.

Descubrieron ellos la importancia de los libros de Diego Sagredo, Vitruvio, Alberti, Palladio, López de Arenas, Serlio y otros tantos tratadistas de la arquitectura, no sólo en sus ediciones castellanas, sino también ediciones italianas que a veces estaban ilustradas con otros motivos. Particularmente numerosas son las soluciones tomadas del Tercer y Cuarto Libros de arquitectura de Sebastiano Serlio (1537-1575), entre las que se incluyen los soportes en forma de estípites que sirven de pedestales a bustos masculino y femenino, en la portada que perteneció al antiguo Hospital de San Andrés, trasladada al actual teatro Municipal del Cusco. Uno de los grabados de Serlio



Pintura Manierista cusqueña representando la Inmaculada Concepción en una composición arquitectónica tomada de la página titular de un libro. Las figuras femeninas son alegorías de las virtudes teologales (colección de Ronald Peralta Tamayo, Cusco).

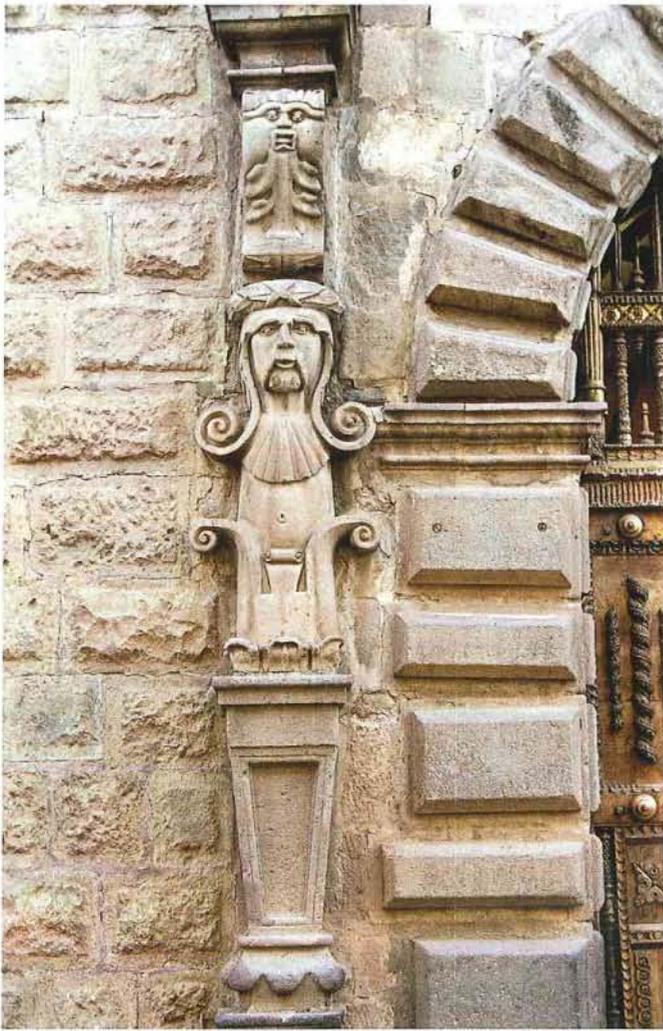
que forma parte de la edición publicada en Toledo en 1563 reproduce el modelo que inspiró esa obra manierista cusqueña.

En opinión de Ilmar Luks⁸ se podía encontrar prototipos en las diversas fuentes gráficas de procedencia europea que no se limitaban a los tratados de arquitectura pues circulaban también libros de emblemas, bestiarios, grabados ornamentales, atlas geográficos y libros profanos y religiosos de todo tipo. La llamada portada de las sierpes en el Beaterio de las Nazarenas en el Cusco muestra en el dintel dos figuras femenina y masculina respectivamente, que se inspiran en un grabado de la *Historia Monstruorum* de Aldovrandini, en la que figuran como Sirenas del Nilo. Si bien no son iguales a las de la portada pudieron tomarse como referencia, convirtiéndolas en hombres-serpiente.

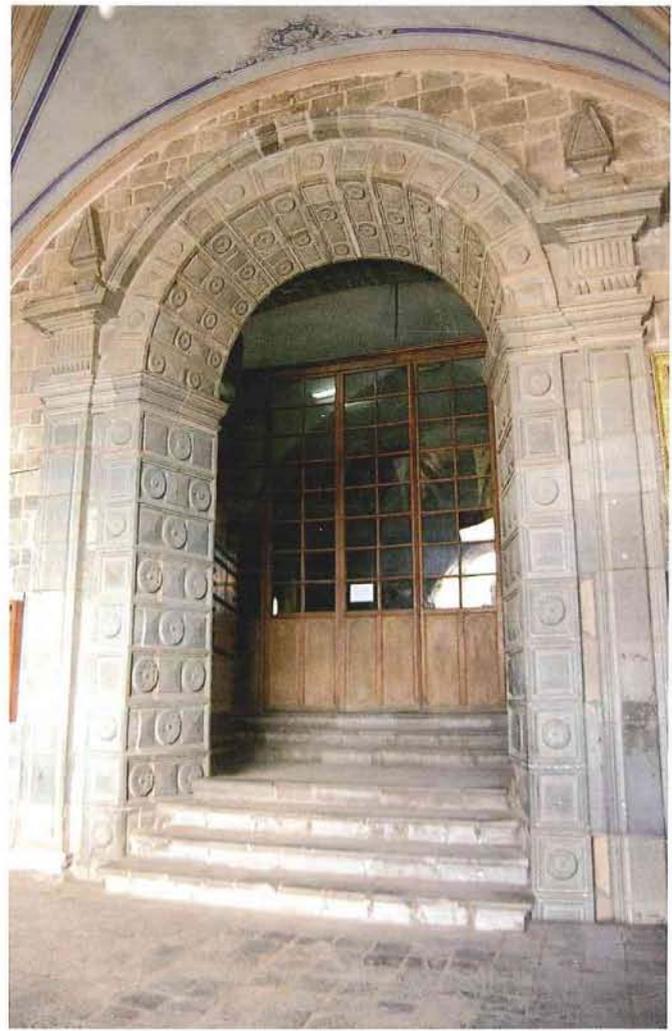
También en la pintura cusqueña de la etapa Manierista encontramos interpretaciones tomadas de libros, muchas veces compuestas mediante un elaborado proceso de interpretación, como en el caso de la Virgen Inmaculada representada en la parte central de una portada flanqueada por columnas pareadas sobre pedestal, delante de las cuales aparecen figuras femeninas alegóricas que simbolizan las virtudes teologales, fe y esperanza, mostrándose a la caridad a los pies de la Virgen. La composición arquitectónica de soporte está tomada de la página titular de un libro y las alegorías con sus atributos pertenecen a la *Iconología* de Cesare Ripa publicada al inicio del siglo XVII⁹. La inusitada presencia del Dios Padre emergiendo del tímpano que remata la composición es muy parecida a la que se representa en el Nacimiento de la Virgen del llamado Maestro de la Almudena, pintor de la etapa inicial del siglo XVI.

Esa continuidad de influencias y sucesión de estilos se ve también en la arquitectura. En el convento de San Francisco del Cusco el claustro de 1597 tiene columnas monolíticas y capiteles bramanescos soportando arcos de medio punto hechos de ladrillo, modulados con un alfiz de filiación mudéjar en cada uno de los ejes. La iglesia del mismo período tiene modificaciones posteriores a 1645, fecha en la que se construyó nuevamente un sector de la misma, incluyendo una interesante portada interior de acceso a través del nartex, que de manera singular antecede a la nave. La portada es abocinada y está decorada con filas de medallones en relieve. El ensanche de una parte de un arco en mayor tamaño que su lado opuesto es una característica del Manierismo empleada con éxito en el Palazzo Farnese de Roma¹⁰.

La portada lateral de la iglesia se construyó a mediados del siglo XVII empleando una composición en base a



Detalle de un soporte en forma de estípite que sirve de pedestal a un busto masculino, existente en la portada del antiguo hospital de San Andrés, ubicada en el actual Teatro Municipal del Cusco. Motivo Manierista tomado de un dibujo de Sebastiano Serlio.



Portada abocinada decorada con medallones en relieve, de concepción Manierista. Está ubicada en el narxos de la iglesia de San Francisco en el Cusco.

estilos diversos, que caracterizó la arquitectura inicial en el Cusco. El gran recuadro que enmarca el primer cuerpo de la portada es un arrabá, elemento mudéjar que pervive en esa solución. En el segundo cuerpo existen dos soportes verticales rematados por cabezas de león, que representan al dios término de la mitología romana, incorporados a la composición por su significación manierista de inmutabilidad.

El anticlasicismo no se manifestó como un estilo generalizado en todas las expresiones arquitectónicas de la época, puesto que existió un Manierismo culto, apreciado por las elites más cultivadas y una aplicación de los principios manieristas de manera menos erudita y exigente, que se ejecutaba en obras de menor rango. Esa diferenciación se puede apreciar al observar las residencias privadas

cusqueñas como la Casa de los Cuatro Bustos, que recibe ese nombre por los personajes que decoran el friso de su portada, vestidos a la usanza de los tiempos de Felipe II. La casa perteneció a Juan de Salas y Valdez, hermano del arzobispo de Sevilla. Su portada flanqueada por columnas dóricas de fuste estriado, apoyadas sobre pedestales, tiene jambas con rosetas. El dintel retrata en relieve al dueño de la casa y su esposa junto al hijo con su pareja. Las columnas de proporciones bajas con hojas en el imoscapo presentan un tercio inferior abultado y su capitel corintio “está interpretado con la misma libertad que se aprecia en muchas ilustraciones de libros”, según observa Sebastian¹¹.

Relacionada estilística y formalmente con la casa antes mencionada está el Palacio del Almirante que toma ese nombre de los títulos que ostentaba su propietario,

Francisco Alderete Maldonado y Altamirano. Se edificó en la última década del siglo XVI en un solar próximo a la plaza de armas y a mayor altura que ésta, distribuyéndola alrededor de un patio con cuatro galerías de arcos de ladrillo apoyados sobre columnas de piedra, ornamentados con alfiz y medallones en las enjutas.

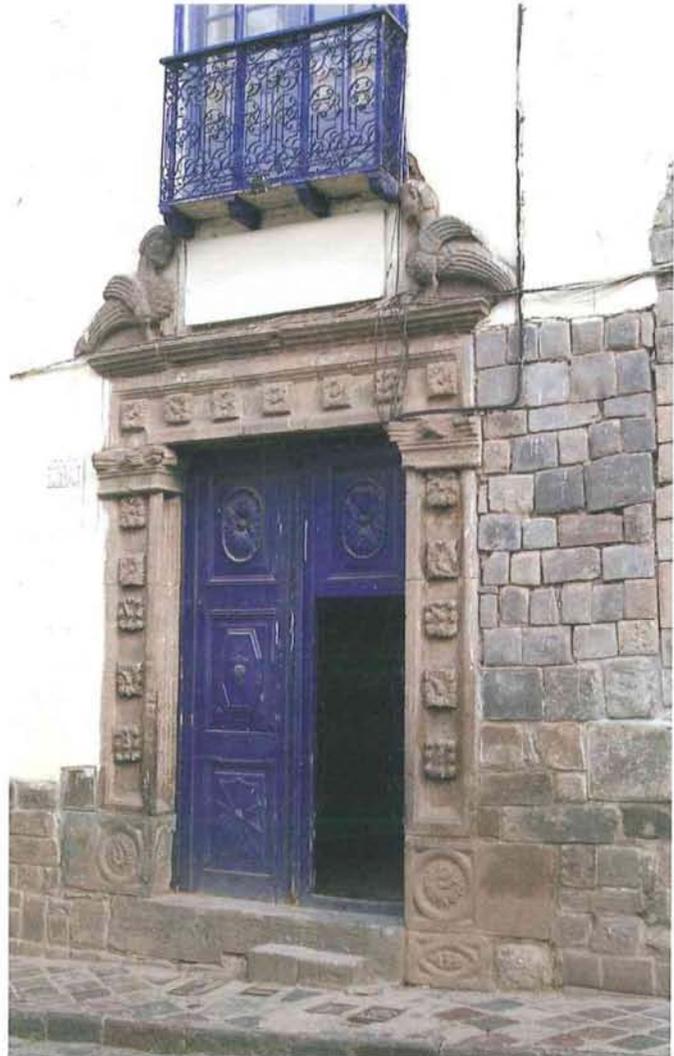
La portada ocupa la esquina y su acceso principal está flanqueado por columnas sobre pedestal y capiteles corintios enmarcando las jambas y dintel de la puerta, que están decorados con rosetas circulares y cuadradas, similares a las de la casa de los Cuatro Bustos. En el segundo nivel la esquina está rematada por una ventana

en ajimez con un singular soporte antropomorfo bifronte que es a la vez una cariátide hacia el exterior y un hermes barbado hacia el interior. La solución es manierista inscrita dentro de la variante de la inversión, creando un efecto inusitado y antinatural. Rematando el vano de acceso la portada presenta dos blasones nobiliarios separados por soporte abalaustrado, sobre el que se apoya un busto con cimera blandiendo una espada que acentúan el manierismo de la casa.

Contemporánea al Palacio del Almirante es la construcción de la llamada Casa de las Arpias, situada en la esquina de las calles Triunfo y Palacio, en cuya portada



Portada de la casa de los Cuatro Bustos, con la representación de dos parejas vestidas a la usanza de la época de Felipe II (1527-1598) decorando el friso. La casa perteneció a Juan de Salas y Valdez, hermano del arzobispo de Sevilla.



Casa de las Arpias, con su portada Manierista compuesta por pilastras cajeadas y dintel, decorados con rosetas. Seres con cuerpo de ave y cabeza femenina ocupan simétricamente los extremos del arquitrabe. La parte central del timpano debió contener un escudo o medallón.

dos seres con cuerpo y alas de ave y cabeza humana se ubican simétricamente en los extremos del arquitrabe. También en este caso las pilastras cajeadas de las jambas y el dintel están decorados con rosetas de forma cuadrada.

Las grandes composiciones del Manierismo erudito en el Cusco se materializaron en los conventos y las iglesias. Es el caso del convento de Santo Domingo, edificado sobre el Coricancha o Templo del Sol, de época inca, donde existe una portada Manierista de gran calidad, levantada en el primer tercio del siglo XVII. Ocupa la fachada lateral del templo y presenta columnas corintias pareadas y apoyadas sobre pedestales, con dos filas de hornacinas entre ellas. Las columnas flanquean el gran vano de acceso cubierto por un arco dovelado y un segundo cuerpo rematado con un frontón triangular, que se vincula al primero mediante estribos. El acento Manierista está dado por la ubicación anticlásica de dos hornacinas situadas en las pilastras de la puerta. Existe otra portada Manierista en la fachada de pies de la iglesia, también con arco dovelado flanqueado por dobles pilastras y un gran frontón curvo. Completa el conjunto la presencia de dos ventanas labradas en piedra, ocupando la pared frontal del claustro, cuyo diseño anticlásico se expresa en los frontones triangulares partidos rematados por pináculos.

Entre las personalidades más destacadas de la primera mitad del siglo XVII se encuentra el ensamblador de retablos y arquitecto Martín de Torres, quien llegó a la capital del virreinato con otros escultores y entalladores españoles hacia 1610. Prefirió trasladarse al Cusco donde realizó una proficua labor por más de 30 años, vinculándose profesionalmente con los discípulos del artista italiano Angelino Medoro, los pintores de reconocida trayectoria Luis de Riaño y Rodríguez Samanes. La importancia de su obra está en el rol que le correspondió al trabajar en las etapas anterior y posterior al terremoto de 1650, precisamente durante la transición del Manierismo al Barroco.

Torres fue un artista polifacético como muchos de los de su tiempo, con gran destreza para la construcción

de retablos de madera que él mismo diseñaba y que aún se conservan documentados. En el año 1651 recibe el encargo de hacer la portada de la iglesia de La Merced, sobre la calle Mantas, que compone con columnas corintias que tienen el tercio inferior acartonado. Ese trabajo recuerda su obra de talla en madera. Investigadores que han estudiado muy de cerca su trayectoria como Mesa y Gisbert¹² se inclinan a atribuirle, sin confirmarlo, la notable obra del claustro de La Merced construido después de 1650.

Ese conjunto destaca por su erudición y calidad, concebido con galerías de arcos de piedra apoyados sobre pilares a los que se adosan en los dos niveles columnas de pedestal de orden corintio. La solución empleada en la galería del segundo nivel que carece de antepecho y sólo se protege mediante la ancha cornisa que remata el primer nivel, se vincula al trabajo de Sangallo y Miguel Ángel en el Palacio Farnese, del cual se toman también las soluciones manieristas de los arcos abocinados de las dos magníficas escaleras, que comunican el primer y segundo nivel del claustro.

La filiación Manierista del autor de la obra se hace más elocuente en la portada secundaria, situada en la galería del primer nivel. Está concebida siguiendo la oculta filosofía del principio de la dualidad, que provoca una tensión interna mediante su variante de la doble función. La portada con pilastras y arco de medio punto tiene un frontón curvo partido, que de manera insólita se ubica debajo del sotabanco que recibe las cargas estructurales de la galería y de arcos de descarga del muro de cierre. Al situar la portada en un punto neurálgico como el descrito, se busca una deliberada sensación de inestabilidad y sorpresa, que linda en lo pintoresco.

El corto espacio disponible para la ponencia no nos permite comentar otros ejemplos de este importante período, que atesora invalorables ejemplos de arquitectura Manierista, que bien merecen estudios en mayor profundidad.



Fachada lateral de la iglesia del Convento de Santo Domingo, construida sobre el Templo del Sol o Coricancha de los Incas. Destaca en la portada la solución anticlásica de dos hornacinas situadas en las pilastras de la puerta, rematada por un arco dovelado.



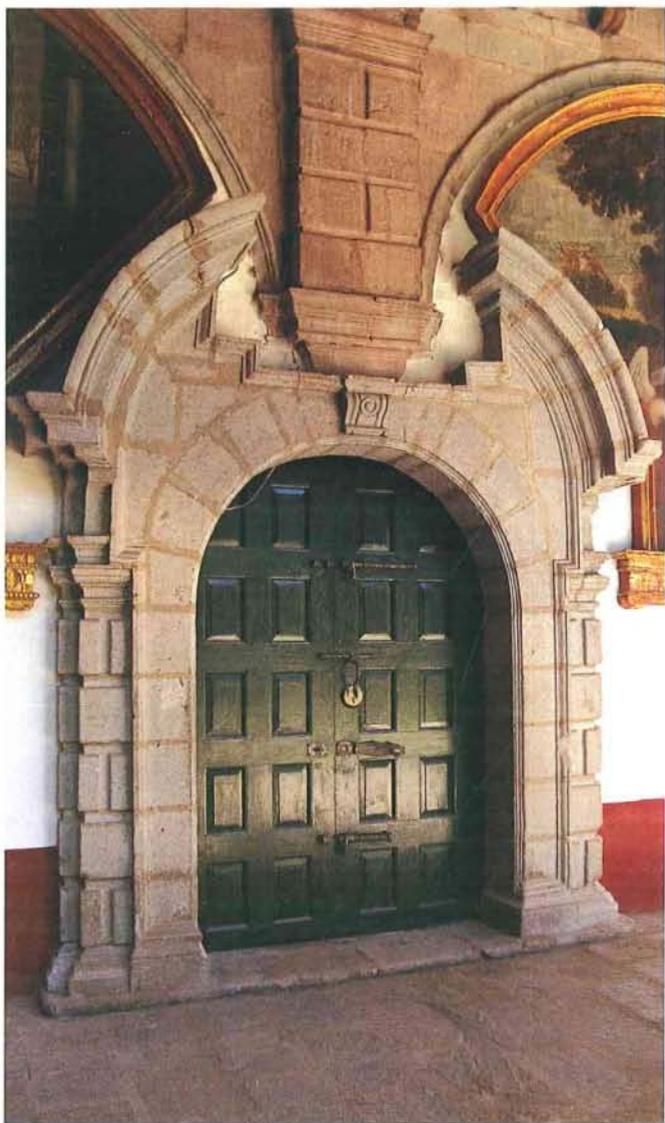
Portada del Palacio del Almirante, edificada en la última década del siglo XVI. Su acceso principal está compuesto con columnas corintias sobre pedestal enmarcando pilastras con rosetas. Los blasones nobiliarios están separados por un soporte abalaustrado que sostiene al busto con cimera. La ventana en ajimez tiene un soporte bifronte masculino y femenino a la vez, típico del repertorio Manierista.



Portada de las Sierpes, en el Beaterio de Las Nazarenas, con su singular dintel con figuras tenantes de un hombre y una mujer que acaban en cola de reptil. La cantería de los muros del cuerpo bajo está hecha con mano de obra inca en el período de transición hacia la colonia.



Portada de pies de la iglesia de La Merced en el Cusco, construida al inicio del siglo XVII. Su clasicismo se complementa con soluciones del repertorio Manierista como las pilastras cajeadas y el arco dovelado. La transición entre el primer y segundo cuerpo con estribos está tomada de las soluciones que son frecuentes en los retablos.



Portada secundaria existente en el claustro del convento de La Merced, concebida siguiendo el principio Manierista de la dualidad. Su ubicación debajo del sotabanco que soporta las cargas estructurales de la galería provoca una deliberada sensación de inestabilidad y sorpresa, lindante con lo pintoresco.

NOTAS

- ¹ COSME BUENO, "Descripción de las provincias pertenecientes al Obispado del Cusco", recopilado por Manuel de Odrizola en "Documentos Literarios del Perú", imprenta del Estado. Lima, 1872.
- ² VÍCTOR NIETO, ALFREDO MORALES, FERNANDO CHIECA, "Arquitectura del Renacimiento en España 1493-1599", Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 2001.
- ³ SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ, Summa Artis, Historia General del Arte, vol. XXVIII. Espasa-Calpe S.A. Madrid, 1985.
- ⁴ RUDOLF WITTKOWER, "La arquitectura en la Edad del Humanismo", Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, 1958.
- ⁵ ARNOLD HAUSER, "Historia del Concepto de Manierismo en Arquitectura", en Boletín del Centro Internacional de Estudios de Arquitectura Andrea Palladio. Nº IX. 1967.
- ⁶ GERMAIN BAZIN, "Historia del Arte, de la Prehistoria a nuestros días", Ediciones Omega. Barcelona, 1976.
- ⁷ Las obras de autores como Diego Angulo Iníguez, Enrique Marco Dorta, José de Mesa, Teresa Gisbert, Graciano Gasparini, Santiago Sebastián, Ramón Gutiérrez, Ilmar Luks y algunos otros analizan detenidamente este tema.
- ⁸ ILMAR LUJKS, Tipología de la Escultura Decorativa Hispana en la Arquitectura Andina del siglo XVIII, en Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de la Universidad Central de Venezuela, Nº 17. Caracas, 1973.
- ⁹ CESARE RIPA, (1560-1622) publicó su obra Iconología en 1605. Reeditada por Ediciones Akal S.A. España, 1987.
- ¹⁰ Construido por Antonio da Sangallo el Joven y Miguel Ángel Buonarroti para el Cardenal Alessandro Farnese, más tarde Papa Pablo III.
- ¹¹ SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ, Summa Artis, Historia General del Arte. vol. XXVIII, obra citada.
- ¹² JOSÉ DE MESA FIGUEROA Y TERESA GISBERT DE MESA, "Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia", en Summa Artis, Historia General del Arte, vol. XXIX. Espasa-Calpe S.A. Madrid, 1985.