
EL ESPÍRITU DEL RENACIMIENTO Y SU TRASLADO A HISPANOAMÉRICA

RUBÉN OSVALDO CHIAPPERO HUMELER

INICIO

En la necesidad de poseer el tiempo de la existencia humana y de la concreción de sus obras, surge la clasificación cronológica, la catalogación y la acepción de las palabras que, en las artes visuales, puede inducir a simplificaciones y equívocos. Pues hablar de Renacimiento produjo una primera significación de que en este período se había dado un renacer de los ideales inspiradores del mundo antiguo. La realidad indica que las formas referenciadas al pasado greco-romano están sustentadas por un espíritu y una espiritualidad decidida y totalmente nuevos no coincidente, en lo estricto, con las dataciones seculares. Porque entre el fin del siglo XIV y el inicio del XV ocurre la última fase del llamado *Gótico Internacional o Florido* afirmándose en toda Europa Occidental mientras en la península itálica muchas ciudades habían realizado la transformación del sistema de gobierno de las Comunas a las Señorías. Es decir, el Gótico y el Renacimiento coexistieron en desarrollo y afirmación estilísticas que en confluencia vivencial, posibilitaron la superación de la creación artística antes que una ruptura radical de *tabula rasa* para regresar a la vida de los espíritus lares.

Convengamos en que "...sin duda es mucho mejor anticipar esta censura fundamental, situándola entre la primera y la segunda mitad de la Edad Media, esto es, a fines del siglo XII, cuando la economía monetaria se revitaliza, surgen nuevas ciudades y la burguesía adquiere sus perfiles característicos; pero de ningún modo puede ser situada en el siglo XV, en el que, si muchas cosas alcanzan su madurez, no comienza, sin embargo, ninguna cosa nueva:"¹.

¹ HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte* V I 15ª Ed. Barcelona, Guadarrama/Punto Omega, 1979. P. 333. Esta última afirmación sobre la falta de novedad, es un tanto radicalizada pero no deja de tener una parte de la verdad si se observa en función de la continuidad sin rupturas como sucedió entre las artes del siglo XIX y las Vanguardias de principios del siglo XX.

Es evidente que la línea de continuidad antes señalada hace descubrir la base y desarrollo de muchos de los caracteres considerados típicos del Renacimiento en figuras como Petrarca, Dante, Giotto, a la vez que la raíz se ubica en la profunda espiritualidad de San Francisco; éste, en el siglo XIII, acercó al universo y al hombre a Dios en una valoración del mundo superadora de la de reflejo de la divinidad hacia la idea de la presencia directa de Él, por esencia misma, en la creación. Iluminado por el latido intrínseco de Dios en su mismidad, acompañado en la peregrinación terrestre hacia lo celestial por el Verbo de Dios, el hombre medieval se ve envuelto en un espíritu de complejidad estructural que, sin embargo, conlleva un equilibrio colmado de tensiones, contraposiciones y fluidez.

De aquí que la “idea que el espíritu divino está presente en el más pequeño fragmento de la naturaleza, la emoción religiosa delante de la belleza del mundo, impulsan al pintor a reproducir fielmente, y en su totalidad, el espectáculo de la vida que lo rodea”². Así las artes visuales fueron vehículo expresivo de ciertos ideales vinculados con el hombre y la sociedad exponiendo un novel aspecto de las creencias fundadas en la fe cristiana. El Renacimiento pretende la idealización de la forma misma como ejercicio espiritual en el cual el observador se ve envuelto en “...una sensación de perfección de Dios, a través de la figura humana idealizada o de las proporciones de un edificio”³.

En el medioevo, la fe y la razón estaban unidas por la simplicidad profunda de considerar que la verdad sólo estaba en lo que había sido revelado y debía creerse. La verdad no pasaba por lo que podía *tocarse* sino por la existencia de Dios no pasible de demostración pero sí objeto de fe. El inicio renacentista abre vías distintas para que el mundo natural deje de estar ligado al mundo espiritual y asuma valor por sí mismo, configurándose como objeto de investigación del hombre quien dimensiona su propio espacio, lo define geoméricamente y buscando poseerlo con claridad, le asigna una dimensión más humana. Confluyen tensiones creadoras ante el ideal consciente del hombre que equilibra las facultades dirigidas por la razón en plena armonía entre humanidad y divinidad, sin rechazar de plano la permanencia de la imagen de Dios en el hombre. Centrado el universo y los propios intereses sobre sí mismo y sobre la tierra, “como nuevo Pedro, el hombre quiere detenerse, contemplar, penetrar, vivir en la casa serena, clara, equilibrada y centrada en Dios, que sabe hecha para él, y de la que siente que puede medir e ir descubriendo las leyes y estructura”⁴.

Lejos está de regresar al canon clásico olvidando la mística y religiosidad medieval para llevar adelante un Renacimiento plenamente terrenal y descreído. Aunque desde una óptica diversa, en el Humanismo renacentista es impensable eliminar el hecho religioso. Antes bien, amparado por un cristianismo dúctil que acoge

² STERLING, C. Cfr. BORGARELLO, Y; PAVESE, A. BERTALERO, M.R. *Manuale di Educazione artistica* Tirno, Societa Editrice Internazionale, s.d. p. 401.

³ *HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE*, V. 5 Madrid, SARPE, 1984. P. 717.

⁴ CAVERI, Claudio. *El hombre a través de la arquitectura*. Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1967, p. 11.

en su seno teorías distintas⁵, el Renacimiento se arma desde la segunda mitad del 1300 en Florencia, ciudad con un clima intelectual particular en los períodos de amplia vigilancia del románico y del gótico. Características de este tiempo florentino fueron la moderación y la armonía que ya habían atenuado los entusiasmos místicos manteniendo vivo el recuerdo del canon clásico y regresando, con ardores y por entero a valores nuevos.

La explicación del término Renacimiento no está sólo en su primera acepción: renacer de la antigüedad. Es necesario ahondar en el concepto dentro del contexto en que se desarrolla para advertir y aprehender que esta *vuelta a la vida* es apenas un síntoma mientras que la causa profunda es poner en relieve críticamente lo antiguo, ubicarlo temporalmente en sus esenciales para restaurarlo, descubrirlo como distinto a nosotros y nunca mezclado y definirlo en relación con los clásicos pues, necesariamente, debe ser contemplado en su verdad.

Los ideales del mundo estético de la antigüedad clásica son asumidos por los artistas en un intenso esfuerzo intelectual que lleva a revisarlos, reverlos y reelaborarlos en un modo totalmente personal. Pues como proclamaba Alberti “los hombres pueden lograr cualquier cosa, cuando se lo proponen, solamente con sus propias fuerzas”; es decir, promovía el concepto del hombre como *faber fortunae suae*, el hombre artífice de su propio destino en libertad y soberanía. «Esta posición no es herejía ni blasfemia, sólo el reconocimiento de las inmensas posibilidades de la autonomía y, ¿por qué no?, del libre arbitrio que Dios concedió al hombre. Es posible encontrar el equivalente de estas concepciones en el Medioevo, en Tomás de Aquino o en Dante; pero sería erróneo no comprender que para los humanistas “globalmente”, la relación del hombre con el mundo, con la providencia, con Dios, ha cambiado»⁶.

Por ello, llama la atención inmediatamente la atracción ejercida por los dioses y héroes de Panteón clásico sobre la cristiandad. La explicación surge en tanto y cuanto nos alejamos de la fábula del eclipsamiento de la antigüedad en la Edad Media y veamos que está siempre presente la preocupación en muchas ciudades importantes de Italia de ser consideradas, individualmente, en auténticas receptoras de la herencia romana como eje posicional en lo político y cultural de la Europa civilizada. En el Medioevo, Italia compitió con ventajas y en su arte los elementos paganos aparecieron con ropajes de la época estableciendo una relación de paralelismo atendible e indivisible entre las virtudes celebradas por el cristianismo y los vínculos particulares con las creencias pasadas. Esto faltó que se asimilara a los primitivos santos cristianos con las figuras místicas de la última época como, en el San Jorge de Donatello en el cual se suman y fusionan la leyenda del caballero que libra a la doncella del demonio (nueva versión del mito de Perseo libertando a Andrómaca) con la figura histórica como modelo artístico a igualar y, si era posible, superar.

⁵ Es el caso de San Bernardo de Chiaravalle y Suger de Saint-Denis, pero no el de Erasmo y Lutero que se contrapusieron en el S. XV y el segundo se autoexcluyó.

⁶ ABATE, Francisco. *El Renacimiento en Italia*. Buenos Aires, Viscontea, 1983. P. 17-18.

Junto con esas relaciones, en el Renacimiento se hicieron profundas investigaciones de los efectos particulares observables con la luz y su incidencia sobre la obra artística, de las proporciones –relaciones ordenadas en correspondencia armónica en la medida que guardan las partes entre sí y con el todo-, de la perspectiva- modo de representar en una superficie los objetos de manera que aparezcan en la forma y disposición en que se muestran a la vista en la realidad- y sobre o la visión comprensiva de la obra de arte.

La perspectiva, si bien conocida en sus reglas básicas según las cuales las líneas paralelas confluyen en un único punto aumentándose o disminuyéndose las dimensiones de los objetos representados según la distancia a que se encuentre el observador, todavía no había influenciado de modo contundente y definitivo la visión estética. El gran hallazgo del Renacimiento fue la percepción clara, íntima, de la posibilidad de dar, a través de la perspectiva, unidad a la preceptiva de la visión y representación de la naturaleza. “Intentemos imaginar lo que aquel descubrimiento suponía en aquella época. No sólo el arte se elevaba a “ciencia” (para el Renacimiento se trataba de una elevación): la impresión visual subjetiva había sido racionalizada hasta tal punto que podía servir de fundamento para la construcción de un mundo empírico, sólidamente fundado y, en un sentido totalmente moderno “infinito” (se podría comparar la función de la perspectiva renacentista a la del criticismo y la función de perspectiva helénico-romana a la del escepticismo). Se había logrado la transición de un espacio psicofisiológico a un espacio matemático, con otras palabras: la objetivación del subjetivismo”⁷.

Así pues, del Renacimiento fructificó, gracias a la inteligencia y pensamiento, en un arte donde se manifiesta la interior necesidad de fundar prístinamente las relaciones entre el mundo material y el hombre carne y espíritu. Se ingresa más profundamente, por debajo de la frontera sensorial, para someter el espacio y la pura visibilidad a las leyes rigurosas de la regularidad formal descubiertas por Brunelleschi y anticipadas por Alberti en su definición: “El cuadro es una intersección plana de la pirámide visual”. Con la perspectiva geométrica se inició la doctrina científica que sustituyó la sensibilidad y la intuición. “Pero los florentinos del siglo XV eran demasiado artistas para darse por satisfechos con la aplicación de las reglas científicas; se entusiasmaron con la geometría como belleza, e hicieron de la perspectiva un ideal, de tal manera que emplearon incluso las abstracciones matemáticas para exaltar la sensibilidad”⁹.

Pero siempre el objetivo es, partiendo de la realidad, llegar más lejos, hacia una espiritualidad hallada a través del ideal de los cuerpos geométricos, la belleza geométrica y la contemplación de la inmovilidad. De aquí que, en la definición del espacio tridimensional de la bidimensión, el tiempo se retrasa aislando la acción

⁷ PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. 6ª Ed. Barcelona, Tusquets, 1991. P. 49.

⁸ Los críticos de arte atribuyen a Brunelleschi el haber sistematizado los conocimientos previos, aunque Panofsky no lo asegura. Toma como ejemplo el hecho de que el fresco de la Trinidad de Masaccio ya se había estructurado exacta y unitariamente y que posteriormente se perfecciona el procedimiento usado en el Trecento.

⁹ VENTURI, Lionello. *Como se mira un cuadro. De Giotto a Chagall*. 2ª Ed. Buenos Aires, Losada, 1960. P. 46-7.

de la realidad y logrando el equilibrio de conjugar lo abstracto y lo concreto, en una sugestiva representación de situaciones interiores o de un sugestivo paisaje interior construido con volúmenes iluminados con colores radiantes y profundos en un todo sumergido en una luz meridiana prevaleciente por sobre las sombras.

En realidad, el cuadro armado con la perspectiva, es el reconocimiento de que el hecho artístico debía ser entendido e interpretado por el observador en un marco de referencia visual ordenado según directivas reconocibles y descifrables. Ahora bien, el artista exigía al espectador establecer una comparación entre la ilusión pictórica y su propia experiencia espacial centrandolo en el hombre el orden de las cosas. Por ello, es por lo que el hombre pasa a constituirse en causa primordial de esta nueva irrealidad concreta ya que la pintura es un reflejo del mundo real y el hombre una presencia para establecer la unidad de medida, la dignidad y la concentración de toda la naturaleza.

La matemática fue la base para la investigación y proposición perspectiva y de allí que el artesano medieval, gradualmente, se transforma en intelectual porque, a menudo, debe resolver su actuación como matemático o tratadista. El artista escribe comunicando a los demás desde dónde y hacia dónde se encamina su acto creativo, cuáles son las reglas de la precisión para solucionar la profundidad del espacio y, en fin, para superar la cúspide de la sociedad medieval". Precisamente el artista e historiógrafo Giorgio Vasari (1511-73) formuló en sus *Vitae (Vidas de Artistas*, 1550; según la edición, 1568) una imagen convincente del Renacimiento italiano como restauración de los valores y superación de los logros del arte antiguo. Pero Vasari se limitó, en realidad, a codificar y sistematizar, con una profusión de material biográfico, las ideas que hacía tiempo ya circulaban por Italia, dándoles una dimensión especialmente toscana y, por tanto, patriótica¹⁰.

ARQUITECTURA Y URBANISMO

Mas la perspectiva remite al estudio de las proporciones de los elementos que configuran el espacio que ahora está medido, relacionado con el hombre, asumiendo una importancia fundamental en el caso de la arquitectura. Desde las proporciones de la figura humana se calculan las dimensiones del espacio arquitectónico –sea el ilusorio de la pintura, sea el real construido–, mediante los elementos que lo conducen al concepto ya expuesto por el escritor clásico Vitruvio quien en el siglo I d. C. afirmaba como paradigma en las creaciones humanas a la proporción del cuerpo del hombre.

El Renacimiento logra en su arquitectura la armonía y el equilibrio destacándose en sus iglesias la pureza de las proporciones y la limpieza geométrica en relación a la concepción de que Dios ha creado el universo según las leyes matemáticas. Las plantas suelen ser centralizadas y sus resoluciones se inscriben en las figuras geométricas tales como cuadrados, círculos, hexágonos y, en algunas ocasiones, óvalos y elipses. Existe un punto privilegiado desde el cual se percibe en toda su claridad las

¹⁰ HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE, p. 721.

relaciones formales: se trata del punto central, punto de vista único y monocular de la perspectiva, desde donde, situado el observador, puede ser percibido el espacio estático. Sólo desde la quietud y el reposo de un inmodificable punto de fuga se comprende las relaciones matemáticas entre la planta y la sección.

Las articulaciones resueltas con pilastras y molduras subrayantes en soberana simplicidad del esquema geométrico; la cúpula como imagen del cielo; el blanco para muros perfectos y la calma siempre presente, rezuman la convicción de la armonía universal vivida por el hombre en la plenitud de Dios encarnado y glorificado en el Cristo resucitado, restaurador de la unidad primigenia. Una unidad que peligra y desaparece si al edificio se le añade o modifica algún componente indebido ya que el diseño orienta de modo absoluto la mirada organizando la sensación de encaje de las partes en círculos y cuadrados. Se puede “medir” el edificio en segundos de observación comprendiendo sus leyes compositivas como es el caso de San Lorenzo y Santo Espíritu, de Brunelleschi, en Florencia. Es la invitación al espíritu a través del acto intelectual.

“La buena arquitectura –arquitectura *in primo gradu certitudinis*- estaba basada en la proporción matemática, y también aquí Vitrubio y los antiguos habían mostrado el camino, de modo que la arquitectura moderna tenía que consistir en una concordancia *concinntas* entre la teoría vitruviana de la proporción, los antiguos monumentos y los conocimientos prácticos tradicionales de los artesanos de la construcción. Los detalles de los órdenes arquitectónicos eran todavía en el siglo XV de menos importancia porque el arquitecto pensaba en términos de modelos tridimensionales, utilizando el dibujo para la propia instrucción y, especialmente, para la recopilación de antiguos *exemplas*. La talla efectiva de un capitel todavía era, en gran parte, cosa del maestro albañil, y el ímpetu del pensamiento arquitectónico había de venir de un nuevo desarrollo del arte del dibujo. Este cambio, fundamental para la arquitectura del siglo XVI, fue promovido en Milán por Leonardo y Bramante durante los últimos años del siglo XI.”¹¹

Ahora bien, la riqueza del Renacimiento en las artes figurativas y en la arquitectura tienen, en Europa, la primacía por sobre las realizaciones urbanísticas. Se podría catalogar de escasas y menores las concreciones aún cuando algunas realizaciones son tomadas como partida para el estudio urbanístico renacentista. Tal es el caso de Palmanova, concretada en el límite fronterizo oriental de la República de Venecia en función de la defensa contra la invasión turca.

El movimiento teórico y especulativo de las ciudades ideales planteadas por Scamozzi, Francesco di Giorgio Martini y otros, posibilita observar que la geometría es el orden primario de estos modelos. Forma poligonal perimétrica conducente a la disposición radial, anillos concéntricos, trazados regulares con claro predominio del uso de la escuadra, envolturas de fortificaciones poligonales reforzadas con poderosos bastiones, caracterizan a la ciudad del Renacimiento; ésta es una creación más intelectual que real y consecuencia también del pensamiento

¹¹ MURRAY, Peter. *Historia de la arquitectura. Arquitectura del Renacimiento*. Buenos Aires, Viscontea, 1982. P. 14.

utópico que dominaba este período, que apenas realiza, en urbanística, las obras que habría cabido esperar.

Dentro de este panorama “Charleville, fundación de Carlos de Gonzaga, duque de Nevers y de Rethel, príncipe de Mantua y Monferrat, es quizás la más bella ciudad regular de los primeros años del siglo XVII, un poco posterior, por tanto, a las de Livorno y Nancy, que son de los últimos años del siglo XVI. En esta ciudad la intención estética es predominante, como afirma Lavedan, y la gran plaza ducal con sus ángulos cerrados es una pieza de gran arte urbano. La compara en cierto modo a Freudenstadt, construida por el gran duque Federico I de Wurtemberg para acoger a los protestantes franceses refugiados. La enorme plaza casi alcanza a ser un cuarto de la ciudad. Sus ángulos son cerrados y las edificaciones forman simples crujías de casas uniformes con puntiagudas cubiertas. Sigue siendo una urbanización interesantísima.”¹².

Pero Europa vivía todavía en los ambientes medievales de irregularidad pintoresca en las plazas y tortuosa en las callejas, en la oscuridad de las habitaciones comunitarias y en la algarabía de la vida social y económica resuelta al aire libre. Y las ideas geométricas de las ciudades ideales en poco modifican la estructura intrincada salvo cuando *ex profeso* se abre el tejido en una plaza tendiente a la regularidad para alojar una estatua real u organizar los festejos públicos, o algunas calles se delinear con edificios construidos según las nuevas reglas arquitectónicas.

Los tratadistas urbanos como Serlio y Alberti promueven los principios de un urbanismo signado por el criterio jerárquico de las calles en morfología recta y altura uniforme para las principales, y curvas para las secundarias, otorgando variedad en la visión urbana como también proponen plazas cuadradas frente a edificios de escala monumental y normas precisas para ornato y obras consideradas proyectables como murallas, dársenas portuarias, puentes y otras. Muchas ciudades italianas se adaptaron en seguir los principios renacentistas logrando dar prestigio y grandiosidad a su ámbito urbano. Venecia completa la plaza de San Marcos con la obra de Sansovino; Génova abre la Vía Nuova de la mano de Galeazzo Alessi; Roma ve las grandes alineaciones de Sixto V (1585-90) y la preparación de la plaza del Campidoglio (1536) para el arribo de Carlos V preanunciándose la ciudad barroca; Florencia se serena en los pórticos de la plaza de la Annuziata; Vigevano se regulariza en los rítmicos pórticos de la gran plaza; *e così via*.

Este impulso renovador se difundirá más lentamente por el resto del continente europeo. Pero si bien Francia tardará hasta los siglos XVII y XVIII en asumir la preponderancia en cambios urbanísticos, España elevará por obra de Felipe II su arquitectura a un nivel de severidad y rigor en lo conceptual y en la grandilocuencia. Plazas mayores, conjuntos de la realeza y aristocracia permiten observar las propuestas más innovadoras del llamado Renacimiento Español. Dentro de éstas, el convento-mausoleo de El Escorial descuella como conjunto implantado en la sierra de Guadarrama para el cual se organizó con criterio urbanístico las depen-

¹² CHUECA GOITIA, Fernando. *Breve historia del urbanismo*. Madrid, Alianza, 1989. P. 115-6

dencias, los jardines y el entorno. También es necesario considerar la residencia del Duque de Lerma pues es una agrupación de conventos de fundación ducal comunicados con la casa señorial a través de corredores. “Palacio y conventos principales constituyen una composición continúa del desarrollo lineal, con la particularidad de que alternan los bloques edificados con espacios abiertos en forma de plazas, compases y atrios. La organización es muy libre y más que las ideas de simetría renacentista predomina la tradición castiza española. En su conjunto parece una alcazaba musulmana en lo alto de una eminencia que permite hermosas vistas sobre la Vega del Arlanza y el campo.”¹³

HISPANOAMÉRICA

En el contexto renacentista se inscribe también otro momento singular en la historia universal: Cristóbal Colón, empuñando el pabellón real español desembarca en el continente desconocido pero presentido. América permitirá la experimentación vivida y real de las ideas urbanísticas de la utopía renacentista ya que la ciudad hispanoamericana” es el único modelo de ciudad nueva producido por la cultura renacentista y controlado en todas sus consecuencias ejecutivas.”¹⁴ Debemos considerar que es el espíritu de las ideas y aspiraciones no pasibles de concreción en Europa los que se vuelcan originalidad americana.

“Muchos puntos de la Ley del 73 derivan de fuentes teóricas: del *De regimine principum de Santo Tomás*, de *El Crestiá de Eximenic*, de los tratados de Vitrubio y Alberti: por ejemplo, aquellos que se refieren a los vientos y a la elección del lugar, que son retóricos y ajenos a la realidad geográfica americana; Stanislawsky ha hecho un paralelo detallado entre el texto de Vitrubio y el de ley. En realidad estas referencias académicas contribuyen a consolidar y anquilosar una experiencia ya lograda, aunque en absoluto refractaria a estas contribuciones.”¹⁵

La planta de la ciudad de Hispanoamérica es conjunción de la tradición militar del campamento regular adoptado en el Medioevo¹⁶, del ideal humanístico y de la practicidad del delineado “a cordel y escuadra”. Por ello, si bien el resultado es de una monotonía en la sucesión de manzanas regulares delimitadas por calles que se cruzan a 90°, la originalidad de la experiencia americana radica en que crea, en la Plaza Mayor –corazón de la ciudad y vano libre de la trama- la significación y el carácter de predominio de la obra del intelecto por sobre la naturaleza.

La plaza fue origen místico y racional de la ciudad hispanoamericana. Como espacio exterior necesitó de la volumetría manzanera y de una envolvente continua; y la cosmovisión sostenida por la civilización criolla pudo equilibrar las tensiones estructurales por sobre el amplio sector vacío. Una superficie así sentida permitió establecer una tensión centrípeta desde el habitante hacia ese espacio que articula la ciudad y le da sentido de lugar.

¹³ *Ibidem*. p. 122.

¹⁴ BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura del Renacimiento*. VI ed. Barcelona, G.-Gilli, 1981. P. 625.

¹⁵ *Ibidem*. p. 64.

En la memoria fenomenológica el espacio urbano hispanoamericano se generó desde el centro hacia fuera. Y al centro convergía la ciudad y su gente en las fiestas. Gracias a ellas, se sacralizaba la planta en las procesiones y rogativas, se transformaba en ruedo para torearlas y juegos de sortijas y caña en las celebraciones mundanas; o, también, en sitio privilegiado para la reunión social y comercial. Apelando a la memoria y formación del pueblo hispanoamericano puede comprenderse cómo espacio-plaza haya consolidado en sí mismo el fenómeno urbano ya que el espíritu rector de la Empresa de Indias estaba imbuido en un pensamiento entero, total, no en una aleatoria yuxtaposición de partes.

Considerando la original proposición urbanística que da lugar a un ambiente de techumbre virtual en el cielo para acoger a toda la población, se llega a una tipología arquitectónica que integra la transferencia directa y la realidad subyacente de experiencias, mitología y concreciones españolas y aborígenes. En el espíritu artístico confluirán los antecedentes moros y cristianos en realce de fachadas al fusionarse, con esmero y exquisitez, desde el gótico hasta el modelo plateresco en el planismo aborígen; resulta así una nueva versión plenamente americana identificada con España por filiación cultural.

De este modo es posible conocer que “la presencia de Serlio y Vignola, que Angulo detectó en Coextahuaca va a señalar las fuentes tratadísticas como base para la integración de esta arquitectura de América a la cronología europea. En definitiva diseños de ultramar y ejecución “a la manera” de ultramar.”¹⁷

Es indudable que el plateresco español encuentra nueva sabiduría en el trasplante americano —especialmente en México— donde la mano del artífice interpreta en su propia dimensión y estadio de desarrollo los motivos europeos¹⁸. Pero también se crean nuevos edificios para programas utilitarios totalmente novedosos, como las capillas de indios —iglesias abiertas donde sólo está cubierto el altar de la celebración de la misa— alternando los elementos propios del gótico tardío, los baldaquinos y la profusión de columnas interiores de las salas hipóstilas musulmanas como en la Capilla Real de Cholula, semejante a la Mezquita de Córdoba.

En tanto, las grandes catedrales americanas tendrán como inspiración la de Jaén, que en 1540 regresaba a la planta-salón (traza rectangular y cabecera plana) característica de la catedral de Sevilla. Así Puebla, Mérida, Oaxaca y otras, seguirán el esquema hasta que en Patzcuaro se tratará de aunar utopías del Renacimiento y las propuestas de evangelización para Nueva España.

Porque en esta bendita América, buscar en la superficie los antecedentes renacentistas impedirán ver las esencias que siempre son invisibles a los ojos.

¹⁶ Como referencia más cercana que pudieron influir en América encontramos los fundados por los Reyes Católicos en Puerto Real. (Cádiz), Santa Fe (Granada y Fonseca (Logroño).

¹⁷ GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Madrid, Cátedra, 1982. P. 43.

¹⁸ Algunos autores como Germán Bazain opinan que esto se realiza en una forma primitiva que deriva de las tradiciones aztecas.

FINAL

La persistencia de la expresividad aborígen en los exornos europeos -renacentistas, mudéjares, góticos- posibilita una estructura conceptual en la cual los esquemas cronológicos no prestan toda la utilidad que se requiere. Podríamos decir que en Hispanoamérica son inútiles, pues en unidad espacial existen edificios que aúnan la planta renacentista, las bóvedas de crucería y las fachadas retablos barrocas y generan una transformación en el arte propia del más acá del océano.

Un modo de vida particular permitió pasar desde la visión unitaria del Renacimiento y la función puramente estética de su arte a la fascinación teatral de la visión religiosa del arte barroco en curiosa interpretación con los valores americanos en un breve período de años. Y por sobre todo, la persistencia, cinco siglos después de la ciudad regular.

Este es el espíritu, legado mayor, del Renacimiento en América.



Flagelación de Cristo. Piero della Francesca. Galería Nacional de Las Marcas Urbino, Italia.

“Piero della Francesca es el pintor italiano más importante del período central del Quattrocento y el autor de la primera tentativa, y también la más sistemática de aplicar la perspectiva geométrica a la pintura. **La Flagelación de Cristo** aludía indirectamente (en relación al grupo formado por las tres figuras del primer plano) a la conjuración que había causado la muerte de Oddantonio, hermanastro de Federico II.” (Tomado de: *Diccionario Larousse de la Pintura* Madrid, Planeta, 1982).



Catedral de Santo Domingo, República Dominicana.

“La catedral de Santo Domingo fue edificada por iniciativa de Alejandro Geraldini, patricio romano y segundo obispo de la ciudad. Su construcción se inició en 1514 y se terminó en 1540. Geraldini contó para la construcción con ayuda económica del Papa León X, y ésa es la razón por la cual en las paredes de la catedral están las armas de los Médici. Su interior es gótico con grandes bóvedas nervadas y su portada es netamente plateresca, obra del arquitecto Rodrigo Gil de Liendo, quien trabajó en la ciudad entre 1525 y 1555.” (Tomado de: *América Latina, una patria grande* Nro. 30).