



La "América incógnita" de Manuel Toussaint¹

Manuel Toussaint's "Unknown America"

Carla Guillermina García²

Recibido: 10/04/2020

Aceptado: 29/06/2020

Publicado: 09/03/2021

Resumen

Este artículo se centra en el historiador mexicano Manuel Toussaint y su acercamiento al arte del período colonial en Sudamérica. A partir del análisis de distintas fuentes, observamos los siguientes ejes: su lugar como historiador-viajero y su lectura del barroco más allá del modelo novohispano. A su vez, subrayamos el impacto de esta experiencia en sus vínculos intelectuales y en su afianzamiento como especialista dentro del campo historiográfico de mediados de la década de 1930.

Palabras clave

Viajes; Sudamérica; arquitectura; barroco.

Abstract

This article focuses on the Mexican historian Manuel Toussaint and his approach to art during the colonial period in South American. Starting from the study of several sources, we can observe the following key ideas: his role as an historian-traveler and his reading of baroque style beyond the New Spain model. At the same time, we stress on the impact of this experience regarding his intellectual ties and the strengthening as an expert into the mid-30s' historiographical context as well.

Keywords

Journeys; South America; architecture; baroque.

¹ Las principales ideas de este artículo fueron discutidas en la sesión "Desplazamientos, sujetos y miradas en el siglo XX" que se desarrolló dentro de las 3ras Jornadas "La ciudad, el territorio y los otros. Miradas que viajan, viajeros que miran" en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Rosario (agosto 2019).

² Doctora en Historia y Teoría de las Artes (Universidad de Buenos Aires). Becaria posdoctoral en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (Universidad Nacional de San Martín- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Contacto: cgarcia@unsam.edu.ar.

Introducción

En el año 1937 el historiador del arte Manuel Toussaint (Ciudad de México, 1890-Nueva York, 1955) visitaba por primera vez América del Sur con motivo de su participación, como invitado de honor, del II Congreso Internacional de Historia de América que se celebraba en Buenos Aires. Dicho congreso ha sido analizado desde diferentes aristas como parte de las políticas oficiales orientadas a la conservación y difusión del patrimonio histórico durante la década del 1930 (Blasco, 2009) y, más recientemente, en su papel de “embajada historiográfica” con influjo directo hacia diversos organismos de la cultura y tendiente a postular una unidad histórica entre los distintos países americanos (Rodríguez 98). La participación de Toussaint en particular ha sido señalada como un paso necesario para un proceso de institucionalización de los estudios artísticos en el subcontinente (García). Como miembro de la sección “Historia del Arte” junto a los especialistas José Gabriel Navarro del Ecuador, José Uriel García del Perú y el argentino Martín Noel, el representante mexicano disertó sobre la preocupante situación de los monumentos artísticos virreinales debido a su deterioro y abandono, y alentó la organización de institutos o laboratorios de arte dedicados a la investigación y al resguardo del patrimonio, como un frente alternativo al de los gobiernos de turno. La intervención de Toussaint, ya consagrado durante esos años como especialista en arte novohispano y flamante director del primer centro universitario de estudios artísticos en América Latina,³ motivó la creación de un “Instituto Americano de Arte”. A pesar de su existencia breve, este proyecto sembró un interés en figuras locales que en ese entonces comenzaban a adentrarse en los estudios sobre arte y arquitectura, siendo el caso más relevante el de Mario J. Buschiazzo (1902-1970).

En el contexto de la reciente creación de dicho Instituto (que planeaba una sede central porteña y distintas delegaciones), Toussaint aprovechó su visita a Buenos Aires para una larga expedición de regreso a México durante la cual visitó por primera vez los países de la región. Su objetivo era establecer contactos y avanzar así sobre el establecimiento de las delegaciones mediante visitas a instituciones y figuras del ámbito académico, mientras, en paralelo, exploraba el patrimonio artístico sudamericano. Esta experiencia, sobre la cual queremos focalizar, ha sido registrada por Toussaint en apuntes, fotografías, correspondencia y recortes de periódicos que recuerdan conferencias en universidades y entrevistas.⁴ De cara a este repertorio, nos interesa leer este viaje como una experiencia clave en dos sentidos. Primero, como asimilación de una región cultural que Toussaint visitaba por primera vez y a la que denominó, en las pocas publicaciones que desarrolló al respecto, “América incógnita”. Segundo, como incorporación de nuevos conocimientos sobre el patrimonio artístico americano en un momento crucial donde, a poco de conformado el Laboratorio de Arte en la UNAM a instancias suyas, se proyectaba como uno de los historiadores del arte más influyentes dentro del Continente.

El vínculo de Toussaint con el arte producido más allá de México no ha sido particularmente estudiado dado que éste no enfocó su principal producción bibliográfica en esa dirección. Aun así, la experiencia del viaje de 1937 resulta significativa para alcanzar una visión más comprensiva de su ejercicio como historiador y para atender a los vínculos que

³ El Instituto de Investigaciones Estéticas (en adelante IIE) de la Universidad Autónoma de México se creó en el año 1935 como Laboratorio de Arte, siguiendo el modelo del Laboratorio creado en la Universidad de Sevilla. Poco después fue convertido en Instituto y Toussaint lo dirigió desde el año 1939 hasta su muerte.

⁴ Estos documentos fueron consultados en el archivo del IIE y en la fototeca de la misma institución. Las “Notas sobre arte latinoamericano” asociadas a este viaje se encuentran catalogadas sin fecha. No obstante, Toussaint utilizó este material para intervenciones posteriores vinculadas a la temática, en particular, el curso sobre arquitectura barroca en América del Sur que dictó en 1950 en el Colegio de México.

sostuvo con otros colegas americanistas. Nuestra hipótesis de lectura, entonces, se orienta a entender su estancia en Sudamérica en relación con un interés profesional de profundizar el estudio del arte hispanoamericano incorporando nuevos objetos de estudio y de alimentar su vocación de historiador viajero, que había difundido previamente a través de sus *Viajes alucinados* en 1924 y luego con la primera edición de los *Paseos Coloniales* en 1939.

Impresiones de viaje e historiografía

Los textos producidos por Toussaint sobre su viaje, desplegados en pequeñas hojas y con una escritura informal propia de un borrador, reúnen información heterogénea, que oscila entre datos de origen bibliográfico, comentarios sobre edificios e impresiones personales sobre los lugares visitados. A modo de descripción breve del *corpus*, los principales “títulos” que se encuentran en estos apuntes son: “El arte jesuítico guaraní”; “Misiones jesuíticas en Paraguay”; “Arquitectura barroca en Buenos Aires”; “Córdoba”; “Salta”; “Jujuy”; “Arquitectura barroca en Lima”, “Perú”; “Arequipa”; “Arquitectura barroca en el Cuzco”; “Trujillo”; “Ayacucho”; “Cajamarca”; “Belén”; “Nazca”; “Sucre”, “Monumentos en las orillas del Titikaka”; “Arquitectura barroca en Bolivia”; “La Paz”; “Potosí”; “Chile” y “Uruguay”. Toussaint se detiene en distintos aspectos en cada uno de estos apartados, que contienen pequeñas introducciones históricas, reseñas de los principales edificios y una síntesis final. Esta estructura se mantiene en casi todos los casos y, como confirman los mismos apuntes, éstos fueron utilizados por el historiador para conferencias brindadas a posteriori.



1. Iglesia del Carmen, La Paz, Bolivia.
 Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint” del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Respecto de las fotografías, su cantidad es mucho mayor que la del material escrito. De acuerdo al acervo institucional, se trataría de un total de 538 negativos (IIE) que, en nuestro caso en particular, ha sido consultado de manera fragmentaria. Dada su densidad, dichas fotos deberían asociarse a los objetivos de otro artículo que las aborde en su especificidad, aunque quisiéramos señalar dos aspectos: primero, que en los apuntes señalados más arriba no encontramos una referencia a ellas, ni hallamos un inventario o anotaciones sobre dichas fotos por parte del historiador.⁵ Sin embargo, y como segundo punto, Toussaint demuestra un especial interés por registrar edificios durante su trayecto como una práctica propia de los historiadores del arte para acrecentar sus archivos personales. La obtención de fotografías y su intercambio entre pares constituía en aquellos años una actividad central. Las grandes distancias, la inaccesibilidad de determinados sitios y la imposibilidad de visitarlos con asiduidad eran algunos límites recurrentes. Por lo tanto, las reproducciones en libros, la compra de imágenes en casas especializadas y los envíos postales eran recursos usuales

⁵ Entre los documentos consultados sí existe un listado de diapositivas elaboradas para acompañar las conferencias que brindó sobre este tema.

para aquellos que extendían redes para proveerse de material gráfico.⁶ En concreto, Mario Buschiazzo y Toussaint, que mantuvieron correspondencia durante el itinerario del mexicano, hacen varias menciones a la cuestión de las imágenes y a compromisos de intercambio:

Por cierto que el viaje a Sucre me hizo gastar más películas de las necesarias y me quedé con un solo paquete para Potosí, lo que me impidió cumplir su encargo de hacer dobles negativos. Tendrá usted, en cambio, fotografías de Sucre y una dirección, la del señor Armando Alba, que tiene trescientos negativos sobre Potosí. (“Carta a Mario Buschiazzo” 4170)⁷

El papel de Buschiazzo fue muy importante para el viaje de Toussaint, y viceversa. Como mencionamos más arriba, la presencia en Buenos Aires del director del IIE resultó inspiradora para el joven arquitecto argentino, que ansiaba abrirse paso en el ámbito académico porteño y conformar instituciones especializadas siguiendo el modelo mexicano. Buschiazzo encontró en él un aliado y un modelo profesional que le permitía proyectarse más allá de los límites locales. Ciertamente, ambos habían sido presentados por correspondencia a través del español Diego Angulo Iníguez (1901-1986) (Toussaint, 1944), una figura clave en el establecimiento de puentes para los estudios americanistas entre América y Europa. A su vez, en un sentido pragmático, Buschiazzo proveyó a Toussaint de información desde el momento previo a su viaje, indicándole itinerarios posibles, sitios que no podía dejar de visitar y enviándole textos propios sobre historia de la arquitectura argentina que acompañaba de imágenes y bibliografía específica. Este intercambio ilustra con claridad que Toussaint carecía de información detallada sobre la parte Sur del continente y que este primer viaje lo ponía en contacto con un repertorio cultural desconocido respecto de su área de especialidad.

Hacia mediados de 1930 la posición de Toussaint como experto en arte colonial novohispano se encontraba consolidada: en 1934 había creado la primera cátedra de Historia del Arte en México dentro de la UNAM (Díaz y de Ovando, 1992), se había consagrado como autor, entre otros trabajos, de libros dedicados a la Catedral y el Sagrario Metropolitano (Toussaint, *La Catedral...*) y comenzaba a liderar una publicación que fortalecía la relevancia de aquella área de estudios a través de los *Anales* que editaba el IIE. A su papel de portavoz del arte de México a partir de su gestión académica, debe sumarse la difusión de sus viajes por aquel territorio. Desde 1920 aparecieron en publicaciones periódicas sus “paseos coloniales” (reunidos en un libro en 1939), con un formato que aunaba el aporte de los datos precisos con una tendencia narrativa propia de la actividad literaria que desempeñó durante las primeras dos décadas del siglo XX (véase Manrique, 1995; Herrera, 2010).

Entre una serie de papeles con apuntes diversos, encontramos en su archivo un borrador encabezado por el título “Arq. barroca en América del Sur. Viaje en busca de edificios barrocos” (10063).⁸ Allí, de forma explícita, nuestro autor esboza algunos propósitos para encarar su exploración: enseñar contenidos sobre América del Sur, que a diferencia de México se encontraba poco estudiado; combatir “opiniones arbitrarias” y demostrar cierta “unidad espiritual” a pesar de la diversidad de los ejemplos disponibles. Seguido de esto, Toussaint se plantea la siguiente cuestión: “¿Qué vamos a buscar? ¿Con qué elementos

⁶ Por ejemplo, en una carta a Toussaint, Buschiazzo le sugiere visitar en Quito el local de Jorge Laso, quien en algún tiempo le habría enviado fotografías para conformar su “colección quiteña” (Buschiazzo, “Carta a Manuel Toussaint”).

⁷ Buschiazzo respondió a las excusas de Toussaint en una esquila posterior: “Queda disculpado por haberse gastado el rollo de películas sin tomar duplicadas de Sucre y Potosí. Pero de ninguna manera le perdonaré que no lo haga en Trujillo y Quito” (Buschiazzo, “Carta a Manuel Toussaint” 4512).

⁸ Documento s/d, anterior al viaje de 1937.

contamos para diferenciar, apreciar, valorizar nuestros hallazgos? Es decir, necesitamos saber qué es el barroco” (Toussaint, “Arq. barroca” 10063). Estas preguntas son significativas como marco para comprender la actitud historiográfica de Toussaint, precisamente porque uno de los puntos que destaca en este mismo documento es el rescate del crítico inglés Sacheverell Sitwell (1897-1988) sobre el arte del virreinato de Nueva España, como modelo máximo dentro de América y asociado al desarrollo del barroco en clave universal.⁹

Todo el profundo bagaje que nuestro autor poseía sobre los monumentos mexicanos contrastaba con el escenario que encontró en Sudamérica, principalmente en el destino que lo recibía con honores, Argentina. Sus impresiones parten de un lugar común cercano a los abordajes locales desde finales del siglo XIX y que Eduardo Schiaffino había sintetizado con la idea de un “yermo”, para ilustrar un vacío artístico característico del escenario rioplatense.¹⁰ Toussaint refiere en sus apuntes a un arte colonial de poca importancia que habría tenido como principal causa la ausencia de grandes civilizaciones indígenas previas a la conquista y la falta de recursos materiales, como la extracción minera. Al interior de su recorrido, destaca la importancia de determinados edificios, como la Catedral de Córdoba y las soluciones locales dadas en las variantes técnicas y la elección de materiales, pero concluye en caracterizar la arquitectura argentina como un “barroco sobrio” (Toussaint “Notas sobre arte” 7231) y subraya la tendencia neoclásica que no había incurrido en “la locura de sus hermanos septentrionales, Perú y México” (Toussaint “Notas sobre arte” 7231). Toussaint realizó un recorrido bastante exhaustivo por las provincias argentinas y sus principales edificios, incluyendo Buenos Aires, Córdoba, Salta y Jujuy, y es la parte de su trayecto que cuenta con anotaciones más precisas debido al material de consulta que le había facilitado Buschiazzo. A su vez, esta sección de sus apuntes incluye una mención del Congreso de Historia de América, por lo que el formato de conferencia que utilizaba, incluso para disertaciones muy tardías,¹¹ partía de este suceso y de su efectiva intervención como invitado por México. Allí el historiador afirmaba: “El año 1937 marca una fecha fundamental para la historia y la crítica del arte no sólo argentino, hispanoamericano” (“Notas sobre arte” 7228).

Sobre el patrimonio chileno y uruguayo, Toussaint acerca opiniones similares. Por un lado, define la arquitectura de Chile como una “historia de terremotos” (“Notas sobre arte” 7243) que sólo mantuvo ejemplos significativos en las casas particulares, donde localiza un barroco que subsiste pero que termina por calificar como “absurdo” (“Notas sobre arte” 7243). Para el caso de Uruguay, destaca las construcciones del tipo fortalezas y bastiones militares pero insiste en la inexistencia de monumentos barrocos y, al igual que el caso argentino, subraya el referente neoclásico para las edificaciones religiosas y civiles. En un raptó de franqueza, su mirada sobre la región es revalidada años después, cuando en una reseña sobre la serie *Documentos de Arte Argentino* editada por la Academia Nacional de Bellas Artes, acercaba el siguiente balance:

⁹ El historiador inglés, quien había tenido impacto en otros autores cercanos a Toussaint como Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), había incluido en su libro de 1926 *Southern Baroque Art* una selección de cuatro obras maestras del barroco americano (mexicano): el Sagrario Metropolitano, el convento de Tepotzotlán, Santa Rosa de Querétaro y la parroquia de Santa Prisca en Taxco. Ureña retomó la distinción de Sitwell en “Barroco en América”, aludiendo al “gran estilo barroco de construcción y ornamentación” (1940 116) del siglo XVIII novohispano.

¹⁰ En el libro de 1933, Schiaffino retomaba ideas ya expresadas en sus escritos del siglo XIX y añadía una consideración de la “región platense” como desprovista de importantes vestigios arqueológicos comparables a los de otras poblaciones americanas. El capítulo denominado “El Yermo” refería, entonces, a un espacio estéril en su desarrollo cultural, por lo que ubicaba el comienzo preciso del arte argentino desde el desembarco de artistas extranjeros que presentaba en el siguiente capítulo como “La iniciación”.

¹¹ Como el curso que brindó en 1950, mencionado en la nota al pie 4.

Cada país de América tuvo el arte colonial que le tocó en suerte. Unos de primer orden: otros, menos importante. La República Argentina fue de estos últimos países, pero la ley de la compensación, que es inexorable, hace que pueda estudiar y presentar sus monumentos de forma envidiable. (Toussaint, “Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes” 149)

Como se puede observar, la relevancia del barroco y su identificación en los ejemplos del sur de América constituyó su principal vara para dilucidar la importancia del patrimonio que estaba conociendo. Se trataba, entonces, de una mirada selectiva que privilegiaba la trascendencia de determinados modelos artísticos y que enfrentaba a nuestro viajero con una realidad establecida a partir de sus propias expectativas, expectativas necesariamente articuladas con representaciones colectivas sujetas a valores y significados culturales (véase Penhos, 2012). El peso de los discursos historiográficos divulgados hasta ese momento sobre historia del arte americano y su propia posición como especialista en México, conformaban una “matriz cultural” (De Oto y Rodríguez, 2008 23) desde la cual Toussaint examinaba, documentaba y jerarquizaba la arquitectura surandina enfatizando sus propios marcos de referencia.

Arquitecturas de fusión

Es así como esta manifestación del arte barroco une a todos los países de nuestro Continente con un lazo espiritual, más intenso y más efectivo que muchos tratados internacionales o muchas asambleas de política panamericana.
Manuel Toussaint. “Apología...”
(1956)

La convicción sobre la existencia de una arquitectura andina articuladora entre la tradición europea y los aportes autóctonos había surgido en Argentina a través de los escritos de Martín Noel (1915) y Ángel Guido (1925), quienes adoptaron de manera temprana el concepto de fusión. Precisamente, Guido fue quien avanzó con estas ideas durante el mismo congreso al que asistió Toussaint en Buenos Aires, donde presentó una ponencia dedicada al “estilo mestizo o criollo” (Guido, 1938). Entre los apuntes de Toussaint aparecen breves menciones bibliográficas que habían sido proporcionadas por Buschiazzo, y entre ellas el nombre de Guido como un “intérprete del arte indio” (Toussaint, “Notas...” 7228). Sin embargo, al momento no tenemos noticias sobre algún intercambio intelectual directo entre Guido y el historiador mexicano.

Las nociones de fusión y mestizaje cobran protagonismo en los escritos de Toussaint y constituyen un punto de especial valoración sobre cada monumento que visita. Luego de su retirada de Cuzco, su llegada a Arequipa lo coloca en una posición más precisa a la hora de interpretar sus aportes artísticos “si Cuzco es indígena y por sobreposición español [a], Arequipa es esencialmente mestiza, americana” (7234). En sintonía con las ideas de Guido, encuentra en el mestizaje la consumación de un estilo, un ejemplo único de aporte local en el que coinciden la técnica y la iconografía. Toussaint subraya el uso de la piedra volcánica (el sillar, que él llama piedra pómez y compara con el tezontle) y el despliegue de motivos indígenas de flora y fauna y de “índole popular”. En esa línea, destaca algunos templos como la Iglesia de la Compañía, a la que califica como la más importante de la ciudad y caracteriza a otras, como la de San Agustín, de “un estilo casi bárbaro” (7235).

Al margen de su asombro sobre la calidad de las fachadas arequipeñas, hay un aspecto que perturba a Toussaint y aparece mencionado en más de una ocasión, referido a la falta de ornamentación de las iglesias en los interiores. Arequipa es uno de estos casos, debido a los sismos de la zona y a las sucesivas reconstrucciones padecidas por varios edificios. Su necesidad de aclarar la disociación entre interiores y fachadas al momento de analizar los templos parece vincularse con su convicción del sentido global de la arquitectura barroca, que en el caso de algunas formulaciones del sur andino parecieran darle una impresión de obra inacabada, incompleta. El énfasis en el mobiliario litúrgico, como retablos y esculturas y su espesor ornamental, es señalado por Toussaint en otros ejemplos, como las iglesias de San Francisco y Santo Domingo de la Paz y, en particular, en el púlpito de San Blas en Cuzco, al que califica como el más notable de América debido a “gran peroración barroca, sincera pero retorcida y complicada como los oradores de su época. La fusión del arte manual con el espíritu humano ha sido perfecta” (7237).

La incorporación de estos edificios al propio mapa de imágenes de Toussaint como historiador del arte resultó heterogénea y se encontró sujeta a distintos elementos que resultaban de su acercamiento. Mientras que Arequipa era mestiza y Cuzco esencialmente indígena, Lima resultaba a sus ojos mudéjar y barroca, etiquetas que surgen, para la capital del Perú, de los testimonios de los propios edificios: la iglesia de San Francisco le brinda un ejemplo certero, al reunir azulejos y artesonados propios de la tradición islámica junto a una fachada que enfatiza la ruptura de los órdenes clásicos. La etiqueta del barroco no pierde vigencia en sus apuntes como principal norte historiográfico y se vuelve susceptible de modulaciones. Su comentario sobre la ciudad de Trujillo ilustra esta tendencia: “Por su carácter señorial, Trujillo no aceptó un barroco auténtico. El barroco trujillano viene a ser, paradójicamente, un barroco desornamentado [...] Podríamos llamarlo para no incurrir en anacronismos: barroco circunspecto”, y luego concluye, refiriéndose a su iglesia principal: “el exterior nos muestra un barroco moderado ajeno al rico de Cuzco y Lima: parece un esqueleto de catedral” (7238).

Las particularidades que conducen al historiador a destacar las iglesias arequipeñas (a las que suma dentro de su descripción a otras como las de Caima y Yanahuara), contrasta con otras localidades relevantes para el área, como Potosí en Bolivia. Allí, ofrece una definición amplia sobre esta ciudad como portadora de “un barroco que va desde el más sobrio hasta el más rico” (7242) aunque no brinda mayores detalles sobre templos muy significativos para la historiografía de la época en relación con el fenómeno del mestizaje. Al templo de San Lorenzo de Potosí, al que Guido le había prestado particular atención desde los años veinte, lo describe como un templo “sobrio, más bien pobre” (7242) y sólo identifica, sin brindar mayores detalles, su lugar como “de suma importancia. La biblia del barroco indoeuropeo” (7242). Sin embargo, pone su atención en iglesias como la catedral de Puno, que define como “de tipo andino” (7241) debido a las dimensiones en altura de la fachada, la presencia de la torre campanario y el relieve planimétrico que conforman un “barroco sobrio”. A partir de estos elementos y del carácter robusto de una arquitectura propia de regiones montañosas, Toussaint establece, en un escrito posterior, un paralelo con la tradición constructiva oaxaqueña: “Este hecho demuestra que hay más relaciones entre el arte de la Nueva España y el de las naciones sudamericanas, sobre todo en Perú, de lo que los críticos generalmente admiten” (Toussaint, “Un nuevo tipo arquitectónico” 7198). A esta idea suma la presencia de arquitectos activos en distintas regiones de América hispana desde el siglo XVI, un tópico que, sin demasiada profundidad, volvió a abordar años después al postular la posible participación de Francisco Becerra —arquitecto de la Catedral de Puebla— en los planos de la Catedral de Cuzco (Toussaint, “El arquitecto...”).

En ese último caso advertimos la intención de adoptar un enfoque más amplio para repensar el arte colonial a partir de posibles puntos de contacto inter-regionales y de intervenir

en discusiones que le permitieran asociar sus ideas con la de otros especialistas activos en ese entonces.¹² Sin embargo, sus producciones escritas al respecto fueron escasas y no mantuvieron un desarrollo firme en el tiempo. Al respecto, cabe mencionar dos artículos breves titulados “América incógnita” y dedicados a la arquitectura civil de Arequipa y a la Casa de la Moneda en Potosí.¹³ En ambos prevalece un planteo descriptivo centrado en aspectos arquitectónicos que reafirma las ideas sostenidas en sus apuntes del viaje: el acento en la nota mestiza a partir del aporte indígena y la valoración de un patrimonio novedoso, poco estudiado en relación con México pero que merecía ser reconocido por su valor. Ese sentido de “hallazgo” del arte colonial en Sudamérica y el aval especializado sobre sus aportes estilísticos se hace patente en una entrevista que Toussaint brindó al escritor Rafael Heliodoro Valle, ya de regresó en la Ciudad de México:

—¿El barroco qué tal en Sudamérica?

—Un barroco precioso, que merece toda nuestra atención, y del cual querría hablarle detenidamente; pero eso será en una conferencia, en una charla más formal... Es un barroco muy serio. [...]

—¿Las huellas de lo indígena en la arquitectura que usted conoció?

—No cabe duda de que hay un arte mestizo. ¿Razones? ¿Argumentos? Ya hablaremos. Y Manuel Toussaint pone punto y coma a nuestra conversación, que no puede ser más agradable, más cautivadora, porque en ella ha procurado relacionar las influencias españolas del arte en México, con las que hubo en la gran área sudamericana, produciendo ejemplares que son motivo de fascinación para quien, como él, es un verdadero hombre de estudio, que ahora más que nunca se ha dado cuenta de que a través de los valores estéticos hay una íntima, profunda, realidad americana. (Valle, s/n)

Resulta interesante observar, a partir del cierre de la entrevista que elabora Valle, que el trabajo que le permitió postular un hilo conductor para analizar la arquitectura de la colonia en un sentido relacional no fue precisamente el barroco, sino el arte mudéjar.¹⁴ Curiosamente, en el mismo encuentro Valle le consulta a Toussaint sobre el siglo XVI, y éste hace referencia a cierta hipótesis que traía entre “ceja y ceja” asociada al arte de dicho período, aunque no brinda mayores detalles. El interés por encarar el estudio del arte mudéjar aparece con anterioridad en una carta que le envía Buschiazzo en septiembre de 1937, donde el arquitecto argentino le asegura: “dedicaré mi búsqueda a todo lo mudéjar, para enviárselo, pues no olvide que así se lo prometí, a cambio de su intención de dar término a una obra que me dijo usted que siempre pensó hacer sobre dicho tema” (Buschiazzo, “Carta a Manuel Toussaint” 4513). Pocos después, sus primeras líneas sobre este tema aparecieron en un artículo de la revista paceña *Kollasuyo*. Allí identificaba elementos arquitectónicos de ascendencia árabe comunes a edificios de distintos puntos del continente y planteaba a lo mudéjar como parte de un ciclo inicial de “trasplante” español, que luego sería reelaborado a partir del barroco como un arte propiamente americano.

Arte Mudéjar en América, que como comprobamos Toussaint planeó durante años, se publicó en 1946. En paralelo a su intención de establecer un marco de lectura que abarcara

¹² En el texto sobre la Catedral de Cuzco, cita directamente estudios de Buschiazzo, menciona a Uriel García e incluye a Luis Valcárcel, a la vez que alude de manera general a los “eruditos peruanos”.

¹³ En el archivo del IIE, accedimos a los originales mecanografiados y, en el caso del artículo sobre Arequipa, a la versión impresa pero incompleta. El texto sobre Potosí también fue editado años después en el *Boletín de la Sociedad Geográfica de Potosí*.

¹⁴ “Arte mudéjar” refiere a las manifestaciones de la tradición hispano-musulmana en las colonias americanas, presente principalmente en techos y repertorios decorativos entre los siglos XVI y XVII.

distintos países americanos bajo la imagen de cierta “solidaridad continental” traducida en lenguajes artísticos compartidos,¹⁵ Toussaint presenta un estudio inaugural sobre el objeto de estudio. Reúne material gráfico y documentación proveniente de fuentes diversas promoviendo un intercambio historiográfico que le daba protagonismo al interior de un circuito de especialistas, como Diego Angulo Iñiguez, Buschiazzo, José Gabriel Navarro y Emilio Harth Terré, entre otros. Precisamente, los involucra en esta empresa a modo de autores indirectos por la colaboración que le habían brindado al facilitarles material para el volumen en cuestión y dedica su obra a Angulo,¹⁶ quien por esos años ya lideraba el proyecto de *Historia del Arte Hispanoamericano* de la editorial Salvat, refiriéndose a él como un “gran mudejarista” (Toussaint, 1946 portada).¹⁷



2. Recorte de entrevista a Manuel Toussaint en Cuzco. *Crónica*, 29 de septiembre de 1937.



3. Recorte del curso "Arquitectura barroca en la América del Sur" dictado por Manuel Toussaint en El Colegio de México. *Zócalo*, 26 de julio de 1950. Archivo Histórico Genaro Estrada, SRE, México.

No obstante, poco años antes de la edición de *Arte mudéjar...*, Toussaint había desarrollado un poco más su mirada sobre el arte barroco desde una perspectiva continental, con su disertación “Apología del arte barroco en América”.¹⁸ Allí defendía el barroco como la manifestación artística más importante de los países americanos debido a la evolución de formulaciones locales: “después del arte barroco cada país busca su arte propio. América no es ya una sola entidad. Es un conjunto de naciones con una raíz común; pero cuyos frutos se

¹⁵ El libro incluye estudios sobre edificios de República Dominicana, Cuba, México, Estados Unidos, Centroamérica, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay y Brasil.

¹⁶ Toussaint dice: “La documentación de que nos hemos valido para este trabajo es en gran parte ajena [...]. Soy deudor, pues, a los historiadores americanos de gran parte de mi obra y deseo manifestarles aquí mi sincero reconocimiento por ello” (Toussaint, *Arte mudéjar* 5).

¹⁷ Angulo (1901-1986) fue un historiador del arte español que alentó a Toussaint para el establecimiento de un Instituto en la UNAM, siguiendo el modelo de su propio Laboratorio de Arte en la Universidad de Sevilla. Desde Ecuador y Perú, respectivamente, Navarro (1881- 1965) y Harth Terré (1899-1983) tuvieron un papel importante en la gestión patrimonial en los ámbitos públicos y en la escritura del arte colonial en sus propios países.

¹⁸ Pronunciada en la Tercera Conferencia Anual de Estudios Latino-Americanos de 1943 en la Universidad de Texas. Reproducida en la revista *Anales de Buenos Aires* una década más tarde.

han diversificado bajo diversos climas que corresponden a diversas latitudes” (Toussaint, “Apología” 13). La idea de una diversidad artística (bajo una metáfora casi biológica que explica el “florecimiento” de distintas variantes en ámbitos disímiles) suponía un cuestionamiento al concepto de estilo como una categoría normativa, como un “estilo histórico”.¹⁹ En esa dirección su discurso desdibujaba el modelo dominante de la Nueva España que prevalecía en sus apuntes previos al viaje (Toussaint, “Arq. barroca”) mediante una actitud más comprensiva pero no por eso menos estratégica. Con esto nos referimos a la necesidad de ampliar su horizonte como especialista incorporando dentro el campo de los estudios americanistas al patrimonio del sur del continente:

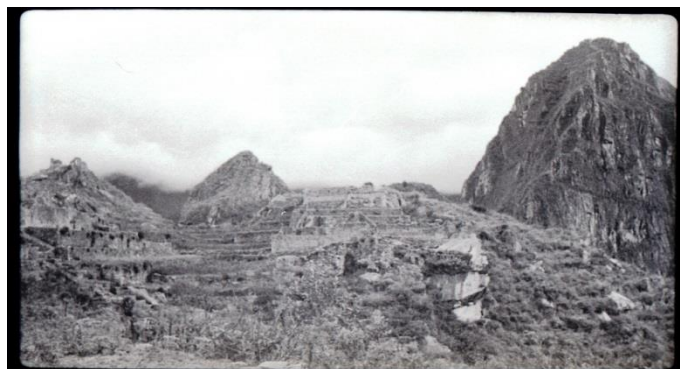
Elogio las iglesias barrocas de América cuajadas muchas de retablos sorprendentes. La iglesia del Pilar en Buenos Aires, la Catedral y la Compañía de Córdoba, las Estancias jesuíticas [sic] cercanas a esa población: Santa Catalina, Alta Gracia y Jesús María. Los restos conmovedores de las viejas Misiones paraguayas. Las iglesias de la Quebrada de Humahuaca, sobre todo la joyita de Yavi. (Toussaint, “Apología” 18)

“La cordillera inexpugnable”

Como puede observarse en sus “Notas”, Toussaint mantuvo un interés centrado en la arquitectura durante su viaje a Sudamérica. En los borradores no se registran visitas a museos ni a colecciones privadas donde pudo haber examinado piezas devocionales, pinturas o imaginería religiosa. Estas sólo aparecen mencionadas, por ejemplo, en sus descripciones de los interiores de algunos templos. A la par de los edificios, hallamos en el paisaje un elemento significativo de sus crónicas. La enormidad del escenario andino, la dificultad de los traslados en los caminos de altura y sus efectos en el cuerpo de nuestro viajero y su esposa, Margarita Latapí, constituían un tópico frecuente. En una carta a Buschiazzo escrita desde la Paz poco antes de partir hacia Cuzco, Toussaint le recuerda a su colega algunos inconvenientes que habían tenido lugar:

Mi mujer está seriamente indignada con usted y exige que cuando usted vaya a México haga exactamente el mismo camino que nos hizo hacer, pues hay tramos que son verdaderamente mortíferos, como el de Córdoba a Tucumán: esa noche creímos morir de asfixia! Ella se enfermó y yo me puse malo cuando fuimos a Potosí, el señor Ministro de México [Alfonso de Rosenzweig Díaz] fue conmigo, por el terrible frío. (Toussaint, “Carta a Mario Buschiazzo” 4170)

¹⁹ Cabe aclarar que el texto carece de referencias bibliográficas que nos puedan confirmar una orientación precisa por parte el autor, algo muy recurrente en los historiadores de la época. Aun así, se advierte la vinculación del concepto de estilo con un discurso nacionalista, donde los elementos artísticos se identifican con una “forma de ser nacional”, siguiendo la idea de Gutiérrez Haces (191).



4. Vista del Machu Picchu, Cuzco, Perú. Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint” del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Archivo del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

También durante el trayecto por el área del Titicaca, introduce un breve prólogo tendiente a rescatar la hazaña de su recorrido: “Tres días con sus noches. Bien vale la pena de sufrirlos si vamos en pos del arte. Máspreciado cuando más difícil de alcanzarlo. Sacrificio del explorador recompensado” (“Notas” 7241). Otros elementos presentes en los apuntes de Toussaint hacen pie en su anhelo de conocer determinados sitios, y es allí donde el entorno juega un rol fundamental. En ese sentido, su llegada a Cuzco ilustra con claridad la experiencia que había atravesado junto a sus acompañantes:

Estamos Puno, orillas Titikaka, a 3.800 mts. s. mar [...] Nosotros hicimos el viaje por tierra bordeando el lago [...]. Salimos temprano Puno, bien abastecidos y con informes camino. Empezó a anochecer y nosotros a sufrir. La dificultad de localizar el camino q. no era sino una brecha; nos perdimos varias veces: yo tenía que ir dirigiendo a quien manejaba. Piedra, bache, río. La fatiga nos invadía: atravesábamos por ciudades espectros, iluminadas por la luz de nuestros fanales. A veces la realidad entrevista nos estremecía de pavor: a un lado de nuestra mínima ruta, la cordillera inexpugnable, los Andes. Del otro lado el abismo [...] llegó un momento en q. la fatiga nos produjo alucinaciones: ciudades fantásticas, grutas milagrosas, todo. En un recodo del camino, brillando en la perfecta oscuridad de la noche percibí ocho o diez luces fijas. Es Cuzco exclamé gozoso. Más cual no sería mi asombro cuando, al acercarnos, las luces se dispersaron: ¡No era Cuzco sino un aquelarre de gatos! Al fin llegamos a Cuzco a las 2 o 3 de la mañana. La ciudad perfectamente alumbrada se ofrecía radiosa a mi curiosidad. ¡Qué maravilla! ¡Verla a solas, sin habitantes, puro arte arquitectónico! Las molestias del viaje, la fatiga, el mal humor, todo desapareció para dejarme en el lecho, solo la emoción de la ciudad entrevista y el placer inexplicable q., a pesar del cansancio, no me dejaba dormir: había alcanzado una de las mayores ilusiones de mi vida: ¡Estaba en Cuzco! (Toussaint, “Notas” 7236. Se respeta la redacción, ortografía y puntuación del original)

La riqueza del párrafo transcrito consiste en la presentación de distintos escenarios, la recuperación de la voz del viajero y de lo que pudo haber sido el transcurso de su expedición,²⁰ así como el momento clave de su encuentro nocturno con una “arquitectura pura”, desprovista de habitantes. A su vez, el relato nos acerca a la representación de dicha

²⁰ En el sentido dado por De Oto y Rodríguez, la “vertiente empírica” (22-23) de todo relato de viajes, donde el viajero da cuenta de las vicisitudes de su travesía para sostener la autenticidad de la información que presenta.

experiencia en relación con las conferencias. Estas “aventuras narradas”, tomando el concepto de Michel de Certeau (128), resultaban eficaces para su propia caracterización como investigador abnegado, algo presente en los antes mencionados *Paseos Coloniales*. En su prólogo a la reedición de 1962 de *Paseos...*, Justino Fernández subrayaba estos aspectos en un sentido similar, remarcando su rol pionero: “El lector pronto caerá en cuenta de las incomodidades por que [sic] tuvo que pasar el autor, cuyo entusiasmo, amor, y -diría yo- avidez, por conocer nuestro arte colonial le hacían desdeñar cualquier molestia y dominar toda fatiga” (Fernández V). Ciertamente, en muchos fragmentos de los *Paseos...* Toussaint reitera las dificultades de su oficio,²¹ por lo que no resulta sorprendente que la academia lo haya ubicado como un “historiador viajero, científico que se allegó a las iglesias, a los monumentos, a las ruinas” (Díaz y de Ovando 20). Por otra parte, el viaje como un elemento constitutivo de su quehacer como historiador había contado con un antecedente por fuera de América, en su viaje iniciático por España. En *Viajes alucinados* (1924), introducía cuestiones que se mantuvieron en los escritos posteriores y que exponían las peripecias de conjugar su rol de turista y de investigador:

—¿La profesión de usted? —inquire incisivo el administrador.

—Viajante.

— ¿En qué género?

—En catedrales.

—Pues pequeño muestrario que se ha de traer usted.

Vamos; aclaro que no vendo ni alquilo catedrales; las estudio, las visito, las catalogo, las colecciono. Y paso por un modesto estudiante de arquitectura. Eso sí, ¿lleva Kodak?, pues una peseta más por día. (Reproducido en Herrera 146)

Jorge Alberto Manrique (1995) se ha referido a Toussaint como alguien que “se había ido haciendo a sí mismo como historiador del arte” (53). Ciertamente, y esto comprende también a otros americanistas contemporáneos, la carencia de una formación universitaria específica en historia del arte americano y la recurrencia a disciplinas cercanas como puertas de acceso al ejercicio profesional (como la literatura, la historia, la arquitectura) se articulaba con experiencias de conocimiento como los viajes, que resultaron fundamentales para el registro y estudio del patrimonio artístico del continente. Para el caso andino, el viaje de Martín Noel a Bolivia y Perú a principios de siglo y la conferencia que brindó poco después en el Museo Nacional de Bellas Artes (1914) dando a conocer los edificios que había conocido y fotografiado, son un ejemplo del impacto de este tipo de excursiones en la definición de nuevos objetos de estudio.²² En relación con las ideas que venimos sosteniendo, la experiencia de Toussaint no puede abstraerse de su empresa de profundizar una comprensión del arte de la colonia más allá de México, avanzando en paralelo sobre su especialización en los temas del área.

Conclusión

Hasta aquí destacamos algunos elementos de la aproximación de Toussaint al arte del período colonial en Sudamérica que quisiéramos retomar como cierre de este trabajo. Su mirada sobre un patrimonio desconocido hasta el viaje de 1937 nos permitió ampliar nuestro conocimiento

²¹ Véase por ejemplo, su crónica sobre el templo de Santo Domingo de Yanhuitlan, fechada en 1923 (Toussaint, *Paseos Coloniales* 18-24).

²² Véase Ramón Gutiérrez (“Martín Noel”).

sobre su labor como historiador y sobre la adopción de distintas prácticas profesionales. Observamos que la posición de historiador viajero, consolidada desde sus primeras intervenciones en México, se hizo extensiva a su experiencia al Sur del continente y le permitió encarar una difusión limitada a ámbitos específicos. Aun así, Toussaint no articuló esta área de estudios a sus proyectos institucionales oficiales. En efecto, el IIE concentró el desarrollo de sus publicaciones en el arte mexicano (prehispánico, colonial y moderno), tanto en volúmenes monográficos como en los artículos que reunía su órgano oficial, la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*.

Frente a los intereses de su contexto institucional inmediato, Toussaint pudo incorporar otras regiones culturales para la elaboración de una historia del arte más allá del modelo novohispano y, aunque con algunas resistencias, supo moderar ciertos prejuicios asociados a la jerarquía artística de determinados virreinos sobre otros. Esta cuestión resulta sugestiva para pensar cómo se dispuso en trayectorias intelectuales puntuales una historia del arte canónica sobre América hispana y qué rol jugaron en ese proceso los intereses de los estudiosos de la época. En el caso que nos ocupa, la postulación de un barroco transregional le permitió a Toussaint participar de circuitos de especialistas que, como señala Ramón Gutiérrez (*Historiografía...*), protagonizaron a partir de la década de 1930 un período de consolidación de los estudios sobre arte y arquitectura orientado a la conformación de la disciplina dentro de instituciones específicas, en particular del ámbito universitario. Unido a lo anterior y como último punto, en este artículo señalamos la relevancia de las redes intelectuales en el estudio y difusión del patrimonio cultural,²³ algo poco trabajado en la figura de Toussaint y que en este acercamiento intentamos poner de relieve: la información compartida por correspondencia, el intercambio de material gráfico, la organización de núcleos de estudio, los encuentros en congresos y los reconocimientos en libros como elementos inseparables de su quehacer historiográfico. Quizás sea este el aspecto más interesante de la experiencia de Toussaint en América del Sur: su inquietud por abrirse paso, cotejar y comprender un territorio incógnito.

Obras citadas

- Blasco, Elida. “El Museo Histórico y Colonial de la Provincia de Buenos Aires (Luján), 1918-1938.” Tesis de doctorado, Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”, 2009.
- Buschiazzo, Mario. “Carta a Manuel Toussaint.” Adrogué, 12 de septiembre de 1937, Exp. CMT 386, fs. 4512-4513.
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana, 2000.
- Devés Valdés, Eduardo. *Redes intelectuales en América Latina. Hacia la constitución de una comunidad intelectual*. Instituto de Estudios Avanzados, 2007.
- De Oto, Alejandro y Rodríguez, Jimena. “Sobre fuentes históricas y relatos de viaje.” *Derroteros del viaje en la cultura: mito, historia y discurso*, editado por Sandra Fernández et. al., Prohistoria, 2008, pp. 21-31.
- Díaz y de Ovando, Clementina. “Manuel Toussaint. Historiador y artífice.” *Manuel Toussaint. Su proyección en la- historia del arte mexicano*, IIE-UNAM, 1992, pp. 15-27.
- Fernández, Justino. “Advertencia.” *Paseos Coloniales*, Imprenta Universitaria, 1969.

²³ Tomamos el concepto de Devés Valdés (2007).

- García, Carla. "Contextos locales y vínculos transnacionales en la institucionalización de los estudios sobre arte colonial. Los proyectos de Manuel Toussaint y de Mario Buschiazzo desde México y Buenos Aires." *XL Coloquio Internacional de Historia del Arte. Mundo, imperios y naciones: la redefinición del "arte colonial"*, IIE-UNAM (en prensa).
- Guido, Ángel. *Fusión Hispano- Indígena en la arquitectura colonial*. La Casa del Libro, 1925.
- _____ "El estilo mestizo o criollo en el arte de la Colonia." *II Congreso Internacional de Historia de América*, tomo II. ANH, 1938, pp. 474-494.
- Gutiérrez, Ramón. "Martín Noel en el contexto iberoamericano. La lucidez de un precursor." *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, editado por Ramón Gutiérrez et. al., Junta de Andalucía, 1995, pp. 17-39.
- _____ *Historiografía Iberoamericana. Arte y Arquitectura (XVI-XVIII)*. Fundación Carolina-CEDODAL, 2004.
- Gutiérrez Haces, Juana. "Algunas consideraciones sobre el término estilo en la historiografía del arte virreinal mexicano." *El arte en México: autores, temas, problemas*, coordinado por Rita Eder, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 90-193.
- Henríquez Ureña, Pedro. "Barroco en América." 1940. *La utopía de América*, Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Herrera, Arnulfo. "Introducción." *Manuel Toussaint. Antología*, UNAM, 2010.
- IIE. "Los viajes: una forma de hacer historia del arte." *Calendario UNAM*, 2010.
- Manrique, Jorge. "Manuel Toussaint." *Historiadores de México en el siglo XX*, compilado por Enrique Florescano y Ricardo Pérez Monfort, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 49-59.
- Noel, Martín. "Comentarios sobre el nacimiento de la arquitectura hispano-americana." *Revista de Arquitectura*, n.º 1, 1915, 8-13.
- Penhos, Marta. "Viajes, viajeros e imágenes: una relación necesaria." *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, editado por María I. Baldasarre y Silvia Dolinko, EDUNTREF/CAIA, 2012, pp. 57-79.
- Rodríguez, Martha. "De historiadores y de los posibles usos de su saber: la contribución de los Congresos Internacionales de Historia de América en la conformación de una identidad americana." *História da Historiografia*, 27, 2018, pp. 91-117.
- Schiaffino, Eduardo. *La pintura y la escultura en la Argentina*. Edición de autor, 1933.
- Toussaint, Manuel. "América incógnita. Arquitectura civil en Arequipa, Perú." Archivo del Instituto de Investigaciones Estéticas, Exp. CMT 1044, fs. 11816.1-11816.3, s/d.
- _____ "América incógnita. La Casa de la Moneda de Potosí en Bolivia." Archivo del Instituto de Investigaciones Estéticas, Exp. CMT 993, fs. 10926-10929, s/d.
- _____ "Apología del barroco en América", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 9, 1956, pp. 13-20.
- _____ "Arq. barroca en América del Sur. Viaje en busca de edificios barrocos." Archivo del Instituto de Investigaciones Estéticas, Exp. CMT 914, fs. 10063-10064, s/d.
- _____ "Arte mudéjar en América", *Kollasuyo*, año I, noviembre 1939, pp. 3-8.
- _____ *Arte mudéjar en América*. Porrúa, 1946.
- _____ "Carta a Mario Buschiazzo." La Paz, 4 de septiembre de 1937. Archivo del Instituto de Investigaciones Estéticas, Exp. CMT 345, f. 4170.
- _____ "El arquitecto de la Catedral de Cuzco, Perú." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, II, 7, 1941, pp. 59-63.
- _____ *Iglesias de México. La Catedral de México*, vol. II. Secretaría de Hacienda, 1924.

- _____ “Notas sobre arte latinoamericano.” Archivo del Instituto de Investigaciones Estéticas, Exp. CMT 683, fs. 7226-7251, s/d.
- _____ *Paseos Coloniales*. Imprenta Universitaria, 1939.
- _____ “Prólogo.” *Estudios de arquitectura colonial hispano americana*, de Mario Buschiazzo, Kraft, 1944.
- _____ “Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes. Documentos de Arte Argentino. Cuadernos III, IV, X y VI, Buenos Aires, 1940.” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, II, 7, 1941, pp. 148-149.
- _____ “Un nuevo tipo arquitectónico: la iglesia andina.” Original mecanografiado, Archivo del Instituto de Investigaciones Estéticas, Exp. CMT 679, fs. 7198-7199, s/d.
- _____ *Viajes alucinados. Rincones de España*. Editorial Cultura, 1924.
- Valle, Rafael Heliodoro. “Y dijo Manuel Toussaint... Un arte andino en arquitectura descubierto en tierras del sur.” *El Imparcial*, 27 de nov. de 1937, s/n.