

**ESPINOSA SPÍNOLA, G. “EL ARTE HISPANOAMERICANO: ESTADO DE LA CUESTIÓN” EN AULLÓN DE HARO, P. (ED.), *BARROCO*, MADRID, EDITORIAL VERBUM, 2004, PP. 1061-1075.**

### **El barroco y su valoración historiográfica**

El lenguaje barroco ha sido considerado por la historiografía tradicional la expresión más genuina del arte en Hispanoamérica. Esta cultura artística, denostada desde las últimas décadas del siglo XVIII cuando se impone el clasicismo de la Ilustración, fue más tarde rechazada y vilipendiada por la élites sociales protagonistas de la independencia americana, al considerar el arte de los siglos XVII y XVIII como expresión del poder colonial<sup>1</sup>. Sin embargo, muy pronto historiadores e investigadores tanto americanos como europeos inician un proceso de revalorización de este arte barroco, que ha dominado la historiografía artística hasta la actualidad.

Para ilustrar dicho proceso podemos tomar como referencia el caso mexicano. En 1893 vio la luz el primer estudio riguroso sobre arte novohispano, *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, obra del crítico Manuel G. Revilla, cuyos principios estéticos, tal como expresó Justino Fernández, eran los siguientes: “el arte de la Nueva España es superior al antiguo indígena, pero no alcanza la perfección del español; tiene caracteres y variantes originales, al grado de que no obstante haber sido trasplantado puede considerarse como indígena, es decir: originario del país; la arquitectura tiene su gran momento en el siglo XVIII, por su libertad y riqueza ornamental; la pintura adquiere mayor brillo en el siglo XVII, con caracteres propios en que la forma se subordina a la expresión; la escultura como tal adquiere verdadera existencia a fines del siglo XVIII, con el arte neoclásico”<sup>2</sup>.

Revilla plantea ya dos cuestiones de sumo interés que han centrado el debate historiográfico de este periodo artístico: la dependencia e infravaloración del arte

---

<sup>1</sup> Como señala Ramón Gutiérrez, las primeras décadas del siglo XIX asestaron un duro golpe al arte americano, pues supusieron un proceso de “desvalorización de las propias manifestaciones artísticas del periodo hispano. A la campaña de los ilustrados del neoclasicismo se sumaba ahora la vergüenza de testimoniar un periodo que la amnesia selectiva quería borrar”, dirigiendo su mirada hacia países como Estados Unidos, Inglaterra y Francia. “Había que imitarlos, vincularse culturalmente a ellos y desprenderse de todo lo que ostentase el sello español que era lo odiado y lo atrasado”. R. Gutiérrez Viñuales y R. Gutiérrez (coords.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, Siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 16 y 18.

<sup>2</sup> J. Fernández, *Estética del arte mexicano*, México, UNAM, 1990, pág. 283.

hispanoamericano en relación con el español de la época, y el aporte indígena al mismo, cuya menor o mayor presencia habría otorgado o restado calidad a las creaciones barrocas hispanoamericanas. Evidentemente, esta tendencia historiográfica se basó en el estudio de obras de gran trascendencia y parangón con los principios artísticos del foco metropolitano, intentando trasladar las categorías hispanas y europeas a América, y calificando al resto de la producción artística como manifestaciones anacrónicas y retrasadas en relación con los centros rectores del barroco occidental<sup>3</sup>.

Este criterio fue incorporando, debido a los trabajos de prestigiosos investigadores americanos de la primera mitad del siglo XX, un nuevo componente en la valoración: la autenticidad del barroco hispanoamericano, que si bien en algunos aspectos dependía del español, va a adquirir tintes propios, hasta alcanzar cotas de extraordinaria calidad y originalidad, superando incluso a muchas obras peninsulares contemporáneas. Es el caso, continuando con el ejemplo específico de México, del planteamiento de Manuel Toussaint, quien en una serie de estudios como *El arte de la Nueva España*, publicado en 1946, ó *Arte colonial* de 1948, manifiesta que el arte barroco es el representante del verdadero espíritu mexicano, pues “se mueve dentro de tendencias peculiares suyas”. Este arte, no sólo en México sino también en toda América, “presenta tres modalidades... comienza siendo sobrio, como importado directamente de España; luego se torna rico, al adquirir mayor preponderancia el ornato, y a fines del siglo XVIII alcanza tal lujo en ciertas regiones, que puede calificarse de exuberante... el soporte no es ya la columna, sino el estípite.. los entablamentos se

---

<sup>3</sup> En este sentido, es muy significativo, no perder de vista la valoración historiográfica del arte barroco español en relación con el europeo del momento, considerado como fenómeno al margen de las corrientes europeas –italiana y francesa- de la época, tal como ha señalado Fernando Marías para el caso de la arquitectura: “por una parte, volcada por una senda tradicional a causa de su apego por estructuras, tipologías y concepciones espaciales de raíces quinientistas, sin haber aceptado hasta fecha muy tardía – bien entrado el siglo XVIII- las novedades introducidas desde Roma, gracias a Bernini y Borromoni; por otra parte, definida por un sentido decididamente anticlasicista, a causa del protagonismo de unos intereses exclusivamente ornamentales y de un manejo de los órdenes clásicos de carácter marcadamente contrario a las reglas”. ... “Esta ha sido, en líneas generales, la elocuente tradición historiográfica que se nos ha legado y en la que los historiadores de la arquitectura española nos hemos movido también en las últimas décadas, incluso a pesar de que se haya matizado el debido alcance, aparentemente en términos lexicográficos, y la cronología de la influencia, tardía, de los dos grandes arquitectos romanos del Seicento, así como la del oratorio Guarino Guarini y del jesuita Andrea Pozzo”. F. Marías Franco, “Elocuencia y laconismo: la arquitectura barroca española y sus historias”, en A. Bonet Correa et al, *Figuras e imágenes del barroco*, Madrid, Argenteria-Visor, 1999, págs. 87-112.

rompen y pasan hacia dentro o hacia fuera, suben o bajan, siguen el capricho o locura del artífice, y el todo llega a ser un verdadero vértigo”<sup>4</sup>.

Por tanto, características tales como ornamentación, lujo y ostentación definen, para gran parte de la historiografía americana de este momento, la esencia de un barroco plena y genuinamente americano, tal como subrayó Justino Fernández: “Nueva España contempló a mediados del siglo XVIII la erección de suntuosas iglesias, de extravagantes altares o retablos, de espléndidas residencias, en que venía a culminar la expresión barroca más libre y atrevida, más rica y emocionante, que tenía una larga gestación y en la que el pueblo de América se expresa con acento propio en obras que rivalizan por su grandeza y originalidad con las del barroco español y europeo en general”<sup>5</sup>.

Diego Ángulo Iñiguez y Enrique Marco Dorta, pioneros de los estudios sobre arte hispanoamericano en España, mantienen una postura muy similar, porque para ellos –en palabras de Marco Dorta- “con el triunfo del barroco, hacia mediados del siglo XVII comienzan a perfilarse las principales nacionalidades artísticas hispanoamericanas. ..el espíritu del estilo está en la ornamentación, en los volúmenes de un edificio y hasta en el color; y en ese aspecto bizarro y decorativo, como expresión del sentir estético de una sociedad, alcanza tal desarrollo en América durante el siglo XVIII, bajo unas coyunturas favorables, que, como dijo Ángulo, el centro de gravedad del estilo se encuentra en la España ultramarina y no en la España europea”<sup>6</sup>.

Estos planteamientos de la tradición historiográfica, si bien matizados en términos cronológicos y lexicográficos, aún subyacen como categorías de análisis de esta cultura artística en la América hispana. Ahora bien, estas matizaciones han puesto de manifiesto un hecho fundamental: la diversidad cultural y territorial del continente americano, cuando asimiló los planteamientos estéticos de esta compleja época histórica, fructificó en “barrocos diversos”, en una variedad lingüística que se manifiesta no solo en una geografía del barroco de numerosos centros artísticos con sus propias peculiaridades expresivas, sino también por su carácter cambiante funcional y formalmente en el largo periodo en el que se desarrolla.

El punto de partida de esta nueva tendencia historiográfica, que viene desarrollándose con plena vigencia desde la década de los años ochenta del siglo XX, es

<sup>4</sup> M. Toussaint, *El arte de la Nueva España*, México, 1946, págs. 197-199.

<sup>5</sup> J. Fernández, op. cit., págs. 282.

<sup>6</sup> E. Marco Dorta, *Arte en América y Filipinas*, “Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico”, vol. XXI, Madrid, Plus Ultra, 1973, pág. 127.

el proceso de integración cultural que vivió Hispanoamérica, el cual comienza a percibirse en el último tercio del siglo XVII y se desarrolla plenamente durante el XVIII. Frente a la disgregación poblacional y cultural del Quinientos –con la configuración de sendas repúblicas de Indios y Españoles, fruto de la reducciones impuestas por la monarquía hispana- el periodo histórico señalado se caracteriza por un “mestizaje cultural”, que emana de una nueva sociedad, en la que “la importancia del papel que crecientemente fue teniendo una población mestizada biológicamente, la presencia determinante del criollo o “español americano”, y el crecimiento de la población africana, que desplaza al indio del último escalón de la pirámide social e incorpora, a la vez, sus propias manifestaciones culturales, determinan cambios importantes”<sup>7</sup>.

La interpretación de la cultura barroca en Hispanoamérica debe partir, por tanto, de nuevos presupuestos metodológicos que, asumiendo la importancia de la multiculturalidad del continente, permitan una correcta lectura de este desarrollo histórico artístico. Lectura que debe basarse en la especificidad de lo americano, tal como ha reivindicado el investigador argentino Ramón Gutiérrez, pionero en reclamar “una nueva mirada” para el estudio del arte hispanoamericano: “Quizás desde aquella mirada de fuerte carga eurocéntrica que tendía a explicar o descalificar las producciones americanas en tanto cuanto se ciñesen a unos parámetros de análisis consagrados en el viejo continente, hasta los frágiles intentos de exponer una potencial autonomía americana de decisiones artísticas y culturales, se ha buscado y logrado un equilibrio que, sin desconocer la presencia dominante de ciertos lineamientos culturales europeos, acepta hoy la singularidad de unas manifestaciones que se concretan en un contexto diferenciado... Es decir: reclamábamos y aun hoy reclamamos, la posibilidad de entendernos contextualmente con el espíritu del tiempo, pero también con el espíritu del lugar. Esto nos ha llevado a repensar la arquitectura del barroco no solamente en el horizonte de la globalidad cultural, sino también desde la mirada “situada” en lo americano, es decir aquélla que nos desvela las opciones no meramente como un acto de poder impositivo sino también como fruto de una interacción cultural”<sup>8</sup>.

En un espacio como el americano, rico mosaico étnico y cultural, el tiempo barroco marco su propio ritmo, gracias a la imbricación del sustrato indígena –que parte de una cosmovisión sacralizada de la existencia humana- con la tradición europea –

<sup>7</sup> R. Gutiérrez y R. Gutiérrez Viñuales, *Historia del arte iberoamericano*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2000, pág. 32.

<sup>8</sup> R. Gutiérrez, “Repensando el barroco americano”, en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, págs. 46-54.

igualmente compleja y variada-, en un contexto esencialmente contrarreformista, que a su vez determinó el desarrollo de unos mecanismos de persuasión y sacralización de esta nueva sociedad. Se configura, entonces, un arte diferente, nuevo en muchos aspectos porque responde a necesidades y expectativas meramente americanas, un arte fruto de un mestizaje cultural que se concibe –tal como lo define Ramón Gutiérrez- como “un proceso que no se circunscribe, aunque lo abarque, a los mestizos biológicos, sino que abarca unas formas de integración, de pensamiento y culturas que serán genuinamente expresión de una síntesis americana. Va esto más allá de la simple sumatoria de expresiones europeas e indígenas. No es una llana acumulación de manifestaciones peculiares, sino que es realmente una integración de propuestas en confluencia de procesos de pensamiento y de sensibilidades que darán una resultante nueva y diferente”<sup>9</sup>.

Esbozados los planteamientos historiográficos más significativos sobre el tema que nos ocupa quisiéramos, en las siguientes líneas y de forma también somera, dibujar un breve panorama del arte barroco hispanoamericano tomando como referencia el argumento del mestizaje cultural. Éste ha permitido una lectura más precisa de ciertas obras dentro de su contexto cultural, al tiempo que ha posibilitado la valoración de otras manifestaciones artísticas, tradicionalmente calificadas de populares, que sin embargo, en muchas ocasiones fueron agentes del cambio y expresión auténtica de la multiplicidad lingüística del barroco americano.

### **El lenguaje arquitectónico**

Parámetros como riqueza, lujo y ostentación, ya hemos señalado que han sido categorías de análisis habituales para definir la arquitectura hispanoamericana, especialmente referida a los centros artísticos más significativos, tales como las capitales virreinales, ciudades cabeza de audiencia o focos mineros de primer orden, y para un periodo de tiempo concreto, el siglo XVIII, considerado unánimemente por la crítica como la culminación del lenguaje barroco. Una arquitectura que, sin embargo, durante el siglo XVII en Nueva España está apegada a la tradición quinientista, tanto en sus monótonas plantas de cruz latina y de una sola nave como en sus fachadas austeras, de escasa ornamentación y perteneciente al léxico de los tratadistas del bajo renacimiento, sin bien con un tratamiento libre de la misma. Esquema muy similar caracterizaría la arquitectura del seiscientos peruano, si bien con alzados más ricos que

---

<sup>9</sup> R. Gutiérrez y R. Gutiérrez Viñuales, op. cit., pág. 33.

preludian el barroco dieciochesco de este virreinato. Ahora bien, frente a esta preeminencia de la tradición, lo verdaderamente novedoso fue “la conjunción de arquitectura y decoración, concebidas como un todo unitario y que confiere aires barrocos en fechas tempranas a determinadas creaciones del arte hispanoamericano”<sup>10</sup>.

Por el contrario el siglo XVIII, se caracteriza por su aspecto esencialmente decorativo, con plantas sin novedades que mantienen la tradición anterior, pero que “mediante los juegos de luz, perspectivas convergentes en espacios cupulados y rematados los ejes axiales por retablos como ascuas de oro, se consiguieron también efectos de majestuosidad y riquezas barrocas que responden al espíritu ornamental, que es una de las preocupaciones del estilo. Estos afanes se ven incluso en los exteriores, de volúmenes bizarros, y en la nota alegre, pintoresca, del color”<sup>11</sup>.

Nuevas investigaciones han contribuido a precisar el lenguaje arquitectónico de este periodo, tanto en su morfología y sintaxis como en su contexto geográfico y cultural. Es el caso del riguroso estudio que ha realizado Joaquín Bérchez sobre la arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII. En el Seiscientos –como apunta este investigador- se desarrolla una arquitectura de corte clasicista que adopta las técnicas renacentistas de abovedamiento, cuyos interiores se inundan de estucos y yeserías, mientras que los exteriores se definen por fachadas-retablos de gran significación para la sacralización del contexto urbano en el que se ubican, caracterizándose todo por “el pertinaz clasicismo que, no obstante, presenta una capacidad extrema para evolucionar heterodoxamente de forma léxica y decorativa, y que vienen a ser respuestas a problemáticas análogas a las que plantea el fenómeno tardoclasicista hispano en general. Sin embargo, una vez más, es preciso insistir en las complicadas peculiaridades geográficas y humanas en las que se desenvuelve esta arquitectura: intensos temblores sísmicos, devastadoras inundaciones, suelo cenagoso y movedizo en continuo desafío a los principios de la estática misma de la arquitectura, mano de obra indígena con diversidad idiomática o materiales de construcción autóctonos como el tezontle, de gran eficacia constructiva pero a la vez de difícil traducción técnica a los nuevos programas arquitectónicos”<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> J. Bernal Ballesteros, *Historia del arte hispanoamericano. Siglos XVI a XVIII*, Madrid, Editorial Alambra, 1987, pág. 62.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pag. 76.

<sup>12</sup> J. Bérchez, *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*, México, Italia, Grupo Azabache, 1992, pág. 18.

Junto a estos condicionantes del medio, que determinan la realidad arquitectónica del momento volcada siempre hacia un pragmatismo funcional, existen otros de carácter intelectual que permiten la transformación de estos esquemas clasicistas hacia una estética ya barroca, materializándose en nuevos programas constructivos que toman como base el “poligonismo arquitectónico”, nuevo factor a tener en cuenta y que contribuye a poner de manifiesto la complejidad y riqueza de la cultura arquitectónica novohispana. Esta nueva corriente, que comienza a percibirse en la década de los años setenta del siglo XVII, inicia “un proceso de paulatino acercamiento a novedades barrocas, de amplia base matemática, proclive a “representar” en el diseño arquitectónico, con gran libertad compositiva y gramatical, los avances de las disciplinas matemáticas, en una actitud que parece querer sacar el máximo partido de los nuevos conocimientos de la geometría y la logarítmica, de la perspectiva y de la óptica, de la montea y de la mecánica, en definitiva, de la matemática moderna<sup>13</sup>”.

Este poligonismo arquitectónico, que derivará en trazas curvilíneas y mixtilíneas en el siglo XVIII de los elementos sintácticos y decorativos, y en menor medida en las plantas de los edificios, será un signo de modernidad en el que la influencia de insignes matemáticos como el criollo Carlos Sigüenza y Góngora se mezcla con el conocimiento por parte de los maestros arquitectos de las últimas novedades de la tratadística, como son las obras de Juan Caramuel *Arquitectura civil recta y oblicua* de 1678 y la de Juan Rizzi *Breve tratado de arquitectura acerca del orden salomónico entero* de 1663 entre otras, y de las tendencias vanguardistas para el diseño constructivo como las representadas por los maestros italianos Miguel Ángel Buonaroti o Guarino Guarini.

En Sudamérica también encontramos manifestaciones de estas características, especialmente claro en el caso peruano, concretamente en Lima, donde desarrollaron su actividad matemáticos tan importantes como Juan Ramón Connik y Juan Rher, y se realizaron obras de gran significación desde este punto de vista como el convento de San Francisco o el claustro del colegio de Santo Tomás.

Igualmente de gran trascendencia en la arquitectura hispanoamericana es el empleo de materiales autóctonos y técnicas constructivas de ascendencia prehispánica. En Nueva España se emplearon el tezontle o la piedra pómez, para realizar estructuras arquitectónicas más livianas, desplazando progresivamente a las construcciones de pesada y costosa sillería. También se usó para los muros la técnica tabicada del ladrillo

---

<sup>13</sup> Ibidem, pág. 109.

o la del modelado de argamasa, de ascendencia indígena. En el virreinato peruano, los mismos condicionantes sísmicos favorecieron sistemas constructivos más flexibles, como es el caso de la quincha –armazón de caña que se cubre con barro seco-, el ladrillo y la madera.

La austeridad y pobreza visual que proporcionaba el simple uso de estos recursos creo la necesidad de ocultarlos por medio de una rica decoración a base de yesos, argamajas y tallas que inundaron tanto los interiores como los exteriores de los edificios. Así, en el siglo XVII, los proyectos arquitectónicos se enriquecen con una decoración de tipo geométrico, acorde con ese clasicismo imperante durante gran parte de esta centuria, y que trata de imitar elementos arquitectónicos. Así las bóvedas y paramentos se recubren de fajas cuadradas o rectangulares, de formas curvas y romboidales, de imitaciones de los nervios de las bóvedas o del despiece de sillares; aderezándose estos motivos en muchas ocasiones con florones, heráldicas, etc. A finales del Seiscientos y durante el Setecientos se impone una decoración aún más recargada, la cual abandona el perfil geométrico sustituyéndolo por roleos y motivos vegetales que enlazan representaciones figurativas, emblemas religiosos o, incluso, la flora y fauna autóctona.

Esta arquitectura barroca crea un espacio interior, especialmente en el caso de los templos, que aprovecha escenográficamente los efectos de la luz, el color y las texturas, por medio de retablos, maderas doradas, ciclos pictóricos y yeserías doradas y policromadas, creando un mundo irreal y fantástico. Un mundo que si bien suele responder a concretos programas conceptuales e iconográficos, tienen como fin último sobrecoger a los fieles y comunicarlos con la divinidad, tal como ha señalado Alfonso Rodríguez G. de Ceballos al estudiar las yeserías del Estado de Puebla, porque lo que se buscaba era “sumergir al espectador en una atmósfera de ensueño que embriaga todos sus sentidos, enajenándolo en un espacio ilusorio contrapuesto y radicalmente distinto al de la vida cotidiana”<sup>14</sup>. Esta decoración plástica permitió la renovación de esos esquemas constructivos tradicionales dentro de un lenguaje genuinamente barroco, porque “el afán irreprimible de llenar todas las superficies, sin dejar reposo al ojo, el ritmo trepidante y frenético con que se manejaban los diferentes motivos e ingredientes, la diversidad de escala y de relieve de las molduras y perfiles junto, claro está, con los

---

<sup>14</sup> A. Rodríguez G. de Ceballos, “El revestimiento de yeserías en las iglesias poblanas (México) y el juego de un espacio ilusorio”, en *Actas del XIII Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, Granada, Universidad de Granada, 2000, págs. 879-889.

fileteados de oro y la brillantez de la policromía producían el efecto de transformar el espacio rígido e inerte configurado por la estructura muraria en un nuevo espacio rebosante de vitalidad y dinamismo”<sup>15</sup>.

Con un sentido similar, las fachadas de los edificios religiosos se convierten en retablos, repitiendo esquemas arquitectónicos difuminados por la presencia de esculturas y relieves, empleando para ello piedras autóctonas fáciles de trabajar, como es el caso del mencionado tezontle en la Ciudad de México, la piedra rojiza en Zacatecas, la verde en Oaxaca y la piedra tufa blanca de Arequipa en Perú. Estas portadas retablo, con sus recargadas composiciones y programas iconográficos, no son nuevamente un elemento gratuito, sino que cumplen una función arquitectónica precisa, pues son un medio visual de persuasión y educación de la población, especialmente en los pueblos y ciudades indígenas.

Es en estos elementos decorativos, yeserías que inundan los espacios interiores de los templos, decoración de modelado de argamasa caleada o policromada, empleo de cerámica y loza vidriada, o los programas escultóricos de las fachadas-retablo, donde se ha visto en mayor medida la participación de artistas y artesanos indígenas, plasmando en todas ellas su particular concepción artística. Esta cuestión, ha sido otro de los puntos centrales del debate del barroco americano, quedando reducido a la localización y sistematización de los temas de fauna y flora local que aparecían en estos desarrollos decorativos. Sin embargo, la realidad fue mucho más compleja y la participación de los naturales mayor en la definición del barroco americano. Así, como ha señalado Ramón Gutiérrez, en una sociedad contrarreformista donde la iglesia ejerce la tutela y el mecenazgo de las artes, la memoria indígena transformó el espacio urbano y sus hitos arquitectónicos y los adaptó a su tradición cultural, redefiniendo mediante las fachadas-retablo “sus vías sacras y recorridos procesionales con los hitos que marcaban las iglesias, los altares callejeros y los retablos efímeros, recuperando la validez de los espacios ceremoniales al aire libre de las antiguas religiones indígenas. Esta confluencia de los modos operativos de la transferencia religiosa es sin duda la razón más importante para explicar el arrasador éxito del mensaje religioso”<sup>16</sup>.

Como vemos se produce una integración de las artes, fórmula de persuasión y transmisión del mensaje religioso, a la vez que medio de participación e integración de las castas y artesanos indígenas en la rígida estructura social americana de este

---

<sup>15</sup> Ibidem, pag. 882.

<sup>16</sup> R. Gutiérrez, op.cit., pág. 47.

momento, a través de los gremios y cofradías que participaban de forma activa en los eventos más importantes de las ciudades, especialmente en las fiestas religiosas y civiles de cada comunidad, marcando “el ascenso de estos sectores marginales de la sociedad que, de esta forma, obtenían un reconocimiento que era impensable en el primer siglo y medio de la conquista”<sup>17</sup>.

### **Las artes plásticas y decorativas**

La diversidad y complejidad expuesta en la arquitectura barroca son notas que igualmente caracterizan la mayor parte de las manifestaciones artísticas hispanoamericanas. Sería imposible, en estas breves líneas, afrontar la problemática que presentan de forma dilatada y especificando las respuestas dadas por cada una de las culturas a lo largo de este siglo y medio, y que han sido objeto de encendidos debates entre las distintas corrientes historiográficas. Sin embargo, si quisiéramos plantear las cuestiones más representativas sobre las artes plásticas y decorativas basadas, una vez, en la dialéctica entre obras cultas y obras “populares”, es decir, aquellas en las que el sustrato cultural indígena es dominante, disyuntiva que ya se planteaba en la propia época barroca. Las primeras, estarían apegadas a modelos europeos, conocidos en América a través del grabado –primero de artistas italianos y, posteriormente, de artistas flamencos, especialmente Rubens-, y a obras españolas –particularmente a la escuela Sevillana- pues fue una realidad el tráfico de obras de arte desde el puerto hispalense hacia los distintos centros americanos, realizadas por los artistas específicamente para su comercio en Indias<sup>18</sup>. Las obras que se encuadrarían dentro de esta vertiente culta, según esa mirada eurocentrista de la que ya hemos hablado, eran valoradas como obras marginales y provincianas en relación con esos modelos de expresión de los centros artísticos occidentales, valoración de la cual eran excluidos sólo unos pocos nombres, como es el caso de Cristóbal de Villalpando, Juan Correa o Miguel Cabrera, los pintores más sobresalientes en Nueva España, o Basilio de Santa Cruz, Diego Quispe Tito y Melchor Pérez de Holguín en el Virreinato del Perú.

Por contra, existiría una corriente popular, relacionada con las diversas manifestaciones culturales del mundo indígena, con una valoración igualmente peyorativa por parte de algunos estudiosos que han señalado la falta de habilidad de los

---

<sup>17</sup> Ibidem, pág. 49.

<sup>18</sup> Especialmente significativo es el caso de Zurbarán, debido a la documentación que se conserva y que ha permitido un estudio más exhaustivo de esta práctica bastante común entre los artistas sevillanos. Sobre este tema véase J.M. Serrera, “Zurbarán y América”, en *Zurbarán*, Madrid, Museo del Prado, 1988, págs. 63-83.

artistas, principalmente mestizos e indígenas, que desarrollarían un trabajo de carácter artesanal. Dentro de estas producciones populares se han encuadrado, por ejemplo, las diferentes escuelas andinas de pintura del siglo XVIII, que alcanzaron un desarrollo inusitado, como es el caso de la cuzqueña que se caracterizó por “una producción industrial de pintura de carácter popular, realizada en talleres anónimos.... en la que, según un contrato, un taller podía realizar doscientos cuadros en un mes, abasteció la demanda de una sociedad amestizada, y las pinturas, aunque fundamentalmente destinadas al Collao y Potosí, fueron exportadas hasta regiones más distantes como Quito, Santiago de Chile y Buenos Aires. A parte de estos talleres anónimos industriales, hay pintores que destacan tanto por la calidad de su producción como por los encargos asumidos”<sup>19</sup>.

Muchas de las cuestiones planteadas son valederas como categorías de análisis de las artes barrocas en Hispanoamérica, como por ejemplo la importancia del uso del grabado por parte de los artistas para sus composiciones, la influencia española especialmente de la escuela Sevillana, debida tanto a la importación de obras como al paso de artistas conocedores de su estética como es el caso de el escultor salmantino Bernardo de Robles y Lorenzana, que trabajó en Lima y Arequipa, o el pintor sevillano Sebastián López de Arteaga en México, o la producción “industrial” de las escuelas pictóricas andinas. Sin embargo, todas ellas deben precisarse en el plural contexto sociocultural americano, haciendo hincapié –como señala la investigadora M<sup>a</sup> Concepción García Saíz- en que “lo importante no es acentuar la diversidad de la cultura europea que se instala en América –existente sin duda alguna- frente a la respuesta uniforme de América, sino reconocer las múltiples respuestas que ofrece ésta frente a una misma propuesta cultural. Esto no supone una infravaloración de los modelos europeos, ni una negación de las características diferenciadoras de sus aportaciones, sino una reflexión sobre si esta diversidad es aceptada como tal por el mundo americano, la capacidad de selección que se le ofrece en el caso de que así sea y el sentido que tiene una sucesión de estilos que se apoyan en criterios culturales mucho más amplios que los puramente formales, en un mundo que se incorpora a la tradición grecolatina por <artículo de fe>”<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> P. Querejazu Leyton, “La pintura colonial en el virreinato del Perú”, en Gutiérrez R. (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 159-176.

<sup>20</sup> M<sup>a</sup> C. García Saíz, “El desarrollo de las artes figurativas en la América Hispana”, en J.E. García Melero et. al., *Influencias artísticas entre España y América*, Madrid, Editorial Mapfre, 1992, págs. 189-257.

Desde nuestro punto de vista, el análisis de las artes figurativas y decorativas en Hispanoamérica, debe girar en torno al público, a la clientela que las demanda, pues es un tema que nos puede proporcionar la clave de la importancia y desarrollo de ciertas tipologías artísticas, así como del sentido, la función y la tipología de los sistemas de organización de la imagen desde los más variados presupuestos: iconográficos y temáticos, formales y estilísticos. Sólo así, podremos interpretar correctamente, por ejemplo, las demandas artísticas de los criollos, quienes intentan emular, e incluso superar, el ambiente cultural de la metrópolis y solicitan obras apegadas a las manifestaciones europeas del momento. Pero, al mismo tiempo por los condicionantes propios del lugar, propician nuevas lecturas de las marifanías indianas o de sus santos locales –como reafirmación de una identidad de lo americano-, o consumen nuevas tipologías artísticas como los biombos decorativos, de clara influencia oriental, y que suponen una de las aportaciones más originales de la pintura novohispana al arte de su época, desarrollando programas decorativos de carácter histórico o humanista<sup>21</sup>.

De igual forma podemos abordar el análisis de todo un conjunto de obras fruto del ideario artístico autóctono o realizadas por artistas y artesanos mestizos e indígenas, y que nos hablan del importante papel jugado por estos artífices en todos los campos de las artes. Es el caso de la imagen religiosa, que al imbricar los sistemas derivados del Concilio de Trento con los propios de la religión prehispánica, basados en el ídolo –es decir, representación de la divinidad o de sus manifestaciones- que adquiere la esencia de lo representado, se convierte en sí misma en la existencia de lo representado. Esta es la razón por la que se realizaron numerosas copias de imágenes de estas características, como es el caso de la Virgen de Copacabana, realizadas para una clientela conformada por la nobleza y el campesinado nativo<sup>22</sup>. Igualmente habría que valorar imágenes sincréticas, como puede ser el caso de Nuestra Señora del Rosario de Pomata, que pronto se asimiló como protectora de indígenas y negros, dotándola de símbolos andinos como los tocados de plumas multicolores que lucen madre e hijo. Esculturas y pinturas que, como señala Pedro Querejazu para las producciones peruanas, “aunque no siempre

---

<sup>21</sup> Sobre los programas barrocos véase S. Sebastián López; J. Mesa; T. Gisbert, *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia*, “Summa Artis”, vols. XXVIII y XXIX, Madrid, Espasa Calpe, 1985.

<sup>22</sup> Sobre el tema de la imagen religiosa, véase A. Rodríguez G. de Ceballos, “Usos y funciones de la imagen religiosa en los virreinos americanos”, en *Los siglos de oro en los virreinos de América 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, págs. 89-105.

de la mejor ejecución formal, fueron la máxima expresión del barroco, por su sincretismo cultural y religioso, en que las imágenes recibieron trato individual y casi humano, diluyendo los límites entre ficción y realidad, en empalme con la creencia y costumbre prehispánica y el gran teatro del mundo calderoniano”<sup>23</sup>.

De gran significación es también el mundo de la fiesta, que marco el devenir de la vida virreinal, con el engalanamiento de ciudades y pueblos, mediante arquitecturas efímeras, pinturas y esculturas devocionales, altares portátiles y carros de triunfo. Toda una integración de las artes, puesta al servicio del poder civil o religioso, y en las que el carácter propagandístico y suntuario se unía a la vertiente lúdica y festiva propia de la mentalidad americana, con participación activa de todos los estamentos de la sociedad. Integración, sincretismo, participación o pervivencia son igualmente categorías de análisis a tener en cuenta en el estudio del rico muestrario del arte virreinal derivado del ámbito de lo cotidiano y lo privado, como la orfebrería, los tejidos o el mobiliario.

En definitiva, el arte barroco Hispanoamericano fue el reflejo de la cimentación del poder virreinal sobre el territorio y de la interacción cultural, hispana y autóctona, que con sus respectivas adaptaciones a la nueva realidad llegan a un mestizaje cultural, el cual es signo de distinción de la historia continental de este momento. Así, esta cultura artística se ha erigido en la manifestación más característica de toda la América Hispana porque, como tan acertadamente expone Ramón Gutiérrez “Lo barroco fue para el mundo americano, y aún lo es en buena parte, mucho más que un repertorio de formas escenográficas susceptibles de ser calificadas por sus rasgos visuales. El barroco fue y es, ante todo, la expresión de una modalidad cultural que entronca, fuertemente, con los modos de vida y creencias de la sociedad americana. Es una genuina expresión cultural que testimonia el momento maduro del mestizaje de valores, superando la fase superpuesta y acumulativa de la conquista para dar expresión a una manera profunda de integración. Se trata, en definitiva, de la confluencia de rasgos culturales que se funden en una nueva y original respuesta donde las vertientes se potencian en manifestaciones que, si bien pueden reconocer filiaciones, generan productos sustancialmente diferentes de los que preceden”<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> P. Querejazu Leyton, “La escultura en el virreinato de Perú y la audiencia de Charcas”, en Gutiérrez R. (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 257-270.

<sup>24</sup> R. Gutiérrez, *Barroco Iberoamericano de los Andes a las Pampas*, Barcelona, Lunwerg Editores, 1997, pág. 13.