

“Lo barroco y lo popular, expresión artística en la América contemporánea”. En: *Arte Barroco: Una revisión desde las periferias*. La Laguna, Fundación MAPFRE-Guanarteme, 2004, pp. 79-92. ISBN: 84-88779-30-5.

LO BARROCO Y LO POPULAR, EXPRESIÓN ARTÍSTICA EN LA AMÉRICA CONTEMPORÁNEA

Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Universidad de Granada

Introducción

El presente ensayo tiene por objetivo plantear una mirada sobre el arte contemporáneo latinoamericano teniendo como base de análisis primordial las pervivencias de la cultura y las expresiones barrocas, con origen en el pasado colonial, pero que, de diversas maneras y a través de distintas vías, se fueron incorporando como factores importantes en la cultura contemporánea del continente.

Tal como ocurrió con la conferencia dada sobre este tema en el Curso “Arte Barroco: una visión desde las periferias iberoamericanas” llevado a cabo en La Laguna en mayo de 2003, la realización de este texto implica tanto el reto de originar un discurso diferente a otros que hemos realizado sobre el arte americano en los siglos XIX y XX, partiendo asimismo de la idea de que no se trata de exponer resultados de una investigación específica sobre el tema sino amalgamar sobre un eje de ideas una serie de imágenes y discursos que no habíamos analizado de forma conexas con anterioridad. El propósito es, en definitiva, advertir de un conjunto de expresiones artísticas que ponen en evidencia algo que es una realidad: América, en muchas facetas de su vida social y cultural continúa siendo eminentemente barroca.

El fundamento sobre el cual organizaremos el texto es de carácter secuencial y cronológico, donde la religión y “lo religioso” se alzarán como pautas de reflexión fundamentales analizadas en la contemporaneidad. Además, prevalecerá en el mismo el interés por lo conceptual y cultural, sobre los aspectos puramente técnicos que se añadirán solamente en función del discurso, para no distraer la atención sobre lo que consideramos el objetivo imperante.

Otro parámetro necesario para entender estas “pervivencias barrocas” será el ineludible tema del mestizaje y sus implicaciones culturales y artísticas que si bien han sido objeto de estudio habitualmente comprendidos dentro de los periodos prehispánico y colonial, no debe soslayarse su mención en el mundo contemporáneo. El mestizaje, la fusión de estilos y formas de expresión, se convertirán en el basamento para el surgimiento de un arte propio, de notoria originalidad, carácter que no queda desmerecido por la existencia de componentes de proveniencia indígena o europea.

Iniciaremos el recorrido a partir de una serie de obras pertenecientes al siglo XIX a través de las cuales veremos cómo se da la continuidad de “lo religioso” en una sociedad que había sufrido cambios de relevancia tras las luchas por la Independencia. Analizaremos diversas realidades en el campo de la cultura y el arte que nos permitirán trazar una serie de situaciones para comprender la presencia de lo barroco en esa centuria.

Seguiremos luego con expresiones propias del XX, destacando entre éstas las vinculadas al momento esencial de recuperación del pasado colonial americano y su patrimonio arquitectónico, y la reinterpretación de los lenguajes de éste en obras contemporáneas. El periodo 1910-1930 asistirá a un renacer de “lo barroco” americano,

en relación a corrientes ideológicas que entendieron que este carácter debía ser incorporado como factor relevante en la definición de una identidad nacional y continental. Tras este análisis, abordaremos la presencia de lo religioso en la pintura contemporánea latinoamericana a través de una serie de ejemplos, incorporando a posteriori referencias sobre el arte de la fotografía como factor revitalizador del pasado a través de las imágenes, muchas de ellas realizadas por fotógrafos extranjeros que captaron a través de sus lentes una América peculiar, aun barroca, como en el XIX lo habían hecho los artistas viajeros del romanticismo europeo.

Finalizaremos el ensayo refiriendo a ciertos cultos populares actuales, desde las devociones cristianas, indígenas y mestizas, y sus expresiones iconográficas a través de estampas, hasta algunas ceremonias peculiares como son las de las fiestas religiosas o el culto a los muertos. Aspiramos en todo ello a mostrar una América pluralmente barroca pero generosamente singular en sus manifestaciones culturales y artísticas contemporáneas.

El siglo XIX. Canales artísticos de pervivencia barroca, entre lo culto y lo popular

Los inicios del siglo XIX están marcados en América por la transición de la vida colonial a las Independencias nacionales, dicho en otras palabras, el fin de la dominación hispánica, que se extendería hasta 1898 en el caso de Cuba y Puerto Rico. La iconografía de esta época suele mostrar la convivencia del tema político con lo religioso, factor este último que iría perdiendo nitidez conforme avanzaba la centuria y las autoridades eclesiásticas y las órdenes religiosas fueron perdiendo poder. Podríamos poner como ejemplos de esta confluencia temática a obras como la realizada a finales del XVIII por Tomás Cabrera en la Argentina, representando el “Campamento del Gobernador Matorras en el Chaco, en 1774” (Museo Histórico Nacional, Buenos Aires), pintura de historia que muestra las paces realizadas entre el militar y el cacique indígena Paykín, cuya escenificación aparece amparada por la Virgen de la Merced, San Pedro Nolasco y San Francisco.

De 1809 data otra interesante pintura, esta en México, obra de Patricio Suárez de Peredo titulada “Alegoría de las autoridades españolas e indígenas” (Museo Nacional del Virreinato, INAH, México), pintada un año antes del Grito de Dolores cuya escenificación incluye los escudos de ambas representaciones, la imagen de la Virgen de Guadalupe y, debajo de ella, la de Fernando VII. Este momento estará marcado por el paulatino paso, en la iconografía, de los “santos patronos a los padres de la Patria” como afirmaría Alfredo Boulton; para ejemplificar esto solemos recurrir a dos imágenes en el que el común denominador es la presencia de la alegoría de “América”, es decir la imagen de la indígena emplumada con el faldellín de plumas y el carcaj de flechas, sentada sobre el caimán, símbolo de los ríos americanos y acompañada (a veces) por el cuerno de la abundancia; en una de las imágenes un indígena emplumado aparece junto a San Francisco Solano, alegorizando así la evangelización franciscana en América, pintura sobre tabla de la armadura de la portería del convento de San Francisco de Salvador de Bahía (Brasil) realizada por José Joaquim da Rocha en 1772, que nos fue facilitada por Carlos Castro Brunetto, y en otra se ve a “América” junto a Simón Bolívar, obra del colombiano Pedro José Figueroa.

El desconcierto político y social que caracterizó tanto a los momentos de la Independencia como a las vicisitudes posteriores determinaron nuevas perspectivas dentro de las cuales el declive de la Iglesia fue un elemento también decisivo. En lo que al culto se refiere, se produjo en un vasto sector de las capas populares lo que denominaríamos una “selección” de devociones, es decir que determinados cristos,

vírgenes y santos alcanzaron una fortuna en el imaginario social mientras otros no pasaron la criba, lo cual es demostrativo de que los cultos no solamente actuaron como imposiciones sino que fueron objeto de la elección del pueblo. Cultos como el de la Guadalupana en México o el Cristo de los Temblores (“Taytacha temblores”) en el Cuzco (Perú) son ejemplos de ello. También es interesante señalar la adaptación iconográfica que se hizo de ciertas imágenes, siendo de las más relevantes la ocurrida en el Alto Perú con la del Apóstol Santiago: trasvasado desde España a América en su carácter de “matamoros”, los españoles lo transfiguraron en “mataindios” para adaptarlo a la realidad que les tocó vivir. En los años de la Independencia la población autóctona creó, para solicitar su protección, la imagen del Santiago “matagodos” o lo que es lo mismo, “mataespañoles”.

Esta última mención nos alerta de una realidad que muchas veces ha sido soslayada de las “historias” del arte americano del siglo XIX y que es la necesidad de tener en cuenta las manifestaciones artísticas populares. Una historia que las margina para dar solamente cabida a “lo culto”, académico, oficialista, es una visión destinada a ser incompleta y en definitiva, carente de comprensibilidad para un periodo muy rico. Diversos estudios, aunque no los suficientes, realizados en los últimos lustros, están poniendo acertadamente el acento en estos testimonios, permitiendo un entendimiento más cabal del arte del continente en dicha centuria. Indudablemente, dentro de esa necesaria lectura, parte importantísima le cabe a los llamados exvotos o “retablos populares” de larga y vigente tradición en México aunque también en otros países como Colombia, Ecuador o Perú. No deben olvidarse tampoco expresiones como los retratos de tinte popular, las escenas costumbristas e inclusive las reconstrucciones pictóricas de hechos históricos.

Vayamos a los exvotos, y señalemos, antes de su análisis la importancia que le cupo, en su revalorización, a artistas e intelectuales de los años veinte en especial Gerardo Murillo, más conocido como Dr. Atl, quien en 1922 publicaría sus dos volúmenes sobre “El arte popular en México” destinando varias páginas al conocimiento de estas expresiones populares. Otros artistas como Gabriel Fernández Ledesma y Diego Rivera, en las revistas “Forma” y “Mexican Folkways” respectivamente, contribuirían al realce de las mismas, como también lo harían más adelante otros como Frida Kahlo o María Izquierdo quienes incorporarían al exvoto como base de varias de sus pinturas, formando a la par interesantes colecciones como pueden verse en el Museo Casa de Frida Kahlo en Coyoacán.

El “retablo popular” tenía como característica principal su carácter utilitario, funcional, convirtiéndose en vehículo de solicitud de intercesión de la Virgen, Cristo o los santos para solucionar algún conflicto, sanar una enfermedad, pedir otros favores, o agradecer los ya recibidos. Por lo general se trata de obras de autor anónimo aunque en algunos casos aparezcan firmadas, como ocurre en algunos exvotos encargados a Hermenegildo Bustos, entre otros. Además de la imagen que revela el hecho en torno al cual gira el exvoto, se añade un texto explicativo que hace referencia al mismo, tradición que proviene de las pinturas de la época colonial, en especial los retratos virreinales que solían incluir largas esquelas biográficas acerca del personaje representado. Esta es una de las características que veremos aparecer en obras como la de la citada Kahlo, que a veces incluye esa suerte de “anécdota” escrita. La consideración del exvoto como “obra artística”, que aun se discute según los parámetros dentro de los cuales quiera analizársela, gozó en los últimos años de una pronunciada revalorización debido a su alta y creciente cotización en el mercado de arte latinoamericano, en especial en las subastas realizadas periódicamente en las casas neoyorquinas Christie’s y Sotheby’s.

Referimos pues a la actual vigencia de los exvotos como forma de expresión y devoción popular. Podríamos señalar otras experiencias en tal sentido, interesándonos particularmente detenernos en uno de los cultos más extendidos dentro de la geografía americana como es el del “Velorio del Angelito”. Este culto está cimentado en la idea de concebir la muerte de los niños menores de siete años (varía según las regiones) como una bendición de Dios, y lejos de tomarse con resignación y el lógico dolor, se forma en torno a esta muerte una verdadera y singular celebración que incluye el bautizo del niño, fiesta en torno al pequeño féretro, procesión posterior con continuidad lúdica y finalmente el entierro. En 1992 se publicó una extensa monografía en México bajo el título de “El arte ritual de la muerte niña” (Artes de México, N° 15) que recogía testimonios acerca de esta costumbre, siendo quizá lo más destacado desde un punto de vista documental la reproducción de una parte de las más de cien fotografías que realizó el guatemalteco José Domingo Noriega a principios del siglo XX.

El tema de la “muerte niña” inspiró testimonios artísticos en otras partes del continente, destacando la lámina titulada “Entierro de un niño” que el colombiano Ramón Torres Méndez incluyó en su álbum “Costumbres neogranadinas” (Bogotá, 1851), “El velorio del angelito” (1873) del chileno Manuel Antonio Caro, y más aun el gran lienzo “El velorio” (c.1893) pintado por el puertorriqueño Francisco Oller y Cestero. La nota saliente es que en estas representaciones el hecho en sí es el mismo o a lo sumo de características muy similares, pero lo que cambia sensiblemente es el marco natural y cultural en que se produce, siendo diferentes de una obra a la otra, la indumentaria y otros elementos costumbristas que hacen distinguibles la proveniencia de las diferentes obras. Como curiosidad podemos apuntar la existencia de una obra de la misma temática en España, titulada “El velatorio”, realizada por el artista granadino José María López Mezquita (1910), en donde el ritual es realizado por unos gitanos del Sacromonte que han montado en torno al niño muerto una verdadera juerga flamenca.

La tradición del “Velorio del Angelito” se halla vigente en la actualidad en varias regiones de América, marcada además por una realidad social a la que muchos países están sometidos como es el alto índice de mortalidad infantil. Esta situación, unida a la existencia del culto, determina que la presencia de este ritual sea un testimonio habitual y perfectamente presente en la vida diaria. Podríamos citar aquí el carácter de algunos cementerios populares del interior del Paraguay como el de Piribebuy, que se divide en dos grandes mitades separadas por una avenida principal, creando dos sectores, uno dedicado a los niños muertos o “angelitos” y otro a los adultos. Las tipologías tumbales de los niños son variadas, destacando aquellas que interpretan en clave popular ciertos lenguajes “cultos”, en especial de líneas clásicas, que después son pintados, para el caso de los varones en azul y en el caso de las niñas en color rosa, aunque no excluyentemente. En otras ocasiones el destino de los niños muertos no es el cementerio sino el patio de entrada a la propia residencia familiar, que tiene en el pequeño mausoleo la imagen de la bendición, convirtiéndose asimismo en el orgullo de la familia.

Un estremecedor ritual es el que recogió y generosamente nos transmitió María Victoria Echaury, en el vertedero municipal Cateura, a los pies del cerro Lambaré, cerca de Asunción. En este dantesco sitio se halla la laguna homónima, otrora paraíso ecológico y hoy un depósito de basuras las cuales han sobrepasado ya en más de siete veces la propia profundidad de la misma. A sus lados se han ido afincando hasta 1500 familias provenientes de distintas zonas del interior, en especial un grupo de indígenas, que, despojados de sus tierras, hallaron en la laguna Cateura un sitio de supervivencia, e hicieron de la recolección de desperdicios para ser reciclados su *modus vivendi*. Estas

familias, que viven en condiciones increíblemente miserables, inmersos en un foco de insalubridad y epidemias, han hecho del vertedero el centro de sus vidas.

Pero hay otro sitio que para ellos se ha ido convirtiendo en lugar simbólico, y que se erige en la manifestación más clara del traslado y readaptación de sus rituales tradicionales: la llamada “Capilla de los mártires del basural”. Este pequeño altar está ubicado en la casa del sacerdote o “Pa’iroga”, y se caracteriza por exponer sobre un tejido las fotografías de los niños adoptados por las familias de la comunidad, esto es fetos hallados entre la basura durante los trabajos de “gancho” (escarbar entre los desperdicios). En el momento en que María Victoria Echauri realizó su trabajo de documentación (1997) la cifra de “angelitos” adoptados alcanzaba a quince.

El ritual se inicia en el mismo momento en que un feto es hallado entre los residuos de Cateura. El primer paso es la adjudicación a una familia de la comunidad, que será la que “adopte” como propio al “angelito”; acto seguido el sacerdote se encarga de bautizarlo adjudicándole nombre propio, en una pequeña mesa donde se ubican velas, un crucifijo y el vaso de agua bendecida por aquel. El rito continúa con el “velorio del angelito”, prácticamente siguiendo las mismas formas que hemos analizado en párrafos anteriores, es decir se viste de blanco al nuevo miembro de la familia, se le coloca en un cajón blanco cubierto con una sábana del mismo color, y en torno a él su nueva familia le dedica cantos de alegría. Al lado del cajón suele verse, además de flores blancas, un cuenco en donde quienes asisten al velorio depositan dinero, que la familia utilizará para cubrir los gastos que el ritual supone.

Tras el velorio, se desarrolla una procesión que preside el cajón destapado, con paradas para rezar frente a otros oratorios de la comunidad, antes del destino final, el enterramiento en la propia casa de la familia de adopción. Por lo general se construye un pequeño nicho al cual se coloca una cruz y adornos florales. El “angelito” se convierte así en el “hermanito” fallecido, una bendición para el hogar que lo ha recibido, quien anualmente celebra su cumpleaños (la fecha en que fue hallado), además de una procesión comunitaria que se realiza anualmente por todos los niños muertos.

Las costumbres religiosas de filiación barroca fueron también en América objeto de inspiración para los artistas viajeros del romanticismo europeo quienes recorrieron el continente representando los paisajes y costumbres que más llamaban su atención. La producción de estas imágenes, inestimable testimonio gráfico de la sociedad americana decimonónica, y numéricamente casi imposible de calcular, estaba por lo general destinada a un público consumidor europeo que, a través de la litografía y los libros y revistas ilustradas, aspiraba a ponerse en contacto con lejanos países que llamaran su curiosidad por su exotismo, pero también por su primitivismo, característica que esperaban les ayudase a comprender sus propios orígenes a través del conocimiento de pueblos en estados de civilización menos avanzados.

En esta sucesión de representaciones muchas de ellas mostraron una imagen distorsionada de América, unas veces por falta de real comprensión de algunos de los viajeros que no supieron pasar de la mirada epidérmica y del prisma de “lo exótico” que supo influirles, pero otras muchas veces marcadas por una intencionalidad deudora de los reclamos del público europeo que pedía imágenes “a la carta”, o como ocurrió en el caso de algunos franceses que aspiraban a mostrar a América como un territorio virgen, que la cultura gala estaría llamada a culturalizar, y en el que el pasado hispánico estaba intencionadamente ausente. El habitante americano era por antonomasia, para éstos, el indígena en estado primitivo, de “buen salvaje”, proclive a ser civilizado por Francia.

De más está decir que esta situación no fue excluyente ni definitiva, imponiéndose una visión más realista que, inclusive, como en el caso del artista viajero más sobresaliente de cuantos surcaron el continente, el alemán Johann Moritz

Rugendas, alcanzó una comprensión “desde dentro” que fue privilegio de contados iconógrafos europeos. Inclusive es importante señalar la influencia directa que estos artistas ejercieron sobre las nascentes vocaciones artísticas autóctonas, tanto en ámbitos urbanos como rurales, que fueron determinando la aparición de una serie de pintores costumbristas, populares, que, imitando a los europeos pero con una visión más auténtica de la realidad que les era propia, y sin dejar de lado ciertas claves humorísticas como ocurrió con el peruano Pancho Fierro, el boliviano Melchor María Mercado o el brasileño “Miguelzinho” Dutra por citar solamente tres ejemplos, conformaron un corpus documental de enorme valor testimonial. En estas obras aparecen con frecuencia escenas contemporáneas que nos remiten a las tradiciones coloniales y en especial barrocas, como ser las procesiones de Semana Santa o de otras fiestas como el Corpus Christi.

En las representaciones de los viajeros y de los costumbristas populares una de las imágenes por excelencia es la de las plazas mayores, escenario de la vida en tiempos de la colonia y también en la era republicana. La fascinación que este espacio, desde un punto de vista lúdico como asimismo fungiendo de escenario de lo cotidiano, causó en los artistas europeos se erige como uno de los elementos salientes en la comprensión de la imagen romántica del continente americano. Representaciones de la Plaza Mayor de México como la legada por Octaviano D’Alvimar (1823), la de Guanajuato realizada por Daniel Thomas Egerton (1840), las tomas fotográficas de Maudsley en la Plaza de Antigua, Guatemala (1898) y la de Potosí pintada por el boliviano José García Mesa en ese mismo año, son solamente indicativos de esa atracción, en donde la comperecencia de las distintas capas de la sociedad, las escenas de mercado, los oficios, las indumentarias, nos muestran un amplio mosaico cultural que sienta sus raíces en el pasado hispánico.

Una de las variables a tener en cuenta en la comprensión de estas imágenes es la casi total ausencia de iconógrafos españoles del XIX americano. Esta labor, en cuanto a los europeos, le cupo mayoritariamente a franceses, alemanes e ingleses. España vivía su particular decadencia cultural, manifestada también en las artes plásticas. Si a esto se sumaba la animadversión hacia “lo español” tras las luchas por la Independencia y el inicio de una suerte de “leyenda negra” de funestas consecuencias para la relación entre la Península y sus antiguas colonias, podemos entender la nula presencia de artistas españoles en el continente americano. Esta situación comenzaría a cambiar en los albores del siglo XX cuando, tras la pérdida de Cuba y Puerto Rico por parte de España (1898) comenzaría un proceso de reencuentro espiritual y cultural propiciado por el acercamiento de literatos, pensadores y artistas españoles hacia América, en especial los vinculados a la llamada “Generación del 98” que tendría su contrapartida en la labor intelectual de un importante e influyente sector de americanos. Ello llevaría a una recuperación, revalorización y reinterpretación de las raíces hispánicas y sus testimonios estéticos, iniciando una era diferente para el arte americano, ya en el plano de “lo culto”, lo que analizaremos en el capítulo siguiente.

La revalorización del pasado colonial. Barroco e identidad nacional en el siglo XX.

En los albores del siglo XX las naciones americanas se aprestaban a conmemorar los centenarios de sus respectivas independencias. Fue un tiempo de reflexión, más o menos profunda según los países, acerca de la necesidad de conformar y de interpretar una “identidad nacional”, y sus posibles elementos determinantes. Esta situación tuvo ingredientes singulares en algunos países, como fue el caso de la Argentina, que en las últimas décadas del XIX había asistido a la llegada masiva de

contingentes inmigratorios de origen europeo; esto motivó que uno de los ámbitos de las discusiones fuera la supuesta pérdida de “identidad”, contaminada o diluida por la confluencia de diferentes lenguas y culturas.

En los debates sobre el nacionalismo dados en la Argentina, uno de los elementos que se elevó no sin ciertas reticencias fue el legado hispánico, que vino a conformarse, hasta su consolidación entrado ya el XX, como uno de los factores ineludibles del “ser nacional”. Pero se quería no la España imperialista sino su lengua, su cultura y, en la medida que fuera posible, su progreso. En definitiva, una mirada al pasado para extraer lo mejor, proyectada al presente y futuro. Otro factor determinante fue el periodo prehispánico que en la Argentina caló hondo no tanto por las tradiciones propias de su suelo en ese sentido, sino por traslación de un factor identitario de nivel continental. Países como México, Perú, Bolivia o Ecuador hicieron del elemento indígena un ingrediente necesario para la comprensión de su nacionalidad, sin desdeñar lo hispánico que fue incorporándose paulatinamente no sin conflictos y ciertos recelos.

En esta recuperación de “lo hispano” comenzarían a tallar con fuerza, en el ámbito de las artes, la revivificación literaria del pasado colonial, por una parte, y por otra la puesta en valor de los monumentos religiosos (fundamentalmente) y civiles de aquel periodo histórico. En México, la Dirección General de Monumentos encargaba al fotógrafo Guillermo Kahlo (padre de Frida) la documentación gráfica de las iglesias del país, mientras el arquitecto Federico Mariscal saltaba a la palestra con sus reflexiones presentadas bajo el título “La Patria y la arquitectura nacional” (1915) en donde el factor hispánico se rescataba con seriedad y fuerza. No quedarían apartados de la consideración otras tipologías vinculadas al pasado colonial que determinarán una integración artística en pos de la recreación de la imagen pretérita; así, la recuperación del mobiliario colonial, la fabricación manual o seriada de comedores enteros inspirados en el barroco, o la reivindicación de la azulejería de Talavera de Puebla, por caso, utilizada para bancos de patios, fuentes y otros motivos, es evidente.

Sería José Vasconcelos, en su puesto de Ministro de Instrucción Pública, quien permitiría la consolidación del estilo arquitectónico conocido como “Neocolonial” o “Neobarroco” en algunos casos, desde principios de los años veinte, alentando obras como la del arquitecto Carlos Obregón Santacilia. Éste, junto a Carlos Tarditi, sería autor del pabellón mexicano en la Exposición del Centenario de Brasil, en 1922, cuya fachada estaba inspirada en la arquitectura religiosa virreinal. A esto podríamos sumar la ingente cantidad de edificios residenciales de familias pudientes como los que se construyeron en esos años en la Colonia Polanco, gusto potenciado asimismo por la fortuna del llamado “mission style” en los Estados Unidos, recuperación de las arquitecturas religiosas de las misiones californianas que provocó una masiva oleada de este tipo de construcciones, en especial en la península de Florida. Debe señalarse aquí la importancia del cinematógrafo y sus escenografías con arquitecturas efímeras de tintes “hispánicos” como medio difusor de la nueva moda. Las exposiciones de San Diego y San Francisco de California en 1915 constituirían el núcleo consagrador a esta arquitectura; es paradigmática la fotografía en que se ve la nueva estación de ferrocarril de San Diego, construida siguiendo las pautas del “mission style” por Bakewell y Brown, mientras se ve caer a un costado, demolida, la antigua estación de lenguajes victorianos.

Formados en universidades estadounidenses, arquitectos como Pedro A. de Castro y Rafael Carmoega, trasladaron e impusieron el gusto en Puerto Rico, país que asistió con notable receptividad a la aceptación de la “hispanofilia” como un factor de identidad propio. Ambos arquitectos y otros de la isla, construyeron variados y destacados edificios donde la huella de lo hispánico se evidenció en la reutilización de

elementos decorativos del barroco, sin desdeñar la referencia formal de raigambre árabe, elemento distintivo de “lo español” en tierras americanas. En Cuba, labor similar hicieron los arquitectos más renombrados del momento, Evelio Govantes y Félix Cabarrocas, autores entre otras obras del pabellón de Cuba en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 y que en esos años realizaron obras de enjundia en estilo “neocolonial” como el Instituto Técnico Industrial (1929) en Rancho Boyeros.

La mencionada exposición sevillana de 1929, con la confluencia de las naciones americanas y las regiones españolas se convirtió, a través de los pabellones, en un muestrario de las arquitecturas regionales peninsulares, que tanta revalorización habían experimentado en los lustros anteriores, y en un abanico de ejemplos historicistas de raíz americana. En la actualidad, si bien carente de una adecuada promoción que los convierta en visita turística de interés, permanecen los pabellones americanos de Sevilla, muchos de ellos reutilizados con funciones de oficina. Lo que más nos interesa es destacar la calidad que en sí mismos y como conjunto tienen, fortaleciendo la idea de encontrarnos ante un “museo al aire libre” de las arquitecturas historicistas americanas en sus tres vertientes fundamentales: el Neoprehispánico, el Neocolonial y la fusión de ambas culturas estéticas. Indudablemente en la primera destaca el de México, realizado por Manuel Amábilis, en el segundo el de la Argentina, obra de Martín Noel, y, en el caso de la “fusión” el del Perú, realizado por el español Manuel Piqueras Cotoquí, a la sazón profesor de escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima.

El autor del pabellón argentino, el citado arquitecto Noel, fue uno de los propulsores esenciales del Neocolonial en el continente, y que llevó a la práctica sus reflexiones teóricas en numerosas obras, siendo las más destacadas su propia residencia en Buenos Aires (1923), el Palacio de la Embajada Argentina en Lima (1927-1928) y el pabellón en Sevilla. La ingente cantidad de estudios publicados por Martín Noel sobre arquitectura iberoamericana apoyaban intelectualmente sus realizaciones, lo mismo que ocurrió con otro arquitecto argentino, Ángel Guido, quien se inclinó por una arquitectura aun más “mestiza”, publicando en 1925 su estudio “Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial” y diseñando, dos años después, la residencia del literato Ricardo Rojas en Buenos Aires, donde confluyen las tres vertientes estilísticas señaladas en el párrafo anterior.

En el caso del pabellón argentino de Sevilla, Martín Noel había tomado como referencia fachadas arequipeñas, dando lugar destacado al balcón de madera, seña de identidad urbana de Lima, que también había incorporado a otras obras suyas como su casa porteña o la estancia “El Acelain” (1920) que realizó para el escritor Enrique Larreta en Tandil (provincia de Buenos Aires). El balcón, claramente inspirado en ejemplos señeros como el de la Casa Torre Tagle de la capital peruana, indudablemente el más relevante de los conocidos, se imponía también en la fachada del pabellón peruano de 1929. Estos balcones corridos eran típicos en las Canarias, y con el tiempo se fueron convirtiendo en un elemento característico de ciertos países americanos, sobresaliendo en este sentido la zona caribeña y la ciudad de Lima; el balcón corrido, con sus ajimeces, aparece en las obras costumbristas de Pancho Fierro de mediados del XIX, a través del cual observan misteriosamente y casi sin ser vistas las famosas “tapadas” limeñas, mujeres ataviadas con un manto que les dejaba a la vista solamente un ojo, herencia musulmana. Aparecería también en obras ya del XX como “Cuzqueña a misa (la primera misa)” del peruano José Sabogal (1919), ya en pleno proceso de miradas retrospectivas sobre el pasado criollo americano.

La pintura fue otro vehículo importante para la recuperación visual del pasado colonial en general y del barroco en particular. El estallido de la guerra europea en 1914 trajo consigo una disminución en las posibilidades de que los artistas en ciernes y

premiados en sus academias tuvieran ocasión de perfeccionarse en Europa como era lo habitual. Esto, sumado a la creciente mirada introspectiva, hacia lo propio, hacia lo americano, propició que varios de aquellos jóvenes optaran por destinar el dinero de sus becas para realizar viajes de estudio por el interior de sus países e inclusive para visitar naciones hermanas. Otros artistas lo hicieron por cuenta propia, como es el caso del argentino José Malanca, autor de varios lienzos con paisajes y escenas costumbristas en la región del Cuzco (Perú), o de su compatriota Alfredo Guido, quien realizara series de aguafuertes en la región alto peruana. Estos artistas emulaban, en cierta manera, la labor que un siglo antes habían desarrollado los viajeros del romanticismo europeo.

La francesa Léonie Matthis, activa en la Argentina, realizó también en aquellos años diversas series de gouaches, destacando las notables reconstrucciones históricas del pasado colonial americano, entre las que no faltaron las notas religiosas sobre todo las vinculadas a las Misiones Jesuíticas de Guaraníes. Altares barrocos como el de la Catedral de Cuzco o el de Uquía (Argentina) fueron objeto de su inspiración, lo mismo que las iglesias populares de la Quebrada de Humahuaca como la citada de Uquía o la de Tilcara, región esta en la que trabajó varias temporadas. En Tilcara, justamente, se habían establecido en la segunda década de siglo importantes costumbristas como los argentinos Jorge Bermúdez y José Antonio Terry, y el peruano José Sabogal, quien, tras regresar al Perú en 1918, se revelaría como el pintor indigenista más importante de su país. Sabogal sería otro artista que vincularía su obra a otros países americanos como México, adonde viajó en 1922, embebiéndose de las premisas reivindicativas del naciente movimiento muralista. En Perú practicaría la xilografía de temática autóctona, incluyendo referencias visuales acerca de las expresiones barrocas contemporáneas del Cuzco y su región.

Las procesiones como temática de representación costumbrista en torno a los años veinte, dejó huella en la pintura americana. En esto mucho tuvo que ver el influjo que le cupo al “regionalismo” español que, a través del rescate de tradiciones y costumbres ancestrales y con vigencia contemporánea, como asimismo los paisajes, encontró en estas manifestaciones un medio para acercarse también a la comprensión de su “alma nacional”; como se ve, las búsquedas identitarias estaban a la orden del día en uno y otro lado del Atlántico. La “intrahistoria”, “lo castizo”, eran términos recurrentes cuando se trataba de indagar en estos debates nacionalistas. Las temáticas religiosas fueron uno de los basamentos para la comprensión del “ser nacional” español, y su presencia en la pintura habría de trasladarse a América. Como ejemplo podríamos citar a Eduardo Chicharro, profesor en la Academia de San Fernando a principios de siglo, autor del lienzo titulado “El santero”, tema que después vemos aparecer desde Puerto Rico hasta la Argentina, en obras de Miguel Pou Becerra en la isla, y de Emilio Centurión o el citado Bermúdez en el sur.

Los años veinte marcarían asimismo la revalorización del barroco brasileño, acción en la que un alto porcentaje del mérito le cupo a las corrientes de vanguardia reunidas en torno a la Semana de Arte Moderna de São Paulo en 1922, el mismo año del centenario de la Independencia. Poco tiempo después un grupo de artistas e intelectuales del “modernismo” brasileño, junto al poeta suizo-francés Blaise Cendrars, llevarían a cabo un viaje a Minas Gerais que alcanzaría un carácter casi de “iniciático”, destacando entre los participantes la artista Tarsila de Amaral. Esta idea del viaje de “re-descubrimiento” de lo propio tiene otros antecedentes en el arte americano, siendo particularmente destacado el que en noviembre de 1921 realizaron a las ruinas mayas de Uxmal y Chichén Itzá (Yucatán) Diego Rivera, Roberto Montenegro y Adolfo Best Maugard entre otros. A esa época corresponden la revalorización de las artes populares a través de la exposición organizada en ese mismo año, en la capital, por Montenegro y

Enciso y las publicaciones del Dr. Atl, y el firme inicio del movimiento muralista. En la Argentina, para la misma época, el pintor Cesáreo Bernaldo de Quirós, que había residido durante varios años en Europa, decía haber sentido el “llamado de la tierra”, dedicándose entre 1922 y 1928 a ejecutar la treintena de lienzos que conformaron su famosa serie “Los Gauchos”, uno de los conjuntos más singulares del arte argentino del siglo XX.

Retornando las miradas sobre Brasil, y ciñéndonos al citado viaje a Minas Gerais, es necesario apuntar que Tarsila do Amaral venía de perfeccionarse en París junto a Fernand Léger, quien le había inculcado sus visiones constructivistas y el interés por el maquinismo, tan propio de algunos artistas de la época. Ese viaje al interior de su país significaría una verdadera revelación y, además de una liberación cromática en cuanto a lo estético, un “redescubrimiento” de las propias raíces, incorporando paulatinamente las temáticas aprehendidas a partir de entonces en sus obras, aunque sin obviar los avances estéticos y técnicos asimilados junto a Léger. En 1928 pintaría su obra “Abaporú” que inspiraría a Oswald de Andrade para publicar el “Manifiesto Antropófago”, cuya postura *canibalista* teorizaba acerca de un arte y una expresión brasileña a partir de deglutir “lo europeo”, interiorizarlo mezclándolo con “lo propio brasileño”, y expulsar una nueva expresión, propia y original, surgida de la fusión. En definitiva, una postura con similitudes a la que en la Argentina había publicado en 1924 Ricardo Rojas en su obra “Eurindia” en que propendía al surgimiento de un arte propio, mezcla de “técnica europea con emoción americana”.

Otros artistas brasileños, al igual que Tarsila, optaron por reflejar en sus lienzos la impronta barroca y las temáticas religiosas. Emiliano Di Cavalcanti fue uno de los artistas que mayor interés puso en la representación del habitante del Brasil y sus paisajes, ya desde los años veinte en que también participó del evento paulista de 1922, hasta sus últimas obras, en los años setenta, en algunas de las cuales se acerca a ciertos tintes naïfs, como los que vemos en los cuadros de Alberto Da Veiga Guignard. El tema religioso fue abordado desde diferentes ángulos estéticos y conceptuales, como se aprecia en “Adoración de los Reyes Magos” (1925) de Vicente do Rego Monteiro, en la colección Gilberto Chateaubriand en Brasil, caracterizada por la huella constructivista, o el lienzo titulado “Su descendencia te quebrantará la cabeza” (c.1940) que, bajo tintes simbolistas, Víctor Mideros pintó en Ecuador, obra que se halla en la Biblioteca Pólit. La temática religiosa aparecería con profusión en los primeros años de la década del cuarenta, coincidiendo con la contienda europea, de enorme repercusión en los países americanos. “Menino morto” (1944), ejecutado por el brasileño Cândido Portinari a la manera de una “Pietà” contemporánea, encierra en sí la depresión colectiva por la situación mundial como asimismo las postergaciones sociales del propio país.

La fotografía sería otro de los medios de afirmación de una imagen americana vinculada al pasado indígena y colonial, marcando también las pervivencias del barroco en la sociedad. En los años cincuenta y sesenta fundamentalmente se van a publicar numerosos libros y álbumes fotográficos, muchos de ellos de importantes artistas europeos y norteamericanos como Pierre Verger, Jean Manzon, Gisèle Freund o Allan W. Kahn rescatando a través de la lente vistas de monumentos y escenas cotidianas de los países americanos; en tal sentido las publicaciones sobre México son las más abundantes y dan cuenta de la enorme validez del concepto “barroco” aplicado a la vida cotidiana. Vale señalar las fotografías de autores como Baldomero Pestana en Brasil, ensalzando a través de la mirada fotográfica el legado artístico del Aleijadinho. También los fotógrafos americanos como Martín Chambi en Perú o Úrsula Bernath en México, por citar solamente dos casos concretos, dan testimonio del valor que le otorgaban a las expresiones barrocas y populares de sus respectivos países.

En estas imágenes no dejan de sorprender la magnitud y singularidad de los rituales festivos y religiosos, los desfiles de máscaras, las procesiones religiosas, los ritos funerarios, la fascinación por los altares callejeros y los de carácter privado ubicados en las habitaciones privilegiadas de los hogares americanos. No debe soslayarse la importancia de los espacios exteriores como escenario de la vida americana, lo cual mencionamos al hacer alusión a las plazas mayores, escenarios fundamentales del barroco iberoamericano, y el papel aglutinador que le cupo a la fiesta, teniendo siempre presente la idea del barroco apelando a los sentidos de la gente, algo que permanece vivo. Los cultos populares adquirieron (y adquieren) a medida que pasa el tiempo nuevas modalidades, yendo desde las tradiciones cristianas hasta la entronización de un abundante santoral laico, que a veces, tras surgir en un sitio determinado, alcanza una rápida y muy extensa difusión y veneración. Podríamos citar los casos de la Difunta Correa o del “Gauchito Antonio Gil”, devociones surgidas en la Argentina y que han traspasado la frontera llegando a países limítrofes como Chile y Paraguay, respectivamente. Los altares y referencias de culto al borde de los caminos evidencian la fuerza de estos ritos.

El santoral incluye imágenes tan curiosas como el del “San la Muerte”, de culto en la provincia argentina de Corrientes, que en la actualidad alcanza a toda la región guaranítica e inclusive a otras más apartadas, o la “Mano Poderosa”, vital en la religiosidad popular dominicana. En Venezuela se propagó el culto a “Las tres potencias”: el Negro Felipe, único negro con rango oficial en el ejército patriota; María Lionza, figura mitológica indígena, protectora de la naturaleza; y Guaicapuro, indígena que luchó contra los conquistadores españoles. Como se ve, la faceta político-nacionalista no queda al margen del culto, en el que se mezclan los fervores religiosos y los de carácter cívico. De todo ello y de mucho más existen amplias expresiones iconográficas, las más de carácter popular muchas veces rayando lo *kitsch*, que nos es tan propio a los americanos, que viran de la estampa al lienzo y a la escultura que, en forma de estatuillas, permite al devoto portar a su casa una imagen de bulto de su santo favorito.

Concluyendo este ensayo, queremos retomar la idea y los objetivos inicialmente planteados en la introducción del mismo, respecto de la necesidad de hacer hincapié en la pervivencia contemporánea y en la existencia actual de las expresiones barrocas en las distintas naciones americanas, que no son más que la reconfirmación de un espíritu y una cultura que, aun con sus lógicos cambios, ha mantenido como una de sus raíces innatas el fervor religioso y la expresión popular. En la tradición de ésta se confunden elementos de proveniencia indígena y testimonios del periodo hispánico, cuya disección analítica a veces se manifiesta como una necesidad del todo estéril. La comprensión del arte americano desde la perspectiva del mestizaje, de la apertura y no del cierre, de la comprensión amplia, incluyendo lo popular como factor determinante y no limitándonos a “lo culto” nos darán una respuesta cabal para entender el “ser americano”, a la vez que quitando la mirada “eurocentrista” a que hemos estado sometidos, y, en el caso concreto de los historiadores del arte, a ver como valioso en nuestros monumentos solamente aquellos elementos referenciales a los modelos prestigiados venidos del Viejo Mundo. La comprensión de América desde su propia realidad y su cultura mestiza, debe ser camino para alcanzar un juicio acertado acerca de la autonomía y del espíritu de cada lugar del continente.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *Voces de ultramar. Arte en América Latina: 1910-1960*, Madrid, Turner Libros S.A., 1992.

ADES, D., *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*, Madrid, Editorial Turner Quinto Centenario, 1989.

AMARAL, A. (comp.), *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*, Sao Paulo, Fondo de Cultura Económica, 1994.

BAYON, D., *Historia del arte hispanoamericano*, tomo III (siglos XIX y XX), Madrid, Editorial Alhambra, 1988.

BILLETER, E., *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana, 1860-1993*, Barcelona, Lunweg Editores, 1993.

BILLETER, E., y otros, *Fotografía latinoamericana desde 1860 hasta nuestros días*, Madrid, El Viso, 1981.

CASTEDO, L., *Historia del Arte Hispanoamericano*, 2 vols., Barcelona, Andrés Bello y Alianza Forma Editorial, 1988.

CUADRIELLO, J., *Maravilla americana. Variantes de la iconografía guadalupana*, Guadalajara, Patrimonio Cultural de Occidente, 1989.

DIENER, P.; COSTA, M. de F., *Juan Mauricio Rugendas, pintor y dibujante*, Sao Paulo, Editora Estação Liberdade Ltda., 1998.

FLORES OCHOA, J. A.; KUON ARCE, E.; SÁMANEZ ARGUMEDO, R., *Pintura Mural en el Sur Andino*, Lima, 1993.

GARCIA SAIZ, M. C., *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, México-Milán, Olivetti, 1989.

GESUALDO, V., *Enciclopedia del arte en América*, 5 tomos, Buenos Aires, Ed. Omeba, 1969.

GUTIERREZ, R., *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 1983.

GUTIÉRREZ, R., y otros, *Pueblos de indios. Otro urbanismo en la región andina*, Quito, Abya-Yala, 1993.

GUTIÉRREZ, R. (coord.), *Barroco Iberoamericano, de los Andes a las Pampas*, Madrid-Barcelona, Lunweg Editores, 1997.

GUTIÉRREZ, R. (coord.), *Arquitectura Latinoamericana del siglo XX*, Madrid-Barcelona, Lunweg Editores, 1998.

GUTIÉRREZ, R.; GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. (coords.), *Historia del Arte Iberoamericano*, Barcelona, Lunweg, 2000.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, R.; GUTIÉRREZ, R. (coords.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra, 1997.

LÓPEZ MONDEJAR, P., y otros, *Cien años de fotografía española e iberoamericana*, Madrid, El Viso, 1983.

MARCO DORTA, E., *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano*, 2 vols., Sevilla, CSIC, 1952-1960.

MESA, J. DE; GISBERT, T., *Historia de la Pintura Cuzqueña*, 2 vols., Lima, Banco Wiese Ltda., 1982.

NOEL, M., *Teoría de la arquitectura virreinal*, Buenos Aires, Peuser, 1932.

ROMERO, J. L., *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, 1976.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1990.

VIÑUALES, G. M.; GUTIERREZ, R.; MAEDER, E. J. A.; NICOLINI, A. R., *Iberoamérica. Tradiciones, utopías y novedad cristiana*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1992.

ILUSTRACIONES

1. Anónimo (México). *Ex-voto* (1890). Col. privada, Buenos Aires.
2. Alfredo Gramajo Gutiérrez (Argentina). *El velorio del angelito* (1946). Ilustración para el libro *El País de la Selva*, de Ricardo Rojas (Buenos Aires, Ed. Guillermo Kraft, 1946).
3. Eduard Hildebrandt (Alemania). *Plaza en Río de Janeiro* (1844). Col. Iberoamerikanisches Institut, Berlín.
4. Evelio Govantes y Félix Cabarrocas (Cuba). *Instituto Técnico Industrial*, Rancho Boyeros (1929).
5. Fernando Lopes (Brasil). *Igreja de São Francisco de Alagoas* (1967). Col. Manchette.