

“La pittura e scultura in America Latina”. En: Joan Sureda (ed.). *L'Arte Universale* . Milano, Jaca Book, 2008. ISBN: 84-96660-15-X (Inédito)

LA PINTURA Y LA ESCULTURA EN HISPANOAMÉRICA

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Universidad de Granada (España)

Las expresiones artísticas en la época colonial en América están mayoritariamente vinculadas a la tarea evangelizadora iniciada por los españoles tras el “Descubrimiento”. Los modelos europeos fueron transferidos y adaptados a la realidad territorial y cultural del nuevo continente, trasladándose inclusive arquitectos, escultores y pintores desde Europa para dedicarse a la construcción y ornamentación de iglesias y grandes obras públicas. El arte y la cultura americanos de dicho momento deben entenderse como un proceso de mixtura y síntesis de esos elementos europeos (también en España se había producido una selección de aquellos rasgos que pasarían a América) con los aportes expresivos aportados por los receptores, es decir los habitantes de suelo americano, en especial la mano de obra indígena. Estos fueron adiestrados en las nuevas maneras dentro de talleres artesanales establecidos por los españoles, talleres en los cuales se fue fraguando la producción de imágenes religiosas destinadas al culto, en estrecha vinculación con los conventos.

Prácticamente desde los inicios de la acción didáctica y de adoctrinamiento la pintura estuvo integrada en ella. Los pintores arribados en el siglo XVI provenían de distintos países de Europa; así, el flamenco Simón Pereyngs llegó a México, mientras que en Colombia, Perú y Bolivia se instalaban los italianos Angelino Medoro, Mateo Pérez de Alesio y Bernardo Bitti encargados de incorporar técnicas y propuestas formales propias del manierismo. Otra característica peculiar de este proceso fue el establecimiento de familias de artesanos, destacando aquí la dinastía de los Baltasar de Echave, originaria de Guipúzcoa, configurada por Echave Orio (padre), Echave Ibía (hijo) y Echave Rioja (nieto), saga que marcó por más de un siglo a la pintura mexicana. El último de los citados, que se perfeccionó en Vizcaya, fue discípulo del reputado pintor José Juárez y autor de los murales para la sacristía de la Catedral de Puebla, que representan El Triunfo de la Iglesia y el Triunfo de la Religión.

En Ecuador, los religiosos Pedro Gosseal y Pedro Bedón crearon una escuela de pintura que se proyectó hacia Colombia. Bedón adquirió sus conocimientos artísticos en el Convento de Santo Domingo en Quito, y fue discípulo de Bitti en Lima y de Medoro en Quito, estando entre sus obras más destacadas las pinturas murales que decoran la casa del escribano Juan Vargas en Tunja (Colombia) realizadas a finales del XVI. Mientras, en el Perú, y junto a los maestros italianos encontramos a los españoles Pedro de Vargas y Leonardo Jaramillo. La transición hacia la pintura barroca estuvo marcada por la extensa tarea de Lázaro Pardo Lagos y el limeño Luis de Riaño, formado en el taller de Medoro y que se instaló en Cuzco en 1634, difundiendo a través de su obra las formas elegantes y el colorido aprehendido junto a su maestro. Entre sus obras sobresalieron las pinturas murales que realizó en la iglesia de Andahuaylillas.

El surgimiento de escuelas de pintura regionales es un fenómeno que se consolidó en el siglo XVII y, si bien los grabados y estampas así como la importación de pintura europea tuvieron presencia continua, es evidente que sus aportes se fueron integrando con modalidades americanas. En México, a mediados de esa centuria surgió una corriente naturalista y de contrastes luminosos que impondría la vertiente "zurbaranesca" del sevillano Sebastián López de Arteaga y el mexicano José Juárez. La obra de este último se caracterizó por su gran monumentalidad y por el uso de grabados europeos en la composición.

A finales del XVII la escuela novohispana estaba afianzada con dos pintores de notable calidad como Cristóbal de Villalpando y Juan Correa, quienes introdujeron mayor animación y movimiento en sus temas y también el gusto por los colores brillantes. Villalpando destacó por la expresividad de sus figuras, vivaces y de gran soltura. Entre sus obras cabe señalar los lienzos de grandes dimensiones que decoran la sacristía de la Catedral de México, la Cúpula de los Reyes en la Catedral de Puebla, y varias pinturas también de temas religiosos enviadas a Guatemala entre ellas la serie de la Vida de San Francisco (c.1690). En lo que respecta a Correa, sus obras, además de las que pueden encontrarse en diferentes ciudades mexicanas, están dispersas en numerosos países como Estados Unidos, Guatemala, Canadá, España, Francia y Hungría, lo que es indicativo del éxito que alcanzó.

Más al sur, en la Nueva Granada, las actividades del quiteño Miguel de Santiago y del bogotano Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos ratificaron la preocupación didáctica y doctrinal de las temáticas. El primero, se valió de grabados del flamenco Schelte de Bolswert cuyos modelos interpretó libremente introduciendo ambientaciones propias de Quito, para realizar la serie de la Vida de San Agustín (1656), destinada al claustro de ese convento en la actual capital del Ecuador. Creó escuela y tuvo seguidores a lo largo del XVIII, entre ellos su sobrino Nicolás Javier de Goríbar. En cuanto a Gregorio Vázquez, formado junto a la familia de los Figueroa, fue el pintor más destacado de la Nueva Granada, caracterizándose por su obediencia a los modelos importados de Europa y siendo deudor de artistas como Valdés Leal, Murillo y Rubens. En su producción destaca La Huída a Egipto de la iglesia de San Agustín y la realización de otras múltiples labores, en las que el dibujo alcanza notable importancia, sobresaliendo sus tareas como iluminador de estampas.

Cuzco, en el Perú, fue donde surgió a mediados del siglo XVII el centro de producción más importante y original del barroco americano. El máximo exponente de la escuela cuzqueña fue el cacique indígena Diego Quispe Tito quien articuló la tradición de los grabados flamencos (que se verifican en sus paisajes) con la sensibilidad manierista de maestros italianos como Angelino Medoro. Una construcción de un ámbito irreal e idealista en el que involucró elementos de la flora y fauna local, señala la configuración de este eclecticismo característico de la pintura cuzqueña. Fue el verdadero precursor de la llamada Escuela Cuzqueña. La mayor parte de sus obras se conservan en Cuzco, destacando entre ellas El Taller de Nazaret, La Ascensión del Señor y la serie Escenas de la Vida de la Virgen, todas en la iglesia de San Sebastián, y la serie del Zodíaco (1681) en la Catedral.

La Escuela Cuzqueña tuvo su momento culminante a finales del siglo XVII y a lo largo del XVIII, asentada en la influencia que desde el último tercio del XVI ejercieron maestros de la talla de Pérez de Alesio, Medoro y Bitti, y más adelante otros de la valía de Riaño. El primer barroco cuzqueño, que podría ubicarse cronológicamente entre 1640 y 1700 aproximadamente, estuvo caracterizado por la fuerte presencia flamenca. A la señalada circulación de grabados por todo el virreinato, encargados en su mayoría por la corona española a los talleres de los Países Bajos como el de los Sadeler, se unió la llegada de piezas importadas, algunas de ellas atribuidas a Rubens y a su taller, y series de la categoría del Vía Crucis de Wilhelm Forchaud para Juli, en el actual departamento de Puno.

Fue un anónimo seguidor de Quispe Tito el autor de la destacada serie de obras sobre La Procesión del Corpus en el Cuzco (1675-1680) que se encuentra dividida entre el Museo Arzobispal del Cuzco y una colección chilena. La misma corresponde ya a la época del arzobispo Mollinedo y Angulo, arribado al Cuzco en 1673, quien, propietario de una buena colección de obras europeas, fue pieza fundamental en la consolidación de la Escuela Cuzqueña. Mollinedo jugó no sólo un papel de comitente a través de encargos, sino también como mecenas de artistas de la talla del pintor indígena Basilio de Santa Cruz Pumacallao a quien le encargó varios lienzos para la Catedral de Cuzco. Este artista, cuya obra se ha vinculado a pintores de la escuela madrileña como Claudio Coello y Sebastián de Herrera Barbueno, fue el autor del Martirio de San Laureano (1662) de la Iglesia de la Merced, considerada la primera obra barroca realizada en el Cuzco. La realización de la serie de 54 lienzos sobre la Vida de San Francisco de Asís (1668-1684) que se encuentran en el Museo Colonial de San Francisco, en Santiago de Chile muestra la imagen de Mollinedo y es similar a la que pintara el indio Sapaca Inca en la iglesia peruana de Umachiri.

Las señaladas circunstancias, decididamente favorables para el desarrollo de la pintura en el Cuzco, derivó en el más interesante período del arte barroco en la región, conocido como “barroco mestizo” y que cubrió prácticamente todo el siglo XVIII. Su característica principal fue la presencia cada vez mayor de elementos de la cultura y el arte prehispánicos que se habían mantenido inmanentes, generación tras generación, en la población indígena. Combinados éstos con los lenguajes provenientes del arte europeo, en especial el español como se señaló oportunamente, se llegó a producir un arte verdaderamente “americano” y mestizo, que geográficamente se extendió no solamente por el Cuzco sino por todo el Alto Perú (Bolivia) hasta llegar inclusive a las Misiones de Moxos y Chiquitos en actual territorio boliviano, lógicamente con las variaciones propias de cada lugar.

Para una más amplia y cabal comprensión de la Escuela Cuzqueña de pintura del siglo XVIII, es necesario tener en cuenta otro de sus rasgos esenciales: la proliferación de talleres, muchos de ellos anónimos y productores de un arte de tintes populares, pero fundamentalmente de artistas que fueron alcanzando renombre. Entre estos puede citarse a Basilio Pacheco y Marcos Zapata, pintores que concentraron una importante cantidad de encargos, provenientes muchos de ellos del Collao y de Potosí, aunque también, y como ocurrió en la misma época con la Escuela quiteña de escultura, de regiones distantes; en el caso de la pintura cuzqueña fueron destinos acostumbrados Quito, Santiago de Chile y Buenos Aires. Entre las obras de Pacheco sobresalió la serie de más

de cuarenta lienzos (inspirados en grabados de Schelte de Bolswert, como también lo había hecho el siglo anterior, en Quito, Miguel de Santiago) sobre la Vida de San Agustín (1745) para el convento cuzqueño. En cuanto a Zapata, dirigió un taller de notable producción, destacando entre sus obras las cincuenta Letanías lauretanas de la Virgen ubicadas en los netos de los arcos de la Catedral de Cuzco y la serie de los Profetas en la iglesia de Huamhuaca (Argentina).

La enorme difusión de las obras cuzqueñas fomentó el surgimiento de otras escuelas en el altiplano y sobre todo en Potosí (Bolivia). El paceño Leonardo Flores y el cochabambino Melchor Pérez de Holguín marcaron esta fase artística. Holguín, activo entre 1685 y 1742, se caracterizó en un primer momento por el tenebrismo de sus obras, aclarándose su paleta a posteriori, cuando produjo lienzos como los destinados a la iglesia de la Merced de Sucre y la Huída a Egipto -también conocida como La Lavandera-, perteneciente al Museo Nacional de Arte de La Paz. En su numerosa producción se evidencia la utilización de grabados europeos, además de manifestar un amplio conocimiento de la pintura de los maestros españoles, en especial de Francisco de Zurbarán. Interesado por la representación de la naturaleza, en sus composiciones integra detalles anecdóticos del paisaje, ricos en flora y fauna, y también bodegones.

En el actual territorio boliviano debemos destacar las producciones artísticas producidas en las misiones de indios Moxos y Chiquitos, que ocuparon un lugar de privilegio en la orientación pedagógica desarrollada por los sacerdotes jesuitas. Luego de la expulsión de estos en 1767, el pintor peruano Oquendo continuó con la enseñanza del dibujo. En ambas misiones existieron talleres de producción semi-industrial de escultura en los cuales se trabajaba con las maderas disponibles en los bosques tropicales de la región, en especial aliso, mara, pino y caoba. Aun sin la tradición escultórica de los indios del altiplano, la imaginería de las misiones jesuíticas alcanzó cotas notables, como las imágenes articuladas de vestir, ornamentadas con ojos de vidrio y pelucas naturales entre otros detalles, que les permitieron llegar a expresiones de gran realismo.

La escultura tuvo, al igual que observamos en la pintura, un notable desarrollo en los países americanos durante el período virreinal. Hasta bien entrado el siglo XVII hubo continuidad en el envío de esculturas y retablos desde los talleres sevillanos, pero luego esta práctica fue dando paso al desarrollo de escuelas regionales, entre las que descollaron particularmente en la escultura religiosa Guatemala y Quito y en los retablos México y Perú. El impacto que tuvo la transferencia de obras de Juan Martínez Montañés y el de algunas imágenes prestigiadas (Cristo de Burgos, Virgen de Montserrat) se verificó en la reiteración iconográfica que abarcó todo el continente.

El siglo XVII y especialmente el XVIII estuvieron marcados por profundos cambios sociales que tendrían incidencia en el devenir de la producción artística. El mestizaje y la presencia del esclavo negro reordenaron las estructuras estamentales de la sociedad colonial, creciendo la presencia de la mano de obra indígena y estableciéndose el mecanismo de los gremios artesanales y cofradías, que reglamentaron las modalidades del trabajo y organizaron la producción. La transformación de las ciudades trajo aparejada una decisiva utilización de los espacios públicos, recuperándose, a través de ceremonias al aire libre, conceptos pertenecientes al mundo prehispánico, lógicamente con otras connotaciones. El sincretismo entre las culturas indígena y europea acercó

nuevas propuestas artísticas donde la expresividad alcanzó singularidades tales como la inclusión de decoraciones de flora y fauna de raigambre autóctona en obras de concepción europea. El barroco significó el tiempo de la modernidad americana, tanto por la calidad cuanto por la cantidad de las obras que testimoniaron una sociedad en franco proceso de integración cultural.

La pintura dieciochesca destacó por la introducción de temáticas y representaciones iconográficas, inclusive heterodoxas, como la Trinidad con tres figuras humanas, los arcángeles arcabuceros o la representación de la Virgen con el cuerpo del cerro de Potosí, que expresaban la mayor libertad expresiva que fueron alcanzando los indígenas. Estas manifestaciones, que a través del taller permitieron una comercialización de vasta amplitud geográfica, muestran en sí una mayor preocupación en transmitir un mensaje didáctico que en una posible originalidad. Hubo pintores, como el mexicano Miguel de Cabrera, quien variando su producción realizó numerosos retratos de autoridades civiles y eclesiásticas e inclusive los curiosos cuadros de las “castas” que muestran el complejo mestizaje de la sociedad americana. Cabrera fue autor de 33 lienzos sobre la Vida de San Ignacio para la mexicana iglesia de La Profesa y de la serie de cuadros del Vía Crucis para la Catedral de Puebla. También hay obra suya en Lima (Perú) lo que evidencia la circulación de las obras de arte.

En Quito, fueron Bernardo Rodríguez y Manuel de Samaniego quienes continuaron utilizando los modelos iconográficos de las estampas. Samaniego fue creador de una pintura de colores claros y brillantes que le emparentan con el rococó. Algunas de sus obras más importantes testimonian un gusto por lo anecdótico, mostrándole hábil en el detalle, casi a la manera de los miniaturistas; de ello es ejemplo palpable su serie de las Virtudes y defectos de los europeos (Museo Nacional de Arte Colonial, Quito). Gozó de varios encargos en un siglo en el que los mismos habían decrecido en Quito, exportando obras a Colombia y al Perú, y fue autor, asimismo, de un precursor Tratado de la Pintura influido por el español Francisco Pacheco. En Lima sobresalió Cristóbal Lozano, a quien se deben importantes lienzos como el San Francisco Javier en la Catedral de Lima y la serie de retratos de los virreyes que se conservan en el Museo Histórico Nacional de la capital peruana.

Centrando la atención en la escultura, si bien en el siglo XVIII alcanzó notable calidad la imaginería guatemalteca por el cuidadoso trabajo de las vestimentas, el sentido de movimiento y expresividad y por la precisión en sus terminaciones con delicado estofado, fue en Quito, al amparo de los talleres que formó en el siglo XVI Fray Jodoco Ricke para capacitar a los indígenas, y gracias a la importación de escultura andaluza, donde se integró la más formidable escuela regional americana, que exportó imaginería a otros países de Sudamérica e inclusive a España. La figura más destacada de la escultura quiteña fue sin dudas Bernardo de Legarda, autor del retablo de la iglesia de los jesuitas (1745), de la Merced (1748) y de la capilla de Cantuña (1750). El otro gran exponente fue Manuel Chilli, conocido como Caspicara, responsable de numerosos conjuntos de imaginería a fines del XVIII.

Ya en el siglo XVI se había manifestado el gusto de los quiteños por las imágenes policromadas en madera, siguiéndose por lo general modelos sevillanos. No obstante este importante influjo, gradualmente se fueron incorporando en ellas elementos propios

como los encarnados de delicados y brillantes colores que se colocaron en sectores de piel, rostro y manos, o la representación en esculturas de busto de iconografías propias de la pintura como ocurrió en el caso de la imagen de la Virgen de la Luz. En forma paralela a la llegada de esculturas sevillanas, sobre todo de Gaspar del Águila, Jerónimo Hernández y el taller de los Vázquez, surgió una Escuela de Arte en San Francisco, creada por flamencos, que propició que la Audiencia de Quito contara en poco tiempo con una amplia y apta mano de obra india y mestiza. Otros sevillanos cuya influencia será relevante en los siglos siguientes serán Juan de Mesa, de quien se tomó el gusto por la emotividad y la exuberancia en la decoración, y fundamentalmente Juan Martínez Montañés, de quien se siguieron sus modelos de obras de bulto, en especial las Inmaculadas.

En el XVIII se produjo un descenso en los encargos realizados a los talleres por parte de la Iglesia quiteña, y por contrapartida la multiplicación de contratos de obras desde afuera. México, España y fundamentalmente Chile encargaron a los talleres quiteños imágenes para sus iglesias y conventos. Entre las obras de exportación figurarán principalmente conjuntos escultóricos como Belenes y Calvarios, además de vírgenes, cristos y santos para devociones menores. En los citados Belenes, los artistas se permitieron la introducción de elementos laicos, como figuras y escenas de la vida cotidiana. En Quito, en el último tercio de la centuria, la Iglesia se dedicó a reparar obras antiguas, solicitando cada vez menos los favores de los talleres. Entre estos fue sin duda el de Bernardo de Legarda el más notable, concentrando en torno de él a numerosos y cualificados ayudantes lo que le permitió hacer frente a los encargos recibidos. No se trataba solamente de esculturas de bulto, entre las cuales Legarda creó su repetido modelo de la Virgen de Quito alada, versión propia de la Inmaculada apocalíptica a la que representaba en la postura de estar venciendo a la serpiente, sino también de retablos, de los cuales se han conservado sobresalientes ejemplos. La obra más importante de Legarda es el citado retablo principal de la capilla franciscana de Cantuña, en la cual muestra una de sus características más salientes, el uso de columnas salomónicas ceñidas de ramos de hojas, propias del barroco quiteño. Los programas iconográficos, para los que se tuvo muy en cuenta la utilización de grabados europeos, se caracterizaron por la presencia de elementos geométricos, temas vegetales y florales, y serafines, en detrimento de las representaciones zoomorfas y antropomorfas. Al igual que Legarda, también será grande la influencia, entre 1770 y 1800, del escultor Caspicara, a quien se considera la figura más interesante del rococó vigente en Quito.

En el Perú, los retablos se constituyeron en verdaderas “máquinas” integradas a la escenografía de los templos. Hacia finales del XVII en la región del Cuzco, bajo el mecenazgo del Obispo Mollinedo, realizaron obras barrocas de notable valor los entalladores Martín de Torres, Diego Martínez de Oviedo y el indígena Juan Tomás Tuyru Tupac a quien se le atribuye el excepcional púlpito de la parroquia de San Blas y también el de la Almudena. Además de su taller tuvo tienda propia en los portales que rodean la Plaza de Armas del Cuzco. El neoclasicismo, que destruyó retablos barrocos de madera para hacer los nuevos de estuco, tuvo sus figuras en los religiosos peruanos Matías Maestro y Manuel de Sanahuja, autores de reformas en varios templos limeños, cuzqueños y potosinos. Entre las obras de Matías Maestro sobresalen varias remodelaciones y reconstrucciones de templos dañados en el terremoto de 1746 como San Pedro, Santo Domingo y La Merced, y en especial su proyecto para el Cementerio

de Lima (1808) para el que se valió de modelos serlianos para trazar la capilla octogonal del mismo.

La irrupción de la Ilustración y la imposición del clasicismo desde Madrid, a finales del XVIII, repudiando la ornamentación y el sentido expresivo del barroco, barrió con el aceitado engranaje organizativo de los gremios y cofradías que conformaban el eje de la producción artesanal americana y establecían los canales participativos de amplios sectores sociales. La nueva figura sería la Academia, comenzando con la de Bellas Artes de San Carlos en Nueva España (1785) para la que se trasladaron a América artistas de la talla del escultor Manuel Tolsá y el pintor Rafael Ximeno y Planes, ambos valencianos, que impusieron nuevas maneras artísticas. Otras escuelas fueron surgiendo, como la Academia de Dibujo de Francisco del Pozo en Lima, y la del grabador Pedro Garci Aguirre en Guatemala, nacidas con la finalidad de combatir “la corrupción del gusto” que testimoniaba el barroco, según entendían. La acción del “despotismo ilustrado” se vería interrumpida, a principios del XIX, por las independencias americanas que marcarían otras pautas artísticas. Artistas como el peruano Tadeo Escalante combinarían en su obra escenas vinculadas a la religiosidad como las de la Muerte, el Juicio Final, el Infierno y la Gloria, de la iglesia de Huaro en el Cuzco (1802), con temáticas de corte patriótico e independentista en las que incorporó motivos populares y mestizos como es el caso del mural del Molino de los Incas y otros que realizó en la localidad de Acomayo (1830), representando a un grupo de negros encadenados que desarrollan tareas en una panadería. Era el fin de un proceso y el inicio de nuevos derroteros para el arte americano.