

“Continuidades y recuperaciones de la cultura hispana en la construcción de las identidades americanas”. En: Guzmán, Fernando; Martínez, Juan Manuel (eds.). *Arte americano e Independencia. Nuevas iconografías*. Santiago de Chile, Universidad Adolfo Ibáñez, 2010, pp. 29-40. ISBN: 978-956-7297-08-5.

## **CONTINUIDADES Y RECUPERACIONES DE LA CULTURA HISPANA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LAS IDENTIDADES NACIONALES AMERICANAS**

Rodrigo Gutiérrez Viñuales  
Universidad de Granada

### **Introducción**

El presente ensayo tiene como objetivo plantear una mirada sobre el arte iberoamericano de los siglos XIX y parte del XX, y específicamente sobre la idea de la construcción de las identidades nacionales y continental, teniendo como base de análisis primordial la presencia en ella de elementos procedentes de la cultura hispánica, tanto de algunos que mantuvieron vigencia tras el periodo independentista, como de otros que fueron producto de intencionados rescates posteriores.

Iniciaremos el recorrido a partir de una serie de obras del XIX a través de las cuales veremos continuidades de “lo religioso”, y seguiremos 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 de arte contemporáneas.

El periodo 1910-1930 asistirá a un renacer de “lo hispano” americano (“lusamericano” en el caso brasileño), en relación a corrientes ideológicas que entendieron que este factor debía ser incorporado con peso propio en la redefinición de la identidad, superados ya los viejos resquemores que siguieron a la Independencia. En este devenir referiremos a la presencia de lo religioso en la pintura contemporánea latinoamericana a través de una serie de ejemplos, como asimismo a ciertos cultos populares actuales, planteados 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. No faltarán alusiones a la fotografía como arte revitalizador del pasado a través de la imagen, a partir del ingente trabajo de fotógrafos locales y extranjeros que captaron a través de sus lentes una América peculiar, que en parte podríamos definir como aun barroca, al igual que en el XIX lo habían hecho los artistas viajeros del romanticismo europeo.

### **Entre lo culto y lo popular. Canales artísticos de pervivencia religiosa en el siglo XIX**

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)<sup>1</sup>, 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<sup>2</sup>. Este momento estará marcado por el paulatino paso, en la iconografía, de los “santos patronos a los padres de la Patria” como afirmarían Alfredo Boulton<sup>3</sup>; 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<sup>4</sup> (**fig. 1**).

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 Guadalupeana en México<sup>5</sup> 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”<sup>6</sup>.

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. Aquellas historias que las

---

<sup>1</sup> . Trostiné, Rodolfo. *Tomás Cabrera. Pintor colonial salteño*. Buenos Aires, Talleres Gráficos “San Pablo”, 1950.

<sup>2</sup> . Cuadriello, Jaime; Ramírez, Fausto, y Acevedo, Esther (coords.). *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la Nación Mexicana, 1750-1860*. México, Museo Nacional de Arte, 2001, p. 118.

<sup>3</sup> . Boulton, Alfredo. *Historia de la pintura en Venezuela. Tomo II. Época nacional*. Caracas, Editorial Arte, 1968.

<sup>4</sup> . Sobre la retratística de Bolívar recomendamos, de Alfredo Boulton, *Los retratos de Bolívar*. Caracas, Italgráfica, 1956; *El rostro de Bolívar*. Caracas, Macanao Ediciones, 1982; *El arquetipo iconográfico de Bolívar*. Caracas, Macanao Ediciones, 1984. Asimismo: Uribe White, Enrique. *Iconografía del Libertador*. Bogotá, 2ª ed., Ediciones Lerner, 1983. (1ª ed. 1967).

<sup>5</sup> . Cuadriello, Jaime. *Maravilla americana. Variantes de la iconografía guadalupana*. Guadalajara, Patrimonio Cultural de Occidente, 1989.

<sup>6</sup> . AA.VV.. *Santiago en América*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993.

marginaban para dar solamente cabida a “lo culto”, académico, oficialista, demostraron ser visiones destinadas a ser incompletas y en definitiva, carentes de comprensibilidad para un periodo muy rico. Diversos estudios 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<sup>7</sup> 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<sup>8</sup> o María Izquierdo<sup>9</sup> 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<sup>10</sup>, 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”<sup>11</sup>. Este culto está cimentado en la idea de concebir la muerte de los niños menores de siete años (varía según las regiones)

---

<sup>7</sup> . La bibliografía sobre este tema es amplia, pudiendo citar entre los estudios de más largo aliento: Netto Calil Zarur, Elizabeth; Muir Lovell, Charles. *Art and faith in Mexico. The Nineteenth-century retablo tradition*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 2001.

<sup>8</sup> . Para el análisis de la obra de Kahlo vinculada a las artes populares recomendamos: Sánchez Hernández, Américo (coord.). *Frida Kahlo*. México, RM Verlag, 2005.

<sup>9</sup> . AA.VV.. *María Izquierdo*. México, Fundación Cultura Televisa A. C., 1988.

<sup>10</sup> . Tibol, Raquel. *Hermenegildo Bustos, pintor del pueblo*. México, CONACULTA, 1992.

<sup>11</sup> . Leonardini, Nanda. “La fiesta del angelito. Ritual funerario para una criatura”. En: Leonardini, N.; Rodríguez C., y Cabanillas F. (comp.). *La Imagen de la muerte*. Lima, Fondo Editorial Universidad Mayor de San Marcos, 2004.

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”<sup>12</sup> 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 (fig. 2), 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.

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

---

<sup>12</sup> . Aceves, Gutierrez, y otros. “El arte ritual de la muerte niña”. En: *Artes de México*, México, N° 15, 1992.

Rugendas<sup>13</sup>, alcanzó una comprensión “desde dentro” que fue privilegio de contados iconógrafos europeos (fig. 3). 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<sup>14</sup>, el boliviano Melchor María Mercado<sup>15</sup> o el brasileño “Miguelzinho” Dutra<sup>16</sup> 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<sup>17</sup>. 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)<sup>18</sup>, 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, por citar sólo algunos casos, son solamente indicativos de esa atracción, en donde la comparecencia 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

---

<sup>13</sup> . Diener, Pablo; Costa, María de Fátima. *Juan Mauricio Rugendas, pintor y dibujante*, São Paulo, Editora Estação Liberdade Ltda., 1998.

<sup>14</sup> . De las últimas publicaciones sobre este artista destacamos: *Acuarelas de Pancho Fierro y seguidores*. Lima, Pinacoteca Municipal Ignacio Merino-Municipalidad Metropolitana de Lima, 2007.

<sup>15</sup> . Mercado, Melchor María. *Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869)*. La Paz, Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia, 1991.

<sup>16</sup> . Ver: Bardí, Pietro M.; Dutra, Miguel Arcaño Benício da Assunção. *Miguel Dutra, o poliédrico artista paulista*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1981. Velloso, Augusto; Ferreira, Carlos. *Os Artistas Dutra-Oito Gerações*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2000.

<sup>17</sup> . Cfr.: Gutiérrez, Ramón. “Las plazas americanas, de la Ilustración a la disgregación”. En: *La plaza en España e Iberoamérica. El escenario de la ciudad*. Madrid, Museo Municipal, 1998.

<sup>18</sup> . Ver: Suárez Molina, María Teresa. “La Plaza Mayor de México”. En: Cuadriello, Jaime; Ramírez, Fausto, y Acevedo, Esther (coords.). *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la Nación Mexicana, 1750-1860*. México, Museo Nacional de Arte, 2001, pp. 104-113.

vinculados a la llamada “Generación del 98”<sup>19</sup> 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<sup>20</sup>.

### **La revalorización del pasado colonial en el siglo XX y sus injerencias identitarias.**

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<sup>21</sup>.

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 la documentación gráfica de las iglesias del país<sup>22</sup>, 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.

---

<sup>19</sup> . Ver, entre otros, nuestro trabajo: “El hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial”. *Revista de Museología*, Madrid, Nº 14, junio de 1998, pp. 74-87.

<sup>20</sup> . Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “El Hispanismo como factor de mestizaje estético en el arte americano (1900-1930)”. En: *Iberoamérica Mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*. Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-SEACEX, 2003, pp. 167-185.

<sup>21</sup> . Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “La recuperación de la historia americana en el arte. Lo prehispánico en las rutas de la contemporaneidad (1880-1930)”. Discurso de ingreso como académico correspondiente a la Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, 2009. (En prensa).

<sup>22</sup> . AA.VV.. *Guillermo Kahlo. Fotógrafo oficial de Monumentos*. Coyoacán (México), Casa de las Imágenes, 1992.

Sería José Vasconcelos, en su puesto de Ministro de Instrucción Pública, quien permitiría la consolidación del estilo arquitectónico conocido como “Neocolonial”<sup>23</sup> 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<sup>24</sup>. 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<sup>25</sup> (**fig. 4**), y, en el caso de la “fusión” el del Perú, realizado por el español Manuel Piqueras

---

<sup>23</sup> . Ver al respecto: Amaral, Aracy (comp.). *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Fondo de Cultura Económica, 1994.

<sup>24</sup> . AA.VV.. *Hispanofilia. Arquitectura y vida en Puerto Rico*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998.

<sup>25</sup> . AA.VV.. *El arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1995.

Cotolí<sup>26</sup>, 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 celosías, que permitían ver desde dentro hacia fuera pero no al revés, aparece en las obras costumbristas de Pancho Fierro de mediados del XIX, lo mismo que las famosas y misteriosas “tapadas” limeñas, mujeres ataviadas con un manto que les dejaba a la vista solamente un ojo, herencia musulmana. Ambos elementos aparecerían en obras, ya del XX, del peruano José Sabogal: ya en pleno proceso de miradas retrospectivas sobre el pasado criollo americano advertiríamos la presencia de los balcones en cuadros como *Cuzqueña a misa (la primera misa)*, de 1919, o las “tapadas” en algunas de sus ilustraciones (fig. 5).

La pintura fue otro vehículo importante para la recuperación visual del pasado colonial. 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 comarca del Cuzco (Perú), o de su compatriota Alfredo Guido, quien realizara series de aguafuertes en la región altoperuana<sup>27</sup>. 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

---

<sup>26</sup> . AA.VV.. *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*. Lima, Museo de Arte de Lima, 2003.

<sup>27</sup> . Ver: Kuon Arce, Elizabeth; Gutiérrez Viñuales, Rodrigo; Gutiérrez, Ramón; Viñuales, Graciela M. *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*. Lima, Universidad San Martín de Porres, Fondo Editorial, 2009.

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<sup>28</sup>. 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<sup>29</sup>.

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”<sup>30</sup>; 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.

---

<sup>28</sup> . Gutiérrez Zaldívar, Ignacio. *Léonie Matthis*. Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1992.

<sup>29</sup> . Wiesse de Sabogal, María. *José Sabogal. El artista y el hombre*. Lima, 1957.

<sup>30</sup> . Sobre este tema la bibliografía es abundante, especialmente en la última década. Elegimos, por su carácter abarcativo de todo el territorio español: Pena, Carmen (coord.). *Centro y periferia en la modernización de la pintura española, 1880-1918*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1993.

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<sup>31</sup>. 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”<sup>32</sup>.

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 Espinosa 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 Cándido 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 (**fig. 6**), 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

---

<sup>31</sup> . Bonet, Juan Manuel (dir.). *Tarsila do Amaral*. Madrid, Fundación Juan March, 2009.

<sup>32</sup> . Rojas, Ricardo. *Eurindia (Ensayo de estética sobre las culturas americanas)*. Buenos Aires, Librería “La Facultad”, 1924.

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 pasado colonial y republicano 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.