

EL BARROCO AMERICANO

Georgina Pino

El Barroco, una Propuesta Ideológica

Por toda Europa, durante la segunda mitad del siglo XVI y la primera parte del XVII, se sucedieron diversos acontecimientos, que colocaron al hombre renacentista frente a una nueva realidad contradictoria y llena de conflictos. Lo cual provocó que todos los aspectos de la vida religiosa, científica, política, social, económica y artística fueran objeto de una profunda revisión. Así, en el siglo XVII, al surgir el estilo barroco, se manifestó como un arte capaz de expresar toda esa crisis existencial, sus formas más libres y dinámicas que las del período anterior, se constituyeron en el vehículo donde las contradicciones aparentemente irreconciliables, pudieron encontrar algún modo de coexistencia.

Lutero junto con Zuinglio y Calvino inició el movimiento reformista que rompería la unidad de la Iglesia Universal; como consecuencia, quedó Europa dividida en dos bandos: el de la Reforma y el de la Contrarreforma. (1)

Roma sería saqueada y conquistada por las tropas de Carlos V. Rey de España, quien ya tenía bajo su dominio los Países Bajos, Alemania, Austria y ahora también Italia.

España, representaba el poder político más cercano a la Iglesia y en ocasiones hasta el mismo Papa debió ser indulgente con la política española. De ahí en adelante los reyes católicos europeos seguirían una política autoritaria, apoyada en el "derecho divino" de los reyes representado por el monarca absoluto.

(1.) Contrarreforma: La reacción de la Iglesia Católica alcanzó su climax en la segunda mitad del siglo XVI, y logró su máxima expresión mediante el arte barroco, el cual se identificó admirablemente con el espíritu contrarreformista.

Para entonces, la teoría de Copérnico (1473-1543) había modificado el concepto sobre el cosmos, desde un punto de vista geocéntrico, hacia otro heliocéntrico. Luego Galileo (1564-1642) con su telescopio, lo confirmó y popularizó: La Tierra dejó de ser considerada como un punto fijo en el eje del cosmos, por lo que ahora, el hombre, difícilmente podría tenerse a sí mismo como la única finalidad de la creación. De este modo, la concepción Aristotélica de un Universo estático, debió ceder terreno a otro tumultuoso, lleno de movimiento y regido por leyes inmanentes. Así, el hombre del barroco tuvo un nuevo concepto de sí mismo y de su sitio en el cosmos; concepto que fue estimulado también por la continua exploración del globo terráqueo por parte de los navegantes, el estudio sistemático de los cielos por los astrónomos y por el ingenio de los matemáticos e inventores.

Como consecuencia de eso, el hombre creería cada vez menos en milagros y en la intervención divina en asuntos humanos. El arte, por lo tanto, al tomar otras directrices, mostró también una nueva idea de Dios, en la cual se unía un concepto realista y práctico de la vida activa, con una visión mística del mundo, ya que la Iglesia, para combatir las ideas reformistas, se dispuso mediante la Contrarreforma reconquistar el mundo para el catolicismo. Así, las formas del estilo barroco en sus fines y en sus medios fueron el reflejo de un Universo dinámico, ordenado y sujeto a leyes.

Las resoluciones del Concilio de Trento (1545-1563), reafirmaron el Poder temporal y espiritual del clero sobre la humanidad católica; solo la Iglesia podía interpretar los dogmas y libros santos; el liberalismo intelectual de los reformistas protestantes fue repudiado, implantándose de este modo, un autoritarismo bajo la soberanía del Sumo Pontífice romano, que encauzaba lo relativo al espíritu y al intelecto.

Se fundaron órdenes monásticas, prontas a luchar por los intereses católicos; una de ellas, la Compañía de Jesús, se adaptó maravillosamente a las necesidades que las circunstancias parecían imponer a la Iglesia. Con esas nuevas armas la Iglesia pretendió aminorar la corriente materialista, práctica y científica que avanzaba al iniciarse el siglo XVII. En los países católicos, todo lo proveniente de la antigüedad pagana se desplazó y como consecuencia, en el arte, el gusto por la representación de la belleza del cuerpo quedó proscrito pues se le consideraba sensual y por lo tanto, asociado al pecado. En

cierto modo, se trató de una abierta oposición al materialismo provocado por la curiosidad científica y el florecimiento económico de los países protestantes.

Cada acto dentro de la Iglesia, a partir de entonces, se orientó hacia la propagación de la fe y a combatir un enemigo que incluía los diversos movimientos protestantes y las "religiones paganas" de Asia, Africa y América. Con la ayuda de las órdenes religiosas, la Iglesia emprendió la reconquista de Europa y su expansión por el resto del mundo, encontrando en el arte un eficaz apoyo para propagar su doctrina como en los tiempos medievales; pero ahora, en el siglo XVII, no tendría la función didáctica o aterrorizante de entonces, sino que se trataba fundamentalmente de un arte culto propuesto para conquistar, conmover, afectar emocionalmente al espectador y conducir al cristiano, por medio de la experiencia de los sentidos, desde el pecado o ausencia de Dios, hasta el éxtasis de la unión con la divinidad.

Las nuevas formas de representación del arte barroco, a través de ficciones y espejismos escultóricos, pictóricos, literarios y musicales, hicieron sentir que los milagros e ideas trascendentes eran reales a los sentidos. Cumplió este arte un doble papel: uno como medio capaz de provocar fuertes emociones para reavivar la fe y otro, como elemento efectivo para la difusión del catolicismo; además enmarcaba espléndidamente la figura del monarca absoluto "cuya autoridad había recibido de Dios".

España era el más importante poder político vinculado a la Iglesia durante el siglo XVII, circunstancia que influyó notablemente en el desarrollo de una iconografía religiosa ligada al gusto y sentimiento español. Correspondió a los artistas del barroco, bajo el patronazgo de la Iglesia, cristalizar y ordenar el simbolismo cristiano tal como había sido conocido y experimentado desde los primeros tiempos de la era cristiana, ensanchando el campo de la representación sacra para que signos y símbolos emergieran en forma definitiva.

En la representación de los cristos, vírgenes y santos, crucifixiones y descendimientos, se dejó a un lado la expresión de dolor contenido, propia del Renacimiento, para mostrar el desbordamiento de intenso sufrimiento con intereses más realistas. Un realismo basado en la técnica que, mediante las proporciones, la forma y el color, permitía al artista expresar sin miramientos, el dolor físico, el espanto y la muerte. Esa fue la concepción de las imágenes de la Semana Santa,

que como cuadros vivos transmitían la ilusión de un Cristo de carne y hueso, sangrando bajo el peso de la cruz, seguido de una Virgen trastornada por el dolor. Las formas del estilo barroco que trajeron los europeos a América, fueron portadoras de la ideología española, tanto en lo político y económico, como en lo religioso. Esa ideología era a su vez el producto de la interacción de todos los factores que determinaban la historia de Europa desde antes y después del descubrimiento, es decir, era también consecuencia de la conquista y colonización del Nuevo Mundo.

El estilo barroco no fue sólo un simple medio de propagación de una ideología, sino más bien, fue un arte que surgió particularmente relacionado con ella. De este modo, el barroco de América se insertó dentro del conocimiento de la realidad americana, pero no actuó como simple envoltura de un estilo transmitido por medio de imágenes, sino que llevaba dentro de sí un efecto educativo, conformador del pensamiento común, para facilitar las tareas coloniales y que a la vez permitiera concientizar sobre algo que aludía a la realidad, pero no a la indígena, sino a la española; propuso una ideología católica españolizada, que entronizaría en América la alianza de Iglesia y Corona.

Sin embargo, en las artes plásticas por sus mismas características formales de espacios infinitos, formas complicadas llenas de luz y movimiento, se prestaban muy adecuadamente para expresar la extrema tensión del mundo colonial, sus contradicciones sociales, raciales y culturales, con dicotomías subyacentes sobre las que afloraba una sola realidad para explotadores y explotados, señores y esclavos, españoles e indígenas, testigos todos de las luchas internas entre el Estado, la Iglesia, los encomenderos y las órdenes religiosas, que si bien llenan los siglos coloniales de caótica virulencia, originaron los rasgos comunes que identifican al barroco americano.

La creación artística es un proceso en el cual intervienen la subjetividad del artista, su imaginación, sentimientos, intelecto, los recursos técnicos propios de la época y la capacidad individual para usar de ellos; de modo que la obra resultante, no es un sustituto de la realidad, sino una realidad por sí misma, que recrea estéticamente el momento histórico dentro del cual se produce. Por lo tanto, el barroco americano, al estar sujeto a circunstancias diferentes a las de España, se separó de las formas que le dieron origen y mostró su propia realidad, la realidad americana.

La iconografía religiosa desarrollada durante el siglo XVII, asumió un nuevo criterio psicológico en la búsqueda de medios más poderosos de expresión; sus creadores se interesaron menos en las especulaciones teológicas abstractas y más en la experiencia religiosa concreta a través de imágenes vivas, mostrando en sus obras un afán de mayor fundamento histórico, que unido al interés de la Iglesia por expandir su doctrina, propició el surgimiento de otras formas más sugerentes para representar a Cristo y a la Virgen. También, nuevos elementos de origen americano se incorporaron a la iconografía cristiana desde entonces, haciendo su aparición los cristos y vírgenes de piel moreña, como el mejor recurso para proporcionar al indígena, una imagen de Dios y de los santos, en los cuáles, él mismo se pudiera reconocer.

El barroco en América fundamentalmente fue un estilo arquitectónico, pues escultura y pintura se desarrollaron supeditadas a la ornamentación de las iglesias, palacios y otros edificios importantes. Si bien se enraizó en el barroco ibérico, más en el andaluz que en el castellano, la circunstancia americana lo impulsó hacia un derroche de fantasía decorativa que puso el sello distintivo a las desenfadadas y delirantes creaciones del Nuevo Mundo.

La Sociedad Barroca Americana

La latinidad de América se reconoce a partir de su descubrimiento por los europeos; intempestivamente y sin entenderlo, las sociedades aborígenes tuvieron que interrumpir el proceso de su propia evolución histórica para continuar subsistiendo dentro de la historia que no les pertenecía. El destino de América, desde entonces ha sido existir el vaivén de los acontecimientos europeos y muy a su pesar, forjarse una nueva historia, adorar a un solo Dios y sustentar ideas aún sin comprenderlas; para expresarse, debió también adoptar formas artísticas que le eran ajenas. (2)

En América, el arte barroco se desarrolló durante el siglo XVII y continuó hasta bien entrado el siglo XVIII. Se manifestó como un

(2.) Pino, Georgina; "Génesis del Arte Latinoamericano", en Revista Estudios No. 5, Julio de 1984, preparada por los profesores de la Cátedra de Historia de la Cultura de la Universidad de Costa Rica. La autora proporciona una visión sobre el desarrollo de las primeras manifestaciones artísticas en América Latina derivadas de las formas del Renacimiento.

arte de ciudad, pues una vez superado el caos que provocó la voluntad conquistadora, tanto españoles como portugueses se instalaron en los territorios americanos, fundaron ciudades e impusieron a las sociedades indígenas una forma de vida urbana más conveniente para sus intereses administrativos y comerciales; además se facilitaban las tareas de evangelización y ofrecía mejores condiciones para su propia seguridad.

Sin embargo, el campo, continuo siendo indígena, aunque el paisaje fuese parcialmente modificado con nuevos cultivos, otros animales domésticos y nuevos árboles.

Si en el siglo XVI la ciudad perdía importancia frente a la vida rural, ahora, en el siglo XVII, el campo se desdibujó ante la presencia rotunda de la vida urbana, cuyo carácter estaba definido por los grupos dominantes que se formaron en ellos: los peninsulares emigrantes o representantes de la corona que se sentían americanos y que a sí mismos se denominaban hidalgos porque poseían hidalguía de indias, heredada algunas veces o concedida por realcédula otras; los criollos, hijos, nietos o bisnietos de europeos nacidos en América; ese hombre, que, como dice Jorge Alberto Manrique "ya no se siente europeo, que detesta al gachupín, no puede, sin embargo dejar de sentirse de alguna manera español." (3) El tercer elemento lo constituían los arzobispos, obispos, clérigos y los intelectuales de mayor o menor brillo.

Por debajo de todos estaban los grupos sometidos, indios, negros, mestizos y mulatos del montón, que cumplían por cuenta propia o de sus amos toda clase de menesteres, incluyendo trabajos artesanales.

La cultura del barroco, tendría un marcado acento aristocrático, citadino y refinado. Los señores adquirirían tierras, gran parte de su fortuna era destinada a obras piadosas y a la erección de templos.

El poeta andaluz Mateo Rosas de Oquendo (4), al finalizar el siglo XVI describió la sociedad limeña en los siguientes versos:

(3.) Manrique, Jorge Alberto, "Del Barroco a la Ilustración", en Cosío Villegas, Daniel y otros, Historia General de México. Tomo II, El Colegio de México 1976. Pág. 359.

(4.) Rosas de Oquendo, Mateo (España, 1559-1621). En el año 1598, muy impresionado por la vida de la sociedad Colonial de Lima, escribió su "Sátira a las cosas que pasan en el Perú".

Un visorrey con treinta alabarderos;
por fanegas medidos los letrados;
clérigos ordenantes y ordenados;
vagamundos, pelones caballeros.

Jugadores sin número y coimeros;
mercaderes del aire levantados;
alguaciles, ladrones muy cursados;
las esquinas tomadas de pulperos.

Poetas mil de escaso entendimiento;
cortesanas de honra a lo borrado;
de cucos y cuquillos más de un cuento.

De rábanos y coles lleno el bato,
el sol turbado, pardo el nacimiento;
aquesta es Lima y su ordinario trato.

Diversas interpretaciones descubren las circunstancias en que se desarrollaron las artes plásticas latinoamericanas de este período barroco; muchos criterios dejan la impresión de que todo el arte colonial se produjo dentro de un clima seguro, de apacible serenidad y bienestar general, propicio para el desarrollo de una actividad artística libre, creativa, autónoma y casi desvinculada de las influencias europeas; sin embargo, estudios como los de Kubler ⁽⁵⁾, han mostrado las condiciones contrastantes en que se desarrolló la sociedad colonial, de bienestar para unos y miseria para otros; donde la arbitrariedad por un lado y la sujeción por otro, constituyeron normas para la toma de decisiones durante aquellos siglos. El conjunto se tradujo en una "sociedad barroca", escindida en privilegiados y no privilegiados, en gente que llevaba un estilo de vida noble con todos los atributos que esa condición les concedía y gente con poca o ninguna participación, en la cual los primeros ostentaban con arrogancia todos sus privilegios y los segundos arrastraban su miseria e inferioridad.

(5.) Kubler, George, "Ciudades y Cultura en el Período Colonial de América Latina", en Boletín del CIHE, No. 1, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Enero de 1964. Pág. 81.

El barroco es el estilo latinoamericano por antonomasia, aunque las ciudades no se beneficiaron directamente, pues la creación de obras barrocas no respondió a la necesidad de embellecer la ciudad, sino que a pesar de la riqueza exterior de ciertas fachadas, el esplendor se fijó en el interior de las construcciones civiles y eclesiásticas. Fue un arte intimista, realizado para ser visto y vivido en el interior de templos, residencias, y casas de gobierno. Enmarcó un estilo de vida aristocratizante, manifestado en el lujo de la indumentaria, de las carrozas, en la fastuosidad de las fiestas oficiales y privadas, símbolos externos, que se constituyeron en acicate para agilizar la movilidad social y provocar el "blanqueamiento social" de mestizos y mulatos. (6) Esta ideología del ascenso social fue el rasgo más vigoroso de esa época, cuando el conquistador se transformó en colonizador.

Es un hecho, que las ciudades capitales coloniales se sujetaban a las disposiciones políticas y pautas culturales foráneas, lo cual permite la afirmación, que las colonias americanas, por su misma condición no contaron con verdaderas capitales. Al decir que Lima o México fueron las capitales de un virreinato, este calificativo se acepta mejor en un sentido simbólico que refiere a una división territorial de carácter administrativo, porque la capital es la sede del poder y es evidente que la capital de las posesiones españolas en América, era Madrid.

La obra artística, sea arquitectónica o escultórica, es capaz de reflejar la supremacía y el poder a través de la monumentalidad. La plaza principal de México —el Zócalo—, entre todas las demás, es la que produce mayor sensación de fuerza y presencia de autoridad; pero en comparación con los palacios europeos del siglo XVII, permite deducir que la capital mexicana durante ese siglo, era la sede del poder que controla, pero a su vez la sede del poder controlado desde la capital europea. Los palacios americanos se construyeron a una escala humana de administradores, de virreyes y gobernadores, quienes

(6.) López Soorrelangue, Delfina E., "La Nobleza de Pátzcuaro en la Epoca Virreinal", México, 1965. La autora se refiere a la forma de vida de los colonos dentro de la sociedad barroca, cuyos procederes imita la aristocracia indígena, a la vez que provoca el interés del criollo medio y bajo por adquirir hidalguía, modos de vida elevados y tierras, porque representan el acceso al poderío.

no obstante de los altos cargos que ocupaban en la burocracia colonial, no eran ni reyes ni príncipes, sino que muy a pesar, pertenecían a la categoría de servidores del rey.

Dentro de todo ese conjunto de obras se destacan las de carácter religioso; la Iglesia gozó de particulares privilegios, pues sus construcciones, retablos esculpidos, imágenes y pinturas debían de demostrar el poder reconquistado por la Iglesia contrarreformista, hacer visible el triunfo de la religión católica sobre las religiones precolombinas, consideradas idolátricas; los opulentos dorados de los retablos debían también deslumbrar a los indígenas para fortalecer y mantener activa la labor evangelizadora y catequística, afirmando la presencia de un Dios todopoderoso.

Así, quedó implantada en las ciudades hispánicas y lusitanas una sociedad barroca de indias, como una imagen espejular de las de España y Portugal, pero alterada por el color cobrizo de las clases menos privilegiadas.

Obras Barrocas en el Nuevo Mundo

En las colonias del Nuevo Mundo, en el siglo XVII, ya florecía la nueva cultura, señorial, aristocrática, donde su protagonista, el criollo, asumía como propio el mundo histórico o mitológico anterior a la conquista y de algún modo lo incorporaba a la tradición europea.

Fue así como indios y mestizos, cuya cultura se reconocería posteriormente como "folklore", casi sin proponérselo se incorporaron al quehacer cultural por medio de las artes plásticas. Crearon esculturas, pinturas y arquitecturas con una sensación de extrañeza y nostalgia, que no era solamente nostalgia de su propio pasado, sino nostalgia de algo importante que se estaba perdiendo.

Los albañiles, alarifes, escultores, decoradores y pintores indios o mestizos impondrán su propia expresión al lenguaje formal del barroco europeo, resultando de ello un sincretismo de formas que se reconoce como barroco americano. Un "barroco de indias", evidente en la arquitectura colonial de las regiones con mayor población indígena, y por lo tanto con abundante mano de obra barata, como es el caso de México, Lima, Cuzco, Quito, Oaxaca, Cholula, Tlaxcala; presente también en las construcciones de Nueva Granada, el alto Perú, Ecuador y en Centroamérica; donde conviene señalar

que las obras más impresionantes se hicieron en la Capitanía General de Guatemala, y que en Costa Rica, por el contrario, las construcciones fueron más modestas.

El medio geográfico proporcionó también a la arquitectura barroca americana características fundamentales, determinadas éstas por los materiales usados propios de cada región y por los terremotos que, con mayor o menor frecuencia azotaban a los territorios. Esta condición sísmica de las tierras y la experiencia adquirida a través del constante construir y reconstruir a causa de los temblores, originaron modificaciones sustanciales en las estructuras. En lugar de edificar los templos con esbeltas torres y muros ligeros, se debieron hacer con torres más bajas y pesadas y con el cuerpo principal de muros sumamente anchos, para que fueran capaces de soportar las sacudidas de los constantes temblores.

Muchos templos se derrumbaron por los terremotos y nuevamente se reconstruían, tratando siempre de lograr una estructura cada vez más fuerte. Esto originó cambios radicales en el estilo barroco trasplantado a América desde Europa y dotó de una fisonomía distinta a las iglesias barrocas construídas en el Nuevo Mundo, por la obligada presencia de torres macizas y rechonchas que apenas sobrepasaban la altura de la fachada. "Barroco de los temblores", así le denominó Keleman en su libro "Barroco y Rococó en América Latina", donde dedicó todo un capítulo a este tema. (7)

Numerosos capítulos de la historia latinoamericana se han escrito a la luz del estudio de los movimientos sísmicos y otros muchos les sucederán: la anterior capital de Guatemala, Santiago de los Caballeros, fundada en 1641, "La Antigua", como se le llama hoy, a raíz de los fuertes terremotos del 29 de junio de 1773, se trasladó al llamado Valle de la Virgen con el nombre Nueva Guatemala de la Asunción; denominación que al pasar el tiempo evolucionó a lo que es hoy Ciudad de Guatemala. Se puede apreciar aún en la "Antigua", su catedral de cinco naves con una gran cúpula y la original decoración de estuco con que se recubrieron sus muros de ladrillo. También se mantiene en pie el ayuntamiento, de larga fachada abierta en arcos en sus dos pisos.

En Comayagua, primera capital de Honduras, en la majestuosa catedral de León en Nicaragua, en el Cuzco, en la parroquia de Here-

(7.) Keleman, Paul, "Baroque and Rococo in Latin America". The Macmillan Company, New York, 1951.

dia en Costa Rica y muchas más, desaparecieron las altas torres como las de Santa Prisca en Taxco o de la Colegiala de Ocotlán en México, para dar paso a otras más bajas.

Numerosas iglesias, palacios, ayuntamientos y toda clase de viviendas fueron destruidas por los sismos y nuevamente volvieron a levantarse la mayoría de las veces; otras, como en Guatemala, obligaron a abandonar la ciudad. Los de Caracas en 1641; los del Cuzco de 1650 hasta el de 1950 y el más reciente en 1986, dañaron y destruyeron iglesias y monumentos en esa ciudad, así como en Arequipa y lugares adyacentes. En Costa Rica, a los terremotos de Cartago se debe, en gran medida, la desaparición de la arquitectura colonial.

Se estableció casi como canon para las edificaciones la estructura achatada que la necesidad había ido imponiendo en las zonas de temblores. Las proporciones de las fachadas adquirieron mayor sentido de horizontalidad y conjuntamente con las torres bajas, los muros gruesos y la presencia de enormes contrafuertes (8), que a veces penetraban hasta el interior para formar pequeñas capillas, les dió una apariencia severa y maciza. Ni aún los complicados detalles ornamentales con que se cubrieron los paños murales, fueron capaces de quitarles del todo ese carácter de austeridad. Sin embargo, a esos exteriores adustos, se contrapusieron los interiores relucientes e impresionantes por la policromía y el oro de su retablo de finísima factura.

Del siglo XVIII, la Iglesia de San José de Orosí, en Costa Rica, es sencilla y pobre por fuera, con su única y pequeña torre que aloja las campanas, sin embargo, su interior impresiona por los dorados y la policromía de sus hermosos altares que recuerdan el estilo poblano de México.

La columna salomónica de origen italiano, cuyo fuste se retuerce en espiral, fue el apoyo por excelencia en las construcciones del siglo XVII; pero ya en pleno siglo XVIII, cedió su lugar como elemento decorativo a la pilastra estípite (9), introducida a México por el sevillano Jerónimo de Balbás; fue él quien entre 1718 y 1737

(8.) Contrafuerte: elemento arquitectónico de sostén en los muros de un edificio y destinado a sostener y equilibrar los empujes de las bóvedas.

(9.) Columna salomónica: la que se desarrolla en espiral, se la designa así porque se supone que decoró el templo de Salomón.

Estípite: pilastra seccionada, representa como elemento distintivo una pirámide cuadrangular invertida. Aunque fue usada en época manierista, reaparece con más fuerza en el barroco. En México, ésta pilastra es característica del siglo XVIII.

realizó el Retablo de los Reyes de la catedral de México con abundancia de estípites y molduras. Luego, el andaluz Lorenzo Rodríguez (1704-1774), las llevó al exterior al ejecutar en 1749 la magnífica fachada del Sagrario Metropolitano, adosado a la Catedral mexicana. El interior mantiene una sobriedad de tendencia clásica, pero en su fachada, donde se combina con gran efecto colorista el ladrillo rojo o tezontle y la piedra blanca o chiluca, luce caprichosos diseños en un derroche de fantasía decorativa que nos refiere a los retablos churriguerescos (10). En el Sagrario, Lorenzo Rodríguez, introdujo de manera exclusiva la columna estípita a modo de soporte; realizó además un extraordinario juego miniaturista de volúmenes, reduciendo molduraciones y labrando numerosos medalloncitos con relieves historiados o de bustos de santidades. Aparece aquí, en forma indubitable la idea de horror-vacui (11), superpuesta a la constante hispánica de concentrar las decoraciones. El conjunto alude a la emoción, a la sensibilidad, al carácter persuasivo del barroco para señalar el valor de la "Casa de Dios" como puerta del cielo.

En Puebla, la capilla del Rosario y la iglesia de Santo Domingo, en Oaxaca muestran en su interior abundantes decoraciones en estuco (12) dorado y policromo, en los cuales se percibe cierto sentido popular. Los motivos se repiten una y otra vez, casi en forma indefinida, dando una sensación de recargamiento y plenitud de origen indígena. A este estilo de características tan definidas se le llamó "mesti-

(10.) Retablo: estructura arquitectónica, generalmente de madera dorada, que se levanta sobre el muro en que se apoya el altar. Contiene pinturas o esculturas o ambas.

Churrigueresco: última consecuencia del barroco o español. Este estilo toma su nombre de la familia de artistas apellidada Churriguera, especialmente de José Churriguera (1665-1725).

(11.) Horror-vacui: "Horror al vacío", en algunas artes orientales, en el arte árabe y el arte precolombino, se manifiesta una necesidad de llenar todos los espacios con decoraciones.

(12.) Estuco: material plástico formado por yeso fino y polvo de mármol aglutinado con cola de pescado.

Al finalizar el siglo XVII, llegaron a América, procedentes de España los primeros estucadores, se radicaron en la Puebla de los Angeles, que fue en la colonia importante y próspero lugar de paso. El estuco se utilizó para ennoblecer muros y cubiertas, tanto en proyectos de grandes pretensiones a la europea, como en otras de copias indígenas, de estilizaciones regionales o de arreglos libres con marcado acento popular.

zo" o "poblano". En el siguiente siglo, los exteriores se caracterizarían por el acentuado contraste del rojo y del blanco, tal es el caso de la Colegiata de Ocotlán, debido al empleo de recubrimientos en cerámica, azulejos y piedra.

Si en la arquitectura barroca mexicana, predominaron las formas decorativas lineales y la pilastra estípita, en la región andina la columna salomónica y los elementos curvos son los preferidos, hasta el punto de constituirse en característica destacada del barroco americano del Perú y el Ecuador. En la ornamentación de las fachadas triunfó la fuerte tradición artesanal indígena, así como en las ricas tallas vivamente policromadas de interior. Fueron numerosos los elementos de su propia cultura que introdujeron los indígenas en la decoración del barroco andino: piñas, mazorcas de maíz, tucanes, pumas, cacao, ángeles indios como en San Pedro de Juli, soles y hasta una sirena en la catedral de Puno.

Las decoraciones exteriores e interiores de los templos fueron obra de años; tanto en ellas como en la construcción misma, se ejercitaron no solo los artesanos europeos, sino también, los hijos de la tierra que aprendían el oficio en las escuelas y talleres que crearon las diferentes -ordenes religiosas para que los indios aprendieran a fondo las artes de la edificación. Los artistas indígenas que actuaban dentro de la sociedad colonial no fueron reconocidos como inventores, sino como ejecutantes. Antes que su sensibilidad y libertad de expresión, interesaba su habilidad y bajo costo.

La construcción de la Iglesia y el convento de San José de Orosí, en Costa Rica, se concluyó en 1766. El templo se hizo con fachada ancha y baja con una sola torre cuya altura en poco superaba el resto del conjunto, lo que le dio una apariencia apaisada, propia del "barroco de los temblores" que se desarrolló en las zonas sísmicas. Sus muros se hicieron de adobe con un revoque de cal y su cubierta de tejas de diferentes tamaños, debido a que, en esa época, los artesanos utilizaban su muslo para dar la forma de medio tubo a la plancha de arcilla; es la llamada "teja - misión". La sencillez del templo estuvo muy de acuerdo con la pobreza de la comunidad, además, el adobe bien realizado y trabado adecuadamente, ofrecía una buena respuesta frente a los temblores.

Para el culto, los franciscanos trajeron pinturas, esculturas y otros objetos, en su mayor parte procedentes de Guatemala, pero los marcos que contenían las pinturas y los retablos de los altares

fueron confeccionados en los talleres del convento por los mismos franciscanos y artesanos del lugar.

Los retablos, cuatro en total, muestran la simbiosis de las dos culturas, la hispana y la aborigen: por un lado los frailes consideraban importante que todas las obras se realizaran de acuerdo al gusto español y por otro, el artesano aborigen incorporó su gusto particular por los colores fuertes. Ese color un poco estridente, el tratamiento de las formas, en cierta medida ingenuo y tosco, junto con la abundancia de motivos vegetales, acercan estas obras al estilo poblano que se produjo en México. Además, los artesanos al tallar las decoraciones con el motivo clásico de hojas de acanto, en lugar de seguir el patrón generalizado de enroscarlas en una sola voluta, lo hicieron en dos.

La técnica, el color y la doble voluta, unidos a las formas procedentes de España, se constituyeron así, en el repertorio formal, que por voluntad del artesano aborigen, proporcionó un sello distintivo a los retablos de Orosi.

La iglesia de San José de Orosi es de tipo misión, en cambio la Catedral de Nicoya, contruída en 1644, parece seguir el modelo de iglesia contrarreformista, propuesto por Vignola en el Gesú. (13) La fachada se organizó en tres partes, cada una señalada por una cornisa sobre la que corre un pequeño Friso de palmetas y flores de lis. Para la única puerta se usó el arco conopial. Más arriba una pequeña ventana de líneas rectas; bajo ella aparece una mitra arzobispal, colocada allí posiblemente porque el templo se dedicó a San Blas. En la parte superior, un frontón de líneas curvas, rematado por cuatro volúmenes a manera de pináculos, con dos aberturas para las campanas y en el centro un relieve del árbol de la vida.

Los gruesos muros de adobe se levantaron sobre una planta rectangular. En su interior severo y pobre tenía altares de madera tallada, pintados y dorados con pan de oro, pero se destruyeron como consecuencia del terremoto de 1950: la cúpula se derrumbó sobre ellos y sufrieron daños considerables, después, la interperie completó la labor destructora.

Desde la conquista y colonia hasta la independencia, en los países americanos no hubo ningún santo mestizo o mulato; en ese lapso se canonizaron solamente seis, todos en América del Sur y fue-

(13.) El Gesú: Iglesia Jesuita construída por Vignola (1507-1573) en Roma. Ver Pino, Georgina, op cit.

ron blancos de origen español o negros. Las razas mezcladas, eran impuras, representaban el pecado y la misma iglesia corroboraba esto con las canonizaciones que efectuaba. Sin embargo, esto fue suficiente, para demostrar, que la Iglesia reconocía el derecho de todos los hombres, cualquiera fuese el color de su piel, a ser considerados hijos de Dios y acreedores a la gloria eterna.

El arte colonial latinoamericano, es la primera auténtica expresión de lo americano. Revela el sincretismo cultural que desarrollaron quienes ya aceptaban su destino en América como habitantes de un Nuevo Mundo, que representaba en ese momento, el ansia de libertad que tenía el europeo acosado por las restricciones contrarreformistas.

La mano del aborigen puso un sello indeleble a las formas europeas y las transformó en americanas, su participación fue requerida para construir y decorar templos, palacios y ayuntamientos, que darían a los pueblos de criollos, hidalgos, indios y mestizos, un carácter de lugar establecido. Pero al final, serían estos artesanos, quienes por voluntad del criollo, definieron el perfil de la ciudad americana, una ciudad barroca de indias, con su plaza, su casa de gobierno, su iglesia de dorados retablos y de santos de piel morena. Es en este proceso, cuando el artesano indígena, trasciende esa condición, para transformarse también en artista creador.

Artes Figurativas

Los maestros entalladores de portadas y retablos crearon sucesivos modelos bajo el acicate de exigencias virtuosistas y de lograr efectos cada vez más ostentosos que, como fondos ilustrativos señalaban el altar y a la vez constituían un lujoso marco para pinturas y esculturas de santidades.

El retablo terminado era producto de una labor de equipo, pues en su elaboración intervenían primero los diseñadores, luego los carpinteros, entalladores, ensambladores, estucadores y doradores, además de los pintores e imagineros.

En algunos casos, las pinturas se desplazaron de los retablos, a causa del interés creciente por las decoraciones volumétricas, sin embargo, aquellas encontrarían su lugar en inmensos cuadros que se colocaron en otros sitios de las iglesias, en los conventos y las sacristías.

Es interesante observar, que las creaciones más audaces y complicadas del arte barroco americano se produjeron durante la primera mitad del siglo XVIII, donde sobresalen las decoraciones del barroco estípite o churrigueresco de Nueva España, concentradas en las portadas de los templos y en los dorados retablos, junto con una serie de modalidades regionales que pretendían exaltar valores nacionales, pero que al final de cuentas, constituyeron el más claro y terminante indicador de la ostentación y orgullo con que los nuevos ricos de América abordaban la vida.

Por otra parte, la aristocracia y ese grupo de burgueses recién surgido, adquirirán pinturas de formatos menores y encargaban retratos que les ayudaba a afirmar su prestigio local.

La producción escultórica durante los siglos XVII y XVIII, fue muy heterogénea; la unidad se consiguió únicamente a través del espíritu popular que manifestaban las obras, en consonancia con las características particulares con que cada región se insertó en la vida colonial. Además, se mantuvo condicionada en su desarrollo por los mismos elementos que afectaban a las artes figurativas españolas: una exacerbada religiosidad muy acorde con las propuestas de la Contrarreforma, sentido heroico de la vida, marcada unión entre humanismo y misticismo, necesidad de producir riquezas para destinarlas a obras piadosas y un persuasivo dramatismo, que en el caso americano, tendría que reflejar el dramatismo con que a fin de cuentas hacía su vida el pueblo. Un pueblo de labriegos, esclavos, hacendados, blancos, indios, negros, mestizos y mulatos, ávido de poder y al mismo tiempo sumiso al poder de los monarcas, nobles, eclesiásticos y sobre todo, al de la divinidad.

La obra escultórica realizada en cualquiera de los momentos de la vida colonial, podría mostrar un carácter popular con mayor o menor definición, o bien, un exquisito refinamiento.

En cuanto a la temática, la misma Contrarreforma impuso los límites, por lo que la mayoría de las obras se hicieron sobre temas del Nuevo Testamento, representaciones apologéticas de los santos más apreciados por el pueblo o de aquellos cuyas vidas tenían mayor coherencia con la ortodoxia.

Los artistas, generalmente concibieron la figura humana de pie y para lograr los efectos visuales de reposo y movimiento, manejaban con cierta discreción los volúmenes de los ropajes. Si querían dar una sensación más dinámica, adelantaban un poco una de las piernas de

la figura. Los brazos, apenas si se separaban del cuerpo, solamente lo necesario para destacar actitudes características de los personajes o permitirles mostrar o portar algún símbolo de su santidad. La mayoría de las veces, el artífice conservó la masa troncal del madero en que talló su escultura.

Una vez tallada la imagen, se procedía a darle color: primero a los ropajes, por medio de la técnica del "estofado"; la cual consistía en cubrir las partes con una delgada lámina de oro o "pan de oro" que se bruñía en frío, sobre éste, se aplicaba el color; luego se rayaba con algún instrumento la capa de color siguiendo variados diseños; al dejar al descubierto el fondo metálico, se obtenía una decoración de tipo esgrafiado.

Por último, se realizaba la "encarnación"; así llamada la manera como se daba color a las partes del cuerpo no cubiertas por ropajes. Con este recurso, se pretendía dar mayor verísmo al color de la piel, sangre, heridas, golpes etc.

Conforme avanzó el siglo XVIII, se incorporaron ciertos detalles para acentuar el realismo, como cabellos humanos, pestañas de pelo, ojos de cáscara de huevo o de vidrio, dientes naturales y actitudes más dramáticas. Así se vieron aparecer los Cristos "cada vez más trágicos, cada vez más sangrantes, más descenajados, más conmovedores." (14)

El punto culminante de esta tendencia realista, está representado por la hechura de "imágenes de vestir". Aquí el trabajo escultórico se limitó a rostros, manos y pies de maniqués, que luego se recubrían con prendas de tela, aspecto que fue muy valorado en la dedicación piadosa de las beatas.

La producción escultórica del último tercio del siglo XVIII, aparece claramente designada por el denominado "Barroco de la Costa", en Brasil, estilo desarrollado magistralmente por uno de los más grandes artífices de América: Antonio Francisco Lisboa, o Aleijandinho (1730-1814).

Nació en Ouro Preto, en la región de Minas Gerais, de la relación entre el arquitecto portugués Manuel Francisco Lisboa y una esclava negra. Muy joven contrajo una enfermedad deformante, algunos creen que era lepra, cuyo efecto en los brazos y manos lo obligaba a atarse las herramientas para poder esculpir. A ésta circunstancia se debe el nombre de Aleijandinho - lisiadito - con que ha pasado a la historia del arte.

(14.) Manrique, Jorge Alberto, op. cit, pág. 441.

El grupo de profetas del espectacular conjunto del Bom Jesus de Matosinhos, en Congonhas do Campo, constituyen la obra cumbre de Aleijandinho.

Se emplazó este Santuario en un amplio valle, aspecto que se destacó por medio del recorrido procesional de los "pasos" o capillas para las estaciones del Vía Crucis, también se acentuó más colocando una escalera monumental y un amplio atrio, donde el artista distribuyó sobre pedestales, las esculturas de los profetas del Antiguo Testamento.

Aleijandinho, al manejar el espacio externo como unidad orgánica, realizó la proporción del conjunto sobre la escala humana y lo dotó de un ritmo capaz de producir el efecto de un todo bien integrado.

Se completó así el ciclo barroco en América hispana y lusitana, donde el grupo social, ya no distinguía la diferencia entre los símbolos, formas e ideas de las culturas originarias, sino que se había apropiado de ellas, las había asimilado de buen o mal grado y las transformaba ahora en obras de arte y expresión de lo latinoamericano.

Disolución de las formas Barrocas

Las nuevas formas de pensamiento provenientes de la "Ilustración", sumadas a la situación política, económica y social, fueron desplazando la cultura barroca de América. Otras ideas estéticas apoyadas en principios humanistas y liberales proponían el abandono de las exuberantes formas barrocas y la adopción de otras más sobrias inspiradas en los cánones y órdenes clásicos. Fue éste el primer impulso para la aparición del neoclasicismo en América.

En 1785, se fundó la "Real Academia de la Tres Nobles Artes de San Carlos de la Nueva España", y es éste el hito fundamental de la penetración neoclásica en suelo americano y de la transferencia orgánica de las teorías y principios que impulsaban los maestros españoles traídos para enseñar, como el maestro arquitecto y escultor Manuel Tolsá (1757-1816) y el grabador Jerónimo Antonio Gil (1731-1789).

Pronto otros intentos menos ambiciosos se vieron aparecer en varios países del Continente, pero siempre vinculados a la temática arquitectónica: La Academia de San Luis en Santiago de Chile; la Escuela de Dibujo del Consulado de Buenos Aires. En Guatemala el

movimiento neoclásico se impulsó por medio de la creación de la Escuela de Dibujo de la Sociedad Económica de Amigos del País, luego otros proyectos, como la creación de la Escuela de Grabados de Garcí Aguirre, le daría mayor apoyo.

Si la Antigua Guatemala fue una ciudad barroca, la Nueva Guatemala de la Asunción surgió neoclásica. En ello se conjugó la trágica circunstancia del terremoto de 1773, que obligó a su traslado y refundación como nueva ciudad. Asimismo, las primicias neoclásicas, representantes de la modernidad, arraigaron en otros puntos del territorio americano, particularmente en Perú, Chile y el Río de la Plata.

Los maestros españoles de las academias no sobresalieron por su labor didáctica, pues solo unos pocos alumnos ejecutarían obras de cierta consideración. Lo que más contribuyó a cambiar el perfil de la tradición barroca imperante, fueron los trabajos que esos mismos maestros realizaron por encargo de los opulentos señores que podrían darse el lujo de construir palacios a la moda o de algunas comunidades religiosas.

La corriente neoclásica avanzó rápidamente; el sector más permeable a su influencia, fue el grupo mejor cultivado de la población, que leía a los inciclopedistas y otros autores prohibidos por la Inquisición.

Por otra parte, la masa miserable de las haciendas, las minas, y otros quehaceres, miraba con hostilidad esas nuevas formas que venían a reemplazar aquellas que les eran familiares, y cuyo carácter de algún modo les emocionaba y comprendían. Los edificios, altares, retratos y monumentos neoclásicos constituyeron la última afirmación de las fuerzas dominantes en el ocaso de la Colonia.

En las primeras décadas del siglo XIX, entró en crisis toda la organización institucional y política de la dominación hispana en América, más no se afectó el sistema de ideas que el desarrollo de la Ilustración había hecho germinar, sino que se fortaleció la vertiente neoclásica con el aporte de elementos italianos y franceses.

Comenzó a notarse una bifurcación en dos variables: la continuidad de lo colonial hispánico que preferían los estratos inferiores y la paulatina influencia francesa que promovían los grupos que se identificaban con el espíritu moderno de la Revolución Francesa.

Si el barroco colonial fue la expresión de un lucimiento cifrado en la vanidad, en la aplicación de grandes energías al afianzamiento

to del prestigio mundano y, sobre todo, para eternizar las posiciones privilegiadas terrenas en el más allá celestial, el neoclasicismo americano representó la aceptación de lo moderno y el interés de la nueva élite patricia, por reacomodarse en un presente local, que a la vez, le refería a un presente europeo con el que anhelaba estar ligado.

El hombre, a lo largo de la evolución de su quehacer artístico, nunca fue capaz de representar plásticamente un espacio distinto al de su experiencia: tuvo primero que conocer el espacio como vivencia personal por medio de los descubrimientos geográficos y astronómicos para estar en condiciones de crear la perspectiva, sus leyes y convenciones, que permitiría a los artistas mediante la ficción simbólica, replantearse sintéticamente ese mundo conflictivo, en el cual les había correspondido vivir.

Esa experiencia se afirma, al analizar las obras de arte desde Bizancio hasta el siglo XVII, el siglo del Barroco; cuando una vez descubierta América, los artistas perdieron todo temor por representar un espacio de profundidad ilimitada, puesto que la línea del horizonte ya no significaba el límite del mundo, sino más bien, solo el comienzo. Por otra parte, el reconocimiento de la redondez de la tierra, les abrió también nuevas posibilidades para representar espacios más dinámicos, misteriosos y profundos.

El arte por sí mismo no provoca cambios sociales, económicos o políticos, ante todo, podemos decir, que es su consecuencia. Los cambios que sufren los estilos artísticos en determinados momentos de su desarrollo, vienen acompañados de modificaciones en la vida del hombre como ser social. Es entonces, cuando nos explicamos que el hombre al crear obras de arte debe referirse a cosas concretas de un mundo concreto y visible.

X

BIBLIOGRAFIA

Acosta, Leonardo, *El Barroco de Indias y la Ideología Colonialista* en Revista Comunicación y Cultura No. 2, Editorial Salerna, Buenos Aires, Marzo de 1979.

Azcárate Ristori, José María de, *Historia del Arte*, Ediciones Anaya S.A., Madrid, 1984.

Bayón, Damián, *Sociedad y Arquitectura Colonial Sudamericana*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, España, 1974.

Gutiérrez, Ramón, *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, Ediciones Cátedra S.A., Madrid, 1983.

Kelemen, Paul, *Baroque and Rococo in Latin America*. First Printing, The Macmillan Company, New York, 1951.

Konetzke, Richard, *América Latina, La Epoca Colonial*, Siglo XXI, México, 1972.

Kubler, George, *Ciudades y Cultura en el período colonial de América Latina*, en Boletín del CIHE, No. 1, Caracas, Universidad Central de Venezuela, enero, 1964.

López Sarrelangue, Delfina E., *La Nobleza Indígena de Pátzcuaro en la Epoca Virreinal*, México, 1965.

Lucien Tapié, Víctor, *El Barroco*, Editorial Universidad de Buenos Aires, Argentina, 1965.

Manrique, Jorge Alberto, *Del Barroco a la Ilustración*, en Historia General de México, Tomo II, el Colegio de México, 1976. México.

Pino, Georgina, *Génesis del Arte Latinoamericano*, en Revista Estudios No. 5, Editorial Texto Lda. San José, Costa Rica, Julio de 1984.

Portela Sandoval, Francisco, *El Barroco*, Editorial Magisterio Español S.A., Madrid, 1973.

Rojas, Pedro, *Epoca Colonial* en Historia General del Arte Mexicano, Tomos I y II, Vol. III y IV, Editorial Hermes, Italia, 1969.

Romero, José Luis, *Latinoamérica: Las Ciudades y las Ideas*, Siglo XXI. México, 1976.

Tibol, Raquel, *Epoca Moderna y Contemporánea*, en Historia General del Arte Mexicano, Tomo II, Vol V, Editorial Hermes, Italia, 1969.