

Reflexiones sobre el concepto del estilo en el arte colonial de América Latina en los siglos XVI–XVIII

© L.I. Tananaeva, 2023

Larisa I. Tananaeva, Doctora en Arte, Miembra Honoraria de la Academia de Bellas Artes de Rusia, Instituto Estatal de Estudios de Arte 125009, Rusia, Moscú, Kozitsky pereulok, 5
ORCID: 0000-0002-9128-2351 E-mail: lara.tananaeva@yandex.ru



Resumen. El arte latinoamericano es extremadamente controvertido y difícil de analizar. Para cada tesis expuesta por un investigador surge inmediatamente una antítesis. La formación y la evolución del estilo de arte colonial en América Latina en los siglos XVI–XVIII representa siempre un desafío e impulso para los estudios porque se trata de una nueva síntesis adoptada de los estilos regionales del arte europeo, antes de todo de España y Portugal,

en el periodo entre la Edad Media y la Edad Moderna. La influencia del substrato cultural de los pueblos autóctonos en la percepción, la asimilación y el desarrollo del barroco es de suma importancia lo que se manifestó especialmente en la llamada Escuela de Andes, también la Escuela cuzqueña. Las metrópolis desempeñaron el papel de mediadores introduciendo en América Latina tales estilos como *el mudéjar*, *el plateresco*, *el isabelino*, *el manuelino*, *el churrigueresco* que tendrían gran influencia en el arte del continente. Estos estilos históricos experimentaron reconfiguraciones, ya que los artistas autóctonos adoptaron la forma, pero no aceptaron por completo el contenido de las obras europeas basado en las normas de la imagen artística arraigadas durante siglos en Europa.

La decoración opulenta, los ornamentos, el carnaval de formas intentaban disimular el hecho de que la población autóctona no percibiera como el suyo el mundo europeo codificado en la materia del arte. A finales del periodo colonial, cuando el sentimiento nacional se había consolidado, el elemento folclórico llegó a influir en las formas importadas, las impregnó de su propio espíritu pintoresco, se crearon sus géneros auténticos. Los estilos europeos con sus técnicas y patrones, importados en el periodo colonial, interpretados de manera específica, modificados y combinados con las tradiciones, la visión del mundo locales, prepararon el terreno para que los *dialectos* artísticos pasaran a ser estilos nacionales independientes.

Palabras clave: Arte colonial latinoamericano, formación del estilo, barroco, Escuela cuzqueña, cultura local, transformación de las formas de los estilos europeos

Para citar: Tananaeva L.I. (2023) Reflexiones sobre el concepto del estilo en el arte colonial de América Latina en los siglos XVI–XVIII, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 49–74. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-49-74

Declaración de divulgación: La autora declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

О понятии стиля в колониальном искусстве Латинской Америки XVI–XVIII веков

©Л.И. Тананаева*, 2023

Тананаева Лариса Ивановна, доктор искусствоведения, Почётный член РАХ, Государственный институт искусствознания.

125009, Россия, Москва, Козицкий переулок, 5

ORCID: 0000-0002-9128-2351 E-mail: lara.tananaeva@yandex.ru

Аннотация. Латиноамериканское искусство крайне противоречиво и сложно поддается анализу. На каждый выдвинутый исследователем тезис тут же возникает антитезис. Становление и эволюция колониального художественного стиля в Латинской Америке в XVI–XVIII вв. — это всегда вызов и одновременно стимул для научных изысканий, поскольку речь идет о синтезе стилей, заимствованных у европейского искусства, прежде всего из Испании и Португалии, в период между Средневековьем и Новым временем. Колониальные державы сыграли роль посредников в укоренении, адаптации и развитии в Латинской Америке таких региональных стилей, как *мудехар*, *платереско*, *исабелино*, *мануэлино*, *чурригереско*, которые оказали значимое влияние на искусство континента. Эти исторические художественные стили, получившие выражение в архитектуре, монументально-декоративном и декоративно-прикладном искусстве в колониях, претерпели трансформации по мере наложения культурного субстрата коренного населения.

Латиноамериканское барокко получило развитие в колониальном Перу, так называемая Андская школа («*Barroco andino o arquitectura mestiza*»). Богатое убранство церквей, позолоченные орнаменты, карнавал форм свидетельствуют о собственном взгляде автохтонных мастеров на художественные коды европейского мира. В конце колониального периода, когда в Латинской Америке упрочилась самоидентификация, национальные локальные элементы стали еще в большей степени влиять на заимствованные европейские стили, пропитывая их особым живописным духом, создавая собственные, неповторимые жанры. Эти архитектурные и декоративно-прикладные конфигурации, видоизмененные в соответствии с местными традициями, особым мировидением и восприятием «красоты», подготовили почву для того, чтобы латиноамериканские художественные формы перешли из области диалектов в самостоятельные национальные стили.

Ключевые слова: латиноамериканское искусство, колониальный период, стилеобразование, барокко, Школа Куско, локальная культура, трансформация форм европейских стилей

Для цитирования: Тананаева Л.И. (2023) О понятии стиля в колониальном искусстве Латинской Америки XVI–XVIII веков. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 49–74. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-49-74

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

* Перевод с русского и редакция Александры Валовской по изданию: © Тананаева Л.И. О понятии стиля в колониальном искусстве Латинской Америки XVI–XVIII веков // Искусствознание. 2012. №1–2. С. 57–91. Публикуется с любезного разрешения автора и редакции журнала.

Reflections on the Concept of Style in the Colonial Art of Latin America From the XVIth Through the XVIIIth Century

© L.I. Tananaeva, 2023

Larisa I. Tananaeva, Doctor of Arts, Honorary Member of the Russian Academy of Arts, The State Institute for Art Studies
125009, Russia, Moscow, Kozitsky pereulok, 5
ORCID: 0000-0002-9128-2351 E-mail: lara.tananaeva@yandex.ru

Abstract. Latin American art is extremely controversial and hard to analyze. To every thesis put forward by the researcher, an antithesis immediately arises. Formation and evolution of the colonial artistic style in Latin America from the XVIth through the XVIIIth century is always a challenge and, at the same time, an incentive for scholarly research, since it is a synthesis of styles borrowed from European art, first and foremost from Spain and Portugal, in the period lasting from the Middle Ages to Modern Times. The colonial powers served as a go-between in the process of adaptation, rooting and further development in Latin America of such regional styles as *Mudéjar*, *Plateresque*, *Isabelino*, *Manueline*, *Churrigueresco*, which left a profound imprint on the artistic culture of the New Continent. These artistic styles, embodied in architecture, decorative and monumental-decorative art of the colonies, underwent transformations as the cultural patterns of indigenous peoples started to resurge.

Latin American Baroque was developed in the colonial Peru, by the so-called Andean school. The rich decoration of churches, the gilded ornaments, the carnival of images of all sorts testify to the fact that the indigenous artists had a view of their own of the cultural codes of the European world. By the end of the colonial period, when national identity was already solidly established in Latin America, local elements began to influence the borrowed European styles to an even greater extent, imbuing them with their own special pictorial vision, coining new and unique genres of their own. Those architectural and decorative configurations, modified in accordance with local traditions, with their original worldview and perception of beauty, paved the way to original Latin American artistic patterns that enabled them to transgress the boundaries, from the realm of artistic *dialects* to that of independent national styles.

Keywords: Latin American art, colonial period, style formation, baroque, Cuzco school, local culture, transformation of forms of European styles

For citation: Tananaeva L.I. (2023) Reflections on the Concept of Style in the Colonial Art of Latin America From the XVIth Through the XVIIIth Century, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 49–74. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-49-74

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

Introducción

¿Una nueva síntesis en el arte colonial latinoamericano?

El presente estudio no tiene como objetivo abarcar, aunque sea de forma breve y generalizada, las tendencias principales en el arte latinoamericano de la época colonial. No vamos a considerar un gran número de obras de diferentes formas de arte que en general corresponden a la estilística y la cronología histórica y cultural de Europa Occidental que sirvió de modelo en este caso. Nos interesan las formas de arte locales, regionales que están íntimamente vinculadas al carácter peculiar de la realidad latinoamericana y que vuelven único el patrimonio artístico del continente. Procuramos examinar estas formas desde la óptica de la evolución que experimentaron las categorías de estilo. Tal tipo de análisis del arte latinoamericano no es muy común; no obstante, lo elegimos a propósito. Por un lado, en la estructura multifacética y multidimensional del arte latinoamericano el estilo parece ser una categoría hasta más misteriosa. Por otro lado, representa una constante que permite definir con mayor objetividad muchos rasgos cardinales del arte regional en relación con el arte europeo.

El estilo siempre es un hilo de Ariadna para los historiadores del arte. No obstante, cuando se trata de América Latina, la característica de estilo se reduce a menudo a afirmar que su arquitectura y sus bellas artes no corresponden plenamente a ninguno de los estilos históricos europeos. Se cree que «no es Renacimiento ni clasicismo, tampoco es barroco» o, de lo contrario, todo el arte latinoamericano consiste en hiperbarroco, barroco mestizo, en general, es barroco.

Resulta aún más difícil hablar del estilo en relación con el arte autóctono, que existió antes de los viajes de Colón. Las formas europeas y las autóctonas se influyeron adquiriendo sus características. Para un investigador el arte colonial es una síntesis de dos incógnitas. Esta incógnita la definimos como idoneidad nacional. Cabe añadir que las particularidades del arte colonial regional que lo hacen distinto al europeo se analizan a menudo a nivel de detalles que son recurrentes, expresivos, y que se deben a la gran proporción de la población autóctona. Jesús y los santos con las caras de tipo indígena, Eva con una piña en las manos en vez de una manzana, las espinas del cactus en la corona son detalles que no manifiestan todavía una nueva síntesis.

Nos parece propicio hablar de la síntesis verdadera cuando a raíz de varios elementos nace en el arte un sistema nuevo. A propósito, a nivel superficial usará los medios de expresión europeos, lo que ocurrió en las obras de los primeros vanguardistas de América Latina. Podemos decir lo mismo sobre la arquitectura, aunque sus particularidades dependen en mayor medida del clima, del relieve del país, etc. No obstante, Cubanacán de La Habana, por ejemplo, o muchas obras de los arquitectos brasileños del siglo XX, son originales tanto en cuanto a los símbolos, el contenido poético, la «mitología» como en el aspecto formal, pero de todos

modos están profundamente vinculados al mundo de estilos europeos. Pero ya se trata del siglo XX que vio aparecer por fin aquella síntesis en el arte. En lo que se refiere al periodo colonial nos parece precipitado hablar de una nueva síntesis en las artes plásticas en la mayoría de los casos, pero sus premisas y elementos particulares ya se están formando, lo que es muy importante para que se desarrolle en el futuro.

En este sentido los caminos del arte y de la literatura son distintos. En la literatura las formas sintéticas, completas, fundadas en las formas locales nacieron mucho antes, justo después de la conquista, cuando el castellano se convirtió en el idioma oficial. Las formas simplificadas del castellano que nacieron en algunos casos tenían funciones auxiliares y resultaron poco viables [Земсков, 1985: 132-351]. El español iba ganando y hacía que el mestizaje fuera más rápido y eficaz. En estos casos en el arte también iban surgiendo las formas locales, propias [Хорошаева, Нитобург, 1981]. Por ejemplo, México que pronto se convirtió en un país mestizo homogéneo originó su propia variante de un estilo arquitectónico, a saber, el así llamado *barroco mestizo* o *hiperbarroco*. En Perú era substancial la división entre los territorios indígenas que preservaron su modo de vida tradicional y su lengua, y los territorios hispanizados. Por lo tanto, Perú vio nacer una de las variantes del barroco latinoamericano más puras en su versión muy simplificada. Estas formas son difíciles de calificar. En realidad, no es barroco ni clasicismo, sea la Escuela cuzqueña de pintura o el diseño arquitectónico de las catedrales de Potosí.



Catedral de la Ciudad de Potosí

No se puede menospreciar de ninguna manera el papel del arte colonial de América Latina porque es una de las joyas de la cultura mundial. Su carácter específico se define por el desarrollo de las culturas marginales en un periodo sumamente tenso, o sea, en el periodo entre la Edad Media y la Edad Moderna. La evolución del arte colonial, tal y como sucede en muchos otros países de esta índole, transcurre de manera desigual, a empujones. Unas etapas no siguen otras, los fenómenos se contradicen: por ejemplo, hubo divergencia entre la pintura arraigante en Perú representada por la Escuela cuzqueña y la europea como la arquitectura de Lima y Cusco de los siglos XVII – XVIII.

Si intentamos traducir la evolución estilística del arte colonial latinoamericano al idioma del arte de Europa Occidental, resultará que algunos estilos históricos simplemente no están presentes: sobre todo se trata del Renacimiento y del clasicismo (quiere decir el clasicismo del siglo XVII, no se refiere al neoclasicismo de los siglos XVIII – XIX). Se nota la ausencia de la línea que está más directamente vinculada a la tradición antigua, a sus modificaciones más clásicas. La tradición local propia no podría jugar el rol de la antigüedad. Solo a finales del siglo XIX José Martí afirmó: «Para nosotros nuestro pasado vale más que la antigüedad porque

es lo nuestro»¹. Las formas locales que nunca se tomaron por modelo ejercían su influencia indirectamente, en general por el simple hecho de estar presentes todo el tiempo.

A lo largo de todo el periodo colonial España fue la fuente principal de los impulsos artísticos para la cultura local, aunque España tenía una actitud hacia la antigüedad bastante complicada. Algunos historiadores del arte creen que la tradición mauritana jugó el papel de la antigüedad en las condiciones locales especiales. Fue la influencia fuerte de la cultura mauritana en los siglos X – XV que originó el carácter particular del arte español. Por lo tanto, la síntesis ya formada llegó a América Latina desde la Península Ibérica, solo faltaba adaptarla a las condiciones locales. Entonces la cultura mauritana interpretada de este modo llegó a ser en muchos casos un elemento importante en el arte latinoamericano. La verdadera antigüedad estaba presente allí pero muy transformada y, al parecer, era bastante ajena para la mentalidad de los pueblos autóctonos cuyo papel en la cultura iba creciendo.

Había varias razones de esto. Para nombrarlas haría falta que mencionáramos casi todas las particularidades de la cultura pagana precolombina con sus sacrificios humanos y comparáramos sus símbolos zoomorfos con el antropomorfismo eterno del arte griego y romano. Las civilizaciones de América Latina se basaban en otros puntos de referencia. Eran civilizaciones completamente diferentes. Hasta el cielo lo veían diferente: para los Incas los principales cuerpos celestes no eran las estrellas sino la Vía Láctea, los cúmulos de polvo estelar luminoso y los oscuros espacios entre ellos. La cosmogonía de los Incas que solo hace poco llegó a ser objeto de análisis, carece de muchas coordenadas a las que estamos acostumbrados, por ejemplo, el zodíaco. La visión del mundo cristianizada echaba raíces aquí a duras penas.

Hablando de los Incas, hace falta mencionar otra contradicción, casi arquetípica, con la cultura cristiana. La cultura peruana carecía de sistema de escritura, de tradición literaria como la entendemos nosotros. Era ajena en estas tierras la tradición literaria rica, sofisticada que remonta a la antigüedad y que se basa en los símbolos escritos, en el propio concepto del libro [Березкин, 1991: 162-166].

La situación en el arte de la metrópoli era la siguiente. Las tradiciones vivas y fuertes del arte gótico y el románico dejaron huellas en todas las formas de la creación artística. Sin embargo, en los siglos XV y XVI España siguió su propio camino. Las iglesias con las bóvedas góticas se construyeron en las tierras pirenaicas tanto en el siglo XVI como en el siglo XVIII completadas a veces por los elementos del arte mauritano: hasta los creyentes más convencidos del catolicismo querían el estilo de *mudéjar*. Carlos V (Carlos I de España, 1516 – 1556) quien construyó el palacio renacentista al lado de la Alhambra sintió mucho que se hubieran destrui-

¹ Марти Х. Избранное. Москва. Художественная литература. 1978.

do, para erigir esta obra, antiguas construcciones árabes. El Alcázar permaneció el castillo preferido de los reyes y de la nobleza de la Península. Las formas a través de que la tradición artística mauritana influyó en el arte católico español y portugués son infinitas. Se manifestó en los ornamentos tanto geométricos como florales, ya que el papel del ornamento en el arte de aquel periodo fue enorme.

En cuanto a la influencia del Renacimiento italiano, no fue decisiva porque al mismo tiempo dominaban el arte norteño y del borgoñón. Los altares locales, los retablos, cuyo estilo se estableció en aquel entonces como el más típico para la decoración de la iglesia tenían absolutamente otro objetivo que los de los artesanos renacentistas italianos. Estos procuraron resolver el problema de la estatua independiente, «autónoma» (y lo lograron). No obstante, sería un error decir que España o Portugal hayan sido aislados de la influencia renacentista italiana o italianizada. Eso se manifestó sobre todo en el arte de la corte – en aquel ámbito se estableció el estilo internacional en Europa Central y Occidental.

El Escorial que se ideó como una dedicación al martirio de San Lorenzo, el patrón del rey Felipe II (Felipe II de España, 1556 – 1598), es un mausoleo ancestral. Combinó la idea del «Templo de Salomón» recreado con su arquitectura, escultura, decoración, el estilo heroico de Juan de Herrera (1530 – 1597) basado en las obras romanas, las esculturas de Leone Leoni (1509 – 1590) y Pompeo Leoni (1533 – 1608), la pintura del altar en la capilla de San Lorenzo y los frescos de las bóvedas pintados por Pellegrino Tibaldi (1527 – 1596), Luca Cambiaso (1527 – 1585), Federico Zuccaro (1542 – 1609). Todo esto representaría las tendencias más modernas en el arte.



El Escorial, España

Isabelino y manuelino: esencia e influencia en el arte latinoamericano

El Escorial no es un fenómeno singular. Los investigadores contemporáneos en España descubren en la arquitectura de aquella época, por ejemplo, varias oleadas del manierismo en cuya forma se propagaron en Europa los descubrimientos del Renacimiento [Sebastian et al., 1980: 6, 235]. Pero América Latina apenas adoptó el estilo de Juan de Herrera, aunque fue Francisco Becerra (1545 – 1605), su discípulo talentoso, quien construyó las primeras catedrales grandes en México y Perú. No obstante, sus obras no fundaron una tradición local sólida.



El Monasterio de Santa Maria de Vitória de Batalha, Portugal

Al mismo tiempo, América Latina adoptó las formas locales y marginales del estilo arquitectónico de España y de la decoración plástica que está íntimamente vinculada a éste. Eran estilos bastante limitados, pero en España y Portugal cobraron mayor envergadura y riqueza de contenido, lo que les permitió crear un equivalente más preciso de la percepción nacional de la forma. Se trata del *isabelino* (o *plateresco*) en España y del *manuelino* en

Portugal. Ambas corrientes se desarrollaron a finales del siglo XV y a principios del siglo XVI y estaban relacionados al reinado de Isabel II (Isabel II de España, 1833 – 1868) y de Manuel I (Manuel I de Portugal, 1495 – 1521). El *isabelino* y el *manuelino* se manifestaron sobre todo en la arquitectura y aún más en la decoración arquitectónica. Se caracterizan por la decoración opulenta y abundante, pero no se reducen a unos cuantos ornamentos preferidos; el contenido de ambos, sobre todo el del *manuelino*, es más considerable.



El Monasterio de Santa Maria de Vitória de Batalha. Portugal

La decoración característica y las técnicas de tratar las superficies del estilo manuelino contradicen no solo la tradición occidental sino también la de las grandes catedrales góticas de España y Portugal construidos también por los artesanos alemanes de Baja Renania y los franceses. Es más, contradicen los principios artísticos que vinieron a estas tierras en los siglos XV – XVI del norte y del sur. Dichos estilos representan un fenómeno particular.

«En el periodo del gótico tardío, gracias a los descubrimientos marítimos Portugal llegó a ser de repente un país rico y estableció contactos más estrechos con otros países. Los estilos que vinieron de diferentes partes de Europa se desarrollaron aquí. Uno se desarrolló del gótico, otro vino del plateresco español, el tercer representó el retorno a los elementos mauritanos. Este último que se manifestó a través de las formas naturalistas y a veces fantásticas, extravagantes, lo que es un rasgo sumamente portugués, creó en sus conceptos de espacio y de pintura los efectos casi barrocos» [Smith, 1968]. Esta caracterización es de Robert C. Smith, autor de un libro sobre el arte portugués, y parece ser una de las definiciones más acertadas del *manuelino*. Tatiana Kaptereva destacó en su monografía otro aspecto de esta corriente: «*Manuelino* es un arte que nació a principios de un nuevo periodo en la historia nacional y que representa una complicada combinación de los elementos obsoletos y recién formados en la vida y cultura del pueblo... Manuelino reflejaba de manera excepcionalmente brillante el espíritu de la época, un compromiso con la tradición y al mismo tiempo una audaz novedad, la propia forma de vida» [КAPTEREВА, 1990: 119-155].



El Monasterio de los Jerónimos de Belém, Portugal

El gótico, sobre todo el tardío, parecería encarnar la idea de Dmitry Likhachev del estilo «secundario» demasiado complicado en un momento antes del nacimiento inevitable y generalizado de lo nuevo en el arte [Лихачев, 1973]. No obstante, en condiciones especiales, en este caso en Portugal, en que para entonces había terminado la época de los descubrimientos geográficos, se hicieron importantes en la composición del arte nuevos impulsos, que, sin embargo, no se manifestaron aquí en su

plena forma clásica sino lo hicieron en otros países a través del Renacimiento. Los impulsos del arte clásico no llegaron a ser decisivos en Portugal en la pintura ni en la arquitectura. Pero el propio espíritu de una cultura que aspirara a una profunda revelación individual, el espíritu de descubrimiento, de valentía y de libertad individual se manifestaba a un nivel plenamente renacentista, lo que se reflejaba más directamente en el ámbito del retrato. La manera realista de plasmar la imagen humana en la pintura (aunque suele ser parte del sistema de composición todavía bastante religioso, medieval y condicional) es impresionante en el famoso Altar de San Vicente (1465 – 1467) de Nuño Gonçalves (c. 1420 – c. 1490). Es simbólico que entre los miembros de la familia real representados aquí como donantes, uno de los lugares principales lo ocupe Enrique el Navegante (1394 – 1460). Se trata de los finales del siglo XV. A principios del siglo XVI, en el apogeo del *manuelino*, se acumularon en él las tendencias innovadoras, manifestándose con fuerza especial en la decoración plástica de los edificios, provocando una sensación de presión interna, de poder, incluso de agresividad. Al mismo tiempo, según los planos arquitectónicos, la manera de tratar los espacios y los símbolos en el interior de los edificios estas tendencias pertenecerían más bien al gótico tardío. En este contexto Diogo de Boitaca (c. 1460 – 1528), Mateus Fernandes (f. 1515), los hermanos Diogo (c. 1470 – 1531) y Francisco (f. 1547) de Arruda son las figuras más representativas. Sus obras incluyen el Monasterio de los Jerónimos de Belém (Boitac), el conjunto de edificios monásticos de Tomar (Diogo de Arruda), una serie de edificios seculares, altares [de Vasconselos, 1972; Lambert, 1949; Kubler, Soria, 1959]. Los rasgos de lo nuevo son casi palpables en este caso. Demostrando su capacidad de relativo autodesarrollo, típico de tales elementos en el marco de cada estilo «secundario» en su fase tardía, aquí casi se liberaron de sus «marcos» estilísticos flojos, pues en ambos casos, ya sea el arte gótico o el mauritano, se trata en realidad sólo de un «marco».



El Monasterio de los Jerónimos de Belém, portal sur, estatua de Enrique el Navegante. Portugal

Según Likhachev, el carácter secundario de un estilo lo predispone al «irracionalismo», al auge de los elementos decorativos y, en parte, a la fragmentación del estilo, al nacimiento de distintas variedades en él. Esto es cierto. Sin embargo, el investigador da prioridad al fenómeno de la formalización, al que atribuye la tendencia al «anquilosamiento» y al decorativismo ornamental [Лихачев, 1973]. En nuestro caso los elementos de lo nuevo equivalen paradójicamente a los vestigios de lo antiguo, casi superándolos. No pueden hacer estallar el viejo sistema – el gótico tardío, sofisticado, manierista (o el mauritano tardío, refinado hasta los extremos) – y lo llenan de una vitalidad inesperada, que se basa ya en el Renacimiento y en la tradición popular, que no adquirieron una forma estilística propia y

adecuada a su contenido. Es imposible decir que el *manuelino* solo sea una variante del gótico tardío, una serie de «manierismo antes del manierismo» ni una forma específica del «Renacimiento del norte», aunque cada uno de estos fenómenos sintoniza a su manera con él. La mencionada fuerza vital, el potencial explosivo de este arte nos llevan a recordar el concepto de la «voluntad creadora» de Alois Riegl, aunque en este caso aún no es lo suficiente poderosa como para crear una nueva forma. El arte renacentista en su mayoría no nació aquí ni de esta manera. Pero el *manuelino* sí que expresa el optimismo inquebrantable y la energía. Y no es casual que en otros periodos del desarrollo histórico el arte hispano-portugués haya recurrido a esta herencia. Antoni Gaudí (1852 – 1926), por ejemplo, con su idea del desarrollo orgánico de la imagen arquitectónico-espacial y arquitectónico-plástica se adhería a una tradición similar. Tal vez en el caso de las tendencias estilísticas de España y Portugal se pueda hablar de los estilos en pleno sentido de la palabra. Ahora pasamos a examinar el estilo que desempeñó un papel sumamente importante en la evolución de la cultura artística en América Latina: el barroco.

Barroco: particularidades latinoamericanas

El arte latinoamericano es extremadamente controvertido y difícil de analizar. Por cada tesis expuesta por un investigador surge inmediatamente una antítesis. Y uno de los problemas más insidiosos y complicados tiene que ver con el barroco. Por un lado, este término es el primero que viene a la mente cuando uno descubre el arte de la región; por otro, no puede abarcarlo plenamente. Algunos rasgos genéricos del barroco se manifiestan de manera exagerada, mientras que otros, incluyendo los fundamentales, están completamente ausentes.

Hay varios grandes grupos de obras en todos los tipos del arte (y en el más importante para nosotros, en la arquitectura), que podemos llamar barrocos. Es la arquitectura brasileña de los siglos XVII – XVIII, la arquitectura de Cuzco y Lima, ciertos monumentos del Caribe (la Catedral de La Habana, por ejemplo) y otros. Se parecen mucho a lo que se construyó en la metrópoli, sobre todo en el caso de Brasil, aunque cabe mencionar que varios historiadores clasifican esta arquitectura como un tipo especial de rococó [Bottineau, 1969]. El barroco peruano es un grupo de monumentos más fuerte y original en el marco de un estilo. Sin embargo, la enorme cantidad de las iglesias diseminadas por todo el continente, su decoración y las escuelas enteras de pintura (y, en menor grado, las de escultura) no tienen tanto en común con el barroco, aunque casi siempre tienen cierta relación con él.

En general, en el periodo colonial temprano de los siglos XVI – XVII el arte no fue más allá de las imitaciones directas del arte de la metrópoli, simplificándolas, pero en muchos casos adaptándolas a las condiciones locales. En estas obras se notan las huellas de la moda de los grabados ornamentales, reciente y omnipresente



Iglesia de San Miguel en Pomata, fragmento del portal. Principios del siglo XVIII. Bolivia

en Europa Occidental, muchos de los rasgos típicos del manierismo y del post-renacimiento. El verdadero «avance» de las formas locales comenzó en el segundo tercio del siglo XVII en México (donde se manifestaron con especial fuerza) y más tarde, ya a principios del siglo XVIII, en Perú. Las definiciones del *barroco mestizo* están relacionadas precisamente a este material.



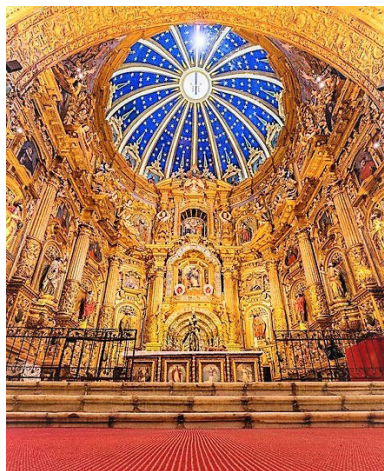
*Iglesia de San Marcelo de Lima.
Perú*

El Barroco estaba marcado por una sorprendente capacidad para adaptarse y plasmar artísticamente fenómenos bastante heterogéneos en el ámbito sociocultural: los laicos y religiosos, los folclóricos y cortesanos, etc. Este abanico se debía a que existían diferentes niveles en el Barroco – los investigadores coinciden en tres, pero hace falta tener en cuenta los fenómenos intermedios, «de frontera». El barroco es uno de los estilos históricos más prolíficos, duraderos y ricos en grandes logros artísticos. En su obra célebre «La pérdida del medio» Hans Sedlmayr sostiene que el Renacimiento y el Barroco que es su continuación en muchos aspectos (son los estilos «primario» y «secundario» de Likhachev) se basan en la idea del hombre-Dios y del hombre divino [Sedlmayr, 1948]. La carne se ilumina, reflejando su prototipo sublime, el sentimiento religioso dominante es el triunfo, la victoria sobre la muerte. Según el investigador, esto «no demuestra tanto la paganización del cristianismo sino la cristianización de la Alta Antigüedad pagana». Desde su punto de vista, esta época estilística es incomparable porque está marcada por una combinación del cristianismo y la vida orgánica, que es inaccesible para el románico y el gótico y que luego desaparece. Equipara esta época – o más bien la gran fase histórica y artística – a la Alta Antigüedad, a la cima de la historia universal.

Hay que admitir que pocos de los rasgos nombrados se expresaron en América Latina plenamente y con la certeza debida. Todos los problemas de la personalidad y el mundo, del entorno y el hombre, de la oscuridad y la luz, de la vida y la muerte se quedaron en Europa, en Roma, en París, en las obras de Rubens (1577 – 1640), Rembrandt (1606 – 1669), Bernini (1598 – 1680) y de los paisajistas holandeses. Las obras de los maestros cusqueños, de los artesanos en México, o incluso de los pintores profesionales, formados en las técnicas de la reducción, difícilmente podemos considerarlas como una verdadera pintura y escultura barroca. A lo mejor se trata de una reproducción simplificada de los ejemplares barrocos, sus imitaciones. Y aunque también llegaron a América las obras de la pintura alta barroca como los cuadros de Zurbarán (1598 – 1664) o Ribera (1591 – 1652), o los grabados maravillosos de los cuadros de pintores famosos, pero fueron escasos, se perdieron en el mar de la artesanía colonial y no formaron de ninguna manera una tradición coherente. Estos «episodios» espléndidos se copiaron, se simplificaron, convirtiéndose en los ornamentales y folclóricos.

También se nota otro rasgo típico. El barroco como estilo se caracteriza por un renacimiento peculiar de la tradición gótica (que nunca murió, sobre todo fuera de Italia). Por lo tanto, el término «gótico barroco» que adoptaron algunos investigadores, no es casual; incluso sería un programa artístico consciente, como el de Jan Santini (1677 – 1723) en Bohemia en el siglo XVIII. Pero a menudo se trataba de una necesidad espontánea y de una costumbre tanto de los que pagaron las obras como de los maestros. Esta peculiaridad del barroco, que forma parte de su compleja y rica esencia ideológica y artística, se caracterizó en América Latina por una tendencia al absolutismo. Toda la Escuela cuzqueña que representó casi dos siglos de la pintura tradicional podríamos denominarla «la Edad Media modificada», aunque sus rasgos singulares señalarán siempre la verdadera época histórica en que floreció, generando el espíritu excepcional de este fenómeno único. Es un arte impersonal, es puramente eclesiástico tanto según su sistema de géneros y los principios de tratar la imagen humana, como según su sistema artístico que se parece más a la pintura de iconos, primitiva y artesanal, que a los temas monumentales, espaciales y sensuales de la pintura barroca.

De todos modos, el barroco llegó a ser una gran época de la cultura latinoamericana, por muchas excepciones que haya. Tal vez debiéramos hablar precisamente de la época barroca y no del estilo barroco como tal. No sólo la élite criolla, sino también la población local, superficialmente europeizada y cristianizada, logró, sin embargo, sentir lo que llamamos la «imagen barroca del mundo». Bastaría leer los ensayos de Sor Juana Inés de la Cruz (1648 – 1695), las utopías de los misioneros, imaginar numerosas procesiones religiosas del Corpus Christi o de los santos locales, representaciones teatrales, la vida de las cortes virreinales, las ceremonias de luto, para captar en ellas las referencias emocionales y culturales familiares al estilo europeo. Pero éste no es el mundo del barroco, sino el mundo del barroco colonial. No floreció a base del rico sustrato cultural de Europa y del Mediterráneo, sino sobre las ruinas y fragmentos de una cultura pagana ajena. Y la formulación artística de esta imagen del mundo a veces no se llevaba a cabo a través de los medios barrocos. La imagen del mundo era más variada, y el contenido objetivado en las obras del patrimonio cultural era más amplio que las posibilidades de un pintor local. De ahí surge la discrepancia, la «brecha» entre la forma y el contenido, que produce el contraste y la tensión siempre palpables. Al mismo tiempo, el mencionado «organismo vital» de Sedlmayr, característico del barroco, la capacidad excepcional de traducir las observaciones cotidianas en formas artísticas no convencionales, con un matiz local, espontáneas y autoafirmativas, quizás sea la característica principal de este arte extraordinario. Una de las paradojas latinoamericanas es que este arte local tiene mucho



*Iglesia de San Francisco. Quito,
Ecuador*

terreno común con el mundo de los gustos y preferencias artísticas europeas. Por ejemplo, una de las peculiaridades de la estética local (que es profunda porque se refiere a los fundamentos sacros de la conciencia) era el amor por el color dorado, divino según se creía, y en general por el oro, que encarnaba la idea de la Deidad, lo que se traducía naturalmente en el amor por el dorado abundante del interior de la iglesia, sobre todo del altar. Aquí, el afán por la decoración magnífica de la catedral coincide con los gustos del barroco «triunfante» católico en Europa, con sus ideales del triunfo, de la glorificación y representación.

Los decretos del Concilio de Trento, entre otros, orientaron el arte hacia la misma opulencia y riqueza. Al parecer, esto contradice el fervor con el que los clérigos de la Iglesia católica de la misma época, teniendo en cuenta estos mismos decretos, lucharon por purificar la iglesia de la mitología, del espíritu secular y del lujo excesivo. No lo hicieron los luteranos, que «abolieron» el culto a los santos y que tenían mucho cuidado a la hora de glorificar incluso a la Virgen María, sino los propios católicos. Ignacio de Loyola (1491 – 1556) intentó abolir la música en la Iglesia. Abolió el canto monástico en su orden. Pero también prefirió el proyecto de Giacomo della Porta (c. 1540 – 1602) al diseño de la iglesia de los jesuitas de Roma, propuesto por el propio «divino Miguel Ángel» (1475 – 1564), ya que el primero remontaba al plano de la antigua basílica y era perfecto para oficiar una misa como tal y para su versión católica renovada. «En el interior de la iglesia reinan gran lujo y esplendor, amplificados por la decoración de la época posterior». Reflejando la Gloria del Señor, este interior también crea un efecto emocional especial: hay un contraste de formas pesadas y opulentas con el impacto del espacio de las bóvedas que atrae al espectador. «Parece que todos los logros del arte en dominar las masas tectónicas, como si obedecieran alguna fuerza sobrenatural, llevan... a moverse hacia la cúpula donde la gravedad pierde su poder y donde la vista y el espíritu se elevan a los reinos más altos» [Дворжак, 1978: 115]. Carlos Borromeo (1538 – 1584), el célebre arzobispo de Milán, ordenó que se quitaran de las iglesias de su ciudad las pinturas y escultura que contradijeran el nuevo espíritu e, igual que Loyola, abogó por volver al templo de tipo basílica (en forma de cruz latina) en vez del tipo céntrico favorecido en la época del Renacimiento. Quisieron destruir el «Juicio Final» de Miguel Ángel, con numerosas figuras desnudas (bajo el papa Clemente VIII (1592 – 1605)), luego «vistieron» las figuras. El arzobispo de Michelin (Malin) en Flandes quemó todas las esculturas y la pintura de las iglesias, obras que en su opinión no correspondían a los nuevos estándares, y lo apoyó mucho el general de la Compañía de Jesús Roberto Belarmino (1542 – 1621). Pero al mismo tiempo los jesuitas jugaron un papel muy importante a la hora de luchar por la expresividad del arte eclesiástico. Varios investigadores – Anthony Blunt, Emile Malle, Pavel Preiss – coinciden en que los jesuitas eran próximos a las corrientes místicas no ortodoxas en la religión, aunque siempre intentaron ajustarlas a una idea canónica común [Preiss, 1974]. Los investigadores analizaron lo suficiente el papel de los jesuitas en la formación, entre otras cosas, del Arte Sacra, y no tocaremos este tema. Solo cabe destacar que con el paso del tiempo el ideal de la Iglesia

que tenían en la mente los Reformadores, incluidos los Reformadores católicos, se fue desvaneciendo. La «Ecclesia ornata» («iglesia adornada») se convirtió en el ideal. Pedro Canisio (1521 – 1595), uno de los miembros más ilustrados y activos de la Compañía de Jesús, escribió: «Los innovadores nos condenan por adornar la iglesia. Son como Judas que impidió que María Magdalena echara incienso sobre la cabeza de Jesús». «Si fuéramos ángeles – continuó –, no nos harían falta iglesias ni servicios ni imágenes. Pero sólo somos seres humanos... Necesitamos que la Iglesia nos recuerde sin tregua lo que siempre estamos a punto de olvidar» [Male, 1932: 22, 29; Wittkower, 1972: 6-7].

La gloria del Señor era una de esas cosas de las que los jesuitas recordaban siempre a sus miembros, sobre todo al otro lado del océano. Al mismo tiempo, captaron bien los rasgos del carácter de la población local, incluido el arte, que podían manifestarse en la tendencia oficial de la Iglesia y, preservando su espíritu, permitieron cierta libertad en su expresión externa. Apoyaron las tendencias a los ornamentos opulentos cada vez mayor en la talla arquitectónica de América Latina. Las mejores iglesias de tipo «mestizo» incluyen las numerosas iglesias de la Compañía de Jesús, a saber, «La Compañía», que están diseminadas por todo el continente. Aquí el llamado «templo jesuítico», inspirado por la iglesia del Gesù en Roma, gozaba de una decoración ornamental sumamente rica.

Volviendo a los métodos de introducir el barroco en las colonias, se trata de nuevo del papel mediador de España y sus formas locales y regionales. A pesar de que los representantes de otros gustos y tradiciones nacionales (sobre todo los maestros alemanes) participaron en formar en el nuevo continente la cultura artística, y a pesar de los grabados y «libros de patrones» holandeses, pese a los dos volúmenes de Sebastiano Serlio (1475 – c. 1554) famosos en México, la influencia española (y la portuguesa en Brasil) fue decisiva. La línea de estilos locales no se cortó en el *plateresco* y el *manuelino*: en parte como su continuación, pero ya en relación con la tradición barroca, surgió su homólogo posterior, el *churrigueresco*. Estaba destinado a tener el mayor impacto en el arte latinoamericano.

Churrigueresco en la realidad latinoamericana

El nombre de este estilo proviene de un grupo de maestros de la dinastía Churriguera (una dinastía de arquitectos y retablistas barrocos de Madrid). Fue José Benito de Churriguera (1665 – 1725) quien desempeñó el papel principal en esta tendencia, junto a sus hijos Juan y Manuel. Como hemos visto, el *churrigueresco* se desarrolló en la época del barroco y floreció en España al mismo tiempo que el propio barroco y los elementos del clasicismo también presentes en Latinoamérica. Los representantes del último no aprobaron el *churrigueresco* acusándolo de ser demasiado extravagante. Sin embargo, este estilo, que absorbió las tradiciones del gótico tardío y del *plateresco* combinándolas a su manera con las técnicas barrocas contemporáneas, fue adoptado en muchos lugares y debía satisfacer los gustos de la población local si sus creadores recibían encargos tan importantes como la Ca-

tedral de Santiago de Compostela: Fernando de Casas Novoa (c. 1670 – 1749) construyó una nueva fachada, una «pantalla» que ocultaba el antiguo muro románico dejándolo intacto.

Los maestros de este estilo crearon la nueva cúpula de la Catedral de Salamanca, el retablo en tales catedrales grandes como la de San Esteban (también en Salamanca), el retablo de la Ascensión en la Catedral de Palencia y muchas otras obras igualmente importantes. Pero en la península Ibérica coexistían y funcionaban el barroco y el clasicismo de tipo europeo. Fue en esa época cuando el arte español se incorporó al estilo general y al sistema cronológico del arte europeo occidental y vivió su edad de oro en el campo de la pintura, lo que era importante a escala de toda Europa.

América Latina, a su vez, adoptó el *churrigueresco* como un modelo deseado. A base de este estilo surgieron muchas formas arquitectónicas, diversas y ricas. Uno de los elementos del estilo arquitectónico español – el estípite² – llegó a ser un símbolo de esta idoneidad local [Villegas, 1956]. Se trata de una forma de pilastra decorativa conocida desde la antigüedad, que se estrecha hacia abajo, se coloca en una base y tiene encima un capitel de cualquier forma. Esta pilastra se transformaba fácilmente en un herma o en una cariátide. Una gama de opciones similares está presente en el arte del Renacimiento italiano y, sobre todo, en el manierismo y el barroco. Tales pilastras se utilizan en la plástica decorativa atribuyéndole una diversidad considerable: a menudo enmarcan nichos y vanos, se utilizan en la escultura de lápidas, etc. El *Estípite* se usaba mucho en la arquitectura española. Lo usaron Herrera, los Churriguera, los clasicistas, tanto para decorar edificios como para construir retablos.

Esta forma arquitectónica tiene gran diversidad. Bastaría comparar la pilastra elegante y sobria en la iglesia de Nuestra Señora de Montserrat en Madrid (1720, Pedro de Ribera (1681 – 1742)), construida a base de elementos geométricos equilibrados, con el estípite densamente dorado y pesado de la iglesia de San Juan Bautista de Hervás (antes convento de Trinitarios). El compararlos demostrará toda la escala amplia de su aplicación, teniendo en cuenta que la escuela española siempre tuvo también algunos rasgos de diferencia de la variante italiana, sobre todo la elegida por Borromini (1599 – 1667) y los maestros barrocos. Cabe señalar que al mismo tiempo en la escultura de retablos se usaba cada vez más la madera, a menudo dorada.



La Catedral de Santiago de Compostela. Galicia, España

² Un estípite (del latín *stipes*, una estaca, palo hincado en tierra) es una columna o pilastra troncopiramidal invertida que a veces tiene funciones de soporte y también antropomorfa. Es frecuente verlos superpuestos unos a otros. Su origen está en las columnas minoicas de éntasis invertida. Estos elementos son característicos del movimiento churrigueresco de la arquitectura barroca.

En la arquitectura latinoamericana del siglo XVII y sobre todo del XVIII el *estípite* ya se convirtió en todo un sistema ornamental y decorativo. Nació el llamado «estilo candelabro» del barroco mexicano, con su tendencia a la decoración ornamentada de todo el plano de los muros exteriores e interiores. Éstos se cubren con un ornamento continuo y denso, y el patrón del candelabro es el principal. Al mismo tiempo, el *estípite* puede convertirse en una columna voluminosa añadida, que se eleva hasta la mitad de la altura de la fachada, mientras que el cuerpo de la columna es casi redondo y se descompone visualmente en muchos fragmentos individuales, que se amontonan – incluyen guirnaldas, medallones, medias figuras, nichos, capiteles sofisticados, cornisas cruzadas, etc. La estructura arquitectónica de la pilastra se quiebra y se disuelve, pero la riqueza y diversidad de los detalles es realmente infinita. La madera tallada, utilizada en el interior, permite cortes más finos y detallados, a menudo dorados o policromados (también puede utilizarse estuco), dando la impresión de ondas relucientes doradas, una especie de estructura irracional autosuficiente; se esconde como una joya dentro de una arquitectura muy sencilla. En México suele ser un templo «tipo Sevilla», de doble torre, a menudo con techos *mudéjares*, lo que intensifica aún más el efecto de la extraordinaria y excesiva riqueza ornamental del interior.



Sagrario Metropolitano, México

Se puede encontrar fácilmente los prototipos directos de los «candelabros» latinoamericanos en España, por ejemplo, en las obras de Francisco Hurtado Izquierdo (1669 – 1725), tales como el altar de oro de Triunfo Santiago en la catedral de Granada (1707). Es un «plateresco embarrocado», completado con ornamentación floral. Más tarde, en la segunda mitad del siglo XVIII, también hubo similares «candelabros» sofisticados, pero siempre conservaron su lógica estructural y sus proporciones – por ejemplo, las obras de Leonardo de Figueroa (c. 1650 – 1730), en San Telmo de Sevilla (1775 – 1790). En toda la península el *estípite* se desarrolló a su manera en el marco del gran orden. En América Latina, el *estípite* ya pretende sustituir este orden, convertirse en un principio general. Por supuesto, no se refiere a la arquitectura del edificio como tal, sino



La fachada del Antiguo Colegio de San Ildefonso, México

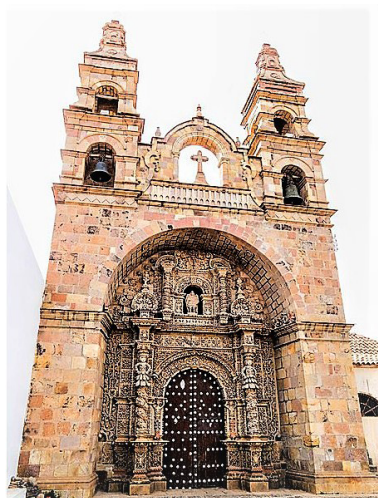
al exterior, a la decoración, y permanece siempre una aplicación. Tales pilastras decorativas aparecieron en las colonias muy pronto: ya en el siglo XVI hubo ejemplos singulares, como el de la Catedral de Xochimilco: aquí están escamadas, son alargadas y con figuras. En la Iglesia de San Pedro en Puebla (1679) las pilastras incluyen bustos estilizados con rostros frontales fijos, con los ojos cerrados. El motivo de la espiral, igual a la imagen humana en su función decorativa, se repite

aquí tres veces. El maestro que construyó la iglesia de Querétaro (1680) también utilizó los elementos del rostro y del cuerpo humanos, cortándolos en bloques y «barajándolos» con otros elementos envolviéndolos en ornamentos florales. La fachada de la célebre capilla del Sagrario Metropolitano en México (c. 1760) tiene patrón típico duplicado: el *estípite* entero pintado está «incrustado» en la pilastra ancha. La plástica de los enormes puntales verticales de su fachada que no pertenecen a un orden es muy escultórica y se parece poco a su fuente europea. Y en la fachada del Colegio de San Ildefonso en la Ciudad de México (1712 – 1717) las pilastras enormes parecen extenderse a lo ancho, pero los bloques geométricos de diferentes escalas que están amontonados se parecen a las formas arquitectónicas precolombinas.

En otros casos, la pilastra puede abrirse de repente al fondo y una estatua puede encajar en ella. También aparecen estatuas circulares, se las llamaría más bien figuras talladas: en medio de este abanico de ornamentos parecen estatuillas frágiles, que se pierden en la decoración y no están enmarcadas por ella como deberían. En la iglesia de Santa María Tonantzintla (c. 1700) las pilastras cariátides pierden definitivamente su pedigrí antiguo, igual que los mascarones, formando parte de las molduras plásticas, policromas, en parte doradas, ya bastante autosuficientes. Las cariátides aún más extrañas, de carácter sombrío, se ubican en el patio del Convento de San Agustín en la Ciudad de México (finales del siglo XVIII). Sus brazos enormes se alzan hacia arriba, pero no apoyan nada; están tirados, como cuerdas, a la pared, lo que muestra una falta total de lógica constructiva.



La iglesia de Santa María Tonantzintla, México



La Iglesia de San Lorenzo en Potosí

Los ejemplos son muchos, como las variantes peruanas de estilizar las pilastras cariátides antiguas como «sirenas» y «hombres de agua» locales, con guitarras en las manos y adornos de plumas en la cabeza. Este diseño ornamental disolvió las pilastras que bordeaban el nicho. Hace falta añadir, sin embargo, que la talla en Pomata tiene su propio carácter sobrio y ritmo simétrico, lo que se deberá a la tradición de la arquitectura maravillosa de Cusco y Lima. No obstante, en otra región peruana – en Potosí (la Iglesia de San Lorenzo) – la arbitrariedad y la estilización se manifiestan a lo máximo precisamente a la hora de tratar las figuras humanas, fragmentadas,

con rostros fantásticos y extraños. La ornamentación sustituye a la tectónica, por eso es tan difícil hablar de la presencia del barroco en su forma más pura en ese arte: el barroco no trata la aplicación ornamental sino la masa y el espacio.

El segundo ejemplo de la transformación de las fuentes europeas es el diseño de la fachada en la mayoría de las iglesias coloniales de los siglos XVII y XVIII. Se sabe que en España, en el apogeo del gótico tardío e isabelino, el coro y la capilla del altar mayor se ubicaron al fondo de la catedral. «En España fue como si el coro y el altar se convirtieran en una pequeña iglesia dentro de la catedral» [Каптерева, 1989: 144-145; Babelon, 1963]. Una reja ornamentada separaba el altar del resto del espacio. Luego el coro parecía seguir desplazándose hacia el exterior, buscaba hacer visualmente de la fachada de la iglesia un gran altar, aplicado decorativamente sobre el muro de la fachada. Esto generaba un efecto sorprendente y original, tanto estético como emocional y simbólico. Este tipo de decoración también está relacionado con el *churrigueresco*.

En América, sin embargo, cuando las misas se oficiaron en presencia de grandes multitudes de los recién convertidos, este diseño se hizo universal, sobre todo porque aquí el altar a menudo se sacaba al exterior y se colocaba entre las torres de los portales. No es casual que las catedrales mexicanas del siglo XVIII se parezcan a una especie de barrera de altar fosilizada. El elemento temporal del servicio local y la técnica arquitectónica que vino del otro lado del océano se mezclaron originando un principio obligatorio del diseño estilístico de la fachada de un edificio eclesiástico.

Mientras que los españoles construyeron fortificaciones, catedrales y viviendas en las colonias por su propia cuenta y a su gusto, a menudo se trataba de una arquitectura excelente y vanguardista para la época, que se incorporara fácilmente al contexto europeo. Así son, por ejemplo, las numerosas fortalezas del Caribe, como el castillo del Morro en La Habana; tal fortaleza se vería preciosa en la costa mediterránea. La construyó Bautista Antonelli (1547 – 1616), un italiano que era

uno de los mejores ingenieros de Europa de la época. Desde luego, desde el principio de la cristianización aparecieron edificios eclesiásticos modestos, provinciales, a menudo se construyeron utilizando las iglesias locales destruidas, como, por ejemplo, todo el complejo de la arquitectura sagrada alrededor de la isla de Titicaca. Aquí, en la tierra de la población autóctona, los

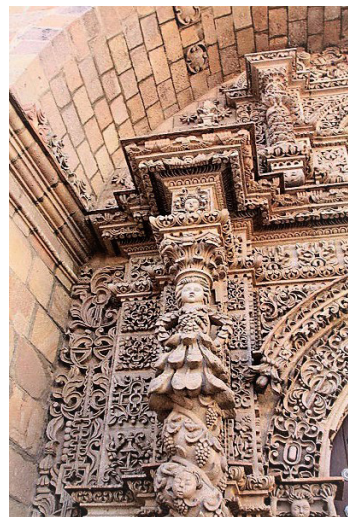


Figura del portal de la Iglesia de San Lorenzo en Potosí



El castillo del Morro en La Habana

rasgos de los gustos y tradiciones locales se hicieron sentir desde el principio. Pero fue en México y en la rica La Plata peruana – ya en el siglo XVIII – donde de verdad triunfaron las formas originales.

Cuando las colonias cobraron fuerza y los criollos se enriquecieron, cuando se formaron las preferencias locales, el arte se distanció de Europa occidental. Fue aquí donde floreció el tipo de arte parecido a lo que musicóloga soviética Valentina Conen llamó «géneros regionales» en cuanto a la música. Estas corrientes artísticas combinaron de manera arbitraria y desigual los elementos individuales en los que se «dividió» el estilo histórico europeo [Конен, 1984].

La decoración de las iglesias latinoamericanas del periodo barroco ofrece un sinfín de ornamentos y sus variantes. Rompiendo cualquier marco estilístico obligatorio, los artesanos locales dieron con muchas posibilidades impredecibles, como siempre ocurre en el primitivismo, y muchas de las obras que examinamos pertenecerían a este grupo de fenómenos artísticos, muy activo en el periodo postrenacentista y barroco. Además de la ausencia de los marcos fijos estilísticos, estos fenómenos se caracterizan por una gran diversidad de las fuentes, lo que los convierte en variantes típicas de una cultura mixta que prepara, y a veces genera, una síntesis artística.

En términos generales, en el siglo XVI y aún más definitivamente en los siglos XVII y XVIII, España y Portugal proporcionaron a las colonias su propia versión del estilo histórico, además de los impulsos generales europeos, mientras que América Latina adoptó algunos de sus rasgos, dándoles prioridad. Y si en Europa el *isabelino*, el *manuelino* y el *churrigueresco* eran sólo ramas laterales, en Latinoamérica se convirtieron en una base muy importante del estilo.

Reconfiguración de los estilos europeos en Latinoamérica

Observando esta línea local, cada vez más viva y folclórica, notamos cierta «desintegración» del conjunto estilístico, la liberación de elementos que parecían estar inseparables del concepto de la forma e imagen. Luego estos elementos se combinan arbitrariamente (desde el punto de vista del estilo histórico), creando mezclas a veces extrañas, pero sólidas. Parece que la posibilidad de tal «reconfiguración» existe en la propia estructura de la imagen artística. Se puede objetivar el contenido espiritual en una obra a través de una forma material concreta. El contenido espiritual se revela a través del espíritu «vivo», o sea el espectador, que lo contempla y es capaz de revelar y reproducir tanto la dimensión espiritual como la parte formal y material de la obra de arte [Гартман, 1958: 125-136]. Si el «espíritu», o sea la intuición, la mente de un representante de la población autóctona es incapaz de percibir algunas partes del contenido de las obras europeas, como si fueran opacas, poco reveladas, entonces la forma que envuelve este contenido se percibirá a lo mejor como una combinación arbitraria de elementos, que carece de estructura estricta. Pues es que una persona no ve, no siente los patrones estructurales (estilísticos), mientras que incluso la gente común y hasta analfabeta en Eu-

ropa los percibe, aunque sea intuitivamente, porque este contenido es tradicional y habitual y remonta a las normas arraigadas de percibir la imagen y el sentimiento artístico que evolucionaron durante siglos en la cultura de esta región.

Demos un ejemplo de tal combinación de elementos europeos: la tradición de decorar al fresco los muros de las iglesias se arraigó en los Andes y se convirtió en uno de los rasgos más típicos del arte local. Es cierto que a veces los murales se sustituyeron por pinturas multidimensionales sobre lienzo, pero también había frescos, y las pinturas podían ser tanto figurativas como puramente ornamentales. El ornamento – y en este contexto la pintura en el Baptisterio de Carabuco es un ejemplo elocuente – incluye los patrones renacentistas que proceden de una fuente familiar, es decir, de los grabados europeos. Se trata de frutas, flores, jarrones, grotescos, conchas y palmetas que aquí se transforman en penachos de plumas indios. Las flores y los pájaros eran preferidos; ambos crean una imagen de un paraíso de vegetación fantástica que cubre los muros, pilares y bóvedas de las iglesias. Estos murales se parecen a las tallas de las fachadas de Arequipa o Potosí, «el mestizo de los Andes». La pintura de la bóveda del Baptisterio de la iglesia de Santiago de Curahuara de Carangas, que representa el Arca de Noé, tiene una espontaneidad casi infantil y carece de cualquier objetivo arquitectónico: los animales son diminutos en comparación con los humanos, pero los pájaros, numerosos como siempre, llenan con sus alas todo el espacio. El cuadrado central de la bóveda está decorado con querubines que vuelan entre las estrellas, y en el centro se ubica una representación del Espíritu Santo en forma de paloma, pero vuela sobre el fondo de un enorme disco de sol con rayos agudos, que se remonta a la tradición arcaica local.



Baptisterio de la iglesia de Santiago de Curahuara de Carangas. Bolivia

Los murales nos dan también un ejemplo de la «recodificación del patrón» que está tan presente en el arte latinoamericano. Volvamos al baptisterio de Carabuco, cuyo mural fue realizado en 1766 – 1785, decorando la parte superior del coro. El maestro Diego de Rosas fue su autor. El pintor decoró el muro con guirnaldas de frutas, interpretadas de forma suelta y simplificada, que se remontan, como es habitual, a los modelos gráficos renacentistas. Las figuras, igualmente simplificadas, de Hércules y Apolo ocupan la parte central. El primero tiene su maza, el segundo está vestido con un manto y tiene cabello largo hasta los hombros, según la tradición india. Ambos sostienen una enorme corona de laurel, y en el centro de ella el pintor que no soporta el vacío colocó una flor exuberante. Pero lo más interesante es que los



Baptisterio de Carabuco. Bolivia

personajes mitológicos pongan esta corona sobre un signo emblemático que está en un arco: una mano con un compás se asoma desde las nubes dibujando una inscripción «Labore et Constantia». Teresa Gisbert sostiene que el emblema aleccionador sirve para la iluminación cristiana, mientras que la composición indica que el destino del héroe depende del plan divino [Mesa, Gisbert, 1977].

La imagen de los héroes y la corona están coronadas por una composición de flores, plumaje, manzanas y piñas que representan la apoteosis de la doctrina cristiana, según la percibieron el pintor y el cliente. Sin embargo, el compás que tiene la mano que se asoma de las nubes y la inscripción son la marca de la imprenta de Amberes de Cristóbal Plantino (c. 1520 – 1589). Una obra de este tipo, en la que un compás con una inscripción similar estaba colocado en un marco ornamentado, y que incluía las figuras de Hércules y Apolo (en la versión original fue Musa), la realizó Rubens para una imprenta famosa, pero no para la de Plantino, sino para la de su nieto, Balthasar Moretus (1574 – 1641), amigo del pintor, junto con quien Rubens, según Ksenia Egórova, creó un nuevo sistema barroco del diseño de un libro [Еропова, 1977]. Las portadas, las ilustraciones textuales y los retratos que Rubens realizó en los estudios ligeros y elegantes, generalmente con la técnica de la grisalla, se grabaron después en cobre y madera por un grupo de artesanos excelentes. La Compañía de Jesús fue uno de los principales clientes de la imprenta, y a través de ella muchos grabados y libros de la «Oficina Plantino-Moretus», que fueron los heraldos del nuevo estilo, cruzaron el océano y difundieron el estilo por las tierras lejanas del mundo cristiano, a veces incluso antes que en el propio continente europeo.

Estos ejemplos excelentes del estilo barroco fueron el punto de partida de numerosas obras coloniales, y en general, se tradujeron en pinturas. Así sucedió en el caso de la iglesia de Carabuco. La pintura fantástica, por supuesto, no se remonta directamente al dibujo de Rubens: se hicieron varias copias de él, y ante todo nos fijaremos en el grabado de Christoffel Jegher (1596 – 1652), hecho según el dibujo de Erasmus Quellinus II (1607 – 1678). Aquí la figura femenina – Rubens la dibujó con una túnica ondeante, con el pecho semidesnudo – está envuelta en un manto con pliegues. Sin embargo, esta forma no fue adecuada para decorar la iglesia, y el autor la sustituyó por Apolo. Por lo tanto, la marca comercial, la alegoría de la diligencia de la imprenta de Amberes, se convierte en una alegoría moralizante religiosa de carácter didáctico. Se trata de una verdadera transformación asimilativa del modelo europeo, que está tan presente en la arquitectura del «mestizo de los Andes». Pero allí se produce cierta síntesis de las formas locales e importadas, mientras que aquí se desenvuelve en el marco de la tradición artística europea, pero a costa de recodificar los elementos de contenido.

Las composiciones de caballete siguieron un camino similar, por ejemplo, la famosa imagen de la Defensa de la Eucaristía con la figura de Rosa de Lima en el centro, sosteniendo en alto con ambas manos los Santos Dones. La primera de las santas locales canonizadas (en 1671) aparece aquí como una representante de la joven iglesia americana. A ambos lados de Santa Rosa están un turco formidable con



*Defensa de la Eucaristía con la
figura de Rosa de Lima.
1700–1750. Perú*

turbante (a la izquierda) y un rey español joven con armadura pálida y una peluca larga (a la derecha), bloqueando con su espada el camino de los infieles hacia Santa Rosa. El rey representa la monarquía española que defiende y protege la Iglesia y el cristianismo. Esta imagen autóctona según su espíritu también se basa en cánones europeos. Por ejemplo, la composición es casi igual a la de un grabado de Cornelis Galle II (1615 – 1678) (también basado en el dibujo de Rubens), pero esta vez no se limita a copiarlo simplificándolo, sino que crea una modificación, una nueva versión iconográfica. El dibujo de la portada de un libro (1634) del poeta jesuita polaco Maciej Sarbiewski (1595 – 1640) podría ser el punto de partida. Como resultado, la portada del libro dio origen a una imagen religiosa, casi eclesiástica, a la vez representativa y propagandística – en cuanto al papel del imperio español – pero glorifica

a una santa local y sus méritos decorativos corresponden perfectamente a los gustos locales. Combina la alegoría, el retrato, la situación histórica, un elemento de teatro parecido a los «cuadros vivos» de las procesiones cristianas festivas, y todo aquello refleja la apoteosis del Sacramento cristiano que une el cielo y la tierra. Es una obra maestra del barroco latinoamericano.

Goethe atribuye el estilo a las divinas leyes de naturaleza. Para la población autóctona estas leyes divinas estaban «encriptadas» y a veces «cerradas». Los incas no captaron el significado sagrado de la palabra «libro» porque el transmitir la información no solo lo asociaban a la escritura a través de los nudos, sino que la propia información era muy diferente a los textos de letras de Europa, donde para la gente el libro significaba ante todo las Escrituras. Por lo tanto, los componentes formales del estilo en la América Latina de la época, sobre todo en su interior, no se percibían como un marco visible del contenido simbólico claro, sino como un conjunto de símbolos arbitrarios, que formalizaban una estructura más bien convencional que nunca se revelaba del todo y que, en general, se les había impuesto desde el exterior. Un detalle de esta estructura, en la opinión de la gente, no estaba íntimamente vinculado a su contenido por los lazos firmes de un sistema de imágenes obligatorio. Sería más libre que en percepción de un europeo, menos significativo, más aleatorio. Al mismo tiempo, puede llamar más la atención y eclipsar lo demás, como ocurría con el *estípite*. Los detalles que no obedecieran la lógica interna de la construcción estilística parecían tener el mismo valor y, por tanto, se sustituían. Se los podía barajar, como los naipes, y colocarlos de otro modo. Se podía tomar cualquier parte y ampliarla, sacar un detalle y convertirla en un módulo arquitectónico general, rompiendo todas las leyes del orden europeo. Es por eso que resultó tan fácil romper el módulo europeo renacentista (antiguo). Según Boris Vippers, fue un «total descuido tectónico», que no deja de sorprender en

América Latina [Виппер, 1977: 108]. Aquí, cuando florecieron las formas locales, llamadas «barrocas» de manera demasiado generalizada, una columna salomónica podía encajar en una pilastra plana, ya que la columna salomónica tiene por objetivo erguirse libremente representando la idea de una espiral espacial infinita. Una columna pesada y brillante se colocaba encima de un frágil candelabro triangular puesto de arriba abajo. Pero no se trata sólo de tales «tonterías» tectónicas. Esta situación predispone en general al desarrollo predominante de formas ornamentales. El «estilo candelabro» del barroco mestizo en vez del sistema del orden europeo, compuesto, sin embargo, de algunos de sus elementos refleja el percibir de manera superficial la forma rechazando la idea misma del *modus antropomórfico* subyacente.

Esta sensación de una discrepancia, una brecha entre el contenido y la forma está muy presente. El contenido puede ser muy rico, pero la forma no refleja su profundidad, como si a una persona le faltaran palabras para describir lo que siente, aunque los sentimientos y las emociones sean fuertes. La gente trataba de expresar sentimientos confusos pero fuertes, sus miedos, preocupaciones, supersticiones, expectativas, alegría y dolor, es decir, su conciencia cristiana y el subconsciente indio. Lo hacían pintando o tallando en piedra, madera o alabastro rostros extraños con bocas sesgas o cerradas, representando cabezas como discos solares, los ojos cerrados o desorbitados de los



Vasija ceremonial de los Incas



Tapiz inca

ángeles o monstruos paganos, ahogándolos en los infinitos ornamentos florales o disolviéndolos en las formas etéreas o geométricas. Toda esta confusión atetónica en el siglo XVII y en el XVIII en particular exagera las verdaderas características del barroco, sus contrastes, el juego de luces y sombras, su sentido de la gravedad de la materia y su aspiración a «parecer» más que «ser». Lo exagera de una manera bastante bárbara, pero muy expresiva. Este mundo de las formas no sólo está lejos del arte europeo, sino también de la tectónica estricta, del equilibrio de color y línea, que caracteriza, por ejemplo, los maravillosos tejidos de los pueblos autóctonos, su cerámica, ni hablar de la arquitectura.

Este subconsciente colectivo todavía tiene dioses paganos, está sumergido en un pasado que los pueblos no vivieron y que se les quitó por fuerza. A principios del periodo colonial (y en algunos casos en su apogeo) dentro de tal arte se escondía una tristeza bastante oscura y profunda, aunque parezca despreocupada a primera vista. Si miramos más cerca, encontraremos más de las quimeras o grotescos

medievales en los márgenes de manuscritos en pergamino, monstruos entretejidos en capiteles románicos y rostros distorsionados, que de la ligereza hipnotizante del rococó, que parecían indicar las conchas blancas y doradas y los rizos florales exuberantes de las catedrales del siglo XVIII.

La decoración opulenta, los ornamentos, el carnaval de formas intentan disimular el hecho de que la población autóctona no adoptó, no percibió como el suyo el mundo europeo codificado en la materia del arte. Los pueblos autóctonos en la época colonial, aun siguiendo ciertas pautas en su arte, no resolvieron el enigma de la Esfinge de la costa mediterránea y escogieron el camino de menor resistencia: se apropiaron de este mundo de las formas, sin comprenderlo, sólo intentando, si era posible, ponerle indicadores, o sea las realidades familiares, intentaron acomodarse, vestirse con esta ropa estampada sin darse cuenta del significado y simbolismo del patrón.

* * *

América Latina creó su propia tradición que no se basó tanto en asimilar estilos históricos más amplios como en su dialecto hispano-portugués. Poco a poco lo consiguió: a finales del periodo colonial, cuando el sentimiento nacional se había consolidado, el elemento folclórico llegó a influir en las formas importadas,



Virgen de la Almudena.
1740–1770

las impregnó de su propio espíritu pintoresco, creó sus propios géneros. Las Madonnas indias, Jesús con una corona de espinas de cactus, arcángeles con ropa colorida inca o con los mantos de plumas aztecas adquirieron su propia lógica de existir y el valor de los símbolos nacionales.

Nos parece apropiado citar una de las afirmaciones de Boris Vippers que tiene que ver con el arte barroco letón, pero que parece tener un significado general mucho mayor, al menos en lo que se refiere al nacimiento de las formas nacionales en el arte latinoamericano. «La rusticalización de las formas artísticas ocurre cuando la tradición y los elementos de estilo pasan de una nación a otra... o de una esfera social a otra. Las formas artísticas se generalizan y se simplifican, los rasgos típicos se aumentan, y los contrastes

espaciales se sustituyen por un ritmo externo. Aunque tal proceso conduce sin duda a una deformación, incluso a la destrucción del estilo histórico, nunca se trata de la decadencia. La influencia del estilo histórico genera un abanico especial de técnicas y patrones en el arte provincial, que, desarrollándose en el futuro, se combinan con la tradición antigua de la artesanía popular y forman paso a paso una versión del dialecto artístico nacional. Esto todavía no es un estilo, pero crea el potencial para que surja un estilo original independiente. <...> Poco a poco, en el marco de este dialecto, se van desarrollando los rasgos nuevos y originales: las for-

mas ornamentales peculiares, los símbolos típicos y un concepto independiente. Una chispa pequeña, echada en un momento tenso para la autoconciencia de una nación, es suficiente para que el dialecto provincial pase a ser un lenguaje artístico completo e independiente. El estilo potencial se convierte en un nuevo estilo nacional» [Vippers, 1939: 8].

La nueva etapa en el desarrollo del arte latinoamericano, que llegó después de las guerras de independencia que se libraron por todo el continente, sirve para comprobar esta idea. Cuando llegó el siglo XX, ya se trataba de la existencia de formas nacionales y originales en el arte latinoamericano, de los países independientes del continente que ya no fueron colonias. Entretanto, la complicada época de transición de la Edad Media a la Nueva Edad plantea un abanico de problemas y exige análisis y estudios exhaustivos para seguir investigando la historia del arte latinoamericano.

References

- Babelon J. (1963) *L'Art espagnol* [The Spanish Art], Presses universitaires de France, Paris, France, 184 p. (In French)
- Berezkin Yu.E. (1991) *Inki. Istoricheskii opyt imperii* [The Incas. The Historical Experience of the Empire], Nauka, Moscow, Russia, 232 p. (In Russian)
- Bottineau Yv. (1969) *Baroque ibérique* [Iberian Baroque], Office du Livre, Fribourg, France, 190 p. (In French)
- Dvořák M. (1978) *Istoriya ital'yanskogo iskusstva v epokhu Vozrozhdeniya* [History of Italian Art during the Renaissance], Iskusstvo, Moscow, Russia, 264 p. (In Russian)
- Egorova K.S. (1977) *Peter Paul' Rubens. Pis'ma. Dokumenty. Suzhdeniya sovremennikov* [Peter Paul Rubens. Letters. Documents. Judgments of contemporaries], Iskusstvo, Moscow, Russia, 480 p. (In Russian)
- Hartmann N. (1958) *Estetika* [Aesthetics], Inostrannaya literatura, Moscow, Russia, 692 p. (In Russian)
- Kaptereva T.P. (1989) *Iskusstvo Ispanii. Ocherki* [Art of Spain], Izobrazitel'noe iskusstvo, Moscow, Russia, 385 p. (In Russian)
- Kaptereva T.P. (1990) *Iskusstvo Portugalii* [Art of Portugal], Izobrazitel'noe iskusstvo, Moscow, Russia, 400 p. (In Russian)
- Khoroshaeva I.F., Nitoburg E.L. (1981) *Etnicheskie protsessy v stranakh Yuzhnoi Ameriki* [Ethnic Processes in South America], Nauka, Moscow, Russia, 534 p. (In Russian)
- Konen V.D. (1984) *Rozhdenie dzhaza* [The birth of jazz], Sov. kompozitor, Moscow, Russia, 312 p. (In Russian)
- Kubler G., Soria M. (1959) *Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions (1500–1800)*, Penguin Books, Baltimore, Baltimore, USA, 445 p.
- Lambert E. (1949) *L'art Manuelin* [Manuelin art], Minerva, Lisbonne, Portugal, 12 p. (In French)
- Likhachev D.S. (1973) *Razvitie russkoi literatury X – XVII vekov* [The development of Russian literature of the 10th - 17th centuries], Nauka, Leningrad, Russia, 254 p. (In Russian)
- Male E. (1932) *L'art religieux après le Concile de Trente* [Religious art after the Council of Trent], Armand Colin, Paris, France, 532 p. (In French)

- Mesa J. de, Gisbert T. (1977) *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia* [Holguin and vice-royalty painting in Bolivia], Librería Editorial Juventud, La Paz, Bolivia, 358 p. (In Spanish)
- Sebastian S., Gainza M.G., Rogelio Buendia J. (1980) *Historia del Arte hispanico: El Renacimiento* [History of the Hispanic Art: The Renaissance], Alhambra, Madrid, España, 344 p. (In Spanish)
- Sedlmayr H. (1948) *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19 und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit* [Loss of center. The visual arts of the 19th and 20th centuries as a symbol of time], Otto Müller Verlag, Salzburg-Wien, Österreich, 255 p. (In German)
- Smith R. (1968) *The art of Portugal (1500–1800)*, Weidenfeld & Nicolson, London, UK, 320 p.
- Vasconcelos de F. (1972) *Historia da Arte em Portugal* [Art History of Portugal], Verbo, Lisboa, Portugal, 137 p. (In Portuguese)
- Villegas V.M. (1956) *El grande signo formal del barroco* [The great formal sign of baroque], Imprenta Universitaria, México, México, 241 p. (In Spanish)
- Vippers B. (1939) *Baroque Art in Latvia*, Valters un Rapa, Riga, Latvia, 276 p.
- Vippers B. (1977) *Ital'yanskii Renessans. XIII – XVI veka* [Italian Renaissance. XIII – XVI centuries], Iskustvo, Moscow, Russia, 223 p. (In Russian)
- Wittkower R., Jaffe I.B. (eds.) (1972) *Barok Art: the jesuit contribution*, Fordham University Press, New York, USA, 139 p.
- Zemskov V.B. (ed.) (1985) *Istoriya literatur Latinskoi Ameriki. Ot drevneishikh vremen do nachala Voyny za nezavisimost'* [History of Latin American Literatures. From Ancient Times to the Beginning of the War of Independence], Nauka, Moscow, Russia, 674 p. (In Russian)

Список литературы

- Березкин Ю.Е. (1991) *Инки. Исторический опыт империи*. Наука, Москва. 232 с.
- Виппер Б. (1977) *Итальянский Ренессанс. XIII – XVI века*. Искусство, Москва. 223 с.
- Дворжак М. (1978) *История итальянского искусства в эпоху Возрождения*. Искусство, Москва. 264 с.
- Гартман Н. (1958) *Эстетика*. Иностранная литература, Москва. 692 с.
- Егорова К.С. (1977) *Петер Пауль Рубенс. Письма. Документы. Суждения современников*. Искусство, Москва. 480 с.
- Земсков В.Б. (ред.) (1985) *История литератур Латинской Америки. От древнейших времен до начала Войны за независимость*. Наука, Москва. 674 с.
- Каптерева Т.П. (1989) *Искусство Испании. Очерки. Изобразительное искусство*, Москва. 385 с.
- Каптерева Т.П. (1990) *Искусство Португалии. Изобразительное искусство*, Москва. 400 с.
- Конен В.Д. (1984) *Рождение джаза. Советский композитор*, Москва. 312 с.
- Лихачев Д.С. (1973) *Развитие русской литературы X–XVII веков*. Наука, Ленинград. 254 с.
- Хорошаева И.Ф., Нитобург Э.Л. (ред.) (1981) *Этнические процессы в странах Южной Америки*. Наука, Москва. 534 с.

**Иллюстрации к статье Л.И. Тананаевой
«О понятии стиля в колониальном искусстве Латинской Америки
XVI – XVIII веков»**



Алтарь Сан Висенте. Нуну Гонсалвеш. Ок. 1445. Португалия



Алькасар, выполненный в стиле мудехар. XIII в. Севилья



Мадонна-девочка. Неизвестный художник. XVIII в. Школа Куско



Военный архангел. Неизвестный художник. XVIII в. Школа Куско



Святой Иосиф и Дитя Иисус. Неизвестный художник. XVIII в. Школа Куско