

CUADERNOS
DE ARTE
COLONIAL

MUSEO DE AMERICA OCTUBRE 1987

Z. 547

3

*La Pintura en Potosí y
la Audiencia de Charcas (Hoy Bolivia)*

*Tradicón indígena en la Platería
Colonial Peruana*

*Imitación de la laca oriental en
muebles novohispanos del siglo XVIII*

Arqueología y Arte Colonial

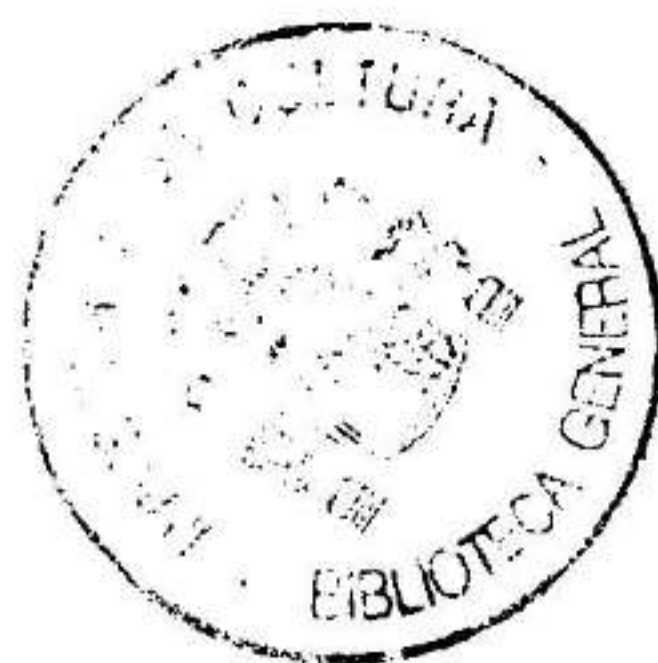
Alegoría del Rosario

Retratos de Isabel II en Puerto Rico

MINISTERIO DE CULTURA

CUADERNOS DE ARTE COLONIAL

3



MUSEO DE AMERICA

ISSN 0213-6717
NIPO 301-87-089-0

Dirección: M. Concepción García Sáiz
Conservadora Jefe de la Sección Colonial

Redacción: Mercedes González Amezúa y del Pino (Conservadora)
Sonia Pérez Carrillo
Carmen Rodríguez de Tembleque

Diseño y Maqueta: Antonio G. del Valle

Distribución: MUSEO DE AMERICA
Avda. Reyes Católicos, 6
28040 Madrid (España)

MINISTERIO DE CULTURA

Dirección de Museos Estatales

Una de las mayores dificultades con que se encuentran los investigadores dedicados al estudio del Arte Colonial, es la ausencia repetida de síntesis clarificadoras de las características de las diferentes escuelas artísticas. Está claro que esta carencia responde a una realidad: todavía queda mucho por conocer sobre el trabajo de los talleres artísticos de este período y, como consecuencia de ello, se hace muy difícil establecer las pautas de comportamiento de sus intérpretes. El artículo de la arquitecta boliviana Teresa Gisbert —compendio de sus amplios trabajos sobre la pintura andina— inicia una serie de estudios que pretendemos ir incluyendo de forma progresiva en nuestros “Cuadernos de Arte Colonial”, dedicados, precisamente, a mostrar hasta que punto podemos hablar de escuelas concretas y cuales son sus rasgos esenciales. La autoridad de Teresa Gisbert en el tema que trata está suficientemente reconocida y esperamos contar pronto con las colaboraciones de otros especialistas de las diferentes áreas y géneros que componen el ámbito de las artes coloniales.

A continuación se incluye un trabajo del conservador del Museo de América Salvador Rovira Llorens, que tiene por objeto el estudio de tres piezas de plata pertenecientes a los fondos del mencionado museo, desde una perspectiva técnica, incluyendo los análisis espectrométricos que permiten conocer su composición material y la consiguiente comparación con objetos elaborados durante el período prehispánico. Sonia Pérez Carrillo se ocupa en esta ocasión de casi una veintena de muebles realizados en el Virreinato de la Nueva España a lo largo del siglo XVIII. Estas obras, pertenecientes a diferentes colecciones públicas y privadas de México, demuestran como este virreinato fue especialmente sensible a la influencia oriental, que penetró tanto por la vía directa —a través del comercio con oriente— como por la indirecta— a través de los gustos orientalizantes de la propia Europa, que alcanzaba a las colonias americanas. Las diferentes técnicas empleadas en México para dotar a los objetos de la apariencia brillante de la laca, han dado origen a no pocas confusiones, que la autora de este artículo intenta desvelar.

“Arqueología y Arte Colonial”, el trabajo que presenta M.^a Angeles Albert, es el avance de los primeros resultados obtenidos por la autora en una investigación que, sobre cerámica colonial, viene llevando a cabo en México y España, utilizando como base una importante colección de cerámica colonial mexicana existente en el Museo de América y los hallazgos arqueológicos realizados en el Distrito Federal. Le sigue el estudio de la Alegoría del Rosario de Alejandra González Leyva, centrado en una pintura del mexicano Cristóbal de Villalpando.

El último de los artículos, obra del conservador del Museo del Prado Jesús Urrea, está dedicado a la localización de la iconografía de Isabel II en Puerto Rico. Con él, el autor hace su aportación al catálogo de obras españolas en América, tan importante para el estudio del arte peninsular como para el colonial ya que, en numerosas ocasiones, estas obras procedentes de la metrópoli, fueron utilizadas como fuente de inspiración por los artistas americanos, aunque en esta ocasión estemos ya en los últimos peldaños del mundo colonial hispano.

En el apartado dedicado a las Notas Artísticas se incluyen las aportaciones de Carmen Rodríguez Tembleque, Santiago Sebastián, Pavel Stěpánek y Guillermo Tovar de Teresa, dedicados respectivamente, a los alumnos americanos de la real

Academia de Bellas Artes de San Fernando, la localización de los grabados inspiradores de importantes relieves mexicanos, el hallazgo de piezas americanas en colecciones de Praga y el análisis de un interesante documento sobre el gremio de arquitectos de México de 1733.

M.^a Concepción García Sáiz
Conservadora Jefe Sección Colonial

LA PINTURA EN POTOSI Y LA AUDIENCIA DE CHARCAS (Hoy Bolivia)

TERESA GISBERT

La actual república de Bolivia, con el nombre de Audiencia de Charcas, formó parte del Virreinato Peruano hasta 1776 y desde esa fecha permaneció al Virreinato de Buenos Aires, creado para facilitar la labor administrativa en la parte sur del continente.

Bolivia está dividida físicamente en dos zonas: el altiplano, a 4.000 mts. de altura, que está situado entre dos ramas de la cordillera de Los Andes, y las tierras bajas en el oriente; estas fueron, al igual que el Paraguay, misionadas por jesuitas. La mayor actividad económica, política y social se concentró en las tierras de puna pobladas por indígenas que habían pertenecido a las altas culturas prehispánicas, Tiahuanaco primero y los Incas después. El centro económico más importante era la ciudad de Potosí que llegó a tener en el primer tercio del siglo XVII 160.000 habitantes. En su famoso cerro se explotaba la plata, trabajaban en él indios mitayos que venían a Potosí desde catorce provincias, las más alejadas cerca del Cuzco. La segunda ciudad minera era Oruro.

En torno a la ciudad de La Paz había un gran núcleo indígena conectado tanto cultural como económicamente con los pueblos del altiplano circundante y del lago Titicaca. Esta ciudad vivía del intercambio, pues se halla situada en el punto medio del camino que va de Cuzco a Potosí. Era paso obligado para cualquier viajero que quisiera ir de Lima a los centros mineros.

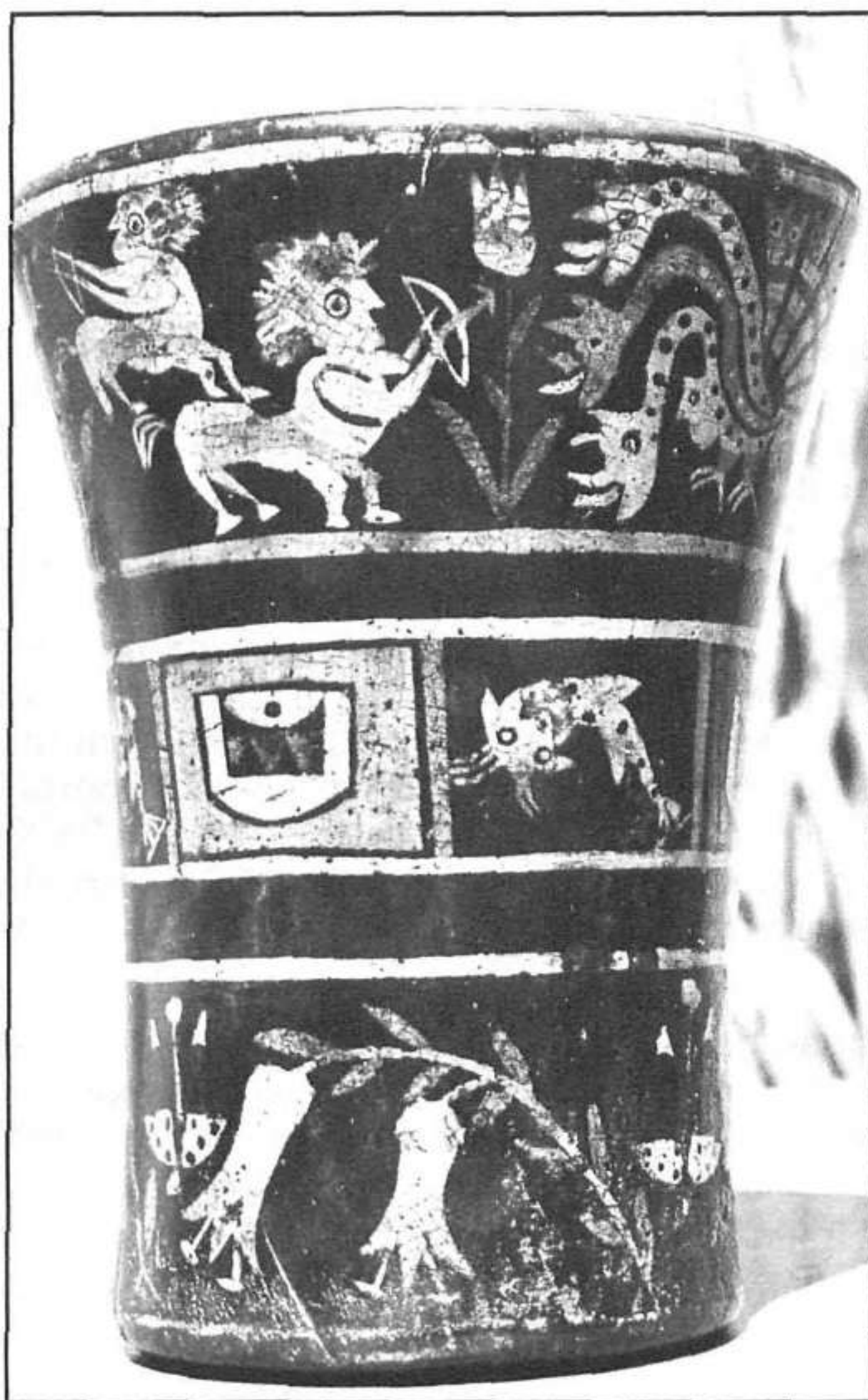
Así se crearon en Bolivia dos focos culturales en torno a estas dos ciudades: Potosí y La Paz, que con una dominante población indígena tenían características muy peculiares. La ciudad de Chuquisaca que estaba ligada económicamente a Potosí era sede de las autoridades virreinales.

Las dos urbes fueron centros del quehacer pictórico, llegando a expertar sus obras, sobre todo durante el siglo XVII. A mediados de este siglo, pese a que la producción local no cesó, se importaron pinturas cuzqueñas que eran más baratas y se adaptaban mejor al gusto popular.

La zona oriental, a cargo de los jesuitas destacó especialmente en las artes menores, sobre todo en la confección de muebles incrustados con conchas de los ríos y taraceados en diferentes maderas.

En el trabajo de platería se distinguieron La Paz y la vecina ciudad de Puno, donde se labraban los altares para toda la zona. En escultura Potosí fue el centro más destacado; dependiente, al igual que Lima, de la escultura sevillana. Ambas ciudades albergaron los mejores escultores.

La arquitectura osciló en sus estilos de acuerdo al tiempo, las primeras iglesias fueron renacentistas con resabios góticos y mudéjares en sus cubiertas. Luego vino el barroco, el cual entre 1630 y 1780, adquirió un fuerte sabor local, sobre los elementos arquitectónicos europeos se puso una decoración consistente en motivos preco-



1.— Kero (vaso de madera) decorado con motivos de la mitología clásica. Obra indígena del siglo XVI.

lombinos y otros provenientes de la flora y fauna tropical; este tipo de barroco tuvo vigencia en todo el altiplano y se conoce como “estilo mestizo”.

La moda del neoclásico entró tardíamente desterrando al “barroco mestizo” de las ciudades controladas por la burocracia, tales como Lima y Chuquisaca, pero sin poder imponerse en los pequeños pueblos y núcleos rurales donde el barroco pervive hasta muy avanzado el siglo XIX.

Los orígenes de las escuelas pictóricas y el manierismo

Así como la influencia indígena aparece en la arquitectura, sobre todo en su decoración, el influjo precolombino en pintura es difícil de detectar, se dá tardíamente con el rechazo a la perspectiva, al realismo y al claroscuro. Donde mejor puede verse el sentir estético de los indígenas es en la decoración de los “Keros”, que son vasos de madera tallados (Lám. 1) cuyas incisiones se cubren con pasta de color. Este arte de origen precolombino persistió en la colonia, siendo buena muestra de él un arcón

existente en el Museo de Murillo (La Paz) donde alternan elementos aborígenes con españoles. El arte bidimensional indígena se plasma tanto en los Keros como en la decoración textil. Con el tiempo nace en pintura una iconografía peculiar de la que nos ocuparemos más adelante.

A raíz de la conquista hay un gran número de lienzos traídos desde la península, sobre todo de la escuela flamenca e hispano-flamenca, muchos de los cuales se guardan en los museos de Bolivia; se cuentan entre ellos obras de Willem Key, Pieter de Coecke y Piter Aersten.

Hacia 1580, el influjo italiano que viene a través de Lima, es definitivo. A esa ciudad llegan los tres pintores manieristas de mayor importancia: Mateó Pérez de Alesio (act. en América entre 1588 y 1607); Bernardo Bitti (act. en América entre 1575 y 1610) y Angelino Medoro (act. en América entre 1586 y 1624). De los tres sólo Bitti estuvo en territorio boliviano, Alesio se hace presente por su influencia y Medoro envía algunas obras a Potosí.

El jesuíta Bitti después de llegado a Lima es enviado a las misiones de Juli, de allí pasa a la Paz, Potosí y Chuquisaca. De su extensa obra queda un retablo pintado en 1599 para el colegio de los Jesuítas de Chuquisaca. Los lienzos conservados muestran a un pintor delicado muy al tanto de las corrientes manieristas que imperaban en Roma. Su arte tiene el influjo de Salvatti, Vasari y Federico Zucari. Sus figuras alargadas y retorcidas, de largos cuellos, denuncian su formación en el manierismo romano reformado por las corrientes post-tridentinas, sin embargo algo queda en él de la pintura paganizada de su tiempo y del culto al cuerpo humano, evidente en los paños que denuncian la anatomía. Su arte tiene recato y unción con un espíritu que posiblemente adquirió en España en contacto con las obras del "Divino Morales". Su pintura es muy superior a la de Pulzone con quien se lo ha querido relacionar (Lám. 2).

Bitti y la escuela manierista dejan en esta parte de América una serie de discípulos e imitadores que trabajan según esta tendencia hasta muy entrado el siglo XVII. El centro más importante del manierismo en este período es Lima, pero la tendencia está vigente en otras ciudades virreinales como Quito, Cuzco, Chuquisaca, Potosí y La Paz. En general son artistas trashumantes que viajan de un lado a otro, trabajando por temporadas en las diferentes ciudades. Buena muestra de ello es el pintor Montúfar que firma obras en Quito y también en Chuquisaca donde existe un apostolado de su mano en la Catedral. Al parecer Montúfar también estuvo en Cuzco. Caso semejante es el de Padilla que firma en Cuzco y en Chuquisaca.

Estos maestros trabajan de acuerdo a recetas en un arte ya muy falto de vida. Su pintura es lineal, de colorido pobre y muestra una tendencia que estaba en vías de desaparecer al influjo del barroco. El último manierista potosino es Nicolás Chavez de Villafuerte, pintor que trabaja en Potosí y firma su última obra en 1660.

Entre todos los pintores manieristas posteriores a Bitti destaca Gregorio Gamarra, activo entre Potosí y Cuzco los años de 1601 y 1630 (Lám 3). Su obra muestra el influjo del maestro, sobre todo en las delicadas Vírgenes de rostro inclinado. Entre sus obras cuzqueñas destaca la "Virgen entre San Diego y San Buenaventura" de la Recoleta de Cuzco y en La Paz "La Adoración de los Reyes", obra firmada que se

conserva en el Museo Nacional. También son importantes sus obras para la iglesia San Francisco en esta misma ciudad.

Un factor determinante en la pintura de este período es la influencia de los grabados de Dürero; posteriormente es Amberes el centro difusor de mayor importancia. En las imprentas de Platín y Moretus trabajan grabadores y dibujantes como Rafael Sadeler, Galle, Stradanus, los hermanos Wierix y otros. Su temática es reproducida hasta muy entrado el siglo XVIII, aunque, a fines del siglo XVII las composiciones flamencas son reinterpretadas, sobre todo cuando hacen uso de ellas los pintores indios.

Desde Quispe Tito, pintor cuzqueño que envía obras a Potosí, es usual el añadido de pájaros y ángeles en las composiciones de la pintura virreinal.

Contemporáneo de los pintores manieristas, pero de una formación totalmente diferente, es Diego de Ocaña, monje jerónimo que viene a América a difundir la devoción de la Virgen de Guadalupe. Hace el viaje en 1599 recorriendo todo el Perú, Bolivia y Chile y muere en México en 1608. Hombre múltiple, es pintor y poeta, dejó una interesante relación de su viaje ilustrada con dibujos y acuarelas que muestran tipos y lugares (Lám. 4); describe la ciudad de Potosí, los indios collas, los incas y cuanto le cupo ver. En Potosí escribió una comedia en honor a la Virgen de Guadalupe y por los sitios donde pasó dejó imágenes de la Virgen pintadas por él. Su estilo es arcaizante de acuerdo a su formación como iluminador de libros en su convento de España. La figura de la Virgen de Guadalupe es dura y está rodeada de un campo dorado. La más famosa de sus imágenes es la de Sucre, totalmente cubierta de joyas, algunas muy valiosas pues provienen del renacimiento y son piezas excepcionales.

Este cronista dibujante sigue la línea de otros, como el fraile Murúa y Guamán Poma, ambos historiadores ilustran sus libros. Martín de Murúa fue cura de Guarina a orillas del lago Titicaca, fechó su libro en Chuquisaca.

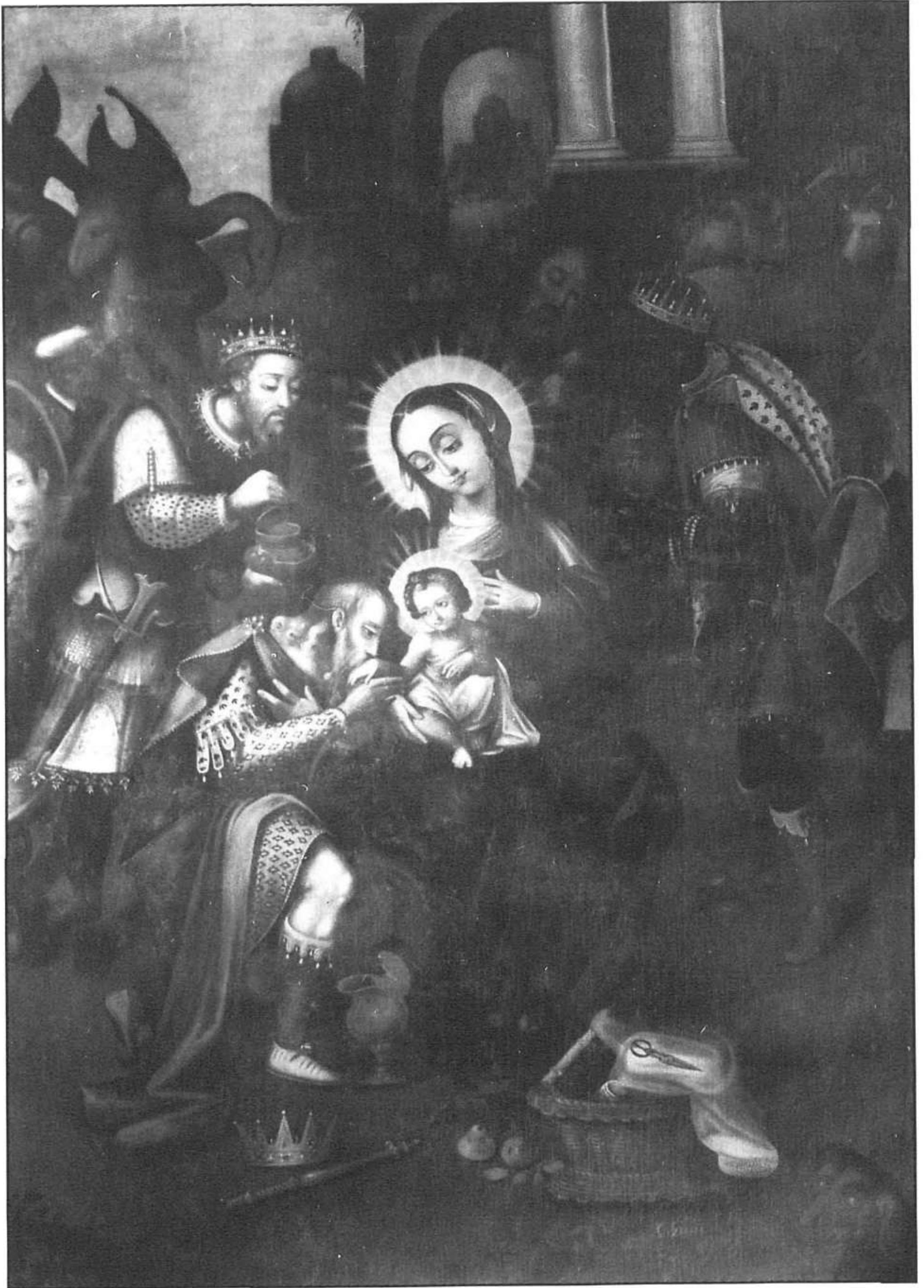
El barroco

El barroco pictórico llega a los andes a través de dos fuentes: la influencia de Francisco de Zurbarán y la escuela flamenca.

En el segundo caso son los grabados de Rubens los que determinan un cambio en las composiciones y sobre todo la selección de ciertos temas que gozan de gran popularidad como "La Sagrada Familia", llamada también "Las Dos Trinidades" y el "Retorno de Egipto". En cuanto a la información sobre el color, sabemos que llegan tanto a Perú como a Bolivia una serie de cobres de la escuela de Rubens. Son conocidos los dos cuadros de la Catedral de La Paz sobre la "Serpiente Bronce" y "La Virgen con el Niño" ambos de factura europea. Por otra parte la casa Forchault hace envíos de largas series que se encuentran hoy en la Catedral de Sucre (Bolivia) y en el pueblo de Juli (Perú), el cual fue importante misión jesuítica. Estos cobres se hallan firmados por Guillermo Forchault, estilísticamente están relacionados con Franz Franken II. Finalmente los jesuitas, con intención de sustituir la labor que había

2.— *Bernardo Bitti. Cabeza de Cristo (detalle) donde se puede apreciar la influencia del "Divino Morales". Iglesia de San Juan. Juli.*





3.— Lienzo firmado por Gregorio Gamarra. Museo Nacional de Arte. La Paz.

realizado Bitti, envían al pintor Diego de la Puente, nacido en Malinas, y que al parecer conoció el taller de Rubens (Lám. 5). Su actividad desde Lima hasta Santiago de Chile pasando por La Paz, está documentada entre 1634 y 1663. Sus obras firmadas nos muestran un maestro afecto a grandes lienzos llenos de figuras monumentales, tiene claroscuro y un tratamiento de las sedas en los ropajes muy similar al de Rubens. Iconográficamente hace algunas innovaciones como poner a un Rey Inca en lugar de Baltasar en el lienzo de la "Adoración de los Reyes" existente en Juli.

La escuela sevillana de pintura influye notablemente en América sobre todo Francisco de Zurbarán, quien envía gran cantidad de lienzos a través de los puertos de Lima y Buenos Aires. La ciudad donde mayor impacto causan estas obras, fuera de Lima, es Potosí, allí aparece un grupo de pintores muy apegados al tenebrismo zurbaranesco y al realismo sevillano, tales como Francisco de Herrera y Velarde (act. entre 1653 y 1694) y Francisco López de Castro (act. hacia 1675). Herrera y Velarde es un pintor tenebrista que recorta las figuras con fuertes contrastes de luz y sombra. Es autor de varias obras entre ellas un "San Francisco" y "un Cristo Crucificado", pero su obra más significativa es una Magdalena, hoy en el Museo de la Moneda de Potosí, hay una versión en Lima.

López de Castro, más próximo a Murillo, tiene una Inmaculada en el Museo Charcas y obras franciscanas de gran barroquismo con figuras bañadas en dorada luz (Lám. 6).

Pérez Holguín y la escuela potosina

Holguín nace en la zona del valle, en la Villa de Cochabamba, hacia 1660. En 1678 estaba radicado en Potosí y firma un documento como maestro, recibiendo de aprendiz a José Gutiérrez. Sus últimos cuadros firmados y fechados datan de 1724, pero hay evidencias de que siguió activo hasta 1732 fecha probable de su muerte. Casó con la potosina Micaéla del Castillo y tuvo varios hijos. Holguín es un buen representante de su tiempo y de la sociedad en la cual le tocó vivir. En este sentido su pintura es personalista, está impregnada de religiosidad y en ella predomina el manejo del color. Es uno de los pintores más logrados del barroco americano junto al mejicano Villalpando, al colombiano Vásquez y Zeballos, y al ecuatoriano Nicolás de Goríbar.

El dibujo de Holguín es incorrecto y sus figuras son deliberadamente achatadas, salvo en los primeros cuadros que muestran buenas proporciones. Sus personajes parecen aminorados por la inmensidad del medio, el imponente paisaje del desolado altiplano y la majestuosa cordillera. Sus figuras cortas recuerdan la proporción de los personajes de la "Puerta del Sol" en la cultura tiahuanaco, donde también son notablemente cortos.

En cuanto a los métodos de trabajo eran los usuales en su tiempo es decir que compone mediante grabados. Sabemos que Holguín usó para sus cuadros composiciones de Sadeler y Martín de Vos. Sin embargo no copia fielmente, sino que cambia detalles pero, sobre todo, sus figuras tienen una fuerte caracterización personal.

Fue muy consciente de su condición de artista, pues no sólo firma sus cuadros sino que detalla la fecha, incluyendo el día y mes en que fueron pintados y también la

ciudad donde trabajó. Así mismo hay varios autorretratos suyos en grandes composiciones, como el del "Juicio Final", donde se coloca al centro, meditando sobre el destino del hombre. En el cuadro de la "Entrada del Virrey Morcillo a Potosí" existente en el Museo de América (Madrid) también pone su retrato al centro, mayor en tamaño que el del propio Virrey, con su firma en grandes caracteres. Por este retrato vemos que Holguín es un mestizo de tez morena, nariz aguileña y largo pelo negro lacio. Tiene la paleta y los pinceles en sus manos y viste a la española con sombrero y capa, en ajustado traje oscuro.

Holguín trabajó toda su vida en Potosí sin abandonar nunca la ciudad minera. Envía algunas obras a Chuquisaca la capital de la Audiencia, pero estas obras, como consta en la firma, también fueron hechas en Potosí.

En el arte de Holguín se pueden distinguir tres grupos de obras. En su primera época, hasta 1708, ascetas y místicos que reflejan la religiosidad de los potosinos y de todo el virreinato donde la vida retirada de los frailes era un modelo que deseaban imitar quienes buscaban su salvación. La pintura de esta época muestra tonos grises, figuras aisladas con una fuerte caracterización en sus rasgos, ojos hundidos, nariz afilada y la red venosa visible. Se trata de evidenciar el rostro del hombre acostumbrado a la penitencia corporal. Son innumerables los cuadros representando a San Pedro de Alcántara, santo español que fue amigo de Santa Teresa de Jesús. También son de su predilección San Francisco de Asís y San Francisco de Paula.

En 1708 Holguín pinta dos grandes composiciones: "El Juicio Final" y el "Triunfo de la Iglesia" ambos se conservan en la iglesia de San Lorenzo de Potosí, antigua parroquia de indios mitayos. En el primero de estos cuadros se ve el autorretrato del pintor. A su derecha el cielo, a la izquierda la resurrección de los muertos y en la parte baja el infierno. El otro cuadro, derivado de un grabado, representa a la Iglesia como una barca en cuyo mástil está Cristo Crucificado.

Otro cuadro de composición es el que muestra la entrada del Virrey Morcillo en Potosí. El cuadro está compuesto en tres partes: una comitiva central y dos escenas adicionales en la parte superior mostrando las fiestas (nocturna y diurna) que se hicieran en la ciudad minera con motivo de la llegada del Virrey. Es un buen testimonio de las costumbres pues se ven las calles, mujeres y criados en los balcones, mientras los hombres uniformados desfilan en la parte baja. Algunos mestizos comentan sobre la grandiosidad del festejo.

En la segunda década del siglo XVIII la paleta de Holguín se aclara y sus lienzos se llenan de color. Los rasgos de sus figuras se suavizan y son frecuentes las mujeres en composiciones de la "Sagrada Familia" de las que se conocen varias versiones. La más famosa es "La Virgen Lavandera" o "Descanso en la Huída a Egipto" (Lám. 8) que se encuentra en el Museo Nacional de La Paz. Muestra a la Virgen con una manta india sobre los hombros lavando la ropa del Niño; San José y unos ángeles le ayudan, otro angel indica silencio al espectador mientras Jesús duerme. El color es excepcional. De esta época son sus series de evangelistas (Lám. 7).

La influencia indígena en potosí

La estructura minera de Potosí requería de un complejo sistema consistente en veintidos represas construídas en base a lagunas naturales cuya capacidad se



4.— Dibujo de Diego de Ocaña representando una llama.

aumentaba mediante muros ciclópeos. Estas represas, llamadas simplemente “lagunas”, además de proveer de agua a la ciudad creaban con su caudal, un río denominado “La Ribera”; este río separaba la zona española de los barrios de indios donde se alojaban los mitayos distribuidos en catorce parroquias de acuerdo a sus lugares de procedencia. Algunas etnias, por la relación de sus caciques con las autoridades españolas, habitaban en zona española, tal el caso de los Quillacas que controlaban el Ccatu o mercado donde luego se construyó la Casa de Moneda, y los Carangas cuya iglesia la de San Lorenzo, estaba situada cerca de este Ccatu.

Sobre La Ribera se levantaban los ingenios de molienda que permitían elaborar el mineral con el mercurio que proveía Huancavélica. Todo esto requería mantenimiento y mano de obra, trabajo que hacían los mitayos juntamente con el laboreo en los socavones.

De acuerdo a lo estipulado por Toledo cada año los caciques entregaban tres turnos de mitayos por el tiempo de cuatro meses cada uno, consistente en 13.500 mitayos, lo que representa una afluencia anual de 40.500 trabajadores, más sus familias, que en muchos casos los acompañaban. Las provincias obligadas a este servicio eran 14, desde Cuzco hasta las proximidades de Potosí. Estaban exentos de este servicio los indígenas del valle tales como los de Cochabamba y Chuquisaca. Si consideramos 3 personas por mitayo (suponiendo que algunos venían sin familia) tenemos un volumen poblacional de 120.000 indígenas, sin contar los mingados (mineros establecidos definitivamente) y los yanaconas que estaban dedicados al servicio doméstico. Aunque el número de 13.500 se cumplió pocas veces y había disminuido a fines del siglo XVIII, la población indígena de Potosí era considerable.

Holguín representa al artista ideológica y estéticamente ligado a los ideales de la sociedad barroca criolla, su arte patético y realista así lo indica, y aunque trabajó para los Carangas en la iglesia de San Lorenzo, los indígenas buscaron artistas más afines con la pintura de sus lugares de origen: el Cuzco y los alrededores del lago Titicaca. El uso del dorado, la pintura hierática y el gusto por las series de ángeles es evidente. Por ello esta clientela se surtía con la pintura que los arrieros traían desde Cuzco, por lo que los pintores potosinos tuvieron que adecuarse a este nuevo estilo andino, el mismo Holguín tiene lienzos sobre dorados (Virgen de la Leche) y su mejor discípulo, Miguel de Berrío, se halla fuertemente comprometido con esta corriente adicta al sobredorado, pero su arte es mucho más pulcro que el de los cuzqueños; estos exportaban masivamente pintura realizada por equipos dispuestos a presentar más de 200 lienzos en 3 ó 4 meses.

Entre todos los seguidores de Holguín, el más importante fué Gaspar Miguel de Berrío. Nacido en el pueblo de Puna, cerca de Potosí en 1706 y muerto hacia 1761. Sus primeras obras muestran un estilo próximo a Holguín, con posterioridad sus obras recuerdan a la mejor pintura cuzqueña. Pone muchas figuras en sus cuadros, generalmente provistas de una belleza convencional, sobre todo las mujeres. Algunos de sus cuadros tienen finísimo sobredorado de acuerdo al gusto popular. Entre sus obras más destacadas están "Adoración de los Pastores" y "Adoración de los Reyes" en el Museo Nacional de La Paz. También es importante la "Vista de Potosí" existente en Chuquisaca y la "Coronación de la Virgen" del Museo Nacional (Lám. 9).

Aunque Berrío trabaja toda su vida en Potosí su arte muestra una sensibilidad común a toda la pintura andina donde predomina el gusto indígena por lo idealizado y la abundancia de oro. No en vano Berrío trabajó en una ciudad donde hay varios miles de mitayos indios provenientes de toda la zona andina. Algunos de ellos, especialmente los caciques, fueron clientes de los mejores pintores potosinos como lo certifica el retrato del cacique Don Miguel Guaman que figura en un cuadro de la iglesia de Jerusalén.

El pintor cuzqueño Mauricio García dice en uno de sus contratos que hará su obra con "aparejos de toda ley, según es costumbre entre los maestros de nuestro arte". Probablemente se refiere al sobredorado. Por su parte el erudito Ignacio de Castro dice que la pintura de los indios tiene "fuego, imaginación y tal cual gusto". A esta pintura, diferente de la europea y que tenía una valoración propia, pertenece tanto la obra de Berrío y como la del pintor indio Luis Niño a quien conocemos por los



5.— *Diego de la Puente. San Miguel. Museo Nacional de Arte. La Paz.*

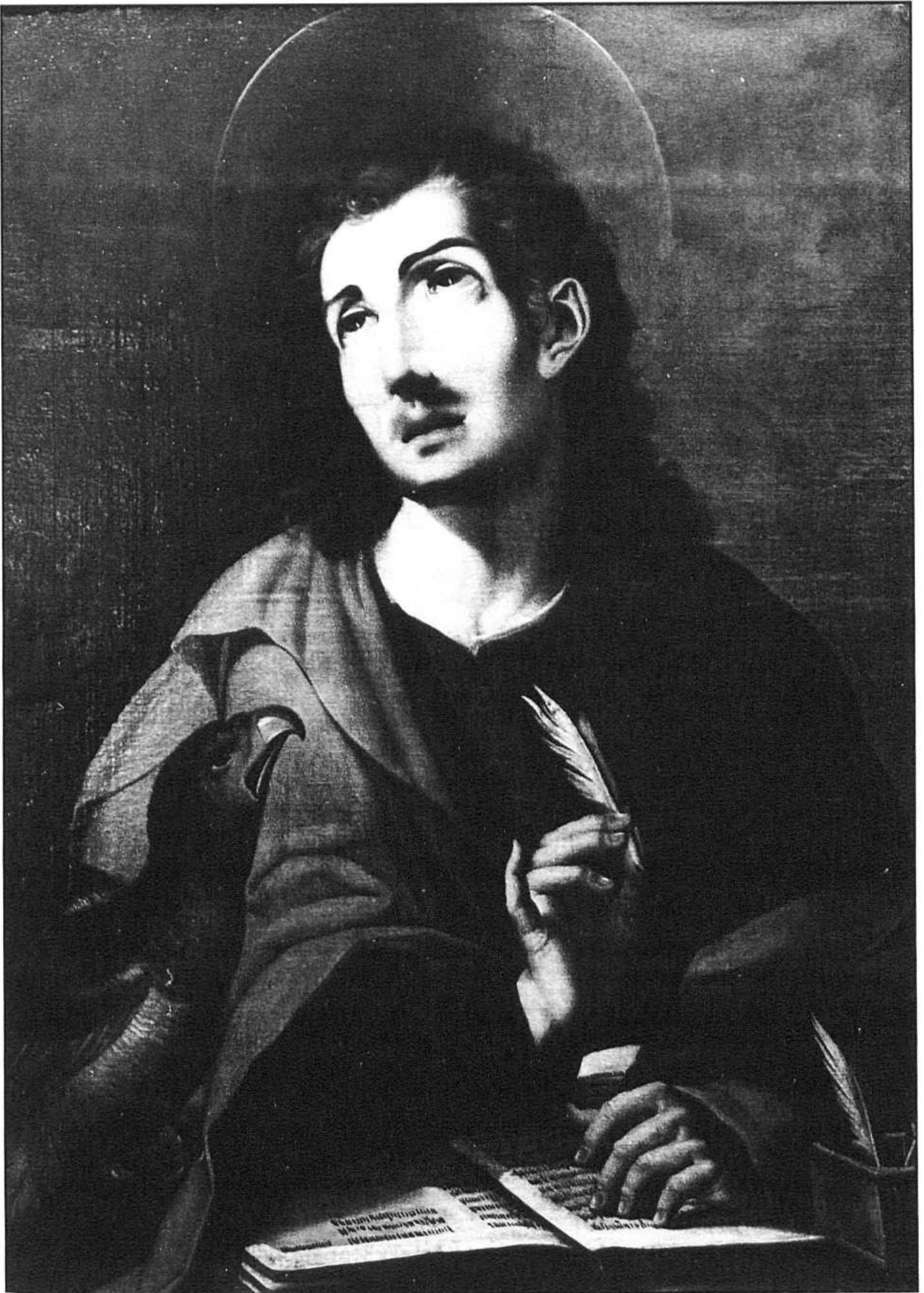


6.— Lienzo firmado por Francisco López de los Ríos. San Francisco y San Antonio. Iglesia de la Recoleta. Sucre.

7.— Melchor Pérez Holguín. San Juan Evangelista. Museo Nacional de Arte. La Paz.

informes del historiador Arzans y Vela y por los cuadros que de él descubriera Mario Chacón. Arzans y Vela en el siglo XVIII, dice de este pintor: “Al presente que esto se escribe (1736) se halla en esta Villa (Potosí) como natural de ella Luis Niño, indio ladino, segundo Xeusis, Apeles o Timantes, y es caso de notar que estando embriagado pinta y esculpe con primor. Varias obras de sus manos labradas en plata, madera y lienzo han llevado a la Europa, Lima y Buenos Aires con aprobación general, hoy lo tiene el Sr. Arzobispo de la Plata ocupado en ejercicios de su arte”. La comparación que el historiador hace de Niño con los pintores griegos habla de la alta estima en que se tenía de su arte; Alonso Pozo de Silva, es el exigente Arzobispo que lo ocupaba.

Existe un lienzo firmado por este maestro en el Museo de la Recoleta de la ciudad de Sucre (antigua La Plata) y otro en Potosí, es la Virgen de Sabaya (Lám. 10) patrona de los indios Carangas; esta imagen sustituyó la adoración al volcán “Tata Sabaya”, sobre el cual hay una sugerente leyenda. El lienzo es minucioso y está pulcramente dorado. La imagen ocupa un retablo barroco todo cubierto con pan de oro, donde las columnas salomónicas rematan en minúsculos angelitos. Esta es una de las características del pintor. El Museo Dallas (USA) tiene un lienzo de la “Virgen de la Victoria” atribuido a Luis Niño por el Prof. Robert Stroessner, es obra que muestra la mano del pintor indio; otro tanto se puede decir de la “Virgen del Rosario con Santa Rosa y Santo Domingo” existente en el Museo de Lima y que debe pertenecer a los cuadros que el Arzobispo Pozo de Silva envió. Responden al círculo de Luis Niño los



lienzos de la “Virgen de los Reyes” y la “Virgen de la Soterrada” del Museo Nacional de Arte de La Paz. Todas estas obras son minuciosas y dan gran importancia a la arquitectura de retablos, sin excepción la decoran minúsculos angelitos volantes.

La pintura en La Paz y sus alrededores

Luego de un primer momento manierista que deriva en pinturas duras y de escaso valor, obra de maestros locales, la pintura del altiplano desemboca en lo barroco; difiere, de la potosina en que tiene poca influencia de Zurbarán y la escuela sevillana y gusta mucho de lo flamenco, sobre todo en su aspecto anecdótico y su gusto por composiciones provenientes de grabados. Un tema favorito de la región son los cuatro pasos últimos del hombre: “Muerte”, “Juicio”, “Infierno” y “Gloria”, así como los “Carros Triunfales”.

Uno de los conjuntos más importantes sobre las “Postrimerías” es el del pueblo de Carabuco, los lienzos, de más de ocho metros de ancho por cuatro de alto, fueron pintados por el maestro José López de los Ríos por encargo de Arellano, cura del lugar, en el año de 1684. En el “Infierno” (Lám. 11), según la tradición medieval se representan los siete pecados capitales y sus respectivas penas. En el cuadro de la “Gloria” se ven ángeles con altas botas y amplias faldas de encaje en figuras que se harán populares en toda la zona.

Es importante considerar que estos lienzos incluyen la leyenda del dios prehispánico Tunupa, al cual se lo presenta como un enviado de Viracocha. Tunupa fue identificado con San Bartolomé y en tal calidad admitido en la iconografía cristiana.

Otro conjunto importante, de autor anónimo pero fechado en 1739, es el conjunto de las “Postrimerías” de la Iglesia de Caquiaviri. En el “Juicio Final” ocupa un lugar prominente un cacique con las insignias de su mando, el cual es conducido al cielo por un ángel. El lienzo dedicado a la “Muerte” está concebido como un espejo donde un eje central de simetría separa la buena de la mala muerte; la imagen de la segadora también es doble, matando con fuego o flores según se trate de un pecador o un hombre justo. El primero está acosado por los pecados capitales, destaca la lujuria como una mujer lujosamente vestida provista de flores que representan lo efímero y de un espejo que refleja el paso del tiempo que nos lleva al fin (Lám. 12). El conjunto de Caquiaviri incluye un cuadro sobre el reinado del Anticristo.

Otro maestro contemporáneo, es Leonardo Flores, vecino de la ciudad de La Paz, quien trabaja en los pueblos de los alrededores. Se conservan en el archivo de la Catedral de La Paz varias cartas de su mano que dan cuenta de su trabajo de pintor. Sus composiciones derivan de grabados flamencos predominando las figuras masculinas tocadas con turbantes y capas de armiño. Sus mujeres, de cara dulce y aniñada, están cargadas de joyas. El uso abundante de broches de perlas y collares caracteriza su estilo (Lám. 13). Tiene cuadros en Italaque, San Francisco de La Paz y Ayo-Ayo. Su obra más famosa es el “Rico Epulón y el Pobre Lázaro” que está en la Iglesia de San Pedro de La Paz.

Discípulo de Leonardo Flores es Juan Ramos, que también gusta de grandes composiciones, sus conjuntos mejores están en los pueblos de Jesús de Machaca y Guaqui y representan “Carros Triunfales”. Estos ya fueron tratados por los pintores europeos; al respecto son famosos los que diseñara Rubens para las Descalzas Reales de Madrid. Este tipo de composiciones reflejan el conocimiento que tenían los



8.— Melchor Pérez Holguín, lienzo firmado en la ciudad de Potosí. Descanso en la Huida a Egipto. Museo Nacional de Arte. La Paz.

pintores del Collao y Cuzco, tanto Leonardo Flores como Basilio de Santa Cruz, de la obra del pintor de Amberes. La alegoría expresada en “Carros Triunfales” fue puesta de moda en esta parte de los andes por el Obispo Mollinedo, quien antes de llegar a su sede de Cuzco fue párroco de la Almudena en Madrid; fue amigo de Calderón de la Barca y pudo conocer de cerca la obra de Rubens. Leonardo Flores pinta para la Iglesia de San Francisco de La Paz el “Triunfo de la Orden Franciscana” y Juan Ramos firma en 1706 los “Triunfos” que decoran la Iglesia de Jesús de Machaca construida por Guarachi, cacique de los indios Pacajes. El artista nos asegura que los pintó “de idea” sin embargo no podemos descartar el que se inspirara en algún grabado, colocando, eso sí, al cacique y al cura del pueblo en los dos Triunfos: el de la Inmaculada y el de la Eucaristía (Lám. 14). Ambas composiciones están tratadas en tres planos: el celeste con rompimiento de gloria; el terrestre con los reyes de España portando la Eucaristía donde se muestra el sustento oficial y civil a la religión; junto a los reyes y representando a las diversas órdenes están sus fundadores. Esta es la parte terrestre del “Carro” sustentada por el Estado y la Iglesia, en él hay una figura bifronte que representa la Providencia. En la parte inferior está el mundo simbólico y subterráneo, con un dragón y una sirena (o tritón); por el Auto Sacramental de Calderón de la Barca titulado “El valle de la Zarzuela” sabemos que la sirena parida por el dragón es la Culpa la cual proviene del demonio. Bajo el carro están, en algunos casos los herejes y en otros los enemigos del alma: mundo, demonio y carne. La humanidad está representada por los cuatro continentes conocidos.

Los inmensos lienzos, tanto los de Machaca, como otros conjuntos existentes en Achocalla y Guaqui, nos dan una visión esplendorosa de la ideología imperante; están situados en los pueblos de indios donde parece que la corona y la Iglesia cifraban sus esperanzas. En todo caso se trata de la gran puesta en escena de una teología y una política muy propias del barroco.

Virgenes, Angeles y la pintura indígena y popular

Hacia 1680 aparecen una serie de “Madonas” con advocaciones relacionadas con la geografía las cuales señalan el nacimiento de una iconografía mariana propia de América. Es característica la “Virgen de Pomata” que toma su nombre de un pueblo situado a orillas del lago Titicaca, en la jurisdicción de la Audiencia de Charcas y del Obispado de La Paz, pero que hoy pertenece al Perú. La Virgen y el Niño, coronados de plumas a la manera india, son una versión local de Nuestra Señora del Rosario. El cronista dominico Juan Meléndez nos dice que se hizo de esta imagen una estampa o grabado que fue muy difundido. La “Virgen de Pomata” fue tema predilecto de pintores desde Cuzco hasta Potosí, todas las versiones conocidas son anónimas, aunque sabemos que en el testamento del indio pintor Pérez Lonman figura un lienzo sobre la “Virgen de Pomata”, ya acabado; esto ocurre en la ciudad de Chuquisaca el año de 1677. Esta Virgen, como muchas otras, ostenta manto triangular en el que algún investigador ha querido ver la imagen de una montaña; efectivamente la Virgen de Sabaya que tiene esta forma de manto sustituyó al monte Sabaya; sin embargo, el ejemplo más significativo es la “Virgen del Cerro” (Lám. 15) existente en el Museo de la Moneda, Potosí, donde María está identificada con el Cerro de Potosí. Los textos del agustino Ramos Gavilán (1621) explican esta simbiosis. Ramos dice “María es el monte de donde salió aquella piedra sin pies ni manos que es Cristo” añade refiriéndose a la víctima que fue Jesús “sin resistencia en las manos... ni huida en los



9.— Gaspar Miguel de Berrío. *Coronación de la Virgen*. Museo Nacional de Arte. La Paz.

pies...” y reitera “es piedra sin pies cortada de aquel divino monte que es María”.

Existen cinco versiones conocidas donde la Virgen está integrada al cerro, al parecer el primer lienzo de este tema fue obra del indio de Copacabana, escultor y pintor, Francisco Tito Yupanqui (1584). De esta manera se identifica a María con el cerro y la Pachamama. El culto a la tierra estuvo muy extendido y aún perdura hoy de manera que la madre tierra prehispánica pervive a la imagen de María, como Tunupa sobrevive identificado, primero con San Bartolomé y luego con Santo Tomás. En el Cuzco se plasma la identificación del dios del rayo: Illapa, con Santiago, ya no mata-moros sino mata-indios. No olvidemos que Illapa es un dios negativo y feroz en la mitología pre-inca.

A fines del siglo XVIII el estilo neoclásico desterró de las ciudades, sobre todo La Plata, capital de la Audiencia, tanto la iconografía india como la pintura mestiza hierática y afecta al sobredorado, sin embargo no pudo desterrarla de la zona rural ni de los pueblos de indios, allí en humildes planchas de zinc perduraron las Vírgenes de manto triangular generalmente retratadas con un donante al pie. Son muy hermosas las provenientes de Arani (Cochabamba) representando a Nuestra Señora la Bella, la imagen original está en el pueblo andaluz de Lepe.

El tema de los ángeles es uno de los más característicos de la pintura virreinal andina. Su originalidad radica en la iconografía y la prestancia con que han sido representados.

La teología cristiana de los ángeles acogió como texto oficial sobre los caracteres y funciones de éstos, la obra de Dionisio Aeropagita, obispo y escritor sagrado del siglo VI. Este autor en su trabajo sobre la “Jerarquía Celestial” divide las jerarquías angélicas en tres grupos: el primero está constituido por los Serafines, Querubines y Tronos; el segundo por los Dominios, Virtudes y Poderes; y el tercero por Principados, Arcángeles y Angeles.

Un aporte interesante a la iconografía de los ángeles es el realizado por la escuela sevillana, en especial por Zurbarán y su taller. Esparcidos en diversos centros se conservan múltiples representaciones de ángeles atribuidos unos a Zurbarán, otros a Bernabé de Ayala y otros a los Polanco, considerándose el resto dentro de la influencia del maestro extremeño. El conjunto zurbaranesco más importante sobre temas de ángeles con relación a la pintura virreinal es la serie del Convento de la Concepción de Lima. Son siete: Miguel, Rafael, Gabriel, Hadriel, Japhiel, Ariel y Ieriel.

Con estos antecedentes cristalizó en Charcas la creación de series de ángeles de este tipo, con figuras que se enriquecen en la vestimenta y aditamiento de detalles. Las figuras pierden claroscuro y se estereotipan. Hacia 1680, o poco antes, aparecen las series angélicas cubriendo un área que va desde el norte del Perú al norte argentino. Su centro de difusión está entre La Paz y Cuzco, pudiendo decirse que hoy la mayor parte de las series completas se encuentran a orillas del lago Titicaca y en la zona de Pacajes al sur de La Paz. La noticia más antigua la da un contrato del pintor cuzqueño Basilio de Santa Cruz quien, siendo aun oficial de pintor, en 1661, se compromete a pintar 12 ángeles y 12 vírgenes. Esto muestra que en Perú persiste la costumbre hispánica de unir series de jerarquías celestes con vírgenes como se ve en uno de los Conventos de Carmona (Sevilla).

10.— Luis Niño. *La Virgen de Sabaya. Museo de la Moneda. Potosí.*



Las series cuzqueñas que existieron están dispersas e incompletas, nosotros no hemos podido detectar ninguna que llegue a seis ángeles. Entre las series que cuentan con más de cuatro cuadros hay las siguientes en Bolivia: Calamarca, Peñas y Jesús de Machaca en el departamento de La Paz; Yarvicolla y Sorasora en Oruro; y en Potosí, la Iglesia de San Martín. En Perú están las series de Challapampa (departamento de Puno) y la del Convento de Santa Clara en Trujillo. En Argentina la de Casavindo. Angeles dispersos los hay en muchísimas iglesias y museos como parte de series desintegradas.

El análisis iconográfico nos dice que casi todas las series tienen los tres arcángeles: Miguel, Gabriel y Rafael. Muchas de ellas tienen además el Angel de la Guarda. Menos frecuente es Uriel. Los demás ángeles se individualizan por su nombre y haber aparecido alguna vez en el Antiguo Testamento. El Concilio de Roma del año 745 y el de Aquisgran del año 789, rehusaron todos los nombres de ángeles que no fueran los tres bíblicos: Miguel, Rafael y Gabriel, sin embargo las iglesias Griega y Copta siguieron dando culto a Uriel. Los otros nombres que aparecen en las series derivan del libro de Enoc.

En la Iglesia de Calamarca, a sesenta kilómetros de La Paz, se guarda la serie angélica más completa del virreinato. El inventario del año 1728 señala: “por la testera de arriba por ambos lados de esta Sta. Iglesia, treinta y seis lienzos entre arcángeles y ángeles todos iguales en sus vastidores...” Esta noticia prueba que para esa fecha estaban terminadas las dos series principales: la de “jerarquías” y la de “arcángeles arcabuceros”. La primera se compone de los siguientes ángeles: San Gabriel, San Rafael, Angel de la Guarda, Angel con cetro y corona (Dominio), Angel con columna (Virtud) (Lám. 17), Angel con rosas (Virtud), Angel desenvainando la espada, Angel con espada de fuego (Uriel), Angel con llave, Angel con llama en la mano (Serafín) y Angel con espigas de trigo.

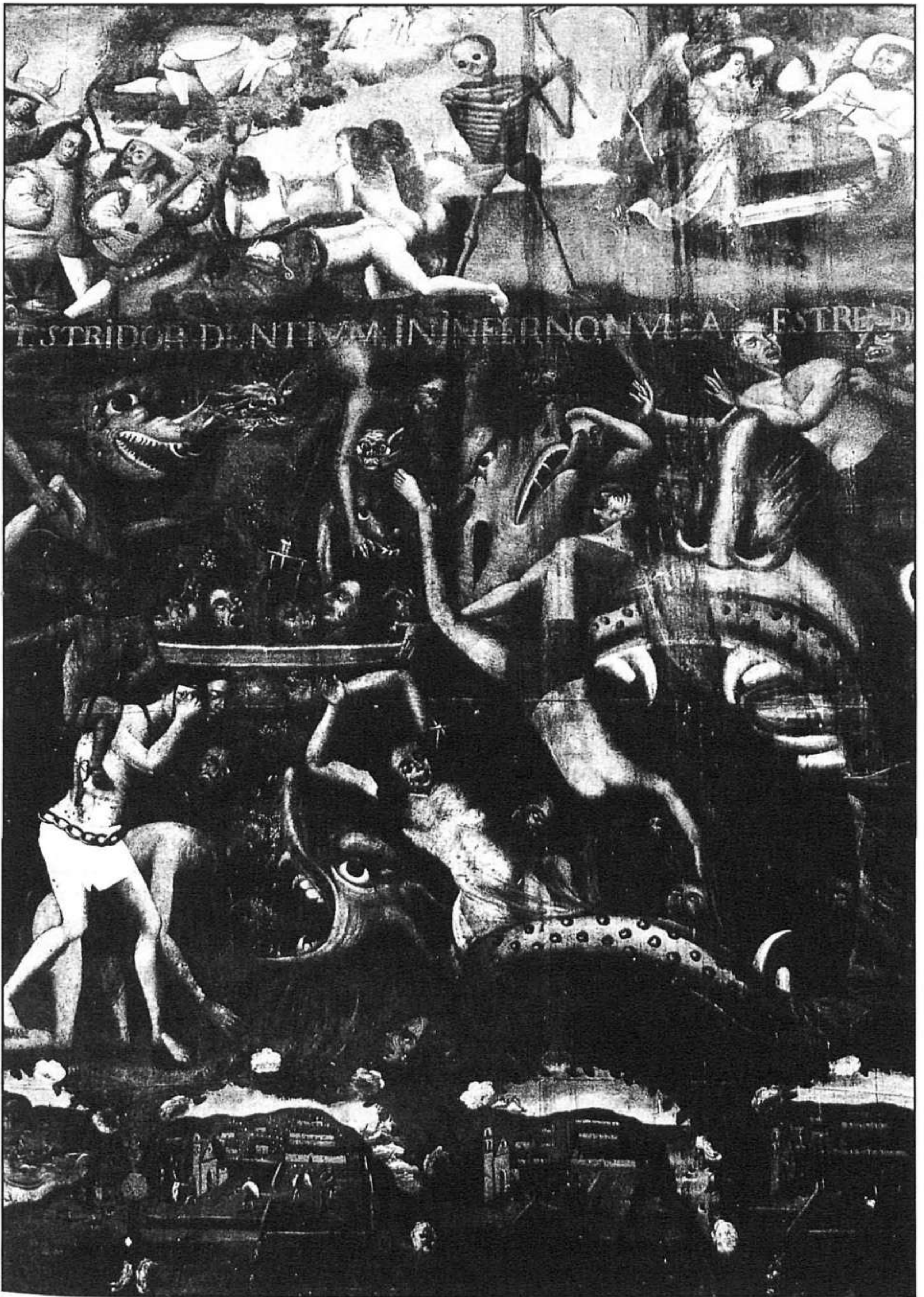
Es posible que la serie de Calamarca pueda atribuirse a López de los Ríos pero en todo caso se trata de un artista relacionado con su círculo. Los ángeles que López de los Ríos pone en el cuadro del “Juicio” en la Iglesia de Carabuco son casi idénticos a los de la serie de Calamarca, tanto en la vestimenta como en las actitudes y caracteres faciales.

En la misma iglesia de Calamarca existe otra serie, constituida por diez ángeles con atuendos militares que denominaremos “arcabuceros”. Portan armas en diversas actitudes y la serie en su totalidad debió representar una compañía completa. Los nombres y los atributos son los siguientes.

OSIEL DEI: casco y adarga, ZABRIEL DEI: abanderado, MICHAEL DEI: lanza, RAFAEL DEI: partesana, ALAMI DEI: trompeta y corona, HABRIEL DEI: arcabuz al hombro, LETIEL DEI: presentando arcabuz, LAEIEL DEI: limpiando arcabuz con baqueta, URIEL DEI: gatillando el arcabuz (Lám. 16).

Los ángeles van vestidos según la moda de fines del siglo XVII. Llevan valona y casaca de mangas acuchilladas que dejan ver la camisa, chaleco largo y calzón corto con medias y ligas vistas, zapatos con lazos. En la cabeza amplios chambergos con plumas y cintas. Sus diferentes actitudes copian los libros de ejercicios militares como el de Gheyns Hexman “Los ejercicios de las armas” publicado en 1608.

11.— José López de los Ríos. Detalle del “Infierno”. Iglesia de Carabuco.





12.— *La muerte del pecador (detalle de los lienzos de las Postrimerías) Iglesia de Caquiaviri. Anónimo de 1739.*

13.— *Detalle donde se muestra el estilo de Leonardo Flores. Iglesia de Cohoni (Departamento de La Paz).*

Siempre ha llamado la atención el éxito y difusión de las series angélicas a través del altiplano, mas si se tiene en cuenta que es necesario recurrir a una iconografía muy rara para la que hay que buscar las fuentes en los apócrifos, y en las ramas marginales del cristianismo.

Las series de ángeles militares o arcabuceros llevan nombres como Osiel, Zabriel, Letiel, Alamiel, etc. La fuente es el libro Apócrifo de Enoc que no sabemos como llega a América, y los nombres están consignados en el citado libro en los capítulos VI al XXXVI de la parte denominada "Libro de los Angeles". Allí se señalan nombres y funciones a saber: BARADIEL, ángel príncipe del GRANIZO; BARAHIEL, ángel príncipe del RAYO; GALGALIEL, ángel príncipe de la RUEDA DEL SOL; KOKBIEL, ángel príncipe de las ESTRELLAS; LAYLAHEL, ángel príncipe de la NOCHE; MATARIEL, ángel príncipe de la LLUVIA; OFANIEL, ángel príncipe de la RUEDA DE LA LUNA; RAAMIEL, ángel príncipe del TRUENO; RAASIEL, ángel príncipe de los TERREMOTOS; RHATIEL, ángel príncipe de los PLANETAS; TUHTIEL, ángel príncipe del VIENTO; SALGIEL, ángel príncipe de la NIEVE; SAMSIEL, ángel príncipe de la LUZ DEL DIA; ZAAMAEL, ángel príncipe de la TEMPESTAD; ZAAFIEL, ángel príncipe del HURACAN; ZAWAEL, ángel príncipe del TORBELLINO y ZIQUIEL, ángel príncipe de los COMETAS.

Los ángeles virreinales tienen ya los nombres corruptos con respecto a la fuente reseñada, sólo quedan Zafiel y Leilael siendo los demás nombres sólo próximos a la



versión de Enoc y sí, muy diferentes a cualquier otra fuente de referencia. Lo probable es que el texto, a través de distintas interpretaciones y de la tradición oral, fue muy alterado.

Lo más curioso del problema es que los ángeles así nominados representan fenómenos naturales, estrellas y planetas. Por otro lado el ángel caído Lucifer, es el Lucero (la estrella de Venus) única que no tiene lugar fijo en el firmamento, por ser planeta, y que por lo tanto en su movilidad aparenta una caída. Es decir que nos encontramos ante una forma muy antigua de ver a los ángeles como personificación de fenómenos celestes. De algún modo los religiosos de América en los siglos XVI y XVII, supieron esto y crearon las series angélicas con los citados nombres, para sustituir cristianamente la idolatría de los astros. Esta sería una explicación tentativa sobre la popularidad de las series angélicas en la zona andina.

La lucha de San Miguel con los demonios se evidencia en el folklore en el auto Sacramental y danza denominada "La Diablada".

Pintura neoclásica

Hacia 1780, después de la expulsión de los jesuitas y cuando el territorio de Bolivia es separado del Perú para formar parte del Virreinato de Buenos Aires (1776) llegan a América y por ende a Bolivia los postulados de la ilustración y nuevas tendencias estéticas. El fin del período, políticamente viene dado por la fracasada rebelión indígena de 1781, en la que el territorio boliviano participó con dos grupos: en Potosí con Tomás Katari y en La Paz con Tupac Katari. Después de esto hay una fuerte europeización, tan efímera como los contados días que quedaban a la dominación española, próxima a sucumbir. Entonces se abomina del barroco y viene la moda del neoclásicismo sobre todo en las ciudades y muy especialmente en Chuquisaca. La pintura religiosa es sustituida en parte por el retrato y por los lienzos representando militares en campaña, así mismo se comienzan a hacer dibujos sobre costumbres, plantas y animales del lugar.

En este período hay varios pintores; destacan, en Potosí, Mariano Balceta; en La Paz, Diego del Carpio que es testigo de la guerra de la Independencia, y en Chuquisaca Ambrosio de Villarreal, Manuel Gumiel y Manuel de Oquendo. Este último es maestro importante pues llevado al oriente por el gobernador de Moxos Lázaro Ribera, funda una Academia entre los indios selváticos, la primera y única que se conoce en Bolivia. Allí los adiestra en el dibujo sobre modelos de Charles Le Brun con notable éxito. Son importantes en esta época los retratos de costumbres (Lám. 18).

La pintura de este tiempo es sobria, desaparecen los paños volantes propios del barroco y también el sobredorado. No tiene la calidad de la pintura anterior. Depende de los maestros franceses es seca y mal comprendida. Entre los retratos de este tiempo destaca el del Obispo Gregorio Campos, mecenas de arte y difusor de las nuevas ideas, y los retratos de los fundadores del Hospital de San Juan de Dios de La Paz, en ambos tenemos vistas de la Plaza Mayor y de la construcción del Hospital; para ellos trabajó el pintor Javier de Cuenca, autor de una bellísima Virgen con el rostro herido, patrona del Hospital.

La pintura mural

El Collao es la puerta de ingreso a la Audiencia de Charcas, hoy Bolivia, donde encontramos diferentes modalidades en pintura mural; entre ellas una corriente erudita traída por los agustinos, quienes decoran al temple y al fresco sus grandes conventos de estructura gótica, recordemos los monumentales conjuntos de Acolman y Actopan en México. En el Perú ha desaparecido la mayor parte de la pintura mural agustiniana, como la decoración de la Iglesia de Lima que fue obra de Alesio y de su discípulo el fraile Agustino Bejarano.

En Bolivia los agustinos decoraron con murales el Santuario de Copacabana a orillas del lago y la iglesia de La Paz, de lo cual poco queda visible. También decoraron su Iglesia de Potosí. Las pinturas de Copacabana son datables entre 1618 y 1640. Según Calancha las bóvedas de la sacristía estaban pintadas con los nueve coros de ángeles y a sus lados la Iglesia militante y triunfante.

La Iglesia de San Agustín de Potosí, la cual se hizo en 1625, tiene portada de líneas muy puras proyectada, sin duda, por un maestro que conocía los secretos del arte lo cual es explicable dada la importancia de la Orden que contaba entre sus miembros personajes prominentes y famosos por su erudición como Fray Antonio de la Calancha, Fernando de Valverde y Bernardo Torres. Las cuatro hornacinas de la portada agustina de Potosí tienen pintados santos de la Orden entre los que podemos identificar a Nicolás Tolentino.

14.— *Juan Ramos. El "Triunfo de la Eucaristía", lienzo mandado a pintar por el cacique Guarachi para la Iglesia de Jesús de Machaca. En círculos la Providencia y las cuatro partes del mundo.*





15.— Anónimo. *La Virgen del Cerro*. Museo de la Moneda. Potosí.



16.— El ángel OSIEL. De la serie de los ángeles de Calamarca. Museo Nacional de Arte. La Paz.

Los ejemplos bolivianos no ligados a los agustinos son más espontáneos, tal el caso de la iglesia de Caquiaviri la cual, sobre las trompas que sostienen la crucería del presbiterio, tiene pintados San Pablo Ermitaño y San Antonio Abad.

Mucho más interesantes parecen las pinturas de Tiahuanaco hoy ocultas por el altar mayor barroco. Se representan allí una serie de santos franciscanos, cartonería con cabezas de querubines y pintura sobre la Pasión, en blanco y negro. Dado que la iglesia se empezó a construir antes de 1598, los murales citados serían lo más antiguo del virreinato.

Un último ejemplo de la pintura mural erudita, ligada formalmente con la escuela limeña y agustina, es la serie sobre la vida de Santa Rosa de Lima, existente en la iglesia de Puna, en el departamento de Potosí. Dicha Iglesia fue construida por el Arq. Juan Revollo Vasquez en 1653, por tanto la pintura puede datarse algo después.

El monumento más completo en Bolivia en cuanto a pintura mural es la iglesia de Curahuara de Carangas totalmente pintada al temple, siendo la parte del presbiterio plenamente renacentista y la nave, sacristía y baptisterio del siglo XVIII. El pueblo de Curahuara de Carangas se encuentra al noroeste del departamento de Oruro a más de 4.000 mts. de altura en una zona inhóspita y retirada. Desde el pueblo se ve el nevado Sajama a cuyo pie hay un interesante grupo de Chullpares aimaras. Toda la zona tiene fuerte tradición precolombina. La Iglesia es de adobe, de una nave, con testero ochavado. Está rodeada de contrafuertes. Exteriormente es muy pobre contrastando esto con la notable riqueza interior.

Se levantó a fines del siglo XVI pues las pinturas más antiguas llevan la fecha de 1608; y se hizo siendo gobernador el cacique Baltazar Cachaga. Estos murales debieron deteriorarse pues una parte de ellos ha sido rehecha.

La techumbre que cubre el presbiterio se decora con un apostolado y Cristo triunfante. Todas las figuras son muy esbeltas según el gusto manierista y se muestran de cuerpo entero entre una columnata dórica. El arrocabe se decora con un friso, todo él en blanco y negro, recuerda los murales de los grandes conventos mexicanos del siglo XVI. En la nave está la "Virgen de la Soterrada de Nieva", patrona contra los rayos y centellas con una Leyenda que nos indica cuando fue repintada la iglesia. La leyenda dice: "Se pintó esta Iglesia siendo cura Don Francisco Ignacio Martínez de la ciudad de Lima año de 1777".

El coro, la sacristía y el baptisterio, todos ellos obra del siglo XVIII, muestran una frescura y una alegría muy propia del barroco dieciochesco. La sacristía tiene una decoración de salón en base a pavorrales, pájaros y floreros; sobre el almizante cuatro ángeles. Como nota curiosa hay que indicar que en las paredes, dentro de fingidos marcos, se han colado grabados fechados en 1710 que representan las hazañas del Conde Berry, más un retrato de Felipe V.

En el baptisterio el anónimo artista de Curahuara de Carangas nos da una compleja composición. En el almizante el Espíritu Santo dentro del Sol sobre el cielo estrellado, en los faldones escenas del Antiguo Testamento que emulan las que el cuzqueño Tadeo Escalante pintara el Acomayo en el llamado "Molino de la Creación". Las escenas de Curahuara muestran las consecuencias del pecado original, que es lo que se quiere lavar con el bautismo. Las escenas del almizante son: "Adan y Eva expulsados del Paraiso",



17.— *Angel con una columna. Iglesia d Calamarca (Dep. de La Paz).*

“Los animales entrando al Arca” (Lám. 19) y “El Diluvio”. En los muros se representan diferentes formas de bautismo como el “Bautismo de Sangre”.

Un ejemplo de programa manierista aunque reelaborado tardíamente es el de la sacristía de la Iglesia de Callapa donde encontramos un conjunto alegórico equiparable por su contenido, a la casa de Vargas de Tunja (Colombia) aunque plásticamente sea más humilde. Callapa es un antiguo puerto situado sobre el río Desaguadero; al parecer fue pueblo importante misionado por franciscanos, pudiendo datarse su construcción hacia 1560. El conjunto responde a un programa bien determinado donde el tema central es Cristo. El friso corrido con animales alegóricos realza el valor simbólico del conjunto. Así en el lado correspondiente a María está el unicornio, cuya leyenda se relaciona con la Virgen y el lado correspondiente a José vemos un elefante, símbolo de castidad.

Hacia 1680 aparecen en todo el altiplano las grandes series de ángeles cuyo máximo exponente es la serie de Calamarca; nada equiparable se había encontrado en pintura mural hasta el hallazgo de las pinturas de Huachacalla (Oruro) que pueden datarse a comienzos del siglo XVIII. La Iglesia debió estar pintada en su integridad pero hoy sólo conserva el sotocoro y las pinturas cubiertas por el retablo mayor.

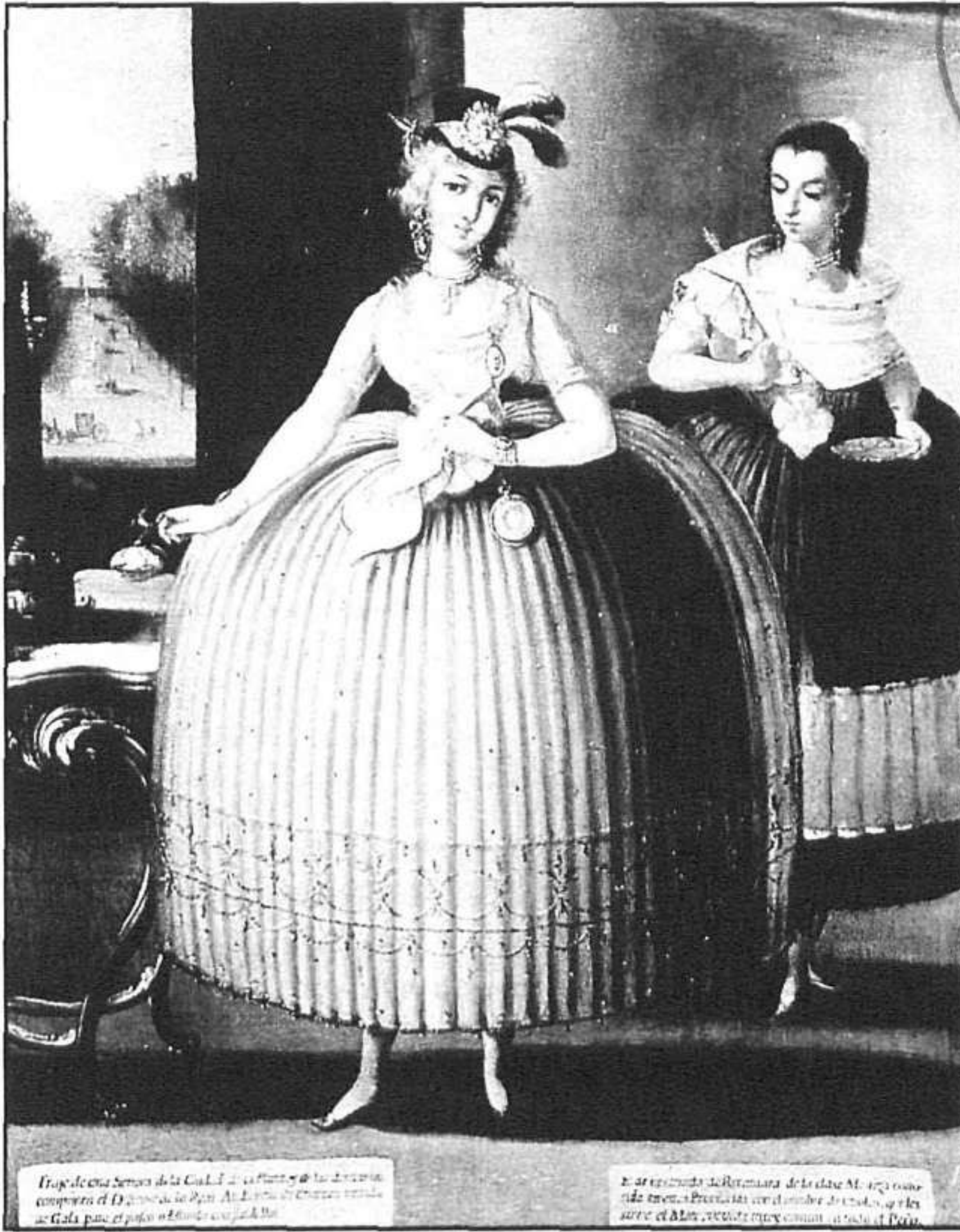
La Iglesia de Carabuco fue construida a fines del siglo XVI. En 1718 se repintaba. El año 1765 se termina la nueva torre y se arregla la capilla mayor. Un año después hacían los cimientos del nuevo baptisterio. Por último una inscripción en la ventana del prebisterio dice: “El año 1785 se a... (acabó)”.

Estas fechas nos permiten establecer la siguiente cronología de pintura mural: antes del siglo XVIII la iglesia tenía pinturas murales de las que se conserva una mínima parte; el año 1718 se repinta la cenefa de la iglesia y el coro, entre 1766 y 1785 se pinta el baptisterio y parte del presbiterio; hay pinturas posteriores a esta fecha datables hacia 1800. Esto determina cuatro épocas dentro del gran conjunto mural de Carabuco.

La decoración del coro que aún vemos fue obra del maestro Diego de Rosas dorador, residente en el pueblo de Achocalla, y es alusiva a la función del coro pues muestra ángeles músicos. Entre 1766 y 1785 hay que situar la pintura de la nave exceptuando la puerta que sube al coro que parece más antigua y muestra decoración textil.

El baptisterio es lo mejor del conjunto. Esta es una pequeña habitación con una hornacina donde se ha pintado el “Bautismo de Cristo” y cerca una escena que muestra al rey de hinojos ante el Papa; ambas escenas se rodean de fingida arquitectura que tiene columnas salomónicas con capiteles zoomorfos (Lám. 20). Esta escena representa la sujeción de la autoridad civil a la Iglesia; junto al rey está el retrato del cacique Agustín Siñani quien murió defendiendo la autoridad real contra las tropas de Andrés Amaru en 1781. En la parte alta del coro pueden verse Apolo y Hércules (Lám. 21) escena que alude a la sujeción que debe tener el héroe hacia los designios divinos.

Al parecer en el siglo XIX se hicieron en Carabuco algunas decoración suplementarias que muestran un estilo totalmente popular con escenas costumbristas. De esta época son los derrames de la puerta principal del templo. Allí se ha representado el pueblo de Carabuco; se ve la iglesia con un atrio formado por arcos, hay un pino central y otros más pequeños en el intercolumnio. En el atrio escenas populares, como



18.— Dama chuquisaqueña acompañada de su servidora mestiza. Colección Crombie. Londres.

un hombre bebiendo de un porrón, un viejo magistrado con capa, una negra y una mestiza peleando por un gallo, etc. Es una de las pocas pinturas virreinales de Bolivia con escenas típicas, género que se desarrollará plenamente en el siglo XIX.

BIBLIOGRAFIA

- ANGULO IÑIGUEZ, DIEGO. Pintura del Siglo XVII, en "Ars Hispaniae", 15, Madrid, 1971.
 BERNALES, JORGE. Mateo Pérez de Alesio, pintor romano en Sevilla y Lima. Sevilla, 1973.
 CHACON, MARIO. Arte Virreinal en Potosí, Sevilla, 1974.
 GISBERT, TERESA. Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte. La Paz, 1980.
 GISBERT, ARCE, CAJIAS. Arte Textil y Mundo Andino. La Paz, 1987.
 GISBERT-MESA. Arquitectura Andina. La Paz, 1982.

- MARCO DORTA, ENRIQUE. *Arte en América y Filipinas*. "Ars. Hispaniae" Madrid, 1973.
- MACERA, PABLO. "El Arte Mural Cuzqueño", en *Apuntes*, Revista de la Universidad del Pacífico, 4, Lima, 1975.
- MESA, JOSE DE; GISBERT, TERESA. *Holguín y la Pintura Virreinal en Bolivia*. La Paz, 1976.
- MESA-GISBERT. "El Pintor Angelino Medoro y su Obra en Sudamérica", en *Anales de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. Nº 18, Buenos Aires, 1965.
- MESA-GISBERT. *El Pintor Mateo Pérez de Alesio*. La Paz, 1972.
- MESA-GISBERT. *El Pintor Manierista Bernardo Bitti*. La Paz, 1974.
- SCHENONE, HECTOR. "Pinturas zurbaranescas y esculturas de escuela sevillana en Sucre, Bolivia". En *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* Nº 4.
- SEBASTIAN, SANTIAGO. *La Ornamentación Arquitectónica en la Nueva Granada*. Tunja. 1966.
- SORIA, MARTIN. *La Pintura del Siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires, 1956.
- STATSNY, FRANCISCO. *La Presencia de Rubens en la Pintura Colonial*, Lima, 1965.

Two cities of present-day Bolivia attract in colonial times a flourishing art market —La Paz, a major trade center, and silver-mining Potosí. Italian mannerism with Bitti and his pupils goes well into the 17th century; German and Flemish prints are widely used. Baroque style is brought after the 1630s with Rubens and Zurbarán. The former's engravings lead to a change in composition, and Flemish-born Diego de la Puente works and travels in South America for 30 years, while in Potosí, as in Lima, Zurbarán's canvases make many followers. Pérez Holguín, a half-caste and a prominent painter of strong realism, spends in Potosí his long life (dies c. 1732). His pupil Berrío caters to Indian patrons, with a rich, idealized sense of beauty and the use of traditional gold-leaf; so does Luis Niño with his sumptuous architectural altarpieces. In La Paz, Flemish style is preferred and depictions of the Four Last Things —Death, Judgment, Hell and Heaven— are frequent; also chariots of triumph in the Rubens manner. Images of Mary with local dedications become popular around 1680 and sometimes identify with the pre-Hispanic Mother Earth. Series of richly dressed angels spread over the large Andean region in the late 17th and 18th century; many of these embody the stars, planets, thunder or earthquake, possibly replacing ancient worships. Neoclassicism, with portraits and scientific or military subjects, holds briefly in the cities after 1780. Wall painting must be mentioned, particularly the fine, late 18th-century tempera decorations in the church of Curahuara de Carangas.



19.— Detalle del Baptisterio de la Iglesia de Curahuara de Carangas representando el "Arca de Noé".



20.— Detalle del Baptisterio de la pintura mural de la Iglesia de Carabuco.



21.— Detalle de la pintura mural del coro de la Iglesia de Carabuco representando a Hércules y Apolo.

TRADICION INDIGENA EN LA PLATERIA COLONIAL PERUANA

SALVADOR ROVIRA LLORENS

La llegada de los españoles a tierras del Perú propició un proceso aculturador cuyas líneas han sido estudiadas y expuestas por los numerosos autores que, desde diversas ópticas, han abordado el fenómeno peculiar del colonialismo hispánico.

Es obvio que, en muchos aspectos, la hispanización de América supuso cambios drásticos en la configuración de las sociedades nativas. Pero también lo es que el transvase cultural actuó de manera bilateral, de modo que "lo español" resultó permeable, aceptando y consolidando rasgos autóctonos. El resultado fue una nueva sociedad Colonial en cuyos estratos se combinaron (no siempre armónicamente) rasgos europeos e indígenas en proporción variable.

Toda generalización conlleva el riesgo de errar de bulto. Es frecuente cuando hablamos de la etapa Colonial manejar el esquema tópico del transplante a América del modelo de sociedad española del momento, olvidando la gran variedad de presiones e influencias con que operó la "colonización" en función de condicionamientos tales como los ecosistemáticos, por ejemplo. Los recientes trabajos de antropología de campo van clarificando, sin duda, el peso del indigenismo en las regiones menos afectadas por la presión colonizadora antes y después de la independencia de la Corona española.

El factor tiempo también cuenta a la hora de evaluar el efecto del contacto entre dos culturas, una de las cuales resultó circunstancialmente más fuerte y dinámica. Así, incluso en los núcleos en donde la presión hispánica resultaría más patente, las tradiciones indígenas pervivieron durante cierto tiempo. De ello nos hablan los cronistas y los legajos oficiales de la época y la evidencia arqueológica lo confirma. Las excavaciones en Perú de necrópolis y lugares de culto están proporcionando materiales metálicos de tipología indígena elaborados con aleaciones llevadas a América por los metalurgos españoles. Tal es el caso de figurillas votivas fundidas en latón o en bronce mixto plomo-cinc. El Museo de América cuenta en sus colecciones con varios ejemplares que he tenido ocasión de estudiar en detalle, alguno de los cuales ya han sido dados a conocer (ROVIRA 1984: 129-133, 190-195).

En tiempos del Incario los talleres metalúrgicos, y en particular los de platería, se hallaban establecidos en todas las ciudades incas de importancia, integrados en barrios industriales. Hay numerosas referencias en los cronistas de los siglos XVI y XVII (Bernabé Cobo, Francisco de Jerez, Damián de la Bandera, Cieza de León y otros), en las que no voy a entrar después del concienzudo rastreo de fuentes de PALLARDEL (1986: 269-303).

Muchos de estos centros plateros siguieron trabajando después de la Conquista, adaptándose paulatinamente a los nuevos tiempos. Tomaron modas y modos de los españoles, tanto en lo formal como en lo tecnológico. Pero en este último aspecto los plateros incas poco tenían que aprender de los europeos (ROVIRA 1984, 1986). Sin

embargo no debieron abandonar radicalmente los usos propios, aunque fuera extraoficialmente, atendiendo las necesidades del ritual indígena que se seguía practicando, como pone de manifiesto un reciente artículo de LANGEBAEK (1987).

Al mismo tiempo, también parece que los plateros peruanos aprovecharon rasgos formales tomados de su tradición para plasmarlos en artículos típicamente coloniales. A esta cuestión va dedicado el presente estudio de varias piezas de plata de las colecciones del Museo de América.

Bastón de mando, MAM 12799

Pieza de madera adornada con platería (Lám. 1). Tiene una longitud de 96 cm. Cronología del siglo XVII.

El remate es un pomo de lámina de plata relevada, de forma tronco-piramidal de ocho caras. Sobre cuatro de ellas hay apliques soldados de plata fundida representando:

- Un Cristo crucificado, pero sin cruz.
- Dos figuras iguales, de estilo tiahuanacoide, con diseño similar a algunas de las cabezas de piedra del Templete Semisubterráneo del conjunto de Tiahuanaco y a muchas otras piezas características de la cultura Huari-Tiahuanaco (figura 2).
- La cuarta figura representa un personaje vestido con faldellín y tocado con una especie de corona, que porta un cetro o vara de mando. Podría tratarse de la representación de un personaje de alcurnia o también de un alguacilillo o macero.

Las caras lisas del pomo van decoradas con motivos foliformes grabados a punzón, cincel y buril (Lám. 2).

Bajo el pomo hay una especie de guarda móvil formada por una lámina de plata cuya cara vista se decora con diseños florales y bandas grabadas con los instrumentos antes enumerados. El borde inferior de la guarda tiene una serie de perforaciones, de alguna de las cuales cuelgan figurillas con representaciones antropomorfas:

— Figura femenina desnuda, en posición orante, con las manos sobre el regazo y tocada la cabeza con un adorno en forma de media luna sugiriendo plumería. Su estilo recuerda las estatuillas orantes de plata del mundo incaico.

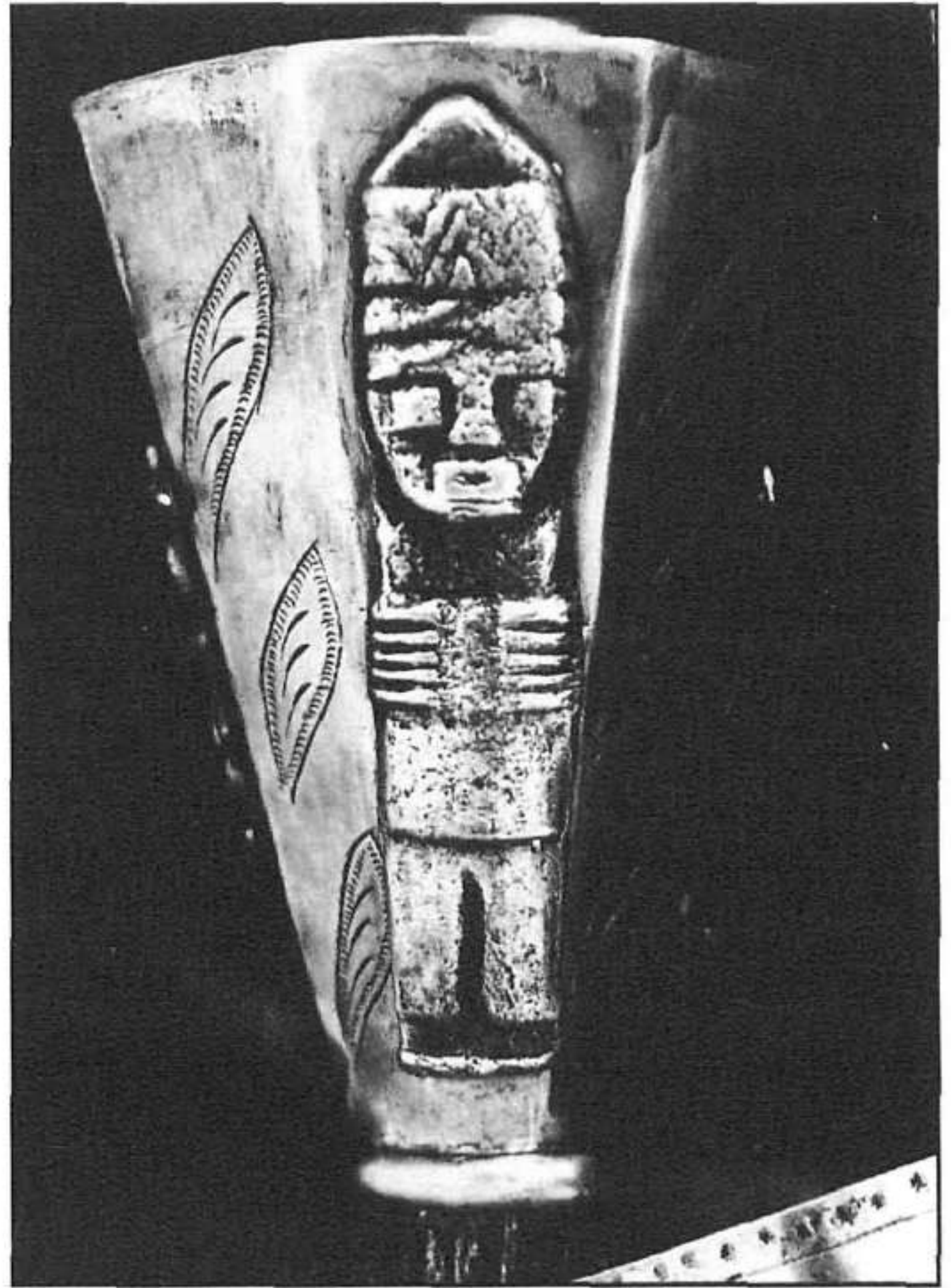
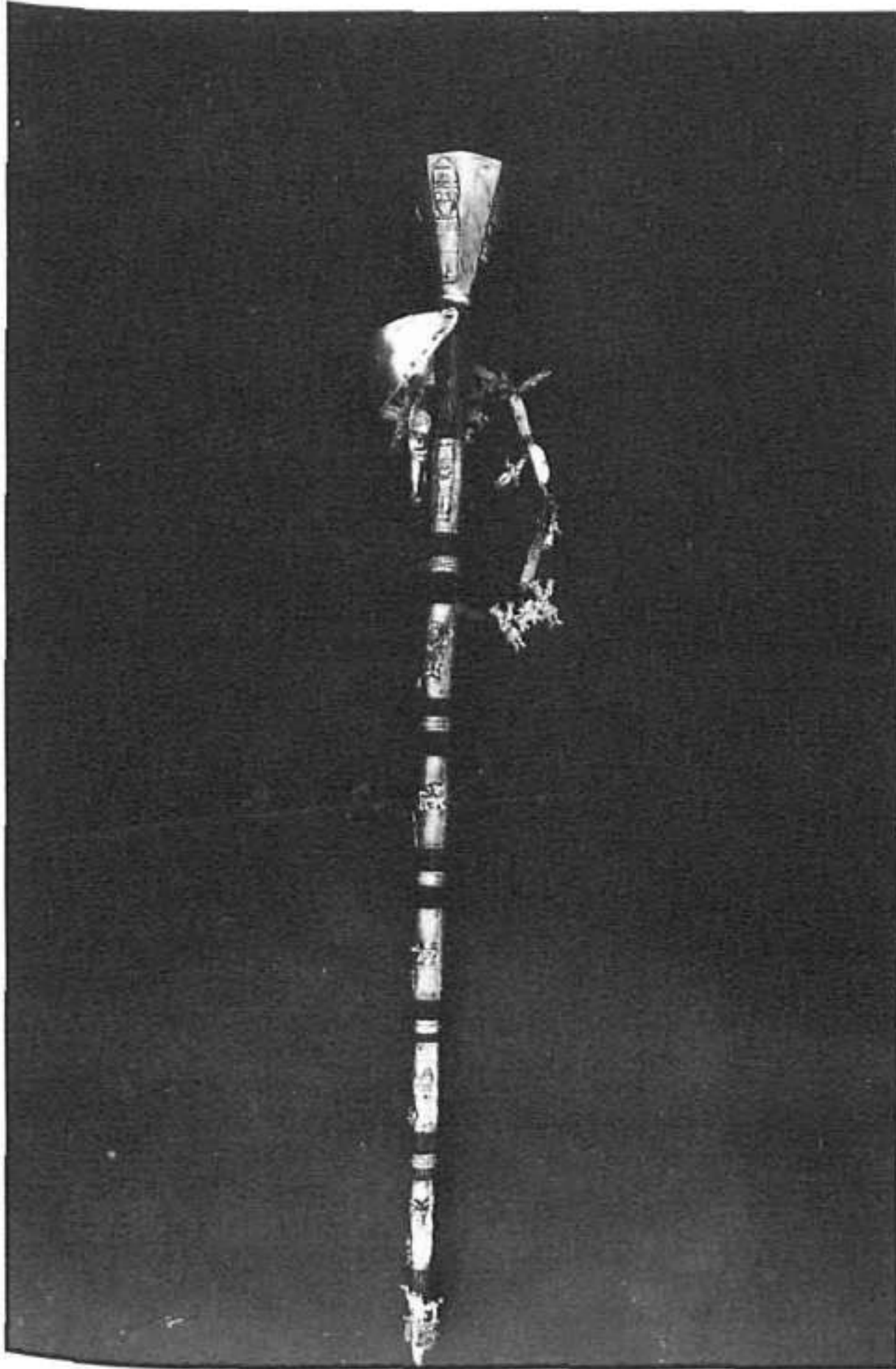
— Crucifijo en el que la cruz es una lámina recortada y decorada con líneas punzonadas. El Cristo es fundido y va soldado a la cruz. Se ha obtenido con el mismo molde que el que figura en el pomo.

— Colgante antropomorfo representando un hombre vestido, tocado con un gorro o casco y con un saco a la espalda.

— Colgante ornitomorfo representando un gallo.

— Colgante antropomorfo representando una figura femenina vestida, en posición orante, con las manos recogidas sobre el regazo y tocada con un gorro cónico a bandas. Lleva un fardo a la espalda. El estilo y el gesto recuerdan las figurillas incaicas, con la variante aquí de la falda.

— Sarta formada por una cadenilla cuyos eslabones son alambres de plata



1.— Bastón de mando. Museo de América. Madrid.
Nº Invtº. 12.799.

2.— Bastón de mando. MAM. Detalle del pomo, con figura
de estilo tiahuanacoide y decoración foliácea.

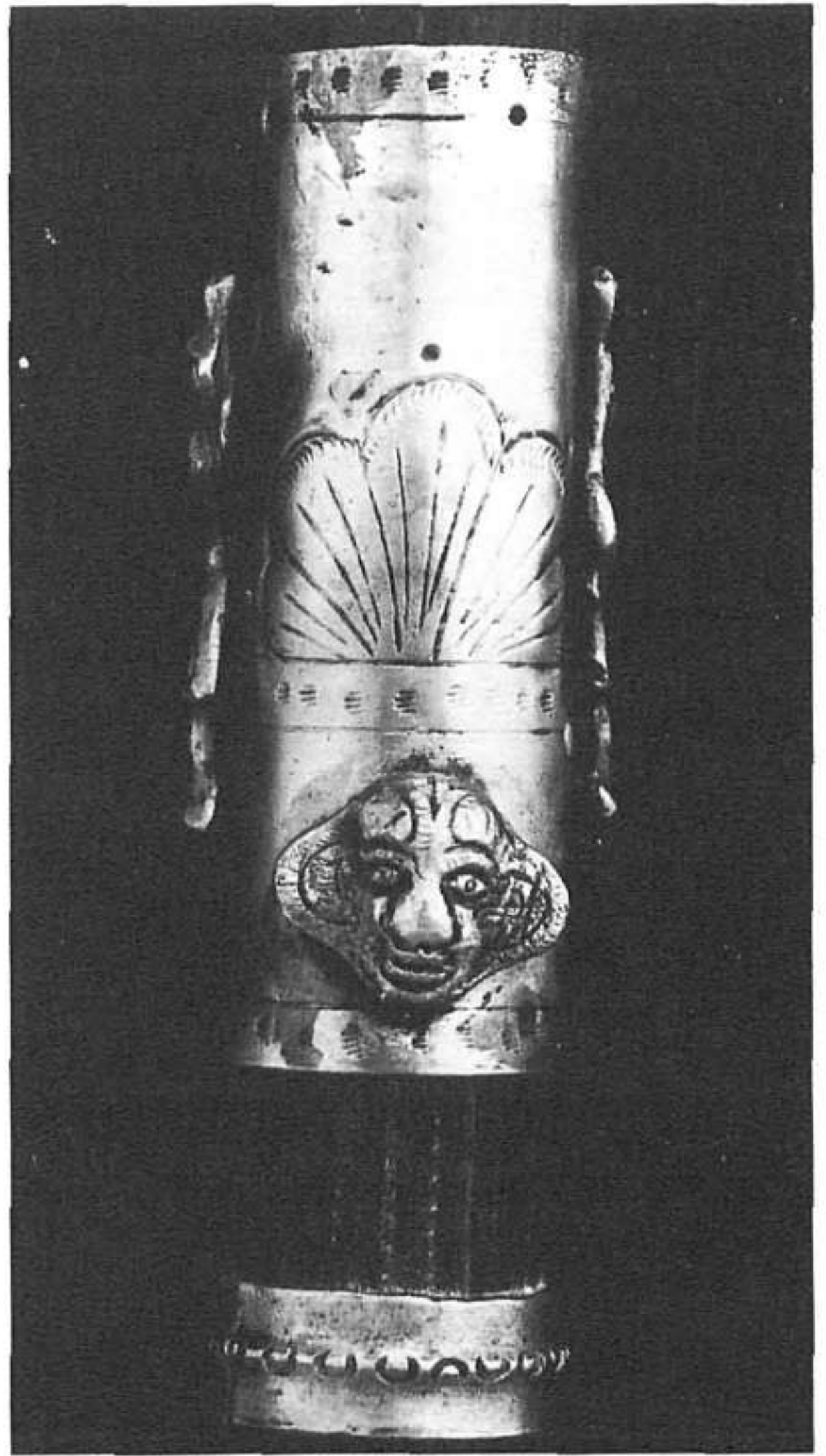
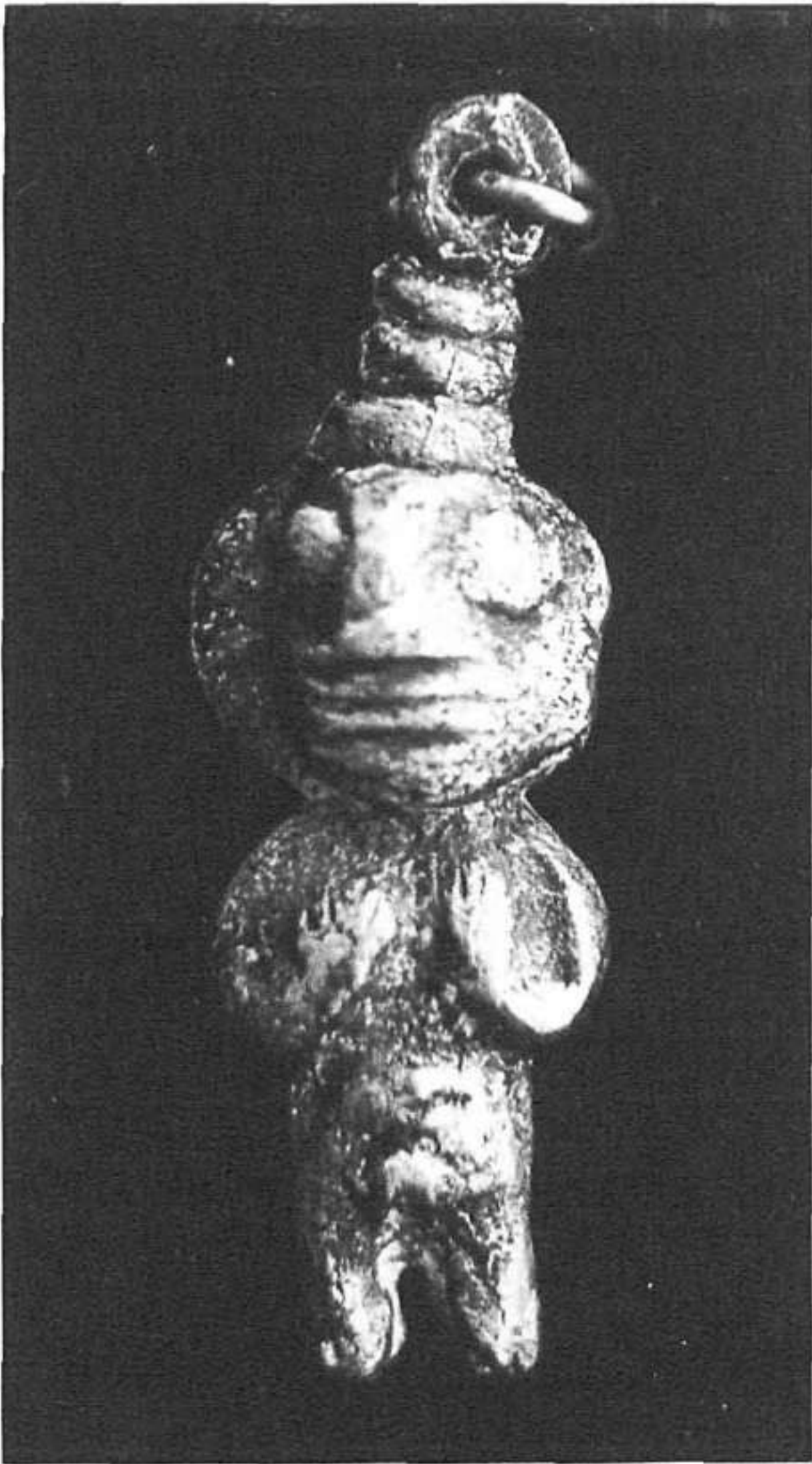
alternando con plaquitas del mismo metal. Lleva decoración de líneas trazadas con un cincel o punzón con filo en forma de serreta.

El primer colgante consiste en un grupo con un animal en el centro que figura un ovicáprido, flanqueado por dos antropomorfos. El de la izquierda es una mujer vestida con falda hasta los pies y tocada con un gorro cónico. El de la derecha es un personaje masculino desnudo, tocado también con un gorro cónico. A pesar de las variantes, el estilo de los antropomorfos es incaico.

El segundo colgante representa una figura femenina desnuda, en posición orante, con las manos sobre los pechos. Lleva la cabeza tocada con un gorro cónico a bandas. Estilo incaico (Lám. 3).

El tercer colgante representa un hombre vestido con chaquetilla y calzón largo, con un fardo a la espalda que se sujeta atado sobre el pecho. Va tocado con un casco o gorro.

El cuarto colgante representa una mujer vestida con chaquetilla y falda hasta los pies, con un fardo a la espalda que se sujeta anudado sobre el pecho. Por debajo del fardo asoman, hasta más abajo de la cintura, unos relieves que recuerdan las trenzas del peinado femenino tal como se representan en las figuras votivas del mundo incaico.



4

- 3.— Bastón de mando. M. A. M. Detalle de un colgante de estilo incaico, representando una mujer orante desnuda.
 4.— Bastón de mando. M. A. M. Detalle de un colgante de tema hispánico.
 5.— Bastón de mando. M. A. M. Detalle de un aplique tubular mostrando una cabeza de estilo incaico.



6.—Bastón de mando. M. A. M. Detalle de un aplique tubular mostrando una figura femenina vestida de estilo incaico.
7.—Bastón de mando. M. A. M. Detalle de la contera, con representaciones de llamas.

El último colgante es un grupo formado por un león flanqueado por dos alguacilillos como los descritos antes (Lám. 4).

La decoración del bastón prosigue con una serie de seis apliques tubulares de plata ajustados a la madera, entre los cuales hay anillos del mismo metal con molduras decoradas a punzón.

El primer aplique lleva sobrepuestos soldados representando dos figuras idénticas de estilo tiahuanacoide, de menor tamaño que las del pomo.

El aplique siguiente exhibe dos alguacilillos o maceros y una cabeza de rasgos incaicos (Lám. 5).

El tercer aplique presenta un crucifijo y dos figuras de leones.

El cuarto aplique muestra una figura femenina vestida como las ya vistas anteriormente, de rasgos incaicos, y dos perros de distinta raza.

El quinto presenta una cabeza como la de la Lám. 5 y dos personajes de estilo

incaico: una mujer vestida (Lám. 6) y un hombre desnudo.

El último aplique es una contera que lleva soldadas dos figuras de llama con carga al lomo, apoyadas sobre motivos vegetales (Lám. 7).

Se han realizado análisis espectrométricos para determinar la composición de la aleación empleando la técnica de fluorescencia de rayos-x, con los siguientes resultados:

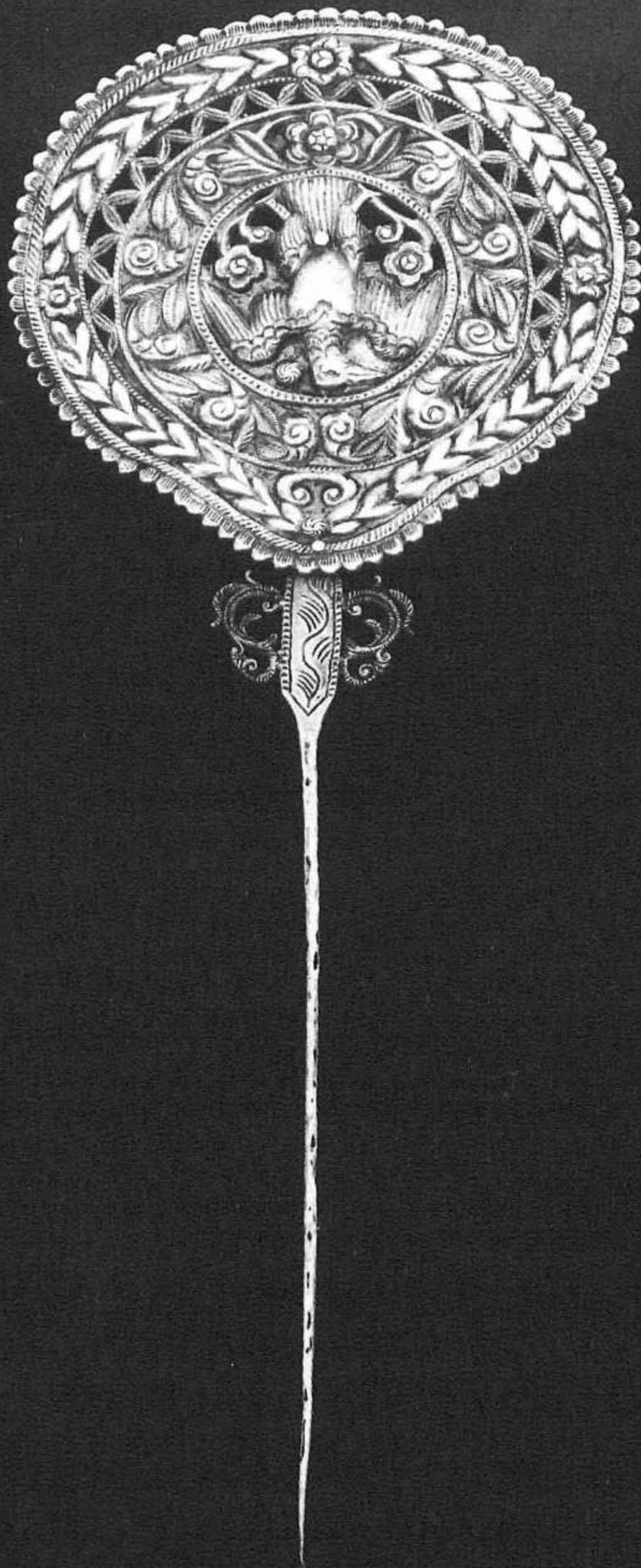
	Cobre	Plata
Lámina del pomo	20,35	78,45
Figuras tiahuanacoides del pomo	36,87	62,92
Lámina de la guarda	31,00	69,00
Colgante con león y antropomorfos	18,61	81,37
Colgante antropomorfo femenino pequeño	50,89	48,74
Colgante femenino grande	31,27	67,85
Crucifijo colgante	36,70	62,65
Aplique tubular superior	20,76	79,20
Figura tiahuanacoide del aplique superior	32,77	66,97
Aplique tubular segundo	17,50	82,45

La primera impresión que produce la vista de los análisis de las distintas partes es de poca homogeneidad o, lo que es lo mismo, que las partes que constituyen el trabajo del platero se han elaborado con aleaciones distintas. Las piezas laminares (pomo, guarda, apliques tubulares) son recortados de una misma lámina, con una aleación de plata conteniendo en torno al 20% de cobre. Corresponde a una ley de 800 milésimas. En cambio los sobrepuestos fundidos muestran leyes variables, indicando fundiciones distintas entre sí.

Si revisamos los listados de análisis de piezas de plata publicados hasta el momento vemos que no son infrecuentes leyes por debajo de las 700 y 600 milésimas en materiales arqueológicos prehispánicos (OEHM 1984: tabla 4). Me parece indudable que los sobrepuestos y colgantes que adornan el bastón fueron elaborados en época colonial, pero el estilo de una porción de ellos es claramente indígena. La variedad de aleaciones está indicando que estas partes habían sido elaboradas previamente a partir de coladas distintas, sin aparente relación con el programa iconográfico de la pieza que nos ocupa. Es algo así como si el platero dispusiese de un "stock" de elementos prefabricados que, en un momento determinado, selecciona para decorar el bastón de mando.

Más difícil resulta determinar si tal prefabricación obedece a la demanda de un mercado propiciado por algún sector atávico de la sociedad o si, por el contrario, se trata simplemente del empleo de unas formas por su valor estético, ya descontextualizadas de la significación religiosa que las originó. De cualquier modo una cosa es evidente: el bastón de mando expresa un mensaje iconográfico en el que conviven símbolos de la religión cristiana y de la indígena, en curioso mestizaje cuyas claves de interpretación podían resultar extrañas a los españoles pero no a los indígenas. Cabría preguntarse, incluso, del lado de quién se inclina el peso del proselitismo.

Un aspecto técnico a comentar hace referencia a los apliques y piezas fundidas. Todas ellas son coladas en molde bivalvo. Suelen conservar la costura del molde y, algunas, la posición de los bebederos.



8.— *Prendedor. Museo de América. Madrid. N^o Invt^o. 12.767.*

Las soldaduras se efectuaron con plata baja. La elección de las aleaciones, con independencia del ahorro de plata, tiene una interpretación de orden técnico: la aleación Ag-Cu baja el punto de fusión notablemente con respecto al de los metales puros. Recuérdese que el cobre funde a 1083 °C y la plata a 960,5 °C. En cambio una aleación eutéctica con 28% de cobre funde a 779 °C. Para otras proporciones no existe un punto definido de fusión sino un intervalo térmico durante el cual coexisten el estado sólido y el líquido, propiedad que es utilizada para efectuar la soldadura sin riesgo de deformación de las piezas a soldar. Así, por ejemplo, la aleación con 20% de cobre tiene un intervalo de fusión entre 779 y 820 °C. Para más información a este respecto consúltese el diagrama de fases Ag-Cu en cualquier manual de metalurgia. Un intervalo de solidificación amplio facilita el moldeo.

Alfiler de cabeza circular, MAM 12767

Pieza de plata, de los siglos XVIII-XIX, con una longitud de 59 cm. y un peso de 394 gramos. (Lám. 8).

Se compone de dos partes, la cabeza y el alfiler, unidas mediante dos remaches.

La cabeza es una chapa laminada, decorada por la técnica del relevado o repujado, con algunos calados. El diseño consiste en un medallón central con un águila de alas abiertas a cuyos pies crecen dos motivos vegetales simétricos con flores en forma de rosetas. Junto a la cabeza del águila hay una representación del disco solar. Envolviendo el medallón se extienden tres bandas con motivos foliáceos y rosetas. Ciertas decoraciones se delinean o completan con punzonadas y golpes de cincel.

El arranque del alfiler, de forma plana, con diseños esquemáticos cincelados y punzonados, se completa con motivos vegetales de fundición soldados (Láms. 9 y 10). El alfiler es una varilla de fundición a la que se da forma por martilleo.

La referencia a elementos indígenas está en el tipo de pieza, un prendedor o "tupu" incaico. El tamaño y peso del que nos ocupa hace pensar que no es funcional como tal prendedor aplicado del aderezo personal sujetando la tela de las prendas de vestir. La descontextualización lo ha convertido en un objeto decorativo.

En cuanto al mensaje iconográfico, el águila refiere a la heráldica imperial, entre otras opciones. Sin embargo la representación solar aflora como una manifestación de Inti (Sol), el primero de los dioses creados por Viracocha del panteón incaico.

Los análisis espectrográficos dan la siguiente composición porcentual:

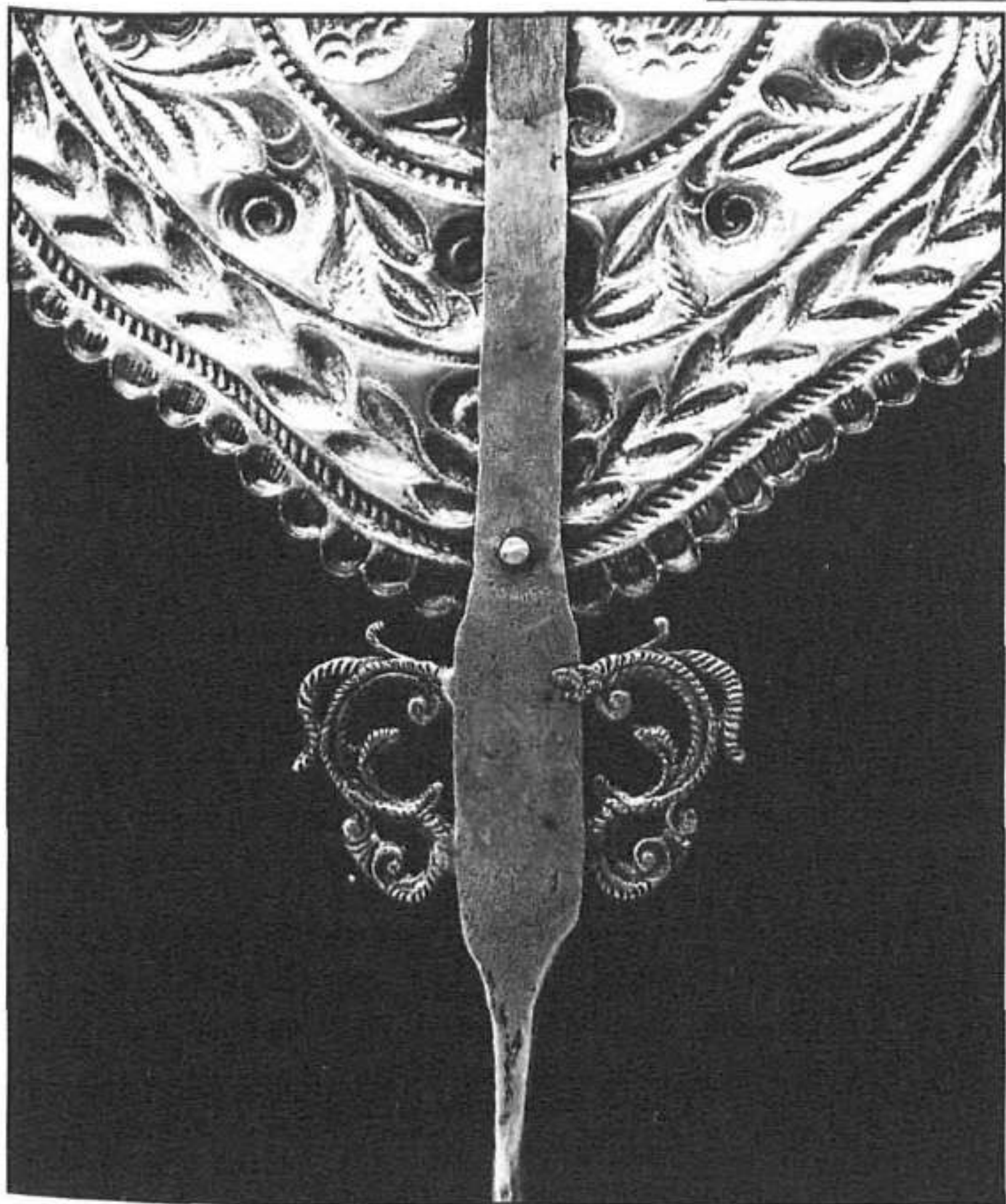
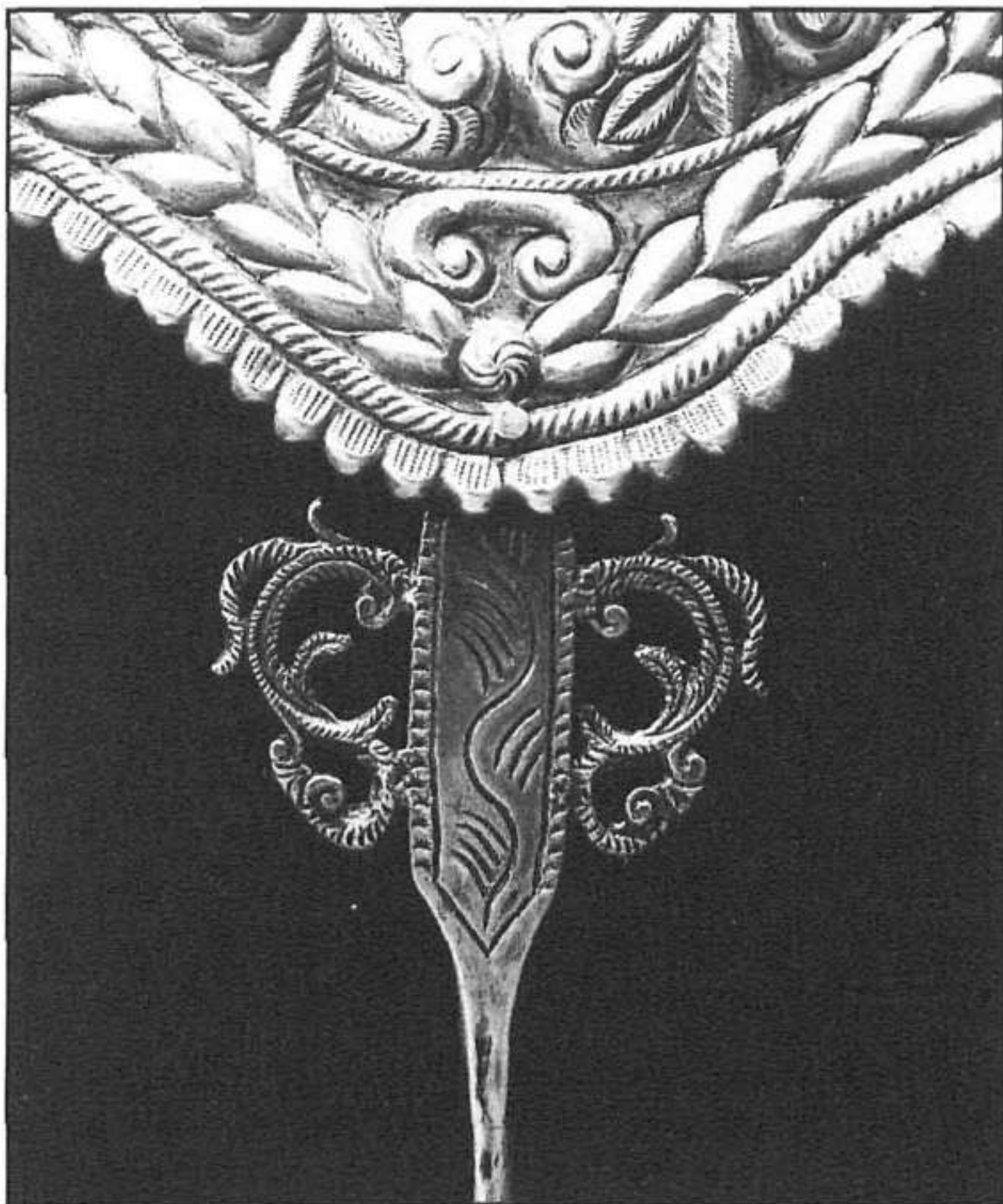
	Cobre	Plata
Cabeza	17,02	82,57
Alfiler	16,32	83,39

Ambas partes se elaboraron a partir de una misma colada de metal ya que las diferencias analíticas no son significativas.

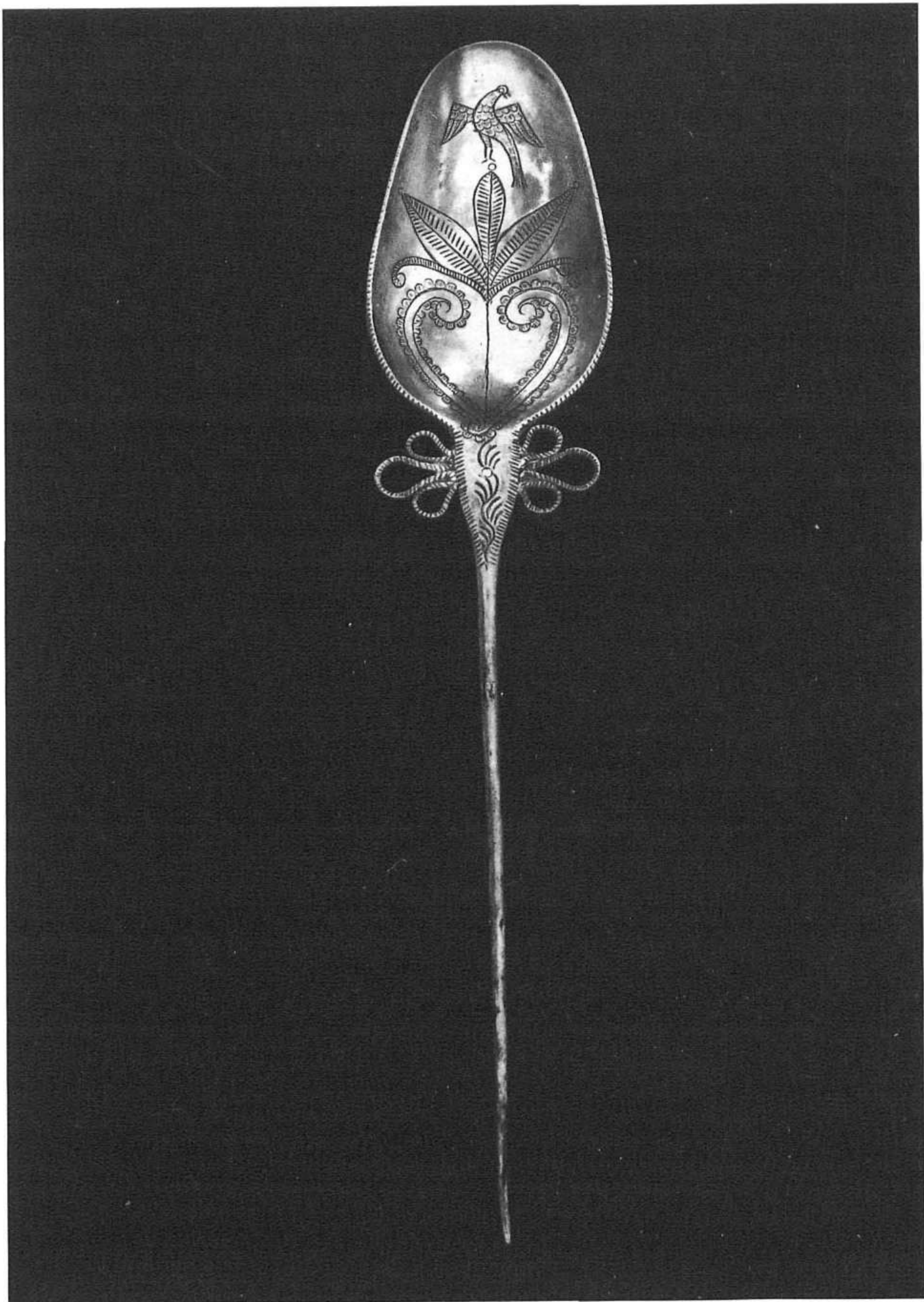
Alfiler en forma de cuchara, MAM 12766

Pieza de plata, de los siglos XVIII-XIX. Longitud 35,3 cm. Peso 108 gramos. (Lám. 11).

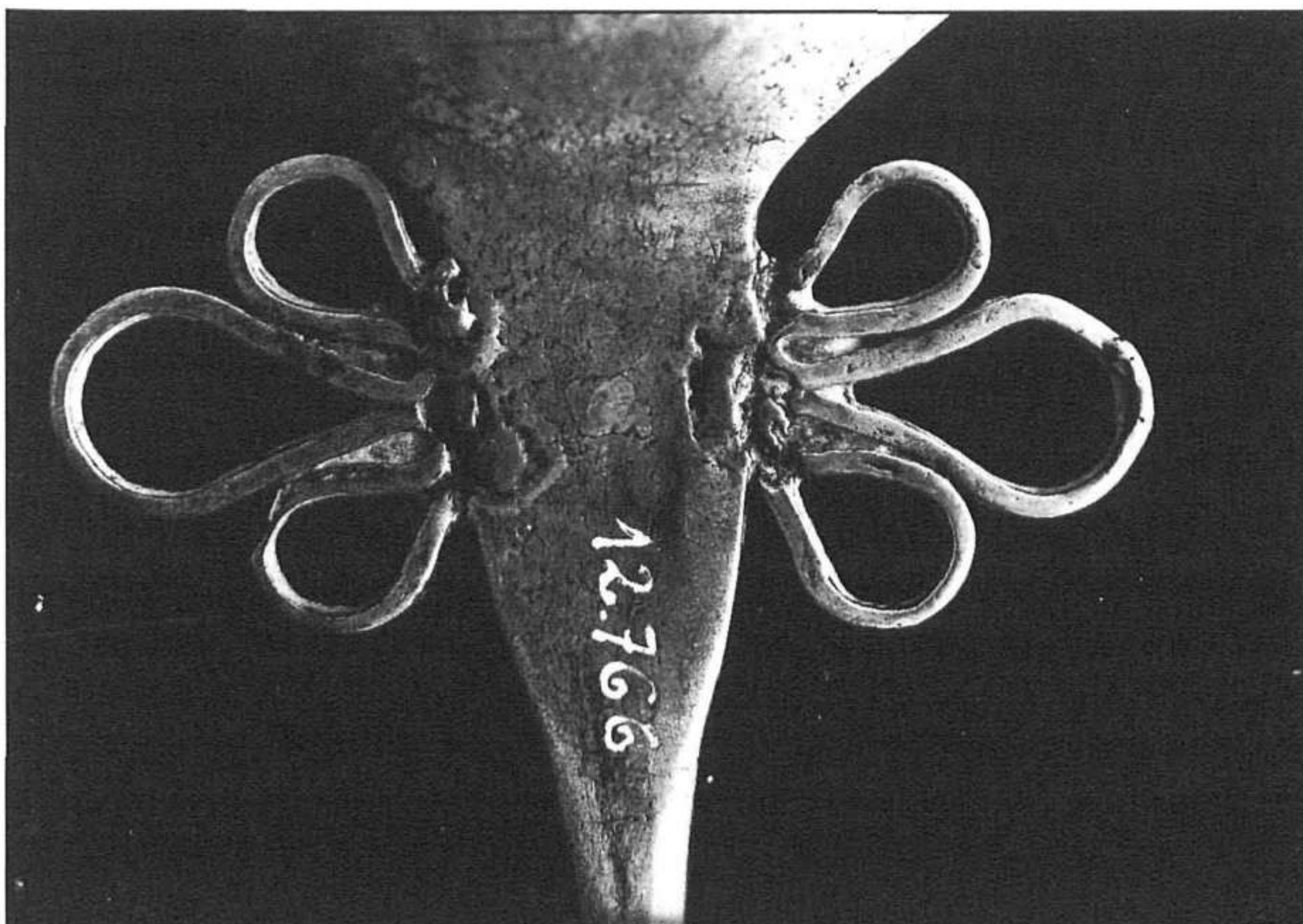
9.— *Prendedor. M. A. M. Detalle de la decoración.*



10.— *Prendedor. M. A. M. Detalle del reverso para apreciar aspectos constructivos.*



11.— *Prendedor. Museo de América. Madrid. N^o Invt^o. 12.766.*



12.— *Prendedor. M. A. M. Detalle constructivo.*

La concavidad de la cuchara está decorada con diseños vegetales sobre los que descansa un ave estilizada. Para el trazado de estos diseños se utilizó la técnica del buril, puesta de manifiesto por ciertas dobles líneas y errores de trazado. Se completa la decoración con punzones diversos.

El arranque del alfiler lleva unos bucles formados por alambres soldados (Lám. 12).

Este “tupu” es una pieza de fundición, pero el producto salido de molde debía parecerse poco al acabado. Hay huellas evidentes del martillo de platero para conformar la cuchara y el alfiler. Es la misma técnica puesta de manifiesto por los análisis metalográficos de alfileres incaicos de cabeza laminar desarrollada (ROVIRA 1984: 430).

Las aleaciones determinadas son las siguientes:

	Cobre	Plata	Plomo
Cuchara	49,53	51,20	0,29
Alfiler	48,56	50,95	trazas
Soldadura	27,19	72,29	trazas

BIBLIOGRAFIA

LANGEBAEK, Carl Henrik

- 1987 "Persistencia de práctica de orfebrería Muisca en el siglo XVI: el caso de Lenguaque", en *Universitas Humanistica*, 27, Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Ciencias Sociales. Colombia, pp. 45-52.

OEHM, Víctor P.

- 1984 *Investigaciones sobre minería y metalurgia en el Perú prehispánico. Una visión crítica actualizada.* Bonner Amerikanistische Studien, 12. Bonn.

PALLARDEL MOSCOSO, Félix D.

- 1986 *El trabajo de metales en el Cuzco prehispánico.* Tesis Doctoral. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Antropología Americana. Universidad Complutense de Madrid.

ROVIRA LLORENS, Salvador

- 1984 *Análisis arqueometalúrgico en el Area Andina.* Memoria de Licenciatura. Facultad de Geografía e Historia Departamento de Historia de América. Universidad Complutense de Madrid.

- 1986 "Vorkolumbische metallverarbeitung und bergbau in dem Anden", en *Gold und Macht. Spanien in del Neuen Welt*, pp. 93-99. Kremayr & Scheriau Verlag. Wien.

Native cultures in Peru did not disappear after the Spanish conquest and in fact many of their beliefs and traditions became a part of the colonial world, which grew from a two-way assimilation process; archaeological evidence bears out contemporary sources here. Silversmiths were well-established in all major Inca cities; from the Spaniards they borrowed some skills and patterns, but also built their own heritage into colonial objects such as the three discussed here. The 17th-century baton has a silver eight-faced pommel with cast and welded appliqué work; below this is a silver guard with pendants, and the wooden shaft has silver decoration. Some of the above are Christian themes, while others bring to mind Tiahuanaco culture and the rituals of Inca worship. Alloys differ greatly from part to part, indicating that the craftsman used various pre-made ornaments on the baton, though any meaning of the whole is lost to us. The 18th-19th century round-headed pin is really an Inca "tupu", in which the eagle might relate to the Spanish empire but the sun-disc goes back to Inti, the sun-god. The spoon-headed pin is also a "tupu" dating to the 18th-19th century; it was cast from a mould but then hammered into shape, the same method used on Inca plate-headed pins.

IMITACION DE LA LACA ORIENTAL EN MUEBLES NOVOHISPANOS DEL SIGLO XVIII

SONIA PEREZ CARRILLO

Mientras que el siglo XVIII va a marcar el apogeo artístico de una de las manifestaciones artesanales más características del mundo mexicano como es “la laca” en los centros artísticos de Olinalá (Edo, de Guerrero), Pátzcuaro y Uruapan (Edo, de Michoacán), paralelamente se va a producir en Nueva España el desarrollo de una nueva faceta artesanal con características aparentemente similares: la imitación de lacas orientales en muebles, mediante la utilización de unos ingredientes que nada tenían que ver con los hasta ahora usados en la laca mexicana desde época prehispánica, copiando los fondos, colores y brillos e introduciendo motivos decorativos característicos de esta manifestación extremo-oriental.

Nadie pone en duda que el establecimiento de relaciones comerciales entre el continente asiático y Nueva España a partir del siglo XVI significó un hecho de singular trascendencia no sólo para la economía del país sino para el arte mexicano que, desde este momento, ante la enorme, variada y continua afluencia de objetos artísticos orientales, supo asimilar las nuevas expresiones, motivos y formas que Oriente le proporcionaba adaptándolas perfectamente a la cultura del Virreinato.

De esta manera, la laca oriental, diferenciada de forma clara de la mexicana por su exclusivo origen vegetal, fue adentrándose en la sociedad novohispana, formando parte de los hogares de virreyes, nobles (1) y hacendados, influyendo marcadamente en el gusto de la época. Los artesanos de la laca mexicana, por su parte, tampoco quedarán inmunes al esplendor de este bello arte, de tal forma que apreciando una cierta semejanza con la hasta ahora utilizada artesanía, intente reproducir en su mobiliario con los mismos materiales que tradicionalmente había usado desde la época prehispánica (2), los característicos fondos negros orientales (Pátzcuaro) y los elementos decorativos que en ellos se integraban (Olinalá, Uruapan y Pátzcuaro).

De forma simultánea, el mueble novohispano durante el siglo XVIII comienza a verse imbuido de un nuevo influjo oriental indirecto traído a través del Viejo Continente. Es en este siglo cuando Europa alcanza su mayor expresión decorativista bajo la moda de las denominadas “Chinoisseries”, que así llamaban en Francia al gusto por todo lo Oriental que, como consecuencia del comercio iniciado por las Compañías de Indias francesa, holandesa e Inglesa, trajo a los ricos habitantes de las ciudades europeas los más variados objetos asiáticos.

Los muebles lacados chinos importados en forma de arcones, biombos, escritorios y paneles ejercerían una enorme influencia en el diseño del mobiliario inglés durante la segunda mitad del siglo XVII y así lo refleja a mediados del siglo XVIII Thomas Chippendale en su famosa obra donde figuran numerosos modelos inspirados en el mobiliario chino (3).

La demanda de este tipo de objetos comenzó a crecer de tal manera que los

ebanistas en muchos casos, queriendo satisfacer todos los encargos, aprovechaban ciertas partes de los muebles orientales como puertas u hojas de biombos, adaptándolos a las necesidades del consumidor. En este sentido cabe subrayar que en Nueva España pudiera haber ocurrido un fenómeno semejante, tras comprobar que el preciado púlpito de Tlaxcala fue realizado con diversas partes de un biombo japonés lacado del siglo XVII (4).

Como consecuencia, las primeras tentativas por experimentar el lacado a la manera oriental comienzan a hacerse realidad en Europa. La imitación de la laca china llegará a perfeccionarse de tal manera que acabará por convertirse en una verdadera industria, denominada en Inglaterra el "japanning". Su técnica, dado que era imposible traer la resina productora de la laca china, consistía en dar numerosas capas de un barniz realizado con goma-laca sobre un fondo preparado con blanqueo y cola sobre el que se plasmaba la decoración en dorado y colores.

A partir de entonces la moda del lacado se generalizó de tal manera que comenzarían a proliferar los tratados y manuales con las instrucciones necesarias para su realización (5).

Nueva España, mientras tanto, no quedaría ajena a este gran movimiento orientalista europeo del siglo XVIII, en cuyos territorios vendría a confluír el gusto asiático por un doble camino: uno directo a través del Pacífico, vía Filipinas, y otro indirecto a través del Atlántico, vía Inglaterra (6).

En efecto, cuando en México se había producido ya una perfecta asimilación del arte oriental a través del comercio establecido con Asia desde el siglo XVI, será a partir de 1713 cuando Inglaterra, por medio de un permiso especial concedido por la Corona española (7) para introducir sus mercancías en un navío anual de 500 toneladas, haga llegar a los habitantes novohispanos una nueva visión e interpretación del gusto asiático imperante en toda Europa. Los comerciantes ingleses lograrían, de esta manera, inundar los mercados mexicanos con un amplio repertorio de muebles donde el estilo inglés Reina Ana, influenciado en varios de sus elementos por el mobiliario chino, dará su nota más característica.

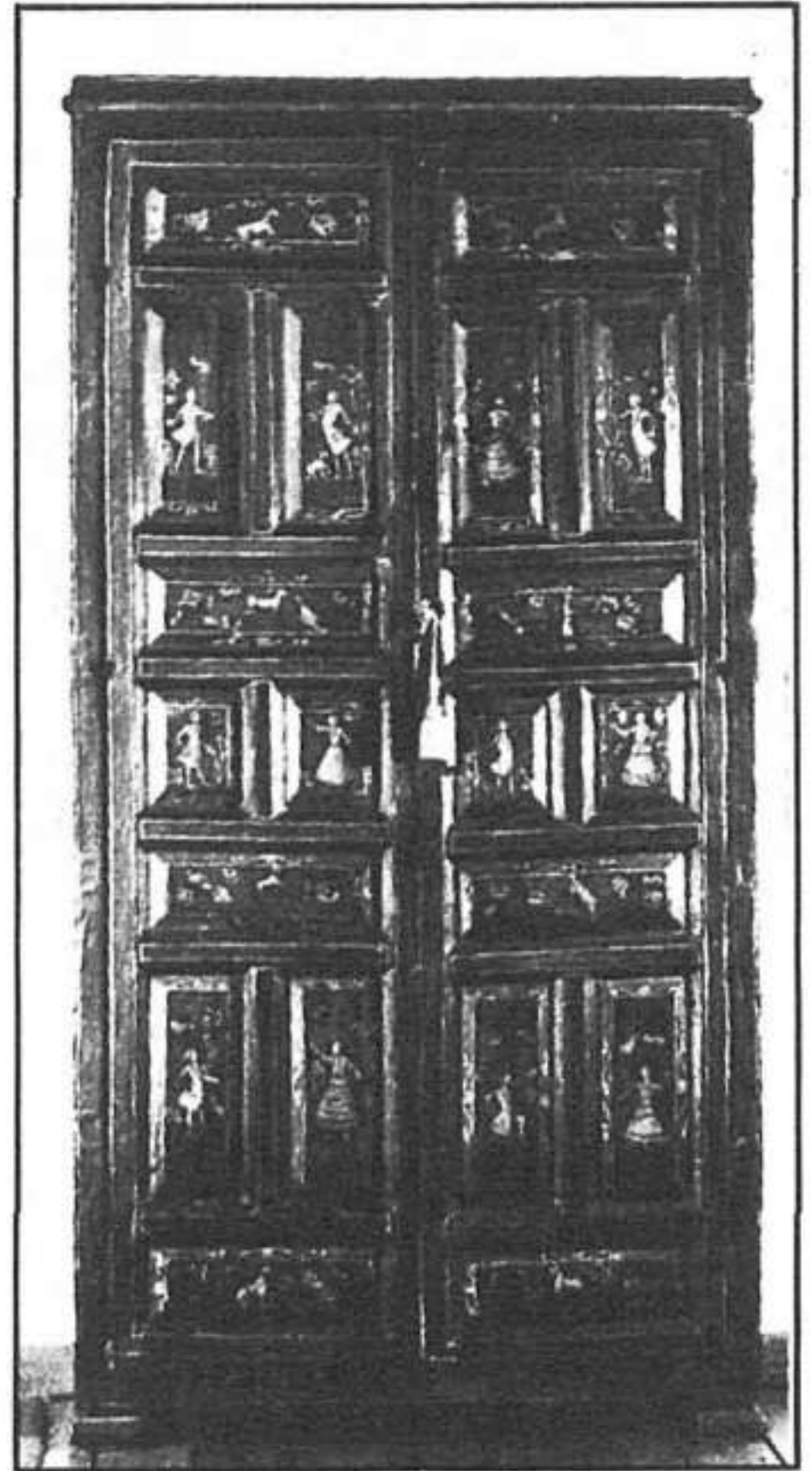
Es ahora cuando escritorios, cómodas, papeleras, mesas rinconeras y armarios del estilo Reina Ana, calarían profundamente en el mundo mexicano, repitiendo los ebanistas novohispanos de manera singular, una y otra vez, todas sus formas como lo demuestra la gran cantidad de muebles existente en la actualidad en colecciones privadas y museos mexicanos.

Ninguna prueba se tiene por ahora de que los muebles lacados mediante la técnica inglesa de imitación oriental, el "japanning", desarrollada desde el siglo XVII en Europa, llegara a Nueva España, y sin embargo no podemos dejar de considerar la posibilidad de que así lo hicieran, dado el amplio eco y la buena acogida que tuvieron los muebles procedentes de Gran Bretaña en México.

Las coincidencias, en este sentido, son numerosas. Es precisamente a partir del siglo XVIII cuando en Nueva España comienza a fabricarse un gran número de muebles decorados con un procedimiento que, mediante análisis visual, a falta de estudios químicos que lo determinen, delata una técnica muy semejante a la que en Europa y, en concreto en Inglaterra se realizaba para imitar los lacados orientales: una primera capa



1



2

1.— Armario. México. Siglo XVIII. Basílica de Guadalupe.

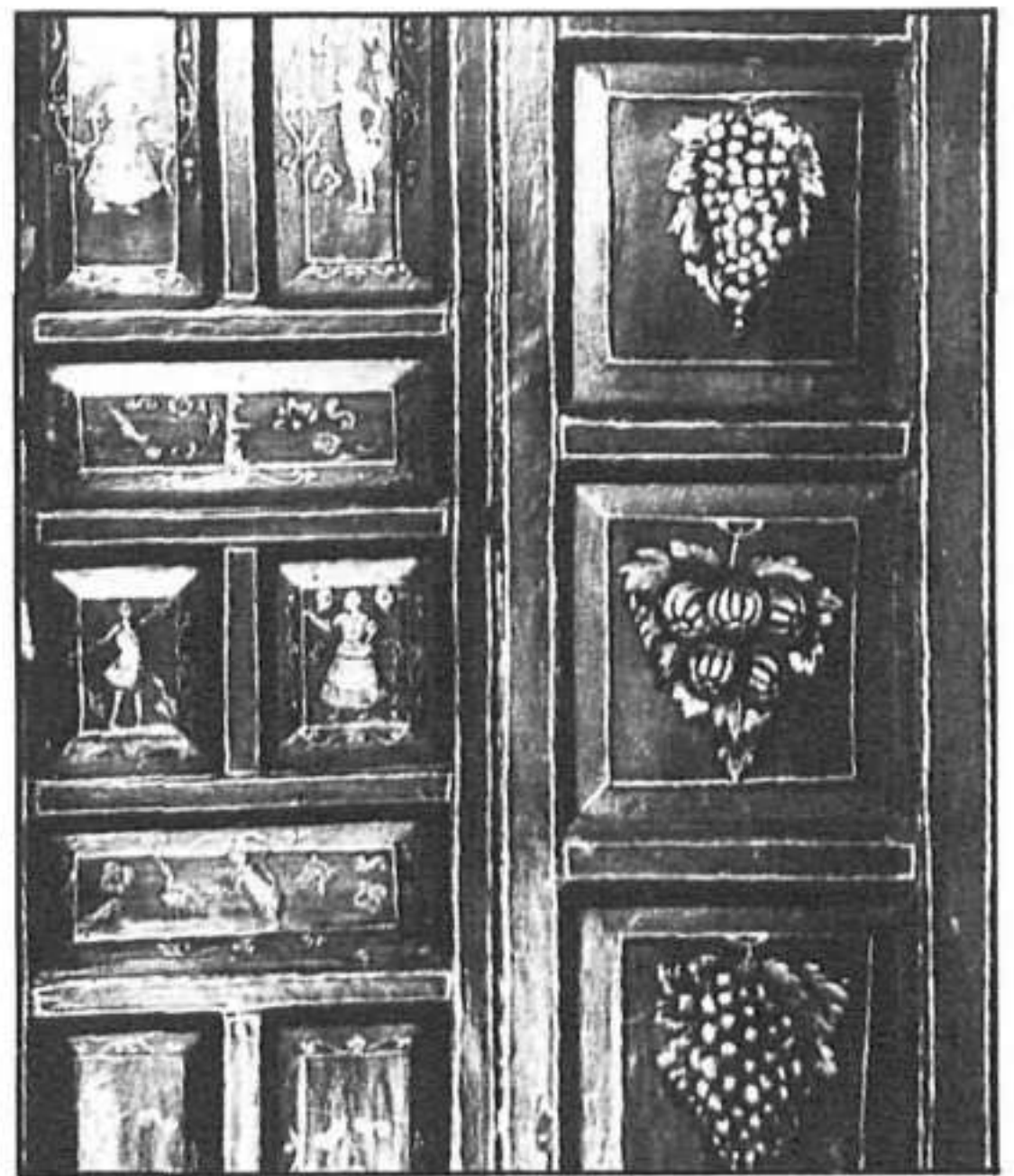
2.— Armario ropero. México. Siglo XVIII. Colección particular.

3.— Armario ropero. Detalle.

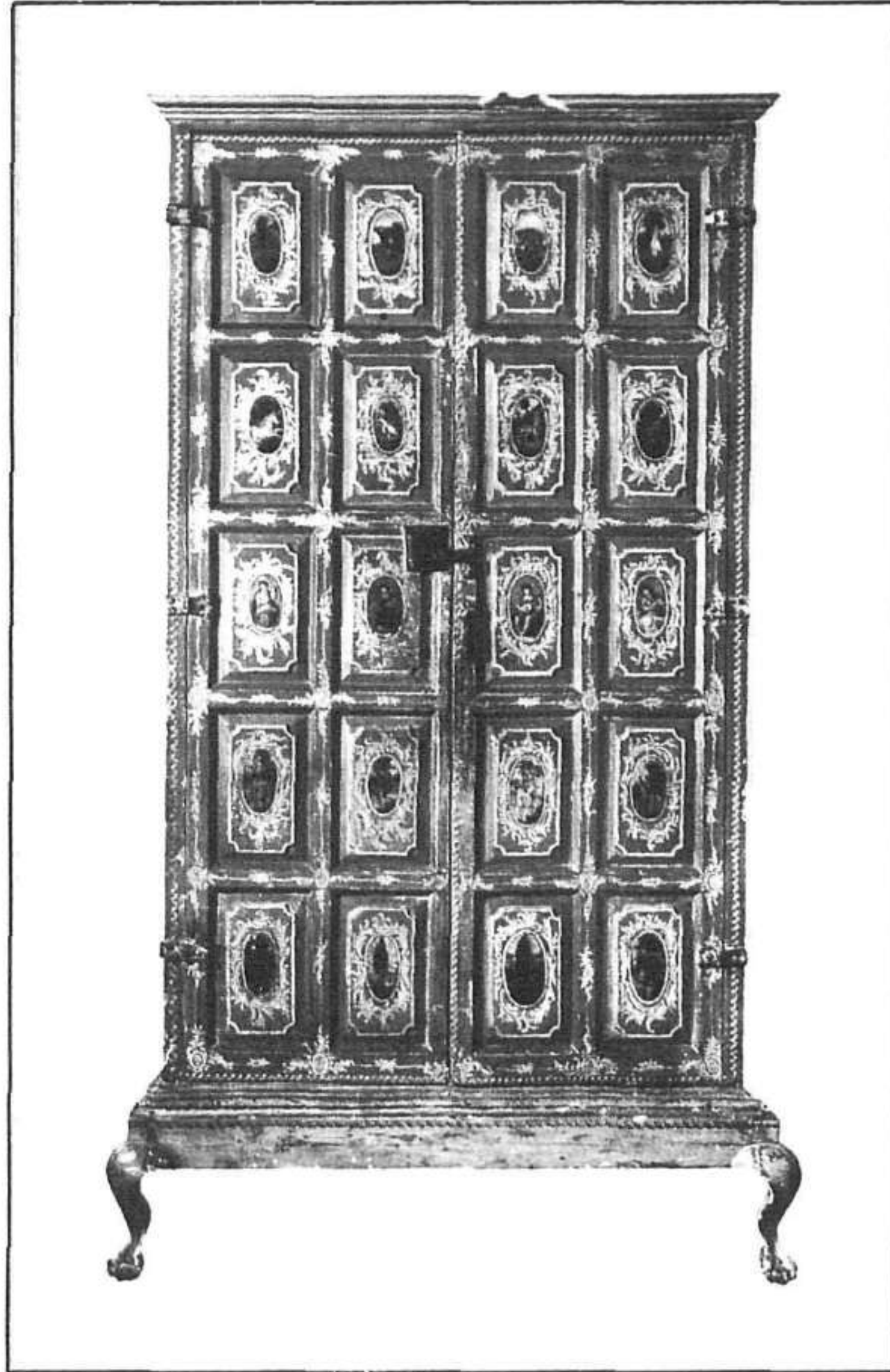
4.— Armario ropero. Detalle.



3



4



5.— *Armario ropero. México. Siglo XVIII. Colección particular.*

6.— *Detalle. Armario ropero. México. Siglo XVIII. Museo Franz Mayer.*

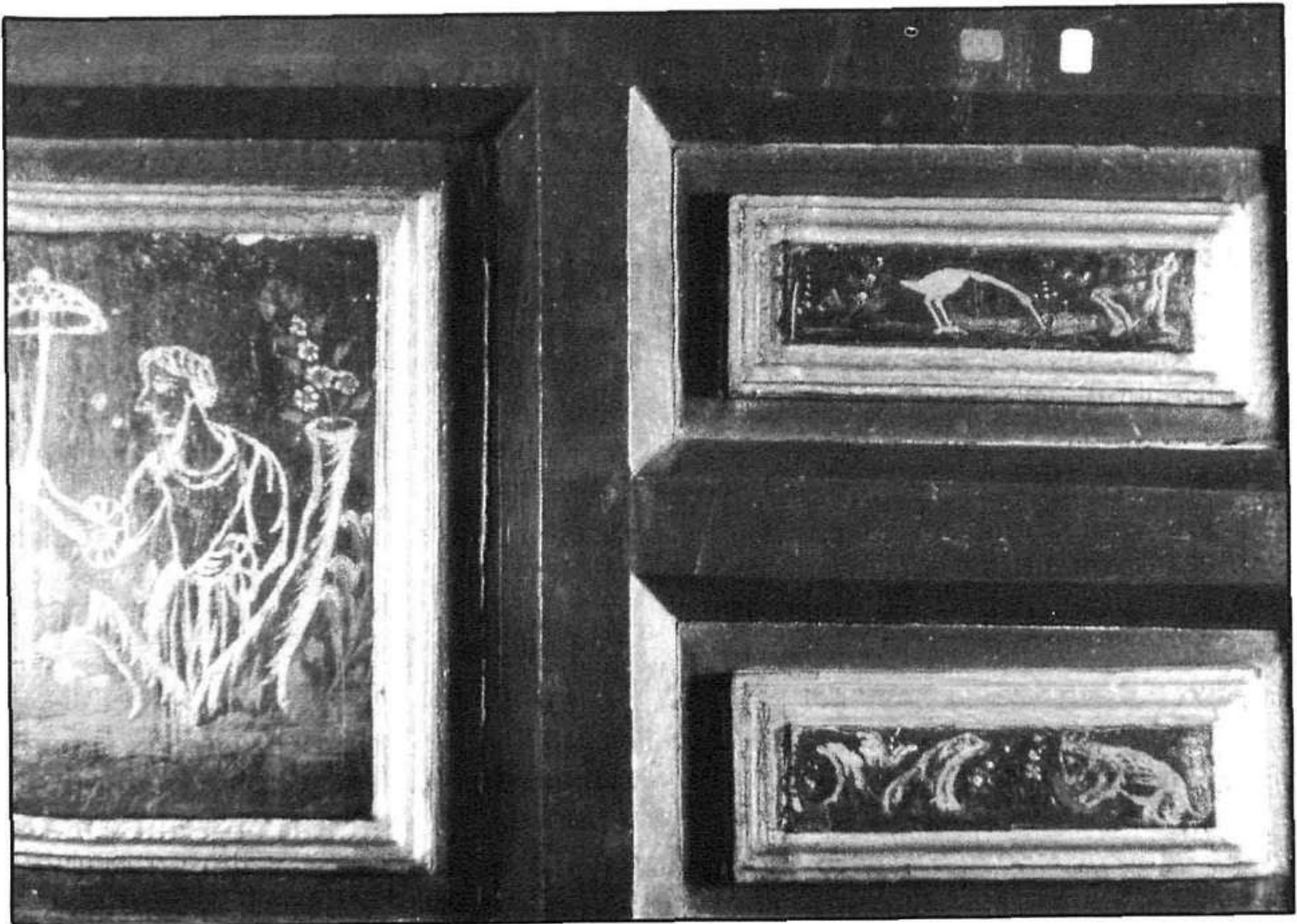
7.— *Detalle. Armario ropero. México. Siglo XVIII. Museo Franz Mayer.*

de estuco o yeso que cubría la superficie del objeto, una segunda constituida por el color, ya fuera rojo, blanco, azul, verde o negro, encima de la cual se dibujaban los motivos decorativos, preferentemente de inspiración oriental, y una tercera formada por varias capas de barniz o goma-laca.

Asimismo, es muy probable que los mismos manuales que en Europa circulaban ya desde la segunda mitad del siglo XVII (8) conteniendo las instrucciones necesarias para la imitación de la laca oriental, llegaron a Nueva España y fueron utilizados por artesanos ansiosos de copiar en sus muebles aquella técnica que tan de moda estaba en el Viejo Continente.

En este sentido cabe mencionar el manuscrito hallado en México y dado a conocer

6



7





8.— *Armario ropero. México. Siglo XVIII. Museo Franz Mayer.*

9.— *Detalle interior. Armario ropero. México. Siglo XVIII. Museo Franz Mayer.*

en 1980 en el que se dan los “Secretos de maques y charoles y colores, etc.” (9). Constituido por numerosas recetas de colores y diversos procedimientos para el



recubrimiento de superficies de diversa índole, queriendo imitar con su uso, en gran manera, el brillo y textura de las lacas orientales, señalaremos de entre todas una que el anónimo autor indica como “Para esmaltar, y pintar, y pintar madera, cobre, latón y otros de todos colores” de cuyas notas es posible apreciar una notable relación con la técnica observada en los muebles mexicanos ahora estudiados.

“Bruñida, y bien lisa la piesa, le darás una mano de cola de guantes, o de pergamino, y luego prepara lo siguiente: cáscaras de huevo en polvos impalpables, yesomate: destémplalos en agua común, guarda esta composición en redoma de vidrio, y échale encima un poco de agua hasta cubrirla: cuando quieras emplearla, destempla con agua de cola de pescado que no sea muy espesa y darás una mano, dexala enjugar, y dale otra, hasta tres manos, y a la última pinta con los colores ordinarios lo que quisieres de miniatura, o seis manos del barnis siguiente: una onsa de goma-laca, media de grasilla, media libra de espíritu desflemado, muele las gomas y pasalas por cedaso cada una de por sí, y para quitarle el color a la goma-laca, ponla en escudilla con lejía dulce, y caliente hasta seis horas en que quede clarificada, luego sácala, y échale la grasilla del espíritu de vino, y ponlo en redoma bien tapado, y de esta suerte lo pondrás al sol por dies o doce días, o bien a digestión en cenizas calientes, y estará bueno para emplearle. Si lo quisieses colorado, échale dos adarmes de sangre de drago; si amarillo, un poco de asafrán; y de púrpura, bermellón y así los demás colores” (10).

Igualmente, es curioso comprobar como en ciertos lugares del Estado de Michoacán se utiliza todavía el término “japán” (véase la relación con la palabra



10.— *Detalle interior. Armario ropero. México. Siglo XVIII. Museo Franz Mayer.*

inglesa “japanning”) para designar la goma-laca utilizada para barnizar ciertos objetos (11).

Por todo ello confirmamos, dadas las razones anteriormente argüidas, que la

imitación de la laca oriental mediante la técnica europea, comienza a ser un hecho en Nueva España a partir del siglo XVIII, conviviendo con la tradicional laca o maque mexicano de origen prehispánico (12). Ambas intentan copiar la textura, brillantez y motivos de la manifestación artística asiática, pero es preciso subrayar que su diferencia estriba no sólo en su origen, sino también en sus procedimientos.

Un hecho parece cierto e insistimos en su clarificación. Cuando en Europa comienzan a llegar los primeros objetos lacados procedentes de Oriente durante el siglo XVII, en Nueva España no sólo se conocía desde el siglo XVI la laca oriental, sino que ya se practicaba una técnica con resultados aparentemente similares, la laca mexicana de origen prehispánico (13).

Asimismo, mientras que en Europa se intenta por todos los medios imitar la apariencia general de la laca china, mediante la técnica del “Japanning”, en México ya existía un taller de laca prehispánica en la ciudad de Pátzcuaro caracterizado por la utilización de fondos negros y motivos orientales con predominio del dorado (14).

La llegada por tanto, a Nueva España, del mobiliario inglés y en concreto, pensamos, de algunos ya decorados con la técnica del “japanning”, causó buena impresión entre los artesanos de México que vieron como felizmente coincidía la nueva moda europea por lo oriental, con la ya conocida allí desde siglos anteriores.

Probablemente fue a partir de entonces cuando la industria prehispánica denominada hasta entonces como “barniz” o “pintura” (15) adquiriera por influjo europeo el nombre de maque o laca que así se llamaba en el Viejo Continente la peculiar técnica oriental, dada la relación aparente observada entre ambas manifestaciones. Y es más, no sólo no deja de practicarse la industria prehispánica, sino que a ella viene a sumarse, opinamos, la nueva técnica europea de imitación de la laca oriental que vendría a utilizarse en objetos de mayor envergadura, dada la dificultad que suponía decorar éstos con el laborioso procedimiento de origen prehispánico.

Durante el siglo XVIII, lo que en Francia se denomina “Façon de la Chine” y en Inglaterra el “Japanning” para definir la imitación de la “manera china” y de la laca, en Nueva España adquiere el nombre de “achinado”, entendiéndose por ello la moda que, ya fuera en su forma, ya fuera en su decoración, intentaba copiar en muebles los elementos característicos que definían el estilo asiático, utilizando para ello un maque o barniz que recubría el objeto sobre un fondo color bermellón, azul, morado, jaspe y blanco, refiriéndose con toda probabilidad a la técnica practicada en Nueva España que imitaba la laca oriental mediante el procedimiento europeo.

El Inventario de la casa del Conde San Bartolomé de Xala realizado en 1784 (16), es fiel reflejo del gusto mexicano por lo chino, de cuya relación hemos extraído los siguientes objetos agrupándolos y diferenciándolos entre los propiamente orientales y los “achinados”.

Muebles propiamente orientales.

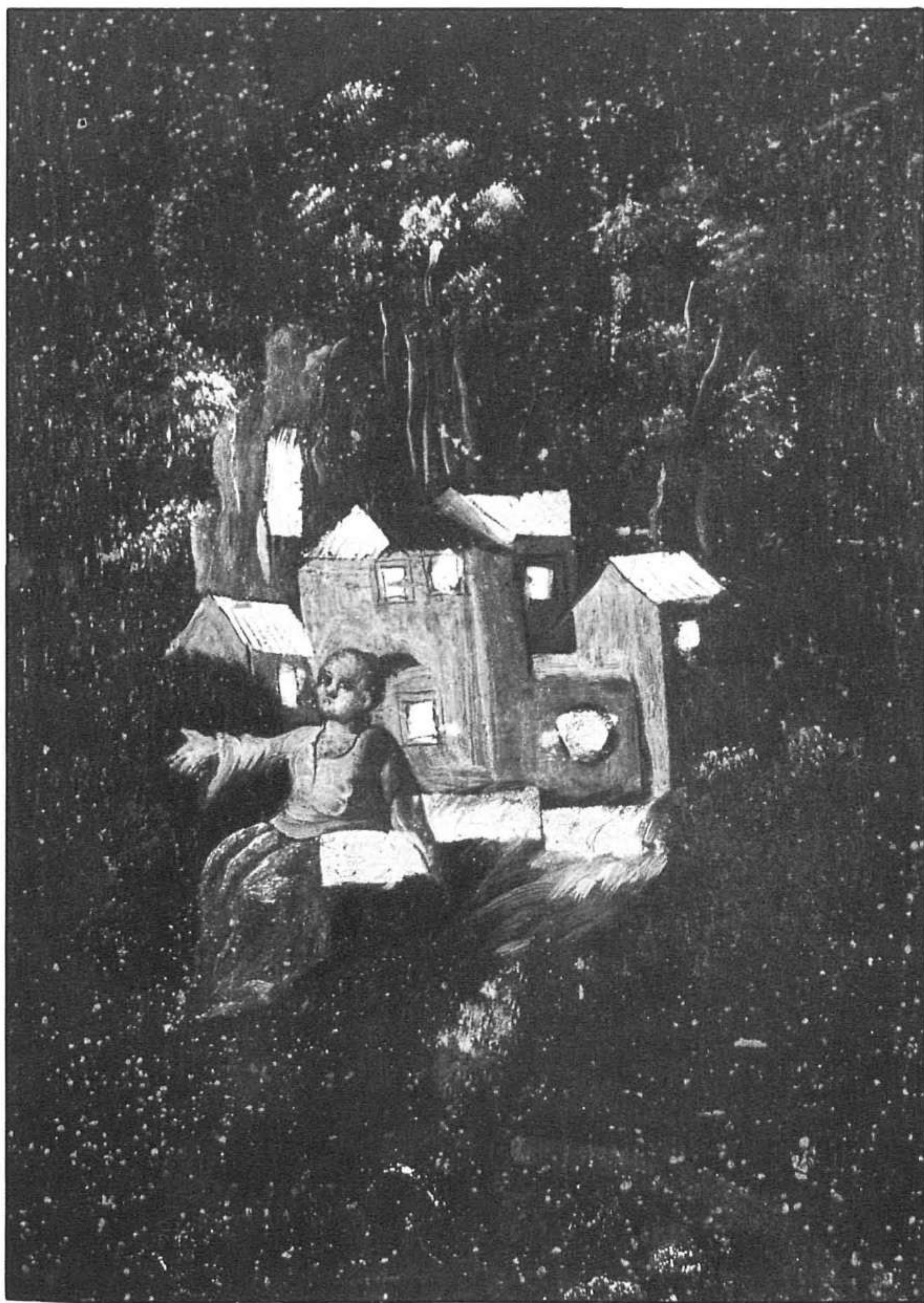
— “Una mesa de Maque de China, un Tablero de Damas y Libro de lo mismo, con Dados; en ochenta ps.”

— “Dos baules de China, de realse y colores; en ochenta ps.”

— “Un biombo de Maque de China, de dos azes; en doscientos pesos”



11.— *Armario ropero. México. Siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato.*



12.— *Armario ropero. Detalle.*

- “Otro dicho también en Maque de China, mayorcito, en doscientos pesos”
- “Otro dicho, de China, con once hojas, de tres varas de largo, en cincuenta ps.”

Muebles achinados

- “Dos papeleras achinadas, con lunas asogadas de más de vara de largo y más de media de ancho; en doscientos pesos”.
- “Una cómoda pintada de azul; achinada, de una y media vara de alto y una de ancho, con su copete; en veinte pesos”.
- “Un Tocador Maqueado de morado, con Visagras y Chapa de Plata, en treinta pesos”.
- “Una Mesa de Caoba, con el Tablón de Maque fingido jaspe, de vara y tercia de largo, y dos tercias de alto; en diez y ocho pesos”.
- “Una Mesita redonda, achinada; en diez y seis pesos”.
- “Otro dicho (Ropero) de Maque sobre Bermellón, con su pie en forma de Mesa, y figuras doradas en el Copete, todo como de tres Vs; en 60 ps”.
- “Otro dicho, como de tres varas y media de alto, también achinado de encarnado, con su copete tallado; en 70 ps”.
- “Una dicha (mampara) sobre Bermellón, achinada, buena pintura, de dos aces, en quarenta pesos”.
- “Otra dicha de tres varas y quarta de alto, de dos aces, achinadas, sobre Bermellón, en quarenta pesos”.
- “Un Relox de Elicot, con Musica y Caxa Maqueada de Bermellón, achinada, con diario; en trescientos pesos”.
- “Un Rodastrado encarnado, achinado, en diez ps”.

El uso de la palabra “maque”, como se deduce de la anterior relación, se generalizó durante el siglo XVIII para sustituir el nombre de barniz, refiriéndose con ello al acabado brillante que poseía un objeto.

De esta manera se designaba como **Maque de China** a la técnica oriental que decoraba los objetos mediante la superposición de múltiples capas de resina extraída del árbol “summac” de donde procedería su nombre (17).

Asimismo, aquellos objetos, que hasta entonces se habían decorado con la técnica prehispánica bajo el nombre de barniz o pintura, adquieren también, por su similitud con la industrial oriental, el nombre de **Maque**.

Y **Maque** es, igualmente, el barniz o goma-laca que recubría los objetos “achinados”, que imitaban la apariencia oriental de la laca mediante el procedimiento europeo, objeto ahora de nuestro estudio (18).

MORFOLOGIAS Y ORNAMENTACION

Basado nuestro estudio en el análisis de 20 piezas pertenecientes al Museo Franz Mayer (México D.F.), Museo Nacional del Virreinato (Tepozotlán, Edo. de México)



13.— *Armario cajonero. México. Siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato.*

y Colecciones privadas, establecemos a continuación su relación, añadiendo o rectificando la técnica utilizada y consignando todos los datos publicados o inéditos que ayuden a identificar los objetos (19).

Nuestra aportación pretende en este sentido, dar luz a un grupo de muebles considerados bajo la óptica de una nueva clasificación, decorados con la técnica europea que imita la laca oriental en Nueva España durante el siglo XVIII, realizando primeramente el estudio de las diversas formas que adoptan los objetos así decorados para pasar después al análisis de los motivos ornamentales allí utilizados realizando agrupaciones estilísticas.

1.— Armario decorado mediante técnica europea de imitación de la laca oriental. Sobre fondo rojo, escenas chinescas en el exterior y sobre blanco elementos florales en su interior. Influencia inglesa y francesa. México. Siglo XVIII. Basílica de Guadalupe. (Lam. 1).

2.— Armario ropero decorado mediante técnica europea que imita la laca oriental. Sobre fondo verde, su exterior tallado en casetones presenta motivos frutales, animales y personajes de la época en dorado. México. Siglo XVIII. Colección Particular. (Lams. 2, 3 y 4).

3.— Armario ropero decorado con técnica europea de imitación de la laca oriental en rojo. Tallado en casetones presenta una decoración en dorado y polícromos basada en figuras inspiradas probablemente en la iconografía europea. México. Siglo XVIII. Colección particular. (Lam. 5) (22).

4.— Armario ropero decorado mediante técnica europea de imitación de la técnica oriental. Casetonado, sobre fondo rojo presenta motivos florales y personajes criollos y asiáticos en dorado. México. Siglo XVIII. Museo Franz Mayer, n^o de Inv.: 06806. 156 x 0,74 x 230 cm. (Lams. 6 y 7).

5.— Armario ropero decorado mediante técnica europea que imita la laca oriental. Casetonado, presenta el exterior sobre fondo negro, personajes criollos en dorado. El interior sobre fondo rojo, decoración floral, animal, personajes populares en escenas cotidianas y soldados orientales a caballo. México. Siglo XVIII. Museo Franz Mayer. N^o Inv.: 01341. 180 x 118 x 56 cm. (Lams. 8, 9, 10).

6.— Armario ropero decorado con técnica europea de imitación de la laca oriental en azul y dorado con escenas orientales. México. Siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato. N^o de Inv.: 10-40327. 187,5 x 108 x 63 cm. (Lam. 11 y 12).

7.— Armario cajonero decorado con predominio de ornamentación floral, así como personajes y animales mediante procedimiento europeo que imita la laca oriental. México. Siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato. N^o Inv.: 10/241452. 48,5 x 102,5 x 29,3 cm. (Lam. 13).

8.— Mesa con influencia inglesa chippendale, decorada mediante técnica europea que imita la laca oriental. Sobre fondo blanco, ornamentación floral y motivos orientales. Decoración tallada en dorado. México. Siglo XVIII. Colección particular. 83,5 x 92 x 80 cm. (Lam. 14).

9.— Mesa rinconera. Influencia inglesa chippendale, decorada mediante técnica



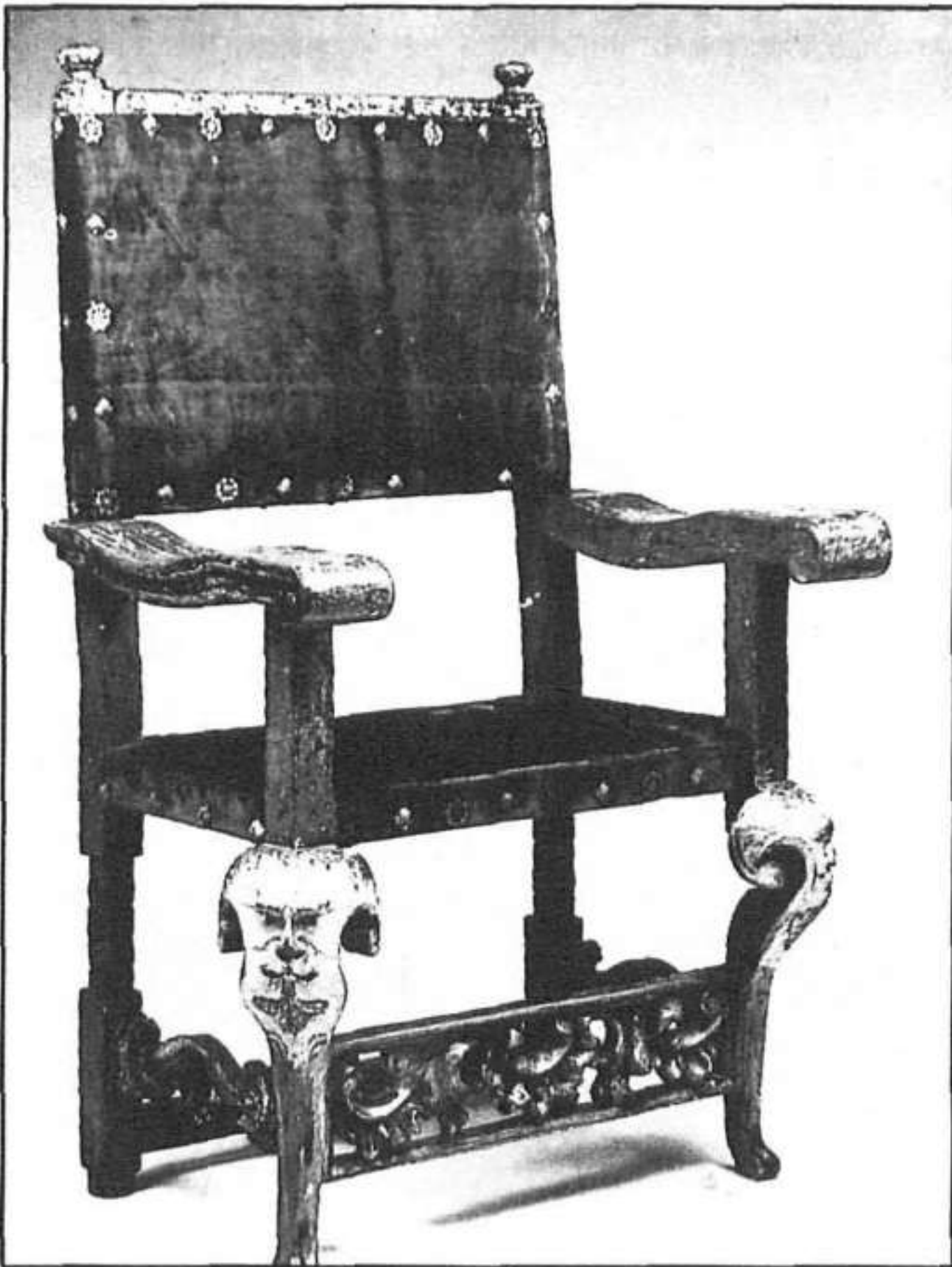
14.— *Mesa. México. Siglo XVIII.
Colección particular.*



15.—
*Mesa rinconera. México. Siglo XVIII.
Colección particular.*



16.— *Mesa rinconera. México. Siglo XVIII.*
Museo Franz Mayer.



17.— *Sillón. México. Siglo XVIII.*
Colección particular.



18.— Banca. México. Siglo XVIII. Museo Franz Mayer.

européa de imitación de la laca oriental en azul y dorado. México. Siglo XVIII. Colección particular. (Lam. 15).

10.— Mesa rinconera decorada con técnica europea de imitación de la laca oriental, en verde y dorado con motivos chinoscos. México. Siglo XVIII. Museo Franz Mayer. N^o Inv.: 04926. 108 x 78 x 59 cm. (Lam. 16).

11.— Sillón, decorado mediante técnica europea que imita la laca oriental, en rojo y dorado con mascarones tallados. México. Siglo XVIII. Colección particular. (Lam. 17).

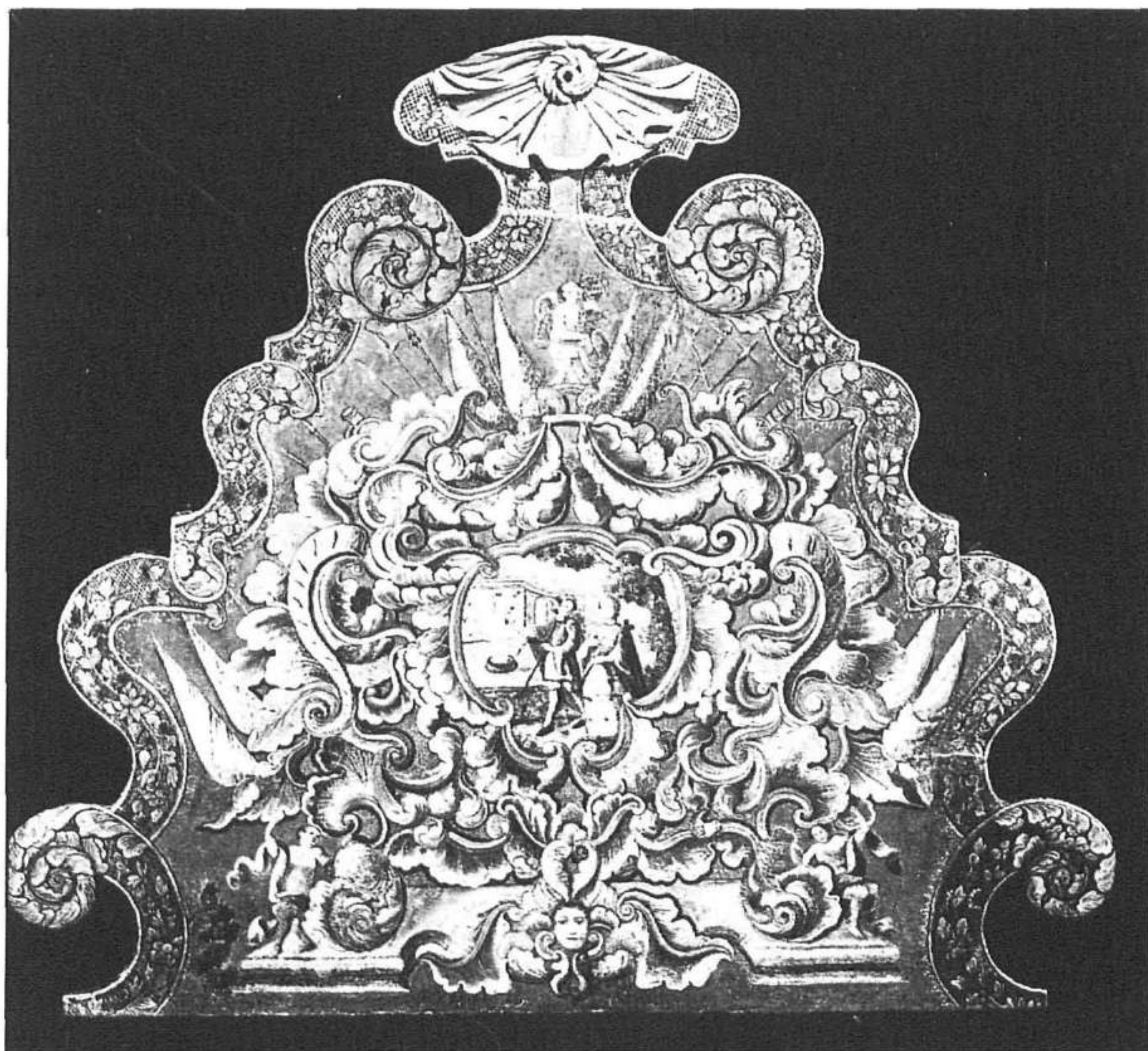
12.— Banca decorada mediante técnica europea que imita la laca oriental, en rojo y dorado, con influencia del estilo inglés Reina Ana. México. Siglo XVIII. Museo Franz Mayer. (Lam. 18).

13.— Cabecera de cama decorada mediante técnica europea de imitación de la laca oriental. Sobre fondo rojo ornamentación policroma barroca con medallón central que presenta una escena galante. Alrededor, cenefa vegetal que enmarca todo el contorno. México. Siglo XVIII. Colección particular. 135 x 120 cm. (Lam. 19).

14.— Cabecera de cama decorada mediante técnica europea de imitación de la laca oriental. Sobre fondo rojo decoración de motivos orientales en dorado, y medallón central con la imagen de Santa Clara de Asís. El perímetro se perfila con cinta dorada que semeja cordobán. En la clave, mascarón y venera. México. Siglo XVIII. Colección particular. 263 x 99 x 56 cm. (Lam. 20).

15.— Escritorio decorado con técnica europea que imita la laca oriental. Fondo rojo con motivos florales y escenas chinoscas en dorado. Influencia inglesa del estilo Reina Ana. México. Siglo XVIII. Colección particular. 263 x 99 x 56 cm. (Lams. 21 y 22).

16.— Escritorio decorado con técnica europea que imita la laca oriental. Fondo



19.— *Cabecera de cama. México. Siglo XVIII. Colección particular.*

rojo y motivos orientales en dorado. Influencia inglesa del estilo Reina Ana. México. Siglo XVIII. Colección particular. 250 x 106 x 65 cm. (Lam. 23).

17.— Escritorio decorado con técnica europea de imitación de la laca oriental. Fondo rojo con motivos florales de influencia china en dorado. México. Siglo XVIII. Colección particular. (Lam. 24).

18.— Escritorio con madera taraceada en el exterior y decorado mediante técnica europea de imitación de la laca oriental en el interior sobre fondo naranja con motivos florales y dos personajes. México. Siglo XVIII. Colección particular. 185 x 75,5 x 41 cm. (Lam. 25).

19.— Escribanía con madera taraceada en el exterior y decorado mediante técnica europea de imitación de la laca oriental en el interior sobre fondo naranja con motivos policromos de flores y animales. México. Siglo XVIII. Museo Franz Mayer. N^o Inv.: 02761. 71 x 36 x 63 cm. (Lams. 26 y 27).

20.— Baúl decorado con técnica europea de imitación de la laca oriental. Sobre



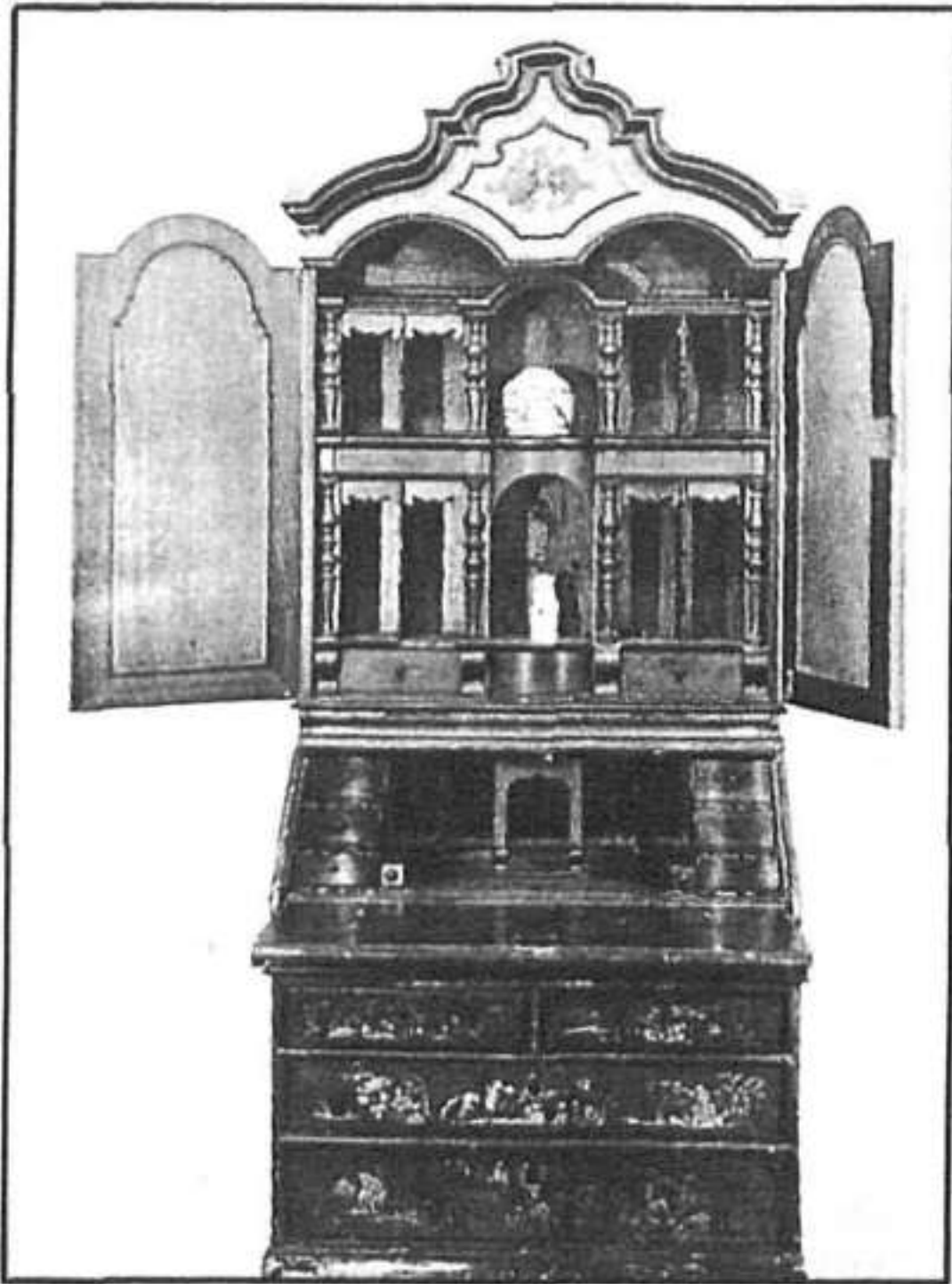
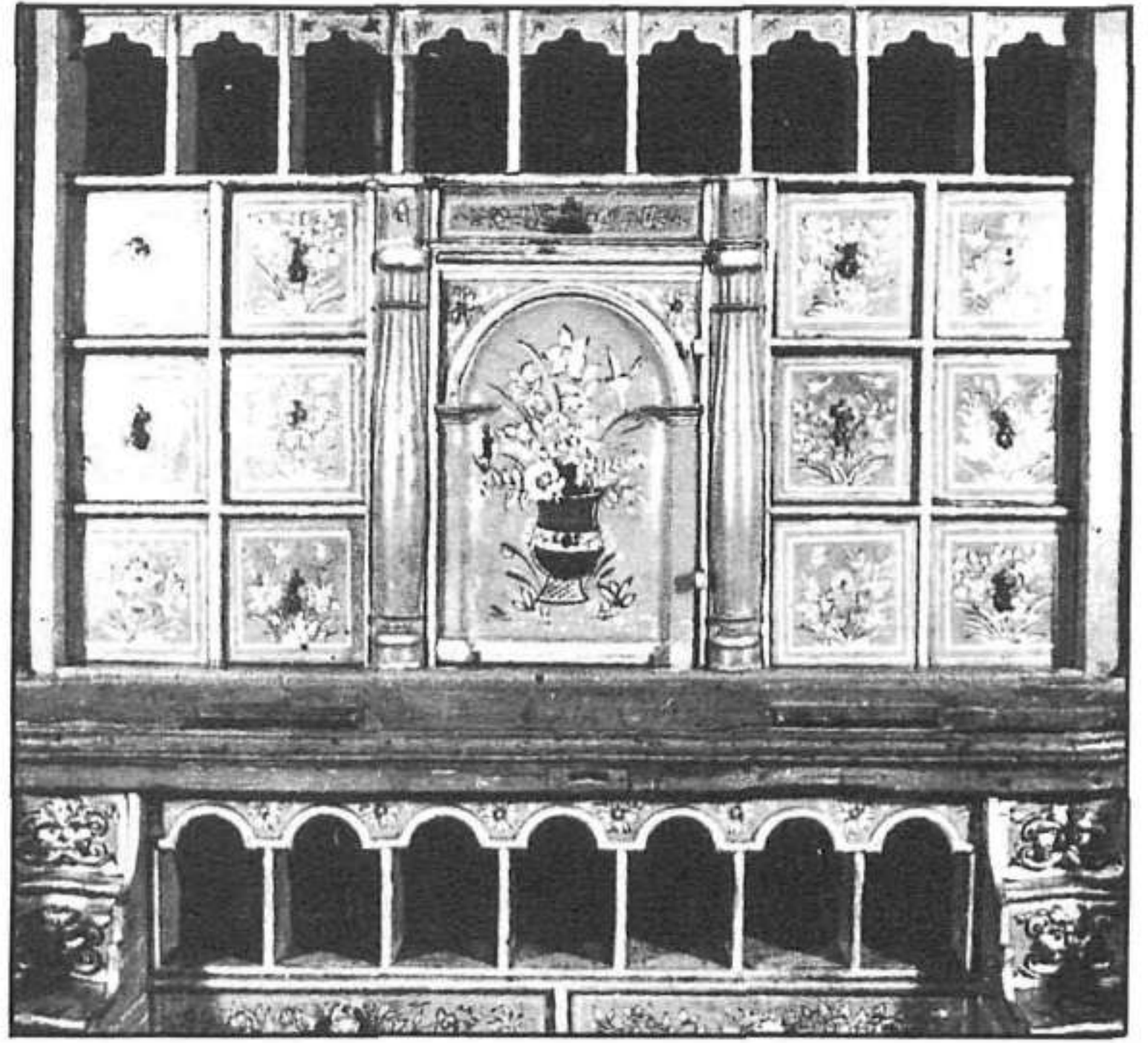
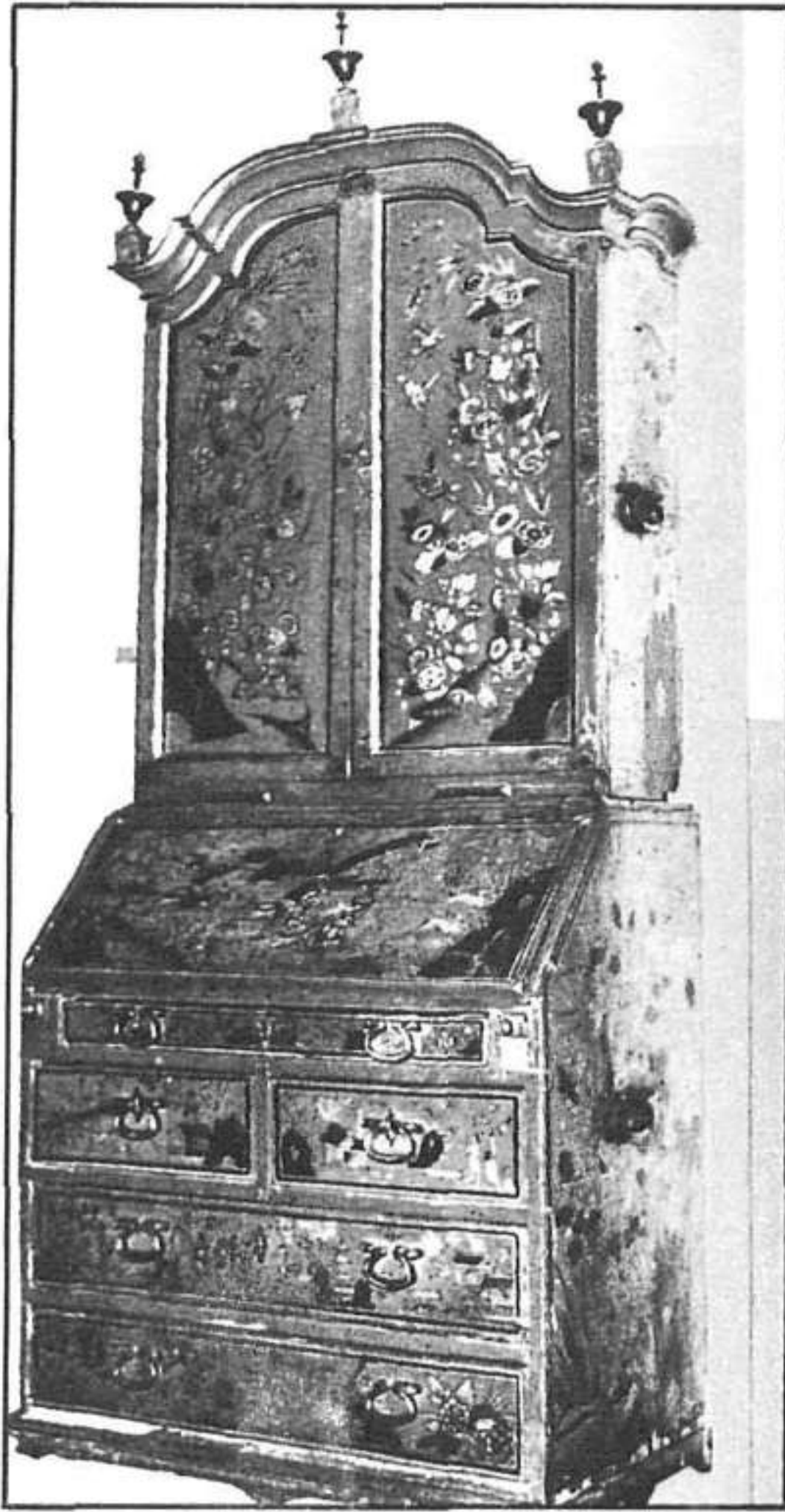
20.— *Cabecera de cama. México. Siglo XVIII. Colección particular.*

fondo azul, escenas inspiradas en el arte asiático con personajes populares mexicanos. México. Siglo XVIII. Colección particular. 54 x 121 x 56 cm. (Lams. 28 y 29).

Del estudio comparado de las formas que han servido de sustento al tipo de decoración ahora estudiada, comprobamos que existe una verdadera amalgama de estilos que caracteriza tradicionalmente la cultura mexicana.

Durante el primer cuarto de siglo XVIII los primeros muebles que llegan a Nueva España procedentes de Inglaterra, son fiel reflejo del entonces imperante en Gran Bretaña, estilo Reina Ana, cuyas características más notables han de reflejarse desde el primer momento en los trabajos realizados por ebanistas novohispanos. (Lams. 14, 15, 16, 18, 21, 23, 24 y 28).

Entre los elementos más peculiares que definen al estilo es la tan repetida pata de cabra o "cabriolé", utilizada preferentemente en todo tipo de muebles de asiento, aunque también en armarios, mesas y escritorios. Su tradicional figura, más ancha en la parte superior estrechándose en la inferior (Lam. 18), para convertirse en una garra directamente apoyada en el suelo (Lam. 17), o sujeta a una bola (Lams. 14, 15, 16, 28), se repetirá hasta la saciedad en muebles mexicanos.



21.— Escritorio. México. Siglo XVIII. Colección particular.

23.— Escritorio. México. Siglo XVIII. Colección particular.

22.— Detalle.

24.— Parte superior.

Es frecuente que en la denominada rodilla de la pata se talle una hoja de acanto (Lams. 14 y 15) u otro tipo de decoración barroca como mascarones (Lam. 17) y roleos (Lam. 16), y como elemento de unión de las patas, los característicos faldones cuyos perfiles se contornean en formas que van desde sencillas curvas (Lam. 18), combinaciones entrecortadas de elementos cóncavo-convexos (Lam. 28), roleos profundos (Lam. 16), hasta las más complicadas que adquieren figuras gayonadas (Lam. 15) o grandes ovas rodeadas de una continua y alada hoja de acanto (Lam. 14).

Uno de los diseños más singulares del estilo Reina Ana, inspirado en formas orientales, con un predominio de la verticalidad, es el escritorio, ampliamente difundido en Nueva España (Lams. 21, 23, 24). Constituido por dos elementos, uno inferior más ancho donde se sitúa casi siempre cinco cajones superpuestos por una tapa inclinada convertible en mesa, que oculta pequeños cajones en los extremos y espacios verticales separados por elementos que a modo de columnas sostienen, a veces, arquerías (Lam. 22). Y un elemento superior, de menos fondo, formado por dos puertas (Lam. 21, 23) y espacios verticales con inspiración en elementos arquitectónicos como son los arcos y columnas, coronado todo ello por cornisas fuertemente molduradas en formas curvas o cóncavo-convexas, figurando frontones a veces rematados por jarrones (Lam. 21).

Producto de la simbiosis de influencias orientales directas o indirectas y de influencias españolas como el arte de la taracea de origen mudejar son otras dos de las piezas (Lam. 25, 26) que aquí analizamos, en las que es posible apreciar ciertas semejanzas con los escritorios anteriormente analizados, aunque constituidas, sin embargo, en un tamaño inferior en donde se mantiene la estructura de grandes cajones inferiores con la tapa inclinada superpuesta y de nuevo el elemento superior, con dos puertas, cajones interiores y en una de ellas (Lam. 25) el remate de frontón en forma conopial, con pináculos a los lados.

Fueron los armarios una de las formas más utilizadas para decorar con la técnica europea de imitación de la laca oriental en Nueva España, observándose en ellos un predominio de la estructura renacentista basada en la talla de casetones regulares (Lam. 5) o irregulares (Lams. 2, 6, 8) en las puertas, o bien hojas lisas compuestas por un gran rectángulo superior y uno más pequeño en el extremo inferior (Lam. 11).

Ejemplo de armario rococó de influencia francesa interpretado al carácter mexicano con reminiscencias inglesas es el de tamaño monumental situado en la Basílica de Guadalupe (Lam. 1) en cuyos elementos decorativos se observa la utilización de crestería con veneras, roleos, rocalla, y hojas de acanto. Y una base de patas cabriolé con garra y bola, así como faldones de líneas quebradas y curvas.

Así mismo cabe mencionar la posibilidad de utilización de formas populares con inspiración en ciertos elementos barrocos. Este es el caso del objeto que hemos definido como Armario Cajonero constituido por nueve pequeños cajones con tiradores de cuero en la zona superior, y un gran cajón rectangular en la inferior, cubierto con puerta con herrajes y rematado mediante pequeña crestería de formas curvas (Lam. 13).

En cuanto a los cabeceros de cama (Lams. 19, 20) es posible hallar en ellos quizás una nueva influencia española derivados de un modelo regional levantino, dada la semejanza que adquieren las macizas formas ascendentes con perfiles curvos y rectos

de los mexicanos con los realizados en Cataluña y Mallorca en el siglo XVIII constituidos asimismo por una silueta movida, curvilínea, tallada, pintados y dorados, frecuentemente con un motivo religioso en el centro. Al parecer este tipo de mobiliario se generalizó en Nueva España durante el siglo XVIII y fue utilizado por personas de toda condición social como bien reflejan los documentos pictóricos de la época.

En cuanto a ornamentación se refiere, no pretendemos establecer aquí clasificaciones estrictas puesto que la diversidad de tendencias y el variable dominio del artesano para interpretar, copiar o innovar elementos decorativos, influirá decisivamente en la plasmación de un panorama artístico variado donde cada objeto adquiere importancia por sus características propias e individuales.

Sin embargo para facilitar una mejor comprensión del fenómeno artístico ahora estudiado, entendemos que existen ciertos elementos comunes por los que quizá es posible diferenciarlos, sin pretender por ello, quede claro, encasillar ni, repetimos, clasificar, utilizando como punto de partida la interpretación de escenas o motivos orientales sobre una base técnica realizada mediante la superposición de yeso, pintura y barniz.

Utilizando como fondo los colores que en Europa sirvieron para copiar la laca oriental, en mayor medida el rojo o bermellón (Lams. 1, 5, 6, 8, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 28), así como el verde (Lams. 2, 16), azul (Lams. 11, 15, 28), negro (Lam. 8), blanco (Lam. 14) o naranja (Lam. 25, 27) distinguimos en primer lugar el grupo formado por los muebles que en su decoración han utilizado en dorado o polícromos, motivos directamente inspirados en el arte oriental (Lams. 21, 22, 23, 24). Sobre fondo color rojo (Lams. 21, 22, 23, 24) o azul se superponen principalmente motivos florales, bellamente dispuestos en ramos, siempre acompañados de aves como el característico fénix, así como escenas (Lams. 12, 20) de personajes ataviados a la forma oriental, dispuestas al aire libre sobre un fondo de paisaje constituido por un grupo arquitectónico de casas-pagoda o estanques, a los que se les añade árboles y aves.

Un segundo grupo más numeroso es el que distinguimos como interpretación popular del arte oriental dado que en sus elementos es posible apreciar una nueva visión de los característicos motivos decorativos orientales, plasmados de forma simplista y en muchos casos fuera del contexto en el que hasta ahora se venían desarrollando. En unos casos los personajes orientales perviven interpretados con esquemas infantiles sobre los fondos arquetípicos de casas, flores (Lam. 14) y paisaje natural (Lams. 6, 16), en otros se ha sustituido la figura asiática por el personaje criollo y popular (Lams. 6, 9), manteniendo el fondo paisajístico o incluso perdiéndolo.

Una reinterpretación del elemento oriental de donde se extraen ciertos motivos decorativos como las aves y la particular utilización de escenas reflejadas en un medio natural, queda patente en una de las piezas (Lams. 28, 29) en cuyas paredes el artista ha dibujado con verdadero dominio pictórico escenas naturales con personajes mestizos y blancos usando el esquema de visión asiático bajo el punto de vista mexicano.

Uno de los elementos decorativos más característicos del arte oriental son las flores (Lam. 7) de cuyos motivos tomará comúnmente el artista novohispano su



26.— *Escribanía. México. Siglo XVIII. Museo Franz Mayer.*

inspiración. Ya hemos visto anteriormente algunos casos en que las flores adquieren formas de pequeños ramos dorados, sin embargo éstas llegan a tener verdadero protagonismo cuando vemos cubrir de manera polícroma los fondos de los armarios (Lams. 1, 13) o sobre color naranja tapizar los escritorios mediante intrincados tallos (Lams. 25, 27).

Es difícil discernir en ciertos casos hasta que punto es la influencia oriental la que determina los motivos florales utilizados, o si se trata, por el contrario, de una manifestación popular característica del mundo mexicano, de la que tan a menudo, gustó hacer uso el artesano novohispano.

A veces puede ocurrir que la decoración no tenga de oriental más que los fondos rojos o la utilización del dorado, sustituyéndose, en este caso las referencias asiáticas por símbolos de la iconografía europea (Lam. 5) o afectadas escenas de personajes diocecescos en medallones rodeados de elementos decorativos rococó (Lam. 19).

Puede darse el caso, por último, de utilizar la técnica de imitación de laca oriental sin motivo decorativo alguno, recubriendo el objeto con un color uniforme, en este caso el rojo, cuyo resultado final hará resaltar la belleza de la pieza en sus formas (Lam. 18, 19).

El mueble mexicano del siglo XVIII decorado con la técnica de imitación europea de la laca oriental constituye, una vez más, un ejemplo de la gran capacidad de la cultura mexicana y de su arte en concreto, para asimilar, interpretar y fundir las tendencias y estilos más diversos.

El arte oriental fue desde el siglo XVI una rica y constante fuente de inspiración para Nueva España y lo que en un principio fue copia o repetición pasó a convertirse en elementos peculiares de su cultura.

NOTAS

- (1) **Una casa del siglo XVIII en México. La del Conde San Bartolomé de Xala**, Reseña, selección de documentos y notas de Manuel Romero de Terrenos. I.I.E. UNAM. Estudios y fuentes del arte en México. Imprenta universitaria. México, 1957.
- (2) La laca mexicana realiza su decoración sobre objetos de corteza de calabaza o madera de tamaño reducido como arquetas, baules atriles, bateas o almohadillas utilizando una técnica basada en la mezcla de dos o tres componentes como son la grasa animal extraída de un insecto hemíptero denominado *Coccus Axin* o Aje, la grasa vegetal obtenida de las plantas Chía o Chicalote, y las tierras de origen mineral.
- (3) "Gentleman and Cabinet-Maker's Director", 1754. Referencia tomada de Beurdeley C.: **Le mobilier chinois**. París, 1979. p. 236.
- (4) "El galeón de Manila". **Artes de México**: N° 143. Año XVIII, 1971, p. 114. E. Vargas Lugo: "El mueble religioso" en **El Mueble mexicano**. México, 1985, p. 27.
- (5) John Stalker y George Parker: "Treatise on Japanning and Varnishing" (1688). Referencia tomada de Beurdeley, C.: **Le mobilier chinois**. París, 1979. p. 182.
- (6) Manuel Carballo en su artículo "Influencia oriental" dentro del libro **El Mueble mexicano**. México, Banamex, 1985, hará mención a esta doble vía de influencia oriental.

25.— *Escritorio. México. Siglo XVIII.*
Colección particular.



27.—
Detalle interior. Escribanía. México.
Siglo XVIII. Museo Franz Mayer.





28.— *Baúl. México. Siglo XVIII.
Colección particular.*



29.— *Detalle.*

- (7) “La potencia naval y comercial de Inglaterra fue la primera que rompió el coto cerrado que España había tendido alrededor de sus colonias”. “El poder inglés se las ingenió luego para que aumentaran el tonelaje y el número de navios permitido, y para que se dejase a sus conciudadanos comerciar en el interior de Nueva España y tener factores en las principales ciudades y puertos”. p. 548. Enrique Florescano e Isabel Gil Sánchez en “La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico 1750-1808” en **Historia General de México I**. El Colegio de México. 1981.
- (8) John Stalker y George Parker: Op. cit. (Supra nota 5).
- (9) Francisco Vicente Orellana: **Secretos de maques y charoles y colores, etc. Año de 1775. Traducido del francés al Castellano por _____**. Introducción a cargo de Xavier Moysen. INAH, México, 1980. El estudio del documento correrá a cargo de Xavier Moysen, en cuya introducción nos explica que la obra fue encontrada en el interior de un ejemplar de D. Quijote de la Mancha, realizado en 1833, propiedad de D. Luis Ortiz Macedo. Asimismo, determina la nacionalidad mexicana del traductor, basándose en el empleo continuo que éste hace de ciertas palabras de origen nahuatl.
- (10) Ibidem. p. 41.
- (11) T. Castelló Yturbide: “Maque o laca” en **Artes de México**. N° 153, Año XIX. México, 1972. p. 36.
- (12) Op. Cit. (Supra nota 2)
- (13) Ibidem.
- (14) S. Pérez Carillo: “Laca Mexicana” en **Antiquaria**. N° 41, Año V. Madrid, 1987. pp. 34-88.
- (15) En las primeras noticias de cronistas de la Nueva España referidas tanto en el siglo XVI como en el siglo XVII, denominan a esta artesanía como “barniz” o simplemente “pintura”. Tesis de Licenciatura: Lacas mexicanas en las colecciones madrileñas. Madrid, 1984, de S. Pérez Carrillo. p. 13.
- (16) M. Romero de Terreros: Op. Cit. (Supra nota 1).
- (17) “La palabra laca proviene del vocable persa “lak”; su equivalente en árabe es el vocablo “summac” que significa encarnado, aludiendo el color del fruto del árbol que produce la resina con la cual se laquea. Esta última palabra castellanizada, se convirtió en “zumaque” y más tarde fue acortada y utilizada como “maque”. T. Castelló Yturbide: en “**El arte del maque en México**”. México, 1980. p. 5:
- (18) Desde que T. Castelló Yturbide designara el tema que hoy nos ocupa como “maque fingido”, extrayendo tal definición del Inventario arriba mencionado (supra nota 1), su uso se ha generalizado de forma sistemática. Sin embargo no hemos querido incluir tal terminología en nuestro trabajo, no por opinar que tal definición sea incorrecta, sino porque su planteamiento se separa notablemente del que aquí proponemos. Su tesis defiende que tal técnica se desarrolló en lugares de Nueva España donde no disponían de los materiales característicos que conforman la laca mexicana (Aje, Chía y Tierras) de origen prehispánico, sustituyendo éstos por otros de uso común para imitar la laca asiática. T. Castelló Yturbide: **El arte del maque en México**. México, 1980. p. 10.
- (19) A excepción de cuatro de las piezas (N° 4, 6, 7, 10), el resto han aparecido fotografiadas varias veces en las siguientes publicaciones de donde son reproducidas:
 V.V.A.A.: “El maque. Lacas de Michoacán, Guerrero y Chiapas” en **Artes de México**, México, 1972, n° 153.
 V.V.A.A.: “El Galeón de Acapulco” en **Artes de México**, 1976, México. INAH-SEP: N° 190.
 T. Castelló Yturbide: Op. Cit. (supra nota 17).
 V.V.A.A.: **El Mueble Mexicano**: México, 1985.

*By the late 1500s, regular trade from Asia via the Philippines was bringing into Mexico highly-valued Chinese lacquer furniture. Lacquer had been known locally since pre-Hispanic times, but the Chinese one, made only from **summac**-tree resins, was clearly*

superior. Mexican craftsmen of the next 200 years imitated its deep black luster, brilliant hues and exotic motifs, still using their own **barniz** or **pintura**. In the 18th century, those direct Eastern influences doubled with new **chinoiserie** fashion from Europe. English cabinetmakers had achieved, with shellac layers over a gesso-and-glue undercoat, an excellent ersatz of Chinese lacquer known as japanning; after 1713 English goods were allowed into Mexico, including no doubt this fashionable furniture and probably some handbooks as well. Therefore, lacquer objects in a 18th-century Mexican house would fall into three kinds; genuine imported **maque de China**, which the other two tried to duplicate; pre-Hispanic **barniz** obtained from insects and vegetables, now too being called **maque**; and **achinados**, sometimes labelled as **maque fingido**. The twenty items discussed here belong in the third group; i.e. they were locally crafted with the new European technique — v. the Michoacán term for shellac, **japán**—, less painstaking than **barniz** and so preferred for larger furniture.

ARQUEOLOGIA Y ARTE COLONIAL

M.^a ANGELES ALBERT

La cerámica es un arte que ha acompañado al hombre casi desde el inicio de su Historia. Nació para solucionar necesidades de la vida cotidiana y ha seguido teniendo durante milenios, una función básicamente utilitaria que se ha plasmado en la multiplicidad de formas que han ido apareciendo según aumentaban sus necesidades, y respondiendo paulatinamente a un mayor número de funciones como la religiosa y ornamental. Es este reflejo de la evolución social, uno de los motivos por los que la cerámica es un instrumento imprescindible para el estudio de las civilizaciones. Aunque desde su inicio, diferentes recipientes fueron decorados, uniendo así a su función eminentemente práctica una estética ornamental, será en época tardía cuando adquirirán un valor en sí mismos, desligándose de su funcionalidad, y cada pieza será en opinión de Herbet Read, "su propia utilidad y su propio fin como cualquiera de las mal llamadas artes mayores" (1).

La materia prima de la cerámica es la arcilla, que es un hidrosilicato de alúmina hidratado, mezclada con otros productos en un pequeño porcentaje. La mayor o menor cantidad de agua en su composición, le confiere una diferente consistencia, constituyendo de este modo la principal característica de la arcilla, su plasticidad. El color de la pasta, se debe normalmente a los diferentes elementos con que se hayan mezclado, así uno de los más usuales es el óxido de hierro de color rojo-pardo, ya que la arcilla natural es blanco-grisácea (2). Dependiendo del método de acabado en la decoración y de la variedad de formas, se configurarán los distintos tipos cerámicos, pudiendo así establecerse una evolución cronológica.

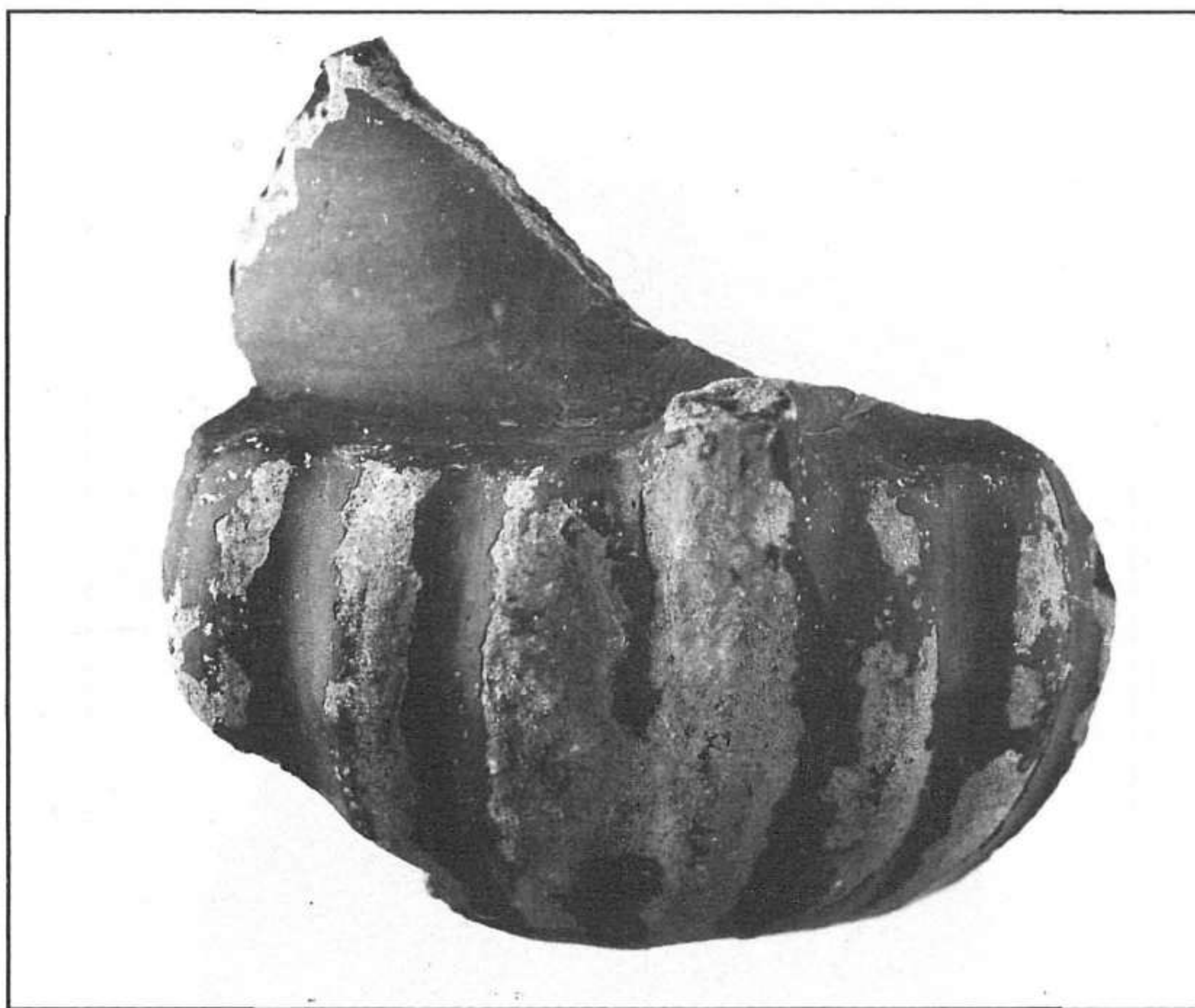
La aparición de la cerámica se produjo por primera vez en Asia Menor, en el Neolítico, y posteriormente en todas aquellas zonas que evolucionando culturalmente iban dando solución a uno de los problemas básicos del hombre Prehistórico: el almacenamiento de agua y alimentos para su consumo en el propio hábitat. De este modo se convierte la cerámica en uno de los elementos fundamentales para la diferenciación entre Paleolítico y Neolítico (3). Surge inseparable a las necesidades de un hombre que comenzaba a sedentarizarse. Y es importante señalar que independientemente del momento cronológico en que aparece, ya sea en el sexto milenio en Asia Menor, el 4.000 a.C. en la Península Ibérica (Neolítico inicial o Neolítico I Hispano), o el 2.000 a.C. en América, el motivo fue exactamente el mismo y la evolución cultural similar.

El estudio de la cerámica puede darnos la clave del tipo de sociedad, alimentación, organización, religión, etc., en una palabra el tipo de vida de la gente que la ha producido, y nos permite ver como van evolucionando paulatinamente en producciones locales, o cómo elementos alóctonos influyen drásticamente en los modos tradicionales, determinando nuevas modas decorativas y formales. La perdurabilidad de la cerámica, incluso en las condiciones más adversas, la convierte en un material imprescindible para el conocimiento de otras culturas alejadas en el tiempo o espacio. Es por lo tanto necesario estudiar de un modo científico, mediante métodos y técnicas precisas la cerámica como aspecto fundamental en el conjunto de vestigios de culturas del pasado. Y es éste precisamente el campo de la Arqueología: la comprensión de las



1.— *Cerámica modelada de engobe rojo bruñido. S. XVII. Museo de América. N° Invtº. 4.718. Colección Oñate.*

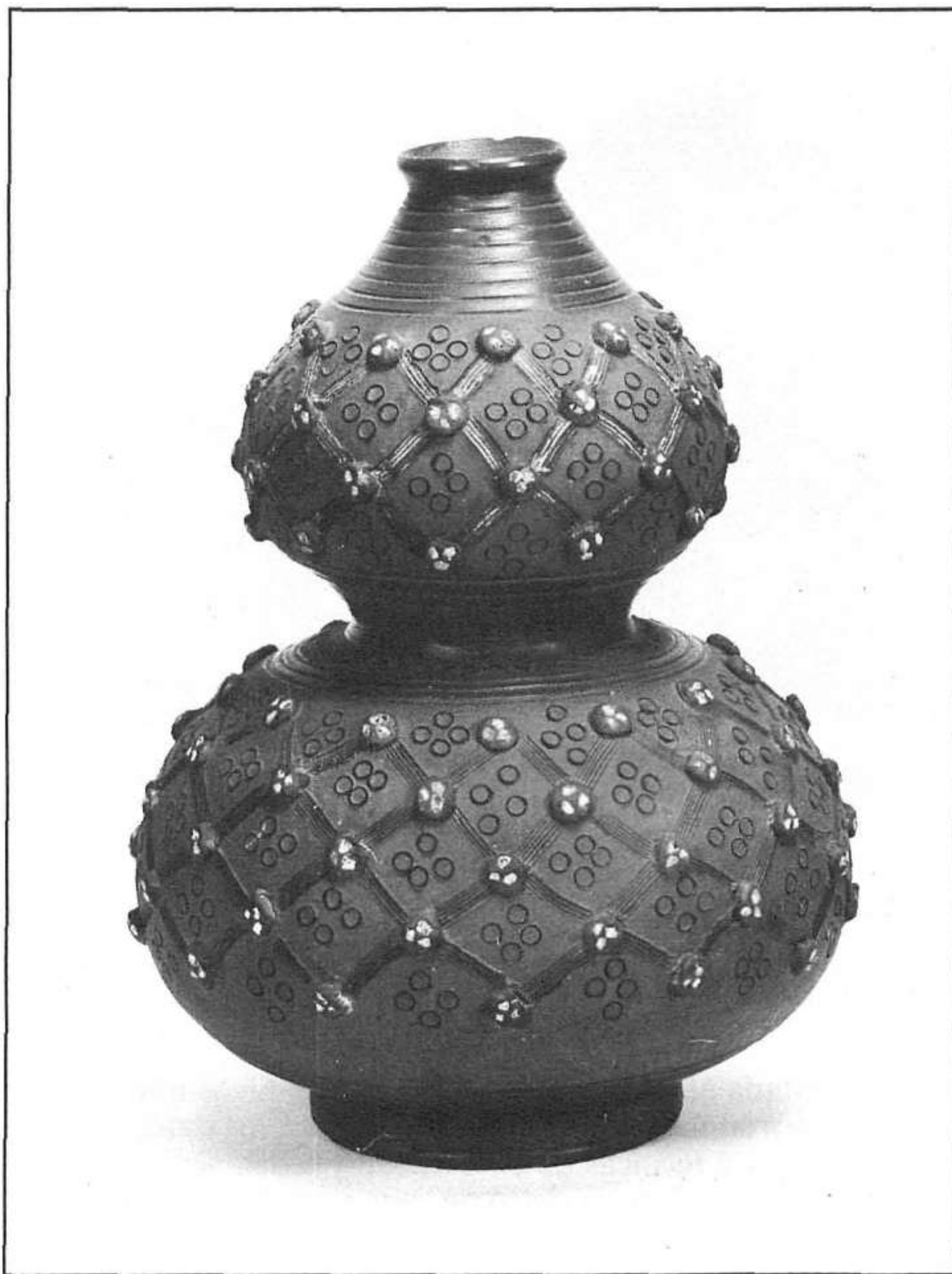
antiguas sociedades y la explicación de las diferencias y semejanzas encontradas entre ellas, pudiendo ser los métodos científicos aplicados a los datos arqueológicos en toda la extensión temporal de la evolución humana (4). Sin embargo tradicionalmente, se ha considerado la Arqueología como ciencia aplicable a la Prehistoria, y como mucho a la época clásica, no considerando la Edad Media ni la Moderna en el caso europeo, ni la etapa colonial en América. Olvidando que los historiadores cubren sólo aquellos aspectos sobre los cuales se escribió y se ha conservado material escrito, y que los especialistas de la Historia del Arte tienen objetivos estilísticos y estéticos, diferentes a los del arqueólogo. Y si bien en ciertos casos el registro arqueológico no es el más idóneo para contrastar hipótesis o explicaciones, la cuidadosa aplicación de sus méritos de observación junto a los datos etnográficos, sociológicos o históricos colaboran eficazmente en la resolución de los problemas planteados. Y si en el caso de



2.— *Fragmento en engobe rojo bruñido, clasificado como cerámica de época de contacto (1521-1550). Proyecto. Plaza Banamex. México D. F.*

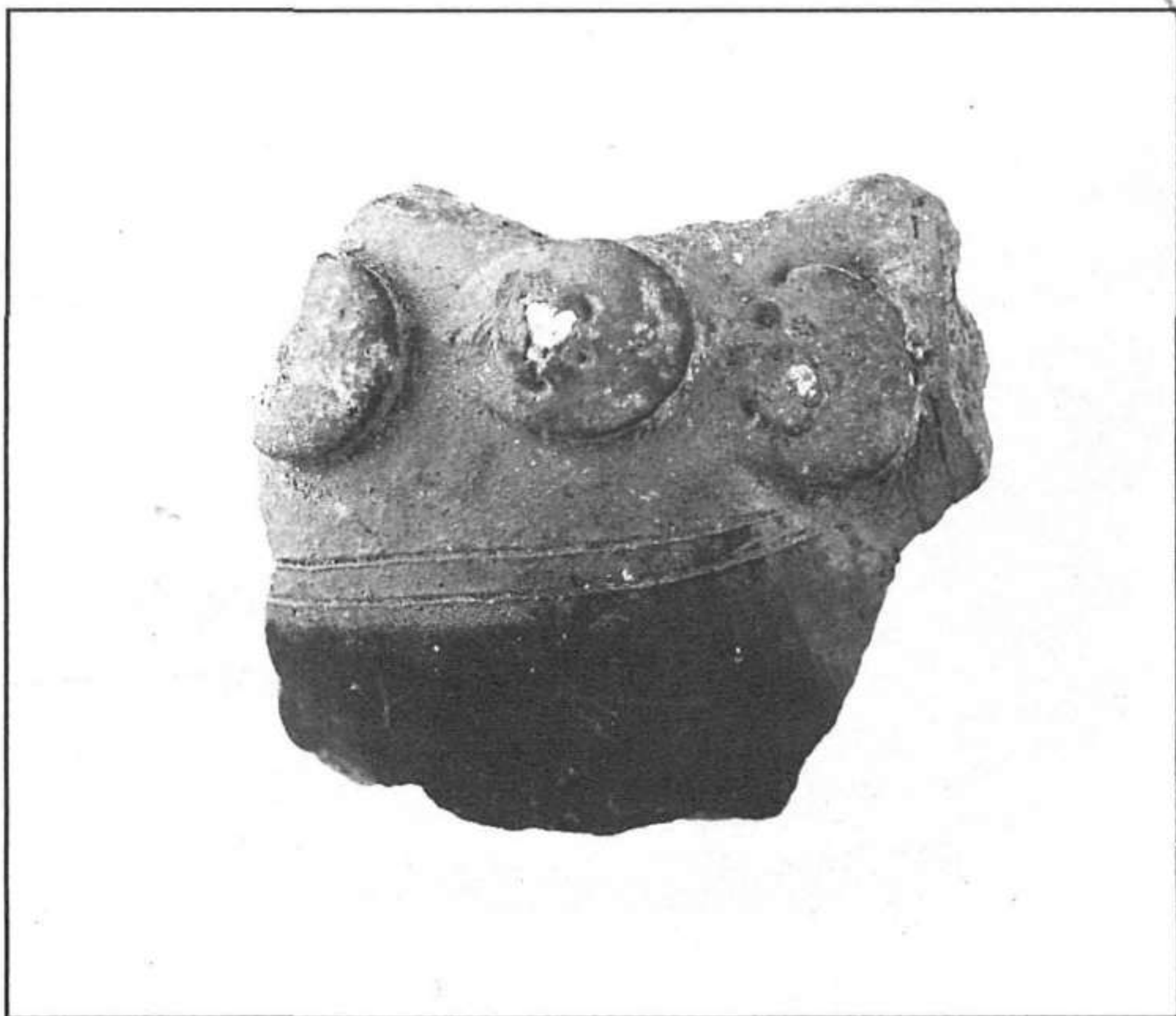
la Arqueología orientada antropológicamente, sus objetivos irán dirigidos hacia la explicación del comportamiento humano en el pasado, los datos obtenidos de esos mismos procedimientos y técnicas de excavación pueden ser utilizados para fines diferentes, como los de la Historia del Arte, por ejemplo. Y como indica Richard Watson “La arqueología es parásita de otras ciencias, pero sus datos son los únicos que se pueden utilizar para contrastar y confirmar generalizaciones sobre el cambio evolutivo en sociedades humanas” (5). Es decir, que aquellas teorías deducidas de nuestras investigaciones en cualquiera que sea nuestro campo de la Historia, deben en la medida de lo posible, ser ratificadas mediante el método científico.

Aclarada la importancia de la Arqueología en el estudio de la cerámica veremos que es imprescindible que se aborden proyectos de excavación sistemáticos en yacimientos de la Edad Media y Moderna en Europa, correspondiéndose esta última con el período colonial americano, del que nos vamos a ocupar. En el caso de México, al igual que en el resto de países iberoamericanos, es evidente que faltan más trabajos sobre esta etapa, ya que como en Europa, se ha dado hasta el momento, una mayor importancia desde el punto de vista arqueológico a las épocas más antiguas. De forma que al analizar el tema de la cerámica colonial, es decir, la que se produjo en México desde la conquista de los españoles en 1521 hasta su Independencia en 1821 (6), se aprecia una escasez de información puesta de manifiesto por López Cervantes



3.— *Cerámica modelada con engobe rojo parcialmente bruñido y decorado con incrustaciones. S. XVII. Museo de América. N^o Invt^o. 4.697. Colección Oñate.*

en sus últimas obras (7), en donde ha recogido la bibliografía publicada hasta el momento, facilitando de este modo sucesivas investigaciones. Y hay que señalar, que la mayoría de los trabajos específicos sobre el tema se concentran sólo en uno de los tipos de cerámica colonial que conocemos, la denominada Mayólica, (8), que tuvo su principal foco de producción de la Nueva España en Puebla, donde alcanzó un gran esplendor, que queda manifiesto en las excelentes piezas que se conservan en las ricas colecciones del Museo de Bello en la misma ciudad y en las del Museo Franz Mayer en México D. F., entre otros. También son un reflejo de la importancia de esta actividad cerámica las “Ordenanzas de loceros poblanos”, que nos indican la necesidad de una regulación gremial (9). En cuanto a los otros tipos cerámicos que encontramos,



4.— *Cerámica engobe rojo bruñido y con incrustaciones. Época de contacto. (Fines S. XVI, comienzo S. XVII). Proyecto. Plaza Banamex. México D. F.*

atendiendo al empleo de diferentes técnicas en la confección de la decoración de las piezas en este período, como son el de la loza vidriada o de barniz plúmbeo (10) por un lado, y aquellas que se ornamentan o finalizan sin necesidad de una segunda cocción mediante variados sistemas (11), apenas han sido tratadas por los especialistas. De estos últimos tipos debemos hacer notar que al tratarse normalmente de vajillas de uso común, apenas se han conservado ejemplares en museos y colecciones particulares de México, reduciéndose principalmente los materiales de este tipo a los hallados en excavaciones arqueológicas.

Sin embargo en el Museo de América de Madrid, existe una magnífica colección de más de mil piezas cerámicas novohispanas, que englobaríamos en el tercer grupo descrito, es decir, las que carecen de cubierta estannífera ni plumbífera. Esta colección procede en su mayoría de la que comenzó a reunir la Condesa de Oñate en el siglo XVII en México, y que más tarde llegó al Estado español. En ella encontramos representadas diferentes técnicas decorativas. Predominan en un gran porcentaje las acabadas con engobe rojo y posteriormente bruñidas, con una decoración modelada muy barrocamente formando profundos círculos deprimidos que alternan con otros en relieve, y combinándose con otros motivos incisos, excisos, estampados y aplicaciones plásticas (Lám. 1). Más simples en su acabado, existe otro tipo de piezas alisadas sin bruñir, de textura muy porosa, con decoraciones incisas y excisas. Derivado del anterior, un tercer grupo más complejo en sus esquemas decorativos y con pequeñas incrustaciones de cuarzo o concha (Lám. 3). Y un significativo bloque

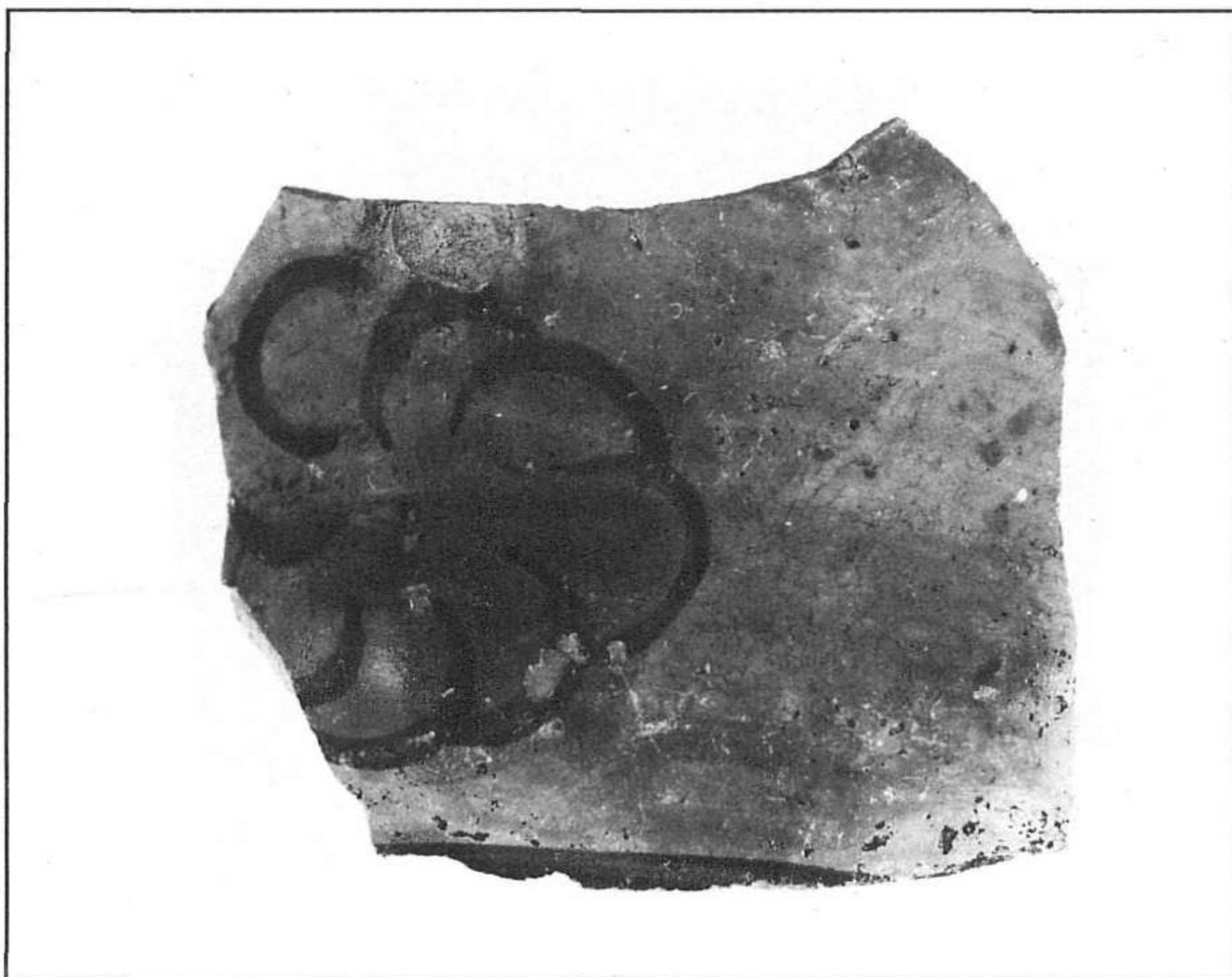


5.— *Cerámica policromada sobre engobe crema. S. XVII. Museo de América. Nº 4.755. Colección Oñate.*

lo constituyen las cerámicas pintadas en las que sobre un engobe rojo-anaranjado o crema se desarrollan unos muy interesantes diseños compositivos (Lám. 5). Esta gran variedad de técnicas en el acabado de las piezas va acompañada de una no menos rica diversidad tipológica.

Se trata pues esta colección, de un caso concreto en el que tras un estudio minucioso de cada pieza formal y estilísticamente, después de documentar históricamente la procedencia de la colección y detectar paralelos en representaciones pictóricas y en fuentes literarias y crónicas de la época (12), que pueden datar cronológicamente el conjunto, se hace imprescindible la confrontación de los datos con resultados arqueológicos obtenidos en México, donde podemos comprobar la verosimilitud de las fechas dadas, mediante la comparación con estratigrafías fiables y claras. Y aunque he encontrado excelentes paralelos entre los materiales de las interesantes excavaciones que se han llevado a cabo en el centro histórico de México (13), proceden en su mayoría de estratos revueltos o pozos de relleno. Por lo que sería necesario emprender una excavación con el fin específico de conseguir una secuencia estratigráfica no alterada que pueda fechar con precisión todos estos materiales, y que de un modo directo proporcione datos que ayuden a solventar los problemas en torno a la cerámica colonial.

Así se podría analizar un aspecto tan completo en la cultura americana, el del



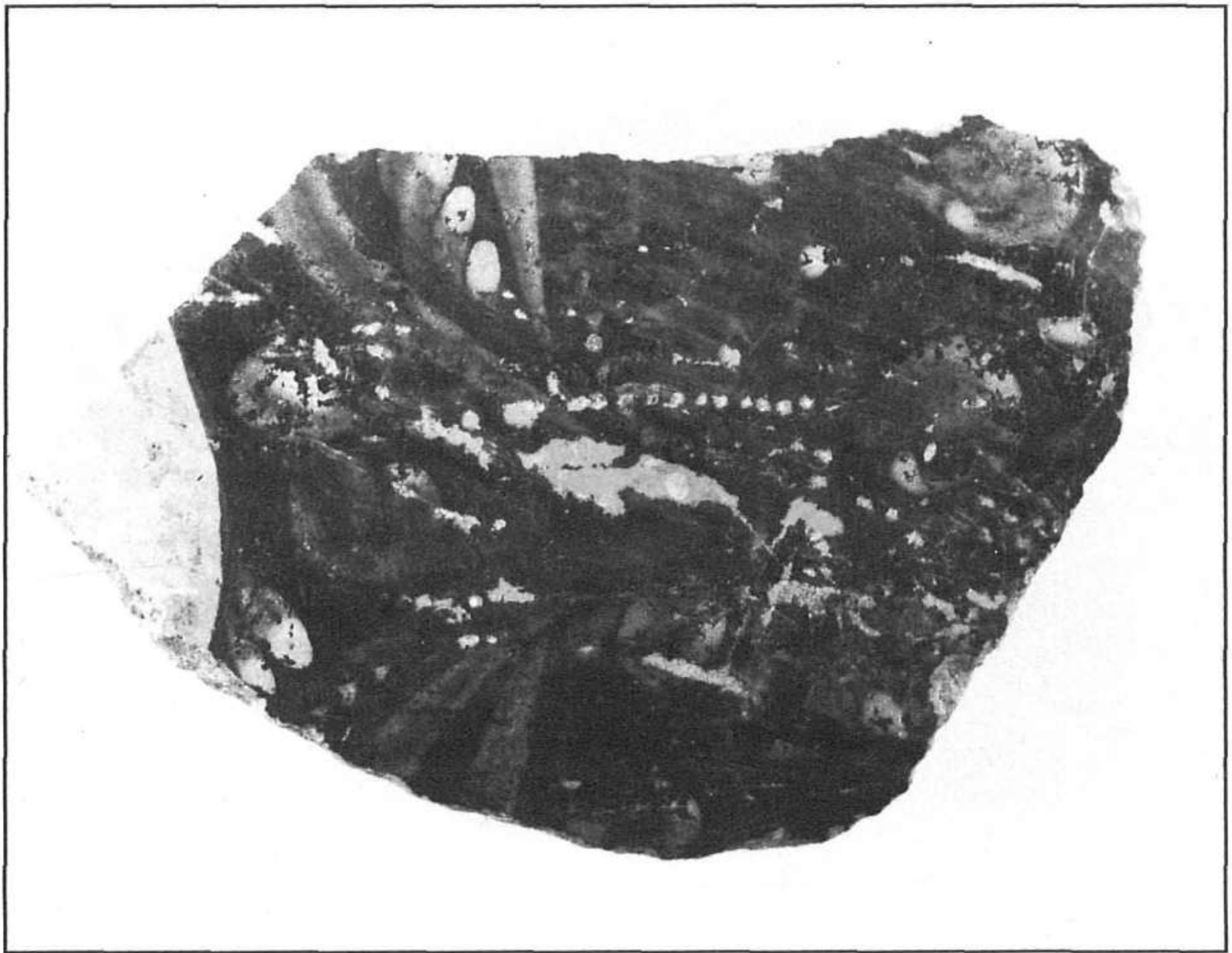
6.— *Cerámica policromada sobre engobe crema. Clasificada en la época de contacto. S. XVI. Proyecto Plaza Banamex. México D. F.*

mestizaje, a través de una manifestación tan directa en la vida cotidiana de todos los sectores sociales como es la loza. Y en este sentido existen numerosos matices que tratar, pero que todavía no tienen solución. De forma que después de que se documenten histórica y arqueológicamente alfares, por ejemplo, podremos ver en qué medida y en qué porcentaje se mantiene una continuidad en la utilización de los mismos centros productivos que operaban antes de la llegada de los españoles, ver cómo unos dejan de utilizarse y se abandonan, y cómo y dónde se crean otros nuevos.

Actualmente, en el estado de las investigaciones sobre cerámica de la Nueva España, es claramente apreciable la pervivencia de una tradición prehispánica que se plasma en acabados de las piezas como el engobe rojo y naranja bruñido, que pervive durante el Colonial Temprano sin incorporar nuevas técnicas ni diseños, o el empleo de formas tradicionales trabajadas en época tardía con técnicas europeas. Al lado de esto irrumpen nuevas formas, que en algunos casos enriquecerán y en otros se impondrán a las tipologías autóctonas. Pero sobre todo aparecerán nuevas técnicas desconocidas por los indígenas como el torno, el uso del horno con cubierta, el vidriado plumbífero y el esmalte de estaño que serán rápidamente asimiladas, fundamentalmente porque ya existía una larga tradición alfarera y estaban



7.— *Tibor. Palacio Real. Turin.*



8.— Fragmento policromado sobre engobe rojo. Fines S. XVI-XVII. Proyecto. Plaza Banamex. México D. F.

técnicamente suficientemente evolucionados. Eran expertos en el modelaje, en los diferentes tipos de cocción oxidante o reductora y también aplicaban perfectamente los colorantes y mezclas para los engobes.

Por otro lado, debido a la condición geográfica especial de la Nueva España como punto intermedio en el comercio entre Oriente y la Metrópoli, son muy interesantes las diferentes influencias principalmente en cuanto a esquemas decorativos se refiere. También llegarán formas nuevas que se adaptarán en tamaños y empleos. Así uno de los grandes atractivos de esta cerámica, es que encontramos motivos orientales, ya sean vegetales o animales en tipologías de origen hispano, trabajadas con elementos y a veces técnicas autóctonas.

Otro aspecto muy interesante es el poder llegar a dilucidar el origen de los artesanos en cada zona, relacionándolos, si es posible, con un tipo cerámico determinado, que nos indicaría en que medida y cuándo se produjo una asimilación por parte del indígena de las influencias externas o cómo seguían las imposiciones dadas. Y en segundo lugar discernir si eran europeos que se dedicaban a una cerámica específica, como la Mayólica y la loza vidriada, y trabajaban en fábricas creadas generalmente en los asentamientos de fundación española. Centros, por otro lado, destinados a



9.— *Cerámica policromada sobre engobe rojo. S. XVII. Museo de América. N° 4.677. Colección Oñate.*

abastecer a una población hispana y sobre todo criolla deseosa de emular las formas y modas de Europa.

Habría que analizar cual era la demanda de la sociedad a lo largo del proceso colonial. Porque aunque es obvio que los centros urbanos se irán desarrollando más rápidamente que los núcleos rurales, y que en la vajilla de lujo quedarán plasmados los gustos europeístas de esas clases privilegiadas, hay que ver la vajilla común como va evolucionando en la adopción de nuevos esquemas y motivos decorativos, ya que va a ser la cerámica una de las pocas manifestaciones culturales que nos muestren el proceso de colonización en las clases populares.

Por otro lado, también existirían un determinado tipo de producciones creadas expresamente para exportar desde la Colonia a la Península y serían absorbidas fácilmente, debido a su exotismo (14). Así probablemente, se explicaría la relativa abundancia de grandes tibores de procedencia indudablemente novohispana en Europa, y la casi total ausencia de estos en México (15) (Lám. 7).

En este sentido es muy interesante comprobar como efectivamente, en las pocas excavaciones de la Edad Moderna realizadas en España, concretamente en Madrid, se han encontrado fragmentos de cerámica americana, fundamentalmente mexicana,



10.— *Cerámica policromada sobre engobe crema. Epoca de contacto (1521-1550). Proyecto Plaza Banamex. México D. F.*

que demuestran la verosimilitud de los comentarios referentes al tema en los libros de viajeros de la época. Ahora, estos materiales hay que contrastarlos con los obtenidos en México.

En las excavaciones de que he tenido conocimiento en Madrid relacionadas con el tema, destaca la del Teatro Cervantes de Alcalá de Henares donde han aparecido numerosos fragmentos de cerámica del Tipo Talavera, entre otras, del siglo XVII y XVIII. En la excavación de la Plaza de los Carros, en el casco viejo de Madrid, apareció en un pozo negro un gran lote de fragmentos que van del siglo XVII al XVIII, entre los que se encuentran algún fragmento del tipo rojo-anaranjado pulido de México (16). En la Cuesta de la Vega, procedentes de un relleno del siglo XVII aparecieron fragmentos de cerámica novohispana (17). También en la calle Escalinata en un nivel de ocupación fechado en el último tercio del siglo XVIII, se ha encontrado alguna cerámica americana. Todos estos pequeños hallazgos en Madrid (18), tienen una gran importancia para dilucidar una lógica secuencia cronológica, que pueda enlazar con la asignada para su momento de producción en la Colonia.

Como vemos, para intentar solucionar estos y otros muchos problemas que se plantean al acercarse al campo de la Cerámica Colonial, es necesario además de realizar más excavaciones arqueológicas en América, el estudiar la cerámica moderna española que tradicionalmente sólo se ha abordado desde un punto de vista estilístico

(19). Es ahora cuando se está empezando a tomar conciencia sobre el tema debido fundamentalmente a dos motivos. Por un lado, gracias al creciente interés que se está despertando en los arqueólogos por épocas más modernas que antes rechazaban, (incluso se ha acuñado el término de Arqueología Industrial para una etapa despreciada hasta ahora), siendo fundamentales a este respecto los estudios en el campo de la cerámica medieval española (20). Y segundo, debido a la nueva legislación sobre Patrimonio Nacional de 1985 que obliga a excavar en los centros históricos, por lo que se están formando especialistas en Arqueología urbana que necesariamente no pueden ya eludir los vestigios más recientes.

Problemas similares ha tenido la Arqueología Colonial en México, pero en los últimos años se está tomando conciencia de la importancia de este período en la secuencia histórica del país. De este modo, se han llevado a cabo unos muy interesantes trabajos que esperamos próximamente nos ayuden a aclarar las diferentes dudas planteadas.

En la capital, hay que destacar la importancia de las excavaciones arqueológicas que se efectúan de un modo continuado y sistemático con motivo de la construcción del proyecto del Sistema de Transporte Colectivo, (Metro), que permanece constantemente en expansión, y que en su recorrido ha afectado a numerosos yacimientos. También hay que señalar las excavaciones realizadas durante el Proyecto Templo Mayor en el zócalo de México D.F. bajo la coordinación de E. Matos Moctezuma. Materiales que fueron estudiados en la fase preliminar por G. López Cervantes, al igual que parte de los del Metro (21); pero el principal problema como él mismo indica es que aparecían revueltos los estratos con las dificultades que eso entraña. Y que en general son las mismas con que se encontró el equipo de Salvamento arqueológico en las diversas excavaciones de urgencia efectuadas en el Centro Histórico de la ciudad, ya que la mayoría de los materiales coloniales aparecen en niveles de relleno. De estos destacan los de tres excavaciones: en el proyecto global "Cuenca de México" los del yacimiento denominado "Complejo Hidalgo" codirigido por José Antonio López Palacios y Miguel Hernández y los de "Capuchinas" dirigido por Miguel Hernández. Y en tercer lugar los del proyecto "Plaza Banamex" bajo la dirección de José Antonio López Palacios, cuyos últimos trabajos de clasificación y análisis de materiales se están efectuando (22). En un previo contacto con estos materiales coloniales a los que tuve total acceso, y en espera de iniciar un estudio exhaustivo, encontré paralelos exactos a los del Museo de América en cuanto a formas, decoración y acabados (Láms. 2, 4, 6, 8, 10). Siendo considerados éstos como material de la época de contacto de ambas culturas y fechados entre el 1521 y el 1550, llegando algunos incluso hasta el 1600 (23).

Además del Servicio de Salvamento Arqueológico existe en México el llamado Departamento de Monumentos Históricos que depende de la Dirección General del Instituto Nacional de Antropología e Historia, cuyo equipo actualmente está realizando trabajos de campo en la denominada "Ciudadela", cerca de los límites de la antigua ciudad (24).

En el Valle de México, hay que mencionar las excavaciones arqueológicas que se están llevando a cabo desde tiempo atrás en el antiguo convento de los jesuitas en Tepotzotlán, sede hoy del Museo Nacional del Virreinato. Aprovechando las obras de remodelación del Museo, se excavó primero en la llamada "Bodega de los perros",

donde aparecieron restos arquitectónicos que la directora del proyecto Reina Cedillo relaciona con una primitiva capilla de las primeras fases constructivas, pero donde no apareció cerámica alguna. En estos momentos se están realizando trabajos de campo en el "Patio de los aljibes", con el fin de estudiar la magnífica obra de ingeniería, en cuyos restos si se han encontrado materiales cerámicos que están siendo analizados.

Todas estas excavaciones, importantísimas, no deben ser sino el comienzo de una larga serie de estudios sobre la época Colonial, que nos conduzcan mediante la utilización del método científico arqueológico a la verificación y contrastación de datos y teorías aportados desde otros campos como la Historia y el Arte (25).

NOTAS

- (1) Citado según T. Sánchez Pacheco en **Cerámica Esmaltada Española**, Barcelona, 1981, p. 11.
- (2) El término óxido ha pasado a ser, en cerámica, sinónimo de colorante natural. Los más utilizados han sido:
 - óxido de hierro que produce ocres y marrones.
 - óxido de manganeso que produce marrón oscuro-violáceo-negro.
 - óxido de cobalto que produce azules y negro.
 - óxido de antimonio que produce amarillo.
 - óxido de plomo que produce amarillos y naranjas.
- (3) Aunque hay que especificar que todo contexto Neolítico no implica forzosamente cerámica, ya que existe en ciertas facies culturales el denominado Neolítico acerámico, en el que aparecen la mayoría de las características que definen la llamada "Revolución Neolítica" en un estadio previo al uso de la cerámica.
- (4) Bruce G. Trigger en **Beyond History: The methods of Prehistory** New York, 1968, subraya los aspectos históricos de la arqueología; mientras P.J. Watson, S.A. LeBlanc y C.L. Redman en **El método científico en arqueología** Madrid, 1974, 1981, se inclinan por una orientación estrictamente científica.
- (5) Richard A. Watson, "Inference in Archaeology". Trabajo presentado en el XXXV Congreso de la **Society for American Archaeology**. México, D.F., mayo 1970.
- (6) Dentro de este período Florencia Müller en **Estudio de la cerámica hispánica y moderna de Tlaxcala-Puebla**, México, 1981; distingue dos fases que cronológicamente son las siguientes:
 - Colonial Temprano — 1521 - 1700 d.C.
 - Colonial Tardío — 1700 - 1850 d.C.
- (7) G. López Cervantes, **Bibliografía mínima sobre cerámica**, México, (INAH), nº 12, 1986 y nº 15, 1987.
- (8) La Mayólica también denominada Talavera de Puebla es una cerámica esmaltada en blanco, mediante una mezcla de estaño y en menor proporción de plomo. Sobre la pieza se aplicaba una capa de esmalte y posteriormente se decoraba con óxidos colorantes. Quedando tras la segunda cocción vitrificada.
- (9) Enrique A. Cervantes, **Nómina de loceros poblanos**, México, 1933.
- (10) El vidriado es una capa de cristal con la que se recubren las piezas para impermeabilizarlas una vez están cocidas. Es siempre transparente y deja ver la pasta. El barniz está compuesto por sílice (que formará el cristal) más una sal de plomo. Por eso se le llama también cubierta plumbífera.
- (11) Y estos variados sistemas pueden ser entre otros:
 - Mediante marcas, incisiones, excisiones y estampillados en el barro aún tierno.
 - Dibujos con óxidos.
 - Bruñido, puliendo toda o parte de la superficie formando dibujos.
 - Con engobe, que es una cobertura total o parcial de tierra muy fina y líquida. Que generalmente

puede colorearse o bruñirse. Las piezas así decoradas pueden llevar o no barniz transparente.

- (12) M^a Concepción García Sáiz y José Luis Barrio Moya, "Presencia de cerámica colonial mexicana en España", México, 1987, **Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas** n^o 58.
- (13) Debo agradecer las facilidades dadas por el equipo de Salvamento arqueológico del INAH, en el acceso a los materiales coloniales que próximamente estudiaré.
- (14) M^a C. García Sáiz y J.L. Barrio Moya, op. cit. (supra nota 12).
- (15) En México sólo hemos podido localizar dos piezas que siendo estudiadas por G. López Cervantes se encuentran en el Museo de Guadalajara. Véase también J. Tudela: "Tibores mejicanos en los palacios reales de Italia" **Revista de Indias**, 41, 1950 pp. 603-5.
- (16) L. Caballero & L. Priego & M. Retuerce "Excavaciones arqueológicas efectuadas en la Plaza de los Carros" (Noviembre - Diciembre 1983). **Estudios de Prehistoria y Arqueología madrileñas**, 1984, p. 169-190.
- (17) Manuel Retuerce "Informe sobre la excavación arqueológica efectuada en el solar de la Cuesta de la Vega-Calle Mayor", Madrid 1985, **Villa de Madrid**, 86; p. 53-72.
- (18) Un buen compendio sobre la historia de la Arqueología madrileña, en el que se recogen la mayoría de las excavaciones arqueológicas en que han aparecido materiales de época moderna, es el catálogo que se confeccionó con motivo de la Exposición temporal que se llevó a cabo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de febrero a marzo de 1987 bajo el nombre de **130 años de Arqueología madrileña**, publicado por la Comunidad de Madrid en 1987.
- (19) En este sentido hay que señalar los trabajos de Balbina Martínez Caviro **Cerámica de Talavera**, Madrid, 1969. Instituto Diego Velázquez, y de Isabel Alvaro Zamora **Cerámica Aragonesa I**, Zaragoza, 1982. Sin embargo Carmen Mañuecos, Conservadora del Museo Arqueológico Nacional, realiza excavaciones arqueológicas en el casco urbano de Talavera de la Reina, con el fin de aportar documentación arqueológica a las investigaciones que realiza para su Tesis Doctoral, en la que pretende documentar una secuencia de horno desde la época romana hasta la actualidad.
- (20) Hay que destacar aquí la incipiente arqueología medieval española base para comprender la Edad Moderna, que está siendo impulsada con fuerza por prestigiosos especialistas como F. Valdés, J. Zozaya y L. Caballero, entre otros.
- (21) G. López Cervantes **Cerámica Colonial en la Ciudad de México**, México, 1976, INAH, Colección científica n^o 38.
- (22) Materiales que está analizando el Ldo. Ernesto Rodríguez Sánchez para la realización de su tesis sobre cerámica colonial.
- (23) Cronología relacionada con la asignada en Madrid para la Colección Oñate, que según las primeras noticias nuestras sería del siglo XVII.
- (24) No poseo más información hasta el momento, sobre los trabajos de este Departamento.
- (25) En un futuro inmediato, según la información facilitada por el Ldo. Alberto López Ware, Director de Salvamento arqueológico de la ciudad de México, los proyectos arqueológicos para 1988 se han visto disminuidos por las reducciones presupuestales que se han aplicado debido a la crisis económica. Así pues, de enero a mayo del presente año se excavará en las líneas del Metro de la zona de Tacubaya, al poniente y norponiente de la ciudad, cuyas obras se inaugurarán en septiembre próximo.

Archaeology is invaluable for research on colonial times, as historical evidence is often scarce. Yet in Mexico post-1521 ceramics have been overlooked, especially unglazed wares. These were usually not collected, but the Oñate bequest comprises over one thousand unglazed vessels. Most have a red or cream slip and are polished or painted. Ideally, visual or written sources should be checked with archaeological finds from well-defined strata; but the wares often appear as kiln-waste or in mixed-up levels. Pre-Hispanic tradition survives on its own, as in modelled wares, or merges with the newly-imported wheel and Eastern motifs and shapes, some of which were probably crafted for Spaniards since they are found mostly in Europe.

ALEGORIA DEL ROSARIO

ALEJANDRA GONZALEZ LEYVA

LA PINTURA Y LOS TITULOS

En una pequeña estancia anexa al templo de Santo Domingo de la ciudad de México, existe una monumental tela realizada al óleo y firmada por Cristóbal de Villalpando.

La composición general alude a un momento en el cual, la Virgen acompañada de tres matronas —regala un rosario a Santo Domingo. A sus lados, dos ejércitos blanden lanzas en actitud de estar dispuestos a presentar batalla, mientras que un rompimiento de gloria corona la escena principal.

El lienzo, de aproximadamente 4,76 metros de largo por 3,33 metros de altura, presenta graves faltantes de pintura, ocasionados, seguramente, por el enrollamiento a que estuvo sujeto por ¡quién sabe cuánto tiempo!; muestra craqueladuras intensas, múltiples rayones, agujeros de clavo y gotas de pintura vinílica. Asimismo, parece que, para adecuarlo al marco, fue recortado en el extremo izquierdo (a nuestra derecha), según se advierte en el ángulo inferior donde ha desaparecido el apellido de su autor.

Desgraciadamente no sabemos la procedencia de esta pintura. Francisco de la Maza sugiere que estuvo en la capilla del Rosario del templo dominicano (1), pero también se dice que es oriundo del otrora vecino convento de monjas de Santa Catalina de Siena (2).

Del mismo modo, carecemos de noticias sobre su título original, razón por la cual se le ha rebautizado dos veces: de la Maza —el primero— le dió el nombre de **La Virgen alimenta a Santo Domingo** (3) y el padre Santiago Rodríguez —el segundo— el de **La Virgen consolando a Santo Domingo** (4). Por un lado, el crítico de arte dice que la imagen "...representa una aparición de la Virgen a Santo Domingo en la cual le da a beber de su leche" (5). En efecto, si contemplamos rápidamente la escena, parecería que, del seno izquierdo de María brota el maternal líquido; pero, como es de advertirse, Domingo no llega a saborearlo, pues ni siquiera abre los labios a la altura en que supuestamente se derrama el bendito elixir. Ahora bien, si observamos detenidamente la mano que oprime el pecho virginal, se caerá en la cuenta de que el hilillo lácteo sólo es un rasguño ocasionado por el faltante de pintura del dedo índice.

Por otro lado, el padre Santiago no argumenta el por qué de su denominación. ¿Se dejaría llevar por la idea del chorrillo de leche que al fin y al cabo es promesa de celestiales consuelos, según dicen las Escrituras? O bien, ¿interpretó el concepto —muy difundido popularmente durante los siglos XVII y XVIII —conforme al cual, la Virgen se manifestó ante el santo para consolarlo y alentarle en su predicación, pues Domingo sufría porque la herejía albigena no cesaba pese a sus esfuerzos por desarraigarse?

COMPOSICION

El cuadro que nos atañe presenta figuras de proporciones reales. Casi al centro de

la composición se encuentran la Virgen y Domingo. La primera, sentada y apoyada sobre una nube formada por once cabecitas de niños alados, y en actitud de inclinarse hacia el santo postrado a sus pies.

La pálida faz de María es dulce, los ojos, muy grandes, entrecerrados, miran a Domingo, a la vez que en sus labios se adivina una sonrisa; la rubia cabellera, rizada, cae majestuosa sobre la espalda. En la cabeza ostenta una corona imperial recamada de piedras preciosas; la túnica, de color rosa, se ajusta a la cintura mediante un broche engarzado con gemas; el manto azulado, tachonado de estrellas y flores bordadas, lo lleva prendido a la garganta con una joya similar a la del cinto, desciende desde el cuello y se abre a la altura del pecho mostrando el interior de tono blanco. Ahí se apoya la mano izquierda que suspende un rosario, mientras que la derecha acaricia el hombro del santo. Un halo luminoso del que emanan siete rayos y se desprenden seis angelicales testas, alumbrando su semblante.

Domingo es un fraile de mediana edad. El rostro expresa beatitud, los ojos observan el rosario de María, mismo que se enreda en su siniestra, al tiempo que su diestra abre el pulgar y el índice. Viste el hábito de la Orden: la túnica blanca y la capa negra con capucha vuelta al revés formando cuello. Lleva tonsura, escasa barba, una estrella en la frente y un rosario en el pecho.

Alrededor de la Virgen y del predicador hay tres mujeres rozagantes, dos a la derecha, otra a la izquierda, rubias, coronadas, enjoyadas y lujosamente ataviadas. La primera luce un atuendo de amplias mangas, color rojo, adornado con cenefa en el borde inferior y en uno de los brazos luce un brazalete de rica pedrería; su diestra semeja tocar el brazo del santo, mientras que la siniestra se encuentra en ademán de indicación. La segunda —medio escondida— gira la cabeza, distraída, y deja ver la fina gargantilla. La última, con vestido de tonalidades verdes y doblés rosa, ornado con estrellas y cenefa, parece dirigir sus manos hacia el arrodillado.

Por encima de esta escena hay un rompimiento de gloria formado por un semicírculo que sigue la curva de la aureola de la Virgen. Sobre las nubes se ven cuatro parejitas de ángeles niños, carnosos, medio desnudos y jugando entre sí.

A ambos lados, en torno a las imágenes del centro, como personajes secundarios, llenando casi todo el espacio restante, dispuestos según la perspectiva, entre vestigios de árboles y nubes, aparecen sendos ejércitos, cuyos integrantes, todos rubios, visten túnicas talares salpicadas de estrellas, coraza, morrión con pluma y sandalias romanas, llevan lanza en advertencia y en descanso. El uniforme de los de la derecha (nuestra izquierda), es color rojo, y el de los de la izquierda (nuestra derecha), de tonalidades verdes.

En la esquina inferior derecha (izquierda del espectador), entre la hojarasca y un tronco de árbol, se asoma la cabeza de un perro, blanco y negro, que muerde una antorcha; mientras que en el otro extremo, en el escudo de un guerrero, perdura la firma incompleta del autor del lienzo: XPTOVAL DE...

CORRESPONDENCIA ICONOGRAFICA

El siglo XVI vivió la profunda conmoción del mundo cristiano. La lucha contra el protestantismo obligó a la iglesia católica a vigilar todos los aspectos del pensamiento.



1.— Cristóbal de Villalpando: *Alegoría del Rosario*. Templo de Santo Domingo. México D.F.

A partir del Concilio de Trento se acordó que, en todo lo que atañe a la fe y a la moral, la Escritura había de interpretarse según el criterio que diera la Santa Madre Iglesia. Las imágenes religiosas se pusieron en tela de juicio, se reglamentó su ejecución a través de múltiples tratados de pintura y sólo aquellas que seguían fielmente la historia sagrada fueron aceptadas.

A la Nueva España llegaron tratados de la metrópoli europea como el **Arte de la pintura** de Francisco Pacheco (8) y **El pintor cristiano y erudito...** de Juan Interián de Ayala (9). Uno, publicado hacia 1638 y conocido tal vez por Villalpando, otro, editado en el año de 1782 y totalmente extemporáneo para el artista. Ahora bien, ¿hasta qué punto el pintor se valió del escrito de Pacheco o de qué forma manifestó el conocimiento de la tradición simbólica emanada del Concilio tridentino en la imagen que analizamos?.

Iconográficamente, los colores del vestuario de María corresponden a los que la costumbre indicaba: blanco, azul y rosa (10). El blanco manifiesta su pureza e inocencia; el azul, su dulzura, hermosura y amor (11); y el rosa, su reinado, majestad e imperio al igual que la corona y las alhajas que la adornan (12).

Las cabecillas aladas que simulan la peana donde reposa la Virgen así como las que brotan de la aureola, Interián de Ayala las identifica con los querubines del templo de Salomón (13). Estos, junto a los “niños desnudos, adornados con algunos paños”

(14), del rompimiento de gloria, se asemejan también —en la jerarquía celestial— a los serafines y tronos que “componen... el trono divino y representan los tres principales atributos de la divinidad: amor, sabiduría y poder” (15).

En cuanto toca a la imagen de Domingo, Pacheco e Interián de Ayala retoman lo ya dicho por los hagiógrafos del santo, en lo que corresponde a semblante y atributos más conocidos (16). Ninguno alude al rosario.

De acuerdo a la definición que hizo la beata Cecilia Romana y que luego transcriben ambos tratadistas, el fundador de la Orden de predicadores era de: “...mediana estatura, delgado de cuerpo, rostro hermoso, frente ancha y recta, nariz grande y ligeramente aguileña, de cabellos y barba suavemente rubios, ojos bellos, boca regular de labios abultados (y con tonsura íntegra ya que) nunca fue calvo” (17), descripción que coincide con la efigie que Villalpando presenta y cuya única variante es la nariz.

El hábito que luce Domingo, es el que los predicadores usaron desde que —según la tradición— la Virgen María lo obsequiara a Reginaldo de Orleans —compañero del santo— a cambio de las sotanas y roquetes que los frailes usaban (18) y cuyos colores blanco y negro significan la pureza del alma y la penitencia del cuerpo (19). De igual forma, la tonsura simboliza la corona de espinas, la meditación y el abandono de las cosas temporales (20).

La estrella que tiene en la frente y que lo identifica, evoca la leyenda, tan conocida, conforme a la cual su madrina de pila vió una estrella sobre la frente del niño (21). Cabe mencionar aquí mismo, que la testa canina que muerde la tea (del ángulo inferior derecho de la pintura) es también una personificación del santo pues —según sus biógrafos— su madre tuvo un sueño en el que se veía llevando en su seno un cachorro con un manojito de llamas entre los dientes, con el que, al salir de sus entrañas, alumbraba al mundo (22).

Hay que observar dos innovaciones novohispanas que presenta la imagen de Domingo: una es el voltear la capucha a manera de cuello, lo que no usan los dominicos de Europa y otra, el llevar el rosario descubierto y colgado al pecho, que los europeos acostumbran al cinto. Esta última modalidad se practicó en México a raíz de que fray Tomás de San Juan o del Rosario, fundara la Cofradía del Rosario en el año de 1538 (23) y fue cultivada no sólo entre los predicadores, sino también entre los indígenas, como arma eficaz contra los males del infierno (24).

Por desgracia, las tres matronas que rodean a la Virgen y al santo no tienen atributos que las identifique. Francisco de la Maza supone que son emblema de los tres votos monásticos: castidad, pobreza y obediencia, o bien de las tres representaciones de la Iglesia: la triunfante, la purgante y la militante (25). Nosotros queremos agregar dos soluciones más. Una de ellas es que se trata de las tres virtudes teologales: la Fe, escondida porque carece de ropaje; la Esperanza, vestida de color verde; y, la Caridad, con atuendo color rojo, ya que esta tonalidad es la de la sangre, la del corazón y la del fuego y con él se alude al Espíritu Santo que es “fuego de caridad” (26). La otra posibilidad, es que encarnan los misterios gozosos, dolorosos y gloriosos de los cuales consta el rosario y de los que se hablará en el apartado siguiente.

Se dice que en la pintura del virreinato, los ángeles son siempre nuncios alados (27), ¿quiénes son pues, los militares que flanquean la escena...?

Interián de Ayala comenta que las pinturas de los ángeles sin alas no incurren en error, pero que sí son bastante raros y cita el ejemplo de los realizados por Miguel Ángel (28). ¿Será acaso que Villalpando imitó la concepción del florentino en cuanto a ángeles se refiere? Sin embargo, ningún miembro de la jerarquía celeste porta lanza (29), arma terrestre, en oposición a la espada y a la flecha, de carácter divino, pero que alude —pese a ello— al triunfo de la justicia sobre la iniquidad (30).

El color rojo de los uniformes de los guerreros de la derecha del cuadro (izquierda del espectador) evoca el poder soberano y las tonalidades verdes de los de la izquierda, la regeneración del alma mediante las buenas obras (31).

Las estrellas que lucen las túnicas de estos personajes, hacen referencia, precisamente, a los frailes predicadores, pues —cuenta Santiago de la Vorágine— que un profesor de teología tuvo un sueño en el cual:

“...siete estrellas se acercaban a él, que, admirado al verlas llegar, se preguntaba interiormente: ¿por qué vendrán hacia mí estas siete estrellas? Mientras se hacía esta pregunta quedó aún más admirado al observar cómo las siete estrellas comenzaban a crecer en tamaño y en intensidad de luz, y a despedir tales destellos, que al poco rato el mundo entero quedó tan iluminado como si en todo él al mismo tiempo fuese mediodía. Al despertar se dirigió al salón de clases donde encontró a Santo Domingo en unión de seis frailes de su mismo hábito. En ese momento el teólogo se dió cuenta que las estrellas de su sueño eran los frailes dominicos” (32).

SIGNIFICADO ALEGORICO

La alianza entre la Virgen y santo Domingo ha sido representada innumerables ocasiones por los artistas, desde los anónimos del siglo XIV, pasando por fra Angélico del XV, hasta nuestros días. Esa unión no pasó inadvertida para los pintores de la Nueva España, quienes también reprodujeron los favores que María dispersó a los frailes dominicos a través del fundador de la orden.

El argumento no fue inventado por uno u otro pintor, brotó de las fuentes hagiográficas que más contribuyeron a la difusión del pacto mariano y en donde se relatan las continuas visiones en que la Virgen se manifestó al santo. Los escritos de Jordán de Sajonia, Gerardo Frachet, Constantino de Orvieto, Santiago de la Vorágine y Cecilia Romana, del primer siglo posterior a la muerte del santo (1234), son una prueba de dicha unión.

Ninguna crónica de esta etapa narra que el santo recibiera el rosario de manos de la Virgen, ya que el sartal tiene una larga historia y no es un objeto preciso que María concediera a Domingo, tal como aparece en la pintura que estudiamos (33).

Fue el fraile Alano de la Rupe (Alain de la Roche, muerto en 1475) quien, animado por la idea de confianza en la protección de la Virgen hacia los predicadores, propagó la leyenda según la cual, María entregó el rosario a Domingo como el arma más eficaz contra la secta de los albigenses. Asimismo, el dominico sistematizó el rezo a través de la sarta de cuentas que enumera ciento cincuenta avemarías y creó también la Cofradía del Salterio (1470), más tarde del Rosario (34).

Las primeras representaciones de María entregando el rosario a Domingo,

surgieron en momentos de lucha: **La Virgen de la Cofradía** adquirió un papel relevante como patrona de los cofrades del rosario, alrededor de las continuas fricciones con otras cofradías (35); el cuadro de Durero con la Virgen coronada de rosas, se inspiró también en el recuerdo de la liberación de Colonia, amenazada por las tropas de Carlos el Temerario (36); y Pío V, atribuyó el triunfo de la batalla de Lepanto (7 de octubre de 1571) al rezo del rosario, por lo que al año siguiente instituyó la conmemoración de la **Virgen de la Victoria**, que más tarde Gregorio XVIII quiso que se llamara Nuestra Señora del Rosario (37).

Como ya se dijo en otro apartado, la Cofradía del Rosario se instauró en México hacia el año de 1538 y es inevitable que para la época de Villalpando (fines del siglo XVII y principios del XVIII) la devoción al rosario estuviera más que arraigada y, en consecuencia, las imágenes de la Virgen entregando el rosario a santo Domingo. Sin embargo ¿qué quiere decirnos la pintura del templo dominico?

Litúrgicamente "...el rosario es un compendio del Evangelio, pues recuerda los hechos más destacados de la vida de Jesús y de María... en su conjunto consta de...tres bloques: misterios gozosos, dolorosos y gloriosos... y es el medio más eficaz para conservar y reavivar la fe, la esperanza y la caridad" (38). Asimismo, Alonso Franco decía que las cuentas del rosario "...son balas de artillería del cielo para echar por el suelo todas las infernales máquinas" (39).

De ahí que, las mujeres que portan corona como símbolo de victoria (40), sean probablemente la Fe, la Esperanza y la Caridad, y representen, al mismo tiempo, los misterios gozosos, dolorosos y gloriosos. Los guerreros que visten túnicas impregnadas de estrellas, tal vez aluden a los frailes dominicos dispuestos a luchar por la fe de Cristo y a regenerar las almas; y sus lanzas, posiblemente, sean las cuentas de rosario con las cuales enfrentarán la batalla. Curiosamente, Alonso Franco reafirma nuestra idea de que estos militares sean predicadores pues refiriéndose a fray Antonio de Barbosa, religioso lego —dice: "Llamole Dios para que militase en el ejercicio de la virtud y conquistase el reino de los cielos. Para poder pelear bien y asegurar más la victoria que pretendía, le pareció alistarse por soldado debajo de la bandera religiosa y tener por capitán y guía al invictísimo Patriarca Santo Domingo, y entrar en el escuadrón fuerte de hazañosos hijos que en el insigne Convento de México resplandecían en gran observancia y santidad" (41).

De acuerdo a lo anterior, podemos considerar que el tema de la pintura es una alegoría que explica el amor y devoción de Domingo a la Virgen, a través del rezo del avemaría. La Madre de Cristo, en consecuencia, le regala el rosario, manifestándole que éste consta de misterios gozosos, dolorosos y gloriosos, los cuales reafirman la fe, la esperanza y la caridad, y que sus cuentas —en manos de los frailes dominicos— son armas contra todos los males.

ACERCAMIENTO ESTETICO

La vida de Cristóbal de Villalpando como pintor célebre, transcurrió desde el año 1675 en que firmó las telas del retablo de Huaquechula, Pue., hasta el año de 1714 en que falleció (42).

El lienzo que estudiamos lo ejecutó, probablemente, en el período 1684-1695, ya



2.— Cristóbal de Villalpando: *Alegoría del Rosario*. (detalle).

que en su firma utiliza letras mayúsculas y el apócope de Cristóbal, es decir XPTOVAL, según acostumbraba signar en esos años "...que corresponden a su mejor época como pintor" (43).

A nuestro modo de ver, en la realización de las imágenes centrales, Villalpando denota el trazo seguro y firme de su pincel, presentando figuras garbosas, a diferencia de los desaliñados soldados de su alrededor, tal vez pintados por los discípulos del taller del maestro.

Hay una escala de luminosidad en la cual el nimbo de la Virgen y la túnica del santo, crean efectos de irradiación que hacen posible que sus figuras constituyan el foco de la composición, pese a que las matronas y los guerreros lleven atuendos de colores muy vivos como suelen serlo el rojo y el verde.

Las figuras femeninas y los ángeles rollizos acusan la influencia de Rubens en el pintor: las primeras, son vigorosas, opulentas y sus rostros delatan doble barbilla; los otros, son encantadores, a pesar de la mal dibujada nariz.

Contrarios a la robustez de estas efigies, aparecen los esbeltos troncos y semblantes alargados de Domingo y de los militares; estos últimos, amanerados.

En conjunto, se percibe la predilección del artista por los rostros en tres cuartos de perfil, según manifiestan las imágenes de esta obra.

En cuanto a manos se refiere, las de la Virgen, el santo y la matrona vestida de color rojo, son muy bellas, con la particularidad de los dedos largos, que indican las falanges, definen las uñas y terminan en punta. En el tratamiento de la izquierda de Domingo, Villalpando siguió la moda impuesta por el gusto novohispano, que consistía en la comunión de los dedos cordial y anular. Estas hermosas manos contrastan sobremanera con las defectuosas extremidades de la mujer de ropaje color verde.

El autor de esta tela vistió a sus personajes con lienzos que semejan la textura del brocado. Los que luce la protagonista revelan cierta pesantez; los de las mujeres que están a su lado, se pliegan a través de estrías curvilíneas que caen ordenadamente. En el caso de los paños que llevan los soldados, los movimientos, desenfadados, hacia uno y otro lado, crearon superficies curvas sin aristas cuyos vuelos irregulares parecen flotar. Asimismo, a todos los integrantes de la escena los adornó con joyas, logrando un vestuario magnífico, alegre y fastuoso.

A modo de conclusión, hay que señalar que la **Alegoría del rosario** es una obra en la cual se compensan equilibradamente el fino dibujo plástico lineal, las técnicas del claroscuro, la coloración deslumbrante y la proporción anatómica; así como los diversos planos que obligaron al autor a emplear perspectiva y escorzos. "y es que al barroco lo que le importa no es el detalle, sino el conjunto; lo primario y no lo secundario; el tema como **presencia** y el símbolo como **fin**". (44)

NOTAS

- (1) Francisco de la Maza. **El pintor Cristóbal de Villalpando**. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964. p. 125.

- (2) Comunicación verbal con el padre Porfirio Santoyo. O.P., Prior del Templo de Santo Domingo de la ciudad de México, D.F.
- (3) Francisco de la Maza. **Op. cit.** (supra nota 1) p. 125.
- (4) Santiago Rodríguez. O.P. **Iglesia de Santo Domingo de México. Monografía de Arte Sacro.** México, Comisión Nacional de Arte Sacro, N^o 5, Febrero de 1980. p. 18.
- (5) Francisco de la Maza. **Op. cit.** (supra nota 1) p. 125.
- (6) **Enciclopedia de la religión católica.** Barcelona, Dalmau y Jover, 1954. Vol. IV p.p. 1190-1191. **Apud:** "Congratulaos con Jerusalén, a fin de que chupeis asá de sus pechos la leche de sus consolaciones hasta quedar saciados..." (Ib., LVI, 10-11).
- (7) Comunicación verbal con el padre Porfirio Santoyo, O.P.
- (8) Francisco Pacheco. **Arte de la pintura.** Edición del Manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1638. Est. preliminar, notas e índices de F. J. Sánchez Cantón. Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1956. 2 Vols.
- (9) Juan Interián de Ayala. **El pintor christiano, y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas.** Trad. del latín Luis de Durán y de Bastero. Madrid, Joaquín Ibarra, Impresos de Cámara de S.M., 1782. 2 Vols.
- (10) Francisco Pacheco. **Op. cit.** (supra nota 8) Vol. II. p. 225.
- (11) George Fergusson. **Signos y símbolos en el arte cristiano.** Trad. Carlos Peralta. Buenos Aires, EMECE, 1956. pp. 218-220.
- (12) Juan Interián de Ayala. **Op. cit.** (supra nota 9) Vol. II pp. 7 y 9.
- (13) **Ibidem.** Vol. I. pp. 130-134.
- (14) Francisco Pacheco. **Op. cit.** (supra nota 8) Vol. II. p. 203.
- (15) José Moreno Villa. **Lo mexicano en las artes plásticas.** México, El Colegio de México, 1948. pp. 98-99.
- (16) Francisco Pacheco. **Op. cit.** (supra nota 8) Vol. II. p.p. 340-343 y Juan Interián de Ayala **Op. cit.** (supra nota 9) Vol. II. pp. 331-333.
- (17) Cecilia Romana. "Relación de los milagros obrados por Santo Domingo en Roma". **Santo Domingo de Guzmán visto por sus contemporáneos.** Esquema biográfico, vers. y notas de Miguel Gelabert, O.P. y José María Milagro, O.P. Intr. Gral. de José María Garganta, O.P. 2^a ed. Madrid, La Editorial Católica, 1966. (Biblioteca de Autores Cristianos, 22). p. 416.
- (18) Constantino de Orvieto. "Leyenda de Santo Domingo". **Santo Domingo de Guzmán visto por sus contemporáneos.** **Op. cit.** (supra nota 17) pp. 356-358.
- (19) Agustín Dávila Padilla. O.P. **Historia de la fundación y discurso de la Provincia de Santiago de México, de la Orden de Predicadores.** 3^a ed. Pról. Agustín Millares Carlo. México, Academia Literaria, 1955. (Colección de Grandes Crónicas Mexicanas, 1). p. 470
- (20) George Ferguson. **Op. cit.** (supra nota 11) p. 234.
- (21) **Santo Domingo de Guzmán visto por sus contemporáneos.** **Op. cit.** (supra nota 17) p. 57.
- (22) **Ibidem.** p. 56.
- (23) Agustín Dávila Padilla, O.P. **Op. cit.** (supra nota 19). pp. 355-359.
- (24) Alonso Franco. O.P. **Segunda parte de la Historia de la Provincia de Santiago de México; Orden de Predicadores en la Nueva España.** Año de 1645 en México. Intr. José Ma. de Agreda y Sánchez. México, Imprenta del Museo Nacional, 1900. pp. 33-37.
- (25) Francisco de la Maza. **Op. cit.** (supra nota 1) p. 126.
- (26) J.A. Pérez-Rioja. **Diccionario de símbolos y mitos.** Madrid, Tecnos, 1962. pp. 99 y 117.
- (27) Abelardo Carrillo y Gariel. **Técnica de la pintura de Nueva España.** 2^a ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México. (Instituto de Investigaciones Estéticas), 1983. pp. 164-169.
- (28) Juan Interián de Ayala. **Op. cit.** (supra nota 9). Vol. I. pp. 120-126.

- (29) José Moreno Villa. *Op. cit.* pp. 100-101.
- (30) J.A. Pérez-Rioja. *Op. cit.* (supra nota 26) p. 224 y George Ferguson. *Op. cit.* pp. 181 y 256.
- (31) *Ibidem.* p. 117.
- (32) Santiago de la Vorágine. "Santo Domingo". *La leyenda dorada*. Trad. del latín fray José Manuel Macías. Madrid, Alianza, 1984. (Alianza Forma, 29). Vol I. p. 446.
- (33) El rosario tiene su origen en los monasterios cistercienses, donde el rezo del avemaría formaba parte de las diarias oraciones de los monjes. Estas abadías fueron frecuentadas por el santo en su época de canónigo y tal vez ahí recibió la influencia de la devoción a María, pero no el rosario que aún no existía. Hacia los siglos XIII y XIV, con el fin de contar los padrenuestros se usaba un cordón con nudos llamado **paternoster**, asimismo, el **salterio** fue utilizado para contar los salmos. Este último se empleó también para enumerar las avemarías y llevó el nombre de Salterio de la Bienaventurada Virge María. Manuel Trens. *María; iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, Plus - Ultra, 1947. p. 286.
- (34) *Ibidem.* pp. 296-320. El nombre de "rosario" proviene del mito dominico que dice: "María recoge de labios de sus devotos las avemarías que estos rezan, las transforma en rosas, y luego las va juntando por medio de un hilo, hasta formar una corona con que adornar la cabeza de aquellos". Sin embargo, no hay que olvidar que el significado bíblico y medieval de la rosa, alude a la Virgen, quien surgió del tallo de los patriarcas y reyes.
- (35) *Ibidem.* p. 312.
- (36) *Enciclopedia de la religión católica*. *Op. cit.* Vol. V. pp. 814-815.
- (37) Manuel Trens. *Op. cit.* p. 299; Hipólito Sancho, O.P. *Santo Domingo de Guzmán. Fundador de la Orden de Predicadores*. Madrid, Tipografía del Rosario (Almagro), 1922. p. 135; y, Porfirio Santoyo O.P. *Nuestro Rosario*. 3ª ed. México, Templo de Santo Domingo de Guzmán, 1985. p. 14.
- (38) Porfirio Santoyo. O.P. *Op. cit.* (supra nota 2) pp. 16-28.
- (39) Alonso Franco. O.P. *Op. cit.* (supra nota 24) p. 37.
- (40) George Ferguson. *Op. cit.* (supra nota 11) p. 240.
- (41) Alonso Franco. *Op. cit.* (supra nota 24) p. 209.
- (42) Francisco de la Maza. *Op. cit.* (supra nota 1) p. 7.
- (43) *Ibidem.* pp. 19-127.
- (44) *Ibidem.* p. 31.

In a large, badly damaged canvas signed by Cristóbal de Villalpando circa 1684-1695, the Virgin Mary gives a rosary to St. Dominic. The traditional scene, together with the reciting of rosary as it has reached us, was only born in the 15th century, 200 years after the saint died; later, Pope Pius V credited to this prayer the victory of Lepanto (1571). Linked with this are Dominican friars viewed as soldiers who defend the true religion: they—not angels—are depicted here as an army of young men carrying spears, i. e. the rosary, and wearing star-sprinkled clothes, which relates to St. Dominic's own life as told in the medieval Golden Legend. The three women next to him and Mary might be the virtues of Faith, Hope and Charity which are fortified by reciting the rosary; also probably the three parts of the prayer itself. In Mexico this devotion was widely popular, spread by the Dominican friars as early as 1538, and the rosary was often worn around the shoulders—as does St. Dominic here—to protect against evil. Thus the whole canvas is an allegory of this devotion and of the Order, both enjoying Mary's special favor.

RETRATOS DE ISABEL II EN PUERTO RICO

JESUS URREA



El envío de obras y la marcha de artistas peninsulares durante el siglo XIX a las antiguas provincias españolas de Ultramar o la presencia en la Metrópoli de cubanos, puertorriqueños y filipinos llegados a España para completar su formación artística es un fenómeno que todavía no se ha valorado justamente a pesar de que se han señalado obras españolas en estos países e incluso subrayado la educación peninsular de muchos artistas isleños.

Bastará recordar los nombres de los cubanos Víctor Patricio Landaluce, Juan Roig y Bofill o Gabriel Osmundo Gómez, el del excelente pintor puertorriqueño Francisco Oller o el de los filipinos Juan Luna y Félix Resurrección Hidalgo que pasaron por España, e incluso algunos se afincaron en ella el resto de sus días (1).

Por fortuna, todavía se conservan “in situ” ejemplos de obras remitidas por pintores y escultores, españoles o no (2), se recuerda también el viaje americano de algún pintor, como el que hizo el romántico Genaro Pérez Villaamil a Puerto Rico (3) y estamos seguros de que, a poco que se investigue, serán numerosas las noticias documentales que confirmen nuestra sospecha (4).

A la espera de que alguien de aquí o de allá se interese por elaborar el “corpus” de la pintura decimonónica española en ultramar, deseamos brindar el conocimiento de varias obras enviadas un día con fines representativos, que todavía continúan cumpliendo una misión evocadora de otros tiempos y subrayan también, a manera de prenda empeñada, la vinculación afectiva con las antiguas provincias.

En el Palacio de los Capitanes Generales de Puerto Rico, conocido por La Fortaleza cuyas funciones oficiales se han mantenido por ser todavía residencia del *Gobernador de la bella isla caribeña*, se conserva, presidiendo el “Salón azul” del histórico edificio, un formidable retrato de la reina Isabel II (5) que ha sido atribuido en diferentes ocasiones al pintor español Federico de Madrazo (6). Sin embargo, la clave para la identificación de su autor se encuentra en la lectura de la **Galería Biográfica** de Ossorio y Bernard.

Al hablar del pintor Francisco de Paula Mendoza y Moreno cita el expresado crítico decimonónico “entre los importantes retratos que ha pintado... dos de la Reina Isabel para Puerto Rico” (7), además de otros de la misma soberana para los gobiernos civiles de Valladolid y Guadalajara, Diputación Provincial de Cádiz y “algunos más (se supone que de la Reina) para varios Ayuntamientos”. Efectivamente, en el palacio de la antigua Capitanía General de Valladolid (España) existe un retrato de Isabel II, idéntico al custodiado en la Fortaleza de San Juan, que habrá necesariamente que identificar con el que pintó Mendoza con destino al Gobierno Civil vallisoletano y que por alguna circunstancia histórica se trasladaría a la citada dependencia militar (8) (Lám. 1). Asimismo, en la Diputación gaditana se conserva otro retrato similar a los anteriores, lo que obliga también a reconocerlo como el pintado por Mendoza para aquella Institución (9).



1.— Francisco Mendoza: Isabel II. Capitanía General, Valladolid. España.

Como podría alegarse que la pura coincidencia no es suficiente prueba para identificar los retratos pintados por Mendoza Moreno, aportamos una argumentación documental que disipa las dudas que pudieran existir, aclarando además todo el proceso de la elaboración del retrato puertorriqueño de la Soberana.

El primer retrato de Isabel II del que tenemos constancia en San Juan fue el que se encomendó en 1849 al pintor Toja para colocarlo en la Superintendencia de la Isla (10). Años más tarde, al fusionarse en la persona del Capitán General el cargo de Superintendente, esta pintura, en la que la Reina aparecería representada con 19 años,



2.— *Francisco Mendoza: Isabel II. "La Fortaleza". S. Juan. Puerto Rico.*

se llevó a las dependencias de La Fortaleza, convirtiéndose en el retrato oficial de la Soberana en la Isla.

En 1859 el Gobernador Capitán General de Puerto Rico expresó su voluntad de que el Salón del Trono de su palacio estuviese presidido por “un retrato de S. M. que sea la verdadera expresión de su Real persona”, pues no en vano habían transcurrido diez años desde que se hizo el retrato anterior y la fisonomía de D.^a Isabel había cambiado.

El Ministerio de Ultramar designó, en enero de 1860, al pintor Francisco Mendoza “para la ejecución del retrato de S. M., sobre el lienzo y del tamaño del natural de S. M., con vestido de corte y los demás accesorios indispensables en un retrato de su género” (11). Inmediatamente el artista aceptó el encargo, por la suma de 14.000 reales, prometiendo concluirlo en tres meses y medio (12). Aprobado el expediente administrativo de rigor, el cuadro fue pintado y una vez terminado se envió al puerto de Cádiz para su remisión posterior a Puerto Rico, a donde llegaría embarcado en el vapor correo Ter (13).

Al mismo tiempo que el Gobernador de la Isla solicitó del Ministerio este retrato, el Intendente de San Juan pidió también a Madrid que se le autorizase para encargar dos retratos de la Reina a fin de “colocarlos, uno en una sala de sesiones de la Junta Consultiva de Hacienda y el otro en la principal del Palacio de Intendencia”, ya que no poseía ninguno al haber cedido a La Fortaleza el que en 1849 encargó el Superintendente. Sin embargo, el Ministerio “con objeto de economizar gastos” determinó que únicamente se hiciese para Intendencia un retrato de medio cuerpo y tamaño natural, y que en la Sala de Juntas de la Consultiva de Hacienda se instalara el que tenía en su palacio el Capitán General como procedente de Superintendencia “y de esta manera quedarían satisfechos los deseos del Intendente” (14).

Este segundo retrato de Isabel II, destinado a Puerto Rico se encomendó también a Francisco Mendoza. Por él cobró la suma de 6.000 reales y en su realización se ocupó dos meses. El día 12 de agosto de 1860 el cajón que contenía la pintura salió del puerto gaditano hacia el de San Juan, en el vapor correo Almogávar (15).

El artista se sirvió para el retrato de cuerpo entero de otro anterior, ya que en el cuadro de Mendoza Isabel II representa una edad inferior a la que en realidad tenía cuando se pintó el lienzo. Utilizó la iconografía del retrato oficial de la Soberana que hizo Federico de Madrazo en 1850, cuando la reina contaba 20 años y se hallaba en el mejor momento de su belleza física (16). Cuando Mendoza pinta su retrato la silueta de Isabel había comenzado a deformarse y comenzaba a agriarse su carácter, desapareciendo de su rostro esa sensación de ternura y melancolía coqueta, asomando a él una nota acusada de soberbia altanera y distante que se aprecia perfectamente en el nuevo retrato oficial que en 1864 pintó el palentino José Casado del Alisal.

Es curioso señalar, por un lado, que Mendoza no se encontraba alistado entre los devotos seguidores de Madrazo e incluso años atrás había mantenido una actitud enfrentada por estar vinculado con los pintores Vicente y Bernardo López (17); y por otra parte, entre los años 1857 y 1860 Madrazo no retrató en ninguna ocasión a la soberana, encargándose de los retratos oficiales artistas como Gómez, Galofre, Cerdá y el propio Mendoza (18).



3.— *Luis de Madrazo: Isabel II. Casa de España. S. Juan. Puerto Rico.*

La figura de la Soberana, colocada en el retrato de Puerto Rico (Lám. 2) de tres cuartos hacia la derecha, presenta un vestido de raso azul con encajes blancos; tiene descubiertos los brazos y luce sobre su amplio escote un collar del que cuelga una gran perla, tal vez la famosa "peregrina". Cruza su mano izquierda, enguantada, sobre la cintura, mientras que la derecha, desnuda, sujeta el guante. Junto a ella y sobre una mesa cubierta con rojo tapete de galones y flecos dorados en el que está bordado el escudo de España, un gran amohadón con la corona y el cetro de la monarquía.

En el fondo del cuadro se aprecia a la derecha el enmarcamiento de un vano sobre el que se apoya una figura de cariátide, que a su vez soporta un frontón triangular, mientras que por la izquierda asoma, sobre alto pedestal, el fuste de una columna en la que se enrosca amplio cortinón rojo, cuya entonación se prolonga en el tapizado del resto de la habitación imaginada por el artista.

El retrato conservado en Valladolid presenta ligerísimas variantes en los elementos accesorios y un detalle menos apurado en su acabado general; lo mismo se podría decir de otros dos retratos similares que pertenecen al Museo del Prado, y otro más,

firmado con las iniciales F.M., en colección particular madrileña, que ha sido adscrito a Federico de Madrazo (19).

Su autor había nacido en Madrid en 1812; alumno de la Academia de San Fernando, entró después en el estudio de José Aparicio con quien colaboró como discípulo predilecto. A los 20 años fue nombrado profesor de dibujo del Real Seminario de Nobles, formando parte también del Liceo artístico y literario en el que igualmente enseñó dibujo. En 1849 la reina Isabel II le nombró pintor honorario de Cámara encargándole “verbalmente pintar cuánto fuera de su agrado y sin consultarle para nada”. Le recompensó también con el título honorífico de su Secretario y en 1858 consiguió plaza como profesor de la Escuela de Bellas Artes (20).

Pintó cuadros religiosos y composiciones de tema histórico, publicando en 1870 un librito titulado **Manual del Pintor de Historia**, cuyo contenido no responde exactamente al enunciado; habla brevísimamente acerca de la composición y pintura de historia y, en cambio, se extiende sobre la simetría y proporción del cuerpo, el colorido, la armonía, la gracia y la belleza, siendo en definitiva menos práctico que bienintencionado en sus propósitos (21). Se especializó como retratista y tuvo gran reputación entre la alta burguesía isabelina “por la verdad y parecido y el buen gusto en la ejecución”. Destaca Ossorio como su cualidad más sobresaliente el ser excelente colorista, no escatimando tampoco este crítico, contemporáneo del pintor, otros encendidos elogios, al tiempo que incluye en su biografía un extenso catálogo de sus obras. El artista murió en Madrid en 1883, y entre sus discípulos se cita al cubano Bernardo Villamil y Marraci (22).

Del segundo retrato que Mendoza pintó para la Isla de Puerto Rico no hemos logrado reunir más noticias. A pesar de que en la ciudad de San Juan existen varios retratos de Isabel II, ninguno corresponde con la fisonomía que la reina de España tendría cuando hizo su obra este pintor y es probable que utilizara el mismo modelo de F. Madrazo que empleó para el retrato anterior.

Durante la búsqueda que con este motivo efectuamos localizamos, como hemos señalado, otros retratos cuya presencia tiene que encontrar su justificación a lo largo de los años que gobernó esta Soberana el trono hispánico. En la Casa de España se guarda uno, excelente, firmado por Luis de Madrazo (1825-1897) (Lám. 3); otro, muy tosco y de fecha posterior, hay en el Ayuntamiento de la capital (23) y un tercero se conserva en la residencia del Sr. Embajador español.

Señalamos igualmente en San Juan, a pesar de que se hallan allí desde fecha muy reciente, otros dos retratos de la misma reina. El primero, propiedad del Instituto de Cultura Puertorriqueño, está depositado por éste en el Museo de la Familia. Representa a Isabel como niña de seis o siete años, y a pesar de haber sido atribuido al pintor valenciano Vicente López, nosotros preferimos adscribirle a su hijo Bernardo (24). En cambio posee mayor interés un monumental retrato de la reina existente en el Ayuntamiento de la capital, firmado por Federico Madrazo, que fue adquirido en el mercado artístico barcelonés.

No son éstos los únicos testimonios iconográficos que de Isabel II todavía se conservan en Puerto Rico. En el pueblo de Arecibo se volvió a colocar en 1963 una estatua de mármol de la soberana española que fue derribada de su pedestal poco antes de la pérdida de la Isla por el Gobierno peninsular (Lám. 4).

“El amor y lealtad —del vecindario arecibeño— hacia la excelsa y querida soberana” fueron los motivos que guiaron a la municipalidad a comprar “una hermosa estatua de S.M. la Reina” que tenía en venta un comerciante de San Juan, pagando por ella la cantidad de 1.600 pesos. La cifra incluía la adquisición de dos figuras de leones que se habrían de colocar en un pedestal sobre el que se dispondría la escultura.

Se decidió situar el monumento en el espacio urbano de mayor dignidad, la Plaza Mayor, que precisamente en 1858 había visto cambiar su castiza rotulación por la de Plaza de Isabel II, ocupando su basamento el mismo lugar que había tenido la “Pirámide Constitucional” —en realidad columna ochavada— erigida en 1823 con motivo de la proclamación de la Constitución liberal. El proyecto de este pedestal correspondió al Encargado de las Obras Públicas del Distrito Occidental de la Isla, D. Ramón Soler Fort que diseñó en 1861 un discretísimo basamento al que adosó las dos figuras de leones y el escudo de España. Cuando finalizaba aquel año el monumento fue inaugurado solemnemente (25).

Según se desprende de la documentación conocida la escultura de la Reina no fue esculpida por su autor con destino al pueblo de Arecibo, sino que se hallaba a la venta en la capital de la Isla esperando que algún Ayuntamiento o particular decidiera su adquisición, como si se tratara de una mercancía más, circunstancia ésta avalada por la procedencia misma de la estatua. Efectivamente, en la parte posterior de su peana figura una inscripción que aclara la paternidad y origen de esta obra: “GIOVANNI BARATTA di LEOPOLDO/ CARRARA 1860”. Durante el siglo XIX la producción casi industrial de los productos carrareses abastecía las necesidades de representación oficial de todo tipo de instituciones y colmaba asimismo los deseos de ostentación de nobles y burgueses de todos los países.

No es ésta una obra especialmente importante aunque ofrezca dignidad en su porte y absoluto parecido físico en su rostro, como si el artista italiano hubiese manejado la iconografía oficial creada por Federico Madrazo y difundida por el grabado. Posee además interés porque su autor tuvo relación con España. Efectivamente en 1863 Giovanni Baratta di Leopoldo residía en Madrid titulándose “vecino de Carrara, escultor y comerciante de mármoles”; en esa fecha se comprometió a ejecutar un crecido número de esculturas —8 heraldos y 20 niños— con destino al Panteón de Infantes de El Escorial, de acuerdo con los modelos que había entregado el escultor zaragozano Ponciano Ponzano. En 1871 aún vivía en España (26).

Además de la presencia de estas imágenes, el nombre de la Reina Isabel II se puede también evocar en la Isla delante de los numerosos edificios públicos que se construyeron bajo su reinado, incluso la capital de la pequeña isla de Vieques fue denominada así como homenaje a la Soberana, cuyo recuerdo y popularidad en el Caribe no se ha borrado pese a su desafortunada gestión de gobierno.

NOTAS

- (1) Revisando la obra de F. Ossorio y Bernard *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Ed. 1978, comprobamos que cita 16 pintores relacionados con Cuba (P. Acosta, A. Amato, M. Arias, J. Arrufat, E. Chartraud, R. Clausolles, F. Diez Torriente, L. Fernández de Moratín, A.

- Herrera, V.P. Landaluce, B. López Aldazabal, J. Roig y Bofill, J. Rojas y Cortadellas, C. Valdés, J.B. Vermay y B. Villamil y Marraci), 3 puertorriqueños (A. Marín y Molinas, S. Olledacruz y F. Oller) y 8 filipinos (R. Enríquez, J. Entrala, M. Figueroa, F.R. Hidalgo y Padilla, C. Miralles, L. Rocha y de Icaza, E. Villanueva y M. Zaragoza).
- (2) A.V. Dávila, "Imaginería sevillana del siglo XIX en Puerto Rico", *Cuadernos de la Facultad de Humanidades de Río Piedras*, 15, 1986, pp. 83-106.
 - (3) E. Arias Anglés, *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Madrid, 1986, pp. 37-43.
 - (4) Vicente López pintó en 1843 un retrato de Isabel II destinado a América (cfr. *Vicente López, su vida, su obra, su tiempo*, Valencia, 1926, pp. 174-176). J. Franch envió otro retrato al Ayuntamiento de Manzanillo (Cuba) (cfr. Ossorio, p. 258); E. Valldeperas otro retrato de la misma soberana para La Habana (cfr. Ossorio, p. 682); Ramón Padró remitió uno de Alfonso XII a la Audiencia de Puerto Rico y otro de la Reina D^a Cristina (cfr. Ossorio, p. 502); Ignacio Verdeja mandó en 1855 "para una iglesia de Puerto Rico: El corazón de Jesús adorado por la Virgen Santísima y varios ángeles" (cfr. Ossorio, p. 693). En el Ayuntamiento de San Juan se conserva un buen retrato de D. Rafael Primo de Rivera firmado en 1874 por Ramón Elorriaga.
 - (5) El lienzo mide: 86,5" × 58" = 1,87 × 1,33 m. Posee una inscripción que de momento no podemos explicar, que dice: Ayuntamiento de Puerto Rico en 1866. Agradecemos a la Secretaría de Relaciones Públicas del Sr. Gobernador las facilidades que en su día nos brindó para el estudio de la obra. También queremos dejar constancia de nuestro reconocimiento a los Sres. D. Ricardo Alegría, D. Pedro Puig y D. Edwin Lebron.
 - (6) M^a de los A. Castro, *La Fortaleza. San Juan de Puerto Rico*. 1984.
 - (7) F. Ossorio y Bernard, op. cit. (supra nota n^o 1) p. 445.
 - (8) Mide 2,02 × 1,38. Ha sido reproducido por J.J. Martín González (cfr. *Monumentos civiles en la ciudad de Valladolid*, Valladolid, 1983, p. 53 como obra inspirada en Madrazo. Por nuestra parte adelantamos el nombre de Francisco Mendoza en el *Catálogo* de la Exposición del día de las Fuerzas Armadas (Valladolid, 1984).
 - (9) Agradecemos a D. Antonio de la Banda habernos confirmado la existencia del retrato que Mendoza pintó para Cádiz.
 - (10) Madrid. *Archivo Histórico Nacional*. Ultramar, serie de Hacienda de Puerto Rico, Leg. 1112 (6-III-1859). Costó 329 pesos.
 - (11) *Ibidem*. (3-I-1860).
 - (12) *Ibidem*. (8-I-1860). Del marco, "de 9 pies de alto, 6 de ancho, con molduras y escudos de armas reales", se encargó el fabricante de molduras y marcos dorados, D. Antonio Girón, por un importe de 3.600 rs. incluyendo el cajón para conducirlo a la Isla, cilindro para el lienzo, embalaje (cfr. *Ibidem*. 15-XII-1859). No se ha conservado este marco.
 - (13) *Ibidem*. 21-VI; 30-VI y 10-VII-1860.
 - (14) *Ibidem*. 26-X-1859.
El 29-XI-1864 el Superintendente de la Isla da cuenta de haber dispuesto el traslado al palacio de la Intendencia el retrato de S.M. que existía en el palacio de la Real Fortaleza por haber costado otro los cuerpos de Milicias, solicitando que este retrato fuese dado de baja en el inventario de los muebles que pertenecían a la casa de Gobierno.
 - (15) *Ibidem*. 26-X-1859; 9 y 27-III y 8-VIII-1860. Su marco también fué realizado por D. Antonio Girón y costó 1.200 reales.
 - (16) C. González López, *Federico de Madrazo y Kuntz*, Barcelona 1981, p. 61. En esta obra se reproducen dos retratos similares a los que estudiamos y se consideran originales de Federico de Madrazo. En 1852 Madrazo había pintado un retrato para el Ayuntamiento de Puerto Rico (*Ibidem*, p. 64) que no hemos localizado, ya que no puede ser identificado como el de Fortaleza pese a la inscripción que existe en él como hemos anotado.
 - (17) C. González López. op. cit., (supra nota n^o 16), p. 86 (lám. 12, n^o 253 y 344).
 - (18) *Ibidem*.
 - (19) Museo del Prado n^o 6131 (mide 2,08 × 1,35 m. Se halla en muy mal estado de conservación y se

desconoce su procedencia) y nº 3460 (mide $0,84 \times 0,66$ m., es de formato ovalado y medio busto. Está depositado por el Museo en el Instituto de España, cfr. A. Espinós, M. Orihuela y M. Royo Villanova "El Prado disperso", *Boletín del Museo del Prado*, 1980, 2, 126, como copia de F. de Madrazo). *Catálogo de la Exposición Los Madrazo: Una familia de artistas*, Madrid, 1985, p. 150, nº 25, mide $1,02 \times 0,88$.

- (20) Ossorio y Bernard, pp. 443-445.
F.J. Sánchez Cantón "Los pintores de Cámara de los Reyes de España" *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1916, p. 301. Otras referencias biográficas sobre Mendoza han sido recogidas por E. Navarrete Martínez en *La pintura en la prensa madrileña de la época isabelina*, Madrid, 1986.
- (21) Imprenta de T. Fortanet, Madrid, 51 págs. Censurado por el pintor Carlos Luis de Ribera como "muy útil su publicación, conviniendo con V. en la necesidad de tener reunido en un Tratado o Manual las principales reglas, máximas y preceptos tan necesarios a los jóvenes que se dedican al estudio de las Bellas Artes".
- (22) Ossorio y Bernard, op. cit. (supra nota nº 1), p. 698.
Enciclopedia Espasa, T. 34, p. 631.
- (23) En el inventario de las pinturas que existían en la ciudad de San Juan en 1942 se citan en el Casino Español dos retratos de Isabel II considerados como obras de F. de Madrazo (cfr. A. de Hostos, *Diccionario Bibliográfico Comentado de Puerto Rico*, Barcelona, 1976, p. 104) cuyas medidas: $102'' \times 74''$ ($2,34 \times 1,70$ m.) y $63'' \times 53''$ ($1,44 \times 1,21$ m.) podrían corresponder —si se midieron con sus marcos— con el retrato de Mendoza ahora en Fortaleza y con el firmado por Luis de Madrazo, de la Casa de España.
- (24) A. Dávila, "La jura de Isabel II". *El Nuevo Día*, 21-VIII-1983. Deriva de un retrato de V. López conservado en el Ministerio de Hacienda, cfr. Vicente López (Ed. Gregorio Martínez Sierra). Madrid 1919, lám. 42.
- (25) La estatua se retiró violentamente en 1897, rompiéndose los brazos y la nariz. Arrinconada en una dependencia municipal se pretendió restaurarla en 1919, cfr. C. Coll y Toste, *Boletín Histórico de Puerto Rico*, T. IV, San Juan, 1918, pp. 302-306 y J. Limón de Arce, *Arecibo histórico*, Arecibo 1935, pp. 264-173. Fue reinstalado en su emplazamiento actual gracias al Ayuntamiento de Arecibo que contó con la cooperación del Club Cívico de Damas de Puerto Rico (Capítulo de Arecibo) y del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Agradezco al Sr. E. Lafuente del Archivo Histórico de Puerto Rico el conocimiento del dibujo del pedestal con la estatua, firmado por R. Soler Fort el 11-IX-1861 y al Instituto de Cultura Puertorriqueña la fotografía que publicamos.
- (26) E. Parco Canalís, "Escultores italianos de los siglos XVIII y XIX en España" *Archivo Español de Arte*, 1955, pp. 97-115.



In the Fortaleza or palace of the governors in Puerto Rico, a full-length portrait of Queen Isabel II has been repeatedly ascribed to Federico de Madrazo. Contemporary sources, however, show the author to be Francisco de Mendoza (1812-1883), who in 1860 carried out this commission as well as a smaller, half-length likeness of Isabel II for the palace of Intendencia; the latter's present location remains unknown. Mendoza practically copied Madrazo's court portrait of 1850, and thus the sitter appears younger and prettier than she was at the time. Other portraits of the Queen in Puerto Rico include a full-size canvas by Federico de Madrazo in the city hall of San Juan, and a marble statue in the little town of Arecibo. This was purchased and formally uncovered in 1861; it too follows the model set by Madrazo, and is signed by the Italian sculptor Giovanni Baratta who worked in Spain for a number of years.

4.— Giovanni Baratta: Isabel II. Arecibo. Puerto Rico.

ARTISTAS AMERICANOS EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. S. XVIII

CARMEN RODRIGUEZ TEMBLEQUE

En un artículo anterior nos referimos a los artistas americanos que vinieron a estudiar a España, a una filial de la Academia de San Carlos de México en Madrid; completando sus estudios en la Real Academia de San Fernando (1).

En la nómina que vamos a presentar a continuación se tratará de los artistas americanos, en general, que vinieron a la península para realizar sus estudios de arte. La forma en que estos estudiantes llegaron a España no tiene ninguna relación con los vistos anteriormente, ellos no eran principiantes, ya habían efectuado estudios en México o en España y habían demostrado cual era su forma de hacer el arte. Por el contrario los artistas que nos ocupan en este momento llegan a España sin haber efectuado ningún estudio anteriormente; hay algunos que vienen a una edad madura que podría hacer suponer la realización de unos estudios anteriores, pero otros llegan a una edad temprana, como son los diez, doce años, lo que supone que es en España donde comienzan sus estudios.

Ninguno de ellos viene como pensionado por su país. Aparecen en los libros de matrícula como los demás estudiantes españoles tan solo consignando su lugar de procedencia, y en algunos de ellos sus años y el nombre de sus padres.

En esta ocasión lo único que pretendemos es hacer una relación de los artistas americanos que estudiaron en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid; esperando que estos datos sean útiles para posteriores trabajos de investigación.

Los artistas aparecen clasificados alfabéticamente figurando primero el nombre, lugar de origen, nombre de los padres, años que tienen al matricularse, fecha de matriculación; entre paréntesis aparece consignado el libro de matrículas del cual se ha sacado los datos, pertenecientes al Archivo de la Real Academia de San Fernando.

Matías Aldao. Buenos Aires. 21 años. 30-Noviembre-1794 y 16-Febrero-1795. (Libro 3/301).

José Tomás Alvarez de Acevedo. Santiago de Chile (Perú) (sic). 12 años. 18-Septiembre-1793. (L. 3/301).

José Arostegui y Ferranz. Cadete del Regimiento de Dragones de Chile. 19 años. 18-Septiembre-1793. (L. 3/301).

Antonio Balladoig y Caballero. Iztaguas. 16 años. 6-Noviembre-1790 (L. 3/301).

Antonio Matías de Basterra. Puerto Cabello (Caracas). Hijo de Miguel y María Antonia Aresti. 11 años. 24-Enero-1797. (L. 3/302) (2).

Salvador de Batres y Muñoz. Guatemala. 19 años. 12-Febrero-1794. (L. 3/301).

Antonio Benitez de Lugo y Verois. Caracas. 16 años. 8-Noviembre-1785. (L. 3/301) (3).

Ventura Blanco Calvo Encalada. Hijo de Lorenzo Ministro de la Audiencia de Buenos Aires y María de las Mercedes Calvo Encalada. 24-Enero-1797. (L. 3/302).

Juan Bautista de la Bodega. La Habana. 21-Enero-1794. (L. 3/301).

Jerónimo Cabañez Callejón. Santiago de Cuba. 12 años. 25-October-1790. (L. 3/301).

Antonio de Cabrera. Quito. Hijo de Ambrosio y María Ventura de la Fuente. 28 años. 11-Febrero-1803. (L. 3/304).

Angel Calderón de Belgrano. Buenos Aires. Hijo de Joseph y Josepha. 9-Diciembre-1804. (L. 3/306).

Manuel Vicente Carrillo de Albornoz. Oaxaca. Hijo de Bernardo y Catalina Arches. 16 años. 8-Abril-1796. (L. 3/302).

Mariano Carrillo. Oaxaca. Hijo de Bernardo y Catalina Archer. 14 años. 19-Noviembre-1800. (L. 3/303) y 19-October-1802. (L. 3/303).

Pedro Carrillo. Oaxaca. Hijo de Bernardo y Catalina Archer. 16 años. 19-Noviembre-1800. (L. 3/303).

Rafael de Cordova y Berde. Caracas. 18-October-1787. (L. 3/301) (4).

Joseph Cortinas. Caracas. Hijo de Francisco. 16 años. 12-Noviembre-1798. (L. 3/302) (5).

Juan de la Cruz Cortines. Caracas. Hijo de Francisco y Josepha Espinosa. 14 años. 3-Marzo-1803. (L. 3/304) (6).

Mauricio Díaz. La Habana. 12 años. 2-October-1794. (L. 3/301).

Juan Bautista Domínguez. La Habana. Hijo de Francisco y María Caballero. 20 años. 8-October-1803. (L. 3/304).

Vicente Escobar. La Habana. 22 años. 11-Septiembre-1784. (L. 3/301).

Santiago Espaillat. Santiago de Cuba. Hijo de Francisco y Petronila Velilla. 18 años. 10-October-1803. (L. 3/304).

Domingo Espejo. Caracas. Hijo de Francisco y Bárbara Bermúdez. 17 años. 11-Noviembre-1795. (L. 3/302) (7).

Francisco Facio. Veracruz. Hijo de Rafael y María Durán. 17 años. Vive en el Barrio de la Fuente de San Juan, manzana 246, nº 5. 5-October-1814. (L. 3/306).

Manuel Facio. Veracruz. Hijo de Rafael y María Durán. 17 años. 5-October-1814. (L. 3/306).

Felipe Fernández de Cordova. Arequipa. Hijo del Doctor Miguel asesor general de aquella ciudad y de Clemencia Gomar de Mola (sic). Vive calle de Preciados, Póstigo alto de San Martín, nº 25 y 26 qto. 3º. 18-Abril-1814. (L. 3/305).

Nicolás Fernández Pierola. Camarin (Arequipa). Hijo de Pedro y Pasquala Flores.

Admitido en el estudio de Arquitectura. 3-octubre-1804. (L. 3/304).

Juan Franco. Cumaná. Hijo de Joseph Juan y María de la Coa. 19 años. 10-Septiembre-1798. (L. 3/302) (8).

Anselmo García. Santa Fe. Hijo de Valentín y Rosa del Castillo. 19 años. 3-October-1804. (L. 3/304).

Antonio González de Batres y Muñoz. Guatemala. 18 años. 12-Febrero-1794. (L. 3/301).

Miguel González de Batres y Muñoz. Guatemala. 26 años. 12-Febrero-1794. (L. 3/301).

Joseph Ignacio Gutiérrez. México. Hijo de Joseph Marcelino. 15-Septiembre-1796. (L. 3/302).

Buenaventura Harrea. Arequipa. Hijo de Martín y Eustaquia Nieto. 15-Septiembre-1804. (L. 3/304).

Joseph Hernández. Lima. Hijo de Joseph y Maria Gorrochategui. 16 años. 1-octubre-1801. (L. 3/303) y 15-Septiembre-1803. (L. 3/304).

Pedro Hernández de Alba. Santo Domingo. Hijo de Lorenzo y Rita Sánchez Carbajal. 18 años. 17-October-1798. (L. 3/302).

Joseph Antonio Jerreyra. México. Hijo de Pedro Andrés y María Duro. 17 años. 16-Septiembre-1806. (L. 3/304).

Juan de Jugo. Maracaibo. 14 años. 27-Marzo-1795. (L. 3/301) (9).

Francisco Justiz. La Habana. Hijo de Juan y Felipa Urrutia. 21 años. 30-Febrero-1801. (L. 3/303).

Antonio Martínez. Lima. Hijo de Antonio y María Fernández. 24 años. 22-Enero-1798. (L. 3/302).

Sebastián Méndez y Medina. Lima. 30-October-1722 y 30-October 1777. (L. 3/300).

Diego de Mesa y Natera. Puebla de los Angeles. 25 años. 5-Febrero-1775. (L. 3/300).

Carlos Miyares. Barinas (Caracas). Hijo de Fernando e Inés Mancebo. 14 años. 30-Enero-1803. (L. 3/304) (10).

Simón Morán y Bens. Lima. 6-Septiembre-1790. (L. 3/301).

Francisco de Naxera Amable. De nación americana. 16-Septiembre-1752. (L. 3/300).

Juan Nepomuceno de San Juan. Nueva Guatemala. 16 años. 3-Noviembre-1791. (L. 3/301).

Pedro Noriega. Capitán de milicias de Lima. 13 años. 31-Marzo-1794. (L. 3/301).

Joseph Hipólito Odoardo y Bouchez. Santiago. 13 años. 9-Septiembre-1793. (L. 3/301).

Juan de Oromi. Buenos Aires. Hijo de Román y de Agustina Lasala. 13 años. 15-Febrero-1798. (L. 3/302).

Juan Calixto de Oxeda. Puerto Rico. Hijo de Juan y María Bárbara Bambino y Beloni. 13-Febrero-1796. (L. 3/302).

Joseph de Pamanes. La Habana. 20 años. 6-October-1794. (L. 3/301).

Joseph Ignacio Paris. Santa Fe. Hijo de Joseph y Genoveva. 22 años. 11-October-1804. (L. 3/304).

Pedro Pérez. Clérigo ordenado de menores. Lima. Hijo de Domingo y Maria Bahun. 30 años. 12-Mayo-1796. (L. 3/302).

Joseph Agustín de Pruna. Guamanga. Vive en Postigo de San Martín nº 4, qto. 2º. 10-Febrero-1815. (L. 3/306).

Mariano Queipo y Echave. Lima. 16 años. 18-Abril-1787. (L. 3/301).

Francisco Rodríguez. Cumaná. 34 años. 11-Mayo-1776; (L. 3/300) (11).

Joan Rodríguez de Argumedo. Cumaná. 13 años. Negro. 4-Diciembre-1788. (L. 3/301) (12).

Joseph Fermín Rodríguez Rendon. Cumaná. 26 años. Negro. 4-Diciembre-1788. (L. 3/301) y 4-Diciembre-1790 en Matemáticas. (L. 3/301) (13).

Celedonio de la Roa. Guadalajara. Hijo de Ramón y Gertrudis Gutiérrez. 22 años. 13-Enero-1803. (L. 3/304).

Francisco y Roxas. Tlaxcala. 20-October-1784. (L. 3/301).

Martín Ruiz Gasco. Buenos Aires. Hijo de Andrés y Paula Leyva. 24 años. 20-Septiembre-1796. (L. 3/302).

Venancio Salina. San Luis de Guarri (Liam). Hijo de Manuel y Jerónima Sal. 14 años. 17-October-1799. (L. 3/303).

Juan Manuel Sánchez Manzaneque. Santa Fe. 10 años. 27-Febrero-1788. (L. 3/301).

Manuel Tadeo Martín. Buenos Aires. 13 años. 26-Septiembre-1784. (L. 3/301).

Pío de Tristán y Moscoso. Arequipa. 17 años. 1-Diciembre-1791. (L. 3/301).

Marcelo Varela. Lima. Hijo de Joseph y María Pérez. 18 años. 29-Septiembre-1796. (L. 3/302).

Joseph Vegues y Martillez. Puerto Rico. 13 años. 12-Septiembre-1785 y 25-Febrero-1794. (L. 3/301).

Félix Veranes. Prébitero. La Habana. 15-Septiembre-1802. (L. 3/303).

Domingo Xaramillo y de Hajar. Los Reyes (Perú). 13 años. 14-Febrero-1794. (L. 3/301).

Joseph Ximénez Azorín. México. 37 años. 13-Septiembre-1793. (L. 3/301).

Luis Ignacio de Zabala. Nueva Guatemala. 25 Enero-1793. (L. 3/301).

NOTAS

- (1) C. García Saiz, C. Rodríguez de Tembleque. "Historia de un intento fallido: La Academia madrileña para pensionados mexicanos". *Cuadernos de Arte Colonial*. Nº 2. Madrid. Mayo 1987. pp. 5-18.
- (2) A. Boulton. *Historia de la Pintura en Venezuela*. Tomo 2. Caracas. 1973. p. 18.
- (3) *Ibidem*. p. 18.
- (4) *Ibidem*.
- (5) *Ibidem*.
- (6) *Ibidem*.
- (7) *Ibidem*.
- (8) *Ibidem*. pp. 11-12 y 17.
- (9) *Ibidem*.
- (10) *Ibidem*.
- (11) *Ibidem*. p. 12.
- (12) *Ibidem*. p. 17.
- (13) *Ibidem*. pp. 12-13, 15 y 17.

NOTAS SOBRE ICONOGRAFIA BARROCA MEXICANA Dedicatoria: A don Federico Sescosse

SANTIAGO SEBASTIAN LOPEZ

Cuántas veces estuve en México visité la entonces Biblioteca Nacional y me detuve un buen rato ante su portada contemplando su magnífico alto relieve, recuerdo del convento agustino que antes fue la rica Biblioteca. Cada vez estaba más seguro de que detrás de tal composición el anónimo escultor de la segunda mitad del siglo XVII tuvo ante sí un magnífico grabado. Cuando tuve grabados en mis manos más de alguna vez me vino a la memoria el formidable relieve didáctico de la antigua iglesia agustina, pero no salía. Yo sabía que era cuestión de tiempo, el grabado existía, y al fin ha salido. Me alegra el haber resuelto esta incógnita del arte colonial mexicano.

Con respecto a los relieves de las portadas principal y lateral de San Agustín de Zacatecas, en 1975, don Federico Sescosse pasó una situación semejante. Decía en su artículo: "Es bien sabido que los pintores y escultores novohispanos no tuvieron empacho en copiar las obras de sus antecesores europeos". Luego de poner unos ejemplos al respecto, añadía: "el desconocido escultor de San Agustín hace otro tanto con algún grabado español" (1). Era muy razonable esta argumentación de mi colega mexicano, pero solo ahora sabemos que el grabado no era español sino flamenco,



San Agustín y su posteridad espiritual, grabado de Bolswert (1624), que sirvió de modelo a las portadas de los Agustinos de Ciudad de México y Zacatecas.



Ciudad de México. Relieve de la portada de la Iglesia (hoy ex-Biblioteca Nacional).

nada menos de de Schelte de Bolswert, que ilustró en 1624 una vida de San Agustín, publicada en París. Ahora está claro que a través del comercio de libros o por un monje venido de Europa, sin duda, a través de España, llegó a la Nueva España este libro agustino con 26 espléndidos grabados que no pasaron inadvertidos a los artistas que trabajaban para los agustinos en sus iglesias de ciudad de México y Zacatecas, en la segunda mitad del siglo XVII.

Federico Sescosse vió acertadamente cual era el tema de la portada lateral de San Agustín de Zacatecas, fue el primero en identificar la temática, que había pasado inadvertida a los estudiosos formalistas. Él se dió cuenta que su origen estaba en **Las Confesiones** (libro VIII, capítulo 12) de San Agustín, en el pasaje referido a cuando se hallaba recostado en el jardín de su casa de Milán y tuvo la revelación del **Tolle, lege**, con referencia a aquel ángel que le dio las Epístolas de San Pablo para inducirle a leerlas propiciando su conversión. Ya conocíamos la fuente literaria, era preciso dar con la fuente gráfica. Ahora la tenemos: nada menos que el primer grabado de la citada serie biográfica de San Agustín. Al cotejarlas puede verse cuan original resulta la versión en piedra, no sólo fue invertido el modelo, hubo cambios notables, casi irreconocibles.

Pero no para aquí la cosa. Esta serie de grabados me ha permitido despejar la incógnita de las génesis de las citadas portadas, aunque la de Zacatecas fue obra de otro maestro, menos hábil como escultor. El tema iconográfico se refiere a **San Agustín y su posteridad espiritual**, que ya recogió Posidio en su biografía de San Agustín, y como tema iconográfico apareció a principios del siglo XV en un fresco de los Agustinos de Constanza. Este tema se refiere al Patriarca de Hipona acogiendo bajo su manto a todas las órdenes y congregaciones que siguen su regla para luchar frente a la herejía, de ahí que Bolswert colocara bajo sus pies las cabezas de los herejes vencidos: Maniqueo, Fortunato y Pelagio; en el grabado y en la obra escultórica dos ángeles sostienen la capa del santo, hay diferencias en cuanto que Bolswert cobija a papas, cardenales, obispos, monjes y hasta a un canónigo, mientras que el escultor mexicano solo puso a frailes y a un obispo; el protagonista lleva la mitra episcopal y el atributo de fundador. Las inscripciones que hay en la portada de ciudad de México aluden al santo como nuevo Salomón, como enemigo de la herejía y como el nuevo sacerdote Simeón que fortificó el santuario (2).

Cada día se nos revela como más importante la búsqueda de las fuentes gráficas, no sólo para ver hasta que grado fue la originalidad del artista, que ya copia, ya cambia, etc. El mayor interés es que nos ayuda a una lectura correcta de los temas iconográficos, y ya no podemos titubear en la interpretación iconológica. Han sido varios años pensando en el relieve agustiniano de la ex-Biblioteca Nacional, pero valió la pena el tiempo y la preocupación puesta en ello.

A manera de Apéndice quiero referirme al cuadro atribuido a Juan Tinoco; "Batalla de moros con cristianos" de la Pinacoteca Virreinal. Dudo que pueda ser este tema de la España medieval y más bien se refiera a un tema clásico como las Batallas de Alejandro. Es posible que el artista conociera grabados sobre las obras de Lebrun o tal vez el "Paso del Mar Rojo" de este pintor francés, que fue grabado por Audran, aunque mi colega Juan Luna cree que hubo una fuente común anterior que ya combina los motivos de Rafael con los de Rubens.



San Agustín en el jardín de Milán recibiendo la inspiración del "Tolle lege", grabado de Bolswert (1624). Inspiradora de la portada lateral de San Agustín de Zacatecas.

NOTAS

- (1) F. Sescosse: *La portada lateral de San Agustín en Zacatecas*. Anales nº 44. México 1975.
- (2) J. y P. Courcelle: *Iconographie de Saint Augustin*. XVI-XVIII siècles. Tomo IV. Paris 1972.

TIJERAS MEXICANAS DE GREGORIO CARRILLO DE PUEBLA DEL AÑO 1677 EN PRAGA

PAVEL ŠTĚPÁNEK

Son muy raros los objetos de arte y artesanía de fabricación mexicana, anteriores al siglo XX, conservados en colecciones europeas, fuera de España. Por eso sorprende gratamente poder encontrar en la bodega del Museo de Artes Industriales de Praga unas tijeras decorativas, que fueron expuestas, recientemente, en una exposición titulada *Lavabo, flacón, instrumentos de higiene y toilette de cinco siglos*, que se celebró en 1982, en la sede de dicho museo, en Praga (1).

Dado que el texto que llevan está en español, las tijeras se incluyeron en el catálogo como españolas, pero no es así. Nos lo revela la propia lectura del texto: SOI ESCLAVA DE MI DUEÑO/SEÑOR A QUIEN SIRVO. En la otra parte, GREGORIO CARRILLO ME FECIT/EN LA PUEBLA DE LOS ANGELES AÑO DO 1677. No sólo nos indica el lugar de la fabricación, Puebla, sino el nombre del artífice, GREGORIO CARRILLO, cuya existencia no es, que yo sepa, conocida y ligada a una actividad determinada (2).

Aunque se trate de un modesto artesano, la calidad de la decoración de las tijeras y su forma en conjunto merece esta pequeña nota acerca de la existencia de este artesano y acerca de la existencia en Puebla de un centro productor o taller de artesanía en la segunda mitad del siglo XVII.

Es muy difícil hablar de la procedencia de las tijeras, únicamente puedo emitir tres hipótesis: primero, que haya llegado a Checoslovaquia con algún misionero, pues en Puebla, sobre todo en el colegio jesuita, estuvieron más misioneros checos. La segunda es que de México vinieran a España donde fueron compradas, y la última es que sea alguna compra de fecha más reciente, sea directa en México o en algún otro país, sobre todo España.

Las segundas tijeras en la colección del museo (3), son más modestas. El rótulo dice: SOY DE DN FERDO DE LA FTEADMORGL DE SALINAS, o sea Soy de Don Fernando de la Fuente, Administrador General de Salinas. En la segunda parte figura el nombre de SEBASTIAN/Y/ó/XI/MENEZ/ó MENDEZ/ALBAZZI/casi ilegible/ Fe. AD 1727, pero no se indica el lugar. Quizás sean del mismo lugar pues la técnica de la decoración no difiere mucho.

De todas maneras, es un testimonio muy interesante de la artesanía en metal de la zona hispánica de los siglos XVII y XVIII.

NOTAS

- (1) Agradezco a la dra. Vokáčová que me haya facilitado la revisión del objeto, pues en el catálogo, la transcripción no corresponde a lo que efectivamente se dice, y durante la exposición estaba yo en México.
- (2) Núm. del catálogo 67, núm. del inventario 12 577, 35 cm. largos.
- (3) Núm. del catálogo 66, núm. del inv. 12 576, 24,5 cm.

DEL BARROCO SALOMONICO AL BARROCO ESTIPITE. CONSIDERACIONES SOBRE UN DOCUMENTO RELATIVO AL GREMIO DE LOS ARQUITECTOS DE LA CIUDAD DE MEXICO EN 1733

GUILLERMO TOVAR DE TERESA

El año de 1733 se hizo un concurso para llevar a cabo la obra de la Casa de Moneda en la Ciudad de México. El proyecto aprobado fue el de un ingeniero militar llamado Luis Diez Navarro, autor de la desaparecida iglesia de Santa Brígida en la propia capital. Uno de los concursantes fue Gerónimo de Balbás, el introductor de la pilastra estípite al nuevo mundo. En un estudio reciente publicamos (1) su testamento, documento precioso que nos permitió saber que Balbás no fue andaluz sino castellano, que era vecino de Madrid hacia 1702-03 donde actuaba como tramoyista de teatro, que luego vivió en Cádiz y en Sevilla y que murió en México en 1748. Lo relevante de estas noticias, lo encontramos en el hecho de ser paisano —ya que fue castellano— y contemporáneo de José Benito de Churriguera. Churriguera, quien, como se sabe, rescata el uso de la pirámide invertida —o sea el estípite— en 1689 cuando construye la pira funeraria de la desdichada María Luisa de Orleans consorte del rey Carlos II, en la capital del reino español, sin embargo, los retablos conocidos como obra de Churriguera —Leganés o Salamanca— apenas si nos muestran el nuevo tipo de soporte.

Los antecedentes del estípite se encuentran en el Manierismo. Recuérdese, simplemente, el tratado de arquitectura de Wendel Dietterlin, publicado en Estrasburgo en 1598 y que nos muestra innumerables grabados con dibujos estípites y un aparato ornamental consistente en líneas quebradas (2).

La presencia del estípite en la península en los últimos años del siglo XVII y primeros del siglo XVIII, significa la reacción neomanierista frente al barroco salomónico, es decir, el triunfo de la línea quebrada sobre la línea sinuosa. Adviértase



1.— *Iglesia de San Juan de Dios. Fachada. México. D. F.*

también que el estípite comienza en la obra de arquitectura interior, en la tramoya de túmulos y retablos, es decir, que procede de la obra de ensambladores y retablistas, no obstante que su reinaugurador fuese un arquitecto.

En la misma época en que Churriguera hace retablos de columnas salomónicas en Castilla, Balbás hace retablos de estípites en el sur de España. Mientras no se demuestre lo contrario, Balbás es el introductor del estípite en Andalucía. Esta época está relacionada con un cambio dinástico —Habsburgos y Borbones— y, de hecho, una renovación para España. A Churriguera se le ha supuesto innovador, pero basta una obra como la del “Nuevo Baztán” patrocinada por Goyeneche, para considerarlo un arquitecto retardatario (3). En cambio, leyendo a Céan Bermúdez (4), quien describe el retablo del Sagrario de la Catedral de Sevilla, es suficiente para imaginarse la importancia y la riqueza de esa obra, como en la Sillería de Marchena, obra suya también, plena de estípites y elementos innovadores.

Balbás llega a México en 1718. Es un retablista tan prestigiado en Sevilla, tan atrevido e innovador, que el cabildo de México lo contrata para hacer el Retablo Mayor, el Ciprés y el Retablo del Perdón de la Catedral Metropolitana.

En México, la escena arquitectónica está dominada por maestros tales como Pedro de Arrieta, formado en el clasicismo del siglo anterior o Custodio Durán con su pasión por la línea ondulante, sinuosa, que se vuelve un distintivo propio de su estilo. Del primero recuérdese el Palacio de la Inquisición y del segundo, el Templo de San Juan de Dios (Lám. 1).

Arquitectos y no sólo retablistas, estos maestros representan el tránsito del clasicismo al barroco salomónico. Su actuación en el primer tercio del siglo XVIII es importantísima; lo significativo es que conviven con Balbás, retablista y tramoyista, pero sobre todo cultivador del estípite e innovador de un gusto ornamental. Es obvio que ambas facciones estilísticas entraron en pugna.

En 1733, año del concurso que citamos al principio, la opinión sobre el proyecto de Balbás, dada por un contemporáneo es la siguiente:

“Hermoso, pero decorado en tan extraña manera que para terminarlo se incurriría en grandes gastos, y una vez terminado parecería más como un altar, en una iglesia que la fachada de una casa; parece más propio para ser tallado que para escultura en piedra...”

Lo cual demuestra la resistencia de incorporar los elementos decorativos de la arquitectura interior, de los retablos, a las fachadas y, segundo, el énfasis en el mal gusto en que se incurriría con semejante proyecto.

Balbás, por otra parte, trabajó en el Templo de San Fernando, pero los cuantiosos gastos y su falta de formación profesional, le hacen abandonar la obra que queda en manos de Manuel Alvarez y José Eduardo de Herrera (c. 1738).

En el citado año de 1733, se congregan los maestros más importantes que integran el gremio de arquitectos, bajo el tenor siguiente:

(Al margen). Compromiso entre los maestros de Arquitectura fecho en papel del sello segundo doy fee (Rúbrica).

En la Ciudad de México a veinte y uno de febrero de mil setecientos y treinta y tres



2.— Capilla del Sagrario. Fachada (Detalle). México. D. F.

años ante mi el escribano y testigos parecieron los Maestros de Arquitectura Pedro de Arrieta que lo es mayor de la fábrica material de la Santa Iglesia Cathedral Metropolitana y Real Palacio de esta Corte, Antonio Alvares, Alarife mayor de esta Novilíssima Ciudad, Miguel Joseph de Ribera, Miguel Custodio Durán, Nicolás de Meza, Manuel Alvares, y Joseph Eduardo de Herrera Apoderado general y procurador de dicho gremio todos vezinos de esta dicha Ciudad a quienes doy fee conosco, y juntos, de mancomún, a voz de uno y cada uno de por sí, y por el todo In Solidum denunciando como expresamente denuncian, las leyes y derechos de la Mancomunidad división y excusión como en ella se contiene dixeron que por quanto deseosos del mayor lustre del dicho gremio, y bien público de esa novilíssima Ciudad, conciderando los daños perjuicios y menos cabos que pueden acaecer, en Arte que es de tanto peligro, si los que lo exercitan, no son aptos para él fallándoles la fidelidad que se requiere y precisa suficiente, en las tazaciones que se les encargan, como en los gastos de las obras que muchas vezes, corre, y passa por sus manos, lo cual mediante y procurando, como están obligados, a no ser cómplices de ningún modo, de que por su causa, u omisión se origine a la Ciudad daño alguno, sino que todo se haga en justicia, y razón: han deliberado todos de mancomún y cada uno de por si, y en nombre de los que son y en lo que adelante fueren, por quienes prestan voz y causión en devida forma de derecho, que irán y passarán en todo tiempo por lo que se expresara en este instrumento, por el qual otorgan que se comprometen a no examinar persona alguna que sea del Inferior Calidad, sino que los que así quisieren aprender dicho arte, ayan de presentar sus fees de Baptismos, informaciones, y demás recados de Limpieza Calidad e identidad, para proceder al examen, e igual sea en cocurrencia de todos los maestros o de la mayor parte de ellos quienes puedan y devan preguntar al que se examinare todas aquellas preguntas que les parecieron necesarias sin consentir que ninguno sea examinado en secreto, sino que aya de comparecer en público, para que con esto se excusen los daños perjuicios y menos cabos que de lo contrario se pueden temer. Y para que esto tenga el devido cumplimiento, se obligan so dicha mancomunidad a que precediendo lo contrario, o contraviniendo a lo que va expresado, a dar y pagar de su bolsa y caudal la cantidad de trescientos pesos que aplican por tercias partes. Ciento a la Cámara de su Magestad (que Dios guarde) Ciento a el Juez que lo sentenciare y Ciento, para el hornato del Sancto Angel del dicho gremio que estos exiva cada uno de los veedores, que tal examen hiziere, sin dar a todos noticia y quede nula, de ningún valor ni efecto, la carta de examen que sin dichas condiciones se hiziere, y la dicha pena, pagada, o no pagada quede siempre subsistente este instrumento, y se lleven a puro y devido efecto sus condiciones; a cuya observancia guarda y cumplimiento, obligaron todos —devaxo de dicha mancomunidad, sus personas y bienes— presentes y futuros, y con ellos se someten a el Fuero y Jurisdicción de los Señores Juezes y Justicias de su Magestad de qualesquier partes que sean en especial a las de esta dicha Ciudad, Corte y Real Audiencia de ella renuncian todos y cada uno de por sí, el suio proprio, domicilio y vezindad y Ley si Convenerit de Iurisdictione Omnium Indicum, las demás de su favor y defenza, con la General del derecho, para que a lo que dicha es les compelan y apremien, como por Sentencia Passada en Authoridad de Cossa Jugada: Y concienten se saquen los testimonios que fueren nesserarios de este instrumento: e igual piden y suplican rendidamente a el exelentíssimo Señor Marquez de Cassa Fuerte Virrey Governador y Capitán General de esta Nueva España, se sirva con su gran benignidad y superior influxo de aprobarlo confirmarlo y ratificarlo por ser el efecto de él, en servicio de ambas Magestades, pro y útil de esta República, y del expresado gremio en cuyo testimonio así lo otorgaron y firmaron siendo testigos Joseph Flores, Nicolás de Barzena y Antonio de

Marchena vezide esta Corte. Y al tiempo de firmar diexeron que se comprometían devaxo de la dicha mancomunidad e In solidum y devaxo de la pena de cinquenta pesos aplicados por tercias partes en la misma distributiva conformidad que la atecedente que la site el que hiziere espaldas a otro que no sea Maestro en la facción de cualquier obra, y que los veedores que en tiempo fueren estén obligados a vicitar las obras saber e indagar quién las dirige y que todos los Mestros estén obligados a ayudar a los veedores y Apoderado General de dicho Gremio para los pleytos que se ofrecieren en defenza de él, y asímismo que la Sancta Imagen del Angel de dicho Gremio con sus bienes y demás que le toca y pertenece, lo tenga todo a su cuidado, guarda y custodia el dicho apoderado que en tiempo fuere, y en esta conformidad así lo otorgaron y firmaron fecho ut supra testigos los dichos = Miguel Custodio Durán (Rúbrica) Miguel Joseph de Rivera (Rúbrica) Joseph Eduardo de Herrera (Rúbrica) Nicolás de Mesa (Rúbrica) Manuel Alvarez (Rúbrica).— Ante mí Phelipe Muños de Castro escribano Público (6).

El grupo representativo del gremio está integrado por: Pedro de Arrieta a quien hemos ya citado, quien realiza obras tales como el Santuario de Tepeyac y el Palacio de la Inquisición; Antonio Alvarez, padre de Manuel Alvarez; Miguel José de Ribera, suegro de Lorenzo Rodríguez; Miguel Custodio Durán, Nicolás de Meza, y José Eduardo de Herrera, a quien tenemos consignado como autor de diversas obras de arquitectura civil (7). Este grupo de arquitectos trabaja en mancomunidad en el primer tercio del siglo XVIII; monopolizan las obras importantes de arquitectura bien sea maestreándolas o inspeccionándolas como lo prueban diversos documentos. El carácter cerrado del gremio, por su propia naturaleza, nos permite comprender el rigor que pretenden aplicar para acceder al mismo y que, de hecho, se advierte claramente en el documento que reproducimos en el curso de este artículo. Balbás y Lorenzo Rodríguez (1704-1774), los dos hombres claves del estilo barroco estípite no son aceptados con facilidad en el medio. Recuérdese del principio el caso de la Casa de Moneda y las dificultades en San Fernando, y del segundo pleito que sostuvo con Miguel Custodio Durán en relación a la Casa de los Virreyes en Huehuetoca. Durán dice: “ni es maestro examinado, ni aprobado ni puede maestrear ninguna obra” y agrega que él mismo lo reprobó en el examen, a lo que Rodríguez contesta que “la ciencia arquitectónica la traje muy amplia desde los reinos de España...” (8). Esto ocurre en 1740 y los documentos se hallan en el Ramo de Desagüe, T. 1. Exp. 62, del Archivo General de la Nación.

En 1749, se hace otro concurso importante: la obra del Sagrario Metropolitano (Lám. 2), es decir, la Parroquia adjunta a la Catedral (9). Iniesta Bejarano —sobrino carnal de Miguel Custodio Durán— presenta un proyecto clasicista y Rodríguez un proyecto con fachadas de estípites. Los tiempos han cambiado y triunfan los retablos de piedra del segundo.

Para mediados del siglo XVIII, el estípite triunfa en los exteriores. Se realizan obras de la importancia del Sagrario, la Santísima, la capilla de Balbanera del convento de San Francisco en la Ciudad de México, etc. Se renueva la vieja Iglesia Jesuita de Tepotzotlán, Felipe de Ureña trabaja en Guanajuato y Agascalientes y, en fin, se extiende el uso del soporte a todo el país desde Yucatán hasta Baja California. Sin embargo, la tradición estilística arquitectónica en el uso de columnas cilíndricas de estrías ondulantes o el uso de columnas salomónicas no desaparece. Disminuye, se vuelve subterránea esta corriente y reaparece, de pronto, cuando el estípite y su aparato ornamental acaba por desaparecer su función tectónica, en los tiempos de

Guerrero y Torres, en obras como Santa Prisca de Taxco, Tianguistenco y la Enseñanza de la Ciudad de México, encontramos que a mediados del siglo XVIII, se han fusionado las dos tendencias. En el interior de la Parroquia de Taxco o en el Templo de la Enseñanza hay retablos que han disuelto estípite como soporte, pero en sus exteriores se han conservado el uso de la columna. Tenemos la impresión de que acaban por polarizarse las dos tendencias.

Anacronismo, convivencia, simultaneidad son rasgos del barroco mexicano. No hay sucesión cronológica estricta entre modalidad y modalidad. No le sucede el estípite a la columna salomónica; conviven, se realizan otras, simultáneamente, incluso en su mismo conjunto que integran unos y otros elementos. La historia del Arte Colonial de México tiene sus propias reglas; los documentos van eliminando, poco a poco, los bruscos cortes que suponían diversos autores de acuerdo a una idea muy occidental y positivista de la Historia del Arte. Las terminologías son muy engañosas y en algunos casos sólo confunden; conviene revisar a fondo la aplicación del término "Churrigueresco" al Barroco Estípite de México, y asimismo no pensar en estrictas clasificaciones propias de otras disciplinas, pues sólo nos conducen a tener una visión limitada de los fenómenos artísticos (10). La investigación documental, la reflexión y la conciencia clara de nuestros propios fenómenos es lo que en el futuro nos ayudará a entender mejor nuestro arte del Virreinato.

NOTAS

- (1) G. Tovar de Teresa. "La Muerte de Gerónimo de Balbás" en *Boletín de Monumentos Históricos*. Núm. 4, INAH. México, 1980.
- (2) W. Dietterlín. *Le Livre de Architecture*. 1a. Ed. Estrasburg. 1598. 2a. Ed. Lieja. 1862.
- (3) G. Kubler. *Arquitectura de los Siglos XVII y XVIII*. *Ars Hispaniae*. Vol XIV. Madrid. 1957.
- (4) A. Céan Bermúdez. *Guía de la Catedral de Sevilla*. Sevilla. 1806.
- (5) H. Berlín. "Three Master Architects in New Spain" en *Hispanic American Historical Review*. Don Barton, N. C. 1947. Núm. XXVII. pp. 375-383.
- (6) Archivo General de Notarias. Compromiso... doy Fee, Notaría a/c. de Felipe Muñoz de Castro, a 21 de Febrero de 1733.
- (7) G. Tovar de Teresa. "México Barroco". SAHOP. México. 1981.
- (8) M. Romero de Terreros. "La Carta de Examen de Lorenzo Rodríguez" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México. Núm. 15, pp. 105-108.
- (9) E. Marco Dorta. "El Proyecto de Iniesta para el Sagrario de Méjico" en *Arte en América y Filipinas*. Laboratorio de Arte Universidad de Sevilla. Núm. 1. pp. 91-93.
- (10) J.A. Manrique. "El Neóstilo; Última Carta del Barroco Mexicano" en *Historia Mexicana*. Núm. 79, Colegio de México. México. 1973.

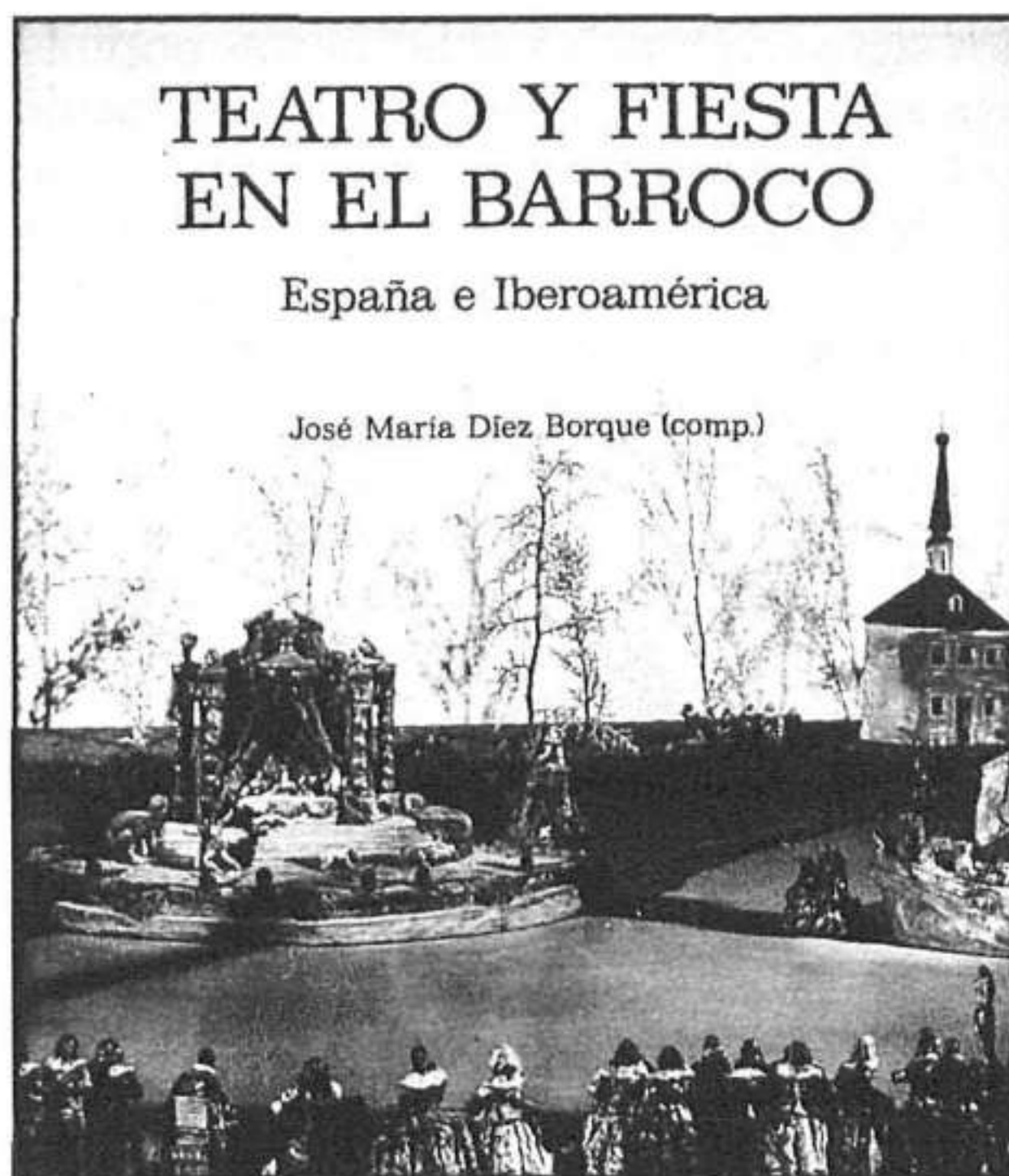
J.M. Díez Borque (Comp.): TEATRO Y FIESTA EN EL BARROCO. ESPAÑA E IBEROAMERICA. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1986, 190 pp., ilustraciones.

Producto del Seminario "Teatro y Fiesta en el Barroco Español e Iberoamericano" organizado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en la ciudad de Sevilla, durante el año 1985, es este libro que bajo el mismo título recoge las nueve conferencias de los diferentes especialistas que en aquél participaron.

Dirigido el Seminario por José M.^a Díez Borque, será éste el encargado de introducirnos en el tema explicándonos previamente los motivos de su celebración, para el que el teatro y la fiesta, aún teniendo conciencia de su autonomía, poseen numerosos puntos de encuentro y están estrechamente interrelacionados en el Barroco Español.

Con el título "Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco Español" inicia el mismo autor el ciclo de conferencias, examinando los elementos que integran la fiesta barroca en su vinculación con el teatro donde el decorado, el vestido, la simulación, el engaño, la combinación de espectáculos, la exhibición y las representaciones dramáticas, son varios de los puntos coincidentes que se dan en ambas manifestaciones.

Con planteamiento similar, aunque bajo diferente perspectiva, Antonio Bonet Correa nos habla de "Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca". Su tesis, definida en el subtítulo, parte de la definición de fiesta barroca como elemento dirigido por el poder y utilizado como medio de control social y equilibrado. Bajo esta línea expone las diferentes formas festivas, sus elementos constitutivos, deteniéndose principalmente en el análisis



de las construcciones efímeras donde lo primordial en su ejecución era la búsqueda de lo ilusorio y ficticio que, como en el teatro, poseía la cualidad de crear un clima especial en los espectadores. La ciudad, en este orden de cosas, se constituía en el espacio escénico de la fiesta.

José Antonio Maravall trata a continuación del "Teatro, fiesta e ideología del Barroco". En su discurso opina que a través de las representaciones o exhibiciones festivas o dramáticas impregnadas de contenido ideológico, el poder, constituido por el Rey y las clases políticas dirigentes, lograba inculcar en el pueblo, sorprendiéndolo, distrayéndolo, regocijándolo o asustándolo, un sentimiento de adhesión afectiva que permitía su manipulación y contribuía con un pretendido mantenimiento de inmovilismo social.

Cesar Oliva es el encargado de estudiar "La práctica escénica en fiestas teatrales previas al Barroco" ejemplificándolas con "Algunas referencias a muestras hechas en la región de Murcia".

Su investigación manifiesta que desde

los siglos XIV al XVII las fiestas populares adquieren un carácter de espectáculo total, sin fronteras definidas entre el teatro y la fiesta, lo profano y lo religioso, imbuidas con una mezcla de ideología cristiana, militar o literaria. Centrándose en concreto en la provincia de Murcia, pone el acento en los elementos teatrales que destacan de forma más o menos notoria, como son La Tarasca, la Roca, y el Castillo, así como otros juegos y diversiones teatrales entre los que figuran el "correr toros" y el "juego de cañas", entre otros.

Basándose en el hallazgo en la Biblioteca Nacional de Madrid de un ejemplar impreso de una fiesta burlesca fechada en 1685 titulado "Las bodas de Orlando", Javier Huerta Calvo con el estudio de "Anatomía de una fiesta teatral burlesca del siglo XVII. (Reyes como bufones)" aprovecha la ocasión para analizar un tipo de representación teatral barroca poco estudiado, característico de la época de Carnaval, examinando sus partes y poniendo en claro el valor ideológico de su mensaje.

Claudio Esteva Fabregat en "Dramatización y ritual de la fiesta en Hispanoamérica", expone en un primer apartado, basándose en la teoría estructuralista y funcionalista desde el punto de vista antropológico, el principio dentro del cual se mueve la fiesta, para pasar a continuación a estudiar la fiesta propiamente dicha en Iberoamérica, destacando motivos, tradiciones, su carácter ritual y cíclico, la fuerza de las cofradías como elemento de prestigio, y su carácter de liberación de tensiones y de renovación.

"Teatro y parateatro: Teatro quechua" es el título de la conferencia ofrecida por José Alcina Franch en donde, basándose en la existencia de varias obras dramáticas quechuas (dos de las cuales son examinadas al final del texto) y en los datos

que proporcionan los cronistas del Perú al respecto, el autor considera probada su existencia en el mundo prehispánico de los incas, constituyendo un medio efectivo para influir en las masas condicionándolas psicológicamente de acuerdo con la ideología de la clase dominante.

Honorio M. Velasco tratará el tema "Las fiestas, drama y tensión", planteando las fiestas celebradas en España durante el verano por un lado, como drama en el que los individuos y los grupos se mueven con intereses compartidos a veces, otras divergentes y otras conflictivos y por otro, como tensión de momentos en los que se alterna la hospitalidad, la idealización, el exceso, la religión, la inmoralidad y las obligaciones y libertades, pero siempre dispuestas a ser vividas al año siguiente.

Con Isidoro Moreno Navarro: "Fiesta y Teatralidad. De la escenificación de lo simbólico a la simbolización de lo escénico", se dará término al seminario, en donde el autor expone su teoría según la cual lo que en un primer momento poseía el teatro de componente didáctico y de recreación visual, pasó a constituirse en contenido simbólico posteriormente para individuos y colectividades.

S. P. C.

M. Ramírez Montes: LA CATEDRAL DE VASCO DE QUIROGA. El Colegio de Michoacán. México, 1986. Ilustraciones.

Este trabajo de investigación publicado con el atractivo título "La Catedral de Vasco de Quiroga" ha supuesto una ardua tarea para su autora Mina Ramírez, discípula del Dr. Jorge Alberto Manrique, quien ha tenido que consultar dis-

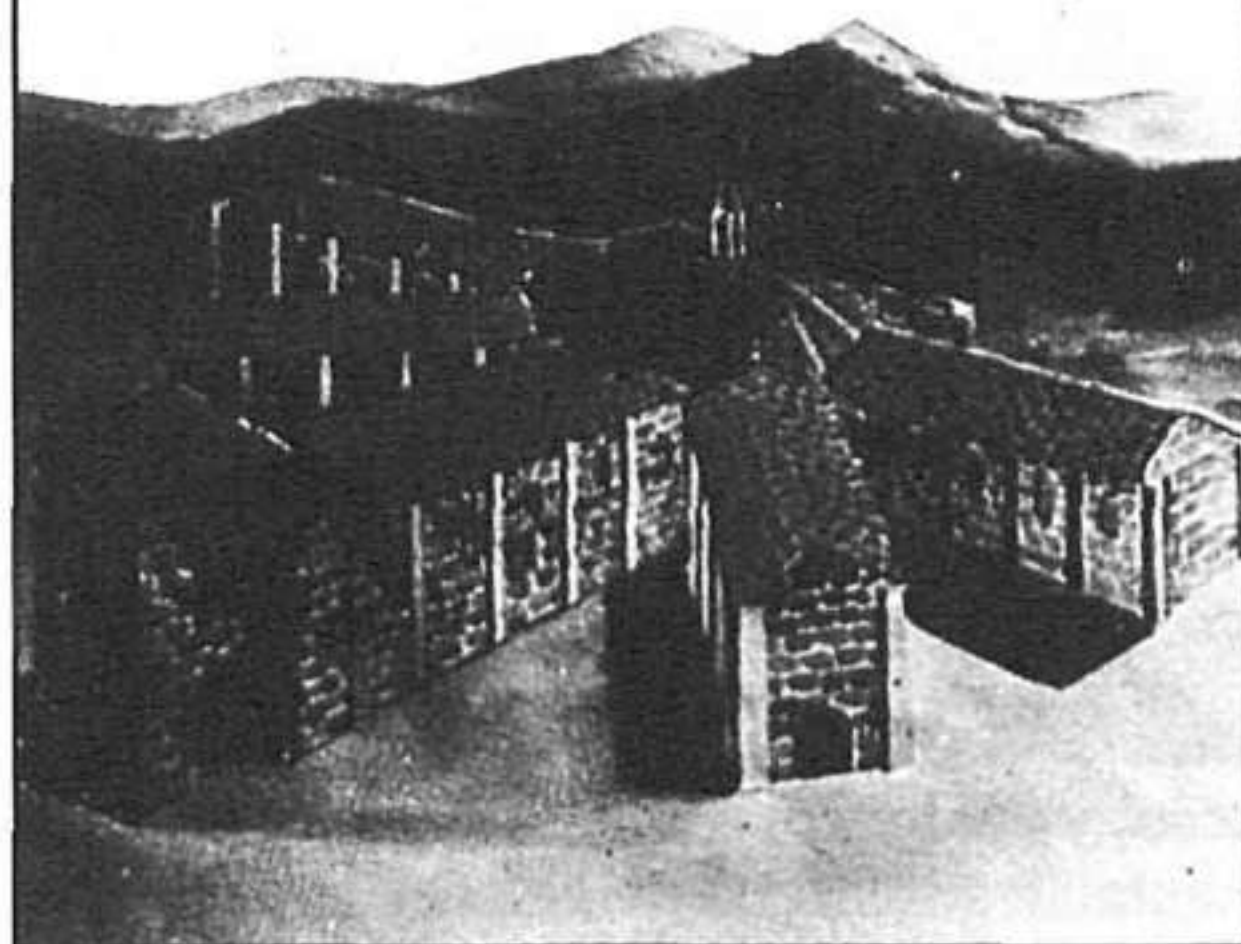
tintas fuentes documentales como son el Archivo de Indias, Archivo General de La Nación de México, Archivo del Ayuntamiento de Alcaraz, Archivo de los Duques del Infantado; para poder llegar a diversas conclusiones como quién fue el autor de un proyecto arquitectónico tan original, quién su artífice y otros datos fundamentales para la historia de la primera catedral de Michoacán, que tanto ha dado que escribir a muchos de los grandes investigadores del arte mexicano colonial pero sin conseguir dilucidar cual fue la verdad de lo que sucedió a mediados del siglo XVI en la ciudad de Pátzcuaro.

Dedicado el libro al investigador Xavier Moysen, él hace un prólogo de introducción al tema, explicando como ha sido siempre un problema muy discutido por todos los estudiosos, el de cuales habían sido los distintos puntos que habían dado origen a la creación de una catedral tan especial, como fue la de Pátzcuaro, y cuales los problemas y conflictos que fueron surgiendo en su construcción para que no se pudiera llevar a cabo y tan solo se hiciera parte de la planta original que se había proyectado. Moysen explica como este nuevo libro esclarece muchas de las dudas hasta ahora un poco oscuras, principalmente por falta de datos. Otra de las grandes aportaciones de esta investigación es el haber localizado vestigios materiales de la antigua catedral.

En la introducción del libro la propia autora explica cuales han sido los principales motivos que la han llevado a realizar este trabajo. Lo primero es dar una visión mucho más amplia que la que hasta ahora se conocía, sobre el cantero de la fábrica, Hernando Toribio de Alcaraz; así como la realidad completa de los pasos que se siguieron para la proyección y parte de su alzado de una de las catedrales más originales y polémicas del arte colonial del siglo XVI. Todo lo expuesto

La catedral de Vasco de Quiroga

Mina Ramírez Montes



en el libro está basado en fuentes documentales, que como la propia investigadora dice son muchas debido a la originalidad del proyecto, y al carácter polémico de su proyectista, Vasco de Quiroga, lo que provocó una serie de intercambios entre México y España.

Otra parte fundamental para la realización de este trabajo ha sido la consulta de la historiografía que ha suscitado esta catedral, siendo fundamental la labor de los cronistas franciscanos, agustinos, y jesuitas: Larrea, Basalenque, Escobar, Espinosa, Florencia, Alegre, Beaumont, Antonio de Ciudad Real. Así como los biógrafos de Don Vasco de Quiroga: Juan Joseph Moreno, Nicolás León, Ruben Landa, Fintan Warren, Silvio Zavala, Francisco Miranda. En la misma introducción se comenta los estudios que hasta ahora han dado alguna noticia

sobre la catedral michoacana: Nicolás León, Manuel Toussaint, —en una extensa y variada obra en la que se analiza tanto la personalidad del cantero y del obispo como la originalidad de la fábrica—, George Kubler, Torres de Mendoza, Diego Angulo (estos dos últimos confundieron a Hernández Toribio de Alcaraz, con su homónimo Toribio de Alcaraz que trabajó en Perú), —error que fue corregido por Harold E. Wethey—, Marco Dorta, Antonio Bonet Correa.

Pasando al desarrollo concreto del tema del libro en el primer apartado se trata la figura de Hernando Toribio de Alcaraz, y se plantea cual es la situación profesional de los canteros, cuales fueron las ordenanzas para alarifes, canteros, etc., y como fue su organización gremial. También se nos da una breve visión sobre datos biográficos del artista, principalmente sobre quien fue su padre, otro cantero, y cuales fueron sus pasos en España hasta llegar al estado de Michoacán en Nueva España.

A continuación se analiza cuales fueron las obras realizadas por Alcaraz en Michoacán, comenzando con un pequeño repaso a la historia de Michoacán, y como Quiroga sustituyó como ciudad principal a Tzintzuntzán por Pátzcuaro. En Septiembre de 1545 llega Alcaraz a Pátzcuaro y se le encargan tanto obras civiles como religiosas.

El Obispado de Michoacán se estudia en el tercer capítulo. De como llegó a ser su obispo Vasco de Quiroga que hasta ese momento había sido oidor; y de como se traslada y porqué la sede obispal de Tzintzuntzán, ciudad principal, al barrio de Pátzcuaro. Plantea todos los problemas que tuvo Quiroga en su nuevo obispado, principalmente para defender como sede de tal a Pátzcuaro frente a la nueva ciudad de Valladolid.

Una vez vistos los antecedentes históri-

cos, la biografía del artista, así como los problemas que tuvo el obispo de la zona, la autora aborda el estudio de la historia de la construcción de la catedral de Pátzcuaro. Dicha fábrica se comenzó a levantar en 1541 con el esfuerzo de todos los indios del lugar que trabajaron en ella sin recibir ninguna compensación a cambio y bajo las críticas de todos aquellos que veían mal que esto se hiciera así, y los que intentaban atacar directamente a Vasco de Quiroga.

En 1560 el virrey paró las obras de la nueva catedral, y posteriormente sólo dejó que se cubriera la nave central y se hiciera de acuerdo a las normas que él había dado. Una vez muerto Vasco de Quiroga, Toribio de Alcaraz fue alejado como maestro de obra y se consiguió cambiar la sede de Pátzcuaro a Valladolid.

En el capítulo quinto se realiza un análisis arquitectónico y estilístico de la construcción que nunca llegó a concluirse; se plantea como causa principal para la elección por parte del proyectista de una planta con cinco naves radiales, al ser esta la forma más funcional para las necesidades de este obispado, para la colocación en su interior de los indios y españoles separados, al igual que la separación por sexos y que todos pudieran contemplar el altar, sin que nada se interpusiera en su mirada. Analiza cuales fueron las formas de la primer traza dada por Vasco de Quiroga, cimentada por indios y españoles y posteriormente retocada y alzada por un maestro cantero traído de la península; y de las posteriores correcciones que hizo Claudio de Arciniega como predilecto del Virrey, y cual es su visión particular, como historiadora del arte, del alzado y perspectiva que debería haber tenido dicha catedral.

Los deseos de cambiar la sede del obispado de Pátzcuaro a Valladolid fueron muy fuertes en determinados momentos, tanto por parte de los sucesivos virreyes

como de los nuevos obispos a la muerte de Quiroga. El traslado efectivo a Valladolid supuso la muerte para un proyecto que en ningún momento había tenido el apoyo de las altas esferas, tan sólo tuvo el de sus creadores.

El estudio se completa con un apéndice que recoge todos los documentos, base de la información que se reúne en el libro.

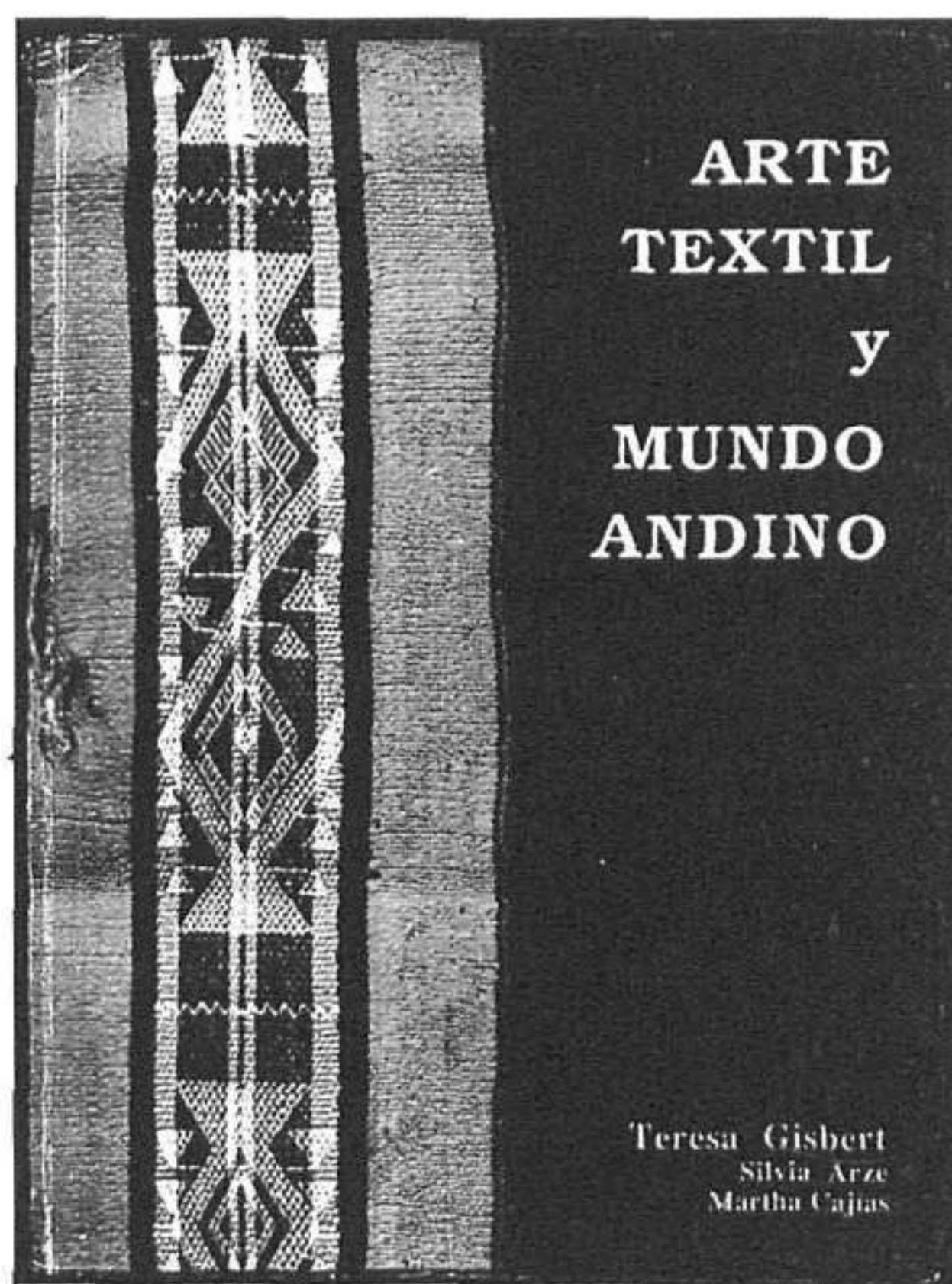
C. R. T.

Teresa Gisbert, Silvia Arze, Martha Cajías: ARTE TEXTIL Y MUNDO ANDINO. La Paz, 1987 Gisbert y Cia. Ilustraciones.

El interés principal de esta obra estriba en la consideración y el estudio de los textiles bolivianos no tan sólo desde el punto de vista estilístico sino además y principalmente tratando de referirlos a su ámbito histórico.

El trabajo se fundamenta en un estudio de campo en el que, tras identificar los diferentes estilos existentes en las distintas regiones, determina que estos no fueron uniformados ni por la dominación incaica ni por la española ni tampoco corresponden a la Tiahuanaco sino que provienen de una fase posterior: la de los señoríos aimaras.

Una vez obtenida esta conclusión, se acentúa el estudio de este período con documentos y crónicas de la época. Así por ejemplo el caso del Virrey Toledo, que constata que la imagen de los dioses representada bajo formas zoomorfas, se plasma en los textiles y prohíbe estas imágenes siendo así que progresivamente fuerza a que se sustituyan o complementen con otras de tipo hispánico como el



caballo o el águila bicéfala de los Austrias.

En general la idea básica es que los tejidos tenían una tecnología común que derivaba de la prehispánica y en cuanto a los motivos decorativos, muy variados, se reproducen unos muy antiguos, alternando con otros incaicos, hispánicos o republicanos.

La obra se estructura en tres partes: La primera describe las ocho zonas textiles principales, escrita a modo de monografías independientes.

La segunda se refiere a las técnicas del tejido, vocabulario y estilo.

La tercera corresponde a la textilera virreinal, tanto los obrajes como la ejecución de alfombras y tapices.

Se complementa además con un diccionario aimara sobre textilera, extractado del "Vocabulario" de Ludovico Bertonio (1612), conservando la grafía original.

En la primera parte, se traza el mapa por regiones de Bolivia distribuyéndose en ocho grandes áreas que agrupan varias poblaciones:

- I Charazani (La Paz, Bolivia)
- II Aimaras (Puno, Perú)
- III Oruro (Oruro, Bolivia y Chile)
- IV Charcas (Norte de Potosí, Bolivia)
- V Zona Central (Cochabamba, Bolivia)
- VI Influencia Inca (Puno, Perú-Cochabamba, La Paz)
- VII Tarabuco (Sucre, Bolivia)
- VIII Potosí (Potosí, Sucre, Bolivia)

En cuanto a la Iconografía textil, se citan como elementos pre-incaicos los de aves y seres mitológicos en forma de cuadrúpedos alados cuya característica es mostrar un animal dentro de otro en una visión radiográfica, propia de culturas pre-incas como la de Paracas.

Elementos incaicos característicos serían los TOCAPO (figura geométrica enmarcada dentro de un cuadrado y que pueden estar aisladas o alineadas en fajas de sucesión horizontal o vertical).

Los elementos virreinales y mestizos son más de sustitución que de supresión: caballos y ornamentos florales de tipo barroco aguilas bicéfalas y el motivo del mono que también se halla frecuentemente en la arquitectura así como la sirena que, considerada hasta hace poco como elemento puramente occidental, se corresponde con una tradición mítica ligada al lago Titicaca, pero que ya hoy no se encuentra en los tejidos actuales. Es interesante advertir cómo se corresponden los elementos decorativos de los textiles con los representados en la Arquitectura, lo que implica el empleo de mano nativa en ambos casos y la consecuente fusión de motivos indígenas e hispanos.

En cuanto al elemento actual, se plasma en la representación de medios de transporte como helicópteros y automóviles

que alternan con monstruos mitológicos, estrellas incaicas, ramas de olivo, bailarinas etc. introducidos en sus correspondientes tocayos.

Las técnicas utilizadas en los tejidos evolucionan a partir de la llegada de los españoles al exigir una mayor producción, lo que influye en la calidad final del producto.

El tapiz, caracterizado por ser un tejido en el que la urdimbre presenta un aspecto pasivo, oculta por la trama, que es visible por ambos lados del tejido. Los hilos de la trama son además más finos y numerosos que los de la urdimbre creándose una gran densidad. Este tapiz, elaborado desde época incaica, se pierde casi con la Colonia, aunque se siguen elaborando el resto de los textiles denominados con las técnicas de: Tejido balanceado, Tejido llano con trama vista, Sarga, Gasa, etc.

Además, la llegada de los españoles trae consigo la aparición del telar de pedal (el usado tradicionalmente por el indígena es horizontal, sujeto con estacas al suelo o de cintura) y, en cuanto a la calidad del producto, si el nativo trabaja sólo con lana de Camélido y algodón, en el Virreinato se trata de suplir la lana por la de género ovino y por último y no por ello menos importante, en el siglo XIX van a aparecer las anilinas y tintes sintéticos que con el tiempo pierden brillantez y sufren mayor deterioro, además de desteñirse con mayor facilidad. Hoy en día lo usual es también el empleo de fibras sintéticas adquiridas en los mercados locales.

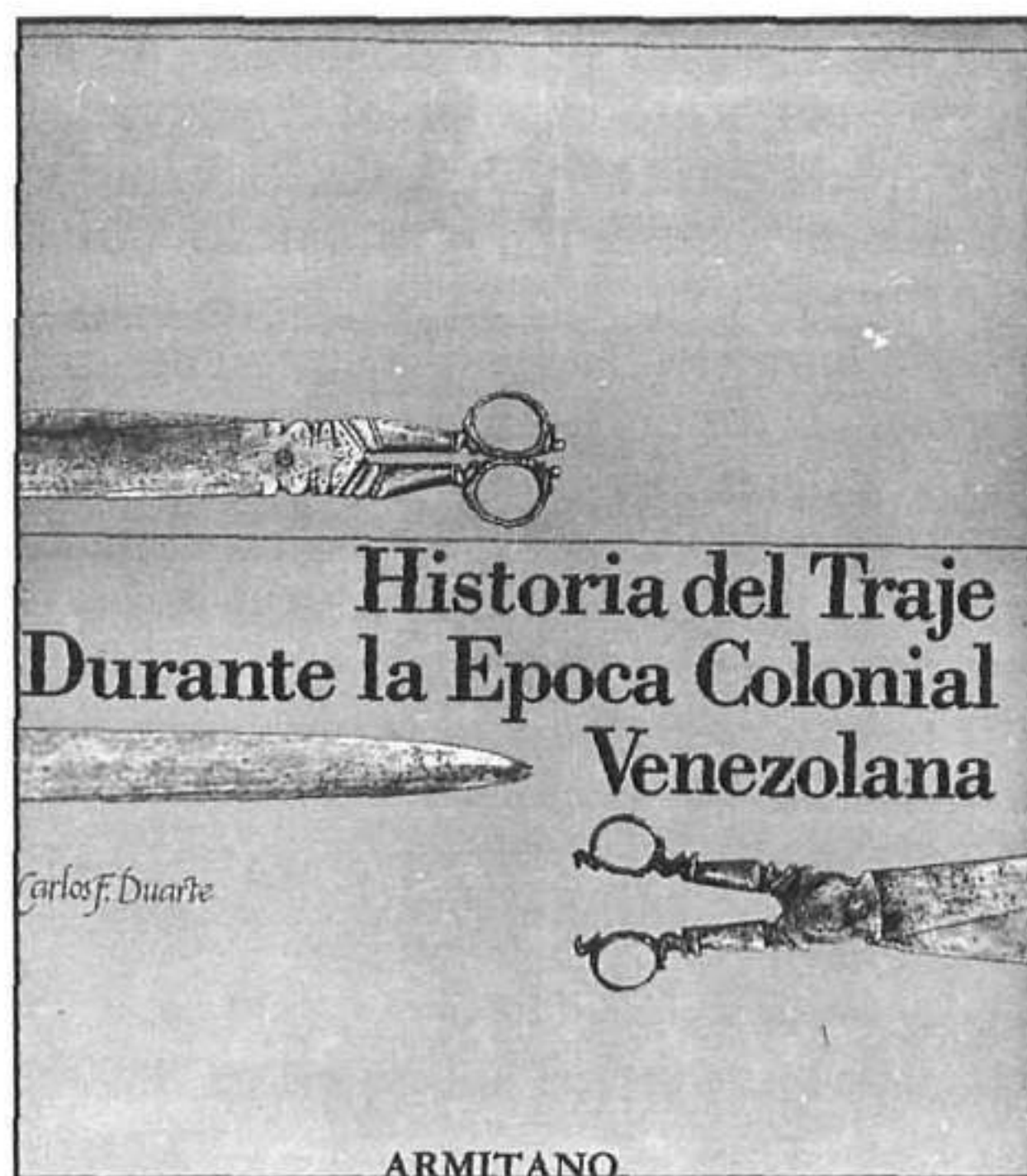
D. M.

C. Duarte. HISTORIA DEL TRAJE DURANTE LA EPOCA COLONIAL VENEZOLANA. Caracas, 1984. Ilustraciones.

Entre las artes decorativas e industriales, la indumentaria es insustituible para mostrar los varios aspectos de una sociedad o época, y despierta por ello el interés creciente de los investigadores. El libro de Carlos F. Duarte es de obligada consulta para conocer la historia de la Venezuela hispana, o la del traje en los siglos XVI al XIX; es además de atrayente lectura y no se han escatimado medios en su edición.

Documentándose en los inventarios de ropa hallados en testamentarías locales desde 1525 hasta 1815, y comenzando por la breve y brillante prosperidad de la isla de Cubagua, el autor se ocupa del atuendo masculino y femenino durante tres siglos de historia venezolana, con especial atención al XVIII. En capítulos adicionales estudia, entre otros, los hábitos de religiosos, cofrades y órdenes militares, los uniformes del Ejército, los disfraces, etc. En las abundantes y cuidadas ilustraciones vemos a diversos personajes en retratos de época cuyo comentario no va en el pie de foto sino incorporado al texto, facilitando la lectura continuada. Lástima que el tipo de letra en estos pies de foto sea tan minúsculo, punto menos que ilegible, y no por falta de espacio.

Subraya el autor dos creencias generalizadas pero faltas de fundamento, creencias que su libro ayuda a desechar. El traje culto, a la europea, no fue usado sólo por la aristocracia venezolana; al contrario, todos los oficios y estamentos sociales —a excepción de los esclavos— lo imitaron en la medida de sus posibilidades. Y por otro lado, no estamos ante copias exactas de la moda española. Aunque hay desde luego una estrecha relación, sobre todo con los Austrias —¿por qué hablar del pintor



Velásquez, con ese? ¿es tal vez errata?—, se nos muestran aportes directos de México, Francia, Inglaterra, Holanda e Italia, y otros derivados del clima o los gustos locales.

La consulta del libro es rápida y fácil, pues al margen exterior de la página se van situando los innumerables términos de prendas de vestir, dejando el interior para las notas de la bibliografía final. El capítulo XIV y último se ocupa de la organización gremial de los sastres, aunque toda la obra abunda en referencias —muchas de primera mano— sobre disposiciones civiles, militares o eclesiásticas, así como en comentarios de viajeros y otros personajes contemporáneos, que nos acercan con amenidad y rigor a la vida familiar y social caraqueña.

Las cincuenta páginas finales son un excelente acopio de datos útiles: un índice onomástico y catálogo biográfico de sastres que abarca todo el período; una nómina, fechada en Caracas en 1807, de maestros, oficiales y aprendices del gremio, y sobre todo un vocabulario de

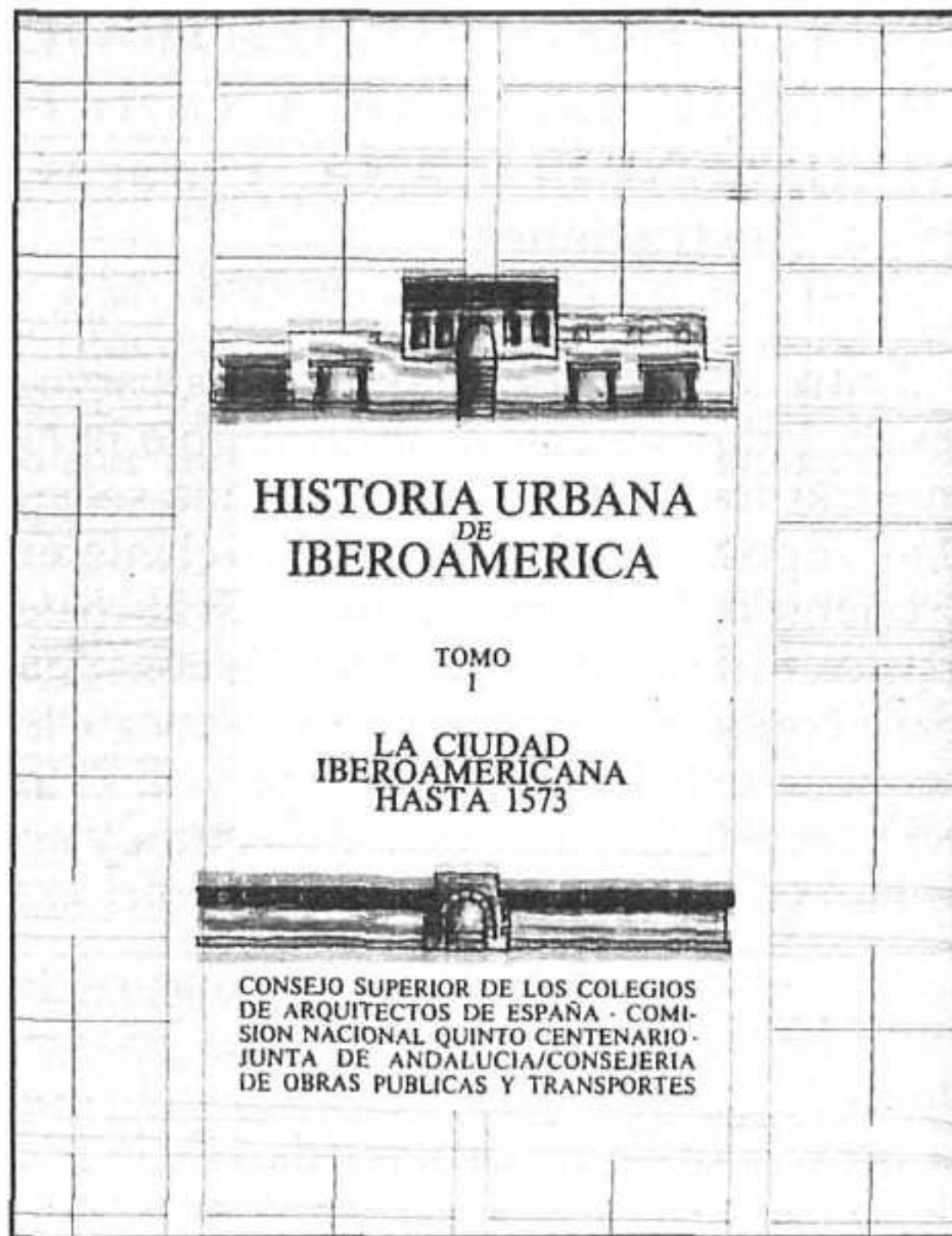
prendas de vestir y otro de géneros utilizados en la sastrería colonial venezolana. Hay que agradecer a Carlos F. Duarte que después de reunir y sintetizar tanta información la vuelva a desmenuzar ordenadamente, ahorrando con su tiempo y paciencia los del lector que desea buscar un dato determinado.

M. G. A.

F. Solano (director científico): HISTORIA URBANA DE IBEROAMERICA. T. I. LA CIUDAD IBEROAMERICANA HASTA 1573. Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. Madrid, 1987. Ilustraciones.

Con la aparición de este primer volumen se inicia la publicación de una colección de volúmenes dedicada al importante proceso urbano que se desarrolla en el continente americano. La obra no ha sido concebida únicamente desde el punto de vista técnico del urbanista y el arquitecto ya que incluye apartados más amplios, que permiten conectar el hecho específico con su contexto histórico, en el más amplio sentido.

Intervienen en esta publicación un conjunto de historiadores y arquitectos de reconocido prestigio en los temas que tratan, lo que sin duda da garantía a un texto en apariencia divulgativo. La introducción —y la dirección científica de toda la obra— está a cargo de Francisco de Solano, historiador que cuenta en su bibliografía con una extensa producción sobre el tema, a la que también hay que unir la organización de simposios y coloquios, así como la coordinación de publicaciones dedicadas al urbanismo americano. En ella, Solano sintetiza la razón de



esta empresa editorial: “pretende ofrecer, del modo más dinámico, la Historia Urbana de la América Ibérica, porque interesa su pasado y preocupa su futuro”.

Para conseguirlo, este volumen ofrece cinco capítulos, dividido cada uno de ellos en varios apartados. El primero, con el título “Antecedentes: España hasta 1492”, realizado por Alfonso Jiménez, dedica especial atención al urbanismo andaluz, mientras que el segundo, obra de Juan Antonio Tineo, Carlos Malamud y Jorge E. Hardoy, se detiene en los antecedentes del mundo americano. En los capítulos siguientes América es ya el protagonista único, presentándose la ciudad iberoamericana como expresión de la expansión ultramarina —de mano de Pedro Vives— para pasar posteriormente a explicar la estructura urbana iberoamericana según textos de Alvaro Gómez-Ferrer y Carlos D. Malamud. El último capítulo está a cargo de Ramón Gutiérrez, quien bajo el título “Ciudades y pueblos: ocupación espacial y diferencias

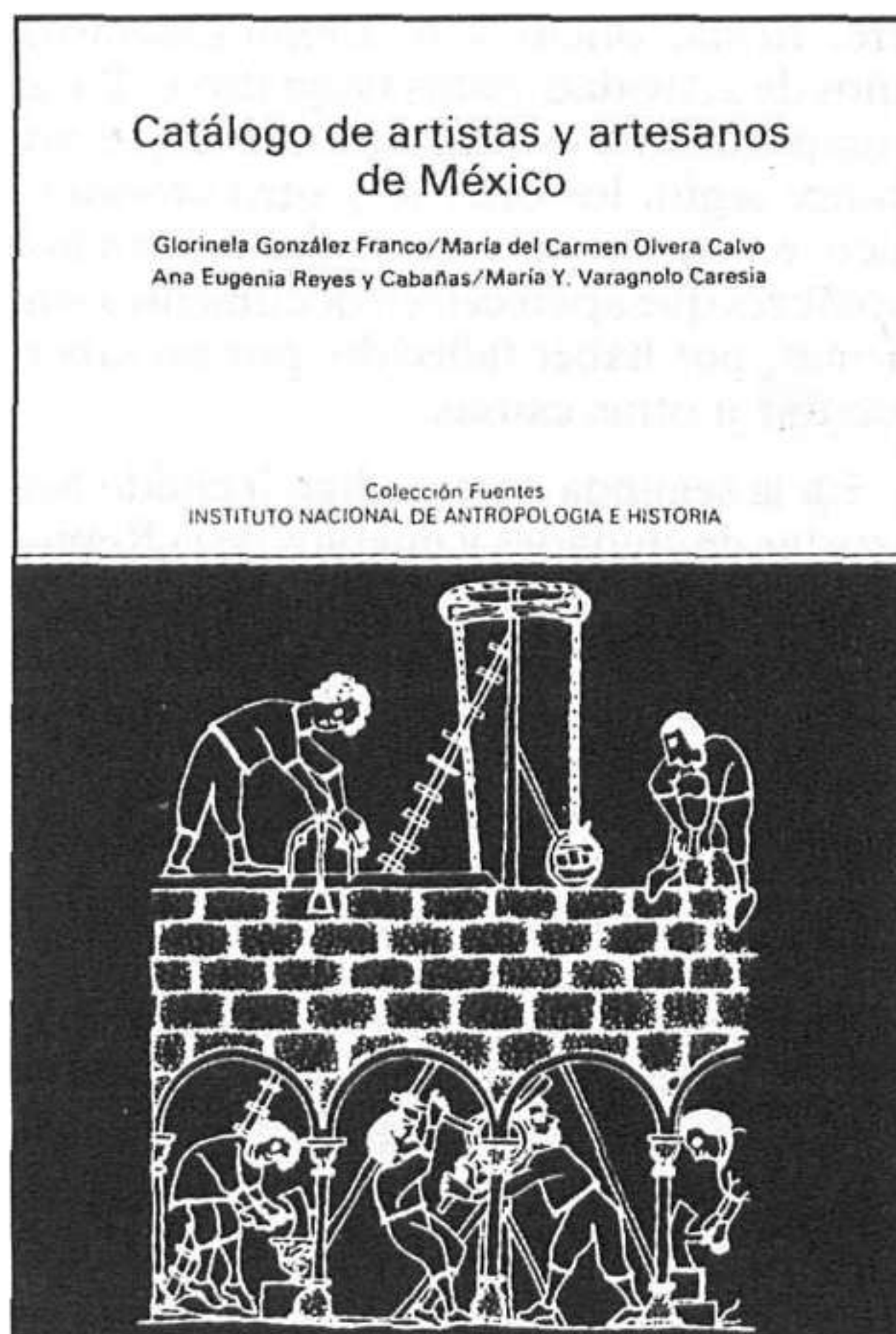
socio-económicas” trata de temas tan específicos como: la plaza mayor en América, distribución espacial de la ciudad: los barrios hispanocoloniales y los pueblos de indios. Al final de cada capítulo se incluye una bibliografía especializada. El libro se cierra con una cronología general.

La indudable calidad de los textos está perfectamente servida por una edición muy cuidada en lo que a la maqueta y la calidad de las reproducciones se refiere. La selección de las imágenes ha sido realizada atendiendo tanto a la adecuada ilustración de los textos como a un componente estético muy de agradecer.

M. C. G. S.

V.V.A.A. CATALOGO DE ARTISTAS Y ARTESANOS DE MEXICO. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1986. Ilustraciones.

Fruto de la labor investigadora llevada a cabo por los miembros de la Dirección de Monumentos Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Glorinela González Franco, María del Carmen Olvera Calvo, Ana Eugenia Reyes, María Y. Varagnolo Caresía, bajo la supervisión del Doctor Efraín Castro Morales, durante los años 1977 al 1982, es este catálogo de artistas y artesanos de México. Gracias a la documentación recogida en este estudio se ha conseguido ampliar las biografías de artistas ya conocidos pero sobre todo nos ha dado la posibilidad de tener datos concretos sobre artesanos y artistas de los que conocíamos muy pocas noticias debido a que no firmaban sus obras, como son los escultores, los ensambladores; con la investigación realizada se han localizado las es-



crituras de encargo de las fábricas por lo que ha sido posible agrupar las obras de cada artista, así como clasificar cuales son los rasgos principales de su estilo.

Las fuentes consultadas han sido las del Ramo Bienes Nacionales, conformada con la documentación del archivo del ex Arzobispado de México, del Archivo General de la Nación. Los datos obtenidos son una gran ayuda para el estudio de la organización, control del trabajo en los distintos gremios, la actividad constructiva, las tipologías estructurales, funcionales y formales, el régimen de propiedad y el valor de las tierras.

El Catálogo dividido en dos partes recoge en la primera de ellas las firmas y nombres de artistas y artesanos que trabajaron en la ciudad de México entre los años 1554 al 1869. Los datos que nos consignan de cada uno de ellos son: nom-

bre, firma, oficio y/o nombramientos, años de actividad, datos biográficos. Para completar este estudio se ha incluido un índice según los oficios, y otro cronológico; en un último apéndice se reúnen los nombres que aparecen en documentos sin firmas, por haber fallecido, por no saber escribir u otras causas.

En la segunda parte se han incluido los artistas de ciudades y pueblos de la República Mexicana que trabajaron entre los años 1645 y 1866. En su mayoría pertenecen al grupo de los llamados "prácticos", es decir los no examinados en su oficio. La presentación de los artistas se hace de la misma forma que en el primer apartado, añadiendo el lugar de origen y/o trabajo. Se completa con índices de oficios, cronológico, y otro geográfico, en donde se sitúa al artista en su lugar de origen y/o trabajo. Igualmente existe un apéndice con los artistas de los que no se han conseguido las firmas.

C. R. T.

INDICE

	<u>Pág.</u>
PRESENTACION	3- 4
LA PINTURA EN POTOSI Y LA AUDIENCIA DE CHARCAS (Hoy Bolivia) Teresa Gisbert	5- 38
TRADICION INDIGENA EN LA PLATERIA COLONIAL PERUANA Salvador Rovira Llorens	39- 50
IMITACION DE LA LACA ORIENTAL EN MUEBLES NOVOHISPANOS DEL SIGLO XVIII Sonia Pérez Carrillo	51- 78
ARQUEOLOGIA Y ARTE COLONIAL M. ^a Angeles Albert	79- 92
ALEGORIA DEL ROSARIO Alejandra González Leyva	93-102
RETRATOS DE ISABEL II EN PUERTO RICO Jesús Urrea	103-112
Notas artísticas: Artistas americanos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. S. XVIII (Carmen Rodríguez Tembleque); Notas sobre iconografía barroca mexicana (Santiago Sebastián); Tijeras mexicanas de Gregorio Carrillo de Puebla del año 1677 en Praga (Pavel Štěpánek) Del Barroco Salomónico al Barroco estipite (Guillermo Tovar de Teresa)	113-128
Reseñas bibliográficas: Teatro y fiesta en el Barroco; la catedral de Vasco de Quiroga; Arte Textil y Mundo Andino; Historia del Trabajo durante la Epoca Colonial Venezolana; Historia urbana de Iberoamérica; Catálogo de Artistas y Artesanos de México	129-138

PUBLICACIONES DEL MUSEO DE AMERICA

Arqueología Andina: Perú por Mariano Cuesta Domingo Ministerio de Cultura, 1980, 444 pgs.	2.200,— pts.
Cultura y Cerámica Mochica por Mariano Cuesta Domingo Ministerio de Cultura, 1980, 289 pgs.	1.300,— pts.
Escultura Mexicana Precolombina en el Museo de América por Paz Cabello Carro Ministerio de Cultura, 1980, 175 pgs.	1.000,— pts.
Desarrollo Cultural en Costa Rica Precolombina por Paz Cabello Carro Ministerio de Cultura, 1980, 165 pgs.	800,— pts.
La Pintura Colonial en el Museo de América. Tomo I: La Escuela Mexicana por Concepción García Sáiz Ministerio de Cultura, 1980, 154 pgs.	800,— pts.
La Pintura Colonial en el Museo de América. Tomo II: Los Enconchados por M. Concepción García Sáiz Ministerio de Cultura, 1980, 207 pgs.	1.200,— pts.
Tejidos prehispánicos del Area Central Andina en el Museo de América por M. Concepción Blasco y Luis Ramos Ministerio de Cultura, 1980, 209 pgs.	900,— pts.
Catálogo de los dibujos aguadas y acuarelas de la Exposición Malaspina por Mercedes Palau de Iglesias Ministerio de Cultura, 1980, 388 pgs.	1.300,— pts.
Los trabajos en metal en el Area Andina por Mariano Cuesta Domingo y Salvador Rovira Llorens Ministerio de Cultura, 1982, 258 pgs.	1.200,— pts.
Catálogo de la exposición El Mestizaje Americano Ministerio de Cultura, 1985, 187 pgs.	1.500,— pts.
Catálogo de la exposición México antiguo Ministerio de Cultura, 1986, 141 pgs.	1.200,— pts.
Cerámica Nazca por Concepción Blasco y Luis Ramos Ministerio de Cultura, 1986, 422 pgs.	2.500,— pts.
Cuadernos de Arte Colonial Ministerio de Cultura, nº 1, 1986, 128 pgs.	Intercambio
Cuadernos de Arte Colonial Ministerio de Cultura, nº 2, 1987, 114 pgs.	Intercambio

MUSEO
D E
AMERICA

