

Esta exposición se presentó del 2 de julio al 14 de septiembre de 2003
en la Torre de don Borja y Casas del Águila y la Parra,
Santillana del Mar (Cantabria)

Colaboran



IBEROAMÉRICA MESTIZA

ENCUENTRO DE PUEBLOS Y CULTURAS

CENTRO CULTURAL DE LA VILLA. MADRID
octubre - noviembre 2003

CASTILLO DE CHAPULTEPEC. MÉXICO
enero - marzo 2004



Fundación **Santillana**



Sociedad Estatal
para la **Acción Cultural Exterior**

 **CONACULTA · INAH** 


Ayuntamiento de Madrid
Concejalía de las Artes


CENTRO CULTURAL DE LA VILLA

Organizan

Fundación Santillana
Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX
Centro Cultural de la Villa. Concejalía de Gobierno de las Artes. Ayuntamiento de Madrid.
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia. México

Financian

Fundación Santillana
Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX
CONACULTA-INAH, México

Colaboran

Ministerio de Asuntos Exteriores
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Director científico del proyecto

Miguel León-Portilla

Comisario

Víctor M. Mínguez Cornelles

Coordinadora

Eloísa Ferrari Lozano

Comité Asesor

Guillermo de Andrade
Paz Cabello Carro
Elisa García-Barragán Martínez
Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Eduardo Matos Moctezuma
Inmaculada Rodríguez Moya

Documentación científica

Joan Feliu Franch

Diseño de montaje

Aurora Herrera

Montaje

Montajes HORCHE

Transporte

S.I.T. Transportes Internacionales

Seguros

Axa Art Versicherung AG. Sucursal en España
Aon Gil y Carvajal, S.A. Correduría de Seguros

Restauración

Enma García Alonso. IPHE
Rocío Salas Almela. IPHE
Olga Sánchez García
Christiam Fiorentino
CREA. Centro de conservación,
restauración y estudios artísticos. Chile

Sistemas Multimedia

Castro & Val. Digital Model

Con la colaboración de

IBERIA **VOLVO**

Patronato de la Fundación Santillana

Presidente

Jesús de Polanco Gutiérrez

Vicepresidentes

Francisco Pérez González

Ricardo Díez Hochleitner

Patronos

Juan Luis Cebrián Echarri

Diego Hidalgo Schnur

Emiliano Martínez Rodríguez

Ramón Mendoza Solano

Álvaro Noguera Giménez

Ignacio Polanco Moreno

Isabel Polanco Moreno

Adolfo Valero Cascante

Manuel Varela Uña

Matías Cortés Domínguez

Gregorio Marañón y Bertrán de Lis

Javier Pradera Gortázar

Juan Salvat Dalmau

Jesús de la Serna y Gutiérrez-Repide

José Buenaventura Terceiro Lomba

Javier Díez Polanco

Manuel de Polanco Moreno

Borja Pérez Arauna

Secretario

José María Aranaz Cortezo

**Sociedad Estatal
para la Acción Cultural
Exterior, SEACEX**

Presidente

Felipe V. Garín Llombart

Consejeros

Juan Manuel Bonet Planes

Alfonso Dastis Quecedo

Alicia Díaz Zurro

Juan Carlos Elorza Guinea

José Javier Esparza Torres

Amparo Fernández González

Jaime García-Legaz Ponce

Jon Juaristi Linacero

Manuel Lamela Fernández

Raúl López Fernández

Santiago Miralles Huete

Arturo Moreno Garcerán

Joaquín Puig de la Bellacasa Alberola

Rafael Rodríguez-Ponga Salamanca

Jesús Silva Fernández

Baudilio Tomé Muguruza

Antonio Tornel García

Miguel Zugaza Miranda

Secretario del Consejo

Pedro Ramón y Cajal Agüeras

Ayuntamiento de Madrid

Alcalde

Alberto Ruiz-Gallardón

Vicealcalde

Manuel Cobo

Concejal de Gobierno de las Artes

Alicia Moreno

**Director Gerente de Patrimonio,
Museos, Archivos y Bibliotecas**

Juan José Echevarría

Secretaria Técnica

Eugenia Castro

**Directora del Centro Cultural de la
Villa**

Teresa Moreno

Fundación Santillana

Directora

Carmen Castro Montes

Asesor Económico-Financiero

José Antonio Palomar Hernández

Asesor Museográfico

Víctor Antona del Val

Asesor de Comunicación

Arturo Girón López

Asesor de Diseño Gráfico

Francisco González López

Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX

Presidente

Felipe V. Garín Llombart

Director General

Manuel Barranco Mateos

Secretaria General

Elvira Marco Martínez

Director Económico-Financiero

Julio Andrés Gonzalo

Directora de Exposiciones

Belén Bartolomé Francia

Directora de Actividades Culturales

Elvira Prado Alegre

Directora de Programas de Arte Contemporáneo

Beatriz Montero de Espinosa y Orgaz

Asesor Científico

Carlos Hernando Sánchez

Asesor de Comunicación

Juan Manzano Carmona

**La Fundación Santillana y la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior
agradecen su colaboración a las siguientes personas e instituciones:**

Alberto Bartolomé Arraiza • Alfia Leiva del Valle • Álvaro Martínez-Novillo • Ana Castaño • Ana Martha del Castillo • Ángela Franco • Antonio Pardo Capilla • Berta Iglesias • Carlos Vilchez Vilchez • Carlota von Wuthenau von Pietach • Carmen Beatriz López-Portillo Romano • Carmen Sánchez García • Concha García Sáiz • Cristina Partearroyo • Delia Domínguez Cuanalo • Delia Sandoval • Diego Monroy Ponce • Duque de Huéscar • Duque de San Carlos • Edgar Valda Martínez • Edith Palacios Pérez • Elena Aub • Elvira Báez • Emilia Aglio • Enrique Campuzano Ruiz • Enrique Villa • Eva Rodríguez • Fabio Franky Rodríguez • Felipe Solís • Fernando Arechavala Lascuráin • Fernando Fernández Gómez • Fernando Riaño Lozano • Francisco Álvarez Carballa • Gabriel Moya • Graciela de la Torre • Héctor Rivero Borrel • Helena Bonet Rosado • Hubert de la Vega • Ignacio Fernández del Amo • Jacinto Guerrero Torres • Jaime Coll Conesa • Jaime Cuadriello • Jaime Mariazza • Jaime Nualart • Jesús Martínez Arvizu • Jorge Descalzo • Jorge Glusberg • Jorge Guadarrama Guevara • Jorge Orlando Melo • José Enrique Ortiz Lanz • José Guadalupe Romero Barba • José María Losada • Juan Alberto Román • Juan Carlos de la Mata • Juan Manuel Bonet Planes • Juan Ortiz García • Julia Molinar Cruz • Julieta Giménez Cacho • Leopoldo Báez Carrera • Lina Espitaleta • Lucía de la Cruz • Luciano Cedillo Álvarez • Luis A. Ferré • Luis Grau Lobo • Luis Guillermo Lumbreras • Luis Racionero Grau • Luisa Fiocco • M^a Antonia Colomar • M.^a Cruz Cabeza Sánchez-Albornoz • M^a Luisa Cuenca • M^a Luisa Fuentes • Magdalena Canellas Anoz • Manuel Pérez Recio • Manuela Cervantes • Marani González del Solar • Marcelo Pacheco • María Celia Grassi • María Paz Soler • María Rosario de la Trinidad • Martha Ríos de Molina • Miguel Ángel Elvira Barba • Miguel Castillo • Miguel Fernández Félix • Miguel Sánchez Navarro Redo • Mónica Bolaños • Natalia Majluf Brahim • Oswaldo Morejón • Paloma Cabrera • Paula Casajús • Pedro Gjurinovic Canevaro • Pilar Barraca de Ramos • Pilar Flores • Pilar Roncero • Rafaela González • Ricardo Pérez Álvarez • Rodolfo Rivera González • Rosalía Cuevas • Rubí Sanz Gamo • Sabino Yano Bretón • Salvador Nadales • Sandra M. Angulo Méndez • Santa Barraza • Saúl Juárez • Sergio Raúl Arroyo • Sofía Rodríguez Bernís • Tahia Rivero • Teresa Villegas de Aneiva • Víctor García de la Concha • Victoria Ortega • Walter Boelsterly Urrutia • Xavier Cortés Rocha • Zorali de Feria

Archivo General de Indias, Sevilla • Biblioteca Histórica. Universitat de Valencia • Biblioteca Nacional de Colombia • Biblioteca Nacional, Madrid • Casa de la Moneda - Fundación Cultural B.C.B., Potosí, Bolivia • Catedral de Nuestra Señora de la Asunción. Exconvento de San Francisco, Tlaxcala, México • Colección Museo de la Basílica de Guadalupe • Colección Banco Central de Ecuador • Colección Banco de la República de Colombia • Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte • Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes CONACULTA • Fundación Banco Mercantil, Caracas • Ilmo. Ayuntamiento de El Burgo de Osma, Ciudad de Osma • Ilmo. Ayuntamiento de Madrid • Instituto Cultural de Aguascalientes. INBA • Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid • Instituto Guerrerense de Cultura • Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH • Malba/ Colección Costantini, Buenos Aires, Argentina • Monasterio del Carmen de San José, Santiago, Chile • Museo Arqueológico de Sevilla • Museo Arqueológico Nacional, Madrid • Museo Arqueológico y Etnológico de Granada • Museo Casa del Alféñique. Secretaría de Cultura del Estado de Puebla • Museo Catedralicio-Diocesano. Diócesis de León • Museo de Albacete • Museo de América, Madrid • Museo de Arte de Lima • Museo de Arte de Ponce. Fundación Luis A. Ferré, Inc., Ponce, Puerto Rico • Museo de Arte Virreinal de Taxco, Guerrero • Museo de la Indumentaria de la Universidad del Claustro de Sor Juana «Luis Márquez Romay» • Museo de León • Museo de Prehistoria de Valencia • Museo del Ejército, Madrid • Museo del Templo Mayor, México • Museo Franz Mayer, México • Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid • Museo Nacional de Antropología, México • Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia • Museo Nacional de Arte. INBA • Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid • Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires • Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí» • Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, México • Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México • Museo Naval, Madrid • Museo Pedro de Osma, Lima • Museo Provincial de Bellas Artes de Buenos Aires • Museo Regional, Oaxaca, México • Parroquia de Sámano. Museo Diocesano, Santillana del Mar, Cantabria • Patrimonio Nacional

Mucho antes de que existiera la idea moderna de nación, cuando las identidades colectivas —sobre las que hoy se debate tan intensamente— apenas habían aflorado a la conciencia de los pueblos, una gran estructura de poder, la mayor que habían visto los tiempos, identificada con el nombre de una ciudad y con las formas de un arte y un estado de majestuosa ambición, se asentó en el solar de la última tierra conocida hasta entonces en Europa, en la vasta península poblada desde hacía siglos por iberos, celtas, griegos y fenicios. Roma creó la conciencia de Hispania, que se proyectaría a lo largo de la llamada Edad Media bajo sus versiones visigótica, islámica, hebrea y de los diversos territorios cristianos, siempre nostálgicos de una unidad superior que conformase su ineludible diversidad. De ese conglomerado heterogéneo pero profundamente marcado por tantos anhelos y sueños comunes, nació España. La aventura vital que la engendró y siguió alimentando su savia colectiva, fue la misma que nutrió a todas las grandes naciones del resto del continente que hoy llamamos Europa, una mezcla continua de pueblos, de culturas, que en la Península Ibérica resultó aún más intensa y persistente a lo largo del tiempo. Aquel proceso, iniciado en la más remota Antigüedad, se prolongó desde finales del siglo XV en el gran océano antes apenas explorado y configuró, en su otra orilla hasta entonces desconocida, un Nuevo Mundo humano y cultural gestado también, entre no pocas y quizás inevitables crueldades e incomprensiones, por ese espíritu abierto a la integración de la sangre y las costumbres que denominamos mestizaje.

Gracias a la estrecha colaboración entre la Fundación Santillana y la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, la exposición *Iberoamérica Mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*, presenta un panorama sintético pero esclarecedor de los principales hitos de esa aventura secular desarrollada a un lado y otro del Atlántico. Las piezas expuestas pueden contemplarse como otras tantas incitaciones a la reflexión sobre esa realidad de vida, de cultura, que constituye el más profundo y valioso acervo de la gran comunidad iberoamericana, de ese mestizaje al que, cada vez más, vuelve a tender el conjunto de nuestra civilización.

ANA PALACIO
Ministra de Asuntos Exteriores

Si ciertas realidades históricas, una y otra vez repetidas o utilizadas como arma ideológica, han podido convertirse en tópicos, no por ello han perdido la consistencia de los grandes procesos a través de los cuales se configuró la humanidad y, en concreto, la civilización occidental. En algunos casos, la aparente evidencia de esas realidades se ha convertido en una excusa para mantener en el olvido o en una relativa oscuridad las claves de complejos desarrollos sociales y culturales. Tal es el caso, en gran medida, del concepto de mestizaje, al que con distinta intensidad se ha recurrido, a un lado y otro del Atlántico, para explicar o exaltar el origen y la formación de lo que hoy llamamos comunidad iberoamericana de naciones. Aunque pensadores de diversos países y planteamientos han insistido desde hace mucho tiempo en la trascendencia y la excepcionalidad de la mezcla de sangres y aun de espíritus protagonizada desde el siglo XVI por los pueblos hispánicos, no se ha analizado quizá con el debido rigor y profundidad la naturaleza de esos intercambios, de sus logros y sus contradicciones, de sus causas y su entramado vital. Las lagunas o distorsiones han sido mayores a la hora de insertar los factores que confluyeron en ese proceso en una trayectoria histórica de larga duración, que permite rastrear el talante abierto a la integración de los pueblos peninsulares en el propio solar europeo, a lo largo de la Edad Media e, incluso, desde la Antigüedad.

Esta exposición, organizada por la Fundación Santillana y la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, nos ofrece la posibilidad de recorrer por primera vez, de acuerdo con exigentes criterios científicos y didácticos, el desarrollo de ese mestizaje que, entre encuentros esperanzadores y eventuales desgarrs, alumbró un tipo de ser humano nuevo, prácticamente desconocido en otros procesos colonizadores posteriores, al que hoy identificamos, con un orgullo creciente y cargado de anhelos de tolerancia, como mestizo.

PILAR DEL CASTILLO
Ministra de Educación, Cultura y Deporte

Entre las múltiples identidades que alberga Madrid, la surgida de su relación con Iberoamérica es una de las esenciales. Nuestro pasado y presente confluyen con el de los pueblos que al otro lado del Atlántico forman una gran comunidad de Estados. Desde su ineludible realidad europea, cada vez más exigente y comprometida, Madrid no olvida, sino todo lo contrario, potencia su vinculación con Hispanoamérica. A las razones de esa vocación, se une nuestra voluntad de construir un proyecto de solidaridad y progreso entre dos continentes que, además de entidades geográficas e históricas, son realidades económicas y políticas.

Al igual que otras grandes ciudades europeas, Madrid vive un marcado proceso de mestizaje, que indudablemente enriquece y refuerza la diversidad de la sociedad madrileña. Uno de los mayores retos del futuro es conseguir que ese marco de convivencia y tolerancia continúe y se acreciente. Para ello resulta del máximo interés volver la vista atrás y observar el resultado negativo que supone dejarse llevar por prejuicios, o aplicar criterios excluyentes y estrictamente localistas.

Cuando hace más de cinco siglos se produjo el primer encuentro entre los españoles y los primeros pobladores de América, Madrid era todavía una pequeña población que, gracias a la presencia de la Corte —esporádica primero y más tarde estable—, empezaba a recibir los aires de otras latitudes, de otras civilizaciones. Aquel Madrid, cada vez más cosmopolita por la presencia de gentes y noticias llegadas de todos los rincones de la Monarquía hispánica, a la vez que creció en población, acumuló experiencias. Ese proceso, en apariencia remoto, más tarde se mostrará trascendental. Esa convivencia de diferentes culturas en un mismo lugar no es sólo un hecho del pasado, sino una ventaja para afrontar esa realidad creciente que es el mestizaje.

La exposición impulsada por la Fundación Santillana y la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, a la que se suma el Ayuntamiento de Madrid y que ahora acoge el Centro Cultural de la Villa, muestra los avatares que, en la *larga duración histórica*, vivieron los pueblos de la Península Ibérica antes y después de nacer esa vinculación, ya para siempre, con América. Por ello, el *encuentro de pueblos y culturas* que refleja esta exposición, *Iberoamérica mestiza*, constituye una nueva y sugestiva oportunidad para conocer y entender las raíces de una identidad compartida, abierta y plural.

ALBERTO RUIZ-GALLARDÓN
Alcalde de Madrid

«No vemos sólo con los ojos sino con nuestras pasiones, intereses, ideas y creencias. Vemos a través de nuestra historia», observó Octavio Paz. Podríamos agregar que tampoco vemos siempre de la misma manera; de hecho, cada generación descubre y reinventa los hitos con los que recibe los signos del pasado. Sin embargo, hay asuntos que se repiten con la ronda de las generaciones, dudas que reiteradamente buscan respuestas contundentes, conclusivas.

Para el caso mexicano, una de esas preguntas cíclicas gira en torno al ser mestizo, quizá la más notoria de nuestras recurrentes obsesiones existenciales. Ensayar una lectura moderna, propia de quienes vivimos el alba del siglo XXI, es el objetivo de la exposición *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*. Una primera aproximación se descubre en el título de la muestra, así como en el espíritu de la colaboración misma entre la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España y de la Fundación Santillana y el Instituto Nacional de Antropología e Historia: el problema de la identidad mestiza puede resolverse únicamente al concebirlo como un proceso extenso, de largo aliento y como ingrediente activo de la historia universal.

El vocablo *mestizo* ha cambiado sus valores y sus contenidos simbólicos a lo largo del tiempo. Durante los siglos virreinales, la mestiza fue la primera de las castas, mezcla biológica de español e india, razas claramente diferenciadas que se acoplaron tanto en la vida cotidiana como en el imaginario pictórico, ciertamente ingenuo; el siglo XIX lo describió como una suerte de equilibrio precario entre lo español y lo indio, y posteriormente, a través de todo el siglo XX, lo mestizo fue concebido como elemento masivo y perfil emblemático del mexicano y de lo mexicano, y también como punto de identidad común hispanoamericana. En todos los casos, el trauma, el desprecio o el orgullo rodearon ese concepto amorfo, que pretendía definir el entramado cultural y social de naciones completas.

Hoy, ninguna de esas explicaciones, revestidas de juicios de todo tipo, resulta satisfactoria. El mestizaje es interminable historia de destinos cruzados. Se trata de un largo proceso de siglos, de flujos migratorios en cualquier latitud y época, de intercambios culturales, préstamos lingüísticos, conquistas y colonizaciones sucesivas que han hecho desaparecer antiguas disparidades étnicas y culturales en todo el mundo, para ver nacer otras, distintas, con sus nuevos signos de identidad. Con el mestizaje se diluyen fronteras físicas y culturales.

Acercarnos críticamente al problema de nuestro mestizaje y atender a los historiadores y antropólogos que revisitan los caminos que se han transitado en Europa y América a partir del siglo XVI hasta nuestra época es el propósito central de esta exhibición. El desafío es adentrarse en algunas de las expresiones culturales mestizas, desde las científicas y tecnológicas hasta las del *derecho de gentes*; desde los códigos pictográficos mesoamericanos y los *quipus* y sus *mensajes anudados* o los manuscritos medievales hasta la cartografía hispano-indígena y su particular concepción del espacio habitado; desde la plástica, el urbanismo y la arquitectura hasta la gastronomía; desde los intercambios de flora y fauna regionales hasta la complejidad de los fenómenos sincréticos, entre muchos otros temas. La muestra pone frente a nosotros el itinerario de los episodios más representativos del mestizaje.

Apostar por una experiencia abierta es la convocatoria de *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*. Hacerlo por medio del lenguaje de los museos busca marcar en la memoria la persistencia de un mensaje contundente: el mestizaje es génesis y ocaso de culturas y de transformaciones civilizatorias; forma parte de la misma naturaleza humana. El singular mestizaje iberoamericano resulta, entonces, acontecimiento histórico de carácter universal.

SERGIO RAÚL ARROYO GARCÍA
Director General del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México

El mestizaje, como bien ha dicho Fernando Savater, hace perder una cierta identidad pero evita el enfrentamiento. Ésa es una realidad que España e Iberoamérica hemos construido, unas veces de forma deliberada y otras como aprendizaje de los errores que unos y otros hemos cometido, a lo largo de varios siglos de convivencia. Desde el inicio de esa relación, los españoles tenemos una deuda de gratitud con los pueblos iberoamericanos por la monumental aportación que hemos recibido de sus culturas. Aprendimos cultivos agrícolas, que luego enriquecieron la alimentación de millones de habitantes del planeta, y nos mostraron con su comportamiento una honda sabiduría: la buena acogida a quien viene de fuera y convivir con él de forma que deje de sentirse extranjero.

La historia de las relaciones entre España e Iberoamérica está marcada desde su origen por el hecho de que los españoles ya eran mestizos cuando acudieron allí. Y ha dejado un extraordinario legado de convivencia entre culturas, bien útil para una Europa cada vez más inmersa en el mestizaje, en cuyo potencial de prosperidad debe confiar sin reservas.

Iberoamérica Mestiza. Encuentro de pueblos y culturas —decimocuarta exposición que dedicamos en la Fundación Santillana a los vínculos entre América y España— pretende ser un exponente de ese vigoroso legado de influencias recíprocas, de la diversidad de aportaciones y de la enorme creatividad resultante. Hemos promovido este proyecto, con la encomiable colaboración de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, para exhibir un mestizaje que nos llena de orgullo —somos europeos cuya identidad está, en parte, en América—, desde el convencimiento de que la mezcla de culturas es el mejor antídoto contra la tentación de querer parecernos a nosotros mismos permanentemente.

JESÚS DE POLANCO
Presidente del Patronato de la Fundación Santillana

La aventura histórica que subyace tras el mestizaje de los pueblos iberoamericanos se inició en el mismo momento en que los primeros españoles entraron en contacto con unos hombres antes desconocidos que habitaban al otro lado del *Mar ignoto*. Si mucho después pensadores como el mexicano José Vasconcelos pudieron soñar con un futuro de mezcla sin fin entre los pueblos, con una enriquecedora fusión de sangres que engendrarían un tipo humano global e integrador, es porque ellos mismos formaban parte de unas naciones que vivieron como pocas la realidad, necesariamente traumática en sus comienzos, de esa experiencia a la que llamamos mestizaje. La genealogía de su *hombre cósmico* era tan antigua como la de los descendientes de Cortés y doña Marina, la *Malinche* que, como una legendaria Eva, había de erigirse en símbolo del nacimiento de una nueva raza, alimentada por el acervo ideológico de figuras como Vitoria y Las Casas.

La presente exposición constituye una oportunidad excepcional para leer, por primera vez de manera continua e íntegra, la secuencia de encuentros y desgarros que hizo posible la gigantesca aventura de aculturación que ya vivieron los pueblos sometidos a la ley y el espíritu de Roma y que la Monarquía de España protagonizó con similares errores y aciertos, cuando otras estructuras análogas de poder en Europa apenas acertaban a balbucir el lenguaje del respeto al otro y del amor a lo humano desconocido. Lejos de cualquier tentación apologetica, esta muestra explora la trayectoria mestiza de los pueblos de la Península Ibérica hasta dar el paso decisivo de atravesar el océano y seguir actuando en sus nuevas orillas del mismo modo que venían haciéndolo desde hacía siglos en el Viejo Continente. Del mundo que encontraron, del universo humano que se esforzaron por someter, pero también por integrar, en la medida en que ello era posible de acuerdo con las categorías morales de su época, y del resultado de esa experiencia tantas veces definida como encuentro, hablan la mayor parte de las piezas seleccionadas.

A todas las instituciones, europeas y americanas, que han hecho posible su exhibición conjunta y a cuantos han participado en la realización de este discurso sin más objetivo que el rigor y el avance del conocimiento, quisiera expresarles mi más sincero agradecimiento. Como presidente de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, deseo subrayar mi satisfacción por la estrecha colaboración establecida con la Fundación Santillana, con la que asumimos el reto de esta ambiciosa indagación en la memoria histórica y el presente de los pueblos iberoamericanos.

FELIPE V. GARÍN LOMBART
Presidente de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX

Índice

- 19** **Iberoamérica mestiza, un proceso de resonancias universales**
MIGUEL LEÓN-PORTILLA
- 29** **España mestiza**
FERNANDO GARCÍA DE CORTÁZAR
- 37** **El inca Garcilaso y la lengua de todos**
MARIO VARGAS LLOSA
- 49** **Efímero mestizo**
VÍCTOR M. MÍNGUEZ CORNELLES
- 67** **La plástica mexicana: transculturación e identidad**
ELISA GARCÍA-BARRAGÁN
- 85** **Mestizaje y ritos funerarios en Trujillo,
Perú, según las antiguas colecciones reales españolas**
PAZ CABELLO
- 103** **Mesoamérica antigua**
EDUARDO MATOS MOCTEZUMA
- 113** **Iberoamérica o la aventura de las fronteras**
MARTA CANESSA DE SANGUINETTI
- 131** **El Mestizaje en la comunicación de ideas.
El español, el portugués y las lenguas indígenas del Nuevo Mundo**
ASCENSIÓN HERNÁNDEZ DE LEÓN-PORTILLA
- 149** **Rostros mestizos en el retrato iberoamericano**
INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA
- 167** **El Hispanismo como factor de mestizaje en el arte americano (1900-1930)**
RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES
- 187** **Catálogo**
- 317** **Comentarios catalográficos**

IBEROAMÉRICA MESTIZA, UN PROCESO DE RESONANCIAS UNIVERSALES

MIGUEL LEÓN-PORTILLA
Director científico del proyecto

La palabra *mestizo* provoca variadas y aun opuestas reacciones. Al oírla, muchos piensan en seres humanos fruto de parejas en las que uno de sus miembros aparece como inferior. Como muestra, se evocan las uniones de europeos con amerindias, al ocurrir el encuentro de los dos mundos. Los recién llegados, tras imponerse por la fuerza, urgidos de mujeres, cohabitaban con hijas, hermanas y aun esposas de los vencidos. Unas veces habían sido ellas entregadas como regalo. Otras eran cautivas que, de grado o con violencia, satisfacían la libido del más fuerte.

Querámoslo o no, entre las connotaciones que conlleva la palabra *mestizo*, la que así he esbozado es bastante frecuente. Complemento de ella, qué cabría esperar, es que en innumerables situaciones los frutos de tales parejas asimétricas —los mestizos y mestizas— aparecen también como inferiores al europeo. Incluso en ordenamientos legales son descritos como individuos no confiables, inclinados a la holgazanería, al hurto, la embriaguez y otros vicios. De esto son ejemplo varias comunicaciones y decretos de virreyes y audiencias en México, Lima, Santafé de Bogotá y del Río de la Plata, con comentarios peyorativos en relación con los mestizos.

Tal vez por esto, según lo notó el indígena nahua Chimalpain, «algunos mestizos, mestizas, no quieren reconocer que tienen algo de nuestra sangre, de nuestro color. Vanamente quieren hacerse pasar por españoles, y nos desprecian, se burlan de nosotros» (*Séptima relación*, folio 213r). Lo que así expresó Chimalpain no ha dejado de ser verdad. Y lo es también que en Iberoamérica no pocos que se consideran criollos, es decir, descendientes de padre y madre europeos, ven con desdén a los mestizos y emplean tal palabra en un sentido peyorativo, sólo superado por el que se adjudica a los vocablos *indio*, *mulato* o *negro*.



Filogonio Martínez Chávez, *Trajinera*, barro, Metepec, México

Lo que estoy expresando sonará tal vez impertinente en la introducción a una exposición sobre «Iberoamérica mestiza». ¿Se busca por ventura mostrar en ella cuanto se ha pensado, dicho o ejercido en vituperio de los mestizos?

Volveré a citar, en contraparte, al mismo Chimalpain, cronista de fines del siglo XVI y hombre sabio de verdad:

Aquí se encontraron las hijas de los hombres indígenas de la Nueva España, algunas de origen noble, otras gente del pueblo, se encontraron con españoles. Así nacieron y siempre siguen naciendo mestizos y mestizas. Y algunos en concubinaje, como hijos ocultos, tal nacemos, salimos mestizos, mestizas. Los que son dignos, bien sea mestizos, mestizas, reconocen que de nosotros los indios provienen...

Pero así como a cualquier español de sangre noble lo hizo el Señor Nuestro Dios, también a nosotros nos favoreció, aunque no tengamos sangre y color semejantes.

Por encima de todo hay que recordar que al comienzo, al principio del mundo, fue sólo uno nuestro primer padre, Adán, y sólo una nuestra madrecita, Eva, de los cuales venimos, aun cuando de formas distintas se muestre nuestro cuerpo.

Los que no quieren hablar de mestizaje



José Vara, *Árbol de la muerte*, barro, Metepec, México, colección Horacio Gavito

Prístino y rotundo rechazo del racismo que en todos los tiempos se ha dejado sentir, son las palabras de Chimalpain. Y lo son, reconociéndose en ellas eso mismo en lo que insisten algunos que no quieren hablar de mestizaje: la relación asimétrica —«el concubinaje, como hijos ocultos... de los mestizos, mestizas»—. A diferencia de Chimalpain y de otros, sólo ven ellos lo que ha habido de negativo en el mestizaje. Rehúsan abrirse para ponderar cómo, de la mezcla de pueblos distintos, han provenido nuevas creaciones culturales, no pocas ciertamente extraordinarias. Válida es esta afirmación no sólo respecto del mestizaje entre europeos y amerindios, sino que tiene alcances universales. La historia de la cultura en tiempos y lugares tan anchos como el mundo lo confirma.

Los egipcios con sus faraones, los griegos con Alejandro, los romanos con sus césares, para citar sólo estos ejemplos, al emprender conquistas y subyugar pueblos, se mezclaron con los vencidos y dieron lugar a creaciones culturales innumerables. En el caso de los romanos, así se formaron Hispania, las Galias, Germania, Britania y otras naciones.

Antes de abrir más la mira para abarcar mejor las connotaciones de las palabras *mestizo* y *mestizaje*, quiero responder a otro argumento esgrimido por quienes no quieren

hablar de esto. Sostienen los tales que afirmar que México y otros países de Iberoamérica son fundamentalmente mestizos, ha sido tesis esgrimida por algunos ideólogos y gobernantes como arma con la que se pretende dar cohesión al respectivo Estado nacional. Afirmarse en el mestizaje ha llevado —nos dicen— a querer concebir al país como una entidad unicultural, monolingüística y básicamente homogénea.

Tal actitud, sostienen los que no quieren hablar de mestizaje, ha resultado en grave detrimento de las poblaciones indígenas sobrevivientes. Éstas han sido inducidas por diversos procedimientos, siempre impositivos, a integrarse o asimilarse a la cultura mayoritaria, que es la de los mestizos, con predominio de lo que se considera superior, que es lo europeo.

El mestizaje y los pueblos indígenas sobrevivientes

En verdad que por largo tiempo se ha pensado y obrado con total desdén respecto de los pueblos indígenas. También es cierto que ha habido ideólogos y gobiernos que han visto en el mestizaje la mejor forma de terminar con el que se ha llamado «problema indígena». Pero ello no significa que no exista otra forma de valorar lo que han sido y son los procesos de intensa mestización biológica y cultural en países como México, El Salvador, Nicaragua, Colombia, Ecuador, Perú, Paraguay y otros.

Hay una doble realidad que no puede soslayarse. Desde que se inició el encuentro, dieron también comienzo las mezclas de pueblos y elementos de cultura. Es innegable que muchas veces ello ocurrió con violencia, pero es igualmente cierto que lo que llamamos mestizaje, sobre todo en algunos lugares, adquirió enorme fuerza. Y no sólo se produjo entre europeos y amerindias.

No debemos olvidar la presencia de africanos y aun de algunos asiáticos. Las bien conocidas «tablas de castas», como las referentes al caso de México, son elocuentes. En ellas pueden contemplarse parejas formadas por hombres y mujeres étnica y culturalmente distintos. Y también pueden verse los vástagos de ellas: castizos, mestizos, mulatos, zambos, salto atrás, coyotes, tente en el aire y otros más.

Los procesos de mestización biológica y cultural han sido tan amplios e intensos en los países que he mencionado, y particularmente en México y Paraguay, que los cómputos demográficos más confiables en el período colonial, y luego, en los siglos XIX y XX, muestran el aumento siempre creciente de la población mestiza. Y ello no fue ya necesariamente en forma violenta. Tampoco es sostenible decir que los



Rodaje de la película *Enemigos*, fotografía de Gabriel Figueroa, archivo personal del autor

indígenas fueron obligados a unirse con africanos, asiáticos, europeos, mulatos o mestizos. La gran mayoría de las uniones, consumada la conquista, ocurrió de manera espontánea.

La creciente disminución de los indios se debió a epidemias de enfermedades que no les eran conocidas; a formas de trabajo como el de las minas, y también a la mestización de no pocos de ellos. En México, grupos enteros vieron desaparecer su antigua identidad al mestizarse, como ocurrió, para dar un ejemplo, con los ópatas de Sonora. Otros muchos, sin embargo, aunque culturalmente aceptaron elementos, sobre todo de procedencia europea —alimentos, indumentaria, medicamentos, creencias e implementos de trabajo, así como plantas y animales—, mantuvieron la conciencia de sus diferencias, a la par que sus lenguas. Ello ha ocurrido a lo largo de los siglos hasta el presente.

Más aún, ahora más que nunca, en tanto que las mayorías de la población de países como México, El Salvador, Colombia y Paraguay se reconocen como mestizas, también adquieren ellas cada día más honda conciencia de que viven en países multiétnicos y plurilingüísticos. Por ignorancia, y en algunos casos por mala fe, no todos aprecian los valores de la presencia indígena. Hoy los gobiernos, al menos, no se atreven ya a proclamar que «el problema indígena» debe resolverse asimilando a los indios o a los de origen africano o de cualquier otra procedencia, en un contexto cultural mestizo o europeo.



Florero en forma de crátera de volutas con motivo de la conquista de México, Francia, siglo XIX, porcelana dorada y policromada, 54,4 x 27,5 x 21,5 cm

La mestización no ha significado necesariamente la pérdida de las identidades diferentes, ya que perduran no pocos grupos amerindios. En realidad, ha traído intercambios culturales recíprocos, selectivamente aceptados por las mayorías. Al principio hubo imposiciones. Un caso, tan dramático como innegable, fue el de la imposición del cristianismo. A las formas impositivas de evangelizar de no pocos frailes y otros clérigos, se opusieron, incluso con violencia, hombres como Bartolomé de las Casas. Con el paso del tiempo, el mestizaje propició otras maneras de intercambio. Atender a ellas es precisamente abrir la mira para comprender la significación de la que llamamos «Iberoamérica mestiza».

El antecedente de los mestizajes anteriores al encuentro de dos mundos

Partamos del reconocimiento de un doble antecedente: los participantes en el encuentro que dio origen a este mestizaje eran ya, desde mucho antes, gentes mestizas. Los habitantes de la península Ibérica descendían de oleadas de pueblos diferentes. Primeramente se establecieron allí los iberos; más tarde penetraron los celtas y los vascos (que algunos piensan que eran precisamente los iberos). Hubo también asentamientos griegos, fenicios y cartagineses. Enorme importancia tuvo la presencia romana, tanta que del latín se formaron básicamente los romances castellano, gallego, lucitano, catalán y valenciano. Los godos, aunque no muy numerosos, dejaron también múltiples huellas. Más grande y duradera fue la penetración de los árabes. A todas estas oleadas de pueblos hay que sumar las de los judíos, los esclavos africanos, los gitanos y aun algunos indígenas americanos que, desde tiempos de Cristóbal Colón, pasaron a España.

En lo que toca al continente que se conoció como Nuevo Mundo, sabemos que, desde hace cerca de 30.000 años, se adentraron en él, en oleadas sucesivas, muchos grupos diferentes. La antropología física y la lingüística lo comprueban ampliamente. Me referiré sólo al caso de México. La arqueología nos muestra que se ha desarrollado en él una larga secuencia cultural con la participación de pueblos muy diferentes. Se ha comprobado asimismo que tales pueblos, establecidos en diversos lugares y tiempos, se han influido de muchas formas. Los olmecas, que son tenidos como los iniciadores de la que llegó a ser la civilización mesoamericana, irradiaron su cultura entre los pueblos del altiplano central, entre los de lenguas mayenses, los pobladores de Oaxaca y de otras regiones.

Los tipos étnicos, conocidos a través de pinturas y esculturas y también en la presencia de sus descendientes contemporáneos, muestran grandes diferencias. Otro tanto puede decirse de sus lenguas, que se han distribuido en varios troncos ampliamente diferenciados. Las influencias, que a través de siglos y milenios recibieron unos de otros, se ejercieron principalmente como consecuencia de guerras de conquista y del comercio. También en esto los hallazgos arqueológicos han sido reveladores.

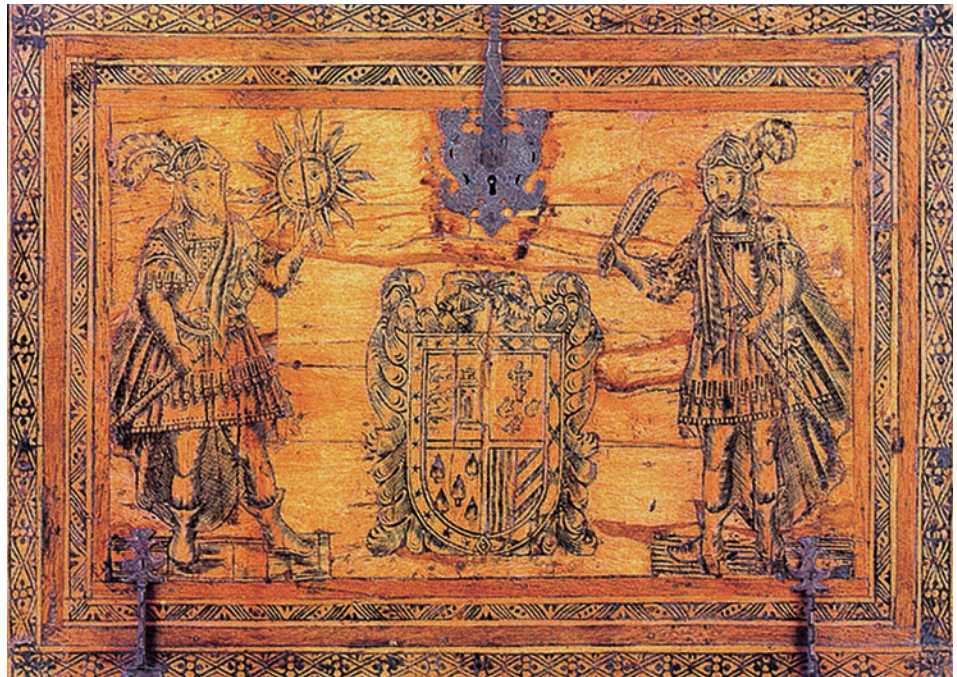
Consta así que tanto los habitantes de la península Ibérica como los del Nuevo Mundo —según lo muestra el caso de México— eran portadores de sendas herencias mestizas. A la luz de la historia universal se torna esto tan evidente que, asomándonos también a otras regiones del mundo, puede comprobarse que el mestizaje étnico y cultural se presenta como atributo y destino de la especie humana. Los casos de la península Ibérica y de varios países iberoamericanos son en esto particularmente significativos. En ellos, los procesos de mestizaje son una constante que ha entretejido sus respectivas historias.

Nuevas formas de intercambio y de creaciones culturales

El encuentro de dos mundos, al acercar a millones de seres humanos que a través de milenios habían vivido en aislamiento recíproco, desencadenó una gama enorme de intercambios y nuevas formas de creación cultural. Los contactos, hay que reiterarlo, aunque en algunos casos fueron en principio pacíficos, pronto pasaron a ser casi siempre violentos. Los que llegaban sabían bien lo que buscaban. Su intención era imponerse. Así, los intercambios fueron generalmente poco equitativos. El europeo iba en demanda de metales preciosos y ofrecía, en cambio, baratijas y, en los mejores casos, cuchillos de metal y algunos atavíos. Entre los que así llegaron, había algunos que se mostraron empeñados en difundir sus creencias religiosas. Esto implicó para los amerindios la pérdida de las suyas y quedar, como lo expresó uno de ellos, *nepantla*, es decir, «en medio», perdida la antigua visión del mundo y no asimilada la que se les quería imponer.

Reconocer todo esto es necesario para no caer en una presentación idílica o de novela rosa en la que Iberoamérica es amable protagonista. Pero a la vez que se evoca el lado oscuro de la historia, es necesario mostrar lo que hubo de positivo en la secuencia de los intercambios y nuevas formas de creatividad cultural.

Escribanía, detalle, Nueva España,
siglo XVIII, madera esgrafiada y anielada,
52 x 62,7 x 32,5 cm



La flora y la fauna, con sus implicaciones dietéticas y farmacológicas, es un primer capítulo de muy grande interés. La gastronomía se transformó de modo imprevisible. Piénsese por ejemplo en lo que significaron para la cocina europea el tomate, el cacao, las papas o patatas, la vainilla y, en contraste, para los amerindios, la introducción de lanares, equinos, vacunos y porcinos, así como del aceite vegetal y el azúcar.

El desarrollo de nuevas concepciones mestizas del tiempo y el espacio en el universo de las fiestas y, asimismo, en la vida cotidiana es otro de los temas centrales. Así como en la península Ibérica hay múltiples manifestaciones mestizas como son las romerías, entre ellas la del Rocío en Andalucía, o el cante jondo, con honda influencia árabe, también hay otras muchas en Iberoamérica. Una, patente de variadas formas, la tenemos en los rasgos de un sincretismo religioso. En él, para dar un ejemplo, la antigua concepción de la divinidad como «Nuestro padre, Nuestra madre», se mantiene viva sin excluir necesariamente la creencia cristiana en la Trinidad.

Otro tema de enorme importancia es la aparición de formas de arte, calificables de mestizas, en la pintura, la escultura, la cerámica, la urbanística y en un amplio conjunto de artesanías, así como en la literatura, la música y la danza. En los conventos e iglesias del siglo XVI, a la par que se perciben elementos del arte renacentista español, también se deja ver la presencia de la mano indígena. Esto mismo es patente más tarde en el florecer exuberante del arte barroco.

Lo indígena aparece asimismo en pinturas murales como las que se conservan en el interior de templos del siglo XVI, en los que perduran elementos del gótico. Tal es el caso de los murales que pueden verse en las iglesias de Tecamachalco e Izmiquilpan. A esto hay que sumar las manifestaciones del barroco que, con un carácter inconfundiblemente mestizo, se tradujeron en muestras innumerables como las de Tonanzintla, Santa Prisca de Taxco, La Valenciana en Guanajuato, Santa Clara de Querétaro, Santo Domingo de Oaxaca y La Enseñanza en la ciudad de México. Y no todo fue anónimo. Se conocen los nombres de pintores mestizos que produjeron sus obras en México y en el área andina.

En artes como la cerámica, México da testimonio del mestizaje en la que se conoce como «de Talavera de Puebla». En ella convergen influencias del mundo amerindio, de España y de China, estas últimas llegadas con la nao de Manila.

La literatura mestiza es un campo riquísimo. Baste con recordar creaciones como las de Garcilaso Inca de la Vega y sor Juana Inés de la Cruz. Ésta dejó composiciones en náhuatl, vasco, latín y, por supuesto, también en castellano. Las crónicas en español y varias lenguas indígenas son también muestra de la riqueza cultural que se produjo en el choque y encuentro de pueblos.

La confluencia de culturas se torna también patente en la toponimia de México. Muchos pueblos y ciudades tienen nombres compuestos en los que se conjugan la lengua indígena y el castellano. Ejemplos de esto son San Cristóbal Ecatepec de Morelos, San Bartolo Naucalpan de Juárez, Zumpango del Río, Taxco de Ruiz de Alarcón, Puente Grande de Tlaxiaco, Polotitlán de la Ilustración... El mestizaje ha vuelto así perdurable en miles de lugares el encuentro de dos mundos.

La creatividad resultante del mestizaje dio asimismo lugar a nuevas formas de comunicación de ideas. Apareció así una cartografía resultado de una nueva *imago mundi*. Los códices o libros indígenas se transformaron en documentos mestizos en los que la profusión de imágenes y caracteres glíficos se combinó con textos escritos con el alfabeto, bien sea en lengua indígena, en latín o castellano. En estrecha relación con esto, la educación y diversas ramas del saber, incluyendo desarrollos tecnológicos, descubiertos y dados a conocer en escuelas y colegios como el de Santa Cruz de Tlatelolco en México, vinieron a enriquecer la cultura, en algunos casos con resonancias universales.

Trabajos de investigación como los realizados por Bernardino de Sahagún, creador de un método para conocer la cultura del Otro, y las pesquisas del doctor Francisco Hernández en torno a plantas y animales tienen perenne validez como aportaciones clásicas que son.

Azulejos, Nueva España, siglo XVII, 12 x 12 cm,
Museo Franz Mayer México



En otros campos hubo asimismo realizaciones sólo comprensibles a la luz del mestizaje. Un género lo integran las aportaciones de carácter lingüístico. Gramáticas, vocabularios y diversas obras escritas en centenares de lenguas abrieron nuevas posibilidades de captación de fenómenos lingüísticos antes desconocidos: formas de estructuración léxica, morfológica y sintáctica, así como realizaciones fonológicas y semánticas insospechadas.

Creación de gran trascendencia fue el considerable conjunto de formulaciones referidas a los derechos de los amerindios, que vinieron a constituir reflexiones jurídicas en el campo mismo de batalla, anticipo de las ulteriores declaraciones de los derechos humanos. A ambos lados del Atlántico se desarrolló tal proceso. En España hubo hombres como Francisco de Vitoria, Domingo de Soto y Francisco Suárez que discurrieron sobre esto. Y también los hubo en tierras americanas, como Antón de Montesinos en Santo Domingo; Bartolomé de las Casas, Alonso de la Veracruz y Vasco de Quiroga en México, al igual que Domingo de Santo Tomás y otros en el Perú.

¿Un mensaje perdurable?

Partamos de un hecho: el mestizaje en el mundo no ha terminado. Ahora más que nunca, las modernas formas de comunicación acercan a los seres humanos de todos los rumbos del mundo. Los países llamados «desarrollados» atraen a gentes de fuera que quieren beneficiarse con las posibilidades que ofrecen. Es ésta la era de las migraciones masivas de hombres y mujeres, que cruzan fronteras, documentados o no. Cerca de treinta millones de origen mexicano viven hoy día en Estados Unidos.



Luis de la Vega, *Inmaculada Concepción*, siglo XVIII, acuarela sobre vitela, 12,5 x 9 cm, Museo Franz Mayer, México

Entre ellos ha habido uniones con anglos y gentes de otras muchas procedencias. En España, Italia, Francia, Alemania, Inglaterra y otros países europeos, las oleadas de inmigrantes de regiones del tercer mundo son cada vez más grandes. Aunque se les han puesto barreras y muchos de los inmigrantes son deportados, como su trabajo es requerido y ellos insisten en volver, cada vez crecen más esas minorías: marroquíes, argelinos, subsaharianos, turcos, gente del Indostán, chinos y no pocos de América Latina se han establecido en Europa.

Surgen así nuevas formas de mestizaje. ¿La experiencia de Iberoamérica tiene algo que decir en esto? La mestización no sólo biológica sino también cultural ha sido en ella extremadamente intensa, henchida de problemas y también de grandes realizaciones. Tan grandes alcances ha tenido que Estados Unidos forma hoy parte de una Iberoamérica más allá de Iberoamérica. Se acercan a cincuenta millones las gentes procedentes de diversos países iberoamericanos, muchas de las cuales, en pacífica invasión, se han asentado allí.

Natural consecuencia, en constante incremento, será la aparición de nuevas formas de mestizaje. ¿Se forjará un marco jurídico, como ocurrió en Iberoamérica, para huma-

nizar en paz y justicia las relaciones interétnicas de quienes, como los hispanos, siendo cada día más numerosos, constituyen ya la primera gran minoría de Norteamérica? ¿Qué puede esperarse de la creatividad de esa parte del ser de Iberoamérica situada en el seno del país más poderoso de la tierra?

El mensaje conlleva una verdad: las diferencias culturales, al convergir, son más que nunca fuente de creatividad. Esto es válido para los supervivientes indígenas del Nuevo Mundo, y también para los más de seiscientos millones de iberoamericanos, incluidos los brasileños, y, en suma, para cuantos se reconocen como miembros de la gran familia de los terrícolas. Frente a los intentos de globalización rampante, los pueblos originarios refuerzan sus identidades. Se oponen a ser clonados y, abriéndose al intercambio, hacen nacer nuevas formas de creación cultural.

ESPAÑA MESTIZA

FERNANDO GARCÍA DE CORTÁZAR

Historiador y escritor

Todos los sueños son un solo sueño. Todos los siglos son un solo instante y su naufragio. Todos los nombres son el mismo nombre: Hispania, Toledo, al-Andalus, Sefarad, América, España..., mosaico de términos que proyecta en la historia de España un perfil de quimera y otro de sombra, un esplendor de voces y pueblos, y otro de silencio y ceniza.

En España hay una historia de intolerancia y de sangre, una historia de exilios y de llanto, diciéndose y escribiéndose para siempre, diciéndose y escribiéndose entre el humo de las hogueras y la bruma de los presidios. En España late un pasado doliente y desengañado que ha arrancado parte de sus raíces y que ha obligado a muchos españoles a vivir transterrados, sobremuriéndose. Una historia como una larga herida.

Pero no es menos verdad que *contagio, préstamo, mosaico, mestizaje...* son palabras que sirven para describir otro perfil de la misma historia. Aquel que le hizo llegar modos de vida y alimentos, dioses y lenguas, el mismo que sus poetas nos han confiado en su cántico universal de amor a la tierra, a Dios y al hombre, roto en el verso el olvido del tiempo y seca la mala hierba de la intolerancia. Por su voz existen nostalgias, ciudades, usos, palabras y costumbres que son manantiales de culturas, a veces enterrados pero todavía vivos. En su voz palpita una España múltiple y diversa, rica en la variedad de su mirada. Dejemos que Marcial, san Isidoro de Sevilla, Moseh Ibn Ezra de Granada, Ibn Arabi de Murcia, Alfonso X, san Juan de la Cruz, el Inca Garcilaso... relaten su pasado, hecho de razas, culturas y religiones diversas. Después de todo, siempre llega un día en que el nombre de tal o cual dictador, de tal o cual rey, de tal o cual inquisidor termina deshaciéndose, invadido por la ruina polvorienta de los siglos. Y mientras los nombres de éstos se convierten en cenizas

Patio de los Arrayanes, siglo XIII,
(Muhammad V), Alhambra de Granada
(siglos IX-XVI)

Mihrab, h. 961, (Alhakem II),
Mezquita de Córdoba (siglos VIII-X)



de olvido, conservados no como un pensamiento, no como un hombre, sino tan sólo como una fecha muerta e inútil, el aliento de aquéllos se une al aliento de cientos de lectores y en sus márgenes quedan iluminaciones de Tartesos, Cartago, Hispania, Toledo, al-Andalus, Espanna, Sefarad, América, España...

Tierra de aluvión humano y cultural, tierra de tránsito entre Europa y África, el Mediterráneo y el Atlántico, la península Ibérica gozó desde tiempos remotos de las esencias mediterráneas por más que en el pequeño mar ocupase un lugar extremo, alejado de las metrópolis culturales. La riqueza de su subsuelo atrajo a los navegantes fenicios, griegos y cartagineses, quienes en su odisea mercantil orientalizarían a los pobladores del Levante y la baja Andalucía, prefigurando el futuro de una España mestiza. Entre la historia y la leyenda, los autores clásicos se harían eco de Tartesos y su mítica riqueza. Y siglos después, en su exilio americano, el poeta Rafael Alberti evocaría su infancia en Cádiz, trayendo en el verso el nombre de Gadir, y en el nombre el pasado fenicio de la ciudad:

Te miraba, distante, desde un libro de texto,
a través de las palmas datileras, los nísperos,
las finas transparentes auracarias
del jardín colonial en donde un día
supe de las fenicias naves y las Columnas
que tú, naciente Gadir, consagrabas al héroe.

La rivalidad entre Roma y Cartago introduciría la península Ibérica en la historia universal, y en el siglo I a.C. Octavio Augusto la poblaría de ciudades y caminos. Roma trajo la lengua, el arte, la tradición literaria grecolatina, el derecho, y unas estructuras viarias y urbanas que luego heredaron los godos, los musulmanes y los reinos cristianos. Incluso cuando el Imperio, al fin pasado, y desterrado al fin y al fin iluso, comenzó a decaer, todavía entregaría un último tributo procedente del norte de África: el cristianismo. Hispania de tierra y de ríos, de campos y urbes monumentales. Lo que para Marcial era nostalgia...

Te admiras, Avito, de que yo hable con mucha frecuencia de gentes remotas, habiendo envejecido en la capital del Lacio; que sienta sed del aurífero Tajo y que desee volver al patrio Jalón, y a los campos mal cultivados de una casita bien abastada. Me gusta la tierra en que soy rico con poco, y los recursos pequeños me hacen nadar en la opulencia.

... para Rodrigo Caro, en el siglo XVII, es fábula de tiempo:

Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora
campos de soledad, mustio collado,
fueron un tiempo Itálica famosa.

Pero el derrumbe del Imperio romano no supuso la desaparición de su legado cultural, pues los invasores germánicos, los visigodos, no sólo se declararon herederos políticos y militares de Roma en Occidente, sino que, además, renunciaron al arrianismo para abrazar la fe católica. Tras el III Concilio de Toledo, el conquistador terminó siendo el conquistado. El empeño de san Isidoro de Sevilla ejemplifica el afán de la intelectualidad por conservar la cultura latina, y nadie como él dedica a España páginas tan bellas, a pesar del latín bárbaro de la época: «De todas las tierras que se extienden desde el mar de Occidente hasta la India, eres tú la más hermosa, sagrada España, madre de príncipes y de pueblos. Con razón eres la reina de las provincias; das tu luz no sólo a Occidente, sino también al Oriente. Tú honor y ornamento del mundo eres...».

Tiempo atrás, a finales del siglo IV, Ausonio, un poeta galorromano, había evocado en un poema las principales ciudades del mundo conocido, comenzando por Roma, seguida de Constantinopla... De Hispania, ensalzaba a Sevilla y después a Córdoba, Tarragona, Mérida y Braga. San Isidoro, sin embargo, al elogiar a España



Acueducto romano, siglos I-II, Segovia

en su introducción a la *Historia Gothorum*, no mencionaba ninguna ciudad, ni siquiera Toledo, la capital del reino. El erudito de Sevilla sólo ensalzaba los campos, los montes, los ríos... de España. Tal vez aquel silencio no era más que un reflejo de la decadencia del mundo urbano, que no volvería a brillar en su esplendor antiguo hasta la entrada de los musulmanes.

La historia de España siguió tejiendo en la Edad Media su canto mestizo. Llegados, con su melancolía de codiciar lo eterno, los hombres que cantaban el jazmín y la Luna, en el suelo peninsular confluyen tres religiones, tres culturas. La convivencia entre judíos, musulmanes y cristianos, pacífica unas veces, hostil otras, dejaría huellas profundas en una tierra que comenzó siendo una tierra sin fronteras. *Sefarad*, *al-Andalus*, *Espanna* serían tres palabras utilizadas para designar el mismo territorio: la península Ibérica. Laberintos de razas y culturas, las ciudades se enriquecieron, añadiendo a su imagen semita, romana, visigoda y cristiana la mirada musulmana, hecha de agua, jardín y piedra. Cuando ya la grandeza omeya se había derrumbado y antes de que los nazaríes soñaran el sueño de agua de la Alhambra, un poeta hispanohebreo del siglo XI, perseguido por los invasores almorávides y refugiado en Castilla, Moseh Ibn Ezra, legaría en el verso su pena, su amor y su nostalgia a Granada, que perdería para siempre:

Una figura hermosa, un vaso de vino, un jardín,
el canto de los pájaros
y el murmullo del agua en la acequia.

El goce cuya esencia es durar un instante, su melancolía, que respira en el canto de Moseh Ibn Ezra, late también en el sevillano Manuel Machado, que si en 1936, en Burgos, evoca la imagen mestiza de Andalucía...

Cádiz, salada claridad... Granada,
agua oculta que llora.
Romana y mora, Córdoba callada.
Málaga cantaora.
Almería dorada...
Plateado Jaén... Huelva: la orilla
de las tres carabelas.
Y Sevilla.

... en 1899, en París, escribe unos versos que bien pudiera haber escrito el poeta hispanohebreo nueve siglos atrás:



Catedral gótica, 916-1073, León

Yo soy como las gentes que a mi tierra vinieron
 —soy de la raza mora, vieja amiga del Sol—
 que todo lo ganaron y todo lo perdieron.
 Tengo el alma de nardo del árabe español.
 Mi voluntad se ha muerto una noche de luna
 en que era muy hermoso no pensar ni querer...
 Mi ideal es tenderme, sin ilusión ninguna...
 De cuando en cuando, un beso y un nombre de mujer.

Las tres culturas, aunque en muchas ocasiones hostiles entre sí, se influyeron mutuamente. Antes de que la cantara Luis de Góngora, Córdoba ofrece el escenario ideal para la representación de la más elaborada cultura occidental, compendio de las mejores influencias del mundo clásico y la renovada mirada asiática. Las cortes de Abd al-Rahman III y Al Hakam II, en el siglo X, como luego las de Alfonso X y Jaime I, en el XIII, representan las posibilidades abiertas por la libre convivencia de musulmanes, judíos y cristianos. En la Córdoba omeya, con la traducción de un ejemplar de la *Materia médica* de Dioscórides, regalo del emperador bizantino Constantino VII a Abd al-Rahman III, comenzarían las actividades traductoras que hallarían su mayor desarrollo en la Escuela de Traductores de Toledo, crisol de lenguas y culturas, impulsada por Alfonso X. En la antigua capital visigoda, los manuscritos árabes y griegos dialogaban en la mirada de un judío que los convertía en romance, para que luego un cristiano creara las palabras de un nuevo diálogo en latín. La colaboración entre las distintas tradiciones espirituales, cristianas, musulmanas y judías, tuvieron entonces su esplendor y su otoño. El mestizaje de aquella España medieval quedaría reflejado en la obra histórica del rey Sabio, que inspirada en crónicas latinas, leyendas, poetas clásicos, textos árabes y cantares de gesta, reconocía las raíces múltiples de España, romanas, visigodas, cristianas y árabes, en la lengua que, a finales del siglo XV, terminaría tallando el gramático y humanista Antonio Nebrija.

No obstante, el sueño de Toledo era un sueño sin esperanza en la Europa intolerante de la época. Y como sueño, terminó desvaneciéndose, despedazándose en la explosión de violencia y odios raciales de los siglos XIV y XV. Dos rebeliones y la expulsión de los moriscos en el siglo XVII apagan el pasado islámico español. Tiempo atrás, el mismo año de la conquista de Granada, los judíos se habían visto obligados a abandonar cuanto habían imaginado suyo por orden de los Reyes Católicos, decían adiós a Sefarad, ya sólo viva en el recuerdo. La expulsión de musulmanes y judíos empobreció la sociedad hispana, pero no arrancó las raíces de siete siglos de vida en común. Las

huellas musulmanas pervivieron en los hábitos alimenticios, de vida, vestido o lenguaje, y las judías, en la actitud transgresora de muchos intelectuales conversos —Fernando de Rojas, Mateo Alemán, fray Luis de León...—, poco dados a refrenar sus diatribas contra la Iglesia y el poder del Estado.

Y aunque sepultado en el yermo espiritual donde los españoles se enterrarían, vivos o muertos, durante siglos, el diálogo religioso sobreviviría a las hostilidades, depositando en las páginas de la literatura una hermosa antología del alma desnuda ante Dios. Hay un camino inaugural en los salmos hebreos de Ibn Ezra, donde cada palabra se hace sueño, sed de nube...

El deleite de su gloria con los ojos de la razón contempla
y hacia él sin alas vuela.
Ansía llegar y se anonada
en el crepúsculo, en el ocaso, en la oscuridad de la noche.

Una sinfonía que lleva al éxtasis arrebatado al converso san Juan de la Cruz...

Y si me gozo, Señor,
con esperanza de verte,
en ver que puedo perderte
se me dobla mi dolor;
viviendo en tanto pavor
y esperando como espero,
muérome porque no muero.

... como antes había llevado al murciano Ibn Arabi a un modo de sentirse desmedido, cercano a la divinidad, Alá.

Todo aquello que Tú de mí prefieras,
eso sólo amaré, tan sólo eso.
Porque el amor que Tú, Señor, me tienes,
lejos de marchitarse con el tiempo,
es, cual la creación con que me animas,
acto de amor eternamente nuevo.

Entre uno y otro, el franciscano Raimon Llull, quien actuaría de puente, de forma que lo que originariamente se concibió en árabe, se alimentó en catalán, para desbordarse en la inspiración de un carmelita castellano por cuyas venas corría sangre hebrea.



Plaza del Rey, en el barrio gótico de Barcelona, siglo XIII

Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial
(Madrid), 1562-1584, Juan Bautista de Toledo
y Juan de Herrera



La fecha 1492 señala un tiempo de intolerancia, pero también el año en que Colón descubre en el Atlántico otro perfil hispano: América. Hacia el Nuevo Mundo se exportan todos los males de la Península —intolerancia religiosa, ansia de botín...—, pero tras las carabelas y los conquistadores navegan también la lengua, la imprenta, las universidades y la cultura peninsular, pasada por el tamiz árabe y semita. Una nueva sociedad, heredera de la tradición peninsular, el mestizaje, nace en el siglo XVI de la épica colonizadora, inmortalizada en la vida y la obra del Inca Garcilaso, el conquistador conquistado, y tiempo después en la plaza de las Tres Culturas de Ciudad de México.

En la anciana ciudad de los califas, la Córdoba de «excelso muro» y «torres coronadas» de Luis de Góngora, el Inca Garcilaso de la Vega escucharía las historias lejanas de la infancia, voces que vienen del otro lado del Atlántico, de Cuzco, y que corren el peligro de morir en silencio y hundirse en el olvido. Cuzco tiene voz de mujer, la de su madre, prima de Atahualpa. Castilla, donde toma la pluma y empieza a escribir la historia de la tierra nativa, la pólvora y la cólera del conquistador, su padre. Lazos del destino le han unido a Córdoba, donde será enterrado, y literarios a los *Diálogos de amor* de León Hebreo, judío expulsado de Castilla en 1492, a quien ha traducido al castellano. Lo que de él le quede al mundo serán los *Comentarios reales*, crónica del Imperio Inca y la colonización de los españoles.

Los cuatro términos que el Imperio inca tenía, cuando los españoles entraron en él, eran los siguientes: al Norte...

Garcilaso de la Vega, el Inca, escribiría sus *Comentarios reales* en castellano, lengua que había aprendido en Cuzco y que no se hablaría masivamente en América hasta las emigraciones de los siglos XIX y XX. La comunidad lingüística en español no será obra ni de los clérigos, que siempre emplearon las lenguas nativas para evangelizar a los indios, ni de los conquistadores, que ni siquiera soñaron con ello, sino de los propios americanos, quienes acabarían haciendo suya la vieja lengua imperial al declinar el siglo XIX. El idioma de Cervantes halló entonces un eco definitivo en América, moldeando así una casa común para los transterrados de una y otra orilla del Atlántico. De modo que cuando, después de la guerra civil, el historiador y político Claudio Sánchez Albornoz llegue a tierras americanas con las raíces destrozadas al viento, podrá ver cómo al cabo de los años se vivifiquen, renazcan, crezcan y por encima del mar vuelen a encontrarse con aquellas partidas que habían quedado en España, estableciéndose una nueva corriente de distancias detenidas. Y viceversa... que, en los años setenta del siglo XX, cuando el escritor uruguayo Juan Carlos Onetti llegue a España con la desolación expuesta al viento, convencido de que lo había perdido todo, de que sólo había cosas que dejaba atrás, recupere el aire y el sol de la palabra y regrese «a escribir con ganas».

Los conquistadores y los nativos, los desheredados de la Península que cantó Rosalía de Castro en el siglo XIX y los exiliados políticos del XX, los viajes de ida y de vuelta a través de un mar hecho de utopía e intercambios, de personas y amarguras, han tejido, a uno y otro lado del Atlántico, un tapiz mestizo, completado en el XXI con los hispanoamericanos que hacen el camino de España. Camino, ya no rumor de buque, sino ruido de avión sobre las viejas aguas. Camino que, junto con la otra emigración procedente de África, viene hoy a enriquecer la rica vena de la España mestiza de ayer —romana, musulmana, hebrea, europea, americana...—. Lazos, en fin, comunes, historias diversas en vertientes y naufragios, historias como ríos que van a parar al mapa de lo cotidiano, escribiéndose y renaciéndose en nuevos mestizajes de guías largas, inmensas, que se juntan y se enmuñonan con una herencia, la mayoría de las ocasiones, despreciada, equivocadamente dilapidada, y, sin embargo, aún viva.

EL INCA GARCILASO Y LA LENGUA DE TODOS

MARIO VARGAS LLOSA
Escritor

Hijo de un conquistador español y de una princesa inca, nacido en el Cuzco el 12 de abril de 1539, la infancia y juventud de Gómez Suárez de Figueroa transcurrieron en una circunstancia privilegiada: el gran trauma de la conquista y destrucción del Inca-rio era reciente, se conservaba intacto en el recuerdo de indios y españoles, y los fastos y desgarros de la colonización, con sus luchas sangrientas, enconos, quimeras, proezas e iniquidades, tenían lugar poco menos que ante los ojos del joven mestizo y bastardo cuya conciencia se impregnó de aquellas imágenes sobre las que su memoria volvería medio siglo después, ávidamente.

A los veinte años, en 1560, Gómez Suárez de Figueroa partió a España, adonde llegó luego de un larguísimo viaje que lo hizo cruzar la cordillera de los Andes, los arenales de la costa peruana, el mar Pacífico, el Caribe, el Atlántico y las ciudades de Panamá, Lisboa y, finalmente, Sevilla. Fue a la corte con un propósito concreto: reivindicar los servicios prestados por su padre, el capitán Garcilaso de la Vega, en la conquista de América y obtener por ello, de la corona, las mercedes correspondientes. Sus empeños ante el Consejo de Indias fracasaron por las volubles lealtades de aquel capitán, a quien perdió la acusación de haber prestado su caballo al rebelde Gonzalo Pizarro en la batalla de Huarina, episodio que atormentaría siempre al joven mestizo y que trató luego de refutar o atenuar, en sus libros. Rumizando su frustración, fue a sepultarse en un pueblecito cordobés, Montilla, donde pasó muchos años en total oscuridad. Salió de allí, por breve tiempo, para combatir entre marzo y diciembre de 1570, en la mesnada del marqués de Priego, contra la rebelión de los moriscos en las Alpujarras de Granada, donde ganó, sin mucho esfuerzo, sus galones de capitán.

En Montilla, más tarde en Córdoba, amparado por sus parientes paternos, vivió una existencia ordenada de la que sabemos, apenas, su afición a los caballos, que

embarazó a una criada, la que le dio un hijo, que apadrinó abundantes bautismos y negoció unos censos nada menos que con don Luis de Góngora. Y, lo más importante, que se dedicó a leer y estudiar con provecho y vocación pues, cuando, en 1570, aparece su primera obra, una delicada traducción del italiano al español de un libro de teología y filosofía neoplatónica, los *Diálogos de amor*, de León Hebreo, el cusqueño de Montilla, que para entonces ha cambiado su nombre por el de Inca Garcilaso de la Vega, se ha vuelto un fino espíritu, impregnado de cultura renacentista y dueño de una prosa tan limpia como el aire de las alturas andinas. El libro fue prohibido por la Inquisición, y el Inca, cauteloso, se apresuró a dar la razón a los inquisidores admitiendo que no era bueno que semejante obra circulara en lengua vulgar «porque no era para vulgo».

Para entonces, estaba empeñado en una empresa intelectual de mayor calado: la historia de la expedición española a la Florida, capitaneada por Hernando de Soto y, luego, por Luis de Moscoso, entre 1539 y 1543, aprovechando los recuerdos del capitán Gonzalo Silvestre, un viejo soldado que participó en aquella aventura y a quien Garcilaso había conocido en el Cuzco. Aunque, en sus páginas, el Inca alega, dentro de los tópicos narrativos de la época, ser un mero «*escribiente*» de los recuerdos de Silvestre y de otros testigos e historiadores de aquella desventurada expedición, *La Florida del Inca*, impresa en Lisboa en 1605, es, en verdad, una ambiciosa relación de arquitectura novelesca, impregnada de referencias clásicas y escrita con la alianza de peripecias, dramatismo, destellos épicos y colorido de las mejores narraciones caballescadas. Este texto basta para hacer de él uno de los mejores prosistas del Siglo de Oro.

En *La Florida*, el Inca dice, defendiéndose de una imputación que caerá sobre él en el futuro, ser más un literato que un historiador: «Toda mi vida, sacada la buena poesía, fui enemigo de ficciones, como son libros de caballerías y otros semejantes» (II, I, XXVII). No tenemos por qué dudar de su palabra ni de sus buenas intenciones de historiador. Pero acaso podamos decir que, en su tiempo, las fronteras entre historia y literatura, entre realidad y ficción, eran imprecisas y desaparecían con frecuencia. Eso ocurre, más que en ninguna otra de sus obras, en *La Florida*, una historia que Garcilaso conoció a través de los recuerdos —materia subjetiva a más no poder— de un viejo soldado empeñado en destacar su protagonismo en la aventura, y de apenas un par de testimonios escritos. En verdad, aunque la materia prima de *La Florida* sea historia cierta, su proyección en el libro de Garcilaso, de prosa cautivadora y diestro manejo narrativo, idealiza el relato verídico hasta trastocarlo en narración épica, en una hermosa ficción histórica, la primera de raigambre hispanoamericana.

Aunque contó con el testimonio del capitán Gonzalo Silvestre, que había participado en la conquista de la Florida en la expedición de Hernando de Soto, y consultó las relaciones de dos testigos presenciales —Juan Coles y Alonso de Carmona—, Garcilaso no pisó aquellas tierras, ni conoció aquellos nativos, ni las lenguas que hablaban, de modo que, pese a sus esfuerzos por ceñirse a la verdad histórica, en *La Florida del Inca* debió de recurrir a menudo a su imaginación para llenar los vacíos y colorear con detalles, precisiones y anécdotas la empresa que narraba. Lo hizo con la eficacia y el talento de los mejores narradores de su tiempo. Se ha dicho que el modelo de esta primera obra de aliento del Inca Garcilaso fueron las novelas de caballerías, y esta realidad salta a la vista cuando se coteja este hermoso libro con las épicas aventuras de Amadises, Esplíandanes o Tristán de Leonis.

Son caballerescos los discursos, literarios y altisonantes, que intercambian indios y españoles y la vocación ceremonial que comparten, de lo que es ejemplo eximio la perorata del cacique Vitachuco a sus hermanos que van a persuadirlo de que acepte la paz (II, I, XXI). Los nativos de la Florida tienen el mismo sentido puntilloso de la honra y el honor de los castellanos, la noción renacentista del valor, la reputación, las apariencias, la predisposición a los desplantes y gestos teatrales, y son feroces en sus castigos contra las adúlteras en tanto que no parece enojarlos en absoluto el caso de los adúlteros. Ocurre, como dice Luis Loayza, que: «Los indios son en realidad españoles disfrazados; no sólo su estilo sino todas sus ideas son europeas. Cabe suponer que es Garcilaso quien habla por ellos y los hace exponer sus propias opiniones sobre el honor, la fama, la lealtad, el valor, la religión natural, tal vez las injusticias de la conquista»¹. Los nombres de los caciques suenan más a vasco que a aborigen (Hirrihigua, Mucozo, Urribarracuxi) y hay en *La Florida* algunos animales legendarios, como el lebrél *Bruto*, que captura a cuatro indios en la provincia de Ocali. Las cifras del relato son exageradas, a menudo irreales, y esta inflación imaginaria afecta también a personajes y sucesos. Pero no hay que reprochárselo, pues de estas licencias resultan algunas de las delicias del libro. Por ejemplo, esta descripción del curaca obeso: «Era Capasi hombre grosísimo de cuerpo, tanto que, por la demasiada gordura y por los achaques e impedimentos que ella suele causar, estaba de tal manera impedido que no podía dar un solo paso ni tenerse en pie. Sus indios lo traían en andas doquiera que hubiese de ir, y lo poco que andaba por su casa era a gatas» (II, II, XI). Ni siquiera falta en esta historia caballeresca una aventura sentimental: la del sevillano Diego de Guzmán, enamorado y tahúr, que, prendado de una india, hija del curaca Naguatex, a la que pierde en el juego, decide quedarse a vivir entre los indios antes que desprenderse de su amada.

¹ Luis Loayza. *El Sol de Lima*. Lima. Mosca Azul Editores, 1974, p. 40.

Por lo demás, el Inca no se siente limitado a referir los hechos. Va más allá y describe lo que sus personajes imaginan, algo que no es prerrogativa de historiador sino de novelista. Al cacique Vitachuco: «Ya le parecía verse adorar de las naciones comarcanas y de todo aquel gran reino por los haber libertado y conservado sus vidas y haciendas: imaginaba ya oír los loores y alabanzas que los indios, por hecho tan famoso y con grandes aclamaciones le habían de dar. Fantaseaba los cantares que las mujeres y niños en sus corros, bailando delante de él, habían de cantar, compuestos en loor y memoria de sus proezas, cosa muy usada entre aquellos indios» (II, I, XXIII).

Nada de esto desmerece un ápice la poderosa verosimilitud que emana de *La Florida* y que mantiene en vilo la atención del lector. Pero este poder de persuasión brota más de lo literario que de lo histórico, antes de la destreza narrativa del Inca que de su fidelidad al hecho sucedido. Todo el libro está impregnado de episodios y pequeñas anécdotas de extraordinario vigor narrativo, de hechos sorprendentes o situaciones excepcionales que hechizan al lector: «... porque Juan López Cacho, con lo mucho que había trabajado en el agua y con el gran frío que hacía, se había helado y quedado como estatua de palo sin poder menear pie ni mano» (II, II, XIII). O esta tétrica escena, en la que, luego de la batalla, los españoles «se ocuparon de abrir indios muertos y sacar el unto para que sirviese de ungüentos y aceites para curar las heridas» (III, XXX). Pero acaso el más soberbio ejemplo sea el episodio en el que, el cacique Vitachuco, prisionero de Hernando de Soto, luego de un desplante corporal aparatoso —acaso una invocación a la divinidad—, se lanza sobre su captor al que, antes de ser atravesado por diez o doce espadas, desbarata de un puñetazo:

Siete días después de la refriega y desbarate pasado, al punto que el gobernador y el cacique habían acabado de comer, que por hacerlo amigo le hacía el general todas las caricias posibles, Vitachuco se enderezó sobre la silla en que estaba sentado y, torciendo el cuerpo a una parte y a otra, con los puños cerrados extendió los brazos a un lado y a otro y los volvió a recoger hasta poner los puños sobre los hombros y de allí los volvió a sacudir una y dos veces con tanto ímpetu y violencia que las canillas y coyunturas hizo crujir como si fueran cañas cascadas. Lo cual hizo por despertar y llamar las fuerzas para lo que pensaba hacer, que es cosa ordinaria y casi convertida en naturaleza hacer esto los indios de la Florida cuando quieren hacer alguna cosa de fuerzas.

Habiéndolo, pues, hecho, Vitachuco se levantó en pie con toda la bravosidad y fiereza que se puede imaginar y en un instante cerró con el adelantado, a cuya diestra había estado al comer, y, asiéndole con la mano izquierda por los cabezones, con la derecha a puño cerrado le dio un tan gran golpe sobre los ojos, narices y boca que sin sentido alguno, como si fuera un niño, lo tendió de espaldas a él y a la silla en que



Anónimo, *El inca Tupac Yupanqui*, Perú, h. 1600-1630, manuscrito, diversos colores y oro sobre pergamino, 348 x 433 mm, Archivo General de Indias, Sevilla

estaba sentado, y para acabarlo de matar se dejó caer sobre él dando un bramido tan recio que un cuarto de legua en contorno se pudiera oír.

Los caballeros y soldados que acertaron a hallarse a la comida del general, viéndole tan mal tratado y en tanto peligro de la vida por un hecho tan extraño y nunca imaginado, echando mano a sus espadas arremetieron a Vitachuco y a un tiempo le atravesaron diez o doce de ellas por el cuerpo, con que el indio cayó muerto, blasfemando del cielo y de la tierra por no haber salido con su mal intento.

(II, I, XXVIII.)

Pero, aunque *La Florida* sea ya una obra maestra, el libro que ha inmortalizado y convertido en símbolo a Garcilaso son los *Comentarios reales*, cuya primera parte, dedicada al imperio de los incas, se publicaría asimismo en Lisboa, en 1609, cuando el Inca tenía setenta años, y la segunda, llamada *Historia general del Perú*, sobre las guerras civiles y los comienzos de la colonia, en 1617, un año después de su muerte. El Inca asegura que sólo escribió «lo que mamé en la leche y vi y oí a mis mayores», es decir, a esos parientes maternos, como Francisco Huallpa Tupac Inca Yupanqui, y los antiguos capitanes del emperador Huayna Cápac —tío de su madre—, Juan Pechuta y Chanca Rumachi, cuyas historias sobre el destruido Tahuantinsuyo maravillaron su infancia, en evocaciones que él graficó de manera fulgurante: «De las grandezas y prosperidades pasadas venían a las cosas presentes, lloraban sus Reyes muertos, enajenado su imperio y acabada su República. Estas y otras semejantes pláticas tenían los Incas y Pallas en sus vistas, y con la memoria del bien perdido siempre acababan su conversación en lágrimas y llanto, diciendo: Trocósenos el reinar en vasallaje».

Pero, pese a la solidez de sus recuerdos, a sus consultas epistolares a los cuzqueños, y al vasto cotejo que realizó con otros historiadores de Indias, como Blas Valera, José de Acosta, Agustín de Zárate o Cieza de León, los *Comentarios reales* deben tanto a la ficción como a la realidad, porque embellecen la historia del Tahuantinsuyo, aboliendo en ella, como hacían los amautas con la historia incaica, todo lo que podía delatarla como bárbara —los sacrificios humanos, por ejemplo, o las crueldades inherentes a guerras y conquistas— y aureolándola de una condición pacífica y altruista que sólo tienen las historias oficiales, autojustificadoras y edificantes. Un gran garcilasista, José Durand, destaca con razón una tesis de Mariano Iberico, esbozada en 1939², según la cual esta visión «arquetípica y perfecta» con que el Inca Garcilaso describió el Tahuantinsuyo derivaba de la influencia platónica. El Inca, en efecto, traductor de una obra clásica del platonismo florentino (los *Diálogos de amor*, de León Hebreo), y lector de muchos seguidores italianos de Platón, de Marsilio

² José Durand, *El Inca Garcilaso, clásico de América*, México, SepSetentas, 1976, p. 33.

Ficino a Castiglioni, estaba profundamente contaminado de la filosofía del pensador heleno, y es muy plausible que su visión de la «forma ideal del imperio» que describió tuviese tanto o acaso más que ver con la noción platónica de la república ejemplar y prototípica que con la prosaica realidad.

Para resaltar más los logros del Incario, ignora todas las culturas y civilizaciones anteriores o contemporáneas a los incas, o las llama primitivas y salvajes, viviendo en estado de naturaleza y esperando que llueva sobre ellas, maná civilizador, la colonización de los incas, cuyo dominio paternalista, magnánimo y pedagógico «los sacaban de la vida ferina y los pasaban a la humana». La descripción de las conquistas de los emperadores cuzqueños es pocas veces guerrera; a menudo, un ritual trasplantado de las novelas de caballerías y sus puntillosos ceremoniales, en el que los pueblos, con sus curacas a la cabeza, se entregan a la suave servidumbre del Incario tan convencidos como los propios incas de la superioridad militar, cultural y moral de sus conquistadores. A veces, las violencias que éstos cometen son el correlato de su benignidad, pues las infligen en nombre del Bien para castigar el Mal, como el Inca Cápac Yupanqui, que, después de reducir pacíficamente incontables pueblos y tribus, ordena a sus generales que, en los valles costeros de «Uuiña, Camaná, Carauilli, Picta, Quellca y otros» hagan «pesquisa de sodomitas y en pública plaza quemasen vivos los que hallasen, no solamente culpados sino indiciados, por poco que fuese; asimismo quemasen sus casas y las derribasen por tierra u quemasen los árboles de sus heredades, arrancándolos de raíz porque en ninguna manera quedase memoria de cosa tan abominable» (II, XIII). Para ensalzar la civilización materna, el Inca asimila a los emperadores cuzqueños a la corrección política europea y a la implacable moral de la Contrarreforma.

Es verdad que algunas leyes del imperio eran feroces, como la que penaba a las vírgenes del Sol que rompían sus votos de castidad a ser enterradas vivas y al hombre que las había amado a ser ahorcado, y «sacrificados también su mujer, hijos, criados y también sus parientes y todos los vecinos y moradores de su pueblo y todos sus ganados». Pero se apresura a añadir que esta ley «nunca se vio ejecutada, porque jamás se halló que hubiesen delinquido contra ello, porque... los indios del Perú fueron temerosísimos de sus leyes y observantísimos de ellas, principalmente de las que tocaban en su religión o en su Rey» (IV, III).

Respecto al imperio de los incas, Garcilaso es un legitimista, un leal defensor y mantenedor de la línea oficial cuzqueña y de su tradición excluyente y única. Su odio a Atahuallpa, al que llama «tirano» y presenta como advenedizo, traidor y cruel, es

el sentimiento que debía de despertar el quiteño en la nobleza incaica cusqueña aliada a Huáscar, a la que aquél derrotó y despojó, mandando luego asesinar a su medio hermano, el monarca y descendiente legítimo de la línea imperial. Sus parientes maternos y su propia madre, Isabel Chimpu Occllo, vivieron de muy cerca las matanzas que perpetraron los generales de Atahualpa al ocupar el Cuzco, y aquella, niña todavía, y su hermano Francisco Túpac Inca Yupanqui fueron parte de los miembros de la casa real cuzqueña que escaparon a la carnicería, gracias, dice Garcilaso, a que les quitaron «los vestidos reales y poniéndoles otros de la gente común» (XI, XXXVIII). Cuando el Inca describe los crímenes y torturas perpetradas por Atahualpa contra los cuzqueños desaparece toda la bonhomía y pacifismo que, según los *Comentarios reales*, caracterizaba al Tahuantinsuyo, y su libro estalla en escenas de violencia terrible, pero ésta sirve, justamente, para destacar más, por contraste, la vocación humana y bienhechora del Incario creado por Manco Cápac frente al salvajismo inhumano de sus adversarios.

¿Por qué esta idílica visión del imperio de los incas ha alcanzado, pese a las enmiendas de los historiadores, una vigencia que ninguna de las otras, menos fantasiosas, haya merecido? A que Garcilaso fue un gran escritor, el más artista entre los cronistas de Indias, a que su palabra tan seductora y galana impregnaba todo lo que escribía de ese poder de sobornar al lector que sólo los grandes creadores infunden a sus ficciones.

Es un gran prosista, y su prosa rezuma poesía a cada trecho. Nos habla del «herbor de las batallas» y asegura que los habitantes de esa República feliz, como en las utopías renacentistas, «trocaban el trabajo en fiesta y regocijo». ¿Por qué lucían tan feraces los maizales? Porque los incas «echaban al maíz estiércol de gente, porque dicen que es el mejor». ¿Qué son esas majestuosas siluetas que surcan los cielos? Las «aves que los indios llaman *cúntur*, que son tan grandes que muchas se han visto tener cinco varas de medir, de punta a punta de las alas. Son aves de rapiña y ferocísimas, aunque la naturaleza, madre común, por temprarles la ferocidad les quitó las garras; tienen las manos como pies de gallina, pero el pico tan feroz y fuerte, que de una herronada rompen el cuero de una vaca; que dos aves de aquéllas la acometen y matan, como si fueran lobos. Son prietas y blancas, a remiendos, como las urracas».

Su paisaje favorito es, claro, el de los Andes, «aquella nunca jamás pisada de hombres ni de animales, inaccesible cordillera de nieves que corre desde Santa Marta hasta el Estrecho de Magallanes...». Pero la visión de la costa y sus pálidos desiertos y playas espumosas le inspira también descripciones deslumbrantes, como la de los

alcatraces pescando: «A ciertas horas del día, por la mañana y por la tarde —debe ser a las horas que el pescado se levanta a sobreaguarse o cuando las aves tienen más hambre—, ellas se ponen muchas juntas, como dos torres en alto, y de allí, como halcones de altanería, las alas cerradas, se dejan caer a coger el pescado, y se zambullen y entran debajo del agua, que parece que se han ahogado; debe ser por huirles mucho el pescado; y cuando más se certifica la sospecha, las ven salir con el pez atravesado en la boca, y volando en el aire se lo engullen. Es gusto ver caer unas y oír los golpazos que dan en el agua; y al mismo tiempo ver salir otra con la pesca hecha, y ver otras que, a medio caer, se vuelven a levantar y subir en alto, por desconfiar del lance. En suma, es ver doscientos halcones juntos en altanería que bajan y suben a veces, como los martillos del herrero» (VII, XIX). Hombre de vida tranquila y disciplinada, según revelan los documentos que nos han llegado de él, Garcilaso proyecta ese ideal doméstico privado sobre el imperio de los incas en el que alaba, antes que nada, «su orden y concierto». La manía de la limpieza era tal, afirma, que los incas mandaban dar «azotes en los brazos y piernas» a los súbditos desaliñados, y los emperadores cuzqueños, en su manía del aseo, exigían como tributos «canutos de piojos» en su «celo amoroso de los pobres impedidos, por obligarles a que se despiojasen y limpiasen» (V, VI).

Muchas páginas de antología hay en los *Comentarios reales*. Pequeñas historias relatadas con la destreza de un cuentista consumado, como la aventura del náufrago Pedro Serrano, precursor y acaso modelo del Robinson Crusoe, o la batalla contra las ratas que protagonizó, un día y una noche, un marinero enfermo en una nave solitaria atracada en el puerto de Trujillo. O legendarias creencias de los antiguos peruanos: la enfermedad de la Luna y los conjuros para curarla, por ejemplo, o la peripecia triste de la piedra cansada, traída de muy lejos para la fortaleza del Cuzco pero que «del mucho trabajo que pasó por el camino, hasta llegar allí, se cansó y lloró sangre, y que no pudo llegar al edificio» (VII, XXIX). Episodios épicos, como la conquista de Chile por Pedro de Valdivia y las rebeliones araucanas, o descripciones soberbias, principalmente la evocación del Cuzco, su tierra. A la nostalgia y el sentimiento que contagian a este texto una tierna vitalidad, se suma una precisión abrumadora de datos animados por pinceladas de color que van trazando, en un inmenso fresco, la belleza y poderío de la capital del Incario, con sus templos al sol y sus conventos de vírgenes escogidas, sus fiestas y ceremonias minuciosamente reglamentadas, lo pintoresco de los atuendos y tocados que distinguían a las diferentes culturas y naciones sometidas al imperio y viviendo en esta ciudad cosmopolita, erizada

de fortalezas, palacios y barrios conformados como un prototipo borgiano, pues reproducían en formato menor la geografía de los cuatro suyos o regiones del Tahuantinsuyo: el Collasuyo, el Cuntisuyo, el Chinchaysuyo y el Antisuyo.

La elegancia de este estilo está en su claridad y en su respiración simétrica y pausada, en sus frases de vasto aliento que, sin jamás perder la ilación ni atropellarse, despliegan, una tras otra, en perfecta coherencia y armonía, ideas e imágenes que alcanzan, algunas veces, la hipnótica fuerza de las narraciones épicas, y, otras, los acentos líricos de endechas y elegías. El Inca Garcilaso, «forzado del amor natural de la patria», que confiesa haberlo impulsado a escribir su libro, esmalta y perfecciona la realidad objetiva para hacerla más seductora, sobre un fondo de verdad histórica con la que se toma libertades aunque sin romper nunca del todo con ella. La acabada artesanía de su estilo, la astucia con que su fantasía enriquece la información y su dominio de las palabras, con las que de pronto se permite alardes de ilusionista, hacen de los *Comentarios reales* una de esas obras maestras literarias contra las que en vano se estrellan las rectificaciones de los historiadores, porque su verdad, antes que histórica, es estética y verbal.

El Inca está muy orgulloso de ser indio, y se jacta a menudo de hablar la lengua de su madre, lo que, subraya muchas veces, le da una superioridad —una autoridad— para hablar de los incas sobre los historiadores y cronistas españoles que ignoran, o hablan apenas, la lengua de los nativos. Y dedica muchas páginas a corregir los errores de traducción del quechua que advierte en otros cronistas a quienes su escaso o nulo conocimiento del *runa-simi* induce a error. Es posible, sin embargo, que este quechua del que se siente tan orgulloso y que se jacta de dominar, en verdad se le estuviese empobreciendo en la memoria por las escasas o nulas ocasiones que tenía de hablarlo. Hay, a ese respecto, en *La Florida del Inca*, una dramática confesión, comparando su caso con el del soldado español Juan Ortiz, cautivo por más de diez años de los indios de los cacicazgos de Hirrihigua y de Mucozo y que, cuando van a rescatarlo unos españoles dirigidos por Baltasar de Gallegos, descubre que ha olvidado el español y apenas puede balbucear «Xivilla, Xivilla» para que lo reconozcan. Dice el Inca que, al igual que Juan Ortiz entre los indios, por no tener él en España «con quien hablar mi lengua general y materna, que es la general que se habla en todo el Perú... se me ha olvidado de tal manera... que no acierto ahora a concertar seis o siete palabras en oración para dar a entender lo que quiero decir» (*La Florida del Inca*, II, I, VI). El idioma en el que dice todo esto no es el quechua sino el español, una lengua que este mestizo cuzqueño domina a la perfección y maneja con

la seguridad y la magia de un artista, una lengua a la que, por sus ancestros maternos, por su infancia y juventud pasadas en el Cuzco, por su cultura inca y española, por su doble vertiente cultural, él colorea con un matiz muy personal, ligeramente exótico en el contexto literario de su tiempo, aunque de estirpe bien castiza. Hablar de un estilo mestizo sería redundante, pues todos lo son; no existe un estilo puro, porque no existen lenguas puras. Pero la de Garcilaso es una lengua que tiene una música, una cadencia, unas maneras impregnadas de reminiscencias de su origen y condición de indiano, que le confieren una personalidad singular. Y, por supuesto, pionera en nuestra literatura.

El logro extraordinario del Inca Garcilaso de la Vega —dicho esto sin desmerecer sus méritos sociológicos e historiográficos—, antes que en el dominio de la Historia, ocurre en el lenguaje: es literario. De él se ha dicho que fue el primer mestizo, el primero en reivindicar, con orgullo, su condición de indio y de español, y, de este modo, también, el primer peruano o hispanoamericano de conciencia y corazón, como dejó predicho en la hermosa dedicatoria de su *Historia general del Perú*: «A los Indios, Mestizos y Criollos de los Reynos y Provincias del grande y riquísimo Imperio del Perú, el Ynca Garcilaso de la Vega, su hermano, compatriota y paisano, salud y felicidad». Sin embargo, curiosamente, este primer «patriota» del que nos reclamamos los peruanos, al afirmar antes que ningún otro su idea de patria encontró y asumió bajo este vocablo una fraternidad mucho más amplia que la de una circunscrita nacionalidad, la de un vasto conglomerado, que, poco más o poco menos, se confunde con la colectividad humana en general. No fue ésta una operación consciente, desde luego; es algo que resultó de sus intuiciones, de sus lecturas universales y de su sensibilidad generosa, y, por cierto, de ese humanismo sin fronteras que bebió de la literatura renacentista, un espíritu ecuménico muy semejante, por lo demás, a la idea de ese imperio de los incas que él popularizó: una patria de todas las naciones, una sociedad abierta a la diversidad humana. Llamándose «indio» a veces, y a veces «mestizo», como si fueran términos intercambiables y no hubiera en ellos una incompatibilidad manifiesta, el Inca Garcilaso reivindica una patria, precisando «yo llamo así todo el Imperio que fue de los Incas» (IX, XXIV). Por lo demás, este hombre tan orgulloso de su sangre india, que lo entroncaba con una civilización de historia pujante y altamente refinada, no se sentía menos gratificado de su sangre española, y de la cultura que heredó gracias a ella: la lengua y la religión de su padre, y la tradición que lo enraizaba en una de las más ricas vertientes de la cultura occidental. El inventario que se hizo de su biblioteca, a su muerte, es instructivo; su curio-

Fray Rodrigo Meléndez, *Diseño de la fachada del convento de Nuestra Señora del Rosario de Predicadores de Lima*, Lima, h. 1681, Biblioteca Nacional, Madrid



sidad intelectual no conocía fronteras. En ella figuran, además de autores castellanos, muchos clásicos helenos, latinos e italianos, Aristóteles, Tucídides, Polibio, Plutarco, Flavio Josefo, Julio César, Suetonio, Virgilio, Lucano, Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso, Castiglione, Aretino y Guicciardini, entre muchos otros.

Lo notable y novedoso —revolucionario, habría que decir— en la actitud del Inca frente al tema de la patria, lo que ahora llamaríamos «la identidad», es que es el primero en no ver la menor incompatibilidad entre un patriotismo inca y un patriotismo español, sentimientos que en él se entroncaban y fundían, como todo indisoluble, en una alianza enriquecedora. Por eso, nadie trate de valerse de las bellas páginas que escribió el Inca Garcilaso de la Vega para acarrear agua al molino del nacionalismo. El autor de los *Comentarios reales* está en las antípodas de la visión limitada,

mezquina y excluyente de cualquier doctrina nacionalista. Su idea del Perú es la de una patria en la que cabe la diversidad, en la que «se funden los contrarios» (la idea que George Bataille tenía de lo humano), esa aptitud para abrirse a las demás culturas e incorporarlas a la propia, que tanto admiraba en sus ancestros incas. Por eso, al final, la imagen de su persona que su obra nos ha legado es la de un ciudadano sin bridas regionales, alguien que era muchas cosas a la vez sin traicionar ninguna de ellas: indio, mestizo, blanco, hispano-hablante y quechua-hablante (e italiano-hablante), cuzqueño y montillano o cordobés; indio y español, americano y europeo. Es decir, un hombre universal.

Pero, acaso sea más importante todavía que cualquier consideración sociológica derivada de su obra, el que, gracias a la cristalina y fogosa lengua que inventó, fuera el primer escritor de su tiempo en hacer de la lengua de Castilla una lengua de extramuros, de allende el mar, de las cordilleras, las selvas y los desiertos americanos, una lengua no sólo de blancos, ortodoxos y cristianos, también de indios, negros, mestizos, paganos, ilegítimos, heterodoxos y bastardos. En su retiro cordobés, este anciano, devorado por el fulgor de sus recuerdos, perpetró, el primero de una vastísima tradición, un atraco literario y lingüístico de incalculables consecuencias: tomó posesión del español, la lengua del conquistador y, haciéndola suya, la hizo de todos, la universalizó. Una lengua que, como el *runa-simi*, que él evocaba con tanta devoción, se convertiría desde entonces, igual que el quechua, la lengua general de los pueblos del imperio de los incas, en la lengua general de muchas razas, culturas, geografías, una lengua que, al cabo de los siglos, con aportes de habladores y escribidores de varios mundos, tradiciones, creencias y costumbres, pasaría a representar a una veintena de sociedades desparramadas por el planeta, y a cientos de millones de seres humanos, a los que ahora hace sentirse solidarios, hijos de un tronco cultural común, y partícipes, gracias a ella, de la modernidad.

Este ha sido, desde luego, un vastísimo proceso, con innumerables figurantes y actores. Pero, si hay que buscar un principio al largo camino del español, desde sus remotos orígenes en las montañas asediadas de Iberia hasta su formidable proyección presente, no estaría mal señalarle como fecha y lugar de nacimiento los de los *Comentarios reales* que escribió, hace cuatro siglos, en un rincón de Andalucía, un cuzqueño expatriado al que espoleaban una agridulce melancolía y esa ansiedad de escritor de preservar la vida o de crearla, sirviéndose de las palabras.

EFÍMERO MESTIZO

VÍCTOR M. MÍNGUEZ CORNELLES
Comisario de la exposición

I

Cuando a lo largo del siglo XVI los españoles llegados a América concluyeron la conquista de las civilizaciones e imperios prehispánicos, se vieron entonces enfrentados a la enorme tarea de integrar esos inacabables territorios y sus numerosos pobladores en el mundo occidental. Fue un proceso de culturización a gran escala, por medio del cual los vencedores impusieron a los pueblos indígenas el modelo europeo vigente en esos momentos en el Viejo Continente: el Renacimiento. En este proceso de asimilación jugó un papel determinante el arte: el urbanismo, la arquitectura y las artes plásticas fueron instrumentos decisivos al servicio de los conquistadores. El trazado de las nuevas ciudades, las catedrales y palacios levantados, las imágenes religiosas, los retablos y la nueva iconografía contribuyeron rápidamente a transformar el paisaje urbano americano y el universo mental de sus antiguos habitantes.

Sin embargo, la culturización de América no fue un proceso unidireccional. Si bien es verdad que los españoles tuvieron a su favor todas las ventajas que otorga la victoria militar y que por ello fueron ellos los que establecieron el modelo cultural a desarrollar, lo cierto es que dicho modelo no consiguió ser trasplantado de Europa sin sufrir importantes modificaciones. Las sociedades indígenas siguieron fieles a tradiciones y creaciones artísticas precolombinas que los españoles no pudieron evitar que se integraran en la sociedad y en el arte virreinal. Además, el uso de los materiales autóctonos y la propia geografía del terreno modificaron sustancialmente la nueva arquitectura, mientras que las artes plásticas fueron sometidas a un rico sincretismo iconográfico que se aplicó igualmente a nuevos soportes. Incluso en ocasiones, como en el proceso de evangelización, los conquistadores recurrieron



Plaza mayor de Lima en 1680,
anónimo en paradero desconocido

conscientemente a soluciones arquitectónicas y sistemas de representación de raíz indígena para facilitar la integración de las comunidades amerindias. Se inició así un complejo mestizaje cultural, prolongado durante siglos, que singularizó el arte colonial con respecto al modelo europeo, y que ya en el siglo XIX fue decisivo en la construcción ideológica y cultural de las nuevas naciones.

Igual que hicieron anteriormente los príncipes de las repúblicas italianas y los reyes de los nuevos Estados europeos con sus respectivos súbditos, las autoridades españolas en América recurrieron al arte renacentista como un instrumento propagandístico con el objetivo de incrementar su prestigio y su dominio sobre las elites coloniales y las comunidades indígenas. E igual que sucedió en Europa, la manifestación cultural que desempeñó un papel persuasivo más decisivo en las nuevas ciudades americanas fue la fiesta pública, universo simbólico y ceremonial en el que aparecían integradas todas las artes. La fiesta renacentista —y posteriormente su prolongación bajo el ciclo barroco— se adueñó periódicamente de los edificios, calles y plazas, transformando los espacios urbanos con su deslumbrante puesta en escena. Sus arquitecturas efímeras, sus pinturas y jeroglíficos, sus ritos y entretenimientos, dieron lugar a un grandioso espectáculo que debió de deslumbrar sin duda durante siglos, como también sucedía en Europa, a los habitantes de las ciudades americanas, que veían alterar agradablemente su habitual vida monótona. Evidentemente, existió en los inicios un problema de comprensión. La fiesta europea desplegó en las ciudades virreinales durante el siglo XVI unas formas estéticas y unos

programas simbólicos difíciles de entender para la población indígena. Sin embargo, ésta debió de quedar conmovida y fascinada igualmente por la exótica novedad que ofrecía el rico caudal de imágenes y textos festivos. Cronistas como Cervantes de Salazar nos confirman cómo la población —españoles y naturales— asistía en masa para contemplar y admirar las estructuras efímeras levantadas para las distintas celebraciones¹.

Tampoco la fiesta pública pudo sustraerse al fenómeno del mestizaje. Por una parte, las fiestas populares organizadas por y para la población indígena mantuvieron, como era lógico, un fuerte sustrato prehispánico. Pero también las fiestas oficiales, configuradas siguiendo el modelo importado de la Península, fueron permeables a la compleja realidad racial americana. Precisamente, la presencia indígena en la fiesta oficial es el objeto de mi estudio, pues dicho análisis pone en evidencia el inevitable mestizaje cultural que tuvo lugar en el Nuevo Continente incluso en un marco tan institucional, europeísta y codificado como fueron las fiestas reales.

Las celebraciones en honor de los monarcas españoles fueron concebidas fundamentalmente como un instrumento de propaganda, y por ello su materialización fue fiel al patrón europeo. Incluso en alguna ocasión, y paradójicamente, la fiesta regia americana fue más moderna que la fiesta española, entendiendo el calificativo *moderno* como un indicador de su fidelidad al modelo renacentista italiano. Así sucede, por ejemplo, con el túmulo que se levantó en honor del fallecido emperador Carlos V en la capilla de San José de los Naturales del convento mexicano de San Francisco, en 1559. Como ya destacué en otra ocasión, tanto por su diseño arquitectónico como por su programa iconográfico, el catafalco construido por Claudio de Arciniega sorprende por su modernidad, incluso comparándolo con el túmulo que por el mismo motivo se levantó en Valladolid para las exequias a las que asistió la corte metropolitana². Sin embargo, esto es excepcional. Lo habitual es que la fiesta americana imite los modelos de la metrópoli y vaya por detrás de ésta en las innovaciones estéticas. Frente a esa tendencia imitativa, va a ser precisamente el mestizaje en el arte efímero, a través de la incorporación de elementos derivados de las tradiciones prehispánicas, lo que dará a las celebraciones festivas iberoamericanas un perfil diferenciador y personal ante la homogeneidad del arte festivo europeo. Por tanto, en la fiesta americana la aportación popular no implica tradicionalismo como en la metrópoli, sino un enriquecimiento original debido a la particular contribución indígena.

¹ F. Cervantes de Salazar, «Tumulo imperial de la gran ciudad de México», en *México*, por Antonio de Espinosa, 1560, pp. 11 y 2v.

² Víctor Mínguez, «El túmulo de Carlos V en la ciudad de México, Claudio de Arciniega. México, 1559», en Joaquín Bérchez (dir.). *Los siglos de Oro en los virreinos de América. 1550-1700*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1999, pp. 253-255.

II

La fiesta hispanoamericana durante la época colonial se sustenta en la intersección asimétrica de dos universos festivos: el europeo renacentista y el indígena prehispánico. Evidentemente, no podía darse una fusión entre iguales, pues, como ya he dicho, los vencedores concibieron la fiesta como un instrumento de asimilación cultural. Pero es interesante destacar que ambos mundos contaban con sólidas tradiciones festivas. Si los españoles eran deudores de la tradición celebraticia medieval y su revisión moderna, a través primero del humanismo y posteriormente de la Contrarreforma, las diferentes civilizaciones amerindias poseían asimismo un rico legado festivo, como han puesto de relieve numerosos estudios arqueológicos y antropológicos. Las civilizaciones urbanas mesoamericanas precortesianas celebraban festejos permanentemente a lo largo de todo el año, algo fácil de comprender si tenemos en cuenta que sólo en el México prehispánico existían más de dos mil divinidades que exigían cultos, sacrificios y ceremoniales³. El calendario anual azteca, el más extendido por Mesoamérica, surge de la combinación de un ciclo de 365 días —el llamado año solar, o en náhuatl, *xiuhpohualli*— y otro de 260 días —el calendario ritual, o *tonalpohualli*—. La combinación de ambas secuencias daba lugar a la rueda calendárica —o *xiuhmolpilli*—. El calendario de 365 días es llamado también «calendario de fiestas». El análisis de este ciclo ha permitido a algunos investigadores determinar las ceremonias festivas que día a día se sucedían a lo largo del año: al margen de algunas fiestas móviles, hubo actividades festivas de todo tipo —festines, juegos, bailes, procesiones, ofrendas, etc.— en 139 días⁴. Fuentes históricas quinientistas, como la *Relación de Michoacán* o el *Codex florentinus* revelan el asombro de los españoles ante el descubrimiento del aparato festivo indígena. En el otro extremo del continente, el jesuita Alonso de Ovalle, autor de la crónica ilustrada *Histórica relación del Reino de Chile* (Roma, 1646), describe con detalle los rituales mapuches, colorísticos y ostentosos⁵.

De este encuentro entre dos universos festivos, prevaleció la fiesta europea, pero no consiguió anular completamente las tradiciones celebraticias precolombinas. Algunas subsistieron, otras se refundieron con los modelos españoles. E incluso, tímidamente, la realidad americana empezó a asomarse a la fiesta pública oficial y, paulatinamente, los festejos reales fueron integrando elementos festivos indígenas, en un proceso de mestizaje que, aunque desequilibrado, fue igualmente fructífero.

El mestizaje festivo fue mucho más profundo en las ciudades pequeñas y en el medio rural, donde las tradiciones prehispánicas estaban mucho más presentes y

³ Claudio Esteva Fabregat, «Dramatización y ritual de la fiesta en Hispanoamérica», en J. M. Díez Borque (comp.), *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Ediciones del Serbal. España, 1986, pp. 144 y 145.

⁴ José Luis de Rojas, «El calendario festivo azteca», en Herón Pérez (ed.), *México en fiesta*, El Colegio de Michoacán, México, 1998, pp. 241-254.

⁵ Todas estas valoraciones a propósito de la importancia festiva en las culturas prehispánicas ya las he realizado en otro trabajo anterior. Véase Víctor Mínguez, «Espectáculos imperiales en tierras de indios». En, Alfredo Morales (dir.), *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Sevilla, 2000, pp. 234-255.

donde la influencia renacentista irradiada desde las grandes urbes se atenuaba. La participación de artesanos o artistas populares, alejados de la corte virreinal, de las universidades y colegios y de la influencia posterior de las academias, dio pie en estos lugares a decoraciones peculiares y originales. Sin embargo, ni siquiera las grandes ciudades pudieron hacer abstracción de las específicas circunstancias sociales a que dio lugar la conquista de América por los españoles. Todos los cronistas de las fiestas reales repiten insistentemente cómo, ante cada exequia por un monarca español celebrada en la capital de un virreinato o en una gran ciudad, los indios se precipitan en masa a participar de los lutos pese a estar dispensados de ello, dejando patente de esta forma —además de su lealtad a la monarquía hispánica— su voluntad por introducirse en el festejo regio. Pronto, las comunidades indígenas pasarán a participar en las procesiones solemnes que a tal efecto se organizan, aportando a la comitiva un colorido original desconocido en Europa. Y no digamos ya en los festejos religiosos. Pensemos, por ejemplo, en la activa participación de las comunidades esclavas afro-americanas en la Epifanía o Pascua de Reyes en el Reino de Chile, una vez que relacionaron al rey mago negro con el rey del Congo, en otro ejemplo de mestizaje festivo espiritual⁶. Por lo que respecta a la región andina, Susan Verdi Webster ha estudiado la presencia indígena en la Audiencia de Quito durante los siglos XVII, XVIII y XIX. Agrupados en gremios o cofradías, los indios participaban activamente en festejos como los de Semana Santa o Corpus Christi. El elemento más visible eran las cuadrillas de indios danzantes que, ataviados con galas, bailaban por las calles a los sones de tambores, campanillas y chirimías. La participación de los danzantes es interpretada por esta investigadora como una manifestación de resistencia cultural y una oportunidad para los indios de expresar públicamente sus tradiciones e identidades⁷. Analizando ejemplos de festividades celebradas en Guatemala, Cali, Perú, Costa Rica y otras ciudades y lugares, Ángel López Cantos deduce que la fiesta fue claramente un instrumento de cohesión en manos de los españoles y que sirvió para que despertara en los indios el gusto por vivir en las ciudades⁸.

De los festejos públicos que tuvieron lugar en las pequeñas comunidades rurales durante el período colonial, que es presumiblemente donde de forma más palpable se evidenciaba el fenómeno del mestizaje plástico y ceremonial, lamentablemente apenas han perdurado imágenes o descripciones. Nuestro conocimiento de la fiesta pública se debe fundamentalmente a las relaciones festivas editadas y a las estampas y dibujos que las ilustraban. Pero las crónicas que nos han llegado se refieren casi de forma exclusiva a celebraciones que tuvieron lugar en las capitales de los virreinos y

⁶ Isabel Cruz de Amenábar, *La fiesta. Metamorfosis de lo cotidiano*, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1995, pp. 135-138.

⁷ Susan Verdi Webster, «La presencia indígena en las celebraciones y días festivos», en Alexandra Kennedy (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, Nerea, España, 2002, pp. 129-143.

⁸ Ángel López Cantos, *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*, Mapfre, España, 1992, pp. 42-46.

Anónimo, *Vista del palacio del virrey en México*, biombo, Ciudad de México, h. 1660, óleo sobre lienzo, 238 x 300 cm, Rodrigo Rivero Lake, Antigüedades, Ciudad de México



en las ciudades más importantes, precisamente donde la presencia de la cultura indígena es menor. Celebraciones estas, además, que fueron promovidas por las autoridades españolas, políticas o eclesiásticas, o por instituciones como la universidad, muy alejadas unas y otras de la influencia nativa. Es muy difícil por tanto, ante la falta de documentación, rastrear hoy en día la presencia indígena en la fiesta colonial o en el siglo XIX. Sin embargo, no tenemos más que echar una mirada a las celebraciones festivas actuales en todos los países latinoamericanos, para darnos cuenta de la gran importancia que el mestizaje tiene, y por tanto ha tenido, en la fiesta americana.

Cuando se analiza la arquitectura iberoamericana virreinal buscando en ella las aportaciones de la población indígena, se mencionan rápidamente, como rasgo característico destacado, los motivos decorativos tomados del medio ambiente autóctono —flora y fauna—, frecuentes en fachadas y portadas de edificios, aunque también en retablos, orfebrería y pinturas. Abundaron sobre todo en el Alto Perú y en la Nueva Granada. Todos estos elementos decorativos, inspirados en la naturaleza que rodeaba a sus artífices, no obedecieron a una exclusiva motivación naturalista, sino que respondían en gran medida a un impulso religioso: las decoraciones de flora hispanoamericana en el barroco fueron ante todo una ofrenda a Dios⁹. Pues bien, la ornamentación vegetal también se hace presente en el arte festivo como rasgo distintivo de la contri-

⁹ Santiago Sebastián, *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Encuentro, Madrid, 1990, pp. 44-47.

bución indígena. Rafael Ramos Sosa destaca cómo los primeros arcos de triunfo levantados en el virreinato del Perú para recibir a los nuevos virreyes consistían en sencillas estructuras recubiertas «de verde» y engalanadas con las armas de España y de la ciudad respectiva¹⁰. Los arcos que jalonaban el recorrido de las entradas triunfales aparecen en la Europa renacentista inspirándose en la Roma imperial. Sin embargo, la decoración «verde» de estos arcos en América, esto es, el ornato vegetal y floral que recubre el armazón arquitectónico, es fruto tanto de la escasez de recursos como, probablemente, de la participación indígena en las decoraciones. Ramos Sosa recoge unas palabras del Inca Garcilaso de la Vega respecto al recibimiento que se dispensa en Lima al primer virrey, Blasco Núñez Vela (1544): las calles «estaban enramadas de mucha juncia, con muchos arcos triunfales, que como hemos dicho los indios los hacen con mucha variedad de flores y hermosura...»¹¹. También fueron realizados por los indios los arcos que recibieron al segundo virrey, Antonio de Mendoza (1551), lo que prueba que la intervención de la población indígena en la decoración de la ciudad no fue un hecho puntual. Los arcos «verdes» también existieron en España, pero en América los indios recurrieron naturalmente a la flora y la fauna autóctonas, exóticas a la mirada de los españoles. Así sucedió en los arcos levantados en 1571 en la ciudad de Cuzco para recibir al virrey, adornados con aves, mamíferos y plantas propios de la región andina.

III

Vamos a analizar a continuación dos arquitecturas efímeras mexicanas, integradas en la fiesta oficial, significativas por su alto grado de mestizaje: en un caso ideológico; en el otro, formal. Se trata, respectivamente, del arco de triunfo que se levantó en 1680 en la plaza de Santo Domingo de la ciudad de México para celebrar la entrada del virrey conde de Paredes y del túmulo de Carlos II erigido en Coatepec en 1701. Del primero nos ha llegado la relación festiva, escrita nada menos que por el poeta e historiador Carlos de Sigüenza y Góngora, mentor asimismo del programa simbólico del arco¹². Del segundo sólo contamos para su análisis con un interesante dibujo.

El texto de Carlos de Sigüenza es uno más en la larga lista de «espejos de príncipes», camuflados en México de crónica festiva. Su novedad estriba, como es sabido, en que, apartándose de la monótona serie de arcos de temática olímpica característicos en las entradas de virreyes en la Nueva España¹³, Sigüenza elige como protagonistas de las diversas composiciones simbólicas que adornaron las dos caras del arco, y que fueron

¹⁰ Rafael Ramos Sosa, *Arte festivo en la Lima Virreinal*, Junta de Andalucía, España, 1992, p. 49.

¹¹ Ídem.

¹² Carlos de Sigüenza y Góngora, *Theatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe*, México, 1680.

¹³ J. M. Morales Folguera, *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*, Junta de Andalucía, España, 1991; Víctor Mínguez, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*. Universitat Jaume I, Diputación de Castellón, Castellón, 1995.



Catafalco de Carlos II, Archivo General de Indias, Sevilla

¹⁴ Ha sido estudiado entre otros por Francisco de la Maza, *La mitología clásica en el arte colonial de México*. México, 1968, y Helga von Kügelgen, «Carlos de Sigüenza y Góngora, su *Theatro de Virtudes Políticas que Constituyen a un Príncipe* y la estructuración emblemática de unos tableros en el arco de triunfo», en Jaime Cuadriello (dir.), *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, México, 1994, pp. 150-160.

¹⁵ Sobre los catafalcos iberoamericanos, véanse los siguientes trabajos: Francisco de la Maza, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, México, 1946; Ricardo Estrabidis Cárdenas, «Los grabados de túmulos efímeros en Lima colonial», *Letras* (Lima), núms. 95-96 (1998), pp. 33-66; María Jesús Mejías, *Fiesta y muerte regia. Las estampas de túmulos reales en el Archivo General de Indias*, CSIC, Sevilla, 2003.

¹⁶ Se conserva en el Archivo General de Indias de Sevilla: 1701-04-20. Signatura: M. y P., estampas 166. Véase al respecto de este catafalco el estudio de Francisco de la Maza citado en nota anterior y también los textos siguientes: Víctor Mí-

pintadas por José Rodríguez Carnero y Antonio de Alvarado, al legendario caudillo Huitzilopochtli y a once emperadores aztecas: Acamapich, Chimalpopocatzin, Itzcoatl, Huitzilihuitl, Motecohzuma Ilhuicaminan, Axayacatzin, Motecohzuma Xoyocotzin, Tizoctzin, Cuitlahuatzin, Ahuitzotl y Cuauhtemoc¹⁴. La incorporación a la simbología del poder virreinal de los reyes mexica no es una inocente extravagancia iconográfica. Una de las construcciones simbólicas que el arte de los conquistadores proyecta propagandísticamente sobre la sociedad virreinal desarrolla el tema iconográfico del «espejo de los antepasados», es decir, la imagen dinástica: muchos catafalcos y arcos de triunfo exhiben retratos pintados o, más habitualmente, esculpidos de los reyes que han precedido al monarca reinante en el trono, dando lugar a verdaderas apoteosis familiares que, evidentemente, además de recordar a los súbditos ultramarinos las glorias austracistas, borbonas o, sencillamente, hispanas —puesto que a veces la genealogía se remonta a reyes castellanos medievales—, evidencian que la continuidad dinástica está garantizada, con todo lo que ello implica de lealtad al orden establecido. En este contexto, los reyes aztecas recuperados por Sigüenza constituyen toda una osadía política, pues establecen una legitimidad política prehispánica.

De entre el amplio número de grabados y dibujos de catafalcos americanos que nos ha llegado¹⁵, aquel que ofrece un mayor grado de mestizaje arquitectónico y decorativo es el túmulo de Carlos II en Coatepec. Casi todos los catafalcos que fueron estampados en láminas o dibujados corresponden a exequias oficiales organizadas por las autoridades políticas o religiosas de los virreinos y, por tanto, estilísticamente son fieles a los modelos europeos. Sin embargo, la pira de Coatepec es fruto de una distinta motivación, y distintos son también los resultados formales.

La comunidad indígena de la pequeña aldea mexicana de Coatepec, próxima a Puebla de los Ángeles, quiso aprovechar la muerte del último austria para reimpulsar una súplica de exención de tributos. A tal fin, enviaron a la metrópoli un testimonio escrito de las honras fúnebres que celebraron en honor del monarca, adjuntando un dibujo de la pira¹⁶. Si observamos dicho dibujo, contemplamos un verdadero canto arquitectónico al triunfo de la muerte. Situado en el interior de lo que parece ser una capilla, consta de dos cuerpos desproporcionados. El inferior, enmarcado por una curiosa águila imperial bicéfala escindida en dos mitades, ofrece un planteamiento muy escenográfico. Cobija un altar con un busto de un Ecce Homo enmarcado por leones rampantes y una nueva águila austracista. Frente al altar, se sitúan dos filas de personajes sentados en dos bancos corridos, que parecen participar de las honras que celebra un sacerdote situado frente al túmulo. El segundo cuer-



Anónimo, *Pira funeraria del Carmen*, siglo XVIII, Museo de Bellas Artes de Toluca (México)

guez, «La muerte del Príncipe: reales exequias de los últimos Austrias en México», *Cuadernos de Arte Colonial* (Museo de América), n.º 6 (1990), p. 26 y ss.; Alejandro González Acosta. «Un insólito túmulo del barroco popular novohispano: el de Carlos II (Coatepec, Puebla, 1701)», en Antonio Bernat Vistarini-John T. Cull (eds.), *Los días del Alcion. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, Universitat de les Illes Balears, España, 2002, pp. 295-302. Alejandro González realiza una interesante y sugerente interpretación solar del túmulo.

¹⁷ Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, Azabache, Italia, 1992, pp. 90-91.

po, limitado por columnas, contiene la urna funeraria custodiada por dos maceros, y a izquierda y derecha, leones coronados. Otras dos columnas, situadas en los ejes de las pilastras del primer cuerpo, otorgan mayor vistosidad al conjunto.

El discurso de la pira no es ajeno a la tradición occidental, pues el carácter macabro de ésta enlaza con el espíritu barroco de las *vanitas*. Sin embargo, el sello indígena está presente en toda la arquitectura: en la tosquedad de las figuras, en la desproporción de las partes y en la reelaboración de los elementos arquitectónicos. La propia exaltación de la muerte aún resulta más evidente de lo que es habitual en estos casos, y la verdad es que la estructura parece más un altar de muertos que un catafalco regio. Como si se tratase de un osario, las calaveras y tibias cruzadas campean por doquier hasta el exceso: en las pilastras, en el altar, en los frisos, en las tarjas que albergan los epigramas, sobre pedestales y columnas, etcétera. Además, remata la arquitectura un gigantesco esqueleto alzado sobre un pedestal. Su iconografía es interesante. Apoyado sobre dos mundos, porta en su mano izquierda el escudo del legendario rey de Coatepec, aliado de Cortés, Xocoiol Tocomingua, subrayando así la primitiva lealtad de esta comunidad indígena a la monarquía española. La corona sobre la cabeza y el cetro que porta en la mano derecha certifican el inevitable triunfo de la muerte sobre el mundo, que, por supuesto, también alcanza a los monarcas.

Podemos suponer que debieron abundar catafalcos similares a éste en poblaciones americanas de mayoría indígena o alejadas, por lo menos, de la influencia de las grandes ciudades. Lamentablemente, al no ser objeto de relaciones o ilustraciones, es difícil calibrar su número. Sin embargo, y a la vista de los escasos catafalcos conservados en la actualidad, como por ejemplo la *Pira de Santa Prisca* (Museo de Arte Virreinal. Taxco, México) o la *Pira de El Carmen* (Museo de Bellas Artes de Toluca. México), parece evidente que, fuera de los espacios cortesanos o catedralicios, los promotores de los túmulos optaron por estructuras arquitectónicas sencillas, decoradas con repertorios simbólicos europeos, pero sensibles también a las tradiciones indígenas, como son la abundante presencia de esqueletos, las decoraciones florales, la iconografía prehispánica —como, por ejemplo, el águila sobre el tunal—, etcétera. La pira del convento carmelita de Toluca se montaba y desmontaba con motivo del óbito de cada fraile. Santiago Sebastián la ha puesto en relación con la concepción medieval del poder de la muerte¹⁷, pero no cabe duda que sintoniza igualmente con la fascinación por la muerte de la mestiza sociedad colonial y el culto a los muertos, tan presente en el sustrato indígena.

IV

El mestizaje tuvo lugar incluso en el difícil capítulo de la iconografía política. Los mentores de los programas simbólicos al servicio de la monarquía hispánica recurrieron a algunos motivos simbólicos de la iconografía precolombina, que coincidían con determinadas imágenes de los reyes de España y que habían tenido éxito en los territorios europeos, y los potenciaron aprovechando esta coincidencia. Es el caso, por ejemplo, de motivos como el Sol o el águila.

En América, los cultos solares estuvieron ampliamente extendidos entre las culturas prehispánicas¹⁸. Las ciudades y sus centros ceremoniales estaban planificados en función de ejes perpendiculares dirigidos hacia los puntos cardinales, buscando la posición del Sol. Las pirámides se disponían de oriente hacia occidente siguiendo el periplo solar, según Jarquín Ortega, con el fin de que «la estatua de la divinidad que estaba delante del templo no proyectase ninguna sombra en los días en que el Sol llegaba al cenit»¹⁹. En la escultura y la pintura que complementan la arquitectura precolombina abundaban los motivos y las representaciones solares. Las encontramos fácilmente en obras mexicas, teotihuacanas, mixtecas, mayas, chichimecas, tlaxcaltecas, incas, etcétera. Pues bien, precisamente los reyes de España fueron representados frecuentemente como reyes solares desde el siglo XVI al siglo XIX, como testimonian numerosos grabados, decoraciones efímeras, medallas, poemas y otros materiales artísticos europeos²⁰. Dicha construcción simbólica adquirió carácter oficial a partir de la divisa que el italiano Girolamo Ruscelli diseñó para Felipe II y que incluyó en su repertorio de divisas *Le imprese illustri* (1566). Rápidamente, esta imagen se trasladó a los virreinos americanos, donde alcanzó una enorme proyección, aprovechando el auge de los cultos solares prehispánicos. Además, a las razones que explicaban el éxito de este símbolo en la iconografía política de la Edad Moderna —entre las que destacan sus cualidades benéficas interpretadas en clave política y su adecuación para representar la muerte del monarca y la pervivencia dinástica—, se añadió otra específicamente americana: la enorme distancia geográfica que separa América y España, intransitable para los reyes de la época, que impidió que los súbditos americanos, a diferencia de los europeos, tuvieran oportunidad de contemplar directamente a sus monarcas. La distancia entre la metrópoli y las colonias, entre el rey y sus súbditos, fue un factor decisivo que explica la singularidad de ciertas imágenes de la realeza en el Nuevo Continente, y fue representada en el campo de la iconografía mediante la distancia que a su vez separa a los hombres del Sol, pues el astro

¹⁸ Sobre los cultos solares de los pueblos mesoamericanos, véase M.^a Teresa Jarquín Ortega, *El culto y las representaciones solares en el arte y la arquitectura del México antiguo*, El Colegio Mexiquense, A.C., México, 1996.

¹⁹ Ídem, p. 16.

²⁰ Véase mi estudio *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*, Universitat Jaume I, Castellón, 2001.



Escudo de Carlos V, Antigua, Guatemala

inalcanzable brillaba con igual fulgor para sus súbditos europeos y americanos. Recordemos finalmente que, en Mesoamérica, la devoción solar de los pueblos de habla náhuatl —y especialmente de los aztecas— marcó dramáticamente los acontecimientos que dieron lugar a la conquista española y la caída de Tenochtitlán: la creencia en los cuatro soles cosmogónicos y que el quinto Sol empezó con la llegada de los españoles, así como la inicial identificación entre Hernán Cortés, llamado Hijo del Sol, y Quetzalcoatl, dieron pie a una confusión cultural que facilitó claramente la estrategia de los conquistadores²¹. En definitiva, la imagen solar de los reyes de España triunfa en América. Sólo en la Nueva España encontramos representaciones solares de la monarquía en las exequias de Carlos V (México), exequias de Felipe IV, Carlos II y Luis I (México), juras de Fernando VI (México, Mérida y Durango), jura de Carlos III (México), exequias de Carlos III (Guatemala), jura de Carlos IV (México), etcétera.

Respecto al águila, símbolo azteca que pasará en el siglo XIX a formar parte de las armas del México independiente, es un ave solar: «En la simbología de los mexicas el águila es el doble del Sol: encarna su faz diurna y el movimiento ascendente hacia el cenit. Es el ave solar por excelencia, un depredador, un cazador. La imagen que representa el águila devorando pájaros o una serpiente alude a la victoria del Sol sobre sus enemigos y expresa el triunfo de los guerreros sobre los antiguos pueblos agrícolas»²². También los bestiarios medievales europeos y los libros de emblemas del Renacimiento destacaron el carácter solar del águila. Nos encontramos, por tanto, de nuevo ante un símbolo cuya coincidencia simbólica transoceánica será aprovechada por los artistas y poetas al servicio de la administración española, jugando por ello un papel importante en las representaciones simbólicas de la monarquía hispánica en la Península y en América, sobre todo durante el tiempo en el que los reyes de la casa de Austria se sentaron en el trono de las Españas.

Carlos V recibió la dignidad imperial en Aquisgrán en 1520; diez años después será coronado en Bolonia. Así, el águila bicéfala, símbolo del imperio de los Habsburgo, se incorpora a la simbología carolina, pasando a ser omnipresente desde ese momento en la iconografía de los austrias hispanos. En el virreinato de la Nueva España, los emblemas políticos aguileños adquirieron un significado especial, pues esta ave permitía relacionar la simbología solar, la indígena precolombina y la de la monarquía hispánica. E incluso la mitología: en el catafalco dispuesto en la catedral de México en honor del malogrado príncipe Baltasar Carlos, en el primer cuerpo se colocaron estatuas y pinturas de sus predecesores en el trono, de las virtudes cardinales y de las cuatro partes del

²¹ María de los Ángeles Romero Frizzi, en su libro *El Sol y la Cruz. Los pueblos indios de Oaxaca colonial* (CIESAS, México, 1996) —obra donde ofrece una historia de los pueblos indígenas de Oaxaca durante la colonia—, describe el punto de vista de los vencidos sobre la conquista como el nacimiento de un nuevo Sol.

²² Enrique Florescano, *La bandera mexicana. Breve historia de su formación y simbolismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 27.

mundo, y en el segundo cuerpo se representó el rapto de Ganimedes, en el que el águila simbolizaba la ciudad de México y el pastor al príncipe fallecido²³.

Dos interesantísimas representaciones del águila solar mexicana las encontramos en sendos jeroglíficos novohispanos que formaron parte del adorno simbólico de los zócalos de los catafalcos de Felipe IV y Carlos II en la catedral de México. El jeroglífico felipino mostraba al águila real expulsando de su nido al águila azteca —identificada por el tunal—, a la vez que adoptaba a sus polluelos como hijos propios. Representaba, evidentemente, a los reyes de España mostrándose clementes con sus nuevos súbditos tras derrotar a la monarquía prehispánica. Respecto al jeroglífico carolino, mostraba en su *pictura* al joven rey —coronado y con cetro— sobre el águila y el cactus en medio de la laguna mexicana, mientras el Sol brillaba en lo alto. Ambos jeroglíficos recurren al águila para representar la política americanista de los reyes de España. En el primero, Felipe IV acepta a los indios como súbditos y practica la clemencia con ellos. En el segundo, Carlos II asciende a los cielos sobre las armas mexicanas, el águila y el tunal, en su origen símbolo del imperio azteca. Hemos de recordar que, según algunas fuentes clásicas —Dion Casio y Herodiano—, en el momento cumbre de los funerales de los emperadores romanos, al tiempo que se incineraban los restos se soltaba a un águila que se elevaba hasta el cielo. Esta ave transportando el alma del emperador es la imagen de la apoteosis, pues representa la divinización de éste, y así se representó con frecuencia en el arte y en la numismática del imperio²⁴. Pero México aún permitió sumar un significado más al águila emblemática. Además de aludir al Sol, a la monarquía hispánica y al imperio azteca, el águila se convierte en una ave guadalupana, como ha puesto de relieve Jaime Cuadriello²⁵. Pinturas como el lienzo dieciochesco de Gregorio José de Lara, *Visión de San Juan en Patmos Tenochtitlán* (templo de Coixtlahuaca, Oaxaca), basadas en el libro *Imagen de la Virgen María madre de Dios de Gvadalupe, milagrosamente aparecida en la ciudad de México. Celebrada en su Historia, con la Profecía del capítulo doze del Apocalipsis* (México, 1648) del presbítero filipense Miguel Sánchez, aúnan el águila azteca con el águila apocalíptica de san Juan Evangelista. Este feliz artificio simbólico permitirá contemplar el nacimiento de México en clave profética y contribuirá a formar entre los criollos la conciencia patriótica nacional.

²³ *Real mavseolo, y funeral pompa, que erigió el excellentísimo señor conde de Salvatierra, y la Real Audiencia desta ciudad de México. A las memorias del serenísimo Príncipe de España Don Baltassar Carlos. Que esté en Gloria.* En México. Año de 1647. Por la Viuda de Bernardo Calderón, en la calle de San Agustín.

²⁴ Javier Arce, *Funus Imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos*, Alianza, Madrid, 1988, pp. 131 y ss.

²⁵ Jaime Cuadriello, «Visiones en Patmos Tenochtitlán. La mujer águila», *Artes de México* (México), n.º 29, pp. 10-23.

V

Las fiestas regias americanas aún permiten otro tipo de mestizaje intelectual. Me estoy refiriendo a las relaciones ficticias que se establecen entre la rica cultura emblemática surgida del Renacimiento italiano y los jeroglíficos mesoamericanos que decoraban y decoran las ruinas arquitectónicas prehispánicas. Se trata de un mestizaje erudito, pero también de alta significación política. Si durante los siglos XVI y XVII los emblemas y jeroglíficos que decoran las arquitecturas efímeras festivas son vehículo de consignas monárquicas y contrarreformistas, a lo largo del siglo XVIII paralelamente son también instrumento de la progresiva concienciación política del criollismo. Se trata de un debate visual entre dos discursos políticos: el primero establecido en los inicios del virreinato y vigente hasta la independencia, el segundo, tímido y deslavazado al principio, se construye paulatinamente culminando en el siglo ilustrado. La emblemática criolla se estructura en textos e imágenes que traslucen las inquietudes y búsquedas de una sociedad emergente que, lenta pero imparablemente, busca su propia simbología, una identidad iconográfica característica que oponer a los modelos metropolitanos, una contrapropaganda que paulatinamente aflorará en la fiesta colonial.

Para ello, los eruditos criollos fabricaron, transformaron y reinterpretaron las imágenes emblemáticas buscando manifestar las raíces de su propia identidad cultural, en un prenatalismo que sólo cuajará con fuerza a finales de la colonia. En este sentido, podemos interpretar las referencias habituales en los jeroglíficos hispanoamericanos a los emperadores incas o aztecas, la reivindicación de Cetubalia, la exaltación guadalupana, la reinterpretación simbólica del águila mexicana, e incluso, las complejas analogías que se establecen entre la América prehispánica y el Egipto milenario, a través de la relación existente entre los ideogramas faraónicos y los sistemas pictográficos precolombinos. Precisamente, las analogías que los estudiosos mexicanos de los siglos XVII y XVIII establecen entre las culturas indígenas americanas anteriores a la conquista y la remota civilización del Nilo son, como ha afirmado Jaime Cuadriello, una de las razones que explican que el corpus emblemático mexicano sea el mayor de toda Hispanoamérica²⁶. La obsesión por establecer nexos entre la raíz americana y la cultura egipcia curiosamente va a devolver a los jeroglíficos barrocos, en el plano intelectual, su primitiva funcionalidad cuando surgieron en la Italia *quattrocentista*, inspirados en el *Horapollo*: ser un puente intelectual entre la cultura humanista y la sabiduría pretendidamente revelada por los dioses a los sacerdotes egipcios, y encerrada por éstos en complejos enigmas pétreos. Pero en Italia la

²⁶ Jaime Cuadriello, «Los jeroglíficos de la Nueva España», en *Juegos de ingenio y agudeza...*, pp. 86 y ss.



Melchor Pérez Holguín, *Entrada del virrey arzobispo Morcillo en Potosí*, Potosí (Bolivia), 1718, óleo sobre lienzo, 230 x 600 cm, Museo de América, Madrid

intencionalidad es exclusivamente cultural y filosófica. En la Nueva España, los eruditos criollos, como el propio Sigüenza, que intentan establecer este puente histórico y pretérito entre las culturas precortesianas y el Egipto faraónico, persiguen un objetivo político, como es la afirmación de una identidad propia capaz de medirse en el plano cultural con el modelo europeo metropolitano.

El intelectual criollo despreció al indio contemporáneo; pero, a partir de un momento dado, reivindicó las sociedades precolombinas, buscando un referente cultural que le permitiera establecer esa ansiada identidad propia que marcara distancias con el modelo eurocéntrico. Para ello debió vencer sus propias reticencias, tras un siglo de subestimación del pasado precortesiano por parte de los españoles. Y en ese conflicto interno entre la mirada inicialmente semivergonzante a la América precolombina y la simultánea pertenencia al mundo cultural hispano, los criollos encontraron un singular aliado en la emblemática, un lenguaje simbólico que pertenecía al mundo europeo, pero que curiosamente se convirtió en un instrumento prestigiador del nacionalismo americano: el nacimiento de la emblemática en la Italia del siglo XV conllevó un redescubrimiento de la fascinante cultura egipcia, en cuyos jeroglíficos pétreos los humanistas del *Quattrocento* creyeron encontrar el origen remoto del nuevo lenguaje hermético. La cultura egipcia presentaba evidentes semejanzas con las culturas precolombinas —entre ellas, la común utilización de sistemas pictográficos—, y el profundo respeto que se tenía a la primera se tradujo en la legitimación de las segundas. El emblema, llegado a América como una moda europea, se reencontraba con sus oríge-

nes a través de la herencia prehispánica y se convertía en el puente con ese pasado que los criollos, con una clara intencionalidad política, reivindicaron y refabricaron. Esta estrategia criolla encontró un poderoso aliado en la figura del jesuita alemán Athanasius Kircher, figura clave dentro del movimiento hermético europeo del siglo XVII, apologeta de la creencia colectiva de que los ideogramas egipcios eran una escritura hermética y sapiencial —afirmó en 1666 haber dado «muerte a la Esfinge, respondiendo a sus enigmas», y declaró haberlo conseguido gracias al influjo del Espíritu Santo²⁷. De esta forma, Kircher prolongaba, en pleno siglo XVII, la visión que de ellos se tuvo en el Renacimiento, y que teorizaron entre otros Pierio Valeriano²⁸. Pues bien, Kircher mantuvo, como es sabido, una intensa correspondencia epistolar —documentada desde 1655— con diversos intelectuales novohispanos²⁹, y muchos de sus libros formaron parte de la biblioteca de Carlos de Sigüenza y Góngora. El pensamiento kircheriano, con todo lo que supone de análisis y revalorización del pensamiento simbólico, fue fácilmente aceptado por el criollismo intelectual, porque en él los eruditos novohispanos encontraron argumentos para sus propias tesis prenacionalistas: baste ver las similitudes que Kircher apunta entre los dioses mexicanos y egipcios, entre la arquitectura piramidal templaria de unos y otros —que podemos ver en diversos grabados de su *Oedipus aegyptiacus*— y que indudablemente, como hemos dicho, debieron de ser muy bien recibidas en los círculos criollos novohispanos³⁰.

A su vez, en Europa, y como prueba la ya explicada actitud receptiva de Kircher, el redescubrimiento de la escritura ideográfica americana desde el hermetismo fue muy bien aceptado: tras el descubrimiento arqueológico de los jeroglíficos egipcios, se producía el encuentro histórico con la filología pictográfica precortesiana. En palabras de Fernando R. de la Flor, para los humanistas y científicos que buscaban lenguajes formales de validez universal y para los teólogos que buscaban las huellas de la lengua preadámica o paradisiaca, y que habían quedado fascinados por las imágenes egipcias, los pictogramas americanos estimularon las posibilidades de encontrar ese lenguaje universal³¹.

Finalmente, el criollismo emblemático se trasladó al arte colonial, y así encontramos elementos artísticos de raíz hermética, como pueden ser la abundancia de obeliscos conmemorativos en espacios efímeros y plazas urbanas, o determinada iconografía egipciaca de san José, el patrono de la evangelización americana³², coincidiendo precisamente con el desarrollo de una arquitectura barroca que sintetiza propuestas novedosas basadas en la geometría y en las matemáticas, con sincréticas miradas hacia el pasado prehispánico, «en las que se quiere evidenciar este sentimiento de afirmación mexicana, de peculiar criollismo cultural»³³. Todas estas

²⁷ A. Kircher, *Obeliscus aegyptiacus*, Roma, 1666; citado por Ignacio Gómez de Liaño en *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Siruela, Madrid, 1990, p. 13. Gómez de Liaño dedica un capítulo en este mismo libro a la investigación egiptológica de Kircher: «De los jeroglíficos egipcios a la lengua universal», ídem, pp. 29-32.

²⁸ No faltaron tampoco emblemistas significativos, como el también jesuita Menestrier, que intuyeron que los jeroglíficos eran sencillamente un sistema de escritura. Gómez de Liaño, ídem.

²⁹ Ignacio Osorio Romero, *La luz imaginaria. Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*, UNAM-I.B, México, 1993.

³⁰ Kircher se familiarizó con el arte y la religión mexicana a través de fuentes impresas y de relatos orales de jesuitas viajeros.

³¹ Fernando R. de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Alianza, Madrid, 1995, p. 194.

³² Véanse los estudios de Jaime Cuadriello. «San José en tierra de gentiles: ministro de Egipto y virrey de Indias», en *Memoria* (Museo Nacional de Arte), n.º 1. México, 1989, pp. 5-33; «A propósito de *El ministerio de San José (addenda)*», *Memoria* (Museo Nacional de Arte), n.º 4, México, 1992, pp. 51-59, y la ficha catalográfica del lienzo de José de Alzibar *El Ministerio de San José*, en *Juegos de ingenio y agudeza...*, pp. 382 y 383.

³³ Joaquín Bérchez, *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*, Grupo Azabache, Italia, 1992, p. 113.

creaciones artísticas deben interpretarse desde esta estrategia cultural que hemos expuesto y que revela un complejo proceso de sincretismo y mestizaje simbólico, puramente intelectual se puede objetar, pero igualmente enriquecedor, como hemos visto³⁴.

VI

Por su concepción globalizadora, por la integración social que provoca, por la riqueza artística que despliega, la fiesta del Antiguo Régimen ha sido considerada un espejo de su época, un reflejo deslumbrante de la cultura y de las ideas del momento. Así sucede también en la América virreinal a lo largo de trescientos años. Y la presencia indígena en la fiesta y el mestizaje artístico y simbólico a que da lugar no hacen más que poner de relieve la compleja realidad social colonial. Durante este largo lapso de tiempo hay dos momentos destacados en el proceso de apropiación de la fiesta oficial por parte de la población americana. El primero lo protagonizan los indios en el siglo XVI; el segundo, las elites criollas en la segunda mitad del siglo XVIII. Cuando en el siglo XVI los indios se asoman al universo festivo importado de Europa y participan en las celebraciones urbanas, están declarando a los españoles su voluntad de existir en esa nueva sociedad en construcción. Doscientos años después, cuando ya en el siglo XVIII los criollos empiezan a mirar sin complejos su pasado prehispánico y hacen de ello un argumento para rivalizar culturalmente con Europa, tal como hemos visto sucedió con la emblemática, se inicia el proceso intelectual que llevará al período insurgente y a la aparición de las nuevas naciones. Durante todo este tiempo, y entre ambos procesos, la fiesta fue un grandioso espejo a través del cual América miró a Europa y se miró a sí misma, y el efímero mestizo fue la aportación singular que, en el contexto de las ceremonias del poder, contribuyó a crear una conciencia americana.

³⁴ Las reflexiones anteriores sobre la relación entre los jeroglíficos humanistas y los jeroglíficos prehispánicos formaron parte de una ponencia que presenté con el título «La emblemática en la cultura novohispana», en *II Coloquio de Emblemática en torno a Filippo Picinelli*, organizado por el Colegio de Michoacán en 1997. El texto permanece actualmente inédito en espera de su publicación.

Bibliografía

- Bérchez, Joaquín (dir), *Los siglos de Oro en los virreinos de América. 1550-1700*, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1999.
- Bérchez, Joaquín, *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*, Grupo Azabache, Italia, 1992.
- Cruz de Amenabar, Isabel, *La fiesta. Metamorfosis de lo cotidiano*, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1995.
- Cuadriello, Jaime (dir), *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, México, 1994.
- Cuadriello, Jaime, «Visiones en Patmos Tenochtitlan. La mujer águila», *Artes de México* (México), n° 29, pp. 10-23.
- Díez Borque, Jose María (comp.), *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Ediciones del Serbal, España, 1986.
- Estrabidis Cárdenas, Ricardo, «Los grabados de túmulos efímeros en Lima colonial», *Letras* (Lima), n° 95-96 (1998), pp. 33-66.
- Florescano, Enrique, *La bandera mexicana. Breve historia de su formación y simbolismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- Gómez de Liaño, Ignacio, *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Siruela, Madrid, 1990.
- González Acosta, Alejandro, «Un insólito túmulo del barroco popular novohispano: el de Carlos II (Coatepec, Puebla, 1701)», en Antonio Bernat Vistarini-John T. Cull (eds.), *Los días del Alcón. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Universitat de les Illes Balears, España, 2002, pp. 295-302.
- Jarquín Ortega, María Teresa, *El culto y las representaciones solares en el arte y la arquitectura del México antiguo*, El Colegio Mexiquense, A.C., México, 1996.
- Kennedy, Alexandra (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, Nerea, España, 2002.
- López Cantos, Ángel, *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*, Mapfre, España, 1992.
- Maza, Francisco de la, *Las piras funerarias en la Historia y en el Arte de México*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1946.
- Mejías, María Jesús, *Fiesta y muerte regia. Las estampas de túmulos reales en el Archivo General de Indias*, CSIC, Sevilla, 2003.
- Mínguez, Víctor «La muerte del Príncipe: reales exequias de los últimos Austrias en México», *Cuadernos de Arte Colonial* (Museo de América), n° 6 (1990), pp. 5-32.
- Mínguez, Víctor, «Espectáculos imperiales en tierras de indios», en Alfredo Morales (dir), *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Sevilla, 2000, pp. 234-255.
- Mínguez, Víctor, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Universitat Jaume I-Diputación de Castellón, Castellón, 1995.
- Mínguez, Víctor, *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*, Universitat Jaume I, Castellón, 2001.
- Morales Folguera, Jose Miguel, *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*, Junta de Andalucía, España, 1991.
- Osorio Romero, Ignacio, *La luz imaginaria. Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*, U.N.A.M.-I.B., México, 1993.
- Pérez, Herón (ed.), *México en fiesta*, El Colegio de Michoacán, México, 1998.
- Ramos Sosa, Rafael, *Arte festivo en Lima Virreinal*, Junta de Andalucía, España, 1992.
- Romero Frizzi, María de los Ángeles, *El Sol y la Cruz. Los pueblos indios de Oaxaca colonial*, CIESAS, México, 1996.
- Sebastián, Santiago, *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Encuentro, Madrid, 1990.
- Sebastián, Santiago, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, Azabache, Italia, 1992.

LA PLÁSTICA MEXICANA: TRANSCULTURACIÓN E IDENTIDAD

ELISA GARCÍA BARRAGÁN
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Casi inmediatamente después de la conquista y colonización, en la pluralidad que constituyó a la sociedad novohispana, la empatía entre criollos e indígenas fue el punto de inicio de una primera fusión espiritual, y a seguidas étnica, aprecio testimoniado por el primer cronista criollo Juan Suárez de Peralta (1589), quien afirmaba:

Oy los indios... están ya tan españoles y admitidos en los tratos y contratos con los cristianos, que en ellos se hallan muchos oficios mecánicos y otros de aprovechamiento, que le tienen mucho más que los españoles¹.

Además, con agrado por el afecto que él presentía profesaban los indígenas a los criollos, comenta: «Los nacidos en México, a quienes los indios tienen por hijos, y sus mujeres han criado a los más a sus pechos»². Difícil por cierto abundar acerca de tan optimista relación, ya que en ambos universos se daba la dificultad de homologar pensamientos y actitudes. Cabe aclarar que esa simpatía no era incluyente para los mestizos, pues con ellos había una problemática diferente, actitud que se irá modificando, pues si bien el indígena continúa en ese desafecto, el mestizaje del intelecto en el que se asientan los muy ilustres Fernando de Alba Ixtlilxóchitl y Fernando Alvarado Tezozómoc, adquiere otro estatus, no sólo por su origen de nobleza, atado al México antiguo, sino por su cultura en la que demostraron gran habilidad en ambas lenguas, el español y el náhuatl; escritores que se inscribían sin duda en el mestizaje refinado, cultural; tal es también el caso del Inca Garcilaso de la Vega. Creo que no resulta ocioso recordar algo del Romance de Mateo Rosas de Oquendo «El mestizo»³:

¹ Juan Suárez de Peralta, *Noticias Históricas de la Nueva España*, Madrid, España, Imprenta de Manuel G. Hernández, 1878, p. 110.

² Elisa García Barragán, *La conciencia mexicana en Suárez de Peralta a través de su crónica: Noticias Históricas de la Nueva España*, México (tesis de licenciatura inédita), UNAM, 1965, p. 56.

³ Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*, México, UNAM, 1991, p. 138.



Anónimo, cruz atrial, siglo XVI,
talla en piedra, Atzacualco (México)

¡Ay señora Juana!
Vusarcé perdone,
y escuche las quejas
de un mestizo pobre;
que, aunque remendado,
soy hidalgo y noble,
y mis padres, hijos
de conquistadores.

Ignacio Osorio, para definir la doble esencia que irá conformando la sociedad novohispana encuentra la fórmula y se apoya en el verso del tabasqueño del siglo XX, Carlos Pellicer: «y mi voz se llenaba con el eco de otra voz»⁴. Metáfora que para el estudioso explicita la paradoja de la conciencia criolla: ¿cómo hacer suya una voz simultáneamente ajena? Esto precisamente en aquellos momentos en los que el proceso de la historia declaraba a los hijos de los españoles nacidos en territorio novohispano como «diferentes de los europeos», aunque se debe agregar que igual dificultad de asimilación se daba en el ámbito autóctono, en el que tal homologación resultaba acaso más difícil. Lentitud de un proceso que Gabriel Méndez Plancarte para definirlo toma en cuenta cómo a la larga se llevó a cabo la incipiente integración de una «mexicanidad humanista arraigada en nuestras antiguas culturas y tradiciones, y fortalecida con savias de universalidad»⁵.

Será precisamente en la apropiación de tan diversos discursos y su desarrollo, que el arte irá configurando a través de la pintura, la escultura, etcétera, los signos, símbolos y efigies de una nueva identidad.

Los cambios a través del período virreinal se advierten en todos los aspectos de la vida y el conocimiento, y es precisamente en el universo de la fe en el que la aculturación se va afincando. El proceso evangelizador, justificación moral para la conquista, exigía una rápida compenetración con el pueblo sojuzgado, de ahí que procurara espacios que pudieran establecer una cierta igualdad de condiciones más allá de los constantes agravios para la totalidad de los habitantes en estos territorios americanos.

Las realizaciones aglutinadoras del «nuevo pensamiento» se aprecian de igual manera, tanto en la plástica como en la literatura. Cito un ejemplo: Francisco Cervantes de Salazar en unos de sus diálogos con visos renacentistas, pero ya en la Nueva España, muestra la figura del indio que empieza a aparecer, en «apenas visible iconografía», a manera de telón de fondo, al referirse a la vida cotidiana en la ciudad de

⁴ Carlos Pellicer, citado en Ignacio Osorio, *Conquistar el eco. La paradoja de la conciencia criolla*, México, 1989, Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 7.

⁵ Gabriel Méndez Plancarte citado en Ignacio Osorio, *op. cit.*, p. 10.



Anónimo, Relieve de Santiago Mataindios, siglo XVI, talla en madera policromada, Iglesia de Santiago Tlatelolco, México

México donde pone a sus dialogantes a remarcar el enriquecimiento del lenguaje con vocablos indígenas; así, en tal coloquio uno de los dos paseantes, Alfaro, pregunta en latín:

—¿Pero qué es lo que venden esos indios e indias que están ahí sentados? Porque las más parecen a la vista cosas de poco precio y calidad.

A lo que Zuazo, su amigo le responde:

—Son frutos de la tierra: ají, frijoles, aguacates, guayabas, mameyes, zapotes, camotes, jícamas, cacomites, mezquites, tunas, gilotes, xocotes y otras producciones de esta clase⁶.

Cotidianidad en la que no sólo se incluyen los nombres que da la botánica a los frutos de la tierra; formando parte vital del diario discurrir, son otros los temas que de cierto modo convocan a todos los habitantes de la capital del virreinato, por ejemplo, toda suerte de celebraciones: *autos*, *mitotes* y *coloquios*, ello desde el siglo XVI. Festejos que teniendo como parte de sus antecedentes al teatro medieval, darán lugar a las representaciones religiosas en la ciudad de México. Es importante aclarar que no todas las dramatizaciones provenían únicamente de lo medieval. En la Nueva España, modificando aquel pretérito teatro, se suman lo europeo y lo indígena. La dramaturgia, sin duda una de las manifestaciones culturales más apreciadas, en este caso apoyaba a los evangelizadores. José Rojas Garcidueñas comenta:

A fines del siglo XVI [...] comenzaron a representarse cada viernes, en la capilla de San José de los Naturales unos «Pasos» en memoria de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo[...] a los cuales se les dio el nombre mexicano de Neixcuitilli.

Este teatro se efectuaba en los atrios frente a las portadas de los templos, en las capillas abiertas, etcétera. El mismo investigador recuerda:

No otra cosa que el teatro de masas fueron las representaciones que los tlaxcaltecas hicieron en los años de 1538 y 1539 [...] donde figuraron verdaderos ejércitos, murallas, combates mezclados con oraciones y milagros, entre los que no faltó la embestida de Santiago alanceando infieles para ayuda y triunfo de los cristianos⁷.

Aquí viene a cuento la tabla en la que Santiago Matamoros queda trastocado en Santiago Mataindios, magnífico tablero en la iglesia de Santiago Tlatelolco, en cuya narración, indios ya muertos, y otros que aún luchan, *caballeros tigres*, van referidos a la griega, porque: «El ideal de guerreros era, todavía para el siglo XVI, los romanos

⁶ Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554*, México, UNAM, p. 64.

⁷ José Rojas Garcidueñas (comp.), *Autos y coloquios del siglo XVI*, UNAM, 1989, p. XV.

[por eso] nuestros indios... con macanas y pieles de tigre [se plasman] con las caras y los cuerpos de los atletas que nos dejó el mundo eterno de Atenas y Roma»⁸.

Volviendo a los festejos, el entusiasmo popular con que fueron acogidos, se debió a que el pueblo autóctono antes de la conquista conocía y practicaba de manera muy primitiva fiestas de carácter teatral; así las danzas, o los *mitotes* se servían de la pantomima, que exigía igual entusiasmo, alejándose del baile para dar paso a la dramatización, todo ello con diálogos sencillos, con buenos recursos.

Conquista, evangelización y sincretismo

Los conventos, con sus atrios e iglesias, son los monumentos que, como primera constancia tangible para la historia del arte novohispano, marcan, tanto en la ornamentación de sus fachadas como en el decorado interior de los templos y claustros, el trabajo conjunto de frailes e indígenas; estos últimos, bajo la dirección de los monjes, desplegaron un sermón plástico didáctico, auxilio espléndido para esas tareas.

Es importante destacar un caso singularísimo en estas iniciales manifestaciones artísticas que involucran lo europeo y la imaginación del indio: el relato pictórico en la decoración de la iglesia de Ixmiquilpan, en el estado de Hidalgo, manifestación acorde con el entorno en el que se levanta el templo, ámbito que se caracteriza por su aridez, abundancia de cactus y el paisaje llano y seco, región que en la época prehispánica había sido señorío de pueblos de indios, otomíes y de algunos pames. En este sitio se establece, alrededor de 1550, la presencia misionera de la orden de San Agustín, ahí erigen un monasterio y en él una institución de enseñanza, «donde los religiosos aprendían el latín, haciendo de Ixmiquilpan un pequeño foro intelectual»⁹, pese a lo aislado del lugar y a su alejamiento de la capital del virreinato. Serge Gruzinski describe tales pinturas, su iconografía que conjuga igualmente lo indígena y lo europeo:

En Ixmiquilpan, el mestizaje de las tradiciones pasa por el mestizaje de las formas. Sobre cerca de 2.200 metros cuadrados, la inspiración indígena y monástica se ingenió para fusionar la tradición prehispánica con las referencias antiguas caras al humanismo y al renacimiento y la guerra chichimeca asentada en la frontera¹⁰...

[...]

... los guerreros indios luchan con sus mazos, sus espadas de obsidiana y su escudo... Algunos se cubren con una piel de Jaguar. Ellos son los [...] «caballeros tigres», muchos

⁸ Francisco de la Maza, «¡Santiago y a ellos!», en *Páginas de Arte e Historia*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, p. 122.

⁹ Serge Gruzinski, *L'Aigle et la Sibylle. Fresques Indiennes du Mexique*, París, Imprimerie Nationale Éditions, 1994, p. 55.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 79.

de los cuales van tocados con diademas de jefes, el copilli... capturan los prisioneros con un gesto clásico que reproduce aquel que se observa en el Códice Mendoza. A pesar de su apariencia renacentista, las flores que proliferan evocan irresistiblemente, la forma ideal de la «guerra florida» xochiyaoyotl... [sorprendentes] los centauros calzados de sandalias indias cactlis [huaraches], y blandiendo las armas tradicionales. Un centauro agita las tres flechas del emblema agustino, asociando la mitología antigua con la heráldica de la orden que hizo construir la iglesia¹¹.

A todo ello hay que unir los glifos del lugar, la vírgula de la palabra: los cantos y gritos que emiten los guerreros, y esos maravillosos centauros griegos.

Prioritario e inicial el uso de los atrios, recuerdo de antiguas prácticas prehispánicas, asimismo de carácter ritual, que se daban al aire libre. Espacios en donde una gran cruz, como significativa presencia, mostraba los símbolos de la Pasión de Cristo. Más allá de la ruptura espectacular, brutal, que causó el paso de la idolatría al cristianismo, las continuidades facilitaron la transición de un mundo al otro.

Ahora bien, al lado de estos bienes que poco a poco iban a ir puntualizando lecturas para una didáctica misional, las cruces atriales o pasionarias y las pilas bautismales fueron imprescindibles, poseyeron especial relevancia; en ellas cabe citar la presencia en su talla de la mano de obra de los naturales. Mucha tinta ha corrido acerca de la fábrica de las mismas, en las que, al decir de Rafael García Granados, «probablemente subsistan reminiscencias idolátricas, y pone como ejemplo las cruces de San Felipe de los Alzates y la de San José Tajimaroa, hoy Ciudad Hidalgo, en Michoacán»¹². Respecto a tal subterfugio, Manuel Toussaint subraya: «Conservamos cierto número de piedras, en las que sobre la índole del objeto, no sólo la mano de obra, sino el propio espíritu indígena ha podido sobrevivir»¹³ y, explica: «La cultura europea no se implantó de golpe, fue sustituyendo paulatinamente a las costumbres indígenas, y en más de un caso, el elemento aborígen predominó sobre lo extranjero»¹⁴.

¹¹ *Op. cit.*, pp. 80 y 81 (traducción libre de la autora).

¹² Rafael García Granados citado en Manuel González Galván, «Influencia, por selección, de América en su arte colonial», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 50/I*, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1982, p. 45.

¹³ Manuel Toussaint citado en Manuel González Galván, «Influencia, por selección, de América en su arte colonial», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 50/I*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁴ Ídem.

Mencioné las pilas bautismales, y en ellas no sólo es la talla burda, sino que asimismo traen a la mente los *cuauhchicallis*, es decir, las vasijas para contener la sangre de los sacrificados. Pero aún más, la de Acatzingo, como advierte Toussaint, «posee un recio sabor indígena y está fechada con el numeral *cuatro conejo*, correspondiente a 1574». De esa manera se van conformando, gracias a los aborígenes y a la copia de estampas aportadas por los misioneros, un grupo de piezas de arte y de culto, involucrando no sólo el estilo, o estilos, traídos de España, sino de algún modo reminiscencias paganas, logrando un arte nuevo en estos territorios americanos.

Manuel González Galván, con su acostumbrada sabiduría en «Influencia, por selección, de América en su arte colonial»¹⁵, recoge varias opiniones acerca de tales apropiaciones, en la que podríamos llamar relación cercanísima entre los naturales y los españoles, y la interpretación nativa en esas piezas de arte. También hay que recordar lo dicho por José Moreno Villa: «Vasallos y tributarios fueron aquí los indios, por qué no buscar la palabra equivalente en azteca y bautizar con ella a las obras que presentan rasgos de especialísima amalgama de estilos... Yo propongo la antigua voz mexicana *Tequitqui*, o sea tributaria»¹⁶. Esta expresión, sin duda alguna, resultó polémica y fue aplicada en el análisis de diferentes obras de arte, en las que la manufactura indígena marcó su carácter, impronta que se podría definir como inconfundiblemente mexicana. Respecto a la modalidad *Tequitqui*, Martha Fernández acota su tiempo y lo reduce a tan sólo el siglo XVI¹⁷. Por su parte, Constantino Reyes Valerio empleará como término para esa producción el de «Arte Indocristiano», y lo justifica después de revisar las formas denotativas, de las razones de los indios:

Tal reflexión implicó la necesidad de conocer, hasta donde me fue posible, la infinita variedad de formas expresivas del pensamiento indígena, conservado en la escultura y la cerámica, pero principalmente en los códices [...] la tarea no fue sencilla, porque existen motivos que tanto pueden ser nativos como extranjeros, es decir, que hay una coincidencia formal, hecho que pudo prestarse para que los indígenas pudieran expresar un concepto sin temor a que fuesen castigados, ya que los frailes trataron de evitar toda manifestación de las creencias paganas, en abierta oposición a la fe cristiana¹⁸.

El complicado proceso misionero, para terminar con el obstáculo de las lenguas y llamar la atención, fue resuelto por los frailes al colocar iconos de lectura compatible en los muros de los santuarios, las capillas y los claustros, efigies de la Virgen y de los santos, así como escenas de la Pasión. Se trató de una verdadera cruzada en la que movilizaron un repertorio intencional de figuras pintadas y esculpidas. Santoral que se desplegó por monasterios e iglesias del territorio novohispano. Afortunadamente todavía hoy se pueden admirar los trabajos que, bajo la dirección de los monjes, efectuaron los indígenas.

La inspiración se daba en la copia, inclusive para la arquitectura, en la que, con influencias gotizantes, renacentistas, etcétera, no cancelaban las reminiscencias del mudéjar en los alfarjes de cantidad de templos, el gusto por lo plateresco y la men-

¹⁵ *Op. cit.*, pp. 43-54.

¹⁶ José Moreno Villa citado en Manuel González Galván, *op. cit.*, p. 44.

¹⁷ Martha Fernández García, citada en Elisa Vargas Lugo, «Sobre el concepto tequitqui», en *Historia del Arte Mexicano*, fascículo 36, México, SEP, INBA, Salvat, 1982, p. 102.

¹⁸ Constantino Reyes Valerio, citado en Manuel González Galván, *op. cit.*, p. 47.

cionada modalidad *tequitqui* en el ornato de portadas. Apropiaciones de unos y otros estilos mezclados y amparados no sólo en lo aparential, lo decorativo, sino igualmente en los estudios teológicos y filosóficos.

No sería la piedra el simple vehículo para ese arte, otras imágenes hechas de pasta de caña de maíz, y realizadas principalmente en el territorio michoacano, ya que fueron los tarascos los inventores de tal técnica, se colocaron en las iglesias: Cristos, varios Ecce Homo o vírgenes en sus diversas advocaciones, a las que todavía se les rinde culto en México y España; se trata por cierto de un santoral en el que se consiguieron más cabalmente los rasgos europeos.

Dentro de las artes menores habría que recordar los objetos efectuados siguiendo la ancestral técnica prehispánica de la plumaria. Una muestra apreciadísima por los frailes, que se remontó en sus orígenes a usos de necesidad diaria: escudos o *chimallis*, capas, trajes, etcétera. Ahora bien, ya con motivos religiosos, fray Toribio de Benavente encuentra que:

... aparte de custodias de plata y una serie de obras para la liturgia, también hay objetos de gran finura, realizados por el amantécatl...

Así se llama el maestro que asienta las plumas y de este nombre tomaron los españoles de llamar a todos los oficiales amantecas...

Si a éstos [...] les dan buena muestra de pincel, tal sacan otra de plumas y como ya los pintores se han hecho mucho perfeccionado, eran buenos dibujos, hácense ya muy preciosas imágenes y mosaicos romanos de pluma y oro¹⁹.

A su vez, fray Bernardino de Sahagún menciona que es en las láminas del llamado Códice Florentino donde se halla la información acerca de los «amantecas». Por su parte, fray Bartolomé de las Casas dice:

... lo que parece sin duda exceder todo ingenio humano y cuanto a todas las otras naciones del mundo [...] debe ser admirado y estimado, es el oficio y arte que aquellas gentes mexicanas tan bien y perfectamente obrar saben, de hacer de pluma natural, con sus mismas naturales colores asentada, todo aquello que ellos y otros cualesquiera excelentes y muy primos pintores pueden con pinceles pintar²⁰.

¹⁹ Fray Toribio de Benavente, citado en Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1990, p. 37.

²⁰ Fray Bartolomé de las Casas, ídem.

Pero no solamente vírgenes y santos se inscribieron en el arte plumario, igualmente piezas excepcionales que hoy están en Europa: dos mitras de gran excelencia, una en El Escorial y otra en la catedral de Toledo, o bien, la Adarga de Felipe II, en el Museo Arqueológico de Madrid.

Nacionalismo guadalupano

Haciendo un paréntesis, es relevante mencionar como otro de los puentes adecuados para la unión de lo indígena y lo criollo un hecho mirífico: la aparición, en el siglo XVI, de la Virgen de Guadalupe al indio Juan Diego. Lo explico: Tonatzin, en náhuatl «Nuestra Madrecita», se va a reflejar en la advocación de la Guadalupana; el entrelace de ambas deidades, su sincretismo afirmarían la conciliación de convencimientos. Fray Bernardino de Sahagún en la *Historia general de las cosas de Nueva España*, lo refiere:

En este lugar [que se nombra Tepeyácac] tenían un templo dedicado a la madre de los dioses, que la llamaban Tonantzin y que quiere decir Nuestra Madre. Allí hacían muchos sacrificios en honra de esta diosa. Y venían a ellos de más de veinte leguas de todas las comarcas de México y traían muchas ofrendas. Venían hombres y mujeres, mozos y mozas a estas fiestas. Era grande el concurso de gente en estos días y todos decían: «Vamos a la fiesta de Tonantzin». Y ahora que está allí edificada la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, también la llaman Tonantzin²¹.

En tal virtud integradora se basaba el afán de consustancialidad en torno a la Iglesia.

La imagen de la Virgen queda plasmada en el ayate o tilma de Juan Diego, donde se presenta como las vírgenes apocalípticas, rodeada de una aureola solar, la conocida mandorla de luz; además, como aquéllas, es orante, lleva las manos juntas en ese gesto y a sus pies la Luna y el angelito que la sostiene con los brazos en alto.

A partir del momento de la aparición de la Guadalupana al hoy san Juan Diego, su devoción se difundió por todo el ámbito novohispano, principalmente en el universo de los indios o de las clases más desvalidas. Rápidamente se comenzaron a divulgar sus manifestos milagros; como constancia de ellos, enormes lienzos muestran los desfiles de la población integrada por todas las clases sociales que acudían a darle las gracias por los favores recibidos. Tal vez una de las más antiguas esculturas sea una muy primitiva, que no se ha podido datar con exactitud, y que hoy conserva el Museo de la Basílica de Guadalupe. Talla de volumen cerrado en piedra basáltica, en la que la Virgen aparece envuelta en su manto, no tiene la mandorla de rayos, pero sí lleva las manos juntas. Para Elizabeth Wilder Weismann, su apariencia primitiva «bien pudiera señalarse como el primer paso de la talla del ídolo hacia la imagen cristiana»²².

²¹ Fray Bernardino de Sahagún citado en Miguel León Portilla, *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el «Nican Mopohua»*, México, Fondo de Cultura Económica, El Colegio Nacional, 2000, s/p.

²² Elizabeth Wilder Weismann, *Escultura Mexicana 1521-1821*, Harvard University Press, Cambridge y Editorial Atlante, 1950, p. 15.

Así desde el siglo XVI, la presencia de la Virgen en esculturas, pinturas, relieves en las fachadas de las iglesias, es efigie que define lo mexicano, como queda subrayado en el «Verdadero retrato de la Virgen de Guadalupe», de Rivera I. Argomanis (1778), en el que Antonio Rubial observa:

... tanto el indio europeizado como el bárbaro, representan en el cuadro esta unión nacionalista: en ella, el bárbaro aparece de frente con penacho, pectoral, faldellín de plumas y con un carcaj [...] en claro contraste con el cristiano, rapado, vestido y ofreciendo flores a la Virgen que se posa sobre el águila y el nopal. Además de la inclusión de estos símbolos prehispánicos en su campo simbólico, la Guadalupana era la figura novohispana que insertaba con mayor profusión la otredad indígena²³.

Igualmente en el XVIII, en un sermón en argamasa que reitera el mestizaje en la fachada de la iglesia de la misión de Jalpan, en Querétaro, se contemplan no sólo las presencias de la Virgen del Pilar y de la Guadalupana, sino igualmente águilas bicéfalas coronadas que devoran una serpiente, símbolo conocido entre los antiguos mexicanos, como se advierte en el *Codex Nuttal*, claro reflejo de la voluntad de insistir en la cohesión México-España. Pero sin duda fue la pintura el medio más empleado para la divulgación guadalupana y su culto. Los artistas, muchos de ellos anónimos, se detienen ante sus milagros y apariciones, su *vera* efigie y el desarrollo y amplitud que esta devoción alcanzara.

Influencias orientales

A las obras de arte señaladas, y a partir de las postrimerías del siglo XVII, se unen otras con el uso de nuevos materiales y técnicas. Creaciones venidas de lejanos países, como sucede con las tablas enconchadas y con los biombos de origen oriental. A partir de entonces tendrían gran auge las «tablas con incrustaciones de nácar», producción artística sobre la que ya se ha escrito y cuya procedencia era una incógnita para los investigadores, quienes después de diversos estudios, entre otros los de Manuel Toussaint, Concepción García Saiz, Antonio Bonet Correa, Marta Dujovne, etcétera, pudieron precisar que tales obras fueron realizadas en la Nueva España y, de igual manera, que a la fecha se conocen los nombres de ocho de sus autores, «Tomás González de Villaverde, Miguel González, Juan González de Mier, Antonio de Santander, Nicolás Correa, Agustín del Pino, Pedro López Calderón, y Rudolpho»²⁴. En

²³ Antonio Rubial García, «Nueva España: imágenes de una identidad unificada», en *Espejo Mexicano* (coord. Enrique Flores Cano), México, Biblioteca Mexicana de la Fundación Miguel Alemán, A.C., 2000, p. 85.

²⁴ Elisa Vargaslugo, «La pintura de enconchados», en *México en el mundo de las colecciones de arte, Nueva España 1*, p. 120.

tabla de madera forrada de lino, con gran finura en el dibujo y cromatismo, «el trazo previo se hacía para marcar el lugar en donde debían, o podían, colocarse los trozos de nácar, ya que éstos no están puestos al azar, sino estratégicamente para dar [...] mayor lucimiento a la obra»²⁵.

Significativa entonces y ahora es la temática que estas tablas acogieron: asuntos de historia, ciertas series con el relato de «La conquista de México»; de ellas, un grupo muy importante está resguardado en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires; temas del Antiguo y Nuevo Testamento; vírgenes en diversas advocaciones; un amplio santoral y pluralidad de guadalupanas, al igual que personajes mitológicos.

En 1564 llega a Acapulco, procedente de Filipinas, la primera nao de Manila al mando de Miguel López de Legazpi; el cargamento incluía mercaderías importantes y sin duda de lujo, pues traía entre otras cosas los biombos. Se iniciaba así uno de los procesos comerciales más exitosos, la línea de navegación mercante de la nao de China, o galeón de Manila, que realizaba su tornaviaje de Acapulco a Filipinas, logro económico que, asevera María Teresa Martínez Peñaloza, «dio lugar a que se considerara a Filipinas, colonia de otra colonia»²⁶. El puerto guerrerense vivió su tiempo de gloria, en la llamada «Feria de Acapulco», mercado idóneo para las operaciones de venta y embarque. El galeón de Manila traía a México:

... cera, estoraque, porcelana, marfiles, enconchados, especias (pimienta, canela), ropa (chalecos, medias, mantones), marquetería, escritorios, manteles, cortinas, colchas. Cerca del 90% de las importaciones eran textiles de algodón. De las exportaciones de México a Filipinas destaca en primer lugar la plata, acuñada o en lingotes, empleada para pagar a los comerciantes chinos y portugueses que llevaban productos a Manila; también se enviaba grana, cochinilla, jabón, sombreros de paño de Puebla, hilo de Campeche, vino de Castilla para ceremonias religiosas y artículos de herrería²⁷.

²⁵ Ídem.

²⁶ María Teresa Martínez Peñaloza, «Caminos y descaminos de la plata mexicana», en *Los galeones de la plata. México, corazón del comercio interoceánico, 1565-1815*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, p. 85.

²⁷ Rodrigo Rivero Lake, «Un asunto de influencias mutuas», en *Los galeones de la plata. México, corazón de comercio interoceánico, 1565-1815, op. cit.*, p. 131.

²⁸ Ídem, p. 135.

El intenso trato comercial propiciaría de igual manera el «movimiento migratorio», con la llegada de los «chinos», término con el que se designaba a todos los orientales venidos a este territorio; se trataba de artesanos, sirvientes y esclavos.

Acerca de lo rico y prolijo de la decoración de los biombos y de las tablas con concha nácar, así como de las «arquetas, atriles, bufetillos, oratorios de viaje» y un sinnúmero de muebles, Rodrigo Rivero Lake, encuentra en ciertas piezas influencias del estilo japonés *Namban-jin*²⁸. Diseños que a su vez influyeron en la cerámica, las lacas, mobiliario y muchos más objetos, dándoles un sello mexicano.

En cuanto a los biombos, en la Nueva España éstos fueron ejecutados en tablas de madera pintadas directamente, o bien en lienzo sobre tabla. Su extenso formato les permitió desarrollar un relato pictórico prolijo, en el que se dio relevancia a la «Historia de la Conquista», al «Encuentro de Cortés y Moctezuma», pero también se incluyeron en sus anversos diversas vistas de la ciudad virreinal, primordialmente la Plaza Mayor y sitios aledaños, advirtiéndose en ellas no sólo las calzadas y las edificaciones, sino hasta las canoas que surcaban los canales, y en todo este pormenor, la población reunida, mezclándose dignatarios con comerciantes, e inclusive las diversas clases sociales: criollos, mestizos, indios, mulatos y más, todos en una grata convivencia; de igual manera en ellos se dio cabida a juegos, desde los prehispánicos, como los *Voladores de Papantla*, a los *Mitotes*, etcétera.

Barroco. Religión y cotidianidad

Renovados intereses moverían a tan multicolor sociedad, en la que el predominio del criollo frente a los diversos mestizajes no soslayaba puntos de contacto con el resto de los habitantes del territorio novohispano. Senderos que el arte continuará captando en el mundo barroco, como eco de ese diario vivir, que en los biombos aparecía como plácido y festivo. Otra vez la literatura tendría una relevante acción en la captura de los días y los afanes. Según sus estudiosos, la evolución de ese universo de alguna manera aparece sintetizada en la obra de dos figuras incomparables, la monja poeta sor Juana Inés de la Cruz y el erudito criollo don Carlos de Sigüenza y Góngora, quienes fueron paradigma en el inicio del espíritu crítico y del intelectualismo hispánico. Personajes cuya producción literaria, impregnada de la cultura del momento, llena con su creatividad e igual prestigio el «Virreinato de Filigrana», como bautizara Alfonso Reyes a tan enjundiosa etapa del siglo XVII, tal vez manido término, pero exacto; José Rojas Garcidueñas lo retoma y abunda:

Filigrana de plata; curvas y contracurvas barrocas [...] Filigrana de retablos, dibujada por los reflejos de oro, vibrando en las umbrosas nubes eclesiásticas.

Filigrana de la palabra en los certámenes literarios, donde la metáfora se retuerce y la imagen se quiebra en el prisma gongorino de los siete colores.

[...]



Anónimo, Niñito (Piltontli) en una de las pilastras de la iglesia de Santa María Tonantzitla, siglo XVIII, argamasa, estado de Puebla (México)

Anónimo, detalle de la cúpula de la iglesia de Santa María Tonantzitla, siglo XVIII, argamasa, estado de Puebla (México)



Filigrana de hilos sutiles y brillantes de una cultura recargada de erudiciones clásicas: espuma que cubre los densos limos de una nacionalidad que se forma en su lenta e incontenible fermentación²⁹.

Argentado esplendor que en la libertad barroca acoge igualmente diversas tonalidades, como se aprecia en la poblana iglesia de Tonantzitla, en cuyo abigarramiento, en áureas, floridas y cromáticas resonancias, aparecen los mascarones (*xayacatl*) cubiertos de plumas (*ibuitl*) y de multitud de niñitos (*piltontli*) para integrarlos con vestiduras católicas, en un traslado del paraíso criollo y cristiano de la capilla del Rosario en Santo Domingo en Puebla, al *Tlalocan* o paraíso terrenal mexicano de abundosos frutos y flores.

²⁹ José Rojas Garcidueñas, «Sor Juana Inés de la Cruz y don Carlos de Sigüenza y Góngora», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 33, IIE-UNAM, México, 1964, p. 51.

Imponderable la pintura de castas para este recorrido plástico que acoge y señala pasos y mestizajes en el territorio novohispano, género artístico que detalla los entrelaces biológicos que los habitantes de esta América hispana van

sumando. Revelador conjunto demostrador de un repertorio de tipos que, sin definirlo cabalmente, desvela las desigualdades sociales que daban pie a marginaciones e injusticias, a sectores ayunos de privilegios. Complejidades raciales que en ciertos lienzos dejan a un lado la imagen lúdica y de gran placidez descrita en los biombos o en las multiplicadas vistas de la Plaza Mayor de México o de sus alrededores, pletóricos de paseantes y, para un ojo avezado, subrayadores de tales diferencias.

Aspectos de los que son espejo los cuadros de castas, poseedores por un lado de la virtud del documento, pues recogen costumbres, vestimentas, modos de vida y riquezas naturales, y por otro lado del valor estético, también de disímiles calidades en las múltiples series que ponderan nombres y actividades de cada uno de estos grupos. Es bueno insistir que en dichos cuadros se sigue el patrón de mostrar a la familia: padre, madre e hijo, casi siempre en el hogar, en su dejar pasar los días. Estructura familiar que pese a mostrar un cierto contento en sus personajes, también denota una tensión social.

¿Por qué se llevó a cabo tal registro? ¿Qué artistas los pintaron? Son incógnitas que han sido reveladas por Concepción García Saiz, quien gracias a su conocida acuciosidad y conocimientos, ha colaborado a ponerlas en valor y divulgarlas. La investigadora menciona diversos antecedentes, y recalca que es a principios del siglo XVIII cuando se iniciaron tan señaladas pinturas. Efraín Castro, igualmente interesado en ellas, observa que fue Fernando de Alencastre Noroña y Silva, duque de Linares y trigésimo quinto virrey de la Nueva España, quien mandó plasmar al pintor Juan Rodríguez Juárez una de las primeras series de estos lienzos, con la finalidad de «mostrar en Europa los diversos tipos humanos de su virreinato»³⁰. Inexactitudes en las representaciones hacen decir, por su parte, a Antonio Rubial, que se trataba de «exportar la imagen de un virreinato pleno de riqueza, para contrarrestar los prejuicios europeos sobre América»³¹. Españoles, indios y negros, y el hijo resultado de esta unión son el punto de partida del mestizaje, ya que «a estas mezclas iniciales se suman gran número de castas producto de diferentes cruces, con lo que es habitual la organización en series de dieciséis cuadros»³². Pinturas complementadas con bodegones o con instrumentos que ilustran los talleres de los diferentes oficios. La investigadora ha detectado ya muchas series, la mayor parte anónimas, así como a algunos de los artistas que las llevaron a cabo: Juan Rodríguez Juárez, Luis Berrueco, Miguel Cabrera, Ignacio de Castro, José Joaquín Magón, Luis de Mena, José de Páez, Andrés de Salas e

³⁰ Efraín Castro Morales, «Los cuadros de castas de la Nueva España», en *Jahrbuch Für Geschichte Von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas*, Alemania, Böhlau Verlag Köln Wein, 1983, p. 681.

³¹ Antonio Rubial, «Nueva España: imágenes de una identidad unificada», en *Espejo mexicano*, op. cit., p. 106.

³² Concepción García Saiz, «Introducción», en *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, México, Olivetti, 1989, p. 49.



Anónimo, *Puesto del Mercado*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec (México)

Ignacio María Barreda. En la muy completa edición *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, a cargo de la estudiosa, en la introducción debida al inolvidable maestro don Diego Angulo, más allá de las calidades estéticas, se alude a otras singularidades.

... Todas ellas son [...] de gran valor para ilustrar la vida social mexicana del siglo XVIII...

Nos atraen más por lo que nos cuentan de la vida mexicana [...] que por sus valores estéticos [...] nos ofrecen un repertorio valiosísimo para conocer la historia de la indumentaria mexicana, tanto de día de fiesta como de la vida ordinaria [...] nos informa a veces sobre artes decorativas [...] al mostrarnos la vasija típicamente mexicana roja y de decoración gallonada, o las piezas de cerámica de Puebla...³³.

Emparentado sin duda con los cuadros de castas, es la elocuente y bella pintura *Puesto de mercado*, en el Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec. En la tela no sólo están algunos de los diferentes personajes de la población mexicana, sino además los frutos y sabores de la tierra en un delirante muestrario de formas y colores, no producto de la fértil imaginación del artista, sino prístina demostración de la realidad; tal es el caso de la sandía, que siendo una fruta originaria de Asia Menor, andando el tiempo, por sus tres colores se transformaría en el símbolo nacional; frutas variadísimas: papayas, mangos, melón, mamey, tamarindos, guanábanas que muestran ciertas de ellas sus delicias pulposas y sensuales; golosinas, compotas, dulces de leche; los mexicanísimos *tompiates* de palma; cerámica roja y oro de influencia oriental; todo ello para futuras combinaciones gastronómicas en las que no debían faltar los pescados de la laguna. Pintura que por «estar enmarcada en rocallas (utilizadas por el rococó francés) se data en la segunda mitad del siglo XVIII»³⁴.

Si bien los personajes en el cuadro anterior no parecen retratos, no son veraces efigies, esta modalidad pictórica sí se va dando a lo largo del existir virreinal, denunciando épocas por medio de los trajes, las alegorías y los accesorios decorativos que en ellos se acomodan, así las efigies de monjas coronadas; el retrato, género estudiado en el presente catálogo, posee además el beneficio de enaltecer y ponernos en conocimiento de personajes que con sus escritos y acciones, apoyaron el mestizaje, no sólo étnico sino igualmente de conciencias, usos y costumbres.

³³ Diego Angulo Íñiguez, «Prólogo», en Concepción García Saiz, *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, op. cit., p. 15.

³⁴ Gustavo Curiel, Antonio Rubial, «Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal», en *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex, Conaculta, 1999.

Siglo XIX. La afirmación de lo propio

A caballo entre los siglos XIX y XX, es decir entre la Ilustración y el Romanticismo, e igualmente entre lo popular y lo académico, la cada vez más plural sociedad es revisada en el arte con las imágenes plásticas de sus muchas mezclas, las mismas que delatan estratos sociales, en lo que con gracia Rafael Barajas Durán ha llamado «indios neoclásicos»³⁵, haciendo alusión a la pintura *El milagro del pocito*, que en el plafón de la capilla del Palacio de Minería dejara el español Rafael Ximeno y Planes con aquellos tipos del pueblo mexicano vistos en un afán clásico, al igual que cierto dejo costumbrista que se afirma en las indumentarias. Incuestionablemente en la primera mitad del siglo XIX la sociedad del México independiente, polifacética y política, fue difundida al lado de vegetaciones exuberantes, las más veces por artistas e ilustrados extranjeros, con fines científicos como los del barón de Humboldt, o descriptivos, sin ser totalmente aviesos, con intereses más de carácter estético por algunos pintores y grabadores: Claudio Linati, Juan Mortiz Rugendas, Carlos Nebel, Tomás Egerton y tantos otros, los cuales van reproduciendo el paisaje y regiones, minas y montañas, al lado de los muy apreciados vestigios del México antiguo. Por razón natural, el nuevo repertorio artístico nacional soslayaba el período del virreinato; cabe recordar lo dicho por Alfonso Reyes acerca del desafecto por el «pasado inmediato», de ahí que se pusiera mayor interés en la recuperación de la cosmogonía prehispánica. A todo ello hay que añadir, y esto ya a finales del siglo XIX, otros atractivos como recobrar para el arte de la cotidianidad, reiterada en sus costumbres y ceremonias: velorios y fiestas; muerte y júbilo, como lo define en varios de sus espléndidos cuadros José Jara Peregrina, tal es el caso de *El carnaval de Morelia*. Danzas y carnavales que no han perecido y que por toda la República se continúan, por ejemplo, la danza de moros y cristianos, con sus vistosos atuendos y el colorido embozo de las máscaras.

Pintores nacionales, como José Agustín Arrieta, plasmaron en sus lienzos el costumbrismo, «lo que era más cercano a sus sentimientos... lo que le rodeaba en su ambiente... Arrieta es uno de los primeros artistas decimonónicos en mostrar costumbres y tipos populares, no propiamente regionales, sino característicos de otras partes del país... incluida la capital»³⁶, como la china de Puebla, sirvientas, el mulato costeño, etcétera. Imposible detenerse en este reducido espacio ante tantos otros creadores, cuya inspiración se centró en el pueblo y los afanes nacionalistas, o en mencionar al «indígena mitológico», parafraseando a Barajas Durán, o bien a aquellos

³⁵ Rafael Barajas Durán, «Retrato de un siglo. ¿Cómo ser mexicano en el XIX?», en *Espejo mexicano*, op. cit., p. 121.

³⁶ Elisa García Barragán, *José Agustín Arrieta, Lumbres de lo cotidiano*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1998, p. 56.

que captaron, en el reflejo de su arte, naturalezas muertas o los fidedignos retratos del pueblo del que formaron parte.

Supervivencias. Religión, alegoría y colores en el arte actual

Resulta imprescindible citar a Saturnino Herrán, devoto del ideal indígena entre los dos siglos, además de atraído en su plástica por la armonía de la belleza masculina. Sus cuadros son ejemplo de la recuperación de aquel mundo previo al estallido revolucionario de 1910, el de las criollas y las mestizas tehuanas; en sus pinturas aparece también la hondura de ese sincretismo aún vigente en algunas costumbres. Si bien Fausto Ramírez es el estudioso por antonomasia de la excelencia estética del pintor, aquí viene a bien, atendiendo al tema del mestizaje, remachar que este artista en su obra sigue la prédica de Ramón López Velarde, poeta coetáneo a él, así como su amigo:

No somos hispanos ni aborígenes, pese a los que se llaman tradicionalistas o progresistas. Aquello de: «en indio ser mi vanidad se funda», hállese tan desacreditado como la ingenuidad metafórica de «los cachorros de España». En consecuencia, los vagidos populares del arte, y aun el arte formal, cuando se anima de una pretensión nacionalista, deben contener no lo cobrizo ni lo rubio, sino este café con leche que nos tiñe. Afortunadamente, tal convicción se va extendiendo de día en día entre los que trabajan con mayor seriedad³⁷.

Caminos para el arte que avizoran nuevas formas de hibridismo y que a vuelo de pájaro, es de exigencia considerar dando un espectacular salto hasta la pintura mural, la que se inicia al concluir la Revolución mexicana. Muros en que los tres grandes, Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, dan sus versiones figurativas de esa población, tanto dolida como triunfante; mestizaje que es detallado por los muralistas —conforme a sus temperamentos— en la historia, los episodios memorables y los héroes, mediante un colorido tan fuerte y nuestro como lo perciben todavía los seguidores de esa corriente. Vibración colorista que Diego Rivera atenúa, para impregnarla de ternura cuando pinta niñitos indígenas (¿mestizos?) de «delicadeza oriental». Muchísimos son los creadores que en la plástica nutren su inspiración con los tipos mexicanos: Frida Kahlo, Ramón Cano Manilla, Antonio Ruiz «El Corcito», Alfredo Morales, etcétera. No obstante, corresponde a Francisco Goitia, mestizo él —su madre era india—, el dejar varios cuadros reivin-

³⁷ Ramón López Velarde, «Melodía Criolla», en *Obras* (ed. José Luis Martínez), México, Fondo de Cultura Económica, p. 444.



Anónimo, *Monja capuchina cacica (Sor María Joaquina del Señor San Rafael)*, primera mitad del siglo XIX, óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán (México)

dicativos de lo indígena, entre otros, ese impresionista hito de la plástica nacional, *Tata Jesucristo*, dolido denunciador de oprobios atávicos que se aferra a la religión, al cristianismo como ancla de salvación corporal y étnica. Un parteaguas es la pintura de Rufino Tamayo, imbuida en su esencia de artes ancestrales, «lo olmeca o lo totonaca», al lado del arte popular, para hacer decir a Octavio Paz: «un artista... dueño de un mundo de formas y colores, a un tiempo monumentales y alados, sobrios y delirantes»³⁸.

Muchos objetos, muchas historias, muchas ataduras que enlazan desde el mundo prehispánico hasta la actualidad: aprecio o apartamientos, entre otros el de la muerte en sus huesos, que pasa en sus actuales representaciones del ancestral *zompantli*, a la minuciosa escatología de las piras funerarias, para resucitar, valga la licencia, en la juguetona apropiación de las calaveras, la *Catrina* de José Guadalupe Posada o las muy apetecidas de azúcar, con el nombre del destinatario. Homenaje al existir en los «árboles de la vida», reflejo del «paraíso [que] igualmente fue la patria de la muerte»³⁹; opulentos en figuración y cromatismo, hablan del ayer y el hoy, y por el espíritu travieso y atávico del artesano se traducen asimismo con la magia del barro, en el elogio de la muerte, los «Árboles de la muerte»; y qué decir de la siempre presente oración pintada: el *exvoto*.

En fin, mucho se queda en el aire: la gastronomía, el arte popular y la indumentaria, que siguen proporcionando ligaduras con su pasado a los mexicanos que viven fuera del país, los cuales en su creatividad se refieren a aquello que estando lejos no han perdido, y que debido a su entidad ancestral lo atisban de otra manera, como lo demuestran las pinturas de Santa Barraza desde Texas, quien al igual que otros pintores, continúa y seguirá tiñendo su plástica de más y más colores, de nuevos conceptos, como eco de patria lejana. En la actualidad, árabes, libaneses, judíos y aproximaciones de diversos habitantes de Latinoamérica acumulan para México esencias y musicalidades, paisajes y religiones, nuevos sincretismos y costumbres que la globalización aproxima, pero que a pesar de todo, no cancelan, dejan viva la esencia tricolor de la nacionalidad mexicana.

³⁸ Octavio Paz, *México en la obra de Octavio Paz, III. Los privilegios de la vista*, Arte de México, México, Fondo de Cultura Económica, p. 342.

³⁹ Santiago Sebastián, *El barroco iberoamericano. Mensaje Iconográfico*, España, Ediciones Encuentro, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1990, p. 226.

Bibliografía

- Castello Iturbide, T., y Martínez Del Río, M., *Biombos Mexicanos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1970.
- Castro Morales, E., «Los cuadros de castas de la Nueva España», en *Jahrbuch Für Geschichte Von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft. Lateinamerika*, Böhlau Verlag Köln Wein, Alemania, 1983, pp. 671-681.
- Cervantes de Salazar, F., *México en 1554*, UNAM (1ª. ed., México, 1939), México, 1993.
- Dujovne, M., *Las pinturas con incrustaciones de nácar*, UNAM, México, 1984.
- Favela Fierro, T., *Goitia: Pintor del alma del Pueblo mexicano*, prólogo de Elisa García Barragán, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México, 2000.
- Fernández, J., *El arte del siglo XIX en México*, UNAM (1ª. ed., México, 1952), México, 1983.
- García Barragán, Elisa, *La conciencia mexicana en Suárez de Peralta a través de su crónica: Noticias históricas de la Nueva España*, UNAM (Tesis de licenciatura inédita), México, 1965.
- García Barragán, Elisa, *José Agustín Arrieta. Lumbres de lo cotidiano*, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México, 1998.
- García Sáiz, María Concepción, *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, Olivetti, Milán, 1989.
- González Galván, M., «Influencia, por selección, de América en su arte colonial», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 50/1*, IIE-UNAM, México, 1982, pp. 43-54.
- Gruzinski, S., *L'Aigle et la Sibylle. Fresques Indiennes du Mexique*, Imprimerie Nationale Éditions, París, 1994.
- Herrera-Sobek, M., *Santa Barraza. Artist of the borderlands*, Texas A&M University, EE.UU., 2000.
- León Portilla, M., *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el «Nican Mopohua»*, Fondo de Cultura Económica, El Colegio Nacional, México, 2000.
- Leonard, I., *La época barroca en el México Colonial*, Fondo de Cultura Económica (1ª. ed., Estados Unidos, 1959), México, 1974.
- López Velarde, R., *Obras*, ed. de José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
- Méndez Plancarte, A., *Poetas Novohispanos. Primer Siglo (1521-1621)*, UNAM (1ª. ed., México, 1942), México, 1991.
- Méndez Plancarte, G., *Humanistas del siglo XVIII*, UNAM (1ª. ed., México, 1941), México, 1991.
- Moreno Villa, J., *Lo mexicano en las artes plásticas*, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México, 1948.
- Osorio, I., *Conquistar el eco*, Coordinación de Humanidades-UNAM, México, 1989.
- Paz, O., *México en la Obra de Octavio Paz*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- Ramírez, F., *Saturnino Herrán*, UNAM, México, 1976.
- Rivero Lake, R., «Un asunto de influencias mutuas», en *Los galeones de la plata. México, corazón del comercio interoceánico, 1565-1815*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998, pp. 121-140.
- Rojas Garcidueñas, J., «Sor Juana Inés de la Cruz y don Carlos de Sigüenza y Góngora», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 33, IIE-UNAM, México, 1964, pp. 51-65.
- Rojas Garcidueñas, J., *Autos y coloquios del siglo XVI*, UNAM (1ª. ed., México, 1939), México, 1989.
- Rojas, P., *Historia General del arte mexicano. Época colonial*, Editorial Hermes, México, 1963.
- Sebastián, Santiago, *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Encuentro, Madrid, 1990.
- Suárez de Peralta, J., *Noticias Históricas de la Nueva España* (1589), edición 1878, Justo Zaragoza, Imprenta de don Manuel G. Hernández, España.
- Toussaint, M., *Arte Colonial en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM (1ª. ed. México, 1948), México, 1990.
- Toussaint, M., *Pintura Colonial en México*, IIE-UNAM, México, 1982.
- VV. AA., *Historia del Arte Mexicano* (Fascículo 36), SEP, INBA, SALVAT, México, 1982.
- VV. AA., *México en el Mundo de las Colecciones de Arte (Tomos 1 y 2)*, Secretaría de Relaciones Exteriores, UNAM, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994.
- VV. AA., *Los Galeones de la plata. México, corazón de comercio interoceánico 1565-1815*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998.
- VV. AA., *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, Fomento Cultural Banamex, CONACULTA, México, 1999.
- VV. AA., *Espejo Mexicano*, Biblioteca Mexicana de la Fundación Miguel Alemán, A.C. (coord. Enrique Flores Cano), México, 2000.
- Wilder Weismann, E., *Escultura Mexicana 1521-1821*, Harvard University Press, Cambridge y Editorial Atlante, México, 1950.

MESTIZAJE Y RITOS FUNERARIOS EN TRUJILLO, PERÚ, SEGÚN LAS ANTIGUAS COLECCIONES REALES ESPAÑOLAS

PAZ CABELLO
Directora del Museo de América

Mestizaje y colecciones reales

Si hay algo inevitable es el mestizaje cultural, variando según las circunstancias, el grado o intensidad, así como la dirección, es decir, quién es el que ejerce una mayor influencia o, al menos, una influencia más visible. Las formas en el arte pueden cambiar para adaptarse a una nueva cultura o bajo la presión de poderosas y modernas influencias, pero es más difícil que el significado cambie al menos a la misma velocidad que lo hacen las formas, produciéndose curiosos sincréticos que tienden a conjugar lo a veces irreconciliable. En el proceso de cambio, algunas formas pueden evolucionar rápidamente para acercarse a las nuevas y otras pueden perdurar contra todo pronóstico, y convivir con las recientes hasta el punto de confundir, pasado el tiempo, a los arqueólogos e historiadores del arte que tienden a pensar que los nuevos estilos desbancan casi automáticamente a los viejos.

Se suele pensar que la conquista española supuso un cambio tan drástico (que lo fue) que cortó de raíz el arte y las costumbres anteriores. Sin embargo, aunque el cambio fue radical, no debió de serlo tanto y debió de haber un momento de intenso cambio en el que se ensayaron formas y costumbres sincréticas, algunas de las cuales han pervivido hasta nuestros días con más o menos transformaciones y disfraces. Podemos observar algunos ejemplos en las colecciones peruanas del Museo de América, provenientes de las excavaciones más antiguas, todavía en época colonial aunque ya en la Ilustración. La Corona, como institución representativa del Estado español en el Antiguo Régimen, tenía colecciones de los diversos reinos de la naturaleza ilustrativas de sus territorios. Sabemos que poseían vestidos de los incas¹ y otras colecciones que debieron perecer en 1734 en el gran incendio que consumió los Reales

¹ Cabello, 1989, p. 26.

Alcázares; y sabemos también que los vestidos incas tenían que ser los que figuran en la testamentaría de Carlos V, que debieron ser regalados por Manco II a Pizarro en señal de sumisión².

Las nuevas colecciones se reestructuraron en el Real Gabinete de Historia Natural, a donde llegaron algunas peruanas: en 1765, 263 cerámicas y otros objetos arqueológicos, probablemente procedentes de las excavaciones hechas ese mismo año en la *Huaca de Tantalluc*, en la provincia de Cajamarca; en 1788, 24 cajones con objetos de historia natural remitidos por el obispo de Trujillo, Baltasar Jaime Martínez Compañón; en 1790, 195 cerámicas excavadas por el mismo obispo; y, hacia 1820 (a la muerte de Pavón) las piezas arqueológicas y etnográficas de la expedición botánica a Perú realizada entre 1777 y 1788 por H. Ruiz y J. Pavón³. La mezcla de colecciones y la pérdida de documentación antigua, quizás debida a la guerra de la Independencia a principios del XIX, ha hecho que los objetos reunidos en el primer momento no estén bien identificados. Estas antiguas colecciones de la Corona están hoy en el Museo de América⁴, mientras que los nueve volúmenes de dibujos de la historia natural de Trujillo del Perú hechos por el obispo Martínez Compañón, cuyo noveno tomo hace referencia a las excavaciones arqueológicas, se conservan en la Biblioteca de Palacio, en Madrid⁵.

Es entre estas antiguas colecciones reales donde podemos encontrar algunos ejemplos de mestizaje cultural poco usuales: hay algún objeto (luego veremos un vaso de libaciones) que en principio parece incaico, que necesita ser estudiado a la luz del pensamiento prehispánico a cuya reglas y estructuras obedece, pero que tras un análisis resulta ser de época colonial; también tenemos dibujos de tumbas excavadas en el siglo XVIII que parecieron incaicos tanto a los arqueólogos de la Ilustración como a los actuales. La sola pervivencia en época virreinal de costumbres funerarias prehispánicas nos hablan de un proceso de adaptación intenso, ya que el culto a los muertos era la base de la estructura religiosa y de las costumbres del antiguo Perú, culto que lógicamente colisionaba con la doctrina cristiana. La existencia de objetos prehispánicos-virreinales nos llevaría a tener que reconocer un arte inca tardío con varias fases, cuya duración y etapas deberían ser estudiados⁶. Aunque existen más ejemplos, nos centraremos en los más ilustrativos: algunos de los dibujos de las tumbas excavadas por Martínez Compañón y, sobre todo, en un objeto que debió proceder de estas prospecciones.

Baltasar Jaime Martínez Compañón fue un eclesiástico de la Ilustración que en 1767 continuó su carrera en Lima, accediendo en 1788 al obispado de Trujillo donde recopiló información que usó para formar una Historia Natural en dibujos que agru-

² Cabello, 1994.

³ Cabello, 1991, pp. 469 y ss.; Cabello, 2003.

⁴ El Real Gabinete de Historia Natural se convirtió a principios del siglo XIX en Museo de Ciencias Naturales. Las colecciones históricas pasaron al Museo Arqueológico Nacional cuando éste se fundó en 1867. Las colecciones etnográficas, fundamentalmente americanas, pasaron al Museo de América cuando éste se creó en 1941.

⁵ Martínez ms.; Martínez, 1991; Ballesteros, 1993, 1994.

⁶ Cabello y Martínez, 1988.

pó en distintos volúmenes según los temas, dedicando el noveno y último de ellos a las antigüedades. La muerte le sorprendió como arzobispo de Santa Fe de Bogotá (donde estuvo de 1791 a 1797) antes de redactar las anotaciones que debían hacer comprensibles la mayoría de los dibujos. Las primeras páginas del volumen de antigüedades son planos de yacimientos arqueológicos con anotaciones, las siguientes son dibujos de enterramientos, figurando luego los objetos hallados: textiles, cerámicas y utensilios diversos, sin ninguna explicación. Nos centraremos en tres de los enterramientos y en una *pajcha* o vaso de libaciones que creemos está en relación con las excavaciones del obispo y los enterramientos.

El personaje con tocado de plumas y cuera española

El primer enterramiento nos muestra a un personaje con un gran tocado de plumas de tipo prehispánico. Está cubierto por dos lienzos dispuestos a la manera en que se disponen sábana y colcha en una cama española, en una disposición que no parece indígena ni se corresponde con las encontradas en los enterramientos precolombinos. En el ajuar funerario destacan dos cajas circulares doradas con cinco cascabeles. En la mano izquierda sostiene un bastón alto, lo que resulta llamativo ya que, si realmente



Visión frontal y de espaldas de un personaje con tocado de plumas, enterramiento Costero Rico, en Martínez Compañón, Baltasar J. *Trujillo del Perú*, vol. IX, pp. 12 y 13

el cadáver estaba tal como aparece en la reconstrucción, el personaje era zurdo. Por otra parte, el bastón, por su forma y situación, sujeto con la mano, recuerda más a los bastones de los caciques indígenas cuyo uso se ha conservado en muchos lugares hasta nuestros días, apuntando así el enterramiento a la época hispánica. Resaltamos una prenda marrón oscuro sin mangas, abierta por delante, que le llega hasta las rodillas, según vemos en el segundo dibujo. Una mirada atenta nos descubre algo en principio impensable: tres botones en el lado derecho y tres ojales en el lado izquierdo: un chaleco que sustituye al vestido indígena habitual, el *uncu*, especie de túnica, que cubría el torso sin presentar ninguna abertura delantera ni trasera y que caía hasta las rodillas. Cualquier prenda tipo chaleco es exclusivamente europea, por lo que nos encontramos ante una tumba posterior al contacto español⁷. El color marrón que sugiere el cuero nos señala un tipo de chaleco muy usado en los siglos XVI y XVII e incluso el XVIII: la cuera, que debe su nombre al cuero con el que se fabricaba.

La cuera o colete era una prenda masculina, militar en su origen y con función protectora, que fue muy utilizada en el vestido civil usándose también como atuendo cortesano. Desde su aparición en tiempos de Carlos V se llamó colete, nombre que antes se daba a prendas cortas de tela y sin mangas que cubrían el torso. Venía a ser como un chaleco y se vestía sobre el jubón, quedando a la vista las mangas de éste. Los retratos de los siglos XVI-XVII nos la muestran abotonada por delante hasta el cuello, ajustada y corta hasta poco más abajo de la cintura en el XVI, cambiando la botonadura y alargándose en el transcurso del siglo XVII⁸, hasta encontrarnos en la América del siglo XVIII con soldados de frontera con unas cueras o chalecos militares hasta las rodillas, muy sueltos, amplios y con abertura trasera para montar.

Ajustadas al torso y bien abotonadas, al comenzar el siglo XVII se introdujo la novedad de abrocharlas sólo arriba y llevarlas sueltas y abiertas y algo más largas, pudiendo incluso añadirseles mangas colgantes que se llevaban fuera del brazo. Era un aprenda propia de personajes de alto rango social: reyes, infantes o nobles, figurando en los retratos de éstos y en los inventarios de sus vestuarios. De ante, cuero, cordobán, gamuza o badana, podían ir forradas de tafetán, de terciopelo de raso, o con pieles, y estar guarnecidas con ricas pasamanerías y botones. Perfumar las cueras o coletes con ámbar, la esencia más cara, era signo de distinción y refinamiento, ya que sólo los coletes de cuero, ante o cordobán admitían este perfume. Era la prenda usada por aquellos que pretendían seguir el estilo cortesano. Era, también, la prenda propia del soldado junto con la espada y sombrero con muchas plumas, preferentemente blancas⁹.

⁷ Cabría interpretar la prenda que se ve en el dibujo de espaldas como unos calzones, en cuyo caso estaríamos ante dos prendas: el chaleco y los calzones. También los calzones son una prenda europea. Pero, en los siglos XVI y siguientes los calzones se llevaban ajustados a la pierna por su extremo inferior, mientras que los calzones sueltos en el extremo inferior y llegando hasta las rodillas similares a unos pantalones cortos actuales, sólo se generalizaron en el siglo XVII sin que se registre antes su uso. Formaban parte del atuendo de los villanos y campesinos pobres; eran toscos, de lana o de lienzo blanco si se usaban debajo de los calzones de lana (Bernis, 2000, pp. 397 y ss.). No parece que el personaje que nos ocupa, de alto rango, fuera a utilizar una prenda propia de un villano. Por otra parte, los calzones se usaban junto con el sayo, prenda a modo de chaqueta que se abotonaba por delante y que, aunque variaba según fuera usado por labradores ricos o por villanos, siempre tenía mangas, mientras que la prenda usada por el personaje de tocado de plumas carece de mangas. Por lo que debemos descartar la posibilidad de que vistiese calzones.

⁸ Bernis, 2001, pp. 91 y ss., 145 y ss.

⁹ Bernis, 2001, pp. 91-92.



Francisco Hernández Girón, en Guamán Poma de Ayala, *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, 1615, p. 428

Existe además la chupa, que era la cuera usada en América por los soldados españoles a finales del siglo XVI, prenda de la que apenas se tienen noticias y de la que no existe ninguna mención explícita ni en España ni en Europa hasta la segunda mitad del siglo XVII. Sólo aparece de manera relativamente clara en los dibujos de la *Nueva Crónica y buen Gobierno* de Guamán Poma de Ayala de 1615; en ellos los soldados españoles llevan unas cueras más largas de lo habitual que Bernis¹⁰ identifica con la chupa. Ésta se diferencia del colete o cuera por ser más larga. La chupa militar de cuero servía para protegerse de las armas blancas y debió de ser especialmente cómoda para unos soldados que se enfrentaban a climas con grandes variaciones, como es el caso de los desiertos, sierras y selvas de Perú, en lugares donde no había más caballerías que las que ellos mismos usaban y frente a soldados que no empleaban armas de hierro ni de fuego. Más prácticas que las armaduras metálicas, posiblemente las cueras americanas del siglo XVIII se usaban con escasas variantes desde, al menos, finales del siglo XVI.

En cualquier caso, el dibujo del cadáver del primer enterramiento lleva una prenda sin mangas, abotonada por delante y de cuero: una cuera o chupa militar con una abertura en la parte baja de la espalda que permitía montar a caballo. Lleva también un gran tocado de plumas en el que abundan las plumas blancas. Por su ajuar y adornos es evidentemente el personaje más importante de todos los enterramientos dibujados. Nos lo corrobora la cuera, prenda de prestigio de uso tanto militar como cortesano, susceptible de añadirle sofisticaciones, como perfumarla y adornarla con alamares de oro y botonadura de orfebrería. Era, además, la prenda utilizada por los conquistadores españoles que habían abatido en apenas tiempo al invencible ejército inca, que desde 1460 o 1470 tenía sometido al reino de Chimor al que pertenecía el personaje enterrado. Y, lo que parece más relevante, tras la conquista se habían prohibido las andas, símbolo de prestigio y autoridad usado exclusivamente por los incas y la alta nobleza indígena, al tiempo que, a excepción de los caciques y gobernadores, se prohibió que los indígenas usaran las caballerías, de forma que éstas sustituyeron como medio de transporte y de prestigio a las andas. Por lo que un vestido que implicase el uso del caballo era un indicador evidente de la categoría del muerto. Cock¹¹ resume la situación al decir que, tras la conquista, «el vestido europeo se añadió al tradicional andino y el privilegio de montar a caballo fue equivalente a ir en litera». Por tanto, este personaje zurdo viste cuera o chupa española y tocado de plumas indígena junto con un bastón que recuerda los de los caciques de época postcolombina.

¹⁰ Bernis, 2001, p. 107.

¹¹ Cock, 1986, p. 178.



Enterramiento de dos personajes, en Martínez Compañón, Baltasar J. *Trujillo del Perú*, vol. IX, pp. 14 y 16

Los acompañantes

En las páginas siguientes aparecen dibujados los cadáveres de dos individuos que ahora veremos. Entre ambos dibujos aparece el de una mujer vestida con la túnica y otros elementos indígenas. La mujer, incluso las de más alta cuna, conservó durante el período colonial su vestimenta tradicional. Aunque pueda parecerlo, los personajes del vestido rojo y amarillo y del ajedrezado no visten un *uncu* o camisa indígena. Ambos llevan una camisa hasta las rodillas, y sobre ella una dalmática o casulla con orificio para la cabeza y abierta por los costados que en Europa se usaba (y todavía se usa) sobre el vestido para identificar a un individuo como perteneciente al séquito de un señor, cuyos colores y armas llevaba. Cuando son de gala, estas prendas, también conocidas como

tabardos de rey de armas, pueden llevar mangas (no usadas en época prehispánica) amplias o abiertas y sueltas. Por tanto, este individuo sería un portainsignias que acompañaría a un personaje principal, y las insignias o armas que lleva no son las suyas sino las de su señor.

Una mirada atenta nos descubrirá que el aparente ajedrezado son dos escudos que se repiten idénticos arriba y abajo. Y que hay dos felinos rampantes diferentes, uno en cada cuartel de armas¹². Uno tiene la piel lisa y las orejas cortas de felino (abajo y a la derecha de cada cuartel), y otro (arriba y a la izquierda) tiene la piel manchada y está coronado por doble penacho chimú. Olsen¹³ describe las características y variantes del animal lunar de la cultura moche que permaneció hasta la época chimú final con escasas variaciones iconográficas y de significado. La cresta inicial del cuadrúpedo creció y se convirtió en el siglo XV, poco antes de la conquista inca del reino chimú, en un tocado en forma de creciente lunar invertido, adquiriendo mayor estatus y una propiedad sobrenatural; también en esa época final cambió la postura de pie por la sentada. Entre otras peculiaridades destacan las garras, la larga cola y la piel manchada que lo relaciona con las estrellas. Es un animal mixto e imaginario, un felino con pri-

¹² Agradezco al doctor Miguel Luque Talaván, americanista y conocedor de blasones y genealogías, por sus indicaciones sobre heráldica, así como a Manuel Gómez Ruiz del Museo del Ejército, Madrid.

¹³ Olsen, 1976, p. 35.

mitivos elementos de serpiente, asociado a símbolos astrales y lunares. La postura sedente del felino peruano debió confundirse con la rampante del león y el tocado del animal lunar debió asimilarse a la corona del león real. El primer felino puede, por tanto, identificarse con el animal lunar y con un emblema de la realeza chimú. Pero el segundo, sin tocado, ni garras ni manchas, parece corresponder a un jaguar desprovisto de las características astrales divinas o reales y podría asociarse al término «jaguar» que se usó en el Perú precolombino y colonial como nombre de persona o como apellido familiar o de linaje. El significado de fuerza, poder y blasón que tenía en Europa el león, encontró en el Perú indígena un paralelo fácil en el jaguar.

Los dos escudos de armas tienen, cada uno, dos rombos iguales de perfil escalonado con una cruz central (cruz patada en heráldica). En el arte chimú tardío el rombo suele estar asociado a la cruz: en la cerámica, textiles, o los muros de las ciudadelas Tschudi o Gran Chimú en Chan Chan (la capital del reino de Chimor situada junto a Trujillo), o en la ciudadela Uhle, donde se alternan con aves y aparentes animales lunares en la misma postura que los felinos que nos ocupan¹⁴. La cruz griega inscrita en un rombo de perfil liso o escalonado es, además, un *tocapu*. Los *tocapus* son motivos geométricos diferentes que aparecen en decoraciones de época tardía e incluso colonial, cuyo significado, todavía no bien conocido, tiene un contenido simbólico relacionado con la heráldica. Algunos parece que representaban topónimos e, incluso, podrían hacer referencia a provincias sometidas por los incas¹⁵. Según una reciente investigación, el motivo romboidal parece hacer referencia al *Tahuantinsuyu* (el incaico imperio de las cuatro partes) y a la ciudad de Cuzco, su capital (también dividida en cuatro partes)¹⁶. De hecho, el escudo de Cuzco es desde el siglo XVI un castillo, y parte de la nobleza colonial incaica de Cuzco (descendientes de la familia real inca) llevaba en su tocado ceremonial (en el *suntur pawqar*) un castillo¹⁷. Esta interpretación subrayaría, además, la cuatripartición característica del pensamiento indígena, que se aplicaba también al territorio, al imperio incaico y a la ciudad de Cuzco (recordemos que los incas asumieron el arte chimú tras la sumisión de su reino). Por tanto, el rombo podría simbolizar una ciudad fortificada y la capital del reino de las cuatro partes. Sería el símbolo indígena más cercano al castillo, tanto una fortaleza aislada como una ciudad fortificada con su castillo y, por extensión, un reino.

Por otra parte, la cruz griega con brazos triangulares forma la cruz patada, muy frecuente en la heráldica europea, asociada a algunas órdenes de militares. La disposición de un escudo en cuatro cuarteles es europea y usual en la heráldica; también lo es su repetición. Aunque se observa una coincidencia o sincretismo, ya que una de las

¹⁴ Ravines, 1980, pp. 142 y 143; Pillsbury, 1999, pp. 420 a 422.

¹⁵ Arellano, 1999, p. 258.

¹⁶ Jiménez, 2002, p. 29.

¹⁷ Dean, 2002, pp. 122 y ss.

bases del pensamiento y visión del mundo precolombino es la dualidad que se suele expresar por la reduplicación de la unidad (arriba-abajo). Es también una característica del pensamiento indígena la cuatripartición o duplicación de cada parte de una dualidad. De manera que los símbolos de este vestido pueden leerse desde la óptica europea como un escudo heráldico doble y desde la indígena también como blasón con un contenido de doble cuatripartición (arriba-abajo, derecha-izquierda). Esta doble cuatripartición debe tener un simbolismo: arriba (*hanan*, en quechua) es más importante y jerárquicamente superior que abajo (*hurin*) y derecha precede a izquierda. Según este esquema de pensamiento, el felino de largas orejas (que está arriba) precede o es más importante que el felino de orejas cortas, lo que concordaría con la interpretación de animal lunar chimú y jaguar coronado; y la cruz con escalonamiento formando un rombo está en lugar de total predominio (arriba a la derecha), pero también de inferioridad respecto a los felinos (abajo a la izquierda). El rojo, color más importante que el amarillo según el pensamiento indígena¹⁸, subraya el predominio del motivo geométrico que, si nos damos cuenta, representa también la cuatripartición. La lectura variaría ligeramente según la heráldica europea que sigue el orden de las agujas del reloj: el felino de largas orejas precedería al rombo escalonado con la cruz patada de la derecha, después vendría el felino de las orejas cortas y por último el rombo de la izquierda. En cualquier caso, tanto si se usa la lectura indígena como la de la heráldica, el felino coronado precede y es más importante que el felino sin tocado ni manchas ni garras; y el rombo (en su interpretación de reino o su capital ciudad fortificada) queda en un rango equivalente al de los felinos.

No es difícil adivinar el significado del escudo. Tiene que estar en relación con la identidad de un alto personaje y hablar de su linaje. Éste debe estar relacionado a su vez con una ciudad fortificada (o, por extensión, un reino dominado por la ciudad) y con el felino en una doble acepción simbólica: el jaguar coronado por un doble penacho, más importante y que identificamos como el animal lunar tardío y emblema de la realeza chimú (el león del escudo de Castilla tiene la corona real), y el felino de orejas cortas sin garras ni manchas en la piel (sin rasgos astrales), de rango menor, que puede simbolizar un jaguar en tanto que nombre y sin connotaciones de realeza, por lo que este jaguar sin tocado puede hacer alusión al nombre indígena del señor dueño del escudo de armas. El motivo del rombo de perfil escalonado con cruz patada interior, en tanto que ciudad, fortaleza o reino, es fácil identificarlo con el reino de Chimor y con algún miembro de la dinastía que había gobernado el reino chimú antes de su conquista por los incas.

¹⁸ Roja era la borla que llevaba colgando sobre la frente el Inca como máximo emblema de su poder, mientras que el amarillo es el color que le sigue y complementa, el color *hurin* (abajo) secundario, el de la borla del heredero del Inca (Cabello, 1994, p. 45).

Pero su lectura es algo más compleja, ya que el escudo que nos ocupa parece una versión indígena del escudo de Castilla, en la que los leones, desconocidos en América, se transforman en jaguares y la postura rampante se identifica con la sentada del animal lunar chimú; y los castillos se convierten en rombos de perfil escalonado con cruces patadas o triangulares su interior. Pero, la disposición de los jaguares/leones y castillos/rombos aparecen a la inversa, como un calco en negativo del escudo castellano, de manera que los felinos peruanos aparecen rampando a la izquierda en vez de a la derecha y en el lugar donde debían estar los castillos. Esto es relativamente habitual en la heráldica aplicada a fachadas y decoraciones diversas, ya que el artesano copia el escudo del molde de un sello. El cronista Cobo¹⁹ nos indica cómo a mediados del XVII, se labraban escudos de armas de encargo en los textiles tradicionales: «y el día de hoy suelen hacer reposteros de lo mismo [*cumbi*, tejido de calidad] con los escudos de armas que les mandan; si bien el *cumbi* que ahora se labra no llega ni con mucho a la fineza del antiguo». En la crónica de Guamán Poma de Ayala, aparece ocho veces el escudo de Castilla que suele simbolizar a España; y en siete de ellas, los leones y los castillos aparecen trastocados con los leones rampando a la izquierda de la misma manera inversa que en la dalmática roja y amarilla. De todo ello parece deducirse que en la conquista e incluso durante la época colonial (en cuadros del XVIII) debió de circular por Perú una versión del escudo de Castilla incorrecta, pero reconocible y admitida, tomada de un molde de un sello o de un textil reversible.

En la página 16 de Martínez Compañón vemos un individuo con una camisa azul a modo de *uncu* pero con largas mangas europeas con una figura humana esquemática coronada por un penacho semilunar invertido que hemos relacionado con la realidad chimú. Como el anterior, viste una dalmática, pero sin mangas, con un damero, motivo heráldico muy común en Europa; el tabardo de rey de armas nos indica que es también un acompañante o portainsignias de un señor. Pero, el escaque o ajedrezado se usaba también en el antiguo Perú: se encuentran muestras del ajedrezado en los vestidos de los acompañantes que precedían al Inca en Cajamarca en el momento en que éste fue tomado prisionero: «venía delante un escuadrón de indios vestidos de una librea de colores a manera de escaques; éstos venían quitando las pajas del suelo y barriendo el camino. Tras éstos venían tres escuadras vestidos de otra manera, todo cantando y bailando»²⁰. Diversos autores están de acuerdo en que el ajedrezado está relacionado con los oficiales del ejército, llegando algunos a identificarlo con «conquista» o «conquistando a otros por Cuzco y por el rey»²¹. También

¹⁹ Cobo [1653, p. XI], 1956, p. 259.

²⁰ Xerez, 1985, p. 110.

²¹ Roussakis, 1999, pp. 280-281; Guamán, 1615, p. 151; Arellano, 1999, p. 258.

en época virreinal se relacionaba el ajedrezado con los oficiales de alto rango: Cristóbal de Albornoz, en su «Instrucción para descubrir todas las guacas del Piru y sus camayos y haciendas» (ca. 1580), explica que «sacan a estos bailes en muchas provincias las divisas de los vencimientos de las naciones que han debelado, en especial de las armas del inga y sus divisas, así en vestidos como en armas, y en los capitanes valerosos que ha havido entre ellos, como son sus vestidos axedrezados»²². Además de en la cerámica, el damero también está en los textiles o en la decoración mural de Chan Chan, como en la ciudadela Velarde, palacio donde también aparecen frisos en bajorrelieve con la figura humana esquemática coronada por el tocado semilunar²³. Ya vimos que el tocado semilunar invertido se asocia al animal lunar y, en época tardía, a la realeza, por lo que el tocado semilunar sería un nexo entre ambos individuos vestidos con dalmáticas y, por tanto, acompañantes de un señor real cuyos atributos portan.

Pervivencias prehispánicas en época colonial

Hay numerosos testimonios de la larga pervivencia de las costumbres ancestrales en el vestido o los enterramientos a pesar de la introducción de la religión cristiana, ya que el sincretismo religioso fue la clave de su aceptación, como también lo fue en el mundo clásico y medieval. La importancia del culto a los antepasados era tan notable en la vida indígena y tan el centro de sus afanes que no podía suprimirse o cambiar radicalmente, sino perdurar mestizándose e introduciendo elementos cristianos. Aunque se conocen algunos casos, debido al espacio, sólo citaré uno²⁴. El anónimo escritor, cuya identidad se atribuye a José Ignacio Lecuanda, funcionario en Trujillo en la misma época que Martínez Compañón, que escribió entre 1792 y 1794 una detallada noticia del obispado de Trujillo, nos cuenta cómo cuatro años después de que el obispo dejase Trujillo (en 1794) se había descubierto un «cadáver gentil» en el pueblo de San Pedro (valle de Jequetepeque) sorprendentemente parecido y especie de síntesis de los encontrados y dibujados por nuestro obispo. Su «trage tenía no poco que admirar, y daba indicios ciertos de ser alguna persona de alta Dignidad en su nación: le adornaba una camiseta de finísimo algodón, sobre la qual tenía una especie de dalmática toda guarnecida de exquisito plumaje [...] tenía en la cabeza una especie de corona de iguales plumas en forma de un plumero muy coposo [...] multitud de curiosidades que la rodeaban: entre éstas había una caxeti-

²² Ares, 1984, pp. 452-453.

²³ Rowe, 1984; Pillsbury, 1999, p. 490; Pillsbury, 1999, pp. 140, 143 y ss., 160, 161.

²⁴ En el artículo de Cabello, 2003, se tratan más ampliamente todos estos temas.

lla con un crecido número de sonajas, y algunos cascabeles, entre los que vídos semejantes a los de nuestra España, y del metal común amarillo: esto me hizo persuadir que este Gentil fue enterrado después que los Españoles dominaron la tierra, pues no labraban estas curiosidades de metal como los Españoles»²⁵. Los cascabeles eran de latón, una aleación de cobre y zinc desconocida en América y muy usada entonces y ahora en bisutería. El mismo autor también nos describe otras tumbas con elementos españoles.

Los testimonios de este solo autor, nos indican la pervivencia de las costumbres funerarias prehispánicas en época virreinal. El hecho de que el obispo dibujase las tumbas en su volumen de antigüedades nos muestra que a finales del siglo XVIII se había perdido la capacidad de leer el simbolismo concreto de los vestidos; y el uso de elementos indígenas de las tumbas hizo que los rasgos españoles y el subsiguiente mestizaje pasase desapercibido. También nos señala que para fines del XVIII las costumbres funerarias indígenas habían variado lo suficiente como para que las tumbas del mismo período colonial que encontraron les pareciesen a los contemporáneos del obispo Martínez Compañón lo suficientemente alejadas de su realidad cotidiana como para tomarlas como prehispánicas. Todo lo cual nos lleva a pensar que las costumbres funerarias prehispánicas pervivieron en época virreinal durante un tiempo impreciso pero relativamente largo, manteniendo su antigua disposición en los ricos vestidos y ajuar, que adaptaron a los usos españoles introduciendo cambios sincréticos u adaptativos en el vestuario y, seguramente, cristianizando ritos y costumbres más antiguas que de esta manera pervivieron como mestizas.

Existen otros datos que parecen hablarnos de un mestizaje cultural que también se concretó en las costumbres funerarias, los ritos más importantes en el antiguo Perú. En 1582 el curaca o cacique de Moro-Chepén, en el valle del Jequetepeque (donde apareció el sepulcro de los cascabeles), don García Pilco Guamán hizo un testamento en el que incluyó «bienes de prestigio de tipo prehispánico y símbolos de riqueza y estatus introducidos por los conquistadores que, en algunos casos suplantaron o desplazaron a sus contrapartes prehispánicas»²⁶, entre los que se mencionan 29 trajes completos, tanto europeos como andinos, los andinos ocho conjuntos o trajes completos nuevos hecho en tapicería de colores cada uno con sus ceñidores. Aparecen también ropa de casa variada, calzado europeo e indígena, guantes, pañuelos, dos sombreros y un tocado de plumas. Figuraba también un arcabuz y cuatro caballos, más de los teóricamente permitidos a un solo cacique.

²⁵ Anónimo, 1994 [1794], vol. IX, fols. 75-76.

²⁶ Cock, 1986, pp. 176 y ss.

Charney²⁷, citando los datos aportados por Rostworowski en su trabajo sobre la testamentaría en 1622 del curaca don Luis Colán, indica que tanto don Diego Collin en 1598, como en 1591 don Alonso Caratuongo, cacique de las siete Guarangas de Cajamarca, usaban vestimenta europea, aunque cada uno poseía algún objeto tradicional que indicaba su conexión con el pasado. En el testamento de don Francisco Chumbimaycha, indio noble del valle de Lima y Carabaillo del siglo XVI, se dice que un indio le dejó en prenda «dos penachos negros viejos» como garantía del pago de 12 reales, valor maíz²⁸. Ya bien entrado el siglo XVII, en su testamento de 1662, el curaca cañari de la región de los Wanka, don Pedro Milanchami, tenía, además de ropa de cama y casa, diversos vestidos europeos y «una manta de ajedresado» y «un colete [la cuera o chupa] de ante traydo»²⁹; además contaba con «un quitasol biejo de badana» (signo de autoridad usado por los incas), además de diversas sillas de montar, sesenta caballerías y numeroso ganado. Al describir a los príncipes y princesas, Guamán los ilustra con el retrato de don Melchor Carlos Ynga, que viste como un caballero español, llevando la cruz de la orden de Santiago sobre una cuera o chupa, mientras que los de clase inferior visten prendas indígenas junto con las europeas. También nos deja constancia Guamán del uso de escudos de armas por la nobleza indígena³⁰, indicándonos que las familias ilustres adoptaron enseguida los blasones y los usaban incluso para referirse a antepasados ilustres que no llegaron a usarlos ni conocerlos.

Constatamos que la integración de la nobleza indígena dentro de la clase dirigente virreinal, aunque en rangos a veces menores de los que antaño tuvieron, fue la forma de penetración de la nueva religión y usos europeos, y del subsiguiente mestizaje, manteniéndose los antiguos linajes de las familias señoriales indígenas. Por su parte, la Iglesia mantuvo al principio una notable tolerancia con las creencias autóctonas siempre que aceptasen el cristianismo. Las órdenes religiosas tuvieron posturas encontradas, más persuasiva y tolerante unas (jesuitas y dominicos) y más rigorista otras (franciscanos y menos los agustinos y mercedarios). Hacia 1610 finalizó el período permisivo abriéndose otro de extirpación de idolatrías que duró el resto del siglo XVII. Por lo tanto, hasta la década de 1610 es fácil que se hubiera dado un contexto lo suficientemente permisivo como para que se hubieran producido enterramientos según los antiguos ritos. Desde mediados del siglo XVI hasta mediados del XVII los cronistas nos narran la importancia y continuidad del culto a los antepasados: «Más cuenta con la morada que habían de tener después de muertos que en vida; pues contentándose para su habitación con tan humildes casas [...], sin dárse-

²⁷ Charney, 1986, pp. 156 y ss.

²⁸ Charney, 1986, p. 167; Lohmann, 1984; Seminario, 1999.

²⁹ Arellano, 1988, p. 117.

³⁰ Guamán [1615, p. 165], 1980, p. 144.

les nada por tenerlas grandes y lustrosas, ponían tanto cuidado en labrar y adornar los sepulcros en que se habrían de enterrar; como si en eso sólo estuviera toda su felicidad»³¹. La fecha de la crónica y dibujos de Guamán, 1615, coincide con el inicio del período de intransigencia de la Iglesia, por lo que ésta sería la fecha límite de estos enterramientos.

Identificación de los personajes enterrados

Nos queda ahora identificar el emplazamiento de las sepulturas. Si seguimos los datos aportados por Lecuanda, que debió trabajar con Martínez Compañón y conocer o usar sus notas para la redacción de su obra, y, si leemos atentamente los planos con anotaciones que incluyó el propio obispo, deducimos que las excavaciones de Martínez Compañón se realizaron en las ruinas de la capital chimú, Chan Chan, situada junto a Trujillo y abandonada tras su sometimiento por los incas, bien en la ciudadela Rivero o en las afueras del núcleo principal de edificaciones. Por otra parte, según Netherly³², en 1548 o 1549 las tierras de cacique de Chimor estaban en la orilla norte del río Moche, cerca del mar, lo que parece corresponderse con el emplazamiento de las ruinas de Chan Chan y confirmar la hipótesis. Por otra parte, las armas de Castilla en un escudo de un personaje indígena puede tener dos acepciones: el individuo se inspiró en la disposición del escudo castellano para elaborar el propio, pudiendo indicar que se trataba de un personaje de estirpe real indígena. También puede indicar que estaba al servicio de la Corona de Castilla. Ambas suposiciones no son antagónicas sino complementarias. Como la conquista inca (ca. 1460-1470) supuso un desmembramiento del reino chimú en varios señoríos, controlando sus antiguos reyes a la llegada española sólo el valle de Moche, donde se asienta Trujillo, cuanto más resaltasen sus descendientes la vinculación directa de la antigua casa real chimú y con la española, más realzarían su propio linaje. De hecho, esta vinculación debió de existir al menos en algún momento, ya que el gobernador de Perú, Cristóbal Vaca de Castro, que era el primer representante real tras la muerte del conquistador Francisco Pizarro, envió por un tiempo a los hijos de éste, Francisca y Gonzalo (cuya madre era Inés Yupanqui, hija del inca Huayna Cápac), al valle del Chimú bajo la atención de los caciques de Chan Chan y de Conchucos³³.

Los descendientes legítimos de los reyes de Chimor fueron personas conocidas durante toda la época colonial: en 1551 era *Cajaçimçim* bautizado como don Martín³⁴

³¹ Cobo [1653], 1964, pp. 271-272.

³² Netherly, 1999, p. 475.

³³ Luque, 2002, p. 5.

³⁴ Rostworowski, 1999, p. 448.

y que también era conocido como *Sachas Guamán*, título usado por el Inca. Sobre 1560 o 1580 fueron caciques don Cristóbal y don Rodrigo³⁵. En 1560 era *Chimunchaucha*, que según Lecuanda³⁶ era hijo del primer cacique cristiano (de don Martín); de manera que el nombre completo debería ser don Cristóbal *Chimunchaucha*, debiendo sucederle don Rodrigo. En 1793, cuando Lecuanda escribió, el descendiente legítimo de los reyes chimús era don Francisco de *Chayhuac*. Y nueve años después, en 1802, Humboldt conoció como legítimo heredero del último rey chimú *Chasmuncanchac* a Antonio *Chayhuac*, el cual vendía todos los años oro en láminas procedente de tumbas³⁷.

Si las tumbas procedían de Chan Chan, lo más probable es que el personaje del tocado de plumas fuese un cacique de Trujillo. «Los caciques naturales de este valle [Trujillo] fueron siempre estimados y tenidos por ricos. Y esto se ha conocido ser verdad, pues en las sepulturas de sus mayores se ha hallado cantidad de oro y plata», explica el cronista³⁸. Dado que en Trujillo continuaron viviendo los descendientes de la dinastía que había reinado en Chan Chan, es muy probable que el cacique del tocado de plumas fuese el propio *Chimunchaucha*, hijo de don Martín *Cajaçimçim* (el primer curaca bautizado), descendiente de los reyes de Chimor, que sabemos vivía en 1560³⁹, desconociéndose la fecha de su muerte, o bien su padre o un sucesor suyo próximo en el tiempo. Si en el futuro se hallasen documentos con referencias a estos caciques (hasta el momento *Chimunchaucha* era desconocido y no figuraba en el linaje real chimú), el saber que el curaca enterrado era zurdo (las características físicas individualizadoras suelen figurar en los sobrenombres), podría ayudar a comprobar la identificación del personaje. Los dos individuos de los tabardos del rey de armas serían sus portainsignias y acompañantes; y la mujer una de las mujeres que aparecen en las tumbas reales de siglos precedentes y que los cronistas atestiguan abundantemente.

El vaso de libaciones con el jaguar y los conquistadores

Existe en el Museo de América una *pajcha* o vaso de libaciones de madera muy singular [CAT. 17]. Es un jaguar hueco que sostiene entre sus patas un vástago por donde se vierte el líquido. Clavos de plata simulan las manchas de la piel. Entre las patas aparece una figura esquemática cubierta o coronada por un arco iris, símbolo del cielo y asociado a la realeza incaica. En cada cara del vástago aparecen sendas

³⁵ Netherly, 1999, pp. 471 y 475.

³⁶ Anónimo, 1994, vol. VIII, fol. 84.

³⁷ Ravines, 1980, p. 53.

³⁸ Cieza [1553], 1984, p. 278.

³⁹ Anónimo, 1994, vol. VIII, fol. 82.

escenas en las que desfilan conquistadores españoles vistos por artistas indígenas, escena única. Perteneció a las colecciones más antiguas sin indicaciones de procedencia. Pero, como hemos encontrado en diferentes archivos algunas listas de objetos remitidos en el XVIII y hemos estudiado quiénes enviaron objetos entonces⁴⁰, por exclusión es posible deducir que esta *pajcha* debió de ser excavada por el obispo de Trujillo. Localizar su origen nos permite saber su lugar de procedencia y relacionarla con las excavaciones de Martínez Compañón y, también, con los cadáveres de las tumbas ya estudiadas.

Veamos el vaso de libaciones y la doble escena de los conquistadores. Son muy parecidas: en las dos el desfile se dirige hacia el jaguar y guardan el mismo orden; una (cara A) tiene 18 militares y la otra 19, teniendo un arcabucero de más. En ambos casos desfilan primero dos oficiales con espontones, propio de los oficiales de alto rango, claramente visibles en la cara A (A 1, 2; B 1, 2); tres soldados con arcabuces en las tres posiciones posibles: al hombro, presentando armas en posición de saludo, y disparando salvas (A 3, 4, 5; B, 3, 4, 5); dos músicos: una trompeta y un posible tambor (A 6, 7; B 6, 7); dos abanderados rindiendo honores al inclinarlas (A 8, 9; B 8, 9); dos o tres arcabuceros en las mismas posiciones pero en orden inverso (A 10 y 12, careciendo del arcabucero en posición de arma al hombro; B 10, 11, 12); un suboficial con un espontón o pica corta en posición de presentar armas (A 12; B 13, que carece de pica corta), que camina de espaldas para impartir órdenes a los seis piqueiros que marchan detrás (A 13 a 18; B 14 a 19)⁴¹. Visten casco, probablemente metálico, con pluma y chaleco o chupa larga, aparentemente como el que lleva el cadáver de la cuera y tocado de plumas. Se observan ligeras diferencias: la escena A tiene 18 hombres y la B 19; los oficiales que abren los desfiles (1 y 2), podrían llevar armas diferentes en cada escena; el tambor (7) sólo se ve en la cara B; los suboficiales que marchan de espaldas (A12, B 13), ya que el A 13 carece de arma. ¿Se trata de dos compañías diferentes con sus propias peculiaridades o estamos ante la dificultad de repetir idéntica la misma escena o, incluso, ante la pérdida parcial de la pintura que afecta a estos detalles tan importantes?

El orden del desfile no es accidental sino que muestra una ceremonia concreta, aparentemente una parada ante un personaje de alto rango ante el cual rinden armas, que miran hacia abajo, los fusileros despliegan sus arcabuces desde la posición de parada a la de presentar armas y disparar salvas, y los abanderados rinden honores mientras los músicos ejecutan la música militar. La escena puede representar una marcha con los militares desfilando en fila de a uno; o bien puede tratarse de una

⁴⁰ Cabello, 1989 y 1991.

⁴¹ Agradezco en primer lugar al doctor Johannes Karl Wilhelm Willers, del *Germanisches National Museum* de Nüremberg, las indicaciones que me dio y luego me escribió (correspondencia 30, 1, 1992). Agradezco también las indicaciones de Manuel Gómez Ruiz, coronel retirado y asesor del Museo del Ejército de Madrid (en 2002), de Andrés Gutiérrez Usillos, conservador (en 2002) del Museo de Ejército de Madrid, y de Olaf Bernárdez, experto en temas militares y vicepresidente del Observatorio Europeo de Defensa (en 2003). También a la directora del Museo del Ejército, Sofía Rodríguez Bernis.

adaptación a la superficie estrecha y representar al menos dos cuerpos que marchan desplegados con los músicos a la retaguardia del primer cuerpo como todavía desfilan hoy día, y las banderas al frente del segundo cuerpo, ya que éstas suelen preceder a las compañías. Aparecen las dos banderas que en los siglos XVI y posteriores llevan los ejércitos: la principal que suele tener el escudo y que en este caso presenta sólo un listado en horizontal, y la secundaria, la bandera de la compañía que en este caso, sobre el listado en horizontal presenta un aspa⁴². Es la cruz de San Andrés también llamada cruz de Borgoña, el símbolo de los duques de Borgoña, señores de los Países Bajos, cuyo último titular fue Carlos V antes incluso de ser rey de España y emperador de Alemania.

Esta cruz, el emblema de Carlos V, era conocido por toda Europa. ¿Por qué aparece el emblema imperial en la bandera secundaria? Aparentemente porque era el emblema de la compañía y no la de todo el ejército. Pero, ¿qué compañía era la que llevaba la insignia imperial? Probablemente la compañía de la ciudad colonial de Trujillo, fundada en 1537 que había recibido su escudo del emperador, en el cual figuraba la cruz de Borgoña junto con la «K» de *Karolus* y una corona real que abraza las aspas de la cruz, todos los cuales han permanecido invariables hasta nuestros días. La pregunta siguiente sería: ¿por qué aparece la bandera con la cruz de Borgoña y propia de Trujillo en este desfile? La respuesta estaría en el jaguar de la *pajcha* y en el grifo que sostiene el escudo de la ciudad. El grifo del escudo aparece como un león rampante con alas de águila y cabeza entre felino y águila. Recordemos los felinos sentados-rampantes del tabardo del acompañante, uno de los cuales estaba coronado por el tocado semilunar propio del animal lunar relacionado con el poder real, un animal que, como el grifo, es irreal, mezcla de otros y portador de una carga simbólica. Detengámonos ahora en el jaguar de la *pajcha*, cuya piel moteada con clavos de plata simboliza gráficamente la noche estrellada, y contemplemos después cómo en la cara superior del vástago que el jaguar sostiene entre sus patas hay un friso de rombos, motivo que ya vimos en el escudo y que parecían simbolizar reino o fortaleza; rombos que aparecen rematados por el arco iris, símbolo asociado a la bóveda celeste y a la realeza incaica (recordemos otra vez que los incas, al someterlo, tomaron una buena parte de la iconografía y simbolismo del reino de Chimor). Se repiten, por tanto, en este vaso de libaciones los mismos elementos que en el tabardo del rey de armas.

Los soldados disparan salvas, presentan armas y rinden honores ante un personaje de alto rango, que es el jaguar hacia el cual desfilan y que se identifica con el jaguar

⁴² Manzano, 1997.

real y con Trujillo. Volvemos a estar ante el señor indígena de Trujillo y descendiente de los reyes de Chimor, posiblemente *Cajaçimçim*, conocido como *Sachas Guamán*, título incaico cuyo nombre *guamán* significa águila, uniendo así el león-jaguar con el águila que son los animales que forman el grifo, siendo éste el animal mítico más próximo al felino o animal lunar chimú. O quizás se trate de su hijo *Chimunchaucha*. En cualquier caso, se trata del personaje enterrado con cuera y tocado de plumas, un príncipe chimú que, venido ya a menos en la época de la conquista española y señor sólo del valle donde se asienta Trujillo, ha debido de preferir identificarse con el emperador, y que ha tomado como suyas las armas de la ciudad, a no ser que la ciudad haya tomado su escudo de las armas imperiales (de Carlos V) y reales (de los reyes chimús) en su versión mestiza. ¿Y la ceremonia que describe la *pajcha* y que debió de ser real? Puede representar tanto las exequias del ilustre personaje como alguna celebración relacionada con el otorgamiento oficial por parte de la Corona del escudo que debía de serlo tanto de la ciudad como suyo propio.

Bibliografía

- Anónimo (¿Lecuanda, José Ignacio de?) 1792-1794, «Textos de José Ignacio Lecuanda en el 'Mercurio Peruano' por volúmenes» [En facsímil: «Descripciones orográficas y geográficas de la provincia de Chahapoyas y de los partidos de Trujillo (y ciudad), Piura, Saña o Lambayeque y Cajamarca», en *Mercurio Peruano de Historia, Literatura y Noticias Públicas que da á luz la Sociedad Académica de Amantes de Lima*], en *Trujillo del Perú*, Apéndice III, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1994.
- Arellano, Carmen, «*Quipu y tocapu*, sistemas de comunicación inca», en *Los Incas. Arte y Símbolos*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1999.
- Ares Queija, Berta, «Las danzas de los indios: un camino para la evangelización del virreinato del Perú», en *Revista de India*, vol. XLIV, núm. 174, Madrid, 1984.
- Ballesteros Gaibrois, Manuel, «Introducción», en *Trujillo del Perú*, Apéndice II, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1993.
- Ballesteros Gaibrois, Manuel, «Apéndice III», en *Trujillo del Perú*, Edición facsímil, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1994.
- Bernis, Carmen, *El traje y los tipos sociales en El Quipote*, Ediciones El Viso, Madrid, 2001.
- Cabello Carro, Paz y Martínez de la Torre, Cruz, «El arte inca epigonal», en *Piedras y Oro. El arte en el imperio de los Incas*, Museo de América y Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1988.
- Cabello Carro, Paz, *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1989.
- Cabello Carro, Paz, «Las colecciones peruanas en España y los inicios de la arqueología andina en el siglo XVIII», en *Los Incas y el antiguo Perú. 3000 años de historia*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Lunewerg Editores, Madrid, 1991.
- Cabello Carro, Paz, «Los inventarios de objetos incas pertenecientes a Carlos V: estudio de la colección, traducción y transcripción de documentos», en *Anales del Museo de América*, nº 2, Madrid, 1994.
- Cabello Carro, Paz, «Pervivencias funerarias prehispánicas en época colonial en Trujillo del Perú. Nueva interpretación de los dibujos arqueológicos de Martínez Compañón», en *Anales del Museo de América*, nº 11, 2003 (en prensa).
- Charney, Paul, «Testamentos de indios nobles del Valle de Lima y Carabaillo (s. XV)», en *Revista del Archivo General de la Nación*, Nº 9, Lima, 1986.
- Cieza de León, Pedro de, «La cónica del Perú» [1553], en *Historia* 16, Madrid, 1984.
- Cobo, Bernabé, *Historia del Nuevo Mundo* [1563], en *Obras del P. Bernabé Cobo*, Edición de F. Mateos, Biblioteca de Autores Españoles – Atlas, Madrid, 1956, 2 vols.
- Cock, Guillermo A., «Power and Wealth in the Jequetepeque Valley during the Sixteenth Century», en *The Pacatnamu papers. Volume I*, editado por Christopher B. Donnan y Guillermo A. Cock, Museum of Natural History, University of California, Los Ángeles, 1986, pp. 171-180.
- Dean, Carolyn, *Los cuerpos de los Incas y el cuerpo de Cristo*, Universidad Mayor de San Marcos-Banco Santander Central Hispano, Lima, 2002.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe, *Nueva crónica y buen gobierno* [1615], ed. de John V. Murra y Rolena Adorno, 3 vols, Ed. Siglo XXI, México, 1980.
- Jiménez Díaz, María Jesús, «Una reliquia inca de los inicios de la Colonia. El uncu del Museo de América de Madrid», en *Anales del Museo de América*, Nº 10, Madrid, 2002.
- Lohmann Villena, Guillermo, «El testamento del curaca de Lima, Don Gonzalo Taulichusco (1562)», en *Revista del Archivo General de la Nación*, Nº 7, Lima, 1984.
- Luque Talaván, Miguel, «Análisis histórico-jurídico de la nobleza indiana de origen prehispánico», conferencia pronunciada el 19 de diciembre de 2002, Escuela «Marqués de Avilés» de Genealogía, Heráldica y Nobiliaria.
- Manzano Lahoz, Antonio, *Las banderas históricas del ejército español*, Ministerio de Defensa. Madrid, 1997.
- Martínez Compañón, Baltasar Jaime, *Trujillo del Perú en el siglo XVIII*. IXº vol., ms. Biblioteca de Palacio [ca. 1782 -1790], Vols. 343-5, Madrid.
- Martínez Compañón, Baltasar Jaime, *Trujillo del Perú en el siglo XVIII*. IXº vol., Edición facsímil, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1991.
- Netherly, Patricia, «Out of Many, One: The Organization of Rule in the North Coast Politics», en *The Northern Dynasties Kinship and Statecraft in Chimor*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, 1999.
- Olsen Bruhns, Karen, «The moon animal in northern peruvian art and culture», en *Ñawpa Pacha*, nº 14, Berkeley, California, 1976.
- Pillsbury, Joanne, *Sculted friezes of the empire of Chimor*, Ph.D. Columbia University, 1993; UMI Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan, 1999.
- Ravines, Roger, *Chan Chan. Metrópoli Chimú*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1980.
- Rostworowski de Diez Canseco, María, «Ethnohistorical Considerations about the Chimor», en *The Northern Dynasties Kinship and Statecraft in Chimor*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, 1999.
- Roussakis, Vuka, y Salazar, Lucy, «Tejidos y tejedores del Tahuantinsuyu», en *Los Incas. Arte y símbolos*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1999.
- Rowe, Anne Pollard, *Costumes and featherwork of the Lords of Chimor. Textiles from Peru's North Coast, (With feather identification of John P. O'Neill)*, The Textile Museum, Washington, D.C., 1984.
- Seminario Ojeda, Miguel, «Caciques de Lima: Carabayllo, Huacho, Lunahuana y Huachipa», en *Revista del Archivo General de la Nación*, Nº 19, Lima, 1999.
- Xerez, Francisco de, *Verdadera relación de la conquista de Perú* (1534), en *Historia* 16, Madrid, 1985.

MESOAMÉRICA ANTIGUA

EDUARDO MATOS MOCTEZUMA
Arqueólogo

Cuando en 1943 Paul Kirchhoff caracterizó Mesoamérica, uno de los puntos fundamentales para hacerlo fue partir de la base de que aquella super-área tenía una historia común. A ello agregó una serie de elementos exclusiva o al menos típicamente mesoamericanos, que junto con otros aspectos, sirvieron para delimitar Mesoamérica para el siglo XVI. De lo anterior se deduce que, al ser Mesoamérica caracterizada por la presencia de determinados rasgos comunes, el contacto constante entre los diversos pueblos que la conforman resultó en un mestizaje presente en muchos aspectos de su cultura. Los elementos mencionados por Kirchhoff fueron los siguientes:

- | | |
|--|--|
| 1. Bastón plantador (<i>coa</i>). | 13. Corseletes estofados de algodón (<i>Ichcahuipilli</i>). |
| 2. Huertos de cultivo ganando terreno al lago (<i>chinampas</i>). | 14. Escudos con dos manijas. |
| 3. Cultivo de chí y su uso para bebida y como aceite para dar lustre a pinturas. | 15. Turbantes. |
| 4. Cultivo de maguey para aguamiel, arrope, pulque y papel. | 16. Sandalias con talones. |
| 5. Cultivo de cacao. | 17. Vestidos completos de una pieza para guerreros. |
| 6. Molienda del maíz cocido con ceniza o cal. | 18. Pirámides escalonadas. |
| 7. Bolas de barro para cerbatanas, bezotes y otros implementos de barro. | 19. Pisos de estuco. |
| 8. Pulimento de la obsidiana. | 20. Patios con anillos para el juego de pelota. |
| 9. Espejos de pirita. | 21. Escritura jeroglífica. |
| 10. Tubos de cobre para horadar piedras. | 22. Signos para números y valor relativo de éstos según su posición. |
| 11. Uso de pelo de conejo para adornar tejidos. | 23. Libros plegados estilo biombo (códices). |
| 12. Espadas de palo con hojas de pedernal u obsidiana en los bordes (<i>Macuahuitl</i>). | 24. Anales históricos y mapas. |
| | 25. Año de 18 meses de 20 días más cinco días adicionales. |



Área cultural mesoamericana

26. Combinación de 20 signos y 13 números para formar un período de 260 días.
27. Combinación de los dos períodos anteriores para formar un ciclo de 52 años.
28. Fiestas al final de ciertos períodos.
29. Días de buen o mal agüero.
30. Personas llamadas según el día de su nacimiento.
31. Uso ritual de papel y hule.
32. Sacrificio de codornices.
33. Ciertas formas de sacrificio humano.
34. Ciertas formas de autosacrificio.
35. Juego del volador.
36. 13 como número ritual.
37. Una serie de deidades, como Tláloc, por ejemplo.
38. Concepto de varios ultramundos y de un difícil viaje hasta ellos.
39. Beber el agua en que se lavó al pariente muerto.
40. Mercados especializados o subdivididos según especialidades.
41. Mercaderes que son a la vez espías.
42. Órdenes militares (guerreros águilas y tigres).
43. Guerras para conseguir víctimas para el sacrificio (guerras floridas).

Aunque es evidente que algunos de estos elementos son propios de una determinada región y no existen en otras regiones mesoamericanas, como puede ser el caso de las *chinampas* o las guerras floridas del centro de México, queda claro que eran de conocimiento común y que si no existían en otras regiones, era por motivos naturales, ya que las *chinampas* requerían de áreas húmedas y de una tecnología específica, o por costumbres propias de determinados pueblos, como era la práctica de las guerras floridas. Sin embargo, muchos de los elementos mencionados eran comunes a

Mesoamérica y la influencia de una región en otra desde épocas muy tempranas nos habla de un mestizaje cultural que permitió el tránsito de ideas, costumbres, intercambios lingüísticos, adaptaciones de todo tipo, etcétera, sin que cada región perdiera sus propias características culturales, lo que ha permitido a la arqueología clasificar y estudiar los diferentes pueblos (teotihuacanos, nahuas, zapotecas, mixtecas, totonacas, mayas...) que formaron el mosaico cultural de Mesoamérica.

Planificación urbana y arquitectura

Existen otros rasgos fundamentales para entender cómo desde siglos atrás hubo interés en adoptar de un pueblo determinadas características para incorporarlas al propio. Tal es el caso de la planificación urbana, donde tenemos ejemplos de la manera en que la concepción del universo y el diario recorrido del sol eran determinantes para la orientación de la ciudad y de su espacio sacralizado. Veamos los casos de Teotihuacán y Tenochtitlán.

Aunque separadas en el tiempo (la primera se desarrolla entre los años 1-700 d.C., y la segunda entre 1325 y 1521 d.C.), la última toma de Teotihuacán la orientación hacia poniente de su templo principal; la división de la ciudad en cuatro barrios mayores y las cuatro calzadas, que apuntan hacia los cuatro rumbos del universo. A ello se une la delimitación del espacio sagrado por una enorme plataforma que lo circunda, como vemos en la Pirámide del Sol o en la Ciudadela en Teotihuacán, o en el recinto ceremonial de Tenochtitlán. Cabe señalar que Teotihuacán ya estaba



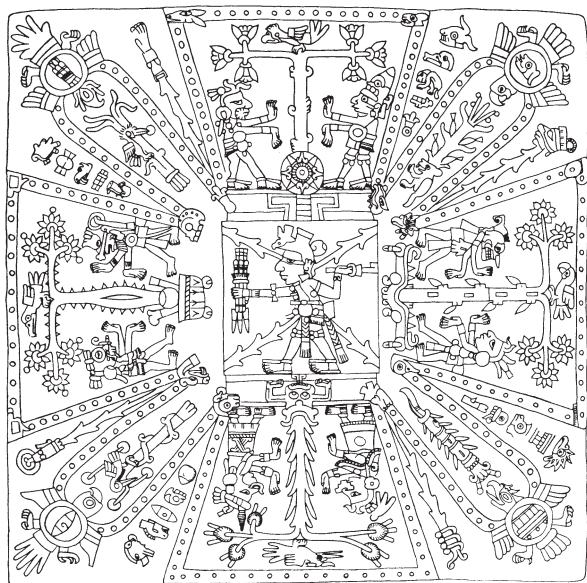
La *Calzada de los Muertos* vista desde la Pirámide de la Luna, Teotihuacán, México

cubierta por tierra y vegetación, pero no pasa desapercibido para el recién llegado azteca que allí hubo una gran ciudad cuya construcción atribuye a los dioses.

Y ya que nos referimos a Teotihuacán, hay que recordar que dentro de su espacio urbano existen barrios de otros pueblos, como el conocido «barrio zapoteca», que nos hablan de gentes de otras etnias asentadas en ellos, con el consiguiente intercambio cultural. En este aspecto, los mercaderes tuvieron una gran importancia, pues el intercambio de productos se dio a lo largo y ancho de Mesoamérica.

Dentro del ámbito de la planificación urbana tenemos otros ejemplos que son altamente ilustrativos en lo que se refiere a influencia y mestizaje. Está el caso de Tula Chico, Tula y Chichén-Itzá. Los dos primeros son parte de la antigua ciudad de Tula, Hgo., y vemos cómo el primero de ellos, de cultura Coyotlatelco (que se desarrolla entre los años 600-900 d.C.), guarda una distribución de edificios similar a la que posteriormente formará la plaza principal de Tula, en el centro de México y de habla náhuatl, y Chichén-Itzá, en la región maya y que hablaba esta última lengua. Hasta la fecha continúa siendo motivo de discusión cuál de estas ciudades influyó en la otra.

La arquitectura nos brinda buenos ejemplos de algunas características que, surgidas en determinada ciudad, van expandiéndose a otras latitudes. Tenemos el orden de talud y tablero, cuya presencia en Teotihuacán va a desbordar su propio ámbito para llegar a regiones tan alejadas como el occidente de México, en donde lo tenemos presente en sitios como El Iztepete, Jalisco, y en muchas otras partes de Mesoamérica. Otro tanto ocurre con estructuras arquitectónicas como el juego de pelota. Más de 1.500 canchas para el juego se han encontrado en las diversas regiones mesoamericanas. Las hay desde tamaño pequeño hasta de dimensiones monumentales, como la de Chichén-Itzá o Tula; las hay con cabezales y otras en que no existe este elemento; las hay con anillos y sin ellos; se han encontrado algunas con dos canchas para jugar simultáneamente, como las del área de San Isidro, Chiapas. En fin, la variedad es amplia y sin embargo todas ellas servían para la práctica deportiva o ceremonial del juego, y guardaban un mismo simbolismo: la lucha o combate entre la noche y el día. Algo significativo y que no debemos pasar por alto es cómo la importancia del juego de pelota lo lleva a ser mencionado en relatos míticos asociados a personajes como *Huitzilopochtli*, entre los aztecas, o a los hermanos gemelos que, según el *Popol-Vuh*, libro sagrado del *Quiché*, viajan al inframundo (*Xibalbá*) para enfrentarse a los señores del lugar. Quizá la práctica del juego de pelota y el simbolismo que conlleva es uno de los más destacados aspectos que nos hablan de un común denominador de Mesoamérica y, por ende, del mestizaje que trae aparejado.



Estructura universal según el *Códice Fejérvary-Mayer*



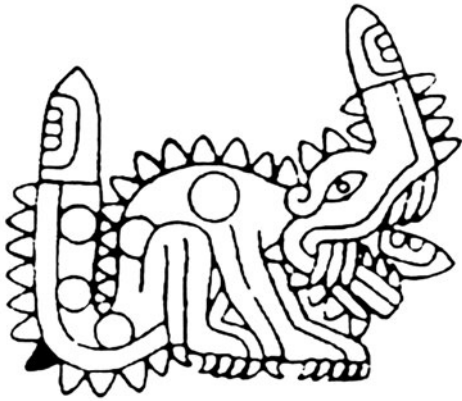
Huehuetéotl-Xiuhtecuhlti, Señor Viejo del Fuego, piedra verde, cultura mexicana, Museo del Templo Mayor, México, INAH



Tezcatlipoca, el espejo humeante, obsidiana, cultura mexicana, Museo Nacional de Antropología, México

La cosmovisión

Diversas culturas mesoamericanas participan de la misma concepción universal, como lo vemos expresado en códices como el Fejérvary-Mayer o en la región maya, además de relatos que han llegado a nosotros a través de las fuentes históricas o del dato arqueológico. La estructura universal se entendía con un centro y cuatro rumbos coincidentes con los puntos cardinales. Cada rumbo estaba regido por un dios, un color, un ave, un glifo y una planta. En el centro se encontraba el dios Viejo y del Fuego, Señor del Año. En general tenemos que el rumbo sur del universo era identificado con el color azul o verde; era una región húmeda y su glifo era el conejo. En contraposición con esto, tenemos el rumbo norte, asociado al color negro o amarillo, al glifo cuchillo de sacrificio o *Técpatl* y considerado como el rumbo de lo seco y de la muerte. En la concepción del altiplano se le asignaba al dios *Tezcatlipoca*. El oriente era el lugar por donde salía el sol; era el rumbo masculino del universo y los guerreros acompañaban al astro en su recorrido hasta el mediodía. Su color era el rojo y se asociaba con *Xipe Tótec* y con la espina para el autosacrificio. En contraparte o formando dualidad con él, estaba el rumbo del poniente, asociado a lo femenino, al color blanco y al dios *Quetzalcóatl*. Era por donde el sol caía en las tardes para ser devorado por la tierra y ser parido diariamente por el



Cipactli, dibujo reconstructivo del relieve de la Caja Bustamante

oriente. Para los grupos mayas el centro estaba ocupado por la ceiba, árbol sagrado que enterraba sus raíces en el inframundo y subía hasta los niveles celestes.

Diversos mitos nos hablan acerca de la creación de los astros, la tierra y los niveles del universo. Hay coincidencia en señalar que la tierra, nivel intermedio entre los trece niveles celestes y los nueve inframundos, había sido creada a partir de un animal fantástico llamado en náhuatl *Cipactli*. Otros mitos relatan la creación del hombre por la acción de los dioses. En fin, con sus variantes regionales los mitos atienden todo lo relacionado con lo ocurrido en los comienzos.

Pueblos agrícolas y guerreros, los mesoamericanos partían de necesidades comunes de las que dependía su supervivencia. La producción agrícola y la práctica del tributo impuesto a los pueblos conquistados se manifestaban en las relaciones políticas entre los pueblos y llegaban hasta el mundo de los dioses y los mitos. Deidades como el dios del agua y la fertilidad estaban presentes en toda Mesoamérica con atributos similares y nombres según la lengua de la región: *Tláloc* entre los nahuas, *Chac* entre los mayas, *Cocijo* para los zapotecas..., distintas maneras de denominar a quien habría de proporcionar el agua indispensable para el crecimiento de las plantas. La guerra y la muerte también tenían sus propios númenes con características muy parecidas. Buenos ejemplos tenemos de la manera en que se representaba al Señor del Inframundo en las distintas culturas: semidescarnado, con calaveras y huesos entrecruzados. La arqueología



Olla, *Tláloc*, dios de la lluvia, cerámica policromada, cultura mexicana, Museo del Templo Mayor, México, INAH



Sacerdoce representando a *Tláloc*, cerámica, cultura Costa del Golfo, Veracruz (El Zapotal), Museo de Antropología de Xalapa, Veracruz



Mictlantecuhlti, el Señor del mundo de los muertos, cerámica, cultura mixteca, Oaxaca (Zaachila), Museo Nacional de Antropología, México, INAH

nos ha proporcionado el rostro de la muerte con figuras como la del Zapotal, Veracruz; la de la tumba de *Zaachila*, Oaxaca; el *Mictlantecuhlti* del Templo Mayor azteca o las múltiples presencias de cráneos en códices y esculturas. Esto nos lleva a mencionar la dualidad por excelencia del mundo prehispánico mesoamericano: la dualidad vida-muerte, que partía de la observación de pueblos agrícolas que veían cómo a lo largo del año había una estación de lluvia en que las plantas reverdecían, y una estación seca en que todo moría. Por eso el calendario o calendarios mesoamericanos tienen esa dualidad constante en sus meses y las ceremonias correspondientes.

Por último mencionaremos cómo los dioses propios de una región eran adaptados en otra. Es el caso de *Quetzalcóatl*, al que se atribuyen orígenes huastecos, presente con toda su importancia entre los aztecas y con el nombre de *KukulKan* entre los mayas. O deidades que aparecen muchos siglos antes de nuestra era, como el dios Viejo en *Cuicuilco*, en el centro de México, que continuará en el tiempo con sus mismas características, como lo vemos en Teotihuacán, y más tarde, con algunos cambio, entre los aztecas.

Expresiones artísticas



Mictlantecuhlti, cerámica, cultura mexicana, Casa de las Águilas, Museo del Templo Mayor, México, INAH

Muchas son las manifestaciones artísticas en las que quedaron expresadas distintas culturas mesoamericanas y la relación que entre ellas había. En la pintura mural, por ejemplo, tenemos las de *Cacaxtla*, sitio del área poblano-tlaxcalteca, en donde vemos la batalla que entablan dos grupos étnicos diferentes. Unos son del altiplano y los otros, vencidos por cierto, son mayas. Los primeros están ataviados con pieles de felino, mientras que los segundos lo están como aves. Distinto resulta el caso de los murales de la ciudad maya de *Bonampak*, donde el combate se lleva a cabo entre dos grupos *mayoides*, dadas las características físicas de los contendientes. Desde el punto de vista de la escultura, es interesante ver cómo figuras en piedra como las del *chacmol* están presentes en varios sitios mesoamericanos, pero son más abundantes en Tula y Chichén-Itzá, aunque posteriormente también es incorporado por los aztecas. A esto hay que agregar la innegable similitud entre piezas cerámicas de diversos orígenes, como las vasijas teotihuacanas, zapotecas y mayas. La dualidad vida-muerte, expresada en un rostro humano de cual una mitad está descarnada y la otra conserva la piel, la tenemos presente tanto desde el preclásico en Tlatilco (año 1.000 a.C.), como entre zapotecas y otras culturas.



Chac Mool, piedra, cultura tolteca, procede de las excavaciones de la Casa de los Marqueses del Apartado, frente al Templo Mayor, Museo del Templo Mayor, México, INAH



Chac Mool, piedra policromada, cultura mexicana, Etapa II del Templo Mayor, Museo del Templo Mayor, México, INAH

Y llegaron los españoles



Cabeza de la Dualidad, cerámica, cultura zapoteca, Oaxaca (Soyaltepec), Museo Nacional de Antropología, México, INAH

Con el triunfo militar que alcanzan los españoles y sus aliados indígenas contra los aztecas el 13 de agosto de 1521, va a dar inicio una conquista más ardua aún: la conquista espiritual. Los primeros frailes (franciscanos, dominicos y agustinos) van a dar paso a todo su ingenio con el fin de lograr la evangelización de miles de indígenas. El mestizaje y el sincretismo que se logra en esta labor es impresionante. Por una parte, los frailes tratan de desterrar todo el pensamiento mesoamericano, pues lo consideran obra del demonio. Para ello recurren a diversas obras como son orientación de iglesias hacia el poniente, tal cual tenían los principales templos prehispánicos; construir capillas abiertas en las fachadas de los conventos y dejar grandes espacios abiertos en los atrios para que en ellos se reunieran los indígenas y participaran de la misa, pues éstos no tenían la costumbre de ingresar al interior de los templos (esto sólo le estaba deparado al sacerdote); organizar festividades que recordaran al indígena sus prácticas rituales, como la de llevar a cabo danzas de moros y cristianos o danzas de la conquista, de origen español, pero adaptadas al nuevo medio, al final de las cuales se bautizaba a miles de indígenas; la elaboración de catecismos a manera de códices, como los realizados por fray Jacobo de Testera; la utilización de piedra y materia prima proveniente de los templos antiguos destruidos. En este último caso

Basa de columna colonial con la representación, en la parte inferior, de *Tlaltecuhli*, el Señor de la Tierra, piedra, cultura mexica, Museo del Templo Mayor, México, INAH [CAT. 21]



tenemos ejemplos de cómo los indígenas, obligados a destruir sus templos, tenían que escoger las mejores piedras para la construcción de iglesias y conventos. Resulta que seleccionaban las esculturas del dios *Tlaltecuhli*, deidad que se labraba en grandes bloques y cuya efigie se colocaba boca abajo, atendiendo a su carácter de Señor de la Tierra. De esta manera el indígena lograba perpetuar al dios, ya que la otra parte de la piedra se convertía en base de columna de alguna iglesia o convento. También sabemos que los primeros franciscanos pronto se dieron cuenta de que los indígenas, obligados a construir las iglesias, se las ingeniaban para colocar dentro de los muros algunos de sus ídolos. Fray Toribio de Benavente, llamado *Motolinía* por los indígenas, nos habla de esto y dice:

Y luego casi a la par en *Tlacallan* comenzaron a derribar y destruir ídolos, y a poner la imagen del crucifijo, y hallaron la imagen de Jesucristo crucificado y de su bendita madre puestas entre sus ídolos ahora que los cristianos se las habían dado, pensando que a ellas solas adorarían; o fue que, ellos como tenían cien dioses, querían tener ciento y uno; pero bien sabían los frailes que los indios adoraban lo que solían. Entonces vieron que tenían algunas imágenes en sus altares, junto con sus demonios e ídolos; y en otras partes la imagen patente y el ídolo escondido, o detrás de un paramento, o tras la pared, o dentro del altar [...] yendo la cosa adelante, para hacer las iglesias comenzaron a echar mano de sus *teocallis* [templos] para sacar de ellos piedra y madera, y de esta manera quedaron desollados y derribados; y lo ídolos

de piedra, de los cuales había infinito, no sólo escaparon quebrados y hechos pedazos, pero vinieron a servir de cimientos para las iglesias; y como había algunos muy grandes, venían lo mejor del mundo para cimiento de tan grandes y santas obras¹.

¡Ya vimos cómo la resistencia indígena logró conservar a sus dioses en las bases de las columnas coloniales!

Quizá uno de los mejores ejemplos del naciente mestizaje después de la conquista de México lo tenemos en la escritura. En efecto, los frailes del siglo de la conquista se dieron a la tarea de aprender las lenguas locales, con el fin de conocer perfectamente las costumbres y características de los indígenas. Fue así como empezaron a escribir, con caracteres latinos, la lengua náhuatl y otras más. Se trató de un verdadero trabajo lingüístico por medio del cual llegaron hasta nosotros buen número de mitos ceremoniales, costumbres y cantos que son hoy por hoy venero indispensable para conocer mejor la historia del México prehispánico.

Valga un ejemplo del siglo XVI escrito en náhuatl con letras latinas y la consiguiente traducción:

*¿Can tinemi, noteouh ipalnemohuani?
Nimitztemohua in quenmanian,
in moca nitlaocoyani cuicanitl Huiya
Zan nimitzahuiltia. Ye ohui ye tantililli
yancohuia Ohuaya Ohuaya.
In zan ca izquixochitl
in quetzalizquixochitl pixahui ye nican
xoppan calitec in tlacuilocaltic
Zan nimitzahuiltia. Ya ohui ye tentilili.*

¿Dónde vives, mi dios dador de vida?
Muchas veces te busco:
por ti soy un doliente cantor.
Yo te doy deleite.
Blancas perfumadas flores, llueven aquí
sólo blancas flores olientes
en la primavera! casa, en la casa de matices.
Yo te doy deleite².

¹ Fray Toribio de Benavente *Motolinía, Memorias*, México, UNAM, 1971.

² Ángel María Garibay, *Poesía Náhuatl*, t. II, México, UNAM, 1965, p. 104.

IBEROAMÉRICA O LA AVENTURA DE LAS FRONTERAS

MARTA CANESSA DE SANGUINETTI
Historiadora

L'on aperçoit avec une sorte de stupeur combien d'activités
et d'énergies nous échappent dans l'ensemble de ce monde où
notre petitesse s' imagine jouer un si grand rôle.

PAUL VIDAL DE LA BLACHE

Acontece a menudo que una vez creída la mentira, viene a
ocupar el lugar de la verdad.

FRANCISCO LÓPEZ DE GÓMARA

Iberoamérica es *imago* freudiana difícil de atrapar. Su ventura o desventura, según el ánimo de la *imago*, se halla en múltiples fronteras que el impiedoso corazón etnocéntrico de sus historias, encerradas en sus limes nacionales, se las arregla para ocultar. Hace tiempo y no a lo lejos, hemos olvidado nuestros comienzos aunque no nuestros orígenes. Pues éstos, a causa de su intemporalidad, cargan mitos casi imposibles de extirpar. Como ese del «buen salvaje», que fue inventado antes de ser descubierto en el siglo XVI y que no era más que la revaloración de un mito tan antiguo como el hombre: el del paraíso terrenal¹.

Después de la independencia, los países legatarios de la Iberia hispana aún persistimos en estar en los orígenes. De ahí la mitológica y supuesta juventud, de ahí esa especie de necesidad reiterada de refundación, traumática enfermedad del imaginario colectivo, tan peligrosa para la salud de nuestras democracias.

En cambio, Brasil, la América lusitana, es en esto una excepción. Porque si bien posee sus mitologías, entre ellas la del «buen salvaje», no acostumbra a renegar de sus comienzos, se vanagloria de su continuidad histórica y cree en su vejez.

Comencemos entonces por un acto de memoria y pensemos una historia nacida del mar. Un mar de muchos nombres: *Mare magnum*, *Mare tenebrosum*, Mar océano, Mares océanas, Mar del Norte, Océano Atlántico... Ayuntada a las naos, la transfiguración filiatoria se hamaca en el oleaje milenario del mar de mares. Aconteció en la duración del siglo XV, cuando las fronteras ibéricas resbalaron por el *Mare magnum* de los atlantes, rebasaron «la frontera del mar imposible» y perforaron las oscuridades del *tenebrosum*.

¹ M. Eliade, «El mito del buen salvaje o el prestigio de los orígenes», *Mitos, sueños y misterios*, Editorial Kairós (1.ª ed., Gallimard, 1957), Barcelona, 1999, capítulo II, p. 38.

Mar océano, recreado *mare nostrum* americano, protagonista de esta historia de fronteras, que enlazando sin querer queriendo conocidos y desconocidos viejos mundos, inventaron uno nuevo. Lleva más de quinientos años. Con sus más y sus menos, es el que hoy tenemos.

Soslayando las motivaciones políticas y aquellas relativas al espíritu de cruzada, retoñando la frase del *Magallanes* de Stephan Zweig, podemos decir que, si «en el principio fueron las especias», también lo fueron el oro en polvo, los esclavos, el cobre, la sal, los cereales, las pesquerías, el marfil... En fin, todo aquello que, procediendo del África norteña o por su intermedio del Oriente, resultaba indispensable para alimentar las expansiones territoriales, financieras y mercantiles de una cristiandad occidental que desde el siglo XIII, viviendo su primer capitalismo, ofrecía el incontestable espectáculo de su transformación.

A principios de la centuria del XV, a pesar de sus ambiciones, esa cristiandad veía reducir las dimensiones de sus fronteras, pues, de un lado, iba siendo acorralada por los implacables avances del Turco, la piratería y las incursiones corsarias de los herejes musulmanes del África norteña y, del otro, pagaba en demasía las exigencias de los reyezuelos bereberes, como las de los caravaneros saharianos islamizados, quienes a través de sus legendarias rutas, celosamente guardadas, transportaban los codiciados productos del África oriental y del Oriente Lejano.

En una palabra, el viejo Mediterráneo estaba dejando de ser lo que solía: de *nostrum* mutaba en *barbarum*². Ni el encierro ni la onerosa dependencia eran ya soportables. Más todavía, cuando maduraba, en aquella Europa medieval pero pronta para la modernidad, el propósito de monarcas y señores de manejar los intereses económicos como medio de gobierno. Por eso, en adelante, los asuntos económicos no serán únicamente cuestión de hombres de negocios (mercaderes y financistas), sino de intervención de un Estado que renacía de sus cenizas.

Urgía entonces buscar una salida: decidirse a penetrar los misterios del *Mare tenebrosum* y otear más allá del archipiélago de las Afortunadas (Canarias), descubiertas entre 1336 y 1340. El empeño los habrá de sumergir en tiempos y espacios de vidas y culturas que en sí mismas, unas veces, es el de las regiones terrestres y otras, el de los mares y océanos³.

Nuestra historia ibérica e iberoamericana es eso: tiempo, tierras, mares océanos y pueblos. Pero quedaría incompleta, y ciertamente incomprensible, si no incluyéramos que también es una historia de fronteras: ibéricas, iberoamericanas e indígenas sujetas, además, a las procreadas por el involuntario inmigrante que fue el africano.

² J. La Faye, *Sangrientas fiestas del Renacimiento. La era de Carlos V, Francisco I y Solimán (1500-1557)*, Breviarios n.º 534, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1999, p. 88.

³ Idea central de F. Braudel, *La Méditerranée et le Monde méditerranéen, à l'époque de Philippe II*, Armand Colin, 2 tomos, (1.ª ed. Armand Colin, 1949), París, 1976.

Primigenias fronteras, preámbulo de un presente-pasado lusitano e hispano que, metiéndose en el presente-pasado de nuevos mundos, asimismo dispares, moldearía en su mestizada y centenaria trashumancia cuerpos y almas diferentes.

⁴ La verdadera señal de la expansión ultramarina de la antigua Lusitania vendría unos cuatro años más tarde, cuando encuentren los islotes e islas de Madeira (c. 1419) y las primeras islas de las Azores (1427). Las más occidentales de este archipiélago se avistarán después de 1460. A excepción de las Canarias, Madeira y Azores se hallaron deshabitadas a causa de su lejanía del continente africano. Igual acontecería con las de Cabo Verde (primeras islas c. 1456). Según P. Chaunu, *La expansión europea (siglos XIII al XV)*, Nueva Clío, n.º 26, Editorial Labor (1.ª ed. Presses Universitaires de France, Paris), 1982, p. 63: Madeira fue encontrada —no descubierta— a fines del siglo XIII y las Azores aparecen ya en la cartografía de la segunda mitad del siglo XIV.

Venciendo «la frontera del mar imposible»

El reino de Portugal, la Hispania marinera más próxima al *Mare magnum* dadas sus condiciones geopolíticas favorables para la ocasión, dio el toque de atención en 1415, al saltar de sus límites peninsulares en el Algarve y caer en son de Reconquista sobre el «Algarve de além-mar» tomando Ceuta: una pequeña península norteafricana que, junto al peñón gibraltareño, conforma el otro pilar de las columnas de Hércules, la puerta de comunicación entre el mar del Norte y el Mediterráneo⁴.

Voluntariosas, montadas en naves portuguesas, las fronteras fueron esculpiéndose a través de sinuosidades isleñas, quebrados dibujos continentales y arrabiados vientos. Temerario era el andar de los navegantes hacia el meridián, bojeando entre leyendas de monstruos marinos y miedos de calcinarse en las aguas de los trópicos,



Peces voladores en el mar,
en Teodoro de Bry, *América*, 1590-1634, libro
cuarto, lám. 2

⁵ El arribo a Lagos del oro y de los dos primeros cautivos negros sería el inicio del comercio aurífero y de la trata. En sus inicios (1443) este tráfico habría de ser manejado por la Casa dos Tratos de Arguim, primera factoría portuguesa en el África de la negritud.

⁶ En la década citada, don Alfonso V de Portugal, más que en los descubrimientos, se dedicaría a aumentar y consolidar sus objetivos religiosos, políticos y económicos en África y en las islas atlánticas, mientras que en la península se ocuparía en disputar infructuosamente (1474-1479) la corona de Castilla a Isabel.

⁷ La expedición de Diogo Cão (1482-1483) descubrió hasta los 13° de costa al Sur del ecuador y hasta cerca de los 15° (Gabón, Congo, Zaire y una buena porción de Angola). En un segundo viaje (1485-1486), Cão alcanzó los 22° 10' L S (actual Namibia) y casi tocó el trópico de Capricornio. Le sigue (1487-1488) la expedición de Bartolomé Dias, cuya importancia veremos más adelante. Tal era la seguridad de hallarse en el buen camino que a su vez, en mayo de 1487, don Juan II despacha por vía terrestre norteafricana a Pero da Covilhã y Alfonso de Paiva. Disfrazados de mercaderes, llevaban la misión de allegarse al Reino del Preste Juan para recoger noticias directas sobre todo lo referente a «los Indos». De Paiva falleció, mas Da Covilhã recorrió la India (Cananor, Calcuta, Goa y Ormuz) y el África Oriental, hasta recalar en El Cairo (1491). Desde allí envió a Portugal una ingente información, que según algunos historiadores arribó a Portugal después de Colón. Da Covilhã nunca regresó, se quedó en Etiopía donde, muy rico, murió en 1526.

⁸ F. P. Castañeda, «El tratado de Alcaçobas y su interpretación hasta la negociación del Tratado de Tordesillas», en *El Tratado de Tordesillas y su proyección* (editor Seminario de Historia de América, Universidad de Valladolid, Serie Americanista n.º III), Valladolid, 1973, t. I, pp. 103-115.

⁹ Ídem.

según habían contado los remotos griegos. Promesas de infierno en el mar. Pago anticipado de pecados.

A pesar de los pesares, en 1434, balanceándose peligrosamente sobre una barcaza, Gil Eanes dobla el cabo «del Miedo», el Bojador, y consigue vencer la «frontera del mar imposible». Siete años después, en 1441, además de estrenar las carabelas, el infante don Enrique «el Navegante» está en condiciones de estrenar la explotación económica de los descubrimientos en la costa de Guinea, más allá del cabo Blanco: oro y esclavos⁵.

En el decenio de 1470, los hallazgos lusitanos hacia el sur africano, ralentizados aunque no abandonados⁶, hacían presumir que ya estaban a punto de dar con la ruta al Oriente. Y a este fin, sin depreciar el africano, habrá Portugal de abocarse cuando ascienda al trono en 1481 don Juan II, «el Príncipe Perfecto»⁷.

Mítica y confusa nebulosa la de «los Indos», rodeada de crípticos decires musulmanes, en donde yacían todo junto y de una vez: el Reino del Preste Juan (Etiopía), el País de Punt (Adén), Ofir (Somalia), las Islas Indias (India), Catay (China oriental) y Cipango (Japón).

Alcáçovas (1479): rumbos, bulas y una frontera horizontal

Mientras paso a paso adelantaba el Portugal de ultramar, en 1479 otro reino ibérico, Castilla, entraba de lleno en la competencia marina. El 4 de septiembre, en las portuguesas Alcáçovas, había sellado las paces con Alfonso V. De las capitulaciones allí firmadas, la que aquí nos interesa es la de la «Paz Perpetua» que, cerrando el ciclo de las guerras ibéricas con motivo de la sucesión del trono de Castilla, reconocía la legitimidad de Isabel y Fernando, así como aceptaba los derechos de Castilla sobre Canarias, archipiélago que los lusitanos disputaban desde el siglo anterior, pero cuya posesión efectiva los castellanos tenían desde 1418⁸.

En retribución, Isabel y Fernando reconocían a Alfonso V futuras conquistas en África (la del Reino de Fez), pasadas conquistas de islas oceánicas (que no discutían, caso de Madeira, Azores y Cabo Verde) y renunciaban a impugnarle la posesión de Guinea (que Castilla reclamaba como propia por herencia goda) y la posesión de «cualesquiera otras islas que se hallaren y conquistasen de las islas de las de Canarias para abajo contra Guinea»⁹.

El tiempo demostraría que sin el archipiélago canario Castilla no hubiera podido concretar la llamada «elipse colombina», corredor necesario para la ruta que

conducía al Nuevo Mundo. Naturalmente, en el momento del tratado, la funcionalidad de las islas no radicaba en aquello imposible de prever, sino en la precaución de unos reyes obligados a preservar sus fuertes intereses comerciales en la zona canario-africana: los de los señores de Canarias y los de los marinos y pescadores andaluces¹⁰.

Ambas partes también acordaron solicitar al papa una bula confirmatoria de las capitulaciones, que les fue concedida en 1481. Con esto, los monarcas no hacían más que cumplir una provechosa costumbre cristiana derivada de la doctrina universalista de la Iglesia¹¹.

No es entonces de extrañar que, cuando le tocó el turno a la Mar océano, bajo el manto de la catolicidad se cubrieran portugueses y castellanos y las acostumbradas bulas pontificias se blandieran como parte indispensable de las armas que empuñaron.

Las bulas papales, además, no sólo constituían un título que garantizaba la posesión frente a otros cristianos, sino que tenían también otra gran virtud: concedían autorizaciones para comerciar con los gentiles. El espíritu de cruzada y el interés político no caminaban solos, sino que iban de consuno con el espíritu mercantilista. El día que Portugal implante su talasocracia en Asia, el trato comercial ligaría con el espíritu misional en el sentido moderno, no ya el de cruzada, e igual haría España en sus Indias Occidentales, aunque con diferencias que aquí no son del caso tratar.

En las Alcákovas los reinos ibéricos afinaron sus proyectos de expansión: trazaron un límite divisor de los rumbos de uno y otro; límite que ubicaron en el paralelo de Canarias hasta dar en dirección este con la costa de Guinea. Que esto es, en puridad, como debe entenderse lo «de Canarias para abajo contra Guinea». Al año siguiente, cuando fuera apresado un barco castellano traficando en La Mina y ordenara Alfonso V lanzar al mar a las tripulaciones de los navíos extranjeros que se hallaran al sur de Canarias, se comprobaría que aquella frontera había inventado un *mare clausum* horizontal, que dejaba abierto a los lusitanos el meridián y las posibles conquistas terrestres inscritas en esos rumbos oceánicos, «islas», acorde a la influencia de los topógrafos árabes que nombraban así a las regiones cercanas al mar¹².

En conclusión: la frontera de 1479 prefigura la que vendría con el hallazgo colombiano: un acuerdo bilateral, una donación papal y un *mare clausum*. La diferencia estaría solamente en la dirección astronómica del trazado de la frontera, pero ella sería vital para el presente-futuro ultramarino que aguardaba a los castellanos.

¹⁰ M. González Jiménez, «Las relaciones entre Portugal y Castilla en el siglo XV (1411-1474)», en *El Tratado de Tordesillas y su época. Congreso Internacional de Historia*, (coord. gral. Luis Antonio Ribot García), Sociedad Quinto Centenario del Tratado de Tordesillas, Junta de Castilla y León, 1995, t. II, p. 792.

¹¹ Era doctrina de los canonistas medievales sostener que, después de la venida de Cristo, los poderes temporales y espirituales de los gentiles habían caducado, quedando de este modo esos poderes vinculados al Señor y, por su delegación, a san Pedro y de éste al papa. Convertido en heredero universal del orbe, el pontífice gozaba del privilegio de obligar a todos los pueblos gentiles (conocidos y no conocidos) a que reconocieran su autoridad y, en caso contrario, hacerles la guerra justa. Amparados en esta doctrina y fundándose en el fin apostólico de tornar al yugo de Cristo las dichas tierras, a lo largo de los siglos reyes y señores cristianos procuraron legitimar sus entradas y conquistas en tierras de infieles solicitando bulas que las autorizaran, confirmaran y concedieran. Cita no textual de S. Zavala, *Estudios Indianos*, Edición de El Colegio Nacional (1.ª ed. 1948 del autor). México D.F., 1984.

¹² G. R. Crone, *Historia de los mapas*, Breviarios n.º 120, Fondo de Cultura Económica (1.ª ed. inglés, 1953), México D.F., 2000, p. 66.

¹³ El intrépido marino había descubierto que, alejándose de la costa a los 37°-38° de L S y descendiendo desde allí en línea vertical, podía eludir los terribles vientos alisios que echaban sus carabelas contra el litoral angoleño. Efectuando esta especie de bucle, Dias sobrepasó sin avistar el cabo de las Tormentas (que solamente vio al regreso) y avanzó con gran penuria unos 500 kilómetros hasta el río de las Vacas. Fueron suficientes, como para ver que el continente huía hacia el nordeste. Cita no textual de Chaunu, *La expansión europea (siglos XIII al XV)*, op. cit., p. 92.

¹⁴ Además de los problemas políticos, la inacción de don Juan II se debió a que no sólo necesitaba digerir la información aportada por Da Covilhã (1491-1492?), sino que tenía que preparar barcos más fuertes que las caravelas, que en los viajes de Diogo Caõ y Bartolomé Dias se habían demostrado insuficientes para dar el gran salto oceánico. De paso, a medida que sus misioneros cristianizaban al poderoso rey del Congo, don Juan II, aprovechándose de las extensas zonas que caían bajo la influencia del rey congoleño (caso, por ejemplo, de Angola, Benguela y Matamba), se hacía de ingentes remesas de esclavos.

¹⁵ «Carta del Almirante Cristóbal Colón, escrita al escribano de ración de los señores Reyes Católicos», en M. de Navarrete Fernández, *Colección de los Viages y Descubrimientos que hicieron por mar los españoles*, 1825 (ed. 1945), Editorial Guaranía, Bs. As., 1945, t. I., p. 297. La isla es una del archipiélago de las Lucayas (hoy Bahamas).

¹⁶ Ibid., «Este es el primer viaje. Y las derrotas y camino que hizo el Almirante D. Cristóbal Colón cuando descubrió las Indias», t. I., pp. 167-168. Navarrete lo extrajo del original de las Casas.

¹⁷ Don Juan II había rechazado la oferta del genovés (1483-1484?), convencido por las experiencias de Diogo Caõ de que el camino acertado debía ser el del Levante. Tan iracundo estaba «el Perfecto» que hasta pensó en matar a Colón y sólo pudo ser disuadido cuando sus consejeros le demostraron que el mal estaba hecho y no serviría de nada asesinar al almirante.

Tordesillas (1494). La «partición de la mar Océano»: rumbos, bulas y una frontera vertical

En el año del Señor de 1488, luego de que Bartolomé Dias hallara la punta de la madeja al doblar el cabo de las Tormentas, las andariegas fronteras lusitanas podían ya soñar con bojear al encuentro de las fabulosas riquezas de «los Indos». La hazaña motivó que el extremo sudafricano pasara a ser el de la Buena Esperanza y la ruta hallada la «volta doble», en contraposición con la «volta simple» que era la de Guinea¹³.

Cuatro largos años pasaría «el Perfecto» detenido en el mar y en tierra entretenido en desenredar sus graves problemas internos y los no menos punzantes habidos con Castilla y Aragón, cuando, corriendo el día 2 de febrero de 1492, caía Granada, el último de los reinos moros¹⁴.

La Castilla reconquistadora quedaba libre para intentar suerte en la carrera de la Mar oceana. Rápida para el juego, un 17 de abril de aquel emblemático año, doña Isabel compraba en Santa Fe fortuna: apostaba a Cristóbal Colón, un maduro marino genovés que pregonaba entresueños de «Indus», pero ganándolos por el Poniente, sin riesgo de violar el paralelo de Canarias. Gran osadía la del extranjero. También la de la astuta reina. Nadie hasta entonces había se atrevido con éxito a traspasar el límite de las Azores. No obstante, entre intuición, arrojo y sabia navegación a la estima, un viernes 12 de octubre del año de 1492 «pasé [a] las Indias... donde yo hallé muchas islas pobladas con gente sin número, y de ellas todas he tomado posesión por sus Altezas con pregón y bandera Real extendida, y no me fue contradicho. A la primera... puse nombre San Salvador... los indios la llaman Guanahani»¹⁵.

Era el primer pie de la Iberia, el de la castellana, en un nuevo mundo que mal habría de llamarse América. Era, asimismo, el primer encuentro con los «indios», una humanidad que al Amirante le pareció «gente muy pobre de todo», que «andan todos desnudos... y también las mujeres [...] y son de la color de los canarios, ni negros ni blancos [...]»¹⁶.

Durante los primeros meses de 1493, después de haber sabido regresar de aquellas tierras aisladas, tanto que en cuatrocientos años la ruta colombina no sería modificada, los sobreentendidos «Catay» y «Cipango» despertaron descomunal entusiasmo en Castilla y armaron gran alboroto en Portugal, el único que podía conocer el peligro que representaba el descubrimiento del Almirante de la Mar oceana¹⁷.

Abundosa, la guerra diplomática estalla. Por una parte, don Juan II pretende, en un primer instante, hacer valer el paralelo de 1479. Luego, propondría el traza-

do de una nueva línea horizontal que, a su dirección del Levante, agregara la del Poniente¹⁸.

Entretanto, los Católicos se apresuraban a conseguir del papa Alejandro VI la legitimación de lo descubierto, aunque dudan sobre si no convendría actuar a la antigua, al margen de una raya astronómica. Sin embargo ahí estaba su Almirante, aconsejando la moderna solución astronómica, pero no la de un paralelo, sino la de una perpendicular tirada de Norte a Sur, en sí un semimeridiano.

Breves y bulas fueron y vinieron en este ajetreado período: la más famosa, la *Inter Coetera* del 4 de mayo de 1493 que, teniendo como de costumbre la importancia del fin apostólico, concedía a los Reyes Católicos y sus sucesores «todas las islas y tierras-firmes halladas y que se hallaren descubiertas, y que se descubrieren hacia el Occidente y Mediodía, fabricando y componiendo una línea del Polo ártico, que es el Septentrión, al polo antártico, que es el Mediodía, ora se hayan de hallar hacia la India o hacia cualquier parte, la cual línea diste de cada una de las islas que vulgarmente dicen de los Azores, y Cabo Verde cien leguas hacia el Occidente y Mediodía [...]»¹⁹.

Las bulas papales que beneficiaban en exclusividad a los Reyes Católicos provocaron nuevas iras de «el Perfecto», a pesar de que Castilla no hacía más que actuar a imagen y semejanza de sí misma (por ejemplo, Canarias donadas por el papa en 1496) y de Portugal (por ejemplo, todas sus conquistas africanas)²⁰.

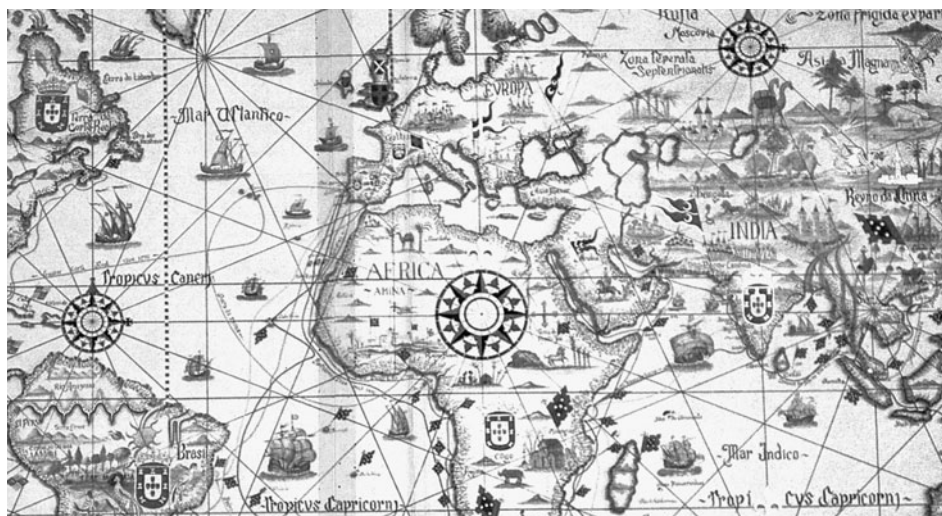
Finalmente, el 7 de junio de 1494 se concreta un acuerdo bilateral, logrando los representantes portugueses y castellanos reunidos en Tordesillas firmar dos tratados, de los cuales el que hoy nos interesa es el de «la partición de la mar Océano». Empero, al contrario de la mencionada bula *Inter Coetera*, convienen en que la raya o línea

¹⁸ En su encuentro en Valparaíso, don Juan II le insinúa al propio Colón «que le parecía que según las capitulaciones que había con los Reyes de Castilla, pertenecía antes aquella conquista a la Corona de Portugal, que a la de Castilla», de A. de Herrera, *Historia General de los Hechos de los Castellanos en las Islas i Tierra Firme del Mar Océano o «Décadas»*, 1601-1615 (edición y estudio de M. Cuesta Domingo, Universidad Complutense de Madrid, t. I, p. 308).

¹⁹ Por la cita del texto de la bula de 4 de mayo de 1493, ver M. de Navarrete Fernández, en *Colección de los Viajes y Descubrimientos que hicieron por mar los españoles*, op. cit., t. II., doc. n.º XVIII, p. 45. Por Colón y la raya astronómica vertical, íbid., doc. n.º LXXXI, p. 132.

²⁰ Muy en particular, a don Juan II le preocupaban las dichas cien leguas que podían coartar tanto la ruta a Oriente, cuanto la posibilidad de conquistar hacia el Poniente, porque no podía despreciar ciertos indicios recogidos por los habitantes de Madeira y Azores, como otros provistos por la cosmografía árabe que calculaba la presencia de un istmo entre el Atlántico y el Índico.

Planisferio que presenta la línea demarcatoria de Tordesillas, 1494, en Mariano Cuesta, *Rumbo a lo desconocido. Navegantes y descubridores*, 1992, guarda



²¹ Entre otras cláusulas muy específicas y generalmente irrealizables para la época, Portugal concedió a los barcos castellanos la posibilidad de navegar por el Atlántico lusitano para ir a sus descubrimientos siempre que no se inmiscuyeran: ni ocupando, ni comerciando en sus «islas o tierras firmes». Esto permitió a Castilla pasar por el Atlántico austral lusitano para ir al encuentro de su porción en la parte meridional del continente sudamericano.

²² Una de las cláusulas establecía que las partes contratantes se comprometían a trazar la raya *in situ* en los siguientes seis meses de la firma de las capitulaciones. Luego, de común acuerdo desistieron, en vista de las enormes dificultades, de las cuales las científico-tecnológicas no eran de las menores. Por ejemplo, la que se refería al punto de partida del semimeridiano, pues, al contrario de las latitudes que tienen el ecuador como primer paralelo, las longitudes carecen de meridiano inicial y la definición de la raya dependía de ello. De manera que, para establecer ese semimeridiano, era necesario acordar: primero, cuál de las islas de Cabo Verde debía ser la elegida (el archipiélago tiene 14 islas mayores desparramadas en una extensión de tres grados geográficos y se dividen en dos grupos: las de Barlovento y las de Sotavento); segundo, acordar la extensión de las leguas que le daban al grado terrestre, pues de éste dependía del valor que cada uno le asignara a la circunferencia de nuestro planeta. Ni sobre grados ni leguas y, en consecuencia, ni sobre la circunferencia terrestre eran de igual parecer. Esto es tan importante que, por ejemplo, el error de Colón estuvo en que pensó la Tierra adoptando 90 km por grado: sería la más pequeña de todas las calculadas. Por esto Japón le caía en las Antillas. El problema de las longitudes recién empezó a solucionarse con exactitud después de 1728, cuando el inglés John Harrison (1693-1776) inventó el cronómetro marino que permitió «conservar la hora», o sea conocerla con precisión para determinar cuántos grados se habían recorrido en longitud yendo de tal a cual punto.

derecha de polo a polo se haya de dar a 360 leguas de las islas de Cabo Verde: hacia el Poniente (al norte y al sur) las rutas de Castilla y hacia el Levante (al norte y al sur) las de Portugal²¹.

A pesar de la buena voluntad de las partes contratantes, resultó imposible plantar la frontera con exactitud en aquel momento. Igual aconteció en las centurias posteriores, pero por otros motivos, porque, con la primera globalización que conocería la humanidad ya todo había cambiado²².

Con el agregado de las 270 leguas, la historia habría de ofrendar la razón a don Juan II, aunque no disfrutaría de su triunfo. Fallecido en 1495, el goce sería para su hermano don Manuel I, «el Afortunado». Y vaya si lo fue: en el verano de 1499 anclaba en Lisboa la armada de Vasco da Gama, muy maltrecha luego de un viaje de más de dos años, pero cargada de especias y otros tesoros de «los Indos».

Eufórico, prepara don Manuel una gran flota con destino a la India al mando de Pedro Álvares Cabral, que leva anclas en marzo del 1500 para seguir la misma ruta de Da Gama: Lisboa, la isla de Santiago en Cabo Verde y Buena Esperanza. No obstante, sin motivo aparente, a la altura de Sierra Leona, Cabral ejecuta «a volta do mar» hacia el sudoeste, mucho más amplia que la realizada por Da Gama, y el 22 de abril, estando en los 16° de L S, divisan una costa y gente parda y desnuda. Buscan echar anclas en un puerto seguro (hoy Porto Seguro) y el 1.º de mayo, al reparo de una isla, plantan una cruz tomando posesión de una tierra que, según comunica don Manuel I a sus suegros, los Católicos, «a qual pus o nome de Santa Cruz». El de Brasil vendría después, no sin antes pasar por algunos otros como «Vera Cruz» (el del descubridor Cabral) o el popular de «Terra dos papagaios»²³.

Era el segundo pie de la Iberia, el de Portugal, en el Nuevo Mundo. Sumado al de Castilla, traería consigo el nacimiento de la Iberia americana y mestiza.

Iberoamérica: espejo de otras fronteras

Padre fecundo el mar. Fecundo en rumbos, fecundo en tierras, aunque los progenitores de la línea de Tordesillas ignoraran que estaban dando vida a las fronteras ultramarinas de un nuevo mundo mestizo, que nada tenía que ver ni con África ni con Asia. Para los Católicos era el portal de los «Indos», para el sagaz Juan II la promesa de que no todo estaba perdido con la reserva de las 270 leguas, contadas hacia el poniente desde un semimeridiano cuyo trazado partía de alguna de las caboverdinas.

²³ *Imagens da Formação Territorial Brasileira* (Pesquisa, textos e seleção cartográfica Isa Adonias), Fundação Emílio Odebrecht, 1993, p. 52. Parecería que la denominación de «terra do brasil» la empleó Duarte Pacheco Pereira por primera vez en el «Esmeraldo de Situ Orbis», obra que iniciara en 1505 cuando llegó a Portugal el primer cargamento de la madera colorante (idem). Posteriormente, «a volta do mar» habrá de nombrarse «a volta do Brasil».

²⁴ El primer gran ataque al *mare clausum* español se produjo en 1522, cuando un armador de Dieppe, Jean d'Angó, apresó dos galeones cargados de los tesoros que enviaba Hernán Cortés al rey don Carlos I (1516-1556), comúnmente nombrado Carlos V después de la elección que en 1519 lo convirtiera, además, en emperador del Sacro Imperio Romano Germánico.

²⁵ La doctrina de Grotius que se fundamenta en el Derecho Natural y en el de Gentes por el cual toda persona es libre de viajar al lugar o a la nación que le plazca, había sido ya formulada por los teólogos y

Samuel Dunn, *South America as Divided amongst the Spaniards and the Portuguese, the French and the Dutch*, Londres, 1774, Servicio Geográfico del Ejército, Madrid



Por lo tanto, aquello del «reparto del mundo» y la famosa frase que lo resume, «Quiero ver el testamento de Adán», que se dice pronunció un malhumorado Francisco I de Francia aludiendo a la donación papal que lo excluía, habría de venir muchos años después, cuando en el transcurrir de los primeros decenios del XVI, Francia e Inglaterra tuvieran noción de los inmensos alcances del universo que iba emergiendo de las entrañas de un Mar Océano convertido en *mare clausum* por las capitulaciones de Tordesillas²⁴.

Y no se resignaron, ni franceses ni ingleses, pero en la centuria siguiente estarán obligados a alternar sus ambiciones americanas y asiáticas con la pujante Holanda protestante. En 1608, sería un holandés, Hugh van Groot (latinizado Grotius), quien frente al *mare clausum* legitimado por una donación papal «fuera de moda», lance al ruedo del incipiente Derecho internacional la doctrina del *mare liberum*²⁵.

Letra muerta en un papel, en tierra y en mar, llevada y traída en discusiones de cancillerías, sometida a transgresiones cartográficas (sobre todo cuando entre 1522 y 1529 procuraban España y Portugal definir el antemeridiano para saber a quién pertenecían las Molucas), la frontera jurídica iría desdibujándose en la desmesura de un imprevisto continente. Mal que le pesare al rígido límite jurídico de 1492, la frontera iberoamericana resultó una zona gigantesca y dinámica para conquistar, ocupar y disputar.

Esta cuestión adquiere singular relevancia en la porción sudamericana: el espacio ibérico por antonomasia, el único territorialmente compartido entre España y Por-

tugal y, por eso, trasegado y secular diferendo de la Iberia americana²⁶.

En el espacio vertical de la América del Sur, la línea de Tordesillas, como la que temporalmente la sustituiría de 1750 a 1761, como la última de 1777, todas, cargaron las semillas de su destrucción. Impedidas de generar el esperado límite internacional, esas líneas jurídicas fueron en el devenir histórico desnaturalizadas por una encadenada serie de fronteras no jurídicas, que no conjugaban ni el verbo de las cancillerías, ni la inmovilidad que de suyo suponían implicar.

juristas de la Escuela de Salamanca. Es el caso del fray Francisco de Vitoria (1486?-1546) y, más específicamente con respecto a la libertad de los mares, por el magistrado y jurista Fernando Vázquez de Menchaca (1512?-1569), admirado y citado frecuentemente por Grotius. A. Losada, «Repercusiones europeas de Tordesillas», en *El Tratado de Tordesillas y su proyección*, op. cit., 1973, t. II, pp. 259-261.

²⁶ El semimeridiano de Tordesillas «como frontera terrestre, de haberse llegado a trazar hubiera seccionado al Brasil actual desde la bahía de Marajó al Norte, próxima y al Este del delta del Amazonas, hasta Iguapé, al Sur, en el actual estado de São Paulo»: J. Pérez Muñoz, «La frontera astronómica de Tordesillas», en *El tratado de Tordesillas y su proyección*, op. cit., t. II, p. 214. No obstante, según veremos, de hecho el punto de Tordesillas se ubicó en la costa e isla de la Cananea que se halla un poco más al sur de Iguapé e igualmente hoy en el Estado de San Pablo. Considerando así el tema, no habremos de adentrarnos en la depredación de la línea de Tordesillas en el norte continental, ni en su porción novohispana, ni en la novogranadina centroamericana y tampoco en las Antillas. Cuna ésta legendaria, bucanera y corsaria; desquitado premio consuelo para Francia, Inglaterra y Holanda, del cual, en el noreste de la América hispano-portuguesa quedó entremetido el cuerpo extraño de las tres Guayanas: Guayana francesa, desde 1946 Departamento francés de ultramar, República Cooperativa de Guyana (1970) ex Guayana inglesa miembro del Commonwealth y Surinam, ex Guayana holandesa (1975).

²⁷ Para completar el panorama no hay que olvidar que, en esta experiencia de la primera globalización, la eurodependencia americana es inclusiva, no solamente dentro las propias euro-dependencias de los reinos-imperios ibéricos, sino que, además, lo es con respecto a las dependencias derivadas de los vínculos políticos y económicos con el continente asiático y los archipiélagos japonés y filipino.

²⁸ Recién en el siglo XIX ciertos filósofos alemanes denominarían *merkantilismus* a la praxis mercantilista. Sin embargo, debe destacarse que, en el XVIII, los fisiócratas franceses calificaban de «sistema mercantil» al carácter comercial del Antiguo Régimen. El

Estas peculiares fronteras escapadas del tradicional concepto jurídico de límite, se construyeron unas veces a voluntad, otras involuntariamente, pero siempre como fruto de determinadas políticas eurodependientes o americanodependientes²⁷.

Cuando los reinos ibéricos se enfrentaron a la tarea de aplicarse a la dirección político-económica de sus lares allende los mares, comenzaron munidas de las herramientas mentales y culturales de una Europa en transición, encabalgada sobre el feudalismo en decadencia y la eclosión primaria del capitalismo financiero y comercial. De manera que, entre experiencias de prueba y error, al paso que descubrían las novedades de nuevos y viejos mundos, debieron ir inventando las futuras herramientas entretanto proseguían echando los fundamentos de los dos primeros imperios modernos cosechados por la humanidad.

Al promediar el siglo XV, los monarcas de Europa occidental, habían asumido la acción interventora del Estado en la dirección económica de sus reinos, que efectuaban siguiendo políticas monopolistas y fiscales tendentes a lograr, a través del comercio (interior y exterior), el enriquecimiento del Estado merced a la acumulación de numerario: monedas de oro y plata. Bajo estos parámetros *bullonistas* transcurrió el mercantilismo iberoamericano hasta mediados del siglo XVIII²⁸.

Las fronteras del mercantilismo español emergieron predeterminadas por la ruta del descubrimiento colombino que, enfilando al Poniente, había diseñado un Atlántico antillano. En 1513, luego del hallazgo del Mar del Sur (Pacífico), este Atlántico se trastocaría en Atlántico-Pacífico, cuando en los primeros decenios del XVI toparon con el «Pirú»: grandioso maná de minerales preciosos y de «indios vestidos», extraordinaria y civilizada mano de obra para convertirse en «Señor», cristianar, repartir y encomendar. Serán éstas, fronteras indígenas, diferentes: de «vestidos» y «desnudos». De suyo, habrán de influir profundamente en la construcción de la conquista-colonización de nuestra América²⁹.

El Atlántico-Pacífico creado por la Casa de la Contratación de Sevilla (1503) y el monopolio privado (1543) allegaba en el sur hasta el puerto de Arica (hoy Chile). Fue la única ruta permitida para el comercio, las comunicaciones administrativas y las de las personas hasta que, pasada la segunda mitad del siglo XVIII, Carlos III (entre 1764 y 1778) terminaría organizando un sistema de libre comercio. Otras rutas, como las del Atlántico austral durante el monopolio estricto, fueron excepcionales (aunque aumentaron desde fines del XVII) y funcionaron mediante los «avisos» (barcos que agilizaban las comunicaciones) o permisiones concedidas a los navíos denominados de «registro». Ambos sirvieron al fraude y al contrabando,

tardío bautismo del mercantilismo deriva de que no es una doctrina, sino más bien un sistema basado en un conjunto de teorías y prácticas económicas, cuyas formas de acumular riquezas fueron cambiando con el tiempo. Por ejemplo, Francia e Inglaterra, más que el numerario, privilegiarían el equilibrio de la balanza comercial desde el siglo XVII. Un equilibrio que España y Portugal intentarían lograr a partir de mediados del XVIII: R. Carande, *Carlos V y sus banqueros*, Editorial Crítica (1.ª ed. Madrid, 1967), Barcelona, 1983, t. I, p. 81, señala que la noción mercantilista de la balanza comercial, que arranca de la idea más general de que «nadie gana si no es a expensas de otro», habrá de convertirse en el postulado político de las naciones. Por lo cual, a la sombra del pragmatismo mercantilista prosperaría la guerra político-económica y el proteccionismo, que como parte de su ideal aparece en los actos: apropiarse de la riqueza haciéndola entrar e impidiendo su salida. En el siglo XVIII la Inglaterra manufacturera tomará la punta y, después de que a fines de la centuria conjuge la revolución agraria, habrá de concretar, en el correr del XIX, la primera revolución industrial.

²⁹ La expresión «indios desnudos» o «indios vestidos» fue empleada por descubridores y conquistadores —antropólogos empíricos— para distinguir los grados de civilización de los pueblos indígenas: «vestidos» los de las altas culturas del maíz y de la papa; «desnudos», los de las bajas culturas, que incluyen una amplia gama que va de los trashumantes semisedentarizados, como los agricultores de roza y fabricantes de cerámica (caso, por ejemplo, de ciertas tribus guaraníes de Brasil y Paraguay) hasta llegar a los trashumantes cazadores, pescadores y recolectores de frutos en estadio mesolítico (caso de los indígenas que habitaban, por ejemplo, el territorio actual de Uruguay o el norte del estado brasileño de Río Grande del Sur). Por cierto, el estadio cultural influye en la proporción demográfica: cuanto más baja es la cultura, más débil será su demografía y más feroz aún su agresividad contra el europeo y su negación a cristianizarse y a servir de fuerza de trabajo. No debemos descuidar en esto que el comienzo de la aventura iberoamericana se forja a través de las distintas modalidades ibéricas de apropiación y explotación del espa-

especialmente los del «registro», que tenían contrato para la introducción de esclavos africanos³⁰.

El Atlántico lusitano, en cambio, aparte de que su monopolio o «exclusivo mercantil» siempre fue —excepto en algunos períodos— más flexible que el español³¹, le había resultado a Portugal «redondo» como consecuencia de haberle tocado la ruta del Levante: ideal para conectarlo con su África y a la vez para dar la «volta do Brasil», ineludible en la navegación a la India (de ida o de retorno). Así, mientras aguardaba los minerales preciosos, instalaba factorías: explotaba la costa del palo brasil, papagayos, monos, plumas exóticas, pimienta silvestre y esclavizaba a «los negros de la tierra», o sea a la humanidad aborigen «desnuda», ya para usarla de mano de obra *in situ*, ya para su venta en Europa³².

Sin embargo, Portugal no estaba solo. Nadie hacía ya caso del reparto de los caminos en el mar y menos del de sus tierras. El Atlántico austral lusitano (igual que el Atlántico-Pacífico castellano), pronto se plagó de piratas y corsarios internacionales de todo pelo. Y, si algunos se radicaban espontáneamente a lo largo del litoral y apareaban con las naturales, otros en perpetuo vaivén mariner y traficante, iban y venían de Europa. Tanto las factorías como ese *melting-pot* europeo y mestizo significaban en la fachada atlántica «un principio de duración» que, más temprano o más tarde, habría de concretarse en una frontera pionera que sería portuguesa, indefectiblemente, en la medida en que España no hiciera acto de presencia.

Este tipo de frontera, evadido de la jurídica y muy distinto de la del monopolio, suele aparecer en espacios de extremadura: tierras periféricas, demográfica y culturalmente frágiles; *no man's land* sobre los cuales, progresivamente, avanzan los pioneros creando zonas pioneras, ejecutoras de una nueva sociedad, una nueva cultura y una nueva economía³³.

Pero España defeccionó y cuando quiso reaccionar era ya tarde³⁴. No consideró a tiempo esos asentamientos de su Brasil como «un principio de duración», sino que los tomó en calidad de mojón de acceso a un camino indígena que, internándose en dirección noroeste, desembocaba en los dominios de un «rey blanco» y de un «monte que lloraba plata». La otra puerta de entrada, en apariencia menos peligrosa y directa, suponían los marinos que debía estar en el río de la Plata³⁵.

Cuando en 1528 Francisco Pizarro regresó a España con la boca llena de «fazañas» y las manos derramando muestras de oro y plata contantes y sonantes, plumas y extraños animales de fina lana, la lucha por la posesión de aquel ingente espacio sin domeñar se reanudó: en 1532, Portugal funda San Vicente, su primera colonia. La

cio americano, el cual organizan de acuerdo a las riquezas que éste podía ofrecer. Entre esas riquezas, acompañando al oro y la plata, figura la fuerza de trabajo cuya distribución espacial es producto de las diversas fronteras étnicas previas a 1492.

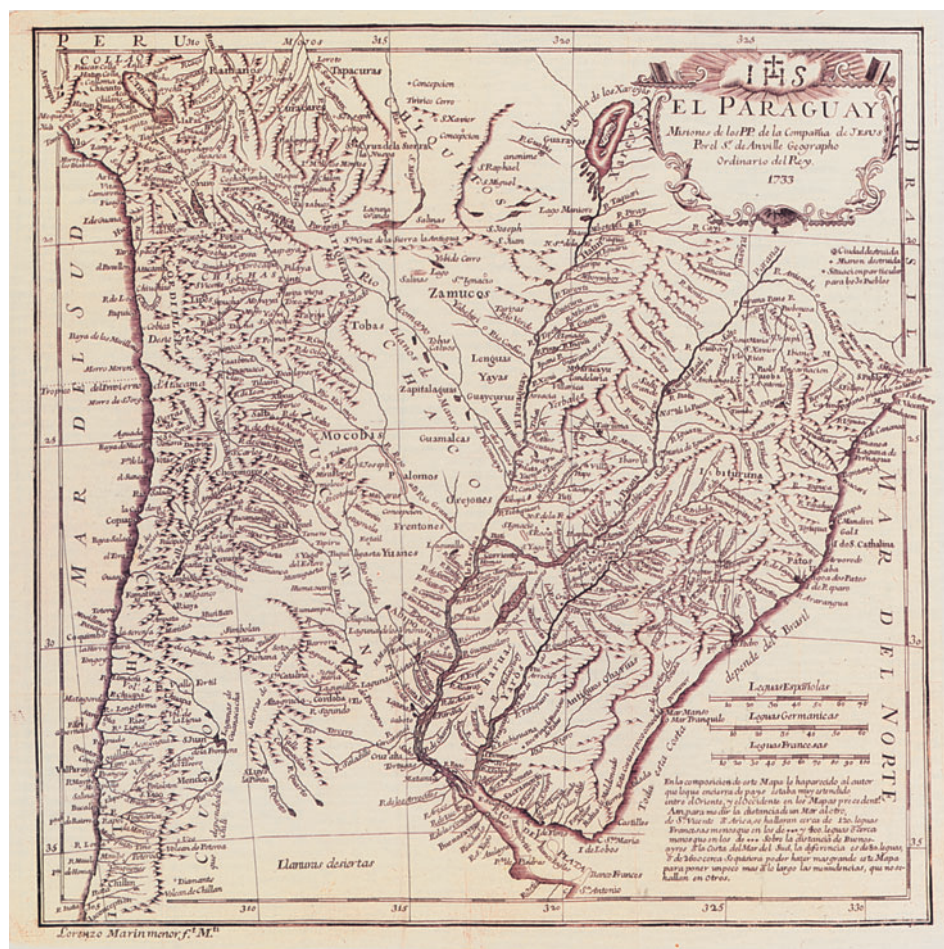
³⁰ Madrugadoras, las fronteras del mercantilismo monopolista de España en el Nuevo Mundo son anteriores al propio descubrimiento colombino e incluso a la raya de Tordesillas, puesto que amanecieron en 1492, gracias al monopolio concedido al Almirante en las capitulaciones de Santa Fe. Pero, cuando los «Indos» fueron saliendo de la bruma, los Reyes Católicos no dudaron en retomar lo delegado y, a semejanza de la «Casa da India» de Portugal, el 3 de junio de 1503 fundaron la Casa de la Contratación con sede en Sevilla; el título denuncia la finalidad intervencionista y comercial de los reyes. La rigidez del monopolio lo indica: el puerto único en la metrópoli (Sevilla, a veces Cádiz y ésta definitivamente desde 1717) y la habilitación de escasos y determinados puertos en las Indias. Planteada *grosso modo*, la ruta al llegar a las Antillas se detenía en La Habana y se dividía: una ascendía a Veracruz, México, donde el monopolio realizaba sus ferias para la venta de sus productos a la Nueva España; la otra se dirigía a Nombre de Dios, sustituida más tarde por Portobello (hoy los dos en Panamá), donde se realizaban las ferias para todos los del sur. De aquí la ruta cruzaba el istmo por caminos terrestres hasta la ciudad de Panamá para ligar con el Pacífico, recalaba en el puerto de El Callao, donde arracimaban las riquezas del Bajo Perú (Perú-Ecuador) y proseguía hasta Arica, el último puerto austral. Arica servía de terminal al camino terrestre que traía la plata del Potosí altooperuano (Bolivia). Estas rutas de las llegadas de las mercaderías europeas y salida de los productos peruanos (plata y lana de vicuña, básicamente), se integraban con la ruta del oro de Nueva Granada (Colombia). El sendero de las minas auríferas novogranadinas tendría en el Caribe a Cartagena de Indias (Colombia) como

«Mapa del Paraguay. Cartas edificantes y curiosas», en Francisco Vindel, *Mapas de América en los libros españoles de los siglos XVI al XVIII*, pp. 295-296

coloca sobre el Atlántico, cercana a un poblado preexistente y mestizo y, también, a un paso de transgredir la Cananea. Por su parte España, en 1536, funda la primera Buenos Aires sobre la banda sur del río de la Plata. A diferencia de la colonia vicentina, se asienta en una frontera indígena sin domar, vacía de europeos y mestizos³⁶.

Las colonias que nacían llevadas por la esperanza de estar a tiro de ballesta del Perú, constituían puntos de arranque de una frontera pionera, la primera en el Atlántico austral, tanto para España como para Portugal. La villa lusitana significaría el comienzo del Brasil colonial; la española, con pretensiones de ciudad, el comienzo de una nueva provincia: la Provincia Gigante del Paraguay y Río de la Plata³⁷.

El «monte que lloraba plata» resultó cierto, pero no lloró para los conquistadores paraguayo-platenses. En 1545, cuando emergió en el horizonte altooperuano el enorme cuerpo de hierro sembrado de plata del Cerro Rico de Potosí, no fue para ellos sino para los hombres de la conquista del Perú³⁸.



puerto de embarque. En 1543, la realidad americana obligaría a la Corona a semiprivatizar el monopolio (Consulado de Mercaderes de Sevilla; más tarde otros se crearían en América, como el poderoso Consulado de Lima). El peligro pirata y corsario obligaría a un régimen de flotas y galeones, que navegaban periódicamente siguiendo la ruta de los puertos habilitados, existiendo también una flota (la del Mar del Sur) para cuidar los envíos de la plata potosino-peruana. Del punto de vista social, en principio aunque no cumplido siempre, la Corona conservaría el control de las personas que pasaban a Indias; del económico, terminaría por tener sólo a su cargo la fiscalidad, que giraba en torno a la obligación de registrar todas las mercaderías a la entrada y a la salida, cobrando, entre otros impuestos, el quinto real. Pero ya, desde el último tercio del siglo XVI, acostumbró el rey a requisar las remesas de los particulares, asunto que incentivó, junto a la fiscalidad en aumento, el fraude y el contrabando. El consulado, asimismo, se introdujo en la esfera estatal, administrando impuestos, dando licencia a extranjeros o tomando parte en los indultos que la Corona cobraba en los casos de fraude. Tal mezcla de intereses no tuvo un final feliz. El fraude y el contrabando efectuados tanto desde dentro como desde fuera por portugueses, ingleses, franceses y holandeses y los mismos españoles, terminarían carcomiendo las pretensiones monopolistas de España e incidiendo en su veloz empobrecimiento.

³¹ Comparado con el monopolio español, el «exclusivo mercantil» portugués nunca se aplicó rigurosamente, además de carecer de puerto único en la metrópoli, rutas definidas y puertos exclusivos en Brasil. En algunas épocas hubo flotas periódicas, que generalmente funcionaron para algunas regiones durante la Unión de las Coronas (1580-1640) o se reinstalaron por un tiempo, siempre por motivos de seguridad. No hubo consulados de mercaderes, pero sí numerosas compañías que, según las épocas, fueron estatales o privadas. También, cuando encontraron oro (a fines siglo XVII) y diamantes (segundo decenio del XVIII) la Corona portuguesa procuró de ejercer su «exclusivo», pero con escaso éxito.

³² Aproximadamente, el tramo de la costa del palo brasil se alargaba desde el norte pernambucano

Sin embargo, mientras la buscaban, aliados con los guaraníes de la margen izquierda del río Paraguay, habían fundado en 1537 Asunción y, para no desperdigar esfuerzos, decidieron en 1541 despoblar el puerto de Buenos Aires e iniciar una colonia de producción que los sostuviera. Pues, si sus aliados indígenas eran de los desnudos, su grosor demográfico lucía abultado, bien suficiente para el reparto de encomiendas y cristianizarlos reduciéndolos a pueblo. Mas verdad era que, al final de tantas botas gastadas desencantando tierras para otros, habían quedado encerrados en el interior de una periferia de «tierras pobres y de trabajos», como solían decir de aquellas carentes de minerales preciosos³⁹.

Era encierro que olía a miserable ostracismo. Al traspasar la segunda mitad del siglo XVI, fue haciéndose corriente en el hablar de los asunceños la necesidad de «abrir puertas a la tierra»⁴⁰. En ese «abrir» empujaron la frontera hacia el sureste y noreste de Asunción, en busca de oro y diamantes que según se decía existían hacia esos lados. Al propio tiempo, establecían eslabones urbanos y haciendas para juntarse a la salida atlántica⁴¹. Hacia el último tercio del XVI, también marcharon los asunceños a «los ríos de abajo» fundando otros eslabones que, en 1580, desembocarían en la refundación de la platense Buenos Aires. No obstante, en esta oportunidad, la hueste pionera ya no sería europea, sino mestiza. Juventud fogosa, fraguada en amancebados lechos euro-indígenas: «mancebos de la tierra», les dijeron⁴².

La dependencia portuguesa, sin embargo, sería para siempre jamás. A la salida platense-atlántica por Buenos Aires tampoco le cabía otro rumbo que el de servirse de los puertos portugueses representados por la posada de Santa Catalina (nunca domeñada por España) y Cananea (lo mismo), San Vicente-Santos y finalmente Río de Janeiro (1565) y Salvador de Bahía (1549). Esos eran los vasos comunicantes con España y Europa, los administrativos, los del comercio y las personas.

Sin embargo, en 1585, generadas por un Atlántico austral despreciado y montadas a un camino terrestre que conducía de Potosí a Buenos Aires (y viceversa, incluyendo Lima), otras fronteras habrían de nacer: las del contrabando. Vengativa contrapartida del Atlántico-Pacífico monopolista por la que huirían en adelante las riquezas potosinas y peruanas a Europa y por donde, burlando un rosario de aduanas, entrarían y huirían las mercaderías deseadas (plata, lana de vicuña y, en el siglo XVIII, cueros), así como millaradas de esclavos africanos que marchaban al interior del Virreinato peruano y también al de Nueva Granada. Entrada masiva que contribuiría a originar, en estos espacios de la América hispana, otras fronteras del mestizaje: el afroamericano⁴³.

hasta el puerto e isla de San Sebastián, al sur de Río de Janeiro. En 1503, la primera factoría, como en la experiencia africana, aparece y es otorgada a un consorcio de Lisboa liderado por Fernando de Loronha (o Noronha), quien además ocuparía la isla del mismo nombre. Pero en 1505, la Corona decidió tomar en sus manos la explotación del fructuoso tráfico. Su primera factoría habría sido la de Cabo Frío.

³³ P. Chaunu, *Les Amériques. 16e, 17e, 18e, siècles*, Armand Colin, Uprisme n.º 53, 1976, p. 33.

³⁴ También España hubiera podido aprovecharlas, ya que desde la Cananea, señal del inicio del Atlántico austral español (hoy en el Estado de San Pablo) a la isla y costa de Santa Catalina (Estado de Santa Catalina), se habían ido formando asentamientos espontáneos en el Brasil español. El adelantado del río de la Plata, don Álvarez Núñez Cabeza de Vaca, fue quien, por y en nombre del rey de España, tomó posesión de la Cananea el 2 de noviembre de 1540 y de Santa Catalina el 29 de marzo de 1541. Por Brasil se nombró —durante el siglo XVI y entrando el XVII— la fachada atlántica del Brasil actual y la atlántica española que incluía hasta la margen norte del río de la Plata (hoy Uruguay). De modo que puede afirmarse que, antes de que se definieran más claramente las fronteras iberoamericanas, existieron dos «Brasiles»: uno portugués y otro español. Tampoco en el avance del nombre de Brasil hay que olvidar la teoría de la «Ilha Brasil» que, pergeñada en el siglo XVII, sostenía que Brasil era una «isla» delimitada por los grandes ríos: los de la cuenca del Amazonas y los de la cuenca del río de la Plata. En suma, la isla limitaba al norte con el Amazonas, al este y al sur con el Atlántico y entrando por el Río de la Plata, ascendía el Paraná y el Paraguay hasta unirse a los afluentes del Amazonas. A finales del siglo XVII, los lusobrasileños alegaron en varias oportunidades que también les pertenecían las tierras de la margen sur del Plata (Buenos Aires).

³⁵ Esto afirmaron los aborígenes de la costa de Santa Catalina a los naufragos y desertores de la escuadra de don Juan Díaz de Solís, cuando recalaron a su retorno del infortunado descubrimiento del río de la Plata (1516). Allí, su capitán y cincuenta de sus hombres habían sido muertos, asados y comidos

Acompañando al contrabando, irrumpió en el destino de las fronteras pioneras iberoamericanas, un acontecimiento euroibérico: la Unión de las dos Coronas o Período Filipino⁴⁴. En esa época, en que el rey de España fue el mismo que el de Portugal, aunque las administraciones funcionaron separadas, la raya de Tordesillas se diluyó para siempre. En el futuro, ya se trate del litoral atlántico, ya del interior continental, las fronteras pioneras actuarían en provecho de Portugal y en desmedro de España.

Aquí debemos «parar rodeo», porque otras dos nuevas fronteras pioneras emergen en el panorama sudamericano durante los tiempos de la Unión de las Coronas: la frontera lusobrasileña de los bandeirantes y la frontera hispana e indígena de los padres de la Compañía de Jesús.

La primera surgió de San Pablo (1554-1560), primer mojón portugués que, atravesando las asperezas de la Serra do Mar se plantó en el sertón. Como los paraguayos-platenses, sus hombres eran forja de un «Paraíso de Mahoma», ya por mestizaje sellado en el lecho de la alianza, ya por el mestizaje sellado en el lecho de la esclavitud. Esa ejemplar y extraordinaria simbiosis de cuñadazgos y compadrazgos, estará en la raíz de las columnas «mamelucas», que penetrarían en el sertón desconocido y, al flamear de una «bandeira» de algún aguerrido jefe portugués, diseñarían a paso firme las fronteras internas y externas del Brasil actual.

Ese universo mestizo, la ambición del oro, de encontrarlo o de arrancarlo por las buenas o las malas invadiendo lares paraguayos y altoperuanos, peruanos y novogranadinos, la urgencia del remedio a la pobreza, su modo de buscar la vida en un espacio hostil, pero asimismo de rica hidrografía acaudillada por el río madre, el Tieté, determinarían que, en la duración de las centurias XVII y XVIII, hallemos a los bandeirantes paulistas cumpliendo tres ciclos que se superponen: el de la caza del indio para esclavizar, el denominado «sertanismo de contrato» y el de la minería⁴⁵.

Los extremos de la caza del indio para comerciar en los ingenios vicentinos o cariocas (no tan productivos como para poder comprar esclavos africanos), exterminaron las tribus próximas a la costa y al planalto paulista. No obstante, otro rico manantial relativamente a mano había ido surgiendo y mejor, porque estaba cristianado. Era el de los guaraníes de las misiones de los padres de la Compañía de Jesús, quienes habían plantado también su frontera desde principios del siglo XVII en las tierras paraguayas del Guayrá y, desde el tercer decenio de la misma centuria, en las temibles regiones del Tape (guaraníes), al oriente del río Uruguay⁴⁶.

Mapa que comprende el país que se extiende entre la ciudad de Montevideo y Río Grande, Museo Naval, Madrid

por los guaraníes que en esos momentos trashumaban en la región occidental de la banda norte platense (hoy Uruguay).

³⁶ Antes de instalar San Vicente los portugueses relevaron el río de la Plata hasta el delta paranaense (diciembre de 1531). La población de San Vicente se levantó recostada a una bahía del extremo occidental y suroeste de una isla cercana a la costa. Después, en 1536, a una legua de distancia los vicentinos fundaron, hacia el extremo noreste de la isla, la villa de Santos que con mejor puerto pronto sobrepasaría a San Vicente. En la isla, asimismo, emprendieron plantaciones de caña azucarera. Con respecto a la fundación de San Vicente debemos observar una ventaja y una quimera. La ventaja, es que el sitio elegido presentaba, a corta distancia del litoral, un poblado mestizo acaudillado por un portugués, Juan Ramalho, de gran influencia sobre los caciques de la región con cuyas hijas vivía amancebado acompañado de numerosa descendencia. W. Luís («Na Capitania de São Vicente» (1.ª ed. Brasil, 1956), Ed. da Universidade de São Paulo, 1980, Col. Reconquista do Brasil, n.º 28, Nova Série, p. 73) expresa que, al igual que tantos otros lugares del litoral brasileño, el abra de San Vicente era «una especie de pequeña factoría portuguesa, de iniciativa particular, visitada por navíos dedicados al tráfico de esclavos, en donde se abastecían de las vituallas necesarias para las navegaciones largas, se construían bergantines y contrataban lenguas [traductores] de la tierra». La quimera, es que la colonia se fundaba en los 24° de L. S., porque los descubrimientos de Pizarro, por lo que sabían, habían alcanzado en el interior continental los 20° de L. S. El fundador, Martín Afonso de Sousa, debía pensar que estaba muy cercano al «Pirú». No obstante, en esta oportunidad, como en la de España en el Plata, la desmesura geográfica le jugaba una mala pasada.

³⁷ El Brasil colonial se dividiría en quince capitánías hereditarias (1532-1534), estrechas lonjas escalonadas a lo largo del litoral brasileño en dirección a un ignoto interior, que se repartieron a varios donata-



Y allá fueron las bandeiras con paso abierto y seguro. No sólo porque las fronteras se habían aflojado por la Unión de las Coronas, sino porque además los apoyaban los hacendados encomenderos del Guayrá, que los respaldaban disgustados ante la proliferación de las reducciones de los jesuitas, quienes las habían convertido en pueblos misioneros, donde con su trabajo pagaban los indios el quinto real sin tener que servir las cargas de la encomienda⁴⁷.

La conclusión de la historia es que el Guayrá (Estado de Paraná) se perdió para siempre; como así el Itaty (Estado de Mato Grosso del Sur), donde después, en la segunda década del siglo XVII, los paulistas hallaron oro de aluvión en Cuiabá.

Por su parte, las misiones jesuíticas al oriente del río Uruguay tuvieron que ser trasvasadas al occidente del río, tragedia que culminaría en 1639. Sin embargo, en su apresurada fuga, atravesando ríos y asperezas selváticas, los misioneros dejarían por el camino no sólo su angustia, sino también buena porción de su ganado vacuno y caballar. Comprendiendo la Corona la importancia de esta frontera pionera, indígena y cristiana, la única posible en aquellas tierras vacías de ejércitos e inmigración europea, dio el visto bueno para armar a los guaraníes y en 1641, en la batalla de Mbooboré, dirigidos por ciertos hermanos ignacianos que habían sabido ser buenos soldados, detendrían para siempre las bandeiras de Raposo Tavares en esa zona. Por ahora, victoria misionera⁴⁸.

En el sur continental la aventura de las fronteras iberoamericanas, sin embargo, como en las viejas novelas por entrega, continuará y por largo tiempo, más allá de la independencia y con sus cambios, porque la historia es cambio y permanencia.

rios. La más al sur de ellas, la de Pero Lopes de Sousa, incluía el río de la Plata. Por su lado, la Provincia Gigante del Paraguay y Río de la Plata chocaba al norte y noroeste con los limes pioneros de otras conquistas españolas (peruanas, tucumanas y chilenas) y al sureste con la línea de Tordesillas del Brasil portugués. Pese a estas limitaciones, en la ignorancia geográfica, hasta fines del siglo XVI la Provincia Gigante se extendió hasta la línea equinoccial y abrazó el espacio oriental hasta la línea de Tordesillas. En el sur corría por el Atlántico desde la Cananea hasta las heladas aguas de Tierra del Fuego. En tierra, el límite oeste se plantaba en las estribaciones andinas.

³⁸ Pasada la mitad de la centuria, también serían para los peruanos las tierras occidentales y las orientales altoperuanas (caso de Santa Cruz de la Sierra, 1561), que los asunceños habían desencantado para sí. El Oriente boliviano constituye hoy más del cincuenta por ciento del territorio nacional. «Desencantar» era expresión de los conquistadores que equivale a descubrir y conquistar nuevas tierras.

³⁹ Las autoridades les habían prohibido avanzar al Perú y la salida al mar era más que precaria. Si la buscaban descendiendo el río Paraguay hacia «los ríos de abajo» (el Paraná hasta alcanzar el Plata), el recorrido era largo y riesgoso, plagado de tribus enemigas, amén de que ya no contaban con el auxilio de una escala platense al haber desamparado Buenos Aires. Si emprendían la ruta terrestre que los unía a Santa Catalina y de allí por la costa hasta Cananea y San Vicente, el camino era un sendero cubierto de obstáculos naturales, selvático y salvaje en el que, una vez pasada la zona de los carios amigos, arriesgaban enfrentarse a los tupíes antropófagos, aliados de los portugueses. Esta huella india que serpenteaba uniendo Santa Catalina a la Asunción, había sido desbrozada entre 1541 y 1542 por el adelantado don Álvaro Núñez Cabeza de Vaca. En el azaroso trayecto los expedicionarios descubrirían las cataratas del Iguazú. Por este camino, unos diez años después entró el ganado vacuno al Paraguay. El ganado ovino se introdujo hacia el último tercio del siglo XVI.

⁴⁰ Respecto al uso del término «puertas», el *Diccionario de Autoridades*, 1737, tomo quinto, ed. facsimilar, Editorial Gredos, Madrid, 1976, indica que

La ruptura de las Dos Coronas en 1640, cuando el inicio de la guerra de la Restauración, hasta 1668 en que España firma la paz con Portugal, los españoles procuran cerrar las fronteras de su Iberia americana a cal y canto. Pero el daño estaba hecho. El «Atlántico de contrabando» (que era la vida del río de la Plata, la razón de ser de Buenos Aires y de unas provincias aisladas, sostenidas al son del fraude y el contrabando), ese Atlántico, también era el futuro para un Portugal en ruinas.

En 1680, el regente del trono lusitano, don Pedro (quien sería después de 1683 D. Pedro II), planifica desde 1676 la recuperación del tráfico contrabandista y envía al gobernador de Río de Janeiro, don Manuel Lobo, a levantar una cuña en el Plata: la frontera pionera de la Colonia del Sacramento (hoy Uruguay). Instalada sobre la banda norte del río de la Plata, enfrente a Buenos Aires, esta colonia portuguesa sería la primera población europea en las tierras vírgenes y de indios bravos de esa banda y, por casi cien años, la frontera en la cual se jugaría la suerte de los imperios en el sur. Siete veces cambiará de unas manos a otras. Siete veces que se resolvieron en el tratado definitivo de San Ildefonso de 1777.

Empero, atentos, los jesuitas apenas a un año de Sacramento, en 1681, volvieron al oriente del río Uruguay y refundaron con sus tapes siete pueblos que, como las del occidente del Uruguay, hicieron su riqueza en la explotación de la yerba mate (mayormente consumida en las minas potosinas a causa de sus virtudes energéticas), así como en los cueros del ganado vacuno y en los beneficios del caballar. Los animales, solos y sobre sus patas, se habían multiplicado en millones de cabezas bajando por las quebradas desde la sierra del Tape al mar (hoy en las proximidades de Punta del Este, Uruguay). «Vaquería del mar» la llamaron los ignacianos. Vaquería que los portugueses descubrieron y arriaron para la Colonia de Sacramento y, después, descubriendo en 1715 un camino al Brasil, las arriaron al Río Grande del Sur, cada vez menos español. Y de allí a las tierras de los paulistas, quienes por fin, habiendo descubierto oro en Minas Gerais (1698), se hallaban desprovistos de alimento y animales de carga para abastecer a sus hombres, que ya sólo trabajaban para la quimera del oro.

La frontera pionera de los jesuitas, morirá lentamente entre 1750 y 1767. El tratado limítrofe de Madrid de 1750 la entregará a los portugueses. Los tapes se negaron a abandonar sus tierras y una guerra embozada por dos años y a descubierto por otros dos (1752-1756) asoló aquel escudo humano e indígena, única defensa real de España en estas tierras nuestras «pobres y de trabajos».

«Metafóricamente vale camino, principio, entrada, para entablar alguna pretensión u otra cosa». P. Vidal de la Blache, *Principes de Géographie Humaine*, Editions Utz (1.^a ed. Francia, 1921), París, 1995, p. 238, comenta que los geógrafos antiguos denominaban puertas a ciertos corredores que se forman en las cadenas montañosas y sirven de pasaje para transitar de un lado a otro, haciendo así accesible la vinculación entre los hombres.

⁴¹ Las fundaciones hacia el sureste, en el Guayrá: Ontiveros (1554), Villa Real (1557) y Villa del Espíritu Santo (1570). Las del noreste, en Itatín o Itaty: Xerez de la Frontera (1579) y Santiago del Xerez (1593). Hoy esos que fueron espacios pioneros de España integran los estados brasileños de Paraná, Santa Catalina, San Pablo y Mato Grosso del Sur.

⁴² Los «mancebos de la tierra» paraguayas eran el fruto de una sociedad encerrada que, en tren de tener que hacerse a sí misma, desde sus comienzos fue poligámica: ya fuera por costumbre de los guaraníes de hacer la paz y la unión con los españoles ofreciendo sus mujeres, ya por entrega voluntaria y libre, ya por el mestizaje cultural que prendió en los mismos españoles encerrados en esas aisladas tierras privadas de metales y piedras preciosas. Por eso allí no hubo avalancha inmigratoria de familias colonizadoras y sí falta de mujeres europeas y de religiosos, a los que ningún caso hacían por otra parte. De «Paraíso de Mahoma» la calificaban en el siglo XVI, pues había españoles con cincuenta y hasta ochenta mujeres. Así el padre Francisco González Paniagua en su *Memorial* (marzo 3 de 1545) comenta: «Los hermanos que tienen las yndias de cualquier cristiano no los llama el tal cristiano hermanos de mis criadas o moças, syno hermanos de mis mujeres e mis cuñados, suegros y suegras, con tanta desvergüenza como sy en muy legítimo matrimonio fuesen ayuntados a las hijas de los tales yndios e yndias que así de suegros yntitulan». Citado por E. Cardozo, *El Paraguay colonial*, Editorial El Lector (1.^a ed. 1953), Paraguay, 1996, p. 70. Largo sería de contar la extraordinaria aventura de doña Mencía Calderón de Sanabria y sus doscientas doncellas españolas, de las que sólo una cuarentena logró llegar a la Asunción en 1555, pero la pequeñez de esta cifra habla por

Solitaria se levantaría para España, entre pradera, ganado y frontera, la pequeña plaza fuerte-ciudad (1724-1730) de San Felipe y Santiago de Montevideo (actual capital de Uruguay)⁴⁹.

Las minúsculas puntas de lanza que luego se fueron colocando en el actual territorio uruguayo y en Río Grande del Sur, reveláronse incapaces de proteger la inmensidad del espacio que había que defender. Por eso, en 1777, el tercero y último de los tratados ibéricos alusivos a sus tierras ultramarinas, dibujó una línea en vías de irrealidad.

Lo demás, lo que resta, a las «patrias chicas». Las patrias de la fragmentación de una América española vertical, comandada por un monopolio Atlántico-Pacífico cuyo terror a la fuga del oro y de la plata fue padre de aduanas internas, rompedoras de unidades regionales, de mercados internos en ciernes y, lo que es peor, prohibidor de rencores insalvables cuando sonó la hora de la independencia.

Por consiguiente estamos en otra cosa. Más de quinientos años quedaron atrás de aquel reparto de «rumbos en el mar». Ya no es en nuestros días cuestión de la primigenia línea, sino de líneas limítrofes, pero será siempre una cuestión de fronteras. La otra aventura, la de abatirlas, está en nosotros si entendemos, como confesara san Agustín, que el tiempo es uno solo: el presente-pasado, el presente-presente y el presente-futuro: memoria, visión y espera.

sí sola, aunque no para los caudillos españoles con quienes casaron. «Al cabo de una generación, no quedaban en Asunción más de doscientos ochenta españoles, casi todos ancianos, y los mestizos sumaban ya más de diez mil», según los cálculos del padre Martín González en 1575 (ibid., p. 73). El verdadero fundador de la conquista y colonización, el capitán Domingo Martínez de Irala, para evitar la disolución de la conquista, dando el ejemplo casó a sus hijas mestizas (las habidas en hijas de caciques, tenidos unas y otros por nobles) con algunos de sus revoltosos capitanes, enviándolos luego a la conquista del Itatí y del Guayrá (hoy estados brasileños de Mato Grosso del Sur y de Paraná). Se calcula en 45 ó 48 la descendencia de Irala. Es posible concluir que si hay una Iberoamérica típicamente mestiza de europeo e indígena y sin rastro de etnia africana esa es la del Paraguay. No en vano, por Real Cédula de 31.12.1662 (A. G. Indias, Leg. Bs. As. n.º 2, antes 122-3-2), todos los paraguayos fueron tenidos y tratados como españoles por ser hijos de españoles aunque fueran habidos en indias. En 1620, explicando la obra de la conquista asunceña un jesuita señalaba que la fundación de Asunción «fue, más por vía de cuñadazgo, que de conquista» (ibid., p. 79).

⁴³ La ruta del contrabando, que pone a funcionar al Atlántico contrabandista, fue inventada sobre veredas indígenas por el primer obispo de Tucumán, fray Francisco de Vitoria, de la orden de Santo Domingo. En 1585, el obispo despachó por Buenos Aires a Brasil, sin «permisión», una fragata de su propiedad que conducía productos de la tierra estimados en \$ 130.000. De regreso, la nao trajo buen cargamento de ropa y otras mercaderías, de las que siempre faltaban en la región, más un centenar de esclavos africanos, «piezas» que el obispo vendió en Potosí después de pasarlas por Tucumán (San Miguel de Tucumán, 1565). También Vitoria introdujo los trapiches para beneficiar la producción de caña de azúcar en el Tucumán y el Alto Perú. Uno de los caminos arrancaba de Potosí y enderezaba hacia Jujuy, escala que se creó después (1593), Salta (1582), Santiago del Estero (1553) y Córdoba del Tucumán (1573), hasta morir en Buenos Aires (1580). El otro camino, que eludía Córdoba, pasaba por la laguna de

los Porongos. Si consideramos el recorrido en términos actuales, serían de unos 750 km, más o menos. Asimismo, en el circuito contrabandista debemos anotar la ruta Buenos Aires-Santiago de Chile (1541), que era prolongación de la que iba al Cuyo, espacio que hoy abarca las provincias argentinas de Mendoza (1562), San Juan (1562) y San Luis (1594) y atravesando la cordillera, desde Chile tomaba al norte comunicando con Potosí (1545), Cuzco y Lima (1535). Las fechas corresponden a la fundación de las ciudades que encabezaron la fundación de las actuales provincias argentinas y de la hoy capital chilena.

⁴⁴ La historiografía lusobrasileña denomina a la Unión de las Dos Coronas como Período Filipino porque Felipes fueron todos sus reyes españoles, desde el II (I de Portugal) al IV (III de Portugal). Si generalmente la historiografía latinoamericana, como la lusobrasileña, toma las fechas de 1640 en que España cerró sus fronteras americanas, en Europa la contienda ibérica se alargó hasta 1668.

⁴⁵ Al primer ciclo, el de la caza del indio, que además fue permanente, Brasil debe la formulación primigenia de sus fronteras exteriores. En cambio, en los otros dos, adeuda buena parte de la colonización de sus fronteras interiores, que fueron yendo aseguradas con la fundación de numerosos núcleos urbanos. En el «Sertanismo de contrato», las bandeiras, por ejemplo, pueden partir de Santos y, Atlántico mediante, desembarcar en Salvador de Bahía desde donde se desparan hacia el interior del actual estado bahiano. O asimismo tirar camino hacia el nordeste, entrando en lo que hoy es el estado de Piauí. También, podía arrancar de las villas oceánicas de Olinda y Recife (Pernambuco), en dirección nordeste e incursionar en territorios que en el futuro pertenecerán a los estados de Ceará, Paraíba o Río Grande del Norte. En cuanto a las bandeiras de minería, habrán de principiar el desarrollo del centro-oeste del Brasil actual. El asombro conmueve si se piensa que toda esa gigantesca masa subcontinental fue descubierta y dominada a pie, pues ese fue en sí el modo característico de la expansión bandeirante.

⁴⁶ La región del Tape quedaba encerrada entre el oriente del río Uruguay y el curso del río Ibicuy

desde su desembocadura en el Uruguay hasta dar con sus fuentes, hoy en el interior del Estado brasileño de Río Grande del Sur. Debemos recordar que el curso del río Uruguay (uno de los cuatro grandes ríos de la cuenca del Plata junto al Paraguay, el Paraná y el de la Plata) forma una especie de parábola inconclusa, pues, naciendo próximo al Atlántico (en Viamão, al sur de Porto Alegre), desagua en el río de la Plata, unos pocos kilómetros antes del delta del Paraná.

⁴⁷ Debemos agregar a este panorama la connivencia de los gobernadores españoles del Paraguay, quienes hacían sus negocios de contrabando de mercaderías y esclavos africanos para el Perú, usufructuando la facilidad que les proporcionaba la Unión de las Coronas en la utilización de las vías de acceso por el «Atlántico de contrabando»: Bahía, Río de Janeiro y San Vicente-Santos. La Provincia Gigante del Paraguay y Río de la Plata por esas épocas, y a partir de 1618, había dejado de existir. Se había vuelto inmanejable y a instancias del gobernador criollo paraguayo Hernando Arias de Saavedra, la Corona las había separado en dos: la del Paraguay, capital Asunción, y la del Río de la Plata, capital Buenos Aires.

⁴⁸ En 1651, Antonio Raposo Tavares ejecuta en el término de tres años lo que se ha dado en nombrar, y con razón, la «circunnavegación de la Ilha Brasil», puesto que parte de San Pablo y desemboca en el Amazonas.

⁴⁹ Montevideo fue la primera colonia española fundada en el Atlántico austral para defender la línea de Tordesillas. Si pensamos que Montevideo está en los 35° de L S y nace recién en 1724 y que San Vicente es de 1532 y se halla en los 24°, fácil es darse cuenta del peso de las fronteras del mercantilismo en la conformación de los países hispano-americanos y del ex Brasil lusitano, país que entra en la categoría de los *monster country* de acuerdo a la calificación de George F. Kennan en «Around the craggy hill. A personal and political philosophy» (Nueva York, 1993), citado por C. Lafer, *La identidad internacional de Brasil*, Fondo de Cultura Económica (1.ª ed. en portugués, 2001), 2002, p. 29.

EL MESTIZAJE EN LA COMUNICACIÓN DE IDEAS. EL ESPAÑOL, EL PORTUGUÉS Y LAS LENGUAS INDÍGENAS DEL NUEVO MUNDO

ASCENSIÓN HERNÁNDEZ DE LEÓN-PORTILLA
Universidad Nacional Autónoma de México

A fines del siglo XV comenzaron a circular en los países occidentales de Europa sorprendentes noticias acerca de tierras y gentes que los europeos iban encontrando en el Gran Océano, el que por siglos fue considerado como el cinturón de la Ecúmene. Todas estas noticias, difundidas muchas veces en escritos impresos, revelaban la existencia de un Nuevo Mundo en el que, en un marco geográfico grandioso, se guardaban cosas maravillosas, entre otras, pueblos, lenguas y culturas inimaginables.

Las noticias del choque brusco entre los hombres de Castilla y estos otros que inesperadamente irrumpían en la Ecúmene, se extendieron rápidamente en un mundo ocupado en sus guerras y ensimismado en el Renacimiento. Se dijo de ellos que eran pacíficos, de naturaleza angelical, y también bárbaros y caníbales. Entre noticias vagas y contradictorias empezaron a llegar novedades: que algunos de aquellos hombres tenían ciudades, leyes, calendario e incluso libros, en los que guardaban su saber acerca de las cosas divinas y humanas y recogían la memoria del pasado.

Encuentro en el Darién

Un humanista italiano enraizado en España, Pedro Mártir de Anglería (1437-1526), atento siempre a todo lo que traía «el preñante océano» (Anglería, 1964, v. I, p. 395), recogía las noticias y las daba a conocer a sus amigos, entre ellos el papa León X, mientras redactaba un libro en latín, *De Orbe Novo*, impreso en Alcalá en 1516. En él reconstruía, como en un escenario teatral, el contacto de los españoles con indígenas poseedores de libros:

Otra cosa que a mi entender, no debo silenciar: un cierto Corrales conocedor del derecho y alcalde de los darienenses dice haberse tropezado con un fugitivo de las grandes tierras del interior [...]. Viendo el indígena que el alcalde estaba leyendo, dio un salto lleno de admiración y exclamó: «¡Cómo!, ¿también vosotros tenéis libros y os servís de caracteres para comunicaros con los ausentes?». Y así diciendo, solicitaba que se le mostrase el libro abierto creyendo que iba a contemplar la escritura patria, pero se encontró que era diferente. Decía que las ciudades de su país estaban amuralladas, que sus compatriotas estaban vestidos y se gobernaban por leyes. ¿Qué dices a esto, Beatísimo Padre?¹.

¿Quiénes eran estos nuevos actores que tenían libros y que pronto fueron conocidos y admirados por otros escritores como Martín Fernández de Enciso, Hernán Cortés (1485-1547) y Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557)? Sin duda eran los nicaraos, la avanzada más sureña de los pueblos nahuas, que en su larga peregrinación desde Oregón hasta la península de Nicoya, se abrieron camino entre pueblos que habían llegado antes que ellos, dejando un rosario de asentamientos. Estos asentamientos fueron la cuna donde se gestaron las familias, lenguas y dialectos que hoy constituyen el tronco yuto-azteca o yuto-nahua. Si miramos un mapa de América del Norte, veremos que los pueblos de este enorme grupo tuvieron preferencia por la gran cordillera del oeste y son, como ella, una especie de espina dorsal lingüística en el contexto de Norte y Centroamérica.

En el sur del continente también hubo pueblos que tuvieron preferencia por la cordillera, los Andes, y llegaron a imponer sus lenguas en grandes territorios: fueron los aymaras, quechuas y chibchas; también ellos trazaron la espina dorsal lingüística de Sudamérica. En suma, puede decirse que además de los pueblos que vivieron en las alturas de la gran cordillera y formaron imperios y sus lenguas fueron imperiales, al oriente de la enorme cordillera que corre de Alaska a la Patagonia, existía una multitud de idiomas que los especialistas se esfuerzan en clasificar cada vez con más precisión. Entre ellos destaca el guaraní, que, aunque nunca fue lengua de un imperio, se extendió por la costa este de Sudamérica y la Amazonia. Hoy es lengua oficial de Paraguay, junto con el español. Esta riqueza lingüística del continente es testimonio de la antigüedad y la forma del poblamiento de América y de la capacidad creadora de los pueblos que las hablan.

¹ Anglería, 1964, v. I, p. 381.

La escritura del Nuevo Mundo

Volvamos al encuentro en el Darién. Aquel nicarao que quería leer los libros de Castilla, no pudo hacerlo porque encontró «que la escritura era diferente». Y evidentemente lo era, ya que los libros que él leía estaban escritos con lo que hoy llamamos escritura pictográfica, elaborada con un sistema de signos en los cuales, de forma codificada, se representaban objetos y conceptos. En una palabra, leía lo que hoy llamamos *códices*, los libros de Mesoamérica. Para definirlos nadie mejor que Fernández de Oviedo, quien los vio en las «hermosas e apacibles tierras» de los llanos de Nicaragua:

Tenían libros de pergamino, que hacían de los cueros de venado, tan anchos como una mano o más e tan largos como diez o doce pasos, e más o menos, que se enco-gían e doblaban e resumían en el tamaño e grandeza de una mano [...] y en aquéstos tenían pintados sus caracteres o figuras de tinta roja y negra de tal manera que, aunque no eran lectura ni escritura, significaban e se entendían por ellas todo lo que querían muy claramente².

Tales libros pintados en tinta «negra y roja», metáfora de la sabiduría en lengua náhuatl, de los cuales han sobrevivido solamente quince, son para nosotros los últimos testimonios de una larga tradición del registro del pensamiento mesoamericano iniciado en el seno de la cultura olmeca, en el primer milenio antes de Cristo, en lo que hoy es Veracruz y Tabasco. Los olmecas son los creadores de un sistema de signos gráficos cuya lectura nos permite conocer lo que ellos pensaban acerca de lo sagrado —la dualidad divina, los dioses, el calendario ritual— y también acerca de lo humano —el poder y las conquistas—. Esta incipiente escritura fue asimilada y enriquecida por otros pueblos mesoamericanos hablantes de otras lenguas, que lograron constituir unidades políticas fuertes en Monte Albán y Teotihuacán.

Pero en esta superárea cultural que llamamos Mesoamérica, la tinta negra y roja tuvo su más alta expresión entre los mayas, quienes en la época clásica —siglos III a X d.C.— llegaron a crear una escritura fonética en la que se pueden visualizar gráficamente las sílabas y, asimismo, lograron calcular cálculos de tiempo muy precisos, incluyendo el concepto de cero. En piedra, barro y papel, la escritura maya es la columna vertebral de un pensamiento que se preocupó por dominar el tiempo, por consignar la memoria de su pasado y por dejar constancia del sentimiento de lo sagrado, que orientaba sus vidas.

² Fernández de Oviedo, 1945, v. XI, p. 65.

Los contactos con los libros del Nuevo Mundo se hacen más tangibles cuando los navíos de Cortés tocan la isla de Cozumel en 1519 y encuentran, «¡oh, Santo Padre, innumerables libros!»³. Poco después los españoles fundan la Villa Rica de la Vera Cruz y Cortés recibe los primeros regalos de Moctezuma, entre los cuales había dos códices: el *Vindobonense* y el *Fejérváry-Mayer*, llamado por Miguel León Portilla *Tonalamatl de los pochtecas*⁴. Al abrirlos, no pudieron leerlos, aunque, como el nicarao, quedaron admirados; prueba de ello es que Cortés los envió a su señor Carlos, con lo cual el regalo pasó de emperador a emperador. Los códices fueron embarcados en Veracruz con otros muchos objetos preciosos, entre ellos la *Primera carta de relación* de Hernán Cortés. El navío llegó a Sanlúcar en octubre de 1519, con Antón de Alaminos como piloto, quien en la travesía descubrió la corriente del golfo⁵.

La admiración ante los libros mesoamericanos también se sintió en Perú. Los cronistas que escribieron de la cultura incaica gustan de ponderar el valor de los *quipus*, en los que, por medio de cordones con nudos, se registraba el pasado. Pedro Cieza de León habla de «*quipus* de cuenta y *quipus* retóricos» y pondera la habilidad de los *quipucamayos*, quienes podían leer en aquellas cuerdas: «había *quipucamayos* que entendían de las cuentas y otros más retóricos y abundantes de palabras que relataban los hechos en forma de romances y villancicos y que éstos contaban lo que pasó ha quinientos, como si fueran diez»⁶.

Los libros del Viejo Mundo: los siglos del latín

Aquellos dos códices fueron sin duda los primeros embajadores de la sabiduría del México antiguo, pero, como el nicarao, nadie pudo leerlos. Los libros que entonces se leían en España estaban impresos en papel y respondían a un sistema de signos que llamamos escritura alfabética, en la cual cada signo o grafema corresponde a un valor fonético, es decir a un fonema. Tal escritura era un valioso legado de una vieja tradición cultural generada en el Oriente próximo y consolidada por griegos y romanos.

La península Ibérica se benefició de esta forma de escritura desde sus orígenes, llevada por los navegantes fenicios y griegos y por los conquistadores cartagineses, que en el primer milenio antes de Cristo hicieron suyas las costas del Mediterráneo. Era el momento en que precisamente se formaba el primer substrato histórico de la Península, gracias a la mezcla de dos pueblos: los iberos, de filiación muy discutida, y los cel-

³ Anglería, 1953, p. 206.

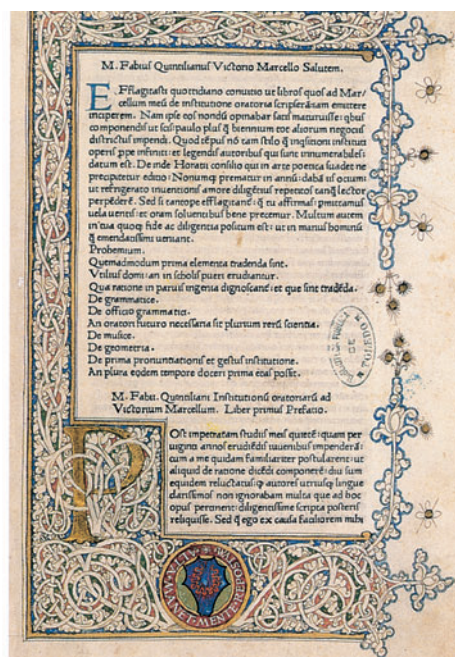
⁴ León-Portilla, 1985.

⁵ Hernández de León-Portilla, 1988, p. 51.

⁶ Porras Barrenechea, 1963, pp. 119-120.



Plomo de La Bastida, detalle [CAT. 37]



Portada de *Institutiones Oratoriae*, de Marco Fabio Quintiliano, Biblioteca Nacional, Madrid

tas, miembros del extenso tronco indoeuropeo. En lo que hoy es Andalucía occidental se formaba la primera unidad política de los confines del Mediterráneo, el reino de Tartesos, renombrado en la Biblia y en los textos de griegos y romanos. Veamos lo que escribía el geógrafo griego Estrabón (ca. 63 a.C.-21 d.C.) acerca de sus habitantes:

Pues emplean el alfabeto y poseen de tiempo antiquísimo escritos en prosa, poemas y leyes en verso que, según ellos, tenían más de seis mil años de antigüedad⁷.

Además de los tartesios, otros pueblos de la Península fabricaron sus propios alfabetos con los signos venidos de Oriente, a los que se conoce genéricamente como escritura ibérica. Una buena muestra la constituye el Plomo de la Bastida, conservado en el Museo de Prehistoria de la Diputación de Valencia, cuyos anverso y reverso muestran alfabetos similares, más no iguales⁸. Las abundantes monedas de la España prerromana son prueba evidente de la difusión de la escritura con el nombre de la ciudad que las acuñaba en caracteres ibéricos.

Estas incipientes escrituras, unidas a las creaciones artísticas y religiosas ibéricas, muestran un primer mestizaje del pensamiento de las tierras de España con los centros difusores de cultura del Oriente Próximo. En cierta manera este mestizaje fue la puerta que abrió a otro mucho más duradero: el que se gestó con la conquista romana, larga pero eficaz, (226 a.C.-19 d.C.). Durante siglos, la nueva provincia, Hispania, entró en un proceso de romanización en el que la lengua y cultura latinas se impusieron. Los españoles fueron ya hispano-romanos y escribieron en latín: Séneca, Lucano y Marcial entre otros, además de Quintiliano, tratadista de la lengua de Roma.

Con el latín se impuso una nueva cultura, un estilo artístico, un pensamiento y un nuevo orden jurídico y social. Este nuevo orden se manifiesta en las leyes en las que se mezcla el derecho indígena y el impuesto por Roma. Algunas han llegado hasta nosotros grabadas en bronce, como la *Lex Coloniae Generativae Juliae* dada por Marco Antonio a Orso (Osuna), por orden de Julio César, y las Leyes *Flaviae Salpensanae et Malacitanae*, referentes a la organización municipal del Salpensa y Málaga, dadas por Domiciano y conservadas en el Museo Arqueológico de Madrid.

A la caída de Roma en 478 d.C., el latín, con su alfabeto, perduró en medio de un convulsionado proceso de fusión y mestizaje entre los hispano-romanos y los nuevos invasores del centro de Europa, los godos. Poco a poco los invasores adoptaron la lengua de los conquistados y la cultura que toda lengua conlleva. Así, por ejemplo, aceptaron el Derecho, una de las grandes creaciones culturales de Roma, y

⁷ Marqués de Lozoya, 1967, p. 39.

⁸ *Op. cit.*, p. 75.



Portada de *Etimologías*, de san Isidoro de Sevilla, Biblioteca Nacional, Madrid

lo asentaron en el *Liber Iudiciorum* o *Fuero Juzgo*. Mientras esto sucedía, Isidoro de Sevilla (560-636), mitad hispano-romano, mitad godo, se daba a la tarea de compilar en una enciclopedia dos formas de pensamiento: la cristiana, que se imponía con fuerza, y la pagana, que se resistía a morir. Su obra *Originum sive Etimologiarum* es un ambicioso intento de registrar y clasificar los conocimientos de su tiempo en veinte libros. En ella, el latín es el instrumento que permite el trasvase cultural de conceptos y, a la vez, el fundamento de un nuevo proyecto de enseñanza sustentado en el *trivium* y el *quadrivium*. Las *Etimologías* se convirtieron en la fuente del saber de la Edad Media, copiadas una y otra vez en pergamino en los monasterios benedictinos. De ellas quedan más de mil copias.

Pero las *Etimologías* no era el único libro que se leía en la España medieval; compartía protagonismo con los *Beatos*, los libros que con letras e imágenes transmitían lo más profundo del sentimiento religioso, entendido incluso hasta por aquellos que no sabían leer; por otra parte, judíos y musulmanes también tenían sus libros, además del *Talmud* y del *Corán*, escritos con sus propios alfabetos y en pergamino.

Lenguas en contacto: las Escuelas de Traductores

Los siglos del latín no fueron herméticos ni eternos y, poco a poco, se abrieron paso nuevas lenguas, hijas del latín, generadas en los nacientes reinos cristianos de la cordillera Cantábrica y de los Pirineos, lenguas que se reforzaban a medida que sus hablantes conquistaban territorios a los musulmanes. En este contexto, la toma de Toledo en 1085 por el rey Alfonso IV (1040-1109) tiene un significado especial. Toledo había sido la capital de la España visigoda y su incorporación a la cristiandad significaba una victoria histórica, a la cual habían ayudado caballeros venidos de tierras más allá de los Pirineos, atraídos quizá por el Camino de Santiago y por el país que luchaba por la fe de Cristo.

En Toledo, los cristianos toman contacto con la Edad de Oro de al-Andalus afinada en Córdoba, la ciudad receptora de la antorcha cultural venida de Oriente, en especial de Persia. Allí se había logrado el trasvase de la filosofía y la medicina griega al árabe con una figura a la cabeza, el médico Avicena (980-1037). Córdoba acoge desde el siglo XI la oleada de pensamiento grieco-árabe y el saber matemático de la India. Pronto se forma un pensamiento propio en donde convive el neoplatonismo de Ibn Hazm (994-1063) y Avicibrón (1020-1057), con el aritotelismo de Averroes



Puerta del Sol, Toledo

(1126-1198) y Maimónides (1035-1104); la astronomía de Azarquiel (1029-1087), con el saber matemático indio transmitido por el persa Al-Jwarizmi y traducido al árabe por Maslama el Madrileño (m. en 1007), conocido como el «Príncipe de los matemáticos de al-Andalus»⁹.

Al comenzar el siglo XII, la vida de Toledo cambia. La antigua capital visigótica pasa a ser, *de facto*, la capital de Castilla y, hasta cierto punto, la capital cultural de Europa. En ella se consolida el castellano como lengua académica e incluso adquiere perfil propio la manera de hablar, la llamada «norma toledana». En parte ello se debe a dos grandes promotores, el rey Alfonso VII (1105-1157) y el nuevo arzobispo, don Raimundo (m. en 1152), quienes logran crear un clima favorable al estudio y la traducción de textos. Un grupo de sabios se establece en la ciudad y da vida a la llamada Escuela de Traductores de Toledo. En ella destacan los judíos conversos Juan Hispano, filósofo, y Pedro Alfonso (*ca.* 1115), astrónomo, con su discípulo Domingo Gundisalvo (*ca.* 1140), traductor de obras de filosofía aristotélica. Los hay también de lejanas tierras, venidos por el camino de Santiago, como Gerardo de Cremona (*ca.* 114-1187), interesado por la filosofía y la astronomía, y Hermann el Dálmata, por la astronomía. En ellos y en Maslama el Madrileño se inspiró el inglés Adelardo de Bath (*ca.* 1125), quien tradujo al latín el pensamiento de Al-Jwarizmi y difundió los hallazgos matemáticos de la India, entre otros los guarismos, el uso del cero y el cálculo algebraico. Pero, antes de que esto sucediera, los guarismos o cifras se usaban en la España cristiana tal y como aparecen en el código *Vigilano*, escrito en 973 y conservado en El Escorial¹⁰.

En Toledo, además, se empieza a usar un nuevo soporte para la escritura: el papel. «En Toledo escribían con una substancia hecha de trapos», decía con admiración Pedro el Venerable, abad de Cluny en el siglo XI¹¹. En esta sencilla frase se refleja otro encuentro más de culturas: los cristianos empiezan a usar el papel, originado en China y difundido por los árabes desde la toma de Samarcanda en 712. La ciudad de Toledo adquirió una vida cultural elevada y este hecho explica que Alfonso X el Sabio (1121-1284) la escogiera para sede de su taller académico en el cual se generó su gran obra histórica, jurídica y astronómica en castellano, de tal manera que la norma toledana se fortaleció y se hizo también norma alfonsí. Además, el rey sabio continuó la labor de traducción incluso con personas llegadas de lejos: Daniel de Morlay (*ca.* 1190), Miguel Escoto (m. en 1235) y Hemann el Alemán (m. en 1272), traductores de Averroes y del persa Al-Farabí (*ca.* 870-950).

En el fondo, en la tarea de los traductores existía un espíritu de admiración a otras culturas y un humanismo en el que se trataba de rescatar lo propio —Aristóteles y

⁹ Valdeavellanos, 1963, 2, p. 183.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 583.

¹¹ Ídem, p. 540.

Retrato de Juan Fernández de Heredia que aparece en su *Crónica de Espanya*, manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional, Madrid



Ptolomeo— y de conciliar el aristotelismo árabe y las innovaciones de la India con el pensamiento cristiano. Toledo era un crisol de culturas de Oriente y Occidente donde judíos, árabes, mozárabes y cristianos dialogaban en tres lenguas, árabe, castellano y latín. De nuevo, la península Ibérica aceptaba y se mezclaba con el pensamiento venido de Oriente, incluso de un Oriente lejano como la India, pero esta vez lo transmitía a los países del norte, los que participaban en el Camino de Santiago y a través de él se comunicaban y ampliaban su pensamiento.

En esta España multicultural no es sólo Toledo donde se incorporan otras formas de pensamiento a través de la traducción. También en el valle del Ebro y en Barcelona, desde el siglo XI, se establecen algunos sabios venidos de lejos atraídos por un saber que enriquece la cristiandad. Recordaré solamente a Roberto de Chester, quien se instala en Pamplona y traduce a Al-Jwarizmi, y a Platón de Tívoli, quien en Barcelona se dedica a la filosofía y las matemáticas. Ellos representan la apertura a otra cultura, hecho que culmina en el taller de traducción de Juan Fernández de Heredia (m. en 1396). Destacado militar de la Corona catalano-aragonesa, gran maestro de la orden de San Juan de Jerusalén, al final de su vida Heredia dejó las armas y fundó un taller de traducción en el que se hicieron versiones de Plutarco, Tucídides y Marco Polo¹². Representa un momento importante del cultivo del aragonés y, a la vez, un prerrenacimiento que anuncia el gusto por las lenguas de Grecia y Roma.

¹² Alatorre, 1971, pp. 133, 155.

Lenguas en expansión: castellano y portugués

Los siglos del latín no fueron herméticos, vale repetir, y el cambio lingüístico sufrido por el latín vulgar en labios visigodos se hizo palpable en los pequeños reinos cristianos que, con esfuerzo, se consolidaban en el norte de la Península: toman vida el gallego, el catalán y el castellano como lenguas en expansión. Los tres tenían un camino, el sur, y los tres tuvieron contactos políticos y culturales entre sí.

El gallego se consolidó en el oeste de la Península, una vez repoblada Galicia por el rey astur Fruela I (757-768). Con el tiempo, evolucionó a galaico-portugués y finalmente a portugués, lengua que alcanzaría enorme expansión atlántica. Su naturaleza dulce, muy propicia para la poesía, atrajo a Alfonso X el Sabio, quien escribió en portugués las *Cantigas de Santa María*, monumento de la lengua gallega.

El catalán surgió al oriente de la Península, vecino del provenzal. Se considera que los reyes de la Corona catalano-aragonesa fueron bilingües —catalán y castellano— y algunos, como Jaime I el Conquistador, trilingües —sus dos lenguas más latín¹³—. La expansión mediterránea de este reino lo puso en contacto con otras lenguas y culturas, especialmente de Italia y Grecia.

Finalmente, el castellano fue cuajando como lengua a medida que se repoblaban los territorios del Alto Ebro y norte del Duero con gente venida de varias partes que traían consigo sus formas dialectales. Pero además, el condado de Castilla compartió fronteras con los hablantes de euskera, y uno de los primeros reyes astur-leoneses, Alfonso III (866-909), casó con Jimena de Pamplona e incrementó el intercambio con sus vecinos¹⁴. En este conglomerado de hablas tomó forma la nueva lengua tal y como la conocemos en las *Glosas Emilianenses*, del monasterio de San Millán en

¹³ Colón Domenech, 1968, p. 195.

¹⁴ Menéndez Pidal, 1950, pp. XLII-XLIV.

Vista del monasterio de San Millán
de la Cogolla, La Rioja





Alfonso X el Sabio, *Libro de los juegos*, manuscrito, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

La Rioja, y *Glosas Silenses* del monasterio de Silos en Burgos, de hacia 1078. Poco después el castellano es ya lengua literaria en el *Poema del Cid*, compuesto por Pedro Abad hacia 1140, por los mismos años en que se consolidaba la norma toledana.

Desde el principio, el castellano se abrió a otras lenguas, en primer lugar al árabe con el cual tuvo un intenso intercambio. Son miles las palabras de origen árabe que usamos y todos los días dormimos con una de ellas: *almohada*. Hay también algunas mozárabes, como *semilla*, y bastantes de origen catalán, como *clavel*. De origen catalán es también la terminación *ate* que se hizo vocablo con vida propia en México. *Ate* es genérica para pasta dulce de fruta: ate de membrillo, de guayaba y de otras frutas. Los galicismos como *corcel*, entraron pronto por el Camino de Santiago, y los italianismos como *soneto*, en el prerrenacimiento, en la corte de Juan II de Castilla (1405-1454). Con Gonzalo de Berceo (n. en 1198) y Alfonso el Sabio, el castellano se *relatinizó*, hecho que fortaleció el léxico, la fonética y la sintaxis castellana¹⁵. Por último, desde el Renacimiento, nuestra lengua se enriqueció sin cesar con latinismos y helenismos; con ellos el castellano revivió sus raíces y dialogó con otras lenguas y culturas cercanas.

Al finalizar la Edad Media, un suceso lleno de sombras llevó muy lejos la lengua castellana: la expulsión de los judíos en 1492. Las comunidades sefardíes, asentadas en muchos países de Europa y el Cercano Oriente, conservaron su lengua durante siglos, una mezcla de muchas variantes del castellano a la que llamamos judeo-español o ladino. En ella se forjó una literatura que tiene su más alto monumento en la *Biblia de Ferrara*, impresa en Amsterdam en 1530 y patrocinada por el duque de Ferrara. La nueva *Biblia* en ladino significó «un esfuerzo por prestigiar a la lengua vulgar [...] con elegancia y pulidez», afirma Manuel Alvar¹⁶. Es evidente que con ella el castellano se abría paso entre otras lenguas vernáculas en una Europa renacentista en donde todavía el latín era la lengua franca del humanismo y de las ciencias. Sin embargo, el futuro del castellano no estaba en el Viejo Continente, sino en el Nuevo que acababa de aparecer inesperadamente.

¹⁵ Alvar, 1967, p. 28.

¹⁶ Alvar, 2001, pp. 82-83.



Miniatura que representa a Antonio de Nebrija con su hija Francisca enseñando gramática al gran maestro de la orden de Alcántara, Juan de Zúñiga, en Zalamea de la Serena (Badajoz), Biblioteca Nacional, Madrid

El castellano en América: una morada de moradas

Cuando en 1492, Antonio de Nebrija (1444-1522), en el prólogo a la *Gramática de la lengua castellana*, escribió que «siempre la lengua fue compañera del Imperio», seguramente nunca imaginó el futuro de aquella lengua que acababa de poner «debaxo de arte». Porque la lengua castellana, a la que él quiso dotar de uniformidad y larga vida en un espacio puramente peninsular, pronto saltó a un orbe nuevo donde existía un universo de hombres y lenguas. Nebrija no alcanzó a conocer que el castellano sería la lengua de aquel orbe y menos que sus trabajos lingüísticos serían la fuente de inspiración para codificar las lenguas americanas. La codificación gramatical de muchas de ellas ayudó a cultivar el purismo y mantener la uniformidad, lo cual es garantía de larga vida; en frase de Nebrija, «dejaron de ser peregrinas y tuvieron casa donde morar»¹⁷. El castellano se fue haciendo una «morada de moradas», y si Nebrija además de ser lingüista hubiera sido profeta, quizá hubiera ampliado la famosa frase de Lorenzo Valla (1407-1457) y hubiera hablado de «lenguas compañeras del Imperio».

El hecho es que el Nuevo Mundo era una Babel inesperada que se interponía entre la palabra evangélica y los hombres que lo habitaban. Había que abrirse camino entre esa Babel aprendiendo lenguas y con ellas, iniciar un proceso de traducción intercultural. Las lenguas eran el camino para comprender, interpretar y acercarse a los naturales y a su percepción del mundo. Las órdenes religiosas emprendieron un programa de apertura hacia las lenguas, según el pensamiento de san Pablo: «Hay en el mundo no sé cuántas variedades de lenguas y nada hay sin lenguaje. Mas, si yo desconozco el valor del lenguaje, seré un bárbaro para el que me habla; y el que me habla, un bárbaro para mí»¹⁸. He aquí el sentido de hablar lenguas para los que llegaron, y con las lenguas, los religiosos se engarzaron en la cultura y el sentir de los naturales. Veamos con palabras del franciscano Gerónimo de Mendieta (*ca.* 1534-1604) el proyecto lingüístico-evangelizador del siglo XVI. Recomienda que los jóvenes, al tomar el hábito, entren de lleno en el estudio de alguna lengua,

tanto a los de acá [México] como a los que vienen de España [...] con cuidado se procure enviallos luego a donde aprendan las lenguas, porque al principio, en el fervor que traen, se fundan en ellas y cobren afición a los naturales¹⁹.

¹⁷ Nebrija, 1492, «Prólogo».

¹⁸ Primera epístola a los corintios, 14, 10.

¹⁹ Mendieta, 1892, v. I, p. 72.

Por su parte la Corona aceptó la política lingüística de las órdenes religiosas y quizá en esta aceptación influyó el contexto geopolítico: en realidad, el castellano era

una de cuatro en España y una de muchas en la corona imperial de Carlos V. Por lo tanto, el nuevo universo lingüístico no era un fenómeno extraño, y Felipe II, aceptando las disposiciones de los concilios de México y Lima, expidió una cédula en Badajoz en 1580:

Y hemos acordado que en las Universidades de Lima y México haya una cátedra de la lengua general [...] y que en todas las partes donde ay Audiencias y Chancillerías se instituyan de nuevo y den por oposición para que, primero que los sacerdotes salgan a las doctrinas, hayan cursado en ellas²⁰.

²⁰ Paredes, 1581, ley XXX, título VI.

²¹ Mendieta, 1870, p. 222.

Las lenguas americanas en sus artes y vocabularios: una visión de conjunto

Entrar en la nueva Babel no era empresa fácil. Fray Gerónimo de Mendieta, en su conocida crónica *Historia eclesiástica indiana*, describe los trabajos y sufrimientos que los primeros franciscanos vivieron cuando llegaron a la Nueva España por la dificultad de comunicarse con los naturales. «El Espíritu Santo», escribió él, les inspiró que «con los niños que tenían en las escuelas, se hiciesen niños para participar en su lengua y oyendo el vocablo, lo escribían»²¹. Fue así como los improvisados lingüistas tuvieron que escuchar nuevos sonidos y estudiar palabra por palabra para elaborar incipientes glosarios y las primeras reglas gramaticales.

Las escuelas fueron los centros de estudio no sólo para los niños indígenas sino también para los frailes españoles. Algunas de ellas, como el Imperial Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, funcionaron como focos de investigación humanística. Abierto en 1536, allí se creó un espacio de encuentro entre el saber mesoamericano y el Renacimiento europeo. En su *scriptorium* se elaboraron gramáticas, vocabularios y libros de contenido religioso, al tiempo que se pintaban mapas, códices, herbarios, crónicas históricas y hasta una enciclopedia según el modelo gre-



Fray Bernardino de Sahagún, página de *Historia General de las cosas de Nueva España*. Códice Florentino

corromano, la que hoy conocemos como *Códice florentino*, redactado por fray Bernardino de Sahagún (1500-1591) y su equipo de colaboradores nahuas. En Santa Cruz se realizó un proyecto de diálogo y traducción de tres lenguas —castellano, mexicano y latín— y dos culturas, española y náhuatl. Como siglos antes en Toledo, hubo destacados humanistas: Arnaldo de Basaccio y Juan Focher, franceses; Andrés de Olmos (ca. 1485-1571), Alonso de Molina (ca. 1514-1585), Juan de Gaona (1507-1560) y el ya citado Sahagún, españoles; Alonso Vegerano (m. en 1609), Hernando de Ribas (m. en 1597) y Antonio Valeriano (m. en 1605), nahuas.

El Colegio de Tlatelolco es prototipo de centro de docencia y elaboración de libros en lenguas americanas, aunque no hay que olvidar que en muchas ciudades del nuevo continente las escuelas de religiosos funcionaron como proyectos comunitarios de trabajo entre frailes y escolares. En ellas se redactaron las gramáticas y vocabularios de las lenguas más habladas del continente, de manera que puede afirmarse que el arte de gramatizar fue un arte colectivo y, como tal, variado y enriquecedor.

Para 1547 fray Andrés de Olmos terminaba su *Arte de la lengua mexicana*, la lengua más general, hoy diríamos *lingua franca*, de Mesoamérica. Poco después, su hermano de orden, Alonso de Molina, imprimía el primer vocabulario del Nuevo Mundo, titulado *Aquí comienza un vocabulario en la lengua castellana y mexicana*, 1555. Mientras, el franciscano francés Maturino Gilberti (1498-1585) codificaba la lengua tarasca o purépecha y publicaba el *Arte de la lengua de Mechoacán*, y el *Bocabulario en lengua de Mechuacán*, ambos de 1559. Los dominicos, por su parte, se dedicaban al estudio de las dos lenguas generales de Oaxaca, el zapoteco y el mixteco. En 1558 fray Juan de Córdova (1501-1595) publicaba el *Arte en lengua zapoteca* y el *Vocabulario en lengua çapoteca*; fray Antonio de los Reyes (m. en 1603) imprimía el *Arte de la lengua mixteca*, 1593; y fray Francisco de Alvarado (m. en 1603) sacaba a la luz el *Vocabulario en lengua misteca* en ese mismo año. Las lenguas generales de Yucatán y Chiapas fueron pronto estudiadas por el franciscano Antonio de Ciudad Real (1551-1617), quien elaboró el *Diccionario de Motul maya-español*, y el dominico Domingo de Ara (m. en 1572), autor del *Ars tzeldalica* y *Vocabulario en lengua tzeldal según el orden de Copanabastla*.

Al igual que en Mesoamérica, en la zona andina la evangelización corría de la mano de la elaboración de gramáticas y vocabularios. En 1560 el dominico Domingo de Santo Tomás (m. en 1570) abría la senda con la publicación de su *Grammática o arte de la lengua general de los indios de los Reynos del Perú*, acompañada de un *Lexicon o Vocabulario de la lengua general del Perú*. Además del quechua, que era la

lingua franca del Imperio incaico, pronto fueron estudiadas dos lenguas generales, el aymara y el guaraní: el aymara por el jesuita Ludovico Bertonio (1555-1628), autor de la *Gramática muy copiosa de la lengua aymara*, 1603, y *Vocabulario de la lengua aymara*, 1612 [CAT. 42]; el guaraní por el también jesuita Antonio Ruiz de Montoya (1585-1652), autor del *Tesoro de la lengua guaraní*, 1639. Otro jesuita, Luis de Valdivia (1560-1642), logró imprimir el *Arte y gramática general de la lengua que corre en todo el reino de Chile*, 1606, y el dominico Bernardo de Lugo hacía lo propio con la lengua chibcha en su *Gramática en la lengua general del Nuevo Reyno llamada mosca*, 1619.

Para finalizar esta breve muestra de lenguas americanas que entraron en el caudal de la lingüística universal, recordaré solamente el *Arte de grammática de lingoa mais usada na costa do Brasil*, 1595 [CAT. 48], del jesuita José de Anchieta (1533-1597). Esta gramática de la lengua tupí se usó como texto en las misiones jesuíticas y contribuyó a fijar la llamada *lingoa geral* o *ñeëngatu*, «fala boa» en portugués. La *lingoa geral* fue la lengua de la ocupación territorial de Brasil desde fines del siglo XVI, con variantes en lugares tan lejanos como São Paulo y la Amazonia, hasta que muy tardíamente decayó ante el empuje unificador del portugués. En ella quedan multitud de textos recogidos inclusive por el propio Anchieta, en los que se guarda una parte del pensamiento tupí-guaraní.

El camino abierto en el siglo XVI se hizo más grande en los dos siglos siguientes con el estudio de nuevas lenguas, incluso las minoritarias. En verdad la empresa lingüística americana constituye un capítulo único en la historia de la lingüística de la Edad Moderna sin parangón fuera de Europa. Desde la perspectiva actual, las gramáticas y vocabularios sirvieron de moradas para las nuevas lenguas y fueron los instrumentos que hicieron posible un gigantesco proceso de traducción intercultural. Fueron además las herramientas que ayudaron a la redacción de numerosos textos: frailes e informantes, cronistas e historiadores, escribanos indígenas, a veces perdidos en pueblos lejanos, realizaron una tarea formidable, la de preservar la memoria del pasado que los modernos filólogos e historiadores se encargan de interpretar y valorar.

De castellano a español: unidad y variedad de la lengua española

A fines del siglo XV, cuando los castellanos llegaron a las islas y tierra firme hablaban tres normas y múltiples hablas: la norma toledana, la castellana vieja y la andaluza.

El castellano estaba sufriendo los últimos ajustes fonológicos que culminaron en la segunda mitad del XVI²²; entre estos cambios, el *ceceo* y el *seseo* son los más visibles y diferenciadores y como tal, estudiados por los principales lingüistas de ambas orillas del Atlántico.

A tierras americanas llegaron las tres normas. Y aunque prevaleció el seseo de Andalucía y Canarias, los lingüistas hablan de un «español nivelado», según la frase de Amado Alonso, o «español americano»²³. Este español pronto se enriqueció con nuevas formas, a medida que entraba en contacto con las múltiples lenguas americanas. Ya en los escritos de Colón aparece el primer americanismo: *canoa*, que por cierto Nebrija incluyó en su *Vocabulario español-latino* de 1495.

El español americano siguió el proceso de aceptar lo nuevo con palabras de otras lenguas. El ya citado fray Jerónimo de Mendieta a fines del siglo XVI lo decía mejor que nadie:

Nuestra lengua española la tenemos medio corrupta con vocablos que a los nuestros se les pegaron en las islas y otros que acá se han tomado de la lengua mexicana. Y así podemos decir que de lenguas, y costumbres y personas de diversas naciones se ha hecho una mixtura²⁴.

Poco después, en 1609, Mateo Alemán (1547-1614) escribía con cierta gracia en su *Ortografía castellana*: «La lengua castellana comió de todo y todo se hizo *frasis* castellana»²⁵. Hoy sabemos que el castellano siguió comiendo por mucho tiempo, a medida que sus hablantes se mezclaban con los hombres de este continente. Los nuevos vocablos se conocen con el nombre de indigenismos: los hay nacionales, como *mecate* (cuerda en México); otros son de toda América, como *cancha*; otros se usan en el español universal, como *matz* y *tomate*; algunos forman parte del complejo cultural del chocolate: *cacao*, *jícara* y *molinillo*. Pero hay además indigenismos que podríamos llamar triunfales como *tiza*, de uso en España, donde ha desplazado a la palabra de origen latino *gis*. Hay que recordar también los indigenismos de última hora como *ahuacate* y el de triste actualidad, *chapapote*, del náhuatl *chapopotl*.

En un proceso incesante y nunca acabado, aquella lengua que tanto preocupó a Nebrija fue perfilando su imagen americana, la de un rostro dinámico enriquecido con múltiples gestos. Cada gesto refleja una realización en la que los lingüistas descubren las huellas de un largo proceso histórico en un enorme espacio continental, en el que por siglos conviven lenguas en contacto. Desde nuestra perspectiva,

²² Moreno de Alba, 1988, p. 16.

²³ Parodi, 1995, pp. 35-46.

²⁴ Mendieta, 1870, p. 552.

²⁵ Alemán, 1950, p. 105.



Juan de Miranda, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 1713, óleo sobre lienzo, Patrimonio Universitario, México, UNAM

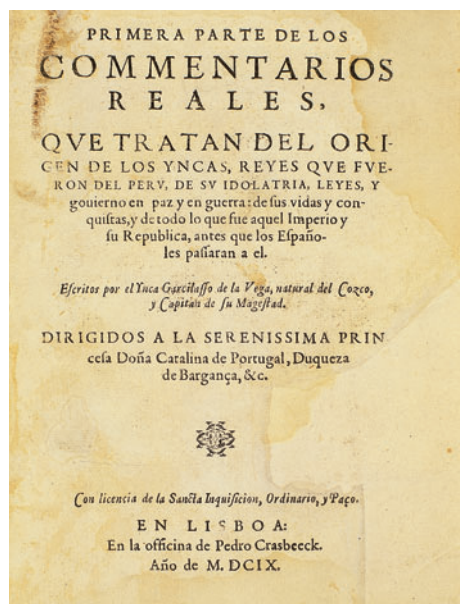
todos los gestos de ese rostro son igualmente válidos, expresivos, atrayentes. La vieja polémica de la superioridad de tal o cual variante del español no tiene sentido. Es más, las variantes son objeto de alabanza: cada realización colectiva, cada creación individual, encierra un momento de belleza: se admira la diversidad en la unidad, la posibilidad de ser diferentes y entenderse, de reconocer ese rostro de múltiples gestos. Esta unidad y diversidad de la lengua española constituye una «estupenda morada de moradas». Así la designó Marcel Bataillon (1895-1977), aplicando a la lengua la categoría histórica de «morada vital» creada por Américo Castro sobre la categoría de «morada mística» de santa Teresa, basada, a su vez, en el Evangelio²⁶. La morada de moradas es un universo lingüístico, plural y uno, igual y diverso, único y diferente.

La unidad y variedad es tema inacabable, ya que remite a un pasado y lleva a un futuro, el de la existencia de una supranorma que nos une y nos da identidad. Una supranorma basada en lo que Moreno de Alba llama «unidad esencial no absoluta», y en la cual las divergencias «son sólo pequeñas ondas en la superficie de un océano inmenso», en frase de Ángel Rosemblat²⁷. Esta supranorma se empezó a formar en el siglo XVI y tuvo su primer momento de esplendor en el Barroco, con escritores como Cervantes (1547-1616) y Góngora (1561-1627); Garcilaso de la Vega, el Inca (1539-1616), Bernardo de Balbuena (1568-1627), y sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), todos

ellos protagonistas, con otros igualmente famosos, del Siglo de Oro. La supranorma se fortalece con la escritura, con el mundo globalizador de las comunicaciones y desde luego con la voluntad de los hablantes, entre los cuales, los filólogos y lingüistas de ambas orillas del Atlántico, tienen un gran papel. Además, ella crea un espíritu solidario tal y como lo dijo Unamuno en su conocido soneto: «La sangre de mi espíritu es mi lengua / y mi patria es allí donde resuene / soberano su verbo, que no amengua / su voz, por mucho que ambos mundos llene». Y aún más, el espíritu, crea un soporte existencial, como dice Luis Cernuda, exiliado en 1939, quien sintió a México su tierra: «No he cambiado de tierra / porque no es posible a quien su lengua une».

²⁶ Bataillon, 1979, p. 125.

²⁷ Moreno de Alba, 1978, pp. 22 y 30.



Portada de los *Commentarios reales* del Inca Garcilaso, Lisboa, 1609

Al comenzar un nuevo milenio la lengua que surgió en un rincón de Castilla cuenta con 400 millones de hablantes. Poco a poco se extendió en la península Ibérica y en el siglo XVI, afirma Manuel Alvar, el castellano se convirtió en español, lengua de dimensiones europeas, cuando Carlos V la escogió, en 1536, para hablar en Roma ante la corte pontificia, en presencia de embajadores de países europeos. Allí afirmó Carlos, «mi lengua española es tan noble, que merece ser sabida y entendida de toda la gente cristiana»²⁸. Momento cumbre, sin duda del español como lengua que se abría paso en Europa.

Pero no hay que olvidar que aquel mismo año se fundaba el colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, en el que se lograba el primer espacio de diálogo con las lenguas americanas, y como hemos visto, de construcción de las nuevas moradas en la gran morada del español. Ellas también han dado cimiento a la formación de un ámbito cultural común y han hecho posible un puente de acercamiento entre dos mundos radicalmente diferentes. Miremos pues a estas lenguas como compañeras de lo que ayer fue imperio y hoy es un enorme espacio cultural de dimensiones continentales con el español como tejido conjuntivo que une identidades diferentes, aunque en muchos aspectos convergentes, y crea un espacio común, donde algo hay de patria.

²⁸ Alvar, 1992, p. 35.

Bibliografía

- Alatorre, Antonio, *Los 1001 años de la lengua española*, México, Bancomer, 1979.
- Alemán, Mateo, *Ortografía castellana*. Estudio preliminar de Tomás Navarro Tomás, México, El Colegio de México, 1950 [1609].
- Alvar, Manuel, y Mariner, Sebastián, «Latinismos», en *Enciclopedia Lingüística Hispánica*, Madrid, C.S.I.C. 1967, v. II, p. 3-49.
- Alvar, Manuel, «Del castellano al español», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1992, v. 500, p. 20-37.
- Alvar, Manuel, «El judeo-español», en *El camino de la lengua castellana*, Madrid, Fundación Camino de la lengua Castellana, 2001, p. 75-106.
- Anglería, Pedro Mártir de, *Epistolario*. Estudio y traducción de José López de Toro (*Documentos Inéditos para la Historia de España*, t. IX), Imprenta Góngora, Madrid, 1953.
- Anglería, Pedro Mártir de, *Décadas del Nuevo Mundo* (incluye las ocho *Décadas*, es decir las aparecidas en Alcalá en 1516 y 1530), traducción del latín de Agustín Millares Carlo, José Porrúa e Hijos, México, 1964, 2 v.
- Bataillon, Marcel, «Otra carta sobre España en su historia», en *Les cultures ibériques en devenir. Essais publiés en hommage à la mémoire de Marcel Bataillon, 1895-1977*, Paris, Fondation Singer Polignac, 1979, pp. 121-129.
- Colón Domenech, Germán, «Catalanismos», en *Enciclopedia Lingüística Hispánica*, Madrid, C.S.I.C., 1967, v. II, pp. 193-238.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Historia General y Natural de las Indias*, Editorial Guaranía, Asunción de Paraguay, 1945 (Edición basada en la de Amador de los Ríos, Madrid, 1851).
- Hernández de León Portilla, Ascensión, «Tempranos testimonios europeos sobre los códices del México Antiguo», en *El impacto del encuentro de dos Mundos. Memorias*, México, 1988, pp. 45-54.
- Lafon, René, «La lengua vasca», *Enciclopedia Lingüística Hispánica*, Madrid, C.S.I.C., 1960, v. I, pp. 67-101.
- León-Portilla, Miguel, Edición, estudio e introducción al *Tonalamatl de los pochtecas, Códice Fejervary-Mayer*, México, Celanese, 1985.
- Marqués de Lozoya, *Historia de España*, Barcelona, Salvat Editores, 1967, v. I.
- Mendieta, fray Gerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*, publicada por primera vez por Joaquín García Icazbalceta, México, 1870.
- Mendieta, Fray Gerónimo de, «Avisos tocantes a la Provincia del Santo Evangelio. Año 1567», en *Códice Mendieta. Documentos franciscanos de los siglos XVI y XVII*, México, 1892, 2 v.
- Menéndez Pidal, Ramón, «Dos problemas iniciales relativos a los romances hispánicos», en *Enciclopedia Lingüística Hispánica*, Madrid, C.S.I.C. 1960, v. I, pp. XXVII-CXXXVIII.
- Moreno de Alba, José G., *Unidad y variedad del español de América*, México, UNAM, 1978.
- Moreno de Alba, José G., *El español en América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Nebrija, Elio Antonio de, *Gramática de la lengua castellana* [1492], estudio y edición de Antonio Quilis, Editora Nacional, Madrid, 1980.
- Parodi, Claudia, *Orígenes del español americano*, México, UNAM, 1995.
- Porras Barrenechea, Raúl, *Fuentes históricas peruanas*, Lima, 1963.
- Paredes, Julián de (comp.), *Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1973, [1681], 4 v.
- Tovar, Antonio, «Lenguas prerromanas de la Península Ibérica. Lenguas no indoeuropeas. Testimonios antiguos», en *Enciclopedia Lingüística Hispánica*, C.S.I.C., Madrid, 1960, v. I, p. 1-26.
- Valdeavellano, Luis G. de, *Historia de España*, Revista de Occidente, Madrid [1952], tercera edición, 1963, 2 v.

ROSTROS MESTIZOS EN EL RETRATO IBEROAMERICANO

INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA
Universidad Jaume I, Castellón

El retrato del hombre americano fue durante el período colonial el del hombre ilustre, por las armas, por las letras, por el linaje y por el poder político. El retrato iberoamericano desde la llegada de los españoles partió del punto en el que se había quedado en Europa. En el Renacimiento no se concebía sino la reproducción de la imagen del hombre ilustre o del príncipe, cuya memoria se debía dejar para la posteridad o cuyos hechos heroicos y virtudes políticas se debían propagar. Era lícito también conservar la imagen del padre, del hijo, del ser amado para poderse consolar recordando su rostro y seguir su ejemplo de virtud cuando ya no estuviera presente. Dentro de esta concepción aristocrática, propagandística y conmemorativa del retrato, uno de los elementos más importantes era el decoro, es decir, la coherencia en la representación del hombre y de los elementos que le rodeaban según su rango social o según el sentimiento que expresaba su figura. Aunque se buscaba representar la fisonomía que particularizaba a cada cual, los tratados de pintura y de fisonomía establecían una serie de rasgos propios del príncipe y del gobernante¹. ¿Cómo, teniendo presente esta definición, tuvo lugar la representación de mestizos o indígenas en el retrato iberoamericano?

¹ Un tratado interesante, que aunque poco difundido refleja la concepción de la época sobre el retrato, es el de F. de Holanda, *De la pintura antigua y Del sacar por el natural*, 1548, versión castellana de Manuel Denis (1563), editado en 1921 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

² B. de la Fuente, «El arte del retrato entre los mayas», en *Reseña del retrato mexicano, Artes de México*, 132, 1970, México, p. 7.

Este género no era ajeno entre las tribus indígenas americanas, aunque quizá fueron los mayas los que más se interesaron por dejar la imagen de sus hombres. Beatriz de la Fuente revela este homocentrismo maya a través de dos tipos de retratos existentes en sus producciones plásticas: el convencional que identificaba a los individuos a través de sus atributos o jeroglíficos o bien el de marcado realismo, que excepcionalmente podía tratar de expresar la personalidad humana o el temperamento individual². Nos descubre la autora que en el período Clásico Temprano el retrato es el de la elite política y religiosa, puesto que lo que importa a la hora de

representar al sujeto es manifestar en esos atributos su rango social y su dignidad. Eran por tanto representaciones con valor mágico o educativo para el pueblo, y por ello convencionales y rígidas puesto que no encarnaban a la persona, sino una imagen oficial. La evolución de la cultura maya produjo en el período Clásico Tardío un nuevo hombre, el *halach uinic*, un hombre seguro de sí mismo y ansioso de poder y de gloria, que dio lugar a un retrato en que se señalaban los rasgos individuales³. La autoglorificación de militares, de gobernantes, de sabios y sacerdotes se manifestaba en imágenes con facciones particulares que incluso permiten establecer filiaciones entre los individuos de una misma decoración.

La consolidación de la sociedad iberoamericana, pasado el inestable período de la conquista, supuso el desarrollo de las diferentes artes, que en un principio dada la escasez de artistas europeos en tierras americanas, quedó en manos de los artífices indígenas bajo la supervisión de los profesores de las órdenes mendicantes. Sus enseñanzas intentaban adaptar los parámetros formales y técnicos europeos a las tradiciones plásticas indígenas. El arte producido por esta mezcla de técnicas y formas europeas e indígenas dio lugar a un arte denominado *tequitqui* o arte mestizo. La producción de estos primeros talleres artísticos —el de fray Pedro de Gante, fray Diego Valadés, fray Jerónimo de Mendieta en Nueva España, o fray Diego Gosseal en Quito— fue fundamentalmente de carácter religioso, pero de ellos salieron también los primeros retratos de conquistadores y encomenderos. En estos talleres trabajaron pintores nativos como Marcos de Aquino, Juan de la Cruz, El Crespillo o los indios que realizaron el famoso lienzo de Tecpan, donde se representaba a todos los gobernadores de México desde su fundación, sancionados desde lo alto por el escudo de armas de Carlos V. Uno de estos primeros retratos firmados por un indígena es el de fray Andrés de Olmos (Museo Nacional de Historia, México), imagen convencional de un fraile firmada por un tal J. Aquino —cuyo apellido indica su cristianización— que tras tantos retoques no permite dilucidar sus características formales⁴.

Fue la escuela de fray Pedro de Gante de la Nueva España la encargada de realizar las pinturas para el túmulo levantado con ocasión de las exequias fúnebres de Carlos V en la capilla de San José de los Naturales, en el convento de San Francisco, donde estaba sita la mencionada escuela. La construcción fue encomendada a Claudio de Arciniega (1527-1593), quien realizó posteriormente las trazas de la catedral metropolitana. El relato de las pompas fúnebres corrió a cargo de Francisco Cervantes de Salazar, quien en su *Túmulo imperial...*⁵ no sólo describe la estructu-

³ Ibídem, p. 9.

⁴ M. Toussaint, *Pintura colonial en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1990 (1.ª ed. México, 1965), p. 25.

⁵ F. Cervantes de Salazar, *Túmulo Imperial de la Gran Ciudad de México*, por Antonio de Espinosa, México, 1560.

ra, de un moderno lenguaje renacentista⁶, sino que también nos informa de su decoración. Las pinturas al temple representaban elementos emblemáticos, alegóricos, mitológicos y retratos de personajes históricos, ilustres por su valor militar, intelectual y político, entre los que se incluyeron, junto a Fernando el Católico, el papa Alejandro VI y Hernán Cortés, a gobernantes aztecas e incas: Moctezuma, Atahualpa, Huitzilopóchtli y Cuauhtémoc⁷. Trataba de configurar este programa un mestizaje político, una dinastía de mandatarios, a través del ejemplo de los buenos gobernantes, y reivindicando así el reciente pasado prehispánico. También de este taller se tiene la noticia de que salieron los retratos de la esposa del comendador Cervantes —matrimonio patrono del convento de San Francisco— y el de fray Diego de Betanzos, que se encontraba en el ermitorio que lleva el nombre del propio fraile⁸.

Una de las técnicas indígenas que más admiraron los españoles y de la que se sirvieron para las primeras crónicas fue la de los códices. En ellos observamos la continuidad de una de las modalidades de retrato prehispánico, aquella que representa a los personajes de manera convencional identificándolos a través de un atributo o jeroglífico anexo. Así encontramos las primeras representaciones de los gobernantes y conquistadores españoles, como al primer virrey don Antonio de Mendoza en la *Relación de Michoacán*, al virrey Luis de Velasco, padre, en el *Códice de Tlatelolco*, a fray Martín de Valencia y al corregidor Hernando de Saavedra en el *Códice de la introducción de la justicia española en Tlaxcala*, por poner algunos ejemplos.

Junto con los frailes mendicantes llegaron a territorio americano algunos pintores europeos y los primeros retratos importados, que representaban fundamentalmente a los monarcas españoles, así como series de emperadores romanos, príncipes y otros personajes⁹. Estos fueron los retratos que sirvieron de modelo a los pintores indígenas y criollos para representar a la sociedad americana. Resulta llamativo el hecho de que algunos de los pintores europeos que llegaron a Iberoamérica durante el siglo XVI tenían formación como pintores de retratos e incluso se conocían obras de este género realizadas en el continente europeo, como Simón Pereyns o Bernardo Bitti, que hicieron por ejemplo los retratos de los virreyes en cuya comitiva llegaron a tierras americanas. Sin embargo, la fuerte religiosidad y la escasez de encargos civiles —la nobleza titulada promotora de este tipo de obras era muy escasa—, llevaron a que sus realizaciones se ciñeran a la temática religiosa, dejando de lado la práctica del retrato al modo europeo que podría haber dado frutos de gran interés.

⁶ Véase V. Mínguez, «Túmulo de Carlos V en la ciudad de México», en J. Bérchez (dir.), *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América, 1550-1700*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1999, pp. 253-255.

⁷ F. de la Maza, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1946, pp. 34-35.

⁸ M. Toussaint, 1990, p. 26.

⁹ J. Guadalupe Victoria, *Pintura y sociedad en Nueva España. Siglo XVI*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, pp. 59-60; véase también «Remesas de pinturas europeas a Nueva España», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 18, México, 1950, pp. 91-92.

Muestrarios de variedad racial

La gran cantidad de retratos anónimos de los siglos XVI y XVII no nos permite saber si algunos de ellos fueron realizados por pintores indígenas ya formados en el lenguaje formal europeo. Más inusual todavía será encontrar representaciones de personajes mestizos o indígenas al modo europeo durante estos dos siglos. Los pintores indígenas y mestizos comenzaban a hacerse su lugar, un ejemplo fue Andrés Sánchez Gallque, pintor que desarrolló su actividad en la Audiencia de Quito y que se formó con los frailes franciscanos en la escuela de San Andrés. Su obra es fundamentalmente de carácter religioso, pero entre los lienzos que firmó —signo evidente de haber alcanzado conciencia de la valía de su labor y de su persona— está el de *Los mulatos de Esmeraldas* (Museo de América, Madrid). El lienzo fue encargado al pintor por el oidor de la Cancillería de Quito, el doctor Juan del Barrio Sepúlveda, en 1599, tal y como consta en la pequeña cartela que aparece en la esquina superior derecha. Tenía la intención el oidor de enviarlo al monarca Felipe III, «por parecerle Vuestra Magestad gustaría ver aquellos bárbaros retratados que hasta ahora han sido invencibles»¹⁰, junto con un informe de la pacificación del norte de Ecuador. La ocasión que motivó la realización del lienzo fue la visita de los caciques a Quito para celebrar la paz conseguida en la zona dos años antes, el propio Juan del Barrio se había desplazado a Esmeraldas para lograrlo¹¹. Sánchez Gallque dispuso a tan exóticas figuras a la manera de un friso, destacando en el lugar central la figura del padre, don Francisco de la Robe, de 56 años, cacique de la costa de las Esmeraldas, y colocando a ambos lados ligeramente ladeados a sus dos hijos, don Pedro, de 22 años, y don Domingo, de 18 años.

¹⁰ R. Gutiérrez y R. Gutiérrez Viñuales, *Historia del Arte Iberoamericano*, Editorial Lunweg, Madrid, 2000.

¹¹ T. B. F. Cummins, «Retrato de los Mulatos de Esmeraldas: don Francisco de la Robe y sus hijos Pedro y Domingo», en J. Bérchez (dir.), *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América*, 1999, p. 170.

Andrés Sánchez Gallque, *Los mulatos de Esmeraldas*, Quito, 1599, óleo sobre tela, 92 x 175 cm, Museo de América, Madrid



Prefirió utilizar un fondo neutro, puesto que lo importante era mostrar a tan singulares personajes, expuestos a la curiosidad cortesana. ¿Qué otra muestra más clara de mestizaje cultural? El fruto de la mezcla entre la raza negra y en este caso la india, los mulatos, es mostrado haciendo ostentación de elementos procedentes de ambas culturas. El apellido Robe, los adornos de oro en orejas, narices y bocas —de tradición india—, las lanzas, los rasgos del rostro y el tono oscuro de su piel evidencian su origen africano, aunque los hijos probablemente nacieron ya en tierras americanas. Sus vestimentas, acordes con la moda española del momento en cuanto a los tejidos, siguen la forma del *uncu* andino y son también muy lujosas: gorguera, capa y sombrero chambergo. Se las había regalado el propio Barrio, para mostrar al rey la reciente civilización de tan indómitos habitantes¹². Constituye por tanto el lienzo una interesante mezcla de razas y culturas que pretendían mostrar al monarca la rareza y la ferocidad de los mulatos de Esmeraldas, como si de un muestrario botánico se tratase, y sobre todo demostrar, a través de su adaptación a la indumentaria y el modo de representación europea, el logro de su civilización.

Un ejemplo de México del siglo XVI donde vemos un rostro mestizo es el retrato de donante de una niña mestiza que aparece en un *San Antonio de Padua* atribuido a Antonio Rodríguez. Una pequeña faz, redondeada y con los ojos alzados en actitud arrobada ante la visión de la divinidad, que ofrece todo el encanto de las muchachitas mestizas de coloreada y rica vestimenta. El retrato de donantes constituía la excusa perfecta para desarrollar la representación humana histórica, diferenciada de los seres divinos junto a los que aparecía por sus rasgos realistas y su tamaño reducido, en una época dominada por los valores espirituales cristianos. El siglo XVIII nos dará otro ejemplo en México de este tipo de retrato con figuras mestizas; se trata del cuadro *San José y la Virgen como mediadores*, de José de Alcábar (activo 1751-1801), pintado en 1792. En este lienzo observamos la tradicional división entre el mundo divino y el mundo humano. En la parte superior Cristo sentado ante un tablero escribe la palabra Justicia, flanqueado por la Virgen y san José, y rodeado por pequeños ángeles. En la parte inferior la sociedad colonial está representada por nueve personajes, todos situados a la misma altura, pues todos son iguales ante Dios, y su hijo reparte justicia entre todos por igual. La Virgen y san José son los encargados de entregar «a cada uno una gracia o virtud»¹³, la Templanza, la Continencia, la Obediencia... Sus rostros se diferencian de la divinidad por sus rasgos realistas y sus vestimentas contemporáneas, que a la vez particularizan a los diferentes estratos sociales entre sí: el sacerdote, el criollo, la criolla, la india, el mendigo. Concepción García

¹² Ibídem, p. 171.

¹³ Véase la ficha n.º 2 en M.^a C. García Saiz, *La pintura colonial en el Museo de América (I): la escuela mexicana*, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Patronato Nacional de Archivos, Madrid, 1980, p. 26.

Saiz considera que esta obra, de la etapa final de Alcívar, da primacía a los valores religiosos frente a los estéticos, y que se trata más bien de una obra de taller, demostrado por las dificultades espaciales y de escorzos más propias de un principiante¹⁴. Alcívar se había destacado en la realización de retratos al representar a todos los miembros de la congregación de San Felipe Neri en el lienzo *Patrocinio de san José* que se guarda en la pinacoteca de La Profesa, así como el retrato del *Virrey Antonio María de Bucareli*, de 1774, de la misma pinacoteca.

Si los siglos XVI y XVII están dominados por los retratos conmemorativos y de donantes, el XVIII es el siglo del auge del retrato civil de ostentación y de otras variedades como los de monjas coronadas, de indios caciques, de genealogías y matrimonios, e incluso los cuadros de castas, que nos permiten observar la variedad y la mezcla de etnias que conformaban la sociedad iberoamericana. El hecho de que no se tuviese ningún reparo en mostrar estos rostros mestizos e indígenas es un indicativo del cambio que se estaba produciendo en la sociedad americana, ahora reivindicativa de su lugar en el mundo y de su propia valía, como mecanismo de defensa ante el desprecio demostrado en los círculos ilustrados europeos que miraban a los americanos por encima del hombro. Pero también algunos de estos lienzos constituían un muestrario de la pluralidad racial y social, imágenes con las que satisfacer la curiosidad europea por lo desconocido y el gusto por lo exótico.

El pintor mestizo o indígena se hizo su lugar en el mundo artístico y su particular concepción del arte creó las magníficas e interesantes escuelas artísticas iberoamericanas. En sus retratos de la sociedad novohispana se entretuvo en representar con gran minuciosidad el gusto ornamental de tejidos, joyas y aderezos de las indumentarias masculinas y femeninas, con sus particulares tejidos floreados, chinescos, sus relojes, sus «chiqueadores»¹⁵, sus abundantes perlas y encajes. El más representativo de todos ellos en México es quizá Miguel Cabrera (1695-1768), pintor mestizo que incluso llegó a contar con su propio taller. Sus obras más conocidas, además de las de género religioso, son sus famosos cuadros de castas, siendo uno de los pintores que más interés demostró por el mestizaje. Como afirma García Saiz, durante el siglo XVIII se pide al pintor colonial «que abandone los modelos ajenos y que dirija su mirada a su alrededor, a la sociedad en la que vive y de la que él mismo forma parte»¹⁶. Estos cuadros de castas, aunque no son propiamente retratos pues no podemos identificar a los personajes concretos, sí retratan a los individuos de la colonia a través de su indumentaria, su oficio, sus alimentos, el ambiente en el que se situaban y sus propias actitudes, mostrando así la variada y mezclada sociedad iberoamericana-

¹⁴ Ibídem.

¹⁵ Los chiqueadores eran pequeñas piezas redondas de tafetán o seda negra en las que se introducían hierbas medicinales, y que no sólo constituían un adorno, sino también un remedio contra el dolor de cabeza.

¹⁶ García Saiz, *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, Olivetti, Milán, 1989, p. 39.

na en cuadros de función decorativa e ilustrativa, que fundamentalmente se exportaban a Europa. En los retratos civiles y oficiales de Cabrera este mestizaje no es tan evidente, pues se dedicó fundamentalmente a representar a la elite colonial y a los virreyes, como el retrato del virrey novohispano Juan Francisco de Güemes y Horcasitas, con una vestimenta de gusto oriental y una gran riqueza de colorido que lo alejan de otros retratistas de la época europeos y americanos.

Nobleza indígena

Un género muy particular e interesante dentro del retrato iberoamericano, y más abundante en la Nueva España y en el Perú, es el de las «monjas coronadas»¹⁷. Se trata de las imágenes de las jóvenes que iban a entrar al convento, de las que se guardaba un retrato para conmemorar el día en que vestían por primera vez su hábito, para que su familia pudiera recordarlas. La sociedad novohispana era profundamente religiosa y las alternativas de vida de las jóvenes eran el matrimonio o el convento. La vida contemplativa permitía a las que tomaban esta última opción acceder a una educación superior que de otro modo les estaba vetada. De este modo algunas de ellas destacaron por su amplia cultura; el ejemplo más famoso es el de la poetisa sor Juana Inés de la Cruz, que alternó con lo más selecto de la sociedad virreinal y que fue retratada en diversas ocasiones en el interior de su estudio a la manera de retrato de humanista.

El ceremonial de la toma del hábito era tan aparatoso como la propia vestimenta con que se les engalanaba. El día en cuestión vestían por primera vez su hábito adornado con una rica y a veces complicada corona repleta de flores, cirios de barrocas formas también repletos de flores¹⁸, escudos con escenas religiosas¹⁹, pequeñas imágenes del Niño Jesús que portaban en las manos y gran profusión de joyas. Recorrían entonces las calles de la ciudad para recibir las monedas de la dote de sus familiares y vecinos. La metamorfosis se completaba con el nuevo nombre adoptado por la religiosa, alusivo a su devoción más querida. Así, transformadas en seres místicos, eran retratadas para que sus familiares se consolaran con su imagen. En ocasiones se hacía su retrato una vez fallecida, sin disimular en absoluto las huellas de la muerte en sus rostros, y suavizando tan dura imagen con gran cantidad de flores de gran variedad de tonos.

Es muy abundante este tipo de retratos en el siglo XVIII, pero todavía hasta mediados del XIX encontraremos algunos ejemplos, aunque paulatinamente serán más

¹⁷ Al respecto véase E. García Barragán, «Mística y esplendor barrocos en México colonial: retratos de monjas coronadas», en *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XLVIII-II, Zaragoza, 1992, pp. 61-82; E. Vargas Lugo, «Una aproximación al estudio del retrato en la pintura novohispana», en *Anuario de Estudios Americanos*, t. XXXVIII, Sevilla, 1981, donde dedica las páginas 683 a 190 a los retratos de monjas; y V. Minguéz, «La imagen de la mujer americana en el arte y en la emblemática novohispana: los espejos regios», en *Asparkia*, 5, Castellón, 1995, pp. 25-36.

¹⁸ Sobre el arte de la cera y de los cirios de monjas en México véase M. J. Esparza Liberal e I. Fernández de García-Lascuráin, *La cera en México. Arte e Historia*, Fomento Cultural Banamex, México, 1994.

¹⁹ En ocasiones estos escudos fueron pintados por los artistas coloniales más relevantes, pero también destacaron las propias monjas en la pintura de estas pequeñas obras de arte religioso, en las que era frecuente el tema de la coronación de la Virgen.



Miguel Cabrera, *Ana María Pérez Cano*, México, siglo XVIII, óleo sobre tela, 107 x 85 cm, Museo Nacional de Historia, INAH, México D.F.

austeros, abandonando todo barroquismo. Gran parte de estos retratos son de pintores anónimos y en ellos destacan algunas características de la pintura popular mexicana, como el vivo colorido y el detallismo de los aderezos, si bien otros fueron realizados por destacados pintores, que no sólo representaron la aparatosidad del hábito sino que también supieron transmitir el espíritu de profunda devoción de estas jóvenes religiosas, que así dispuestas renunciaban a su sensualidad carnal. José de Alcívar y Miguel Cabrera fueron quizá los más destacados, y supieron romper de algún modo con la rigidez habitual de estos retratos, que solían ser de cuerpo entero, de medio cuerpo o menos frecuentemente de busto.

Lo más habitual es encontrar entre estas jóvenes a las hijas de la elite colonial, pero también a las de los caciques indios —quizá también para ellas la vida conventual suponía poder acceder a una educación superior o una alternativa al matrimonio. No dudan estas últimas en mostrar sus rasgos indígenas o mestizos y su particular indumentaria mezcla de elementos españoles e indígenas: «Si en la pintura de castas el traje de la mestiza consiste por lo general de dos géneros de tela, uno señalado como indio y otro como español, los retratos de las indias caciques mantienen de este u otro modo el lenguaje de la combinación, ya en el vestido o en el tocado, aunque por tratarse de nobles su cortesanía se exprese a la española»²⁰. En este caso a las indias cacicas se las retrataba con su traje más rico, pero no con hábito, cirio, ramo de flores, imagen y corona. Solían hacerse los retratos el día antes de su entrada al convento, su postura era también rígida, pero su figura no resultaba tan recargada, sino dotada de una gran nobleza, no en vano también hacían ostentación de su escudo heráldico. Eran por tanto imágenes más nobles que místicas. De autor anónimo son el retrato de *Sebastiana Inés Josefa de San Agustín*, de 1757 (Museo Franz Mayer, México D.F.), encantador busto de una joven cacica india con indumentaria noble; el de *Sor Teodora Antonia de Salazar y Moctezuma*, de hacia 1753 (paradero desconocido), en pie con una vestimenta más sencilla pero heterogénea en tejidos; y el de *Juana María Cortés Chimalpopoca*, de 1732 (Museo Nacional de Historia, México D.F.), con un ostentoso escudo heráldico coronado por el águila mexicana.

Quizá el más delicioso de todos es el retrato de *Ana María Pérez Cano*, pintado por Miguel Cabrera en el siglo XVIII (Museo Nacional de Historia, México D. F.). La figura se enmarca en un óvalo, en cuyo extremo inferior una cartela contiene la leyenda: «Sor María Narzisa, en el Siglo D.^a María Perez Cano, hija legítima de el Capn. Dn. Juan Jph. Pérez Cano y de D.^a Jpha. de Carragal, tomó el hábito en el Convto. de Señoras Religiosas Capuchinas de la Ciud. De Mexco. En 11 d Abl.

²⁰ J. Moreno Villareal, «Elogio del calor y el abanico», en VV. AA., *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, Museo Poblano de Arte Virreinal, Puebla de los Ángeles, México, octubre 1999-febrero 2000, p. 31.

De 1757, y Professo el 16 d Abl. De 1758, de edad de 19 Años». La composición es la habitual de los retratos barrocos: el fondo neutro con cortinaje rojo que se pliega en una esquina, equilibra la composición la mesa también cubierta por terciopelo rojo y el escudo heráldico en la esquina contraria. La figura resulta hierática y poco expresiva, pero las carnaciones y la indumentaria la hacen muy atractiva. Cabrera consiguió representar una piel aterciopelada, sin defectos, unas mejillas sonrosadas y unas facciones suaves y luminosas. Su indumentaria refleja la moda adoptada por las mestizas, con una gran falda acampanada, un cuerpo del que sobresalen los encajes del cuello de la camisa y los puños, y un rebozo; resulta curiosa la cinta que rodea sus sienes enmarcando su rostro²¹. La representación de la indumentaria refleja el gusto mexicano por representar con sumo detalle los elementos de adorno, como joyas, encajes, tejidos, cuyos bordados podemos apreciar, así como las leontinas o relojes que las novohispanas lucían colgadas de sus faldas en ocasiones hasta en número de dos o tres, y que en este caso apoya sobre la mesa.

La toma de conciencia de pertenecer a una raza histórica y de su propio valor como resultado de la penetración de las ideas ilustradas produce una serie de manifestaciones plásticas donde es evidente el orgullo de raza, eso sí, bajo parámetros de representación europea. Una de estas manifestaciones será también el retrato, y en concreto el de indios caciques. En Perú la destrucción de imágenes de antiguos reyes incas tras la rebelión de Tupac Amaru dejó pocos ejemplos para la posteridad, pero podemos citar el *Retrato de don Marcos Chiquathopa* (Museo Inka, Unsaac, Cuzco). En México el *Retrato de don Nicolás Montáñez, indio cacique*, de autor anónimo y de 1750 (Museo de la Ciudad, Querétaro), es un claro ejemplo de estas manifestaciones pictóricas. Don Nicolás Montáñez era un cacique, señor de Tula, que había sido nombrado caballero de Santiago, y que junto a otros señores indígenas y un ejército de indios había conseguido vencer a los fieros chichimecas en 1531 en el cerro de San Gremal. La batalla se desarrolló durante once horas y fue finalmente gracias a la intervención del apóstol Santiago y de la Santa Cruz como se había logrado la victoria del ejército cristiano —¡compuesto por indios!—. Como consta en la inscripción de la cartela, el relato de la batalla fue descrito en un sermón por el padre Francisco Xavier de Santa Gertrudis en 1722²² —quien consideraba general de los ejércitos al mencionado cacique, frente a la opinión de otros cronistas— y probablemente el pintor siguió su historia para componer el lienzo. Se trata de una obra de tamaño natural que representa al cacique según el esquema compositivo del retrato barroco, utilizado también para los retratos de conquistadores españoles. Está en pie ante

²¹ Sobre la indumentaria véase para el caso de la Nueva España A. Carrillo y Gariel, *El traje en la Nueva España*, INAH, México, 1945; y para el caso de Chile I. Cruz de Amenábar, *El traje: transformaciones de una segunda piel*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1996.

²² Véase la ficha n.º 18 del catálogo en VV. AA., *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, 1999, p. 174.

una mesa recubierta por un paño rojo sobre la que descansa una celada con penacho de plumas, su figura está de tres cuartos y apoya una de las manos en la espada, mientras la otra se alza con el bastón de mando. Justo este bastón nos señala hacia la Santa Cruz que apareció en lo alto del cielo en el lugar donde se desarrolló la batalla, que una apertura en el fondo nos permite observar. En él tiene lugar una encarnizada lucha, mientras el general dirige desde su caballo el ataque. Sobre el cerro aparece la figura del apóstol Santiago a caballo, es el Santiago Mataindios que va a ayudar a los indios del ejército cristiano en la cruenta batalla fratricida. No sólo nos resulta contradictoria esta intervención de la divinidad cristiana a favor de un ejército de indios, esa misma mezcla se evidencia en la indumentaria guerrera del cacique: a su armadura europea con la capa de la orden de Santiago y calzones se superpone un faldón encarnado, de evidente tradición indígena y unas curiosas botas. Su rostro también deja clara su filiación, ya que su tez es morena, aunque parece querer adaptarse a los usos castellanos, pues ha dejado crecer su barba.

Genealogías y matrimonios

Son sin duda las manifestaciones más evidentes del mestizaje étnico y cultural las pinturas de genealogías y matrimonios. Un pintor anónimo mexicano realizó hacia 1750 una pequeña obra que representa la *Genealogía de los Austria y Moctezuma* (Colección Isaac y Alicia Backal) en el anverso, mientras que en el reverso pintó al indio cacique cabeza de la familia, *Don Felipe Antonio de Austria y Moctezuma*. Se trata de una obra ingenua de carácter popular, probablemente pintado por un artista local o aficionado indígena, pues la factura es simple, carente de cualquier formación artística. Pero tiene cierta gracia al representar a la manera de un árbol genealógico a la familia del indio cacique atada literalmente por lazos de sangre, mientras el cabeza de familia aparece en el reverso en una interpretación ingenua del retrato barroco. Lo vemos en un ámbito campestre y sin embargo se ha representado la habitual mesa, eso sí, como suspendida en el aire. Don Antonio viste la indumentaria de los gobernadores indígenas y porta en su mano el bastón que le otorga su poder²³.

La unión entre la raza blanca y la india queda manifiesta igualmente en el lienzo *Unión de la descendencia imperial incaica con las casas de Loyola y Borja* (Museo Pedro de Osma, Lima) [CAT. 31], de un artista del círculo del pintor indio cuzqueño Diego Quispe Tito (hacia 1611-1681). Esta es en realidad una copia de 1718 de tamaño re-

²³ Véase la ficha n.º 56 del catálogo en *ibidem* nota anterior, p. 181.

ducido del lienzo original que colgaba en una de las paredes bajo el coro alto de la iglesia de la Compañía del Cuzco. Un retrato de matrimonio de larga tradición renacentista, en el que el pintor no sólo era el artista que plasmaba las figuras de los contrayentes, sino que también actuaba como notario que daba fe del acontecimiento, aunque quizá la intención predominante en ese lienzo es hacer propaganda de los jesuitas y manifestar la unión entre españoles e indígenas hacía casi siglo y medio²⁴. La composición se divide en dos a partir del anagrama de la Compañía que se aparece en lo alto para sancionar la unión. En el lado izquierdo vemos en un segundo plano frente a un edificio a la nobleza incaica, sentados en tronos; llevan todos los símbolos de la realeza: escudos, lanzas y coronas. El inca Diego Sayri Túpac, padre de la novia, está sentado a la izquierda; su esposa, a la derecha, viste las galas propias de su cultura y sujeta en su mano un loro. En el centro está el rebelde Túpac Amaru, bajo un palio de plumas, cristianizado con el nombre de Felipe, que al haber sido ejecutado trasladó la dignidad imperial a su sobrina Beatriz. En el primer plano, el joven matrimonio de Martín de Loyola y doña Beatriz, princesa incaica o ñusta, realiza su unión al tomar él la mano de ella ante la presencia de su tío, san Ignacio de Loyola, y de san Francisco de Borja. En el lado derecho se desarrolla el matrimonio en el segundo plano de la hija de don Martín y doña Beatriz, doña Lorenza, que se une a don Juan de Borja —familiar de san Francisco de Borja—, frente a las puertas de una iglesia madrileña, en una composición que recuerda a la tradicional iconografía de los Desposorios de la Virgen y san José. Realizado ya el enlace, el joven matrimonio se representa de nuevo en un primer plano para mostrarse como el fruto de la unión de la nobleza incaica con la nobleza peninsular. Las diferencias entre ambas familias quedan evidenciadas por los rasgos indígenas de la rama inca y por su indumentaria tradicional; doña Beatriz lleva la *lliclla* sujeta por un *tupo*²⁵, y la túnica decorada con bordados incaicos. Los españoles visten a la moda castellana de finales del siglo XVII. Es un magnífico lienzo, lleno de retratos realistas y de gran elegancia, con una ingenuidad de perspectivas arquitectónicas de gran encanto, y con el predominio de un carácter narrativo y anecdótico, pero con un fin propagandístico.

²⁴ Véase A. Rodríguez G. de Cevallos, «Unión de la descendencia imperial incaica con las casas de Loyola y Borja», en J. Bérchez, *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América*, 1999, p. 186.

²⁵ E. Marco Dorta, *Arte en América y Filipinas, Ars Hispaniae. Historia Universal del arte hispánico*, vol. XXI, Editorial Plus-Ultra, Madrid, 1973, p. 368.

Héroes y ciudadanos

La creación a finales del siglo XVIII de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de México supuso la posibilidad de que mestizos e indígenas pudieran acceder a una

educación artística, ya que se les dotó con pensiones especiales. Posteriormente se fundaron otras academias en los distintos virreinos americanos, que siguieron este modelo y dieron cabida en sus clases a todo tipo de alumnos. Sin embargo, las enseñanzas que se impartían en sus aulas seguían teniendo todavía una fuerte influencia española y europea en menor medida. Encontramos por tanto en este período numerosos artistas de origen mestizo, que incluso llegaron a la dirección de algún ramo artístico, como Pedro Patiño Ixtolinque de escultura en San Carlos de México a mediados del siglo XIX, o el pintor mexicano Felipe S. Gutiérrez, director de la Academia Vázquez de Colombia.

La toma de conciencia del propio ser iberoamericano y del valor del hombre como ciudadano, consecuencia de la Ilustración y de las guerras de independencia, se reflejará también en el retrato en el siglo XIX, con mayor ímpetu en la segunda mitad. La primera mitad del siglo sufrió los avatares de las distintas guerras de independencia, que no permitieron el desarrollo adecuado de la pintura. Correspondió a los artistas locales, organizados en talleres, algunos de origen mestizo, retratar a los héroes rebeldes de los distintos territorios. Su producción tenía algunas características de lo que se ha llamado «arte popular»: figuras planas, marcando las formas con líneas negras, con escasos efectos de perspectiva, gran detallismo en los elementos de la indumentaria y accesorios, colores vivos y poca penetración psicológica. Las Academias, cuyos miembros directivos, consultivos e incluso el profesorado, eran de ideología predominantemente conservadora, no producían retratos de los insurgentes, pues éstos iban claramente en contra del gobierno español que sufragaba y nombraba a los profesores de la institución. De modo que gran parte de los retratos de los próceres de la independencia iberoamericana con los que contamos son de autores anónimos, como el retrato del cura mexicano *José María Morelos* realizado por un indígena oaxaqueño en 1812, cuando Morelos fue nombrado generalísimo del ejército insurgente en México. Se trata de un retrato de ostentación de la alta dignidad alcanzada por un cura mestizo, nombrado claro está por su propio ejército de levantiscos, pero rodeado de los elementos que así lo caracterizan, a semejanza de los retratos áulicos: uniforme de gala —imitando al napoleónico— y bastón de mando. Carece de penetración psicológica en el rostro, pero no está carente de la expresividad propia de un retrato donde lo importante es señalar la alta consideración del personaje, pues las recién creadas naciones necesitaban organizar sus galerías de héroes donde verse reflejados y donde tener nuevos modelos de virtudes patrióticas y civiles a seguir. Otro ejemplo podría ser el retrato de *Simón Bolívar* realizado por

Pedro José Figueroa en 1820 (Museo Nacional de Colombia, Bogotá), también de dibujo plano, sombras marcadas en negro, brillante colorido y ostentación de la dignidad presidencial de Colombia a través de la representación minuciosa de todos los elementos de su indumentaria.

Un caso diferente ocurre en el virreinato de Perú, pues a pesar del período de inestabilidad de los años de lucha florece un artista singular, el mulato José Gil de Castro (hacia 1780-hacia 1840). Había nacido en Lima y allí desarrolló parte de su actividad artística, aunque también fue muy importante su labor en la zona del actual Chile. No está clara su formación, aunque se apunta que pudo aprender con algún retratista limeño o quizá con el sevillano José del Pozo, que había fundado en Lima una Academia de Pintura en 1791. También se ha especulado con su posible pertenencia a la milicia ya desde entonces, donde podría haberse formado como ingeniero y topógrafo, y donde practicaría el dibujo. Según Isabel Cruz de Amenábar, Gil de Castro es el continuador de la pintura colonial y a la vez el que entronca con el período de la República, pues pervive en sus retratos la pintura mestiza popular, con las características que hemos comentado antes: espacio planimétrico, frontalidad de las figuras, colorido vivo y gran cuidado en los detalles ornamentales²⁶. El entronque con el neoclasicismo se demuestra no sólo en la indumentaria de las damas y caballeros, sino también en una mayor sencillez de las composiciones, a veces sin cartela o escudo heráldico, en las poses y actitudes más naturales y familiares, y en la búsqueda de penetración psicológica y de la individualidad del personaje retratado. A partir de 1806 lo encontramos trabajando en Chile como artista, debido a su ocupación como militar y topógrafo en aquella zona. Allí también será nombrado maestro mayor del gremio de pintores y se casará con una nativa, abriendo un taller por el que pasará gran parte de la alta sociedad de Santiago de Chile para ser retratada.

Su pintura evolucionó consiguiendo un mayor dominio de los volúmenes y de la armonía de los colores mientras pintaba a la sociedad de la etapa final de la colonia, todavía con elementos de resabio barroco, aunque ya bajo el influjo de las nuevas formas del neoclasicismo. A partir de 1817 también pintó Gil de Castro a los héroes de la independencia. Sus retratos de héroes presentan las características comunes de este tipo de retratos en todo el continente americano. Pero a estas formas similares Gil de Castro aporta su destreza en los volúmenes, su equilibrio cromático, el lujo en la representación de las insignias del poder de los próceres y la ajustada plasmación de la elegancia y altivez propia de los seres moralmente superiores. Hasta siete retratos pintó del general San Martín, de los que el mejor considerado es el *Retrato*

²⁶ I. Cruz de Amenábar, *Arte. Historia de la pintura y la escultura en Chile desde la colonia hasta el siglo XX*, Editorial Antártica, Santiago de Chile, 1984, p. 102; sigo a esta autora en lo referente a Gil de Castro.



José Gil de Castro, *Retrato del general José de San Martín*, Santiago de Chile, 1818, óleo sobre lienzo, Municipalidad de La Serena, Chile

del general José de San Martín (Municipalidad de la Serena, Chile) realizado en 1818. Un retrato hasta las caderas que nos presenta al general, con el cuerpo casi frontal y el rostro en tres cuartos, ante una mesa con útiles de escritura. Viste su traje de general con charreteras, medalla, insignias y la banda de general cruzada al pecho y rodeando la cintura. Su pose es absolutamente altanera, el cuerpo bien erguido, una de las manos escondida en la chaqueta —pose habitual que a veces ocultaba la impericia del artista para pintar manos— y la otra apoyada en el cinturón. Incluso, ufano, sostiene la espada bajo el brazo y nos mira con el gesto serio pero con la mirada llena de vivacidad.

Otros pintores, como por ejemplo José Agustín Arrieta, Hermenegildo Bustos y José María Estrada en México, llamados pintores populares o independientes de la Academia, fueron los encargados de realizar a mediados del siglo no ya una galería de hombres ilustres, sino un álbum de los rostros de la nueva sociedad interracial. También los pintores académicos —muchos de origen criollo, mestizo o indígena— de la década de los cuarenta y cincuenta tendrán a gala representar los rasgos mestizos. La pintura de historia nacional y el retrato, la primera tímidamente y la segunda continuando con la larga tradición del retrato en Iberoamérica, permitirán representar a sus monarcas antiguos y a sus compatriotas.

En México el caso más interesante es el del pintor Juan Cordero (1822-1884), hijo de un comerciante español y de una mexicana, y verdadero personaje antagónico del profesor catalán de la Academia de San Carlos, Pelegrín Clavé²⁷. Cordero consiguió estudiar en Roma primero gracias a sus propios recursos y luego por medio de una pensión otorgada por la academia mexicana. Esta formación en la Academia de San Lucas le permitió estar a la altura del propio Clavé, de modo que una vez de regreso a su tierra natal, compitió con éste por el puesto de director del ramo de pintura. Cordero no se conformaba con la subdirección —que el ilustre don Bernardo Couto le ofreció— y adujo las alabanzas recibidas en Roma para reivindicar su puesto. Ante la negativa decidió buscar el favor de la más alta autoridad de la República mexicana y realizó sendos retratos a Antonio López de Santa Anna y a su esposa, doña Dolores Tosta, que le valieron el nombramiento de manos del propio presidente como director de pintura. La Academia protestó y el decreto fue revocado, creando un ambiente de auténtica rivalidad entre Clavé y Cordero, que se reflejó en la crítica artística de esos años²⁸. Dejando a un lado este episodio de confrontación artística, los retratos que Cordero realizó presentan las características de la pintura académica europea, pero con algunas particularidades en el uso del color que han motivado su

²⁷ Sobre Juan Cordero véase E. García Barragán, *El pintor Juan Cordero. Los días y las obras*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984, que realizó su biografía más completa; igualmente S. Toscano, *Juan Cordero y la pintura mexicana en el siglo XIX*, Universidad de Nuevo León, 1946; y M. G. Revilla, quien le dedicó un temprano estudio en 1908, *Obras. Tomo I. Biografías*, México.

²⁸ Sobre la crítica artística en México en el siglo XIX véanse los tres volúmenes de I. Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, México, 1997.



Juan Cordero, Roma, *Retrato de los escultores Tomás Pérez y Felipe Valero*, México, 1847, óleo sobre lienzo, 107 x 87 cm, Museo Nacional de Arte, México D.F., INBA

consideración como uno de los máximos exponentes de la pintura mexicana del siglo XIX y del nacimiento de una pintura nacional.

También se ha querido ver en algunos de sus retratos cierta reivindicación nacionalista. El ejemplo más claro es el lienzo que vamos a analizar, el *Retrato de los escultores Tomás Pérez y Felipe Valero* (Museo Nacional de Arte, México D.F.) realizado hacia 1847, todavía en la época de formación romana. En él representa a otros dos pensionados mexicanos, compañeros en la Academia de San Lucas de Roma en el ramo de escultura. Aparecen ambos muy cercanos, modelando una escultura clásica con los instrumentos propios de su labor y por tanto haciendo clara alusión a su formación artística y resaltando su valor como seres humanos. Cordero ha querido representar sus rasgos mestizos aunque suavizándolos un tanto al darles cierto aire clásico, dotándolos de gran belleza. El tono ligeramente tostado de su piel y el colorido armonioso que otorgó a toda la composición, así como el perfecto dibujo académico, la luz y la composición estudiadas confieren al retrato una gran armonía y elegancia, que nos ofrecen la estampa agradable de dos colegas de estudios y revela la profunda amistad que les unía. Los historiadores también han destacado que el retrato, enviado a la Academia en 1847 para ser mostrado en la exposición anual de la institución, permitió que los italianos conocieran a dos jóvenes mexicanos, con rasgos embellecidos pero sin que «perdieran fuerza ni carácter»²⁹. Justino Fernández consideraba más bien que en lugar de perder la fuerza precisamente subrayaba las cualidades propias de la raza mestiza y la estimaba como la primera obra de importancia del siglo XIX³⁰. Quizá incluso contribuyó a romper con la imagen exótica que de los mexicanos y de los iberoamericanos en general tenían los europeos, gracias a los álbumes de litografías y cromolitografías que desde principios del siglo XIX se venían publicando, realizados por los artistas viajeros que imponían una visión romántica de las tierras americanas.

A pesar de la concepción aristocrática del retrato durante la colonia, el hecho innegable del mestizaje tuvo su reflejo en este género. Primero con el pretexto del retrato de donantes o como representación del repertorio de variedad racial y social en Iberoamérica. Luego como lienzos ilustrativos de una sociedad interracial, con sus diferentes oficios, indumentarias, alimentos, y tímidamente como etnias orgullosas de su pasado histórico, parangonándose con la nobleza europea. El siglo XIX supone el triunfo del criollo y del mestizo en las guerras de independencia, y por lo tanto, la reivindicación de su propio ser, como héroes y próceres, modelos de patriotismo a seguir, o como simples ciudadanos, modelos de virtudes burguesas. En casi todos

²⁹ E. García Barragán, *op. cit.*, p. 22.

³⁰ J. Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XIX*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 65-66.

estos retratos observamos un denominador común: fueron realizados o bien por pintores anónimos o bien por pintores criollos, mestizos y mulatos. Estos artistas pintaban a sus semejantes. El artista europeo dirigirá su mirada hacia el mestizaje a partir del siglo XIX, cuando la moda de lo popular, lo exótico, lo heterogéneo produzca representaciones románticas del mundo americano.

En la década de los cuarenta de ese siglo XIX se introdujo el daguerrotipo en Iberoamérica, siendo el retrato uno de sus temas fundamentales. Esta novedosa técnica fue rápidamente utilizada por los pintores retratistas, como apoyo a su trabajo y también como un producto muy atractivo, pues ofrecía una imagen más real, más rápida y barata. Durante la segunda mitad del siglo las «cartas de visita» multiplicaron las imágenes de los burgueses, que intercambiaban y coleccionaban los rostros de sus conciudadanos como parte del ritual social, la fotografía se convirtió así en «un instrumento persuasivo de respeto y afecto, de intimidad y confianza, de proximidad y esperanza»³¹. Las composiciones seguían utilizando los recursos del retrato pintado con el fin de caracterizar mediante la ambientación al personaje, de modo que finalmente ofrecían una «ilusión de realidad»³². Entre los nombres que destacaron en este género fotográfico podemos citar a Pedro Emilio Garreaud o los hermanos Courret, establecidos en Lima; Martín Chambí y Sebastián Rodríguez, que fueron los fotógrafos de los indígenas y marginados; o Romualdo García en Guanajuato y José Gabriel González en Cuzco, que fotografiaron a todos los sectores de la sociedad, democratizando así el elitista género del retrato.

³¹ R. Gutiérrez y R. Gutiérrez Viñuales (coords.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica siglos XIX y XX*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 372.

³² M. Giordano y P. Méndez, «El retrato fotográfico en Latinoamérica: testimonio de una identidad», en *Tiempos de América*, 8, Castellón, 2001, p. 121.

Bibliografía

- Cruz de Amánabar, Isabel, *Arte. Historia de la pintura y la escultura en Chile desde la colonia hasta el s. XX*, Editorial Antártica, Santiago de Chile, 1984.
- Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XIX*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001.
- García Barragán, Elisa, *El pintor Juan Cordero. Los días y las obras*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984.
- García Sáiz, María Concepción, *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, Olivetti, Milán, 1989.
- García Sáiz, María Concepción, *La pintura colonial en el Museo de América (I): la escuela mexicana*, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Patronato Nacional de Archivos, Madrid, 1980.
- Guadalupe Victoria, José, *Pintura y sociedad en Nueva España. Siglo XVI*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986.
- Gutiérrez, Ramón y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (coords.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica siglos XIX y XX*, Cátedra, Madrid, 1997.
- Gutiérrez, Ramón y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, *Historia del Arte Iberoamericano*, Editorial Lunwerg, Madrid, 2000.
- Holanda, Francisco de, *De la pintura antigua y Del sacar por el natural*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1921.
- Marco Dorta, Enrique, *Arte en América y Filipinas, Ars Hispaniae. Historia Universal del arte Hispánico* Vol. XXI, Editorial Plus-Ultra, Madrid, 1973.
- Rodríguez Moya, Inmaculada, *La mirada del virrey*, Publicación de la Universitat Jaume I, Castellón, 2003.
- Toussaint, Manuel, *Pintura colonial en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (1ª ed. México, 1965), México, 1990.
- VV.AA., *El retrato civil en la Nueva España*, Museo de San Carlos, octubre 1991-enero 1992, México, 1991.
- VV.AA., *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, Museo Poblano de Arte Virreinal, Puebla de los Ángeles, Octubre 1999-Febrero 2000, México, 1999.

EL HISPANISMO COMO FACTOR DE MESTIZAJE EN EL ARTE AMERICANO (1900-1930)

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES
Universidad de Granada

«La unidad de destino hispánica está en su interior fracturada en grandes trozos representativos que contienen diversas expresiones. Acaso el aliento de dominación de la meseta castellana sea el más puro agente constitutivo de lo hispánico; creación de tan heterogéneos componentes que su mensaje ha continuado siendo el de esa sublime impureza racial que, lejos de toda higiene purista, ha gozado asumiendo contenidos de otros paisajes humanos, derramándose por todos los campos de la tierra como superior factor para injertarse en otros troncos y producir vida nueva...»

J. E. CIRLOT¹

Introducción

El presente estudio parte con la intención de ser un complemento a las visiones que se incluyen en el presente libro, referidas al mestizaje étnico, cultural y artístico en América, en especial en los que suceden en el período colonial. Centraremos nuestra atención en las tres primeras décadas del siglo XX, momento crucial para las naciones americanas en la definición de un pensamiento y una praxis tendiente a cristalizar una «identidad nacional», a la vez que sentar las bases para una comprensión identitaria de carácter americano.

El siglo XIX, en lo cultural, había transcurrido para América de una manera intermitente. Las primeras décadas, tras las luchas por la emancipación, se habían caracterizado por las disputas intestinas por hacerse con el poder. En numerosas ocasiones y en determinados sitios pareció el continente sumirse en un sistema casi feudal, donde numerosos caudillos y caudillejos se enfrentaban por parcelas más o menos extensas de poder. La faceta cultural quedaba apartada por lo general en este sistema instaurado sin previa organización, limitándose las manifestaciones artísticas en concreto, al relamido retrato tendente a prestigiar socialmente al modelo, y que fue una de las fascinaciones que por lo general acompañó la acción de estos jerarcas.

¹ «Hispanismo», en *Diccionario de los Ismos*, Argos (1.^a ed. 1949), Barcelona, 1956, p. 182.

No obstante ello, importantes manifestaciones artísticas se produjeron al margen de «lo oficial», marcando una continuidad, en las capas populares, de pautas establecidas en el mundo virreinal. Dichos ejemplos testimoniaron a la vez la prolongación de la producción gremial, que la Ilustración y la implantación de las fuertemente regladas academias reales había interrumpido forzosamente, desmantelando un sistema que funcionaba a la perfección, dotando a las autoridades políticas y eclesiales de las obras requeridas.

En el XIX, en plena ebullición de los movimientos independentistas, y a posteriori de los mismos, en las capas sociales bajas de la población, aun acusándose en forma paralela la decadencia de las órdenes religiosas, tuvo continuidad la expresión artística devocional. Se caracterizaba ahora por una suerte de selección de cristos, vírgenes y santos, en la que unos eran adoptados y otros marginados. Podríamos señalar la fortuna del *Taytacha Temblores* en el Cuzco (Perú), que se erigió como uno de los cultos más importantes de la región altoperuana. De gran significación, en la misma zona, y marcando la vinculación de lo político con la tradición cristiana, podríamos mencionar la creación de una iconografía inédita como fue el *Santiago Matagodos* (o «Mataespañoles») que venía a suplantar al tradicional «Matamoros» venido de la Península y hasta una variante americana de la época colonial, el «Santiago Mataindios», sincretismo que mostraba la adaptación de las imágenes a coyunturas concretas². Esta mutación de los significados alcanzó inclusive interesantes modelos como el retrato ecuestre de Felipe V convertido en Santiago, del Museo de Arte de La Paz, Bolivia.

Otra vertiente artística vinculada a América en la primera mitad del XIX habría de ser la impronta de los viajeros europeos del romanticismo, encargados de configurar una imagen del continente para ser consumida en una Europa ávida de imágenes exóticas y del conocimiento de pueblos «primitivos» que les ayudaran a comprender sus propios orígenes. Se fue definiendo así una figuración externa de América, muchas veces inventada y exaltada, donde pervivía por momentos el ya por entonces manido carácter de «buen salvaje» que algunos europeos insistían en aplicar a los autóctonos americanos. Basándose en la representación de los tipos humanos, los paisajes y las costumbres urbanas y rurales, aquellos viajeros habrían de fomentar vocaciones locales en este tipo de motivos, propiciando para los estudiosos de esa centuria un material documental invaluable.

Curiosamente, entre estos viajeros es casi una quimera intentar hallar un español (no tenemos en cuenta aquí expediciones del XVIII como las de Ruiz y Pavón, Mutis o Malaspina), quedando configurado un panorama donde los franceses, ale-

² AA.VV., *Santiago y América*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1993.

manes e ingleses tuvieron el protagonismo. Se hallaba entonces España sumida en una cierta decadencia cultural y si a esto sumamos la animadversión a que estaba sujeto «lo hispano» tras la independencia americana, no es difícil entender esta ausencia. Los tintes de «leyenda negra» que acompañó la mención del período colonial y que se potenció década tras década, postergarían hasta finales del XIX y principios del XX la posibilidad del reencuentro de la ex metrópoli con sus antiguos territorios ultramarinos.

En 1898 se produjo, por parte de España, la pérdida de las últimas posesiones en América (Cuba y Puerto Rico) y el inicio de una nueva tutela imperial para la zona caribeña, la de Estados Unidos. En la Península, se estaba consolidando una corriente de pensamiento tendente a propiciar una «reconquista espiritual del Nuevo Mundo», es decir, un acercamiento tras el largo paréntesis decimonónico, sustentado en el plano cultural y artístico. Si ya autores como Ángel Ganivet —muerto en situación trágica ese paradigmático año— había hecho hincapié en la necesidad de un acercamiento a América, literatos de la después llamada Generación del 98 en especial Miguel de Unamuno a través de sus columnas en el diario *La Nación* de Buenos Aires, harían factible el deseo. Como sintetizó Federico Ortiz: «El rechazo a los sucesos que tuvieron como beneficiario a los Estados Unidos, a costa de una España empobrecida y materialmente débil se refleja en el “Ariel” de José Enrique Rodó. Una ola de simpatía hacia España inundó a Hispanoamérica y Julio A. Roca, presidente de la Argentina por segunda vez (1898-1904), reglamentó el canto del himno nacional suprimiendo versos que agredían a España. Y en lo que aparece como un acto de espontánea reivindicación, los estilos regionales españoles comienzan a aparecer en el catálogo del eclecticismo»³.

En el ámbito de las artes plásticas, las mismas aparecen caracterizadas en América en los albores del XX por la huella academicista impuesta con mayor o menor intensidad en los diferentes países desde mediados del XIX. Con el afianzamiento de los gobiernos nacionales fue posibilitándose la creación de escuelas de bellas artes o la consolidación de las que, como la de San Carlos de México, habían sido fundadas hacía varias décadas pero que habían experimentado largos períodos de inacción y falta de influencia real en la vida cultural de sus países. El arte de nuestras naciones respondía pues a los modelos prestigiados en los centros de irradiación cultural, en especial Roma y París. En la faz arquitectónica se había experimentado un primer momento caracterizado por lo italianizante, configurándose más adelante una imagen urbana deudora del París del barón Haussmann.

³ F. F. Ortiz, «La arquitectura argentina (1900-1945)», en *Historia General del Arte en la Argentina*, Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, 1999, VIII, p. 82.

El paradigma en arquitectura lo determinaron las ideas rectoras de la École des Beaux Arts parisina, en donde se dieron cita y se difundieron los modelos historicistas llamados a potenciar un «carnaval de máscaras» arquitectónico⁴, cuya palpabilidad se concretaba en las sucesivas exposiciones universales celebradas entre Europa y América. A estos eventos concurrían los diferentes países amparados por emblemáticos pabellones cuyo estilo intentaba conjugar una imagen distintiva respecto de las otras naciones, basándose por lo general en rasgos decorativos historicistas. Era una manera de definir ante el mundo una imagen identitaria que ayudara a la vez a consolidar la idea de un estilo nacional en el arte y la arquitectura, una de las premisas que más potenciarían los artistas de entresiglos. En varias ocasiones la regla no fue tenida en cuenta, como ocurrió con el pabellón brasileño en la exposición de Filadelfia de 1876 y con el mexicano en la de Nueva Orleans de 1884, ambos realizados en el exótico estilo *morisco* por Frank Furness y José Ramón Ibarrola respectivamente. O los pabellones contruidos por arquitectos franceses, siguiendo los dictámenes academicistas de su propio país, para la mayor parte de las naciones americanas que acudieron a la exposición de París en 1889.

En aquellos años, las ciudades americanas se vieron sujetas a un verdadero mestizaje urbano, en el cual debían convivir estilos exóticos como el ya señalado *morisco*, el *neoindio*, el *neogótico*, el *neorrománico*, las casas de inspiración *tudor*, y todos ellos conviviendo con las *mansardas* francesas, y las *loggias* y *cortiles* italianos. Esta situación no venía sino a agravar esa búsqueda de una identidad propia, aumentando la confusión y el desconcierto. En países como Argentina, donde las corrientes migratorias europeas se convirtieron en un factor social y de mezcla cultural determinante, las alusiones estilísticas de diferentes orígenes fueron comprendidas como una de las maneras de brindar a los recién llegados referencias a través de las cuales se sintieran identificados. En el caso de los españoles, los edificios *neoárabes* (en América se utiliza más el término estilo morisco derivado del anglosajón *moorish style*), los derivados del modernismo catalán (entre ellos el monumento de los españoles de Buenos Aires, proyectado por el catalán Agustín Querol) y otros, como el *neoplateresco*, permitieron a asociaciones oficiales y pertenecientes a colectividades específicas dar una imagen de sí mismas también diferenciada de las de los otros países. Por contrapartida, debe señalarse en España, a principios del XX, la presencia de los indianos, caracterizados en Galicia, Asturias y Cantabria por sus excentricidades y muestrarios de materiales tropicales exhibidores de riqueza. Se experimentaba así el mestizaje cultural en suelo peninsular.

⁴ R. Gutiérrez, «Arquitectura del siglo XIX en Iberoamérica», en *Historia del Arte Iberoamericano*, Lunwerg, Barcelona, 2000, p. 147.

En lo que a la pintura respecta, hacia finales del XIX se activó un interesante mercado para el arte español que fue llevando en forma paulatina a la conformación de colecciones públicas y privadas de notable enjundia. De ello son demostrativos acervos de pintura española fundamentales como los que poseen los museos nacionales de Bellas Artes de La Habana, Buenos Aires, Santiago de Chile y, en menor escala, los de Río de Janeiro y Montevideo, sin contar las colecciones reunidas por el magnate Archer M. Huntington en la Hispanic Society of America de Nueva York y que en fechas recientes pudieron ser admiradas en España⁵. Esto habría de ser uno de los basamentos para la recuperación de las vinculaciones entre España y América en la faz artística, sembrando una semilla que habría de dar muy pronto sus frutos.

Los albores del siglo XX. El hispanismo en la pintura y la arquitectura americanas, factor de identidad propia

El año 1898 marcó, como se señaló, el fin del imperio español de ultramar y una fecha clave para entender los debates sobre la identidad española que plantearon en la Península numerosos pensadores, filósofos, literatos y artistas, que pronto encontrarían eco en sus pares americanos. Un año antes, en Buenos Aires, el marchante José Artal iniciaba su andadura como mercader de pintura española en aquella capital, con un suceso de público y ventas inusitado, potenciado año tras año. Más adelante imitarían el modelo otros como José Pinelo y Justo Bou. Este éxito comercial sin precedentes, que tendría reflejo en otras capitales americanas, aunque sin alcanzar el éxito argentino, sentaría las bases de un sólido coleccionismo de arte de tinte hispánico, primero en el ámbito privado pero luego con huella decisiva en las colecciones públicas.

La fortuna de la pintura española tendría pronto influencia directa en la labor pictórica de los artistas locales que, por lo general impedidos de hacer buenas transacciones con el repetido paisaje o escena costumbrista rioplatense, se vieron obligados a veces a copiar el modelo peninsular recurriendo a una pintura donde las majas con sus mantones de Manila, escenas de flamenco, toreros y bandoleros fueron vías de representación para tentar a los coleccionistas.

Las primeras exposiciones traídas por Artal y Pinelo tenían la impronta decimonónica, marcada en especial por el *preciosismo fortunysta*, el paisaje veneciano a lo Martín Rico, la escena costumbrista andaluza a lo Jiménez Aranda, y los efluvios

⁵ En las exposiciones *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1998; y *De Goya a Zuloaga. La pintura española de los siglos XIX y XX en The Hispanic Society of America*, Sala de exposiciones del BBVA, Madrid, 2000.

orientalistas de Pérez Villaamil, cuya obra constituía una de las secciones más sobresalientes de una de las mejores colecciones porteñas, la de Manuel José de Guerrico⁶. Iniciado el siglo XX, se irían incorporando en forma paulatina el imaginario producido por las primeras vertientes del regionalismo español y obras, por lo general menores, de artistas consagrados como Joaquín Sorolla. Ignacio Zuloaga y Hermen Anglada Camarasa, que completarían junto al valenciano una trilogía a través de la cual puede entenderse el arte español en tierras americanas, recién aparecerían en la escena de Buenos Aires con la Exposición Internacional del Centenario en 1910, en donde fueron dos de los artistas más representados y premiados. Para dicha muestra España se esmeró en tener una presencia meritoria, certificada con la estancia en la capital argentina de la infanta Isabel de Borbón, y, en el campo de las artes, con una muestra artística de indudable valor que además propició que quedaran definitivamente en el país del sur lienzos como *Las brujas de San Millán* de Zuloaga. La calidad de las obras presentadas entonces abrió los ojos a muchos coleccionistas, advirtiéndoles que mucho de lo que habían adquirido en los últimos años no eran cuadros de primera línea, sino los remanentes de los talleres de los artistas españoles o las obras que no habían tenido comprador en España. A partir de ese momento, los marchantes se vieron en la obligación de presentar conjuntos de mayor calidad o de bajar el precio de aquellas que como se vio no eran obras maestras.

El pabellón español de 1910 en Buenos Aires fue construido siguiendo las pautas del modernismo catalán por Julián García Núñez, arquitecto formado a la sombra de Lluís Domènech y Montaner en Barcelona. En el conjunto se incluyeron pequeños pabellones, como el de la empresa Lérez, que recurrieron, en lo decorativo, al *neoárabe*. La referencia al pasado musulmán fue utilizada repetidamente para expresar la imagen de España en el exterior; lo había sido en la ya lejana exposición universal de Viena en 1873, con el pabellón *neomudéjar* diseñado por el arquitecto Lorenzo Álvarez Capra, quien al año siguiente, junto a Emilio Rodríguez Ayuso, construiría la Plaza Nueva de Toros de Madrid (hoy desaparecida) bajo lineamientos similares. Con posterioridad los españoles intentaron apartar el modelo de raíz islámica como emblema para el consumo internacional, debido a su filiación a una imagen tópica, andaluza y de tintes orientalistas que se quiso evitar, con la intención de mostrarse como un país más culto y europeo. De allí, entre otros aspectos, la comparación en la exposición parisina de 1900 y en la de Roma de 1911 con sendos pabellones neoplatrescos. En 1900 fue inevitable que los propios franceses crearan, como parte del circo, lo que llamaron «L'Andalousie au temps des maures»: «El

⁶ Ver R. Gutiérrez Viñuales, «Consideraciones sobre el coleccionismo de arte en la Argentina de principios de siglo», en *Goya*, 273, Madrid, 1999, pp. 353-360.

Club Español, Buenos Aires. Vista general del Salón Alhambra, obra del arquitecto Enrique Folkers, 1912



arquitecto francés Dernaz diseñó, en un recinto de 5.000 metros situado en el Trocadero, una peculiar Andalucía que comprendía: unas casas de la provincia de Toledo; un *trompe-l'oeil* de la Alhambra y el Sacromonte; unos barrios tangerinos; una Giralda de Sevilla de 65 metros de altura, dorada en sus cuatro costados y a la que se podía subir en burro; un patio llamado de los Leones, pero que reproducía el de las Doncellas en su primer piso y el de las Muñecas en su segundo, aunque, eso sí, había una fuente con leones; por último, se construyó una pista de torneos donde se celebraron guerras entre moros y cristianos, asaltos a caravanas, cacerías y casamientos gitanos. Animaban el conjunto grupos flamencos y de bailarinas españolas. Como podemos comprobar, el tópico no era tan fácil de desmontar»⁷.

Aun con las reticencias señaladas, en América continuó aplicándose el neoestilo vinculado a lo español; esto puede comprobarse en la construcción de edificios como el Club Español de Iquique, en Chile, obra diseñada por Miguel Retornano (1904), o el Salón Alhambra del Club Español de Buenos Aires, de Enrique Faulkers (1912), completada con una gran pintura mural realizada por el matrimonio compuesto por el pintor argentino Francisco Villar y la francesa Léonie Matthis, que se habían conocido en Granada dos años antes. Lo hispánico, por diversos caminos, iba filtrándose en las expresiones artísticas americanas.

En el ámbito de la literatura, la llamada Generación del 98 hallaría en el argentino Enrique Larreta un *alter ego* en América, alcanzando un punto culminante con la publicación de la novela *La gloria de don Ramiro* (1908), cuya narración transcurre

⁷ M. J. Bueno, «Arquitectura y nacionalismo. La imagen de España a través de las Exposiciones Universales», en *Fragmentos*, 15-16, Madrid, 1989, pp. 68-69.

en Ávila durante la época de Felipe II; con obras como ésta se incorporaba el tema hispano a la literatura argentina. Larreta tentaría, poco más de una década después, junto a Ignacio Zuloaga —quien le retrató en París en 1912— y al músico Manuel de Falla, realizar una ópera basada en *La gloria*, que nunca llegó a concretarse. El escritor argentino habría de definir los perfiles de sus residencias privadas, la ubicada en el porteño barrio de Belgrano y la estancia El Acelain en Tandil (provincia de Buenos Aires), siguiendo pautas vinculadas al Hispanismo: en la primera —hoy Museo de Arte Español Enrique Larreta— destacan sus interiores de inspiración barroca, el baño *neodrabe* con sus arcos de herradura, la profusa decoración con obras y objetos traídos personalmente de la Península y su jardín de inspiración andaluza⁸. Casi lo mismo puede decirse de El Acelain, obra del arquitecto argentino Martín Noel, la figura más prominente del estilo *neocolonial* en la Argentina, que incluye también un jardín inspirado en el Generalife granadino⁹.

La cita a Noel nos brinda la posibilidad de abrir nuestra atención a la recuperación historicista, en la arquitectura, de los lenguajes del pasado colonial americano. Sepultados en buena medida los resquemores surgidos tras la independencia, lo cual podría simbolizar un conocido grabado del mexicano José Guadalupe Posada, titulado *Después de un siglo*, en donde aparecen dándose la mano, bajo el gorro frigio de la Libertad y la mirada protectora del cura Hidalgo, las alegorías femeninas de México y España, estaba abierto el camino para el reencuentro y por ende a la incorporación de las vertientes del arte y las expresiones hispánicas al arte americano.

El estilo *neocolonial*¹⁰, que podríamos signar junto al llamado *neoprehispánico* y del cual hablaremos más adelante, como los dos neoestilos de raíz americana, había tenido, al igual que este último, una especial potenciación en los Estados Unidos. En efecto, en la segunda década del siglo XX comenzó a ponerse de moda en el país del norte el llamado *mission style* que recuperaba para obras contemporáneas las líneas decorativas de las arquitecturas californianas de antaño. El cinematógrafo de Hollywood, en los años veinte, difundiría aún más el gusto por estas expresiones, sembrando regiones, como ocurrió en la península de Florida, de residencias particulares y edificios públicos siguiendo estas pautas.

En forma paralela, este nuevo gusto por lo hispano, consagrado definitivamente en las exposiciones de San Diego y de San Francisco de California en 1915, fue extendiéndose al Caribe y, en concreto, a Puerto Rico dándose inicio a una corriente intelectual y artística que ha sido caratulada de Hispanofilia¹¹. En esta nueva imagen que afectó sensiblemente a las ciudades más destacadas de la isla, como San Juan y Ponce,

⁸ Ver R. Gutiérrez Viñuales, «El hispanismo en el río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial», en *Revista de Museología*, 14, Madrid, 1998, pp. 74-87.

⁹ Ver AA. VV., *El arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1995.

¹⁰ Recomendamos la lectura de A. Amaral (coord.), *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*, Fundação Memorial da América Latina, São Paulo, 1994.

¹¹ AA. VV., *Hispanofilia. Arquitectura y vida en Puerto Rico*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1998.

buena labor les cupo a arquitectos locales como Pedro Adolfo de Castro y Rafael Carmoega, ambos formados en los Estados Unidos y en contacto permanente con los nuevos lineamientos de la arquitectura que se propiciaba desde las academias norteamericanas. No se margina, dentro de la concepción de lo hispánico, lo *neodrabe* como demuestra por caso el Mercado Central de las Carnes de Ponce (1926), más conocido como la «Plaza de los Perros», realizado por Carmoega.

En el caso cubano, también los años veinte mostrarían con fuerza la consolidación del *neocolonial*, sobresaliendo en este sentido la obra de dos de los arquitectos más reputados de la isla, como son Evelio Govantes y Félix Cabarrocas. Ambos fueron responsables, entre otras obras, del pabellón cubano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929 y, tras ella, de un interesante conjunto arquitectónico en Rancho Boyeros donde se incluyeron el Instituto Técnico Industrial en estilo *neocolonial*, un sector residencial de la urbanización Lutgardita con tintes *neodrabes*, y el teatro de la misma, con profusa decoración *neoprehispánica*. Estas dos últimas tendencias las habían importado del evento sevillano, en especial la de inspiración maya que habían tomado tras la contemplación del pabellón mexicano realizado por Manuel Amábilis.

En México, el *neocolonial* tuvo como exponente de excelencia a Federico Mariscal, quien había sido uno de los principales motores en los debates acerca de una «arquitectura nacional». El *neoprehispánico*, por su parte, sufrió diversas vicisitudes, desde su aceptación en obras no funcionales, como el monumento a Cuauhtémoc realizado por el ingeniero Francisco M. Jiménez (la estatua principal es de Miguel Noreña) e inaugurado en 1887 en el Paseo de la Reforma en México, hasta su reprobación pública, como sucedió con el pabellón mexicano de la exposición parisina de 1889, obra de Antonio Anza y Antonio Peñafiel, que encontró encendidos detractores. Tras la Revolución, y motivado también por su fortuna en los Estados Unidos, el neoprehispánico se recuperaría como posible imagen nacional hacia mediada la segunda década del XX, en especial con la obra de Amábilis en Yucatán¹².

De cualquier manera, el pasado indígena y su aplicación a la arquitectura se fue diluyendo como posibilidad identitaria en México; en las otras naciones, aunque existieron ejemplos destacados, no tuvieron la suficiente fuerza como para plantearse un estilo nacional a través de ellos. En el país del norte, el ministro José Vasconcelos, promotor principal del movimiento muralista a partir de la década de los veinte, si bien en esta vertiente potenció la mirada indigenista, en lo que a arquitectura se refiere se manifestó partidario del *neocolonial*. Esto se aprecia en obras paradigmáticas de la

¹² Al tema de la arquitectura *neoprehispánica* en América hemos dedicado el estudio R. Gutiérrez Viñuales, «Arquitectura historicista de raíces prehispánicas», en *Goya*, 289-290, Madrid, 2002, pp. 267-286.

Casa-Museo Ricardo Rojas, Buenos Aires, obra del arquitecto Ángel Guido, 1927. Vista del patio-claustro abarcando el frontispicio y parte de la columnata



talla del pabellón mexicano de la exposición del centenario de la independencia brasileña, en Río de Janeiro (1922), y la larga serie de edificios *neocoloniales* construidos en esos años para las familias pudientes de las colonias Polanco y Lomas de Chapultepec¹³. El citado pabellón de 1922 fue realizado por el arquitecto Carlos Obregón Santacilia, una de las figuras más señeras del neostilo en el país.

En Perú, fue Héctor Velarde¹⁴ quien ostentó la antorcha del *neocolonial*, mientras en la Argentina actuaban como teóricos y practicantes el ya señalado Martín Noel y Ángel Guido, con quien el mestizaje arquitectónico alcanzaría obras cumbres que comentaremos más adelante, tal el caso de la residencia del literato Ricardo Rojas en 1927, uno de los ideólogos principales de la fusión de estilos en la definición de un arte nacional y americano; Héctor Greslebin, otro de los arquitectos seducidos por los historicismos, tuvo filiación a las corrientes indigenistas e hispanistas. Noel fue el autor del pabellón argentino de la exposición de Sevilla de 1929, su obra máxima dentro del *neocolonial*, en donde incluía desde la portada mestizada tomada de la arquitectura arequipeña, hasta el balcón limeño de raigambre mudéjar. Éste aparece también en el pabellón peruano de la misma exposición, obra del español Manuel Piqueras Cotoí, quien residía en el país andino desempeñándose como profesor de escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes; este pabellón sintetiza de una manera historicista el pasado precolombino y el virreinal, en una verdadera expresión de mestizaje.

¹³ AA. VV., *El Neobarroco en la Ciudad de México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992.

¹⁴ Ver R. Gutiérrez, *Héctor Velarde*, Epígrafe Editores, Lima, 2002.



Arturo Gordon, *En la iglesia*, Galería Jorge Carroza

En lo que a la pintura respecta, señalamos ya como una de las vías de penetración las continuas presentaciones de conjuntos de pintura española que fueron potenciando un coleccionismo dentro de esta línea y la recurrencia de artistas americanos a representar temas similares a los que se exponían y vendían. Debe señalarse también aquí la realización de exposiciones individuales por parte de artistas peninsulares que no solamente asistían personalmente a esas puestas en escena, sino que también decidieron radicarse temporal o definitivamente en esos países. Debe hacerse referencia aquí nuevamente a la Argentina, que fue la nación que, por su prosperidad y apertura, se convirtió en la piedra angular del Hispanismo propiciado desde España. Entre esos artistas españoles puede citarse a los pinto-

res Julio Vila i Prades, Gustavo Bacarisas, Ernesto Valls, Anselmo Miguel Nieto, Antonio Ortiz Echagüe o los escultores Torcuato Tasso y José Cardona. Se propició así una influencia directa ejercida por éstos en el ámbito argentino.

Indudablemente el ejemplo más destacado en este sentido lo tenemos en Chile, donde el gallego Fernando Álvarez de Sotomayor fue contratado para activar la enseñanza de la pintura en la Academia de Bellas Artes haciéndolo entre 1908 y 1915, fecha en que retornó a España. En ese lapso se produjo la exposición del centenario chileno (1910) que, al igual que la homónima argentina, contó con una importante presencia del arte español¹⁵, como ocurrió asimismo en la *Exposición de arte español e industrias decorativas* realizada en México ese mismo año. Junto a Sotomayor se formó un conjunto de artistas jóvenes como Arturo Gordon, Alfredo Lobos o Alfredo Helsby que siguieron las pautas del «regionalismo» español señaladas por el maestro, que cristalizaron la huella de lo peninsular en una parcela importante del arte chileno. En Chile surgió asimismo la figura de Benito Rebolledo Correa, posiblemente el máximo exponente del «sorollismo» en el continente. La influencia de Sotomayor logró eclipsar la tradición francesa que el arte chileno tenía como paradigma: «La nostalgia de un mundo más desarrollado, la necesidad de organizar la vida social y cultural de la joven nación, una cierta reacción hacia España después de casi tres siglos de dominio colonial, y la fascinación cultural que produce Francia»¹⁶ habían propiciado esa mirada.

¹⁵ G. Cortés Aliaga, «Modernismo en Chile: la pintura española en la Exposición Internacional de 1910», en *Iconografía, identidad nacional y cambio de siglo (XIX-XX)*, Ril Editores, Santiago de Chile, 2003, pp. 161-171.

¹⁶ P. E. Zamorano Pérez y C. Cortés López, «Pintura chilena a comienzos del siglo XX: entre la presencia de lo hispano y lo francés», en *Goya*, Numero 282, Madrid, 2001, p. 162.

Por contrapartida, muchos artistas americanos completaron su formación en España, en especial en la revitalizada Academia de San Fernando de Madrid, ganando en tal sentido un terreno que había sido abonado primordialmente por las escuelas italianas y francesas. Este factor permitió potenciar la semilla del hispanismo en las nuevas generaciones de artistas americanos, con mayor o menor fortuna y prolongación en el tiempo. Entre los mexicanos podemos señalar, en la primera década del siglo XX, la presencia en Madrid de Diego Rivera, Ángel Zárraga y Roberto Montenegro, vinculados a profesores como Eduardo Chicharro o el grabador Ricardo Baroja en la citada Academia.

Los mexicanos habían sido discípulos, en la Academia de San Carlos de México, del catalán Antonio Fabrés, uno de los máximos exponentes de la pintura orientalista española, pero cuya huella en ese sentido apenas se dejó sentir. Rivera y Zárraga, tras un primer momento de filiación al arte de Zuloaga y, en el caso del segundo, al simbolismo del cordobés Julio Romero de Torres, pasaron a París donde pronto les encandilaron el cubismo y otras tendencias de vanguardia. De su paso por España quedaron obras de la calidad de *La dádiva* (1909) de Zárraga, en donde la huella de Zuloaga y de Romero de Torres, premiado en el Salón Nacional de 1908 por su *Musa gitana*, es evidente, conformando una de las mayores expresiones del Hispanismo en el arte americano. Montenegro, quien también pasó a la capital francesa, se inclinó por el decadentismo a lo Aubrey Beardsley y por el magisterio del catalán Hermen Anglada Camarasa, bajo la esfera del cual, instalado en Mallorca entre 1914 y 1919, produjo una serie de obras de temática españolizante. Indirectamente, ya que nunca viajó a Europa, el influjo español llegó a otro mexicano, Saturnino Herrán, autor del inconcluso tríptico *Nuestros dioses* (1918), poco antes de su muerte ese mismo año.

Numerosos artistas de otros países americanos surcaron el territorio español poniéndose en contacto con las escuelas regionalistas de pintura y realizando obras donde los paisajes y tipos costumbristas fueron la nota saliente. En este sentido Andalucía fue la región que más inspiraciones forjó, y en donde edificios emblemáticos como la Alhambra o las figuras de majas, toreros y gitanas del Sacromonte habrían de ser motivo recurrente. Esto se vio favorecido por la tradición que estos temas tenían en París desde la publicación de la novela *Carmen* de Prosper Mérimée en 1846 hasta el éxito de los cafés flamencos a finales del siglo XIX y hasta bien entrado el XX, pasando por obras pictóricas, como *Lola de Valencia* (1862) y otras realizadas por Edouard Manet en torno a 1865, año en el que viajó a España¹⁷, o *El jaleo* (1882) del norteamericano John Singer Sargent. Podríamos aquí ini-

¹⁷ AA. VV., *Manet-Velázquez. La manière espagnole au XIXe siècle*, Musée d'Orsay, París, 2002.

Tito Salas, *El milagro*, 1912, Galería de Arte Nacional, Caracas



ciar una lista interminable de artistas de todas las latitudes americanas que incorporaron las temáticas españolas como parte de su trayectoria artística, desde los mexicanos ya mencionados, hasta los argentinos Jorge Soto Acebal y Rodolfo Franco, los chilenos Alberto Orrego Luco y Alfredo Lobos, el colombiano Miguel Díaz Vargas, el venezolano Tito Salas, o inclusive el joven cubano Wifredo Lam, de padre chino y madre mulata (descendiente de españoles y africanos) y que habría de alcanzar su consagración como intérprete contemporáneo de la cultura afrocubana, en la misma senda del mestizaje.

Las pautas estéticas aprehendidas en la Península, a la par que estos pintores regresaban a sus naciones de origen¹⁸, en muchos casos fueron el basamento artístico para abordar temas propios de sus países. El ciclo del mestizaje artístico se completaba con esta nueva realidad, que mostraba una franja del arte de América como si ésta fuera una región estética vinculada al regionalismo español. Si en 1929 el ya citado Díaz Vargas realizaba en Granada un lienzo de importantes dimensiones cuyo motivo eran las gitanas sacromontanas, años después, ya en Colombia, pintaba un conjunto de *Ceramistas de Ráquira* cuyo color local mucho debía al rojizo y amarro-nado cromatismo que había marcado a artistas como Zuloaga, Ortiz Echagüe, Sotomayor, López Mezquita o Rodríguez Acosta. La cuestión podría sintetizarse en la confluencia de tema americano con estética española.

¹⁸ No sin antes exponer sus adelantos en los salones peninsulares, donde destacaron las exposiciones realizadas por varios de ellos en el Círculo de Bellas Artes madrileño e inclusive las presentaciones en la Exposición Nacional de Bellas Artes a partir de 1924, año en que se dio vía libre a la participación de los americanos en la misma.



José Sabogal, *Cuzqueña saliendo de misa*, 1919,
Museo de Arte de Lima

A la vez, en la faz temática, algunos artistas se dedicaron a representar temas vinculados al pasado colonial, virreinal y criollo. En algunos casos lo hicieron bajo pautas estéticas netamente hispánicas, como en el caso del peruano José Sabogal, figura principal del indigenismo en el Perú, quien en 1919 realizó la obra *Cuzqueña saliendo de misa* (Museo Nacional de Lima), en la que se ve a una dama limeña, con mantilla negra, siendo acompañada por su criado indígena en una mañana de domingo, con un entorno arquitectónico colonial donde destaca el típico balcón. En la misma línea, Juan Carlos Alonso, artista gallego radicado tempranamente en la Argentina, que fue director de las dos revistas de difusión hispanista más importantes de la Argentina, *Caras y Caretas* y sobre todo *Plus Ultra*, realizó para esta última el gouache titulado *A la salida del tedéum*, que muestra en primer plano a una dama ataviada con la repetitiva mantilla, y su dama de compañía.

Este tipo de representaciones, desde un punto de vista ideológico, tiene parangón con la consolidación de la arquitectura neocolonial ya comentada, en el sentido de la recuperación iconográfica del pasado de dominación hispánica que hicieron arquitectos como los ya citados Noel, Guido o Velarde, o el húngaro Juan Kronfuss en la Argentina, a través de la publicación de libros por él ilustrados con monumentos coloniales destacados del país. La francesa Léonie Matthis, a través de sus continuas series de *gouaches*, realizó reconstrucciones históricas del pasado colonial de Buenos Aires, las misiones jesuíticas y los pueblos del Alto Perú, de gran influencia y presencia en los libros escolares; la educación primaria fue determinante en la difusión de una historia donde el pasado colonial y las tradiciones hispánicas fueron puestas positivamente en valor. El uruguayo Pedro Figari realizó también recreaciones del pasado criollo rioplatense, siguiendo pautas estéticas de Anglada Camarasa y de Kees van Dongen.

El tema de la religiosidad popular, latente en América y con destacada presencia en la pintura regionalista española, fue otra de las facetas que se incorporó al arte americano contemporáneo como elemento de Hispanismo. El tema de los «santeros», que fue objeto de inspiración de importantes artistas españoles como Eduardo Chicharro, aparece a lo largo y ancho del continente representado bajo pautas estéticas hispanizantes como se ve en *La santera* del puertorriqueño Miguel Pou Becerra (1928) o los imagineros que pocos años antes habían pintado en la Argentina Jorge Bermúdez y Emilio Centurión.

El retrato femenino, uno de los géneros más en boga en esos años, mostraría la impronta hispánica a través de la exigencia de las retratadas en ser representadas

como genuinas damas españolas, con sus mantones, peinetas y abanicos adornados con motivos que iban desde lo galante a las escenas de toreo e inclusive las *chinoiseries* de moda en París. Dentro del concepto de mestizaje artístico, podríamos señalar como paradigmático el retrato que realiza el argentino Jorge Larco titulado *Mi prima Julia* en la que se ve a la modelo vestida «a la española», pero recortada sobre un clarísimo paisaje argentino posiblemente de la provincia de Córdoba que por entonces (1915-1920) comenzaba a erigirse en uno de los «reservorios del alma nacional» argentina, jugando un papel similar al de Castilla en la España del regeneracionismo. Los estudios fotográficos se vieron asimismo obligados a importar desde la Península la indumentaria específica, necesaria para que la clientela pudiera satisfacer su deseo de verse en la imagen como señoras o caballeros españoles.

Hispanismo y mestizaje estético. Un arte nacional y americano que recupera y fusiona sus pasados históricos

En 1916, en México, Manuel Gamio publicó el trascendental libro titulado *Forjando patria*, en donde acometía una vez más el tema de la identidad nacional mexicana. En su caso, no dudaba en entroncar en ella tanto el elemento indígena como el europeo, con connotaciones no solamente estéticas sino eminentemente sociales; «forjar patria» a través de la unión del «bronce y el hierro de razas viriles». En cuanto al arte afirmaba: «La clase indígena guarda y cultiva el arte prehispánico reformado por el europeo. La clase media guarda y cultiva el arte europeo reformado por el prehispánico o indígena. La clase llamada aristocrática dice que su arte es el europeo puro. Dejemos a esta última en su discutible purismo, por no sernos de interés y consideremos a las dos anteriores»¹⁹. Gamio proponía como medio para alcanzar un «arte nacional» el «acercar el criterio estético del primero hacia el arte de aspecto europeo e impulsar al segundo hacia el arte indígena [...]». Cuando la clase media y la indígena tengan el mismo criterio en materia de arte, estaremos culturalmente redimidos»²⁰. Lo que en definitiva planteaba Gamio, y que más adelante se vería en los postulados de Vasconcelos, era la imposibilidad de mantener separados y enfrentados ambos elementos. Vasconcelos, en *La raza cósmica* (1925), teorizaría acerca del mestizaje como necesario crisol superador de razas, que debería conseguirse con la unión social y política del continente.

¹⁹ M. Gamio, *Forjando Patria (Pro Nacionalismo)*, Librería de Porrúa Hermanos, México, 1916, p. 66.

²⁰ *Ibíd.*, p. 67.

En la Argentina, el escritor Ricardo Rojas se había movido indistintamente en ambos terrenos culturales, el del Hispanismo y el Indigenismo. En cuanto al primero, se vio animado por su viaje a España en 1907, que traería como consecuencias el inicio de una fructífera amistad con Miguel de Unamuno y la tardía publicación del libro *Retablo español* (1938), entre otras. En cuanto al Indigenismo, desarrolló acciones como el proyecto de una Escuela de artes indígenas (1914) en la Universidad de Tucumán. En la evolución del pensamiento de Rojas ambas vertientes irían acercándose hasta brindar al autor una nueva visión acerca de la posible definición de una identidad y la consolidación de un arte argentino y americano, basándose en la fusión de ambos elementos. Publicó entonces su teoría titulada *Eurindia* (1924), consistente en entender al arte de nuestro continente como una fusión de «técnica europea con emoción americana».

En ese mismo año el artista rosarino Alfredo Guido, quien había sido premiado en 1918 junto a José Gerbino en el primer Salón Nacional de Artes Decorativas por diseñar un «cofre de estilo incaico», era condecorado en el Salón Nacional argentino por su lienzo *Chola desnuda* (Museo Juan B. Castagnino, Rosario), posiblemente uno de los emblemas más sobresalientes dentro de la idea del mestizaje estético que caracterizó al arte americano de las primeras décadas del siglo XX. En el mismo se ve a una cuzqueña, exhibiéndose a la manera de las tradicionales venus del arte occidental. No debe pasar desapercibido el hecho de que un lienzo de temática peruana fuera premiado en un salón nacional argentino, lo cual evidencia que el concepto de americanismo iba en vías de consolidación dentro de lo que venía a considerarse la identidad nacional. En el arte español de la época los ejemplos de venus eran abundantes pudiendo destacarse entre otros *La dama del papagayo* (1913) de Zuloaga, el *Desnudo* pintado hacia 1920 por Anselmo Miguel Nieto²¹ siguiendo ciertas pautas estructurales marcadas por Manet en su famosa *Olimpia*, y la *Musa gitana* (1906-1908) de Julio Romero de Torres, desnudo femenino que provoca las notas de una guitarra flamenca, siendo recreada la escena sobre un paisaje cordobés.

Obras como esta de Romero de Torres inspirarían a artistas como el argentino José Antonio Terry para su *Venus criolla* (1933), en la que la dama desnuda aparece, mate en mano, sobre un fondo pampeano, atendiendo sonriente a las notas musicales que un gaucho extrae de su guitarra. Jorge Larco había trasladado el tema, a su vez, a un ámbito urbano, al pintar la *Venus porteña* que presentó al Salón de Rosario en 1924; aquí el desnudo femenino se enmarca con una vista de Buenos Aires. Gregorio López Naguil había hecho lo propio en 1918 al ejecutar su *Laca china* en la que

²¹ Perteneciente a la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, actualmente depositado en el Museo Provincial de Bellas Artes de Jaén.

el ámbito que rodea a la venus lo componen mantones de Manila y decoraciones chinas. Años después de la *Chola desnuda* de Guido, el introductor del indigenismo pictórico en Bolivia, Cecilio Guzmán de Rojas, discípulo directo de Romero de Torres en Madrid, pintaría otro lienzo paradigmático titulado *América y Europa* (hacia 1929), basado en dos alegorías: Europa es una mujer rubia, desnuda, que aparece junto a la figura de un indígena (*América*), ambos sobre una barca de totora en el lago Titicaca. Como gesto de atrevimiento, el indígena osa colocar su mano sobre la pierna de la dama, simbolizando el tratamiento de «igual a igual» que debería existir entre los dos continentes.

Retornando nuestras miradas sobre Ricardo Rojas, hacia 1927 comenzó la construcción de su residencia en una céntrica calle de la ciudad de Buenos Aires, diseñada por el arquitecto Ángel Guido, hermano del citado Alfredo. Guido, señalado como uno de los principales ideólogos del *neocolonial*, había publicado en 1925 el libro titulado *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, sentando una verdadera posición al respecto, rescatando las arquitecturas arequipeñas y potosinas como las más genuinamente americanas, nacidas de la confluencia de las técnicas y estructuras constructivas traídas desde España en la colonia y los elementos decorativos que la mano de obra indígena había incorporado. Para Guido aquí estaba una de las bases para la creación de un arte nuevo en América.

Esta idea de la fusión, que respondía claramente al concepto *euríndico* de Ricardo Rojas, sentaría las bases teórico-prácticas de la casa de éste, la cual manifiesta las tres variables que venimos manejando: la Precolombina, la Hispánica, y, finalmente, la Euríndica, es decir la fusión de ambas. Trasponiendo la portada casi calcada de la fachada colonial de la Casa de Tucumán, donde se juró la Independencia argentina en 1816, se accede a un patio-claustro inspirado en la decoración mestiza del de los jesuitas de Arequipa, con un frontispicio propio de esa ciudad o de los de Potosí. La biblioteca está decorada con elementos de la cultura tiahuanacota. Para los mismos años, en São Paulo, Oswald de Andrade publicaba su *Manifiesto antropófago* (1928) en el que sentaba pautas para resolver el dilema nacional frente a cosmopolita, a través del «contacto con las revoluciones técnicas de la vanguardia europea, y por la percepción de la obligación de reafirmar los valores nacionales en un lenguaje moderno. Oswald transforma al buen salvaje de Rousseau en un mal salvaje, devorador del europeo, capaz de asimilar al otro para dar vuelta a la tradicional relación colonizador/colonizado»²².

²² J. Schwarz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 142.

Todas estas obras que hemos venido analizando a lo largo del presente estudio, que no es más que una síntesis de un momento mucho más rico en ejemplos,

abundante en artistas y complejo en lo ideológico, nos permiten entender un momento crucial para el arte y la cultura americanos, marcado por una mirada introspectiva que buceaba en las raíces históricas para definir una identidad basada en el pasado y proyectable hacia el futuro, potenciada por hechos como el estallido de la primera guerra mundial que vino a poner en tela de juicio al modelo cultural europeo como paradigma casi intocable. Superados los conflictos y resquemores de antaño, España encontró en América un espejo cultural donde mirarse y encontrar razones para su propia identidad, mientras que América halló en la tradición hispánica elementos plausibles de ser revividos y entroncados con su propia historia, su cultura y por ende su arte, confirmándose pues como sustento de la nacionalidad. La consolidación de estas ideas no fue fácil, como recalcaría Luis Araquistáin en 1927: «El hispanoamericanismo es un concepto desprestigiado en América, como he podido comprobar en mis recientes correrías por varios países de su hemisferio norte; es, si no una moneda falsa, por lo menos una moneda que ha perdido su cuño y que difícilmente se la admite en la circulación de las ideas»²³. El pasado indígena, planteado por momentos en confrontación con lo hispano, viraría hacia una posición más amable que iría llevando de forma paulatina a entenderse, como vimos en casos como los de Gamio y Rojas, desde un punto de vista de fusión. Esta idea de mestizaje cultural y artístico, de largos y encendidos debates en aquellos años, marcaría uno de los ejes de comprensión de la sociedad americana a partir de entonces, siguiendo la idea planteada por Ticio Escobar de asumir las identidades como un factor en permanente tránsito.

²³ L. Araquistáin, «¿Es posible el Hispano Americanismo?», en *La Nación*, Buenos Aires, 6 de noviembre de 1927.

Bibliografía

- Altamira, R., *España y el programa americanista*, Editorial América, Madrid, 1917.
- Amaral, A. (coord.), *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*, Fundação Memorial da América Latina, São Paulo, 1994.
- Babino, M. E., «Historiografía del arte español en la Argentina (1910-1930). Consolidación de una estética hispanofílica en Buenos Aires», en *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, CSIC, Madrid, 1995, pp. 439-448.
- Brasas Egido, J. C., «Notas sobre la actividad de artistas americanos en España y de españoles en América en el primer tercio del siglo XX», en *Actas del V Simposio Hispano Portugués de Historia del Arte, «Relaciones artísticas entre la península ibérica y América»*, Universidad de Valladolid, 1990, pp. 47-52.
- Carbajal, M., y Moreno Tonelli, J., *La influencia española en las artes visuales del Uruguay*, Edición Galería Latina, Montevideo, 1992.
- Fernández García, A. M., *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*, Universidad de Oviedo, 1997, 2 vols.
- Gálvez, M., *El Solar de la Raza*, Nosotros, Buenos Aires, 1913.
- Gamio, M., *Forjando Patria (Pro Nacionalismo)*, Librería de Porrúa Hermanos, México, 1916.
- García-Rama, R., «Historia de una emigración artística», en *Otros emigrantes. Pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*, Caja de Madrid, Madrid, 1994, pp. 17-45.
- Gebhard, D., «The spanish colonial revival in Southern California (1895-1930)», en *Journal of the Society of Architectural Historians*, Chicago, 1967, pp. 131-147.
- Guido, A., *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, La Casa del Libro, Rosario, 1925.
- Gutiérrez, R., «Presencia y continuidad de España en la arquitectura rioplatense», en *Hogar y Arquitectura*, 97, Madrid, 1971, pp. 19-92.
- Gutiérrez Viñuales, R., «Españoles y argentinos. Relaciones recíprocas en la pintura (1920-1930)», en *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. «Las Artes en el debate del Quinto Centenario»*, C.A.I.A., Buenos Aires, 1992, pp. 120-127.
- Gutiérrez Viñuales, R., «El hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial», en *Revista de Museología*, 14, Madrid, 1998, pp. 74-87.
- Gutiérrez Viñuales, R., «La pintura argentina y la presencia de Ignacio Zuloaga (1900-1930)», en *Cuadernos Ignacio Zuloaga*, 2, Zumaia, 2000, pp. 27-46.
- Gutiérrez Viñuales, R., «España y Argentina, entre la tradición y la modernidad», en A. Pérez Valiente de Moctezuma, *Un viejo resplandor*, Editorial Comares, Granada, 2000, pp. 9-73.
- Gutiérrez Viñuales, R., *La pintura argentina (1900-1930). Identidad Nacional e Hispanismo*, Universidad de Granada, 2003.
- Gutiérrez Viñuales, R., *España y Argentina. Diálogos en el arte (1900-1930)*, CEDODAL, Buenos Aires, 2003.
- Gutman, M., «Neocolonial: un tema olvidado», en *Revista de Arquitectura*, 140, Buenos Aires, 1988, pp. 48-55.
- Harmon, R. B., *The mission style in American architecture: A Brief Style Guide*, Vance Bibliographies, Monticello, 1983.
- Laroche, W. E., *Pintores uruguayos en España. 1900-1930*, Galería de la Matriz Editor, Montevideo, 1992.
- Larreta, E., *La gloria de Don Ramiro. (Una vida en tiempos de Felipe Segundo)*, Victoriano Suárez, Madrid, 1908.
- Mariscal, F., *La patria y la arquitectura nacional*, Imprenta Stephen y Torres, México, 1915.
- Noel, M., *Fundamentos para una estética nacional. Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-americana*, Talleres de Rodríguez Giles, Buenos Aires, 1926.
- Noel, M., *España vista otra vez*, Editorial España, Madrid, 1929.
- Rojas, R., *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, Librería La Facultad, Buenos Aires, 1924.
- Rojas, R., *Retablo Español*, Editorial Losada S.A., Buenos Aires.
- Salaverría, J. M., *A lo lejos. España vista desde América*, Renacimiento, Madrid.
- Tejeira Davis, E., «Raíces novohispánicas de la arquitectura en los Estados Unidos a principios del siglo XX», en *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas*, Colonia-Viena, 1983, pp. 459-491.
- VV. AA., *Relaciones artísticas entre España y América*, C.S.I.C., Madrid, 1990.
- VV. AA., *El Neobarroco en la Ciudad de México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992.
- VV. AA., *El arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1995.
- VV. AA., *Hispanofilia. Arquitectura y vida en Puerto Rico*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1998.
- Vasconcelos, J., *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur*, Agencia Mundial de Librería, París-Madrid-Lisboa, 1925.
- Zamorano Pérez, P. E., *El pintor F. Álvarez de Sotomayor y su huella en América*, Universidade, A Coruña, 1994.

COMENTARIOS CATÁLOGRÁFICOS

LOS PARTICIPANTES EN EL MESTIZAJE

1

Guerrero ibérico

Necrópolis de Los Villares, Hoya Gonzalo
(Albacete), siglo V a.C.

Piedra arenisca, 168 x 181 x 77 cm

MUSEO DE ALBACETE [INV. 96/196/68]

Los restos hallados en la necrópolis de Los Villares pertenecen al período Ibérico Antiguo y Pleno (siglos VI-IV a. C.), lo que se corresponde con unas seis generaciones de uso y más de 96 enterramientos documentados. Se han diferenciado 3 fases: la primera corresponde al período formativo de la cultura ibérica, en torno al siglo VI a. C.; la segunda abarca la práctica totalidad del siglo V a. C. y es a la que pertenece la pieza que se muestra, así como otras esculturas similares de tradición orientalizante; y por último, la tercera fase, que se desarrolla en el siglo IV a. C. y se caracteriza por el hallazgo de armas en las tumbas. Este guerrero a caballo representa el proceso de heroización al que tras la muerte se sometió al personaje enterrado, uno de los más bellos ejemplos de la escultura ibérica.

2

Tesoro de El Carambolo, réplica (doce piezas), siglo VI a.C.

Metal dorado. Pectoral I: longitud en diagonal: 19 cm, alto: 11-16 cm, ancho: 6-13,8 cm; pectoral II: alto: 10,2-15,5 cm, ancho: 5,8-14 cm;

brazalete I: diámetro interior: 9,7 cm, diámetro exterior: 10,5 cm; brazalete II: alto: 10,9 cm, diámetro interior: 9,8 cm, diámetro exterior: 10,2 cm;

collar: longitud: 40 cm; sellos: 2 x 2,5 cm; pasador: diámetro: 2,1 cm, alto: 5 cm; placa I (ocho piezas): 9 x 5 cm; placa II (ocho piezas): 11 x 4,25 / 11 x 6 cm

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA [INV. PECTORAL I: ROD

5485; PECTORAL II: ROD 5486; BRAZALETE I: ROD 5487;

BRAZALETE II: ROD 5488; COLLAR: ROD 5489;

PLACA I: ROD 5490 A 5505; PLACA II: ROD 5490 A 5505]

La cronología de este tesoro puede ser fijada entre los siglos VIII y III a. C. Un tesoro que, pese a su filiación tartésica, no se cree que indique el lugar donde estaba enclavada la mítica ciudad de Tartessos. Es posible que este fastuoso tesoro fuese de una sola persona, con seguridad un hombre: el collar en el centro del pecho, a los lados los dos pectorales, los dos brazaleros en los brazos, y las dos series de placas montadas, una sobre el cinturón y la otra sobre una corona.

3

Conjunto del Silicernium

Necrópolis de Los Villares, Hoya Gonzalo
(Albacete), siglo V a.C.

Cerámica de barniz negro, ática

MUSEO DE ALBACETE [INV. 96/196/47]

Los pueblos ibéricos, los Oretanos, Contestanos y Bastetanos vivieron hace 2.500 años condicionados por una peculiar configuración geográfica que favoreció las

comunicaciones y potenció un comercio de largo alcance. Objetos, personas e ideas viajaron con total fluidez, vertebrando las costas catalana y levantina con el interior peninsular y Andalucía, e incluso permitiendo la llegada de productos de todo el Mediterráneo. La cerámica que se muestra constituye un ejemplo de este flujo comercial, pues se trata de un banquete funerario o silicernium donde abundan las piezas de importación procedentes de Grecia, seguramente a través de Emporion (Ampurias).

4

Relieve que representa probablemente a San Juan Evangelista

Anónimo, (¿taller de San Isidoro?), h. 1115-1120

Altorelieve en mármol, 61 x 34 x 20 cm

MUSEO DE LEÓN [INV. 7]

La pieza corresponde probablemente a uno de los talleres artísticos medievales más importantes de la península Ibérica. La fundación de San Isidoro se remonta al campamento romano de la Legio VII Gemina, cuando el rey Sancho el Craso (fallecido en 966) construyó un monasterio para albergar los restos del niño mártir de Córdoba, San Pelayo. Tras muchos avatares los reyes leoneses, especialmente Fernando I, quisieron dignificar su iglesia palatina con reliquias de santos insígnies: lograron el traslado del cuerpo de San Isidoro desde Sevilla, y el de San Vicente desde Ávila (1063) e hicieron espléndidas donaciones al templo en joyas y ornamentos litúrgicos que hoy conocemos como el Tesoro de León.

5

Plato «tallador» con signos caligráficos, derivación de «al-Mulk»

Paterna, siglo XIII

Loza, altura: 6 cm, diámetro en el borde superior: 23,2 cm, diámetro máximo del pie: 6,5 cm

MUSEO NACIONAL DE CERÁMICA Y ARTES Suntuarias

«GONZÁLEZ MARTÍ», VALENCIA [INV. 1/623]

La decoración desempeña un papel central en el arte islámico. Es uno de los factores unificadores que, durante catorce siglos, han vinculado edificios y objetos de todo el mundo islámico a través de una enorme extensión geográfica, desde España hasta la India. La ornamentación de esta pieza en concreto está inspirada en el sura 67 del Corán, llamada al-Mulk “El Reino” o “La Señoría”.

6

Tablas astronómicas llamadas Alfonsinas (Tabulae tabularum Astronomice Divi Alfonsi Romanorum et Castellae Illustrissimi)

Alfonso X, rey de Castilla

Incunable, Venecia, 1492, encuadernado en pergamino,
210 x 150 x 20 mm

MUSEO NAVAL, MADRID [INV. C.F. 21]

Alfonso X sintió un gran interés por la astronomía, reuniendo en la corte de su padre en Toledo cuando ni siquiera era rey todavía, a los astrónomos más célebres de su tiempo, ya fuesen cristianos, judíos o árabes, sin

distinción de credos ni razas. El trabajo, que contó con el famoso astrónomo judío Isaac ben Said, consistió sobretudo en mejorar las tablas astronómicas árabes que se creían inexactas. El resultado de esta gran empresa fueron estas Tablas Alfonsinas, publicadas en 1252, el mismo año que Alfonso X de Castilla fue coronado.

7

Fragmento textil, brocado

Segunda mitad del siglo XV

Terciopelo rojo e hilo metálico de plata dorada,
28 x 38 cm

MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS, MADRID

[INV. 23248]

Las muestras textiles del siglo XV que han llegado hasta nosotros resultan considerablemente escasas si las comparamos con las de otras actividades artesanales como la cerámica, a pesar de que entre la producción de las ciudades destacó la fabricación textil, puesto que los mercados contaban con un buen grupo de oficios dedicados a estos menesteres, como los sastres o tintoreros. Aparte de la producción de telas de lujo como la seleccionada, debieron fabricarse hilos y telas en el medio familiar, donde las mujeres ocupaban gran parte de su tiempo en tejer.

8

Fragmento de la dalmática de San Valero, siglo XIII

Seudo lampás con zonas de taqueté, seda y oropel,
10 x 12 cm

INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN, MADRID [INV. I 2063/F]

Realizada para el culto de San Valero en la Catedral de Roda de Isábena (Huesca). Procede de la sepultura de San Valero en la Catedral de Lérida. Almería, siglo XIII. La dalmática es la vestidura sacerdotal que cubre el alba. Es propia de diáconos y subdiáconos asistentes del presbítero oficiante. El fragmento conservado resulta muy representativo de la cultura románica por la pertenencia a San Valero, parte de cuyas reliquias descansan junto a San Ramón del Monte, obispo de Barbastro, en Roda de Isábena, uno de los lugares clave de la arquitectura sagrada aragonesa medieval.

9

Puerta de Alacena, época nazarí, siglo XV

Madera tallada con lacería y policromada, 75,3 x 55,3 cm
MUSEO ARQUEOLÓGICO Y ETNOLÓGICO DE GRANADA [INV. 2.102]

La madera ocupa un papel muy importante en la cultura árabe occidental, especialmente en la construcción, pero no tanto en el mobiliario. La materia prima se obtenía principalmente de los recursos naturales de la península Ibérica, aunque no deben menospreciarse las importaciones de maderas exóticas del otro extremo del mundo árabe meridional. Como hemos dicho la cultura árabe tradicional concebía un espacio doméstico sin demasiado mobiliario en madera, limitándose la producción en este contexto a arcones, puertas de alacenas y pequeños utensilios, por lo que la que se muestra es un ejemplo excepcional.

10

Vaso-prisionero

Cultura Mochica, período horizonte medio,
100 a.C.-700 d.C.

Cerámica. 21 x 9,5 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 1.064]

Las cerámicas del período Intermedio Temprano (200-700 d.C.) de la cultura Mochica representan una época donde las diferentes regiones americanas definirán tradiciones artísticas muy sólidas (Moche, Recuay, Vicús y Nazca). Este período está considerado como el de mayor creatividad del mundo precolombino, tanto por la variedad de estilos como por la gran calidad técnica, y tanto en la cerámica como en otras artes, tales como la textilería o la metalurgia.

11

Vaso con onda

Cultura Nazca media, fase 5, período intermedio temprano, 200-350 d.C.

Cerámica, 17,2 x 18,2 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 8.210]

En la cultura Nazca de las fases medias la decoración de la cerámica se caracteriza por la proliferación de elementos simbólicos tales como seres fantásticos y cabezas trofeo. Hacia el final de su desarrollo, los motivos se harán cada vez más abstractos y difíciles de identificar, pero aún así muestran la misma armonía compositiva que las figuras del desierto del occidente andino, que además tienen la dificultad geométrica que provoca su gran tamaño.

12

Vasija con escena de montaña

Cultura Chimú, período intermedio tardío,
1100-1450 d.C.

Cerámica, 24,5 x 12,3 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 10.111]

La civilización Chimú se extendió entre el año 1100 y el 1400. Fue un estado jerárquico, con un sistema altamente organizado, basado en la separación de las clases sociales. La cultura Chimú destacó especialmente por sus sistemas de irrigación, que proporcionaron agua para una tierra habitualmente seca y árida. La cerámica Chimú está considerada de menor calidad e interés que la fabricada en la cultura Moche, pues parece ser que fue más funcional y se elaboró de forma masiva. La vasija que se muestra es un ejemplo excepcional de esta cultura.

13

Vasija doble silbadora

Cultura Chimú-Inca, período horizonte tardío,
1400-1533

Cerámica, 17,5 x 21 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 10.807]

En sus intentos de expansión, el imperio Chimú se encontró con territorio Inca al sur, dando origen a un conflicto en 1462, en el que los incas resultaron ganadores. El imperio Inca conquistó el estado Chimú en

1475-1476, que fue absorbido en la comunidad de Tawantinsuyu y restablecido en la ciudad de Cuzco para servir a los incas. Se creó entonces, en los primeros años, una cultura sincrética en que los chimú aportaron su tradición en la elaboración de cerámica negra, su saber en el arte metalúrgico (incluidos los trabajos en bronce), y especialmente su modo de vida como sociedad urbana, lo que se demuestra en la preservación de su capital Chan Chan hasta la llegada de los españoles.

14

Figura femenina

Cultura Chancay, 1100-1450

Cerámica, 46 x 27,2 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 8.340]

La cultura Chancay se desarrolló principalmente entre los valles peruanos de Chancay, Chillón, Rimac y Lurín, entre los años 1200 y 1450. Dedicándose casi en exclusividad a la pesca, no es extraño que el mar fuera su fuente de inspiración, en una cerámica característica decorada en color oscuro sobre un fondo engobado crema. No obstante, también son representativas de la cerámica de la cultura Chancay este tipo de figuras que probablemente simbolizan el sexo femenino, todas ellas de un tamaño considerable y con una particular decoración geométrica en la cara y partes superiores del cuerpo. La cultura Chancay fue asimilada por la Chimú y, más tarde, por el imperio Inca.

15

Vasija antropomorfa doble

Cultura Nazca media, fase 4, 200-350 d.C.

Cerámica, 23 x 15 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 8.255]

La cultura Nazca, instalada en el sur de Perú, es conocida por la increíble colección de diseños gigantes grabados en el desierto que se extiende al occidente de la cordillera de los Andes. Estos dibujos se repiten en su cerámica policroma, caracterizada por su gran refinamiento tecnológico y el simbolismo emocionante de sus adornos. Esta cultura cerámica se divide según su procedencia de los valles de Chíncha, de Pisco, de Ica, de Nazca y de Acari.

16

Pajcha o vaso de libaciones

Cultura Inca, 1400-1533

Madera, 18,7 x 55 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 7.571]

Entre el año 1200 y el 1535, la población Inca vivió en la parte de América del sur que se extendía de Ecuador a la costa pacífica de Chile. Su historia está llena de conquistas y conflictos bélicos. En 1535 los conquistadores españoles asumieron el control de su territorio. Con la expansión, el imperio Inca fue asumiendo otras culturas, como la Chimú o Chancay, y con ellas sus técnicas en cerámica, orfebrería, albañilería o talla.

17

Pajcha

Cultura Inca, 1400-1533

15 x 50,5 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 7.569]

Se muestra un vaso para libaciones con forma de jaguar. Los cinco dioses principales incas representaban la luna, el sol, la tierra, la noche y el mar. Pachamama era la diosa de la tierra, considerada la madre de todos los seres humanos, pero también creyeron en el poder de los animales. El cielo fue representado por el cóndor, el mundo terrenal por la anaconda, y el hermano que residió en la tierra era el puma. La decoración Inca se formuló a partir múltiples influencias derivadas de los pueblos que conquistaron, aunque también se crearon ornamentaciones propias, diferentes de cualquier otra, e incluso se asimilaron diseños de otras culturas anteriores como la Nazca.

18

Quero o vaso ritual en forma de cabeza humana

Cultura Inca, 1400-1533

Madera, alto: 19 cm, diámetro máximo: 15 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 7.503]

La sociedad Inca estaba determinada por una estructura jerárquica fuerte. Había diversos niveles sociales, desde el Sapa, el sacerdote y el comandante del ejército, a los sacerdotes del templo (a los que probablemente perteneció la pieza que se muestra), los arquitectos y los comandantes regionales del ejército, hasta llegar a las clases más bajas, los artesanos, granjeros y soldados. La decoración de estos utensilios de talla es, en gran parte y al igual que ocurrió con su cerámica, un producto de las conquistas del imperio Inca, con reminiscencias de las culturas Chimú o Mochica.

19

Uncu

Cultura Chimú, 1400-1533

Textil, 177 x 94 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID, MADRID [INV. 14.620]

La cultura Chimú tuvo una presencia importante desde el valle peruano de Chicama a la ciudad capital de Chan Chan. Fue un estado jerárquico, con un sistema altamente organizado, basado en la separación de las clases sociales. Se estima que la población de Chan Chan llegó a alcanzar alrededor de 70.000 personas. Este uncu es la muestra de una sociedad urbana de la que sólo restan algunas paredes de fango con decoraciones moldeadas. La prenda presenta semejanzas con los bordados de las telas más conocidas de la vecina cultura de Chancay.

20

Olla Tlaloc con tapa

Cultura mexicana, período posclásico tardío

Basalto, 26 x 26 cm

MUSEO DEL TEMPLO MAYOR, MÉXICO D.F., INAH
[INV. 10-22003080/2]

Tlaloc fue el dios mexica de la lluvia. Los mexicas llegaron al valle de México a mediados del siglo XII, y se encontraron con una zona poblada por algunos reinos

pequeños que luchaban entre sí para lograr la unificación bajo un solo poder. Fueron los mexicas quienes consiguieron acabar dominando todo el valle y crearon un imperio sólo sobrepasado en tamaño por los incas, donde conformaron una sociedad altamente especializada y estratificada, con una red extensa de rutas comerciales, un sistema de tributos sobre sus vecinos y una economía agrícola sofisticada.

21

Relieve de Tlaltecuhli

Cultura mexica, período posclásico tardío

Basalto, 62 x 62,5 x 58 cm

MUSEO DEL TEMPLO MAYOR, MÉXICO D.F., INAH

[INV. 10-262523]

Este relieve formaría parte de una monumental escultura. Representa la tradición de los sacrificios humanos, donde el dios se encuentra con sus grandes fauces abiertas listo para emprender la tarea de devorar los cadáveres de los guerreros. Estos ritos y otras ceremonias, principalmente en las ciudades de Tenochtitlan y la vecina Texcoco, se basaron en la creencia en la interdependencia entre la naturaleza, las divinidades y la humanidad, de manera que las ofrendas contentaban a los dioses que, a su vez, correspondían con períodos de bonanza.

22

Clavo en forma de cráneo

Cultura mexica, período posclásico tardío

Basalto y estuco, 26,5 x 57 x 22 cm

MUSEO DEL TEMPLO MAYOR, MÉXICO D.F., INAH

[INV. 10-262831]

La cultura Mexica a la que pertenece la pieza representó el mundo Azteca, pero el término Azteca es impreciso para describir el valle de México en los siglos XV y XVI. Correctamente hablando, toda la gente Nahuatl del valle de México era Azteca, mientras que la cultura que dominó el área era sólo la tribu Mexica. Fueron estos últimos quienes finalmente impusieron una cultura evolucionada a partir de las influencias de las tribus de valle que dominaron, hasta que los españoles los conquistaron gracias a las alianzas con sus vecinos.

23

Cabeza de la Dualidad

Cultura zapoteca, Soyaltepec, Oaxaca, período clásico tardío

Arcilla, 33 x 32,5 cm; espesor: 20,5 cm

MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA, MÉXICO D.F., INAH

[INV. 10-393813]

Cabeza procedente de Soyaltepec, Oaxaca, que simboliza la dualidad vida-muerte. Formaría parte de una escultura antropomorfa que simbolizaría la vida y la muerte, la concepción dual del universo. Es ejemplar como el hombre prehispánico supo representar con sencillez un concepto complejo y de gran trascendencia para el mundo amerindio.

24

Vasija con aves

Cultura Nazca temprana, fase 3, 100-200 d.C.

Cerámica, 16,5 x 16,3 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 8.068]

La cultura Nazca se desarrolló en la costa sur de Perú. Heredera de la tradición Paracas, continuó con la tendencia de esta cultura de llevar la policromía a su nivel más elevado. Desde las fases iniciales de la cultura Nazca, las representaciones sobre cerámica fueron muy abundantes y mayoritariamente de tendencia naturalista. Además, las decoraciones cerámicas son muy similares a los motivos gigantes de las famosas líneas Nazca dibujadas en el desierto que se extiende entre los Andes y el Pacífico, de Lima hasta la propia ciudad de Nazca.

25

Español e india, Mestizo

Anónimo, escuela mexicana, 1730

Óleo sobre lienzo, 177 x 106 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 95/4/1]

A lo largo del siglo XVIII, muchos artistas, entre ellos Miguel Cabrera, José de Páez o Andrés de Lira, pintaron series de los llamados cuadros de castas, como el que se muestra. En ellos aparecen personajes representativos de las distintas mezclas raciales que se daban en América. Parece ser que estas series o bien se usaron como curiosos recuerdos para los europeos, o bien fueron pintadas reflejando un interés ilustrado por clasificar la sociedad. En todo caso, lo que está claro es que el tema era la propia población de la Nueva España, convirtiéndose estos cuadros en una variante de la pintura mexicana del siglo XVIII y en un ejemplo visual del mestizaje en el mundo americano.

26

Español y negra, Mulato

Anónimo, escuela mexicana, 1730

Óleo sobre lienzo, 179,5 x 120 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 95/4/5]

Sobre las series de cuadros de castas se ha llegado a conjeturar que, hastiados de copiar cuadros de santos, los pintores de la Nueva España tomaron conciencia de su entorno y quisieron reflejar la sociedad colonial. Aunque ésta no debe ser al menos la única razón para pintar estos cuadros, no hay duda que retrataron tipos raciales con los vestidos de su época y rodeados del ambiente propio de su condición social. Además, para representar el mestizaje el pintor se ha esforzado por mostrar el repertorio de las máximas combinaciones posibles operadas durante varias generaciones entre los tres grupos originales: el indio, el blanco y el negro. En cada cuadro suelen aparecer un hombre, una mujer y un niño, resultado del cruce.

27

Mulato y mestiza, Lobo tentenelayre

Anónimo, escuela mexicana, 1730

Óleo sobre lienzo, 177 x 118 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 95/4/6]

La variedad étnica de la sociedad colonial mexicana era tan complicada que no es extraño pensar que su representación en pinturas pudo servir para ayudar a clasificarla, ubicarla e incluso entenderla mejor. De hecho, los cuadros de castas sirven para comprender una sociedad cada vez más mestiza donde la apariencia física podía ayudar a la identificación social del individuo. Quizá por ello las pinturas de castas sólo se entienden si forman series, o bien si el pintor distribuye en casilleros el repertorio de las combinaciones posibles. Esta clasificación tenía, evidentemente, repercusiones sociales, pues a mayor mestizaje, se presumía una menor posición económica y también la imposibilidad de ocupar cargos de relevancia en el gobierno. Se llegó incluso a retratar defectos físicos o psicológicos en aquellos niños fruto de multitud de cruces.

28

India en traje de gala

Vicente Albán, Quito, 1783

Óleo sobre lienzo, 80 x 109 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 72]

Las pinturas quiteñas de mestizaje revelan un verdadero interés por los usos y las costumbres americanas, o lo que es lo mismo, están confeccionados a partir de una visión europea, pues son para ser vistos por europeos. Sin embargo, en esta pintura se percibe un especial realismo en su interés por representar la sociedad quiteña de su momento a través del traje, el ámbito, o la propia elección del personaje de la india. Este óleo también refleja la curiosidad por la exótica flora y los frutos del continente americano.

29

Desposorios de indios

Círculo de José Rodríguez Juárez, escuela mexicana, 1720

Óleo sobre lienzo, 125 x 166 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 02-1-1]

Pinturas como esta nos ayudan a comprender lo que la sociedad novohispana era en su momento. La complejidad del sincretismo está representada en la utilización de trajes o danzas de raíz indígena en la celebración la ceremonia cristiana del matrimonio. Incluso parece como si el pintor hubiera querido ahondar más en la mixtura cultural que aparece en el cuadro con la inclusión, en un contexto americano, de las figuras de los perros que juegan en primer término, como en una alusión a la tradición iconográfica europea de plasmar el símbolo de la fidelidad asociado a la unión de la pareja.

30

Entierro de indios

Círculo de José Rodríguez Juárez,
escuela mexicana, 1720
Óleo sobre lienzo, 125 x 166 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 02-1-2]

Cuadros como este son un cuidadoso catálogo de vestidos y costumbres populares, así como de tradiciones, trabajos o simplemente modos de vida en el siglo XVIII. Sin duda hay que ver estas pinturas en relación con un cambio de actitud de la sociedad que las encargaba, más considerada con una temática que investigaba el pasado prehispánico y el resultado del choque de culturas producido tras el descubrimiento del continente americano. Este cambio a su vez se ha puesto en relación con la transformación cultural que en España aconteció con el paso de la dinastía de los Habsburgo a la de los Borbones.

31

Unión de la descendencia imperial incaica con las casas de Loyola y Borja

Anónimo, Cuzco, 1718
Óleo sobre lienzo, 178 x 171 cm

MUSEO DE ARTE COLONIAL PEDRO DE OSMA, LIMA

El tema de este lienzo está en relación con el progreso político de los padres jesuitas en América. Estas pinturas representan el matrimonio de la princesa peruana inca doña Beatriz Clara Ñusta, única heredera de Sayri Túpac, con el capitán Martín García de Loyola, sobrino de Ignacio de Loyola, uno de los fundadores de la orden jesuita. El virrey Toledo recompensó con esta boda a Martín García de Loyola por el apresamiento de Túpac Amaru I. También contrajo matrimonio don Juan de Borja con Lorenza Ñusta. Más tarde, la hija de los primeros, Ana María García de Loyola, se casaría con don Juan Enríquez de Borja, nieto de San Francisco de Borja y futuro Marqués de Alcañices. Los jesuitas divulgaban así los vínculos de la orden con la nobleza indígena con el propósito de alentar futuros designios políticos.

LA COMUNICACIÓN, PALABRA Y ESCRITURA

32

Estela funeraria. Ara del médico Lucius Cordius

Mérida, época trajanea, siglo I
Mármol, 76 x 42 x 22 cm

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, MADRID
[INV. 20220]

El latín (palabra procedente de Lacio) fue la lengua que los romanos hablaron y difundieron por todo su imperio. Del latín derivan las lenguas romances, también llamadas neolatinas. Actualmente todavía es el idioma oficial de la Iglesia Católica. Por otro lado, entre las más ricas y peculiares manifestaciones artísticas de la cultura romana en la actual España destacó por su importancia la escultura. Curiosamente, el cen-

tro y el noroeste de la Península conservaban en plena época romana un tipo de estela de carácter indígena muy acentuado. Fueron éstas las zonas de la Península menos penetradas por la romanización, y por ello pervivieron allí con más fuerza estéticas autóctonas frente a la concepción funeraria romana, arraigada sobre todo en la Bética.

33

Lápida funeraria almorávide

Siglos XI-XII

Mármol, 60 x 30 x 5 cm

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, MADRID
[INV. 65000]

Las invasiones africanas de los siglos XI-XII (almorávide y almohade) trajeron consigo una arquitectura y arte musulmán mestizado. Por las características de la pieza debe tratarse de una estela de un personaje de relevancia, puesto que está realizada en mármol. La estela iría situada normalmente marcando el lugar o a lo largo del sepulcro realizado en tierra virgen, es decir, no roturada ni usada anteriormente para otro enterramiento. Podemos observar en esta lápida como en la escritura árabe las letras van orientadas de derecha a izquierda y adoptan formas distintas según se hallen solas o ligadas a otras. Como el alfabeto latino, el árabe deriva del fenicio, pero al igual que todas las lenguas orientales es esencialmente silábica, es decir, ninguna vocal se halla sola ni precediendo a una consonante, sino que siempre se pronuncia después.

34

Glifo

Cultura Maya, período clásico tardío (Palenque),
600-900 d.C.

Estuco, 15,5 x 14,8 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID
[INV. 2601]

El término glifo es de origen griego -glypho- y significa "yo grabo, esculpo", aunque se suele definir como un símbolo gráfico similar en el uso a un ideograma. El desciframiento reciente de muchas series de glifos mayas ha posibilitado conocer más sobre la naturaleza de esta cultura, ya descentralizada y en declive cuando llegaron los españoles. Lo cierto es que aún quedan misterios por descifrar, pues el arte maya presenta momentos muy diferenciados a lo largo de su existencia, con regiones distintas y diferentes ciudades, teocráticas o militaristas. Sin duda el mundo maya fue también tierra de mestizaje.

35

Códice Tro-Cortesiano

Cultura Maya, siglo XV
Papel, 210 x 130 mm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID
[INV. 70.300]

El Códice Tro-cortesiano es un documento maya hecho entre los siglos XIII y XVI, que fue redescubierto en España a finales del siglo XIX. Las páginas realizadas por los amanuenses mayas son una de las fuentes más impor-

tales para conocer el propio fenómeno de la escritura en el período posclásico, puesto que, debido a la erosión, muchos de los glifos mayas esculpidos son casi imposibles de leer. Sabemos que con esta lengua el mundo maya mantuvo un intercambio comercial de gran importancia sobre todo con los territorios comprendidos en los actuales países de Panamá, Costa Rica y Colombia.

36

Estela de Montealbán

Cultura Zapoteca, Montealbán, Oaxaca
150 x 76 x 36 cm

MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA, MÉXICO D.F., INAH
[INV. 10-6523 CAT 6-6056]

Entre 500 y 800 d. C. Monte Albán vivió su esplendor clásico, posiblemente determinado por cierta decadencia de Teotihuacán. Es de esta época el conocido motivo arquitectónico del doble escapulario, y es también cuando el arte se concentra en las tumbas de los gobernantes y se vuelve estandarizado, como es el caso de las figurillas hechas en molde y las urnas fabricadas en serie. Estelas como la que se presenta son un claro ejemplo de la complejidad del mensaje que podían llegar a encerrar los glifos.

37

Plomo de La Bastida

Cultura ibérica, siglo IV a.C.

Plomo. Escrito por ambas caras en alfabeto ibérico meridional, 12,2 x 2,5 x 0,2 cm

MUSEO DE PREHISTORIA DE VALENCIA
[INV. 13.612]

El ibérico fue una lengua preindoeuropea. Formaba parte del conjunto de lenguas que, con cierta unidad, se hablaban en el Mediterráneo, lo que explicaría posibles semejanzas con el bereber, el sardo, el etrusco o el vasco. Los signos de la escritura ibérica proceden del Mediterráneo oriental, de los alfabetos fenicio-griego, pero adaptados a los valores fonéticos propios de la lengua ibérica.

38

Hacha olmeca

Cultura Olmeca, Simojovel, Chiapas,
1300-1600 a.C.

Piedra, 30,6 x 9,3 x 3,5 cm

MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA, MÉXICO D.F., INAH
[INV. 10-9674 CAT 13-441]

Usualmente se designa como olmeca al grupo de población que habitó al sur de Veracruz y al norte de Tabasco. Debió de ser un gobierno teocrático que se desarrolló entre los años 1300 y 600 a. C., lo que sabemos gracias a su conocida producción de esculturas de piedra. Sus tallas y utensilios aparecen por toda Mesoamérica, lo que induce a creer que los olmecas fueron los dominadores espirituales de esta región, y los difusores de la escritura de ideogramas.

LOS LIBROS DE DOS MUNDOS, TRASVASES RECÍPROCOS DE PENSAMIENTO

39

Catecismo pictográfico

Bartolomé Castaño, siglo XVI

Encuadernación en badana, 110 x 85 x 15 mm

BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID [SIG. RES/ 271]

Entre los evangelizadores de América destacaron algunos misioneros como el jesuita Bartolomé Castaño, que se dedicaron a la dura tarea de estudiar a fondo y de una manera sistemática el idioma y las costumbres de los pueblos americanos, además de intentar hacer llegar con claridad a los indígenas la nueva doctrina cristiana. Sin duda, el método más útil de acercar esta doctrina a la población indígena fue la elaboración de catecismos con ideogramas como el que aquí se muestra.

40

El catecismo de fray Pedro de Gante

Reproducción facsimilar del manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, Madrid:

Biblioteca Nacional, D.L. 1992

Encuadernado en piel, cartera, 85 x 60 x 19 mm

BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID [INV. MSS.FACS/ 7]

Este catecismo forma parte de los llamados Manuscritos Testerianos, catecismos pictográficos producidos en la Nueva España por los franciscanos y dominicos para convertir a los nativos. Unos veinticinco de estos catecismos están catalogados en todo el mundo. Uno de los más antiguos parece ser éste de Fray Pedro de Gante, realizado probablemente entre los años 1525 y 1528. Los dibujos no son solamente recordatorios para un discurso oral, pues en realidad hay incorporados caracteres del lenguaje nahuatl.

41

Gramática o arte de la lengua general de los indios de los reynos del Perú

Domingo de Santo Tomás

Valladolid: Francisco Fernández de Cordoua, 1560

Reproducción facsimilar, Madrid: Cultura Hispánica, 1994, encuadernación en piel con hierros dorados,

142 x 100 x 40 mm

BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID [INV. R/ 101369]

Los misioneros españoles fijaron, quizá sin pretenderlo, un sistema misional-educativo que se extendería por toda América, y del que el texto expuesto es un ejemplo significativo. El método de enseñanza consistió básicamente en mezclar la tradición educativa europea con las nuevas concepciones recién aprendidas de la cultura prehispánica, aprovechando de éstas últimas las que consideraron más útiles, ingeniosas o inteligentes, así como los elementos artísticos de la sociedad indígena más sobresalientes (pintura, música, danza, drama).

42

Vocabulario de la lengua Aymara

Compuesto por Ludovico Bertonio, publicado de nuevo por Julio Platzmann

Juli Pueblo: impreso en la casa de la Compañía de Jesús por Francisco del Canto, 1612

Reproducción facsimilar, Leipzig: B.G. Teubner, 1879, primer volumen. Luigi Bertonio (S.I).

155 x 230 x 31 mm

BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID [INV. HA/ 12086]

El imperio Inca, por su importancia y extensión, absorbió los esfuerzos de multitud de lingüistas y misioneros, en su empeño por hacerse comprender. La Biblioteca Nacional de Madrid conserva un total de treinta y nueve incunables peruanos. Entre ellos destaca el *Confesionario para los curas de Indios*, publicado en 1585; la *Gramática y arte de la lengua general de todo el Perú*, impresa por Francisco del Canto en 1607; y el *Vocabulario de la lengua Aymara*, de Ludovico Bertonio, impreso en Juli en 1612, que aquí se muestra.

43

Tesoro de la lengua guaraní

Antonio Ruiz de Montoya. Madrid: J. Sánchez, 1639

Encuadernación en pergamino, 195 x 160 x 50 mm

BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID [INV. R/ 5058]

El idioma guaraní pertenece a la familia lingüística guaraní-tupí que comprende lenguas que se hablaban en la América precolonial por pueblos que vivían al este de la Cordillera de los Andes, desde el mar Caribe hasta el Río de la Plata. Aún hoy en día son habladas tanto por poblaciones integradas en la sociedad actual de sus respectivos países, como por etnias que preservan todavía sus culturas autóctonas en Paraguay, el norte argentino, Bolivia y Brasil.

44

Psalmodia christiana. Español-Náhuatl y sermonario de los sanctos del año, en lengua mexicana

Bernardino de Sahagún. Edición, introducción, versión del náhuatl y notas de José Luis Suárez Roca; prólogo de Miguel León-Portilla,

León: Instituto leonés de Cultura, 1999

161 x 248 x 25 mm

BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID [INV. 9/ 229632]

El descubrimiento de América puso en crisis el modelo occidental de explicación histórica del mundo. Una vez resuelto que los indios tenían alma y eran por lo tanto humanos, había que resolver el problema de su procedencia. Para quienes consideraban la Biblia una fuente infalible, la solución sólo podía ser que los hombres americanos eran descendientes de Noé, procedentes de la tierra de Babilonia cuando sucedió la división de lenguas de la torre de Babel. La tarea era ahora el estudio de esas lenguas babilónicas, donde destacó Bernardino de Sahagún.

45

Aquí comienza vn vocabulario en la lengua Castellana y Mexicana

Alonso de Molina. México: en casa de Juan Pablos, 1555

Encuadernación en pergamino, 250 x 155 x 42 mm

BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID [INV. R/ 8564]

Molina, un monje franciscano, escribió el primer vocabulario impreso en el Nuevo Mundo. Este hecho supuso el primer acercamiento sistemático a una lengua indígena. Molina llegó a México inmediatamente después de la invasión de Cortés y su obra fue muy útil para los misioneros y también para los fines de la política colonial. El español intentó hacer del náhuatl la única lengua de comunicación en México, marginando el resto de los idiomas indios hablados y escritos.

46

Memorias históricas, segunda parte de la relación

Hernán Cortés. Reproducción facsimilar, Madrid:

Novus Orbis, 1984

320 x 215 x 10 mm

BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID [INV. R/ 101049]

Hernán Cortés (1485-1547) se preciaba de su conocimiento del latín, los romances y la historia, lo que le permitió escribir sus Cartas de Relación. Cortés ya había sido escribano en Valladolid y en la villa de Azúa, y había desempeñado los cargos de secretario de Diego Velázquez y alcalde de Santiago de Baracoa. En sus *Memorias Históricas* relató la conquista de Tenochtitlán y la creación de la Nueva España, texto ampliado posteriormente por el arzobispo de México, Francisco Antonio Lorenzana.

47

Historia verdadera de la conquista de la Nueva España

Bernal Díaz del Castillo. Madrid: en la Imprenta del Reyno, 1632

Encuadernación en pergamino, 300 x 220 x 45 mm

BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID [INV. R/ 4351]

Bernal Díaz del Castillo nació en la Ciudad de Medina del Campo, Valladolid, entre octubre de 1495 y marzo de 1496. Durante su vida en Guatemala desempeñó el cargo de Regidor Perpetuo hasta su muerte, así como el de Fiel Ejecutor. Además fue Corregidor de Quetzaltenango y Zacatecoluca. Escribió el libro *Verdadera y Notable Relación del Descubrimiento y la Conquista de Nueva España y Guatemala* al que se puede considerar realmente como una epopeya (1552-1568).

48

Arte de Grammatica da lingua mais usada na costa do Brasil

José de Anchieta. Coimbra: por Antonio de Mariz, 1595

Encuadernación en pergamino, 140 x 105 x 12 mm

BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID [INV. R/ 8815]

José de Anchieta (1534-1597) fue el primero en componer una gramática de la lengua indígena de Brasil, y el primero también, en escribir un catecismo en idioma tupí. Como misionero apostólico procuró por todos los medios la promoción de los indígenas en lo humano, lo

social y lo moral. Por todo ello era conocido entre los nativos como Apóstol del Brasil. Murió el 9 de junio de 1597 en la ciudad brasileña de Retitiba, denominada actualmente Anchieta en su honor.

49

Códice de Tudela (códice mestizo)

Cultura mexicana, 1553
Edición facsimilar, papel, 210 x 155 mm
MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 70.400]

Códice mexicana realizado hacia 1553 que contiene una descripción de costumbres y formas de organización de los aztecas e incluye representaciones de dioses y señores. Su nombre proviene de su descubridor, José Tudela de la Orden. Los códices son escritos y dibujos elaborados por los pueblos mesoamericanos en tiras de piel de venado o papel de corteza de amate, dobladas en forma parecida a la de un acordeón. Seguramente fueron muy numerosos, pero la mayoría se destruyeron durante los primeros años de la conquista, o desaparecieron por la fragilidad del material con el que fueron fabricados.

URBANISMO Y CARTOGRAFÍA HISPANO-INDÍGENA

50

Plano de Cartagena de Indias: «Planta de la Ciudad de Cartagena de las Yndias...» con su fortificación ó cerca que se proyecta. Escala de 2.000 pies los 105 mm

18 de abril de 1594. San Felipe de Portobelo
Manuscrito coloreado, 416 x 592 mm
ARCHIVO GENERAL DE INDIAS, SEVILLA [INV. MP, PANAMÁ, 10]

Los ejemplos de cartografía próxima al descubrimiento muestran la convergencia de distintas formas de concebir el urbanismo. Tal es el caso de la actual ciudad colombiana fundada en 1553 por Heredia. En Cartagena de Indias la cuadrícula fundacional incorporó consideraciones militares que sacrificaron las ventajas de un puerto comercial, pues los barcos debían fondear a corta distancia de la costa de la península de Icos y cargar y descargar en pequeñas embarcaciones hasta el muelle de la Contaduría, al fondo de la bahía de Las Ánimas. A cambio se consiguió crear la plaza fuerte colonial más importante de América del Sur, y la segunda del Caribe, después de La Habana.

51

Plano de La Habana: «Planta de la Habana», formada para comprender la situación de todas las iglesias y conventos, y el emplazamiento elegido para la catedral, según nota al dorso. Escala de 200 toesas reales (de 2,33 varas castellanas) los 98 mm

Dionisio Martínez de la Vega y Bruno Caballero, 1730
Manuscrito coloreado, 422 x 557 mm
ARCHIVO GENERAL DE INDIAS, SEVILLA [INV. MP, SANTO DOMINGO 160]

La ciudad de La Habana, fundada por Diego de Velázquez en 1515, fue la principal base española en las

Antillas hasta 1898, y su conformación debía aunar los intereses comerciales y militares, además de garantizar una vida digna y piadosa a sus habitantes. La ciudad fue diseñada, a pesar de las condiciones topográficas existentes, con cierto orden rectilíneo, lo que generó las formas trapezoidales peculiares de las manzanas, supeditadas a los intereses defensivos de la ciudad concentrados en La Punta del Castillo de la Real Fuerza (la primera estructura defensiva en La Habana), el baluarte de San Telmo, el de San Francisco de Paula o el Castillo de los Tres Santos Reyes del Morro.

52

Plano de Santiago de Chile: «Plano de el Terreno comprendido entre la Ciudad de Santiago de Chile y el Río de Mayo, con el proyecto de un canal para conducir agua desde dicho Río a el de Mapocho, de esta Ciudad. Año de 1800».

Escala de 6.000 varas castellanas los 130 mm

Agustín Caballero, 1 de agosto de 1800,
Santiago de Chile
Manuscrito coloreado, 425 x 640 mm,
en hoja de 495 x 707 mm
ARCHIVO GENERAL DE INDIAS, SEVILLA
[INV. MP, PERÚ Y CHILE, 141 BIS]

La cartografía histórica nos informa no sólo del estado y evolución de las ciudades, sino de la imagen que de éstas se tenía en palacios y cuarteles. Los planos antiguos de las plazas americanas son además una fuente invaluable para reconstruir la historia arquitectónica y urbana de estas ciudades. En éste observamos la evolución de la ciudad fundada en 1541 por Pedro de Valdivia, en los inicios del siglo XIX. Los españoles consideraron a la ciudad como el elemento fundamental de la organización del territorio, y la diseñaron en un plano en cuadrícula jerarquizado por la presencia de la plaza mayor, el centro de la ciudad (aunque no lo fuera de forma geográfica). Este sistema urbanístico fue tan eficiente que se continuó usando hasta el siglo XIX.

53

**Plano de la Ciudad de México: «Plano de la Ciudad de México dividida en cuarteles»
Forma parte de la Ordenanza de la División de la novilísima Ciudad de México en Cuarteles... mandada a observar por el Virrey Don Martín Mayorga.**

Delineado y grabado por Manuel Villavicencio, 1768
México: por Felipe de Zuñiga y Ontiveros, 1768
Estampa coloreada, 293 x 336 mm. En hoja de 293 x 570 mm
ARCHIVO GENERAL DE INDIAS, SEVILLA [INV. MP, MÉXICO 387 (4)]

México es el más claro ejemplo de la aparición de formas mestizas de urbanismo y arquitectura, con los restos de la Tenocitlán azteca tras la destrucción de Cortés en 1521, y el embellecimiento de los virreyes. Como en la mayoría de las ciudades mexicanas, una plaza central sirve para concentrar las dos grandes manifestaciones de poder en la urbe: la Catedral, casi suplantando el espacio de lo que fue el Gran Templo

de Huitzilopoztli y Tlaloc, y el Palacio Nacional, construido sobre el propio Palacio de Moctezuma. En el plano se observa con claridad el ordenamiento cuadrículado renacentista adaptado a la original configuración azteca a partir de una serie bien proporcionada de manzanas rectangulares orientadas de este a oeste, con la novedad de incluir espacios verdes y calles amplias.

54

Plano de Veracruz: «Plano de la Ciudad de Vera Cruz, su Castillo de San Juan de Ulua, el surgidero ó amarradero de los navios del Rey y del Comercio Español con el proyecto de fortificar esta Ciudad para dejarla en una Moral defensa» Escala de 300 varas de Rey los 130 mm

Por el ingeniero Pedro Ponce,
10 de septiembre de 1764. Veracruz
Manuscrito coloreado, 876 x 1.312 mm,
en hoja de 914 x 1.358 mm

ARCHIVO GENERAL DE INDIAS, SEVILLA [INV. MP, MÉXICO 224]

Veracruz fue el verdadero puerto de entrada del comercio con la metrópoli, incluido el de ideas, desde que Cortés la fundara en 1519. No hay duda alguna que el Puerto de Veracruz, o de la Vera Cruz como se llamó en su día, ha sido y es el más importante de México. Durante la Colonia se le denominó la Llave del Reyno por lo que no es de extrañar que los mejores ingenieros militares destinados en la Nueva España trabajaran en la construcción de sus defensas, sobre todo en la fortaleza de San Juan de Ulua. Este fuerte se levantó en la isla de la Gallega, sitio adonde llegaban las naves provenientes de España, y desde donde se trasladaban mercancías y viajeros a la ciudad de Veracruz.

55

Plano de Lima: «Planta executada por Juan Ramón sobre la forma de fortificar a Lima».
Escala de 90 varas los 165 mm

Copia de Francisco Domingo Belbalet según original de Juan Ramón Connick, 1682
Manuscrito coloreado, 565 x 820 mm,
en hoja de 585 x 846 mm

ARCHIVO GENERAL DE INDIAS, SEVILLA [INV. MP, PERÚ Y CHILE, 11]

Desde el descubrimiento de América la elaboración de mapas fue continua, estableciendo una secuencia cronológica de los descubrimientos. El presente plano muestra la ciudad de Lima, fundada por Francisco de Pizarro en 1535 con la denominación de Ciudad de los Reyes. Su nombre proviene de la palabra indígena rimac, que significa hablador, pero poco se observa en este plano de su configuración original, tras las transformaciones de los siglos XVI y XVII que hicieron de esta población una de las más importantes y poderosas de la América española, centro de todas las actividades comerciales y culturales del virreinato del Perú. Se puede comprobar como Lima tuvo una traza inicial en forma de rectángulo, en el que la plaza ocupaba un lugar descentrado próximo al río Rimac.

56

Plano de Sevilla

Pablo de Olavide, 1771

860 x 1.080 mm

BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID [INV. MG/ M 14v]

Plano de Pablo de Olavide, un ilustrado limeño en la Andalucía de Carlos III. Fue Asistente de Sevilla y Superintendente de las Nuevas Poblaciones de Andalucía y Sierra Morena. Fundó La Carolina, La Luisiana y La Carlota con colonos alemanes y suizos, y planificó caminos seguros e innovadores sistemas de explotación agraria. Con el nombramiento como Asistente en Sevilla, Olavide impulsó las ideas de Carlos III y el Conde de Aranda tendentes a acabar con la tutela eclesiástica que se ejercía sobre España, reformando las cofradías, los estudios universitarios, la vida agrícola y la económica, además de promover la creación de nuevas poblaciones.

CREENCIAS

57

Cristo de Mayo con Santos

Anónimo, escuela chilena, siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 134,5 x 188 cm

MONASTERIO DE LAS CARMELITAS DE SAN JOSÉ, SANTIAGO DE CHILE

Se trata de un Cristo de la Agonía, conocido en Chile como Cristo de Mayo, porque en el terremoto de mayo de 1647 todo se derrumbó en Santiago y solo él se mantuvo en pie con las dos velas encendidas. Como vemos en este óleo anónimo, la sociedad colonial dio más importancia al lienzo como objeto devocional que a la firma de su autor. La imagen está inspirada en el Cristo de Mayo o Señor de los Temblores de la iglesia de San Agustín de Santiago, la primera escultura colonial realizada en Chile de autor conocido, el padre agustino Pedro de Figueroa.

58

Ángel arcabucero

Anónimo, escuela peruana, siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 184 x 121 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 00/5/4]

La referencia virreinal más antigua al ángel guerrero está directamente relacionada con la defensa de la Inmaculada Concepción. Parece ser que su origen se encuentra en la fiesta de carros alegóricos que en 1619 organizó la Universidad de San Marcos, para defender esta devoción. En este certamen aparecían por primera vez ángeles a caballo con ballestas que han dado origen a una variante iconográfica andina sin antecedentes europeos conocidos: el ángel arcabucero vestido con uniforme militar de gala que observamos.

59

Huida a Egipto

Anónimo, escuela peruana, siglo XVIII

Óleo sobre lienzo, 94 x 64 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 247]

Este lienzo, además de mostrar la recreación de una temática cristiana con una estética policroma de raíces

precolombinas, se relaciona con el altar de Dolores. El tema del óleo forma parte de la devoción a la Dolorosa que surgió en España alrededor del siglo XV, con el fin de recordar la aflicción de la Virgen por la pasión y muerte de su hijo. América conoció este tipo de lienzos desde la más temprana época colonial, por lo que existe una gran variedad de rasgos propios según se trate de una región u otra. En el caso peruano, la mayor parte de estos lienzos anónimos tienden a la composición plana y cierto hieratismo, resultado de combinar los referentes europeos con la tradición pictórica mestiza.

60

Divina Pastora

José de Páez, escuela mexicana, siglo XVIII

Óleo sobre cobre, 64 x 47 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 30]

El lienzo muestra con una técnica muy pródiga en América, el óleo sobre cobre, la devoción a la milagrosa Nuestra Señora Divina Pastora. Probablemente se trate de la Virgen de Sipária, una pequeña aldea en la isla de Trinidad. Cuenta la tradición que esta imagen fue traída a Trinidad por los españoles en el viaje de Cristóbal Colón, el 31 de Julio de 1498. Los indios la encontraron en la maleza, y ahí construyeron una pequeña capilla. Más tarde hubo varias tentativas de llevarla a Oropenche, pero la Virgen manifestaba su deseo de continuar ahí. Entonces, en el mismo lugar donde fue encontrada, se construyó su santuario. En el cobre, los regulares y la lejana visión de la embarcación deben hacer referencia al traslado de la devoción de España a América.

61

Coronación de la Virgen

José de Páez, escuela mexicana, siglo XVIII

Óleo sobre cobre, 64 x 47 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 83/3/1]

El estilo fino y la calidad de la pintura en este trabajo complejo demuestran la capacidad del pintor José de Páez, uno de los mejores artistas del último barroco mexicano. Pintó cuadros religiosos densos en simbolismo y retratos de personajes eclesiásticos importantes, nobles y también cuadros de castas. Fue un pintor prolífico y sus creaciones fueron llevadas a otros virreinos fuera de México y también a España. Entre sus obras destaca la serie de retratos de los generales del prefecto de la orden de Bethlemitas de Cajamarca en el Perú.

62

Calvario

Miguel Castillo, siglo XVIII

Óleo sobre lienzo, 75 x 58 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 84/10/4]

La pintura, escultura y artes decorativas y suntuarias americanas solían seguir las pautas establecidas en Europa, cuyos modelos copiaban. Tal es el caso de este calvario, donde no debe sorprendernos la aparición del Tetramorfos o toda una corte de santos. La doctrina

cristiana en América insistió en la promesa del Paraíso, visto en este óleo conformado por los buenos cristianos que resucitaron en el momento en que Cristo expiró, redimidos por su sangre como cuenta el evangelio (Mateo 27:52).

63

Cristo con la Cruz

Anónimo, siglo XVIII

Óleo sobre lienzo, 64 x 49 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 84/10/5]

Las devociones cristológicas son propias de las órdenes regulares y se muestran sobretodo en apartados rincones rurales americanos, especialmente los primeros en contar con una misión. Fueron fundamentalmente alentadas por los agustinos, que promovieron multitud de Cristos, y en concreto crucifijos. La imagen de Cristo crucificado tuvo un lugar destacado en la devoción colonial porque era la demostración del sacrificio del dios de la nueva religión por toda la humanidad. Sin embargo, en los primeros años de la colonia se prohibió añadir a la cruz la efigie de Cristo porque los frailes temían que los indígenas tomaran al Salvador por algún sacrificado.

64

Virgen lauretana

Anónimo, siglo XVII

Óleo sobre tabla, 40 x 30 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 89]

La piedad de la Iglesia hacia la Santísima Virgen es un elemento intrínseco del culto cristiano. Los cuadros con vírgenes lauretanas son por tanto una expresión de la devoción que en todo el cristianismo, y también en América, se dedica a la Madre de Dios, a través de la oración mariana, como el Rosario, síntesis de todo el Evangelio (por eso una nutrida representación de santos rodea la imagen). Además, la Iglesia había recibido el Rosario en el año 1214 cuando la Virgen se apareció a Santo Domingo y se lo encomendó como un arma poderosa para la conversión de los herejes, por lo que su uso en la conversión de los indígenas americanos era evidente.

65

San José y la Virgen como mediadores

José Alcívar, escuela mexicana, 1792

Óleo sobre lienzo, 80 x 65 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID LIENZO [INV. 2]

La devoción josefina es básicamente franciscana. San José salvó de un naufragio en los mares de Flandes a dos frailes de esta orden tras pasar tres días y tres noches invocando su gracia mientras se agarraban a una tabla. Tras este milagro los miembros de esta orden consideraron que tenían el deber de instituir y difundir en el mundo católico americano el culto a San José. El autor de este lienzo, José de Alcívar, está considerado como el último de los pintores que pertenecen a la vieja escuela barroca mexicana. Muy poco se sabe sobre su vida, pero sí que ejecutó muchos trabajos de mérito, especialmente dos grandes pinturas en la catedral de Méxi-

co, anteriores a 1779. Nótese cómo el autor ha resuelto el tema de la mediación de forma sencilla, comprensible y didáctica.

66

Santa Rosa de Lima

Anónimo, escuela peruana, siglo XVIII

Óleo sobre lienzo, 95 x 63 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 92]

A los cincuenta y un años de la fundación de Lima, Ciudad de los Reyes, siendo virrey Fernando Torres de Portugal, nació el 30 de abril de 1586 una niña, hija de Gaspar Flores y María de Oliva, a quien pusieron de nombre Isabel. Años más tarde sería conocida como Rosa de Lima, la primera santa americana canonizada (el Papa Clemente X la canonizó en 1671). No obstante, en España, la Inquisición criticó las prácticas religiosas no mediatizadas y potencialmente místicas que transgredían o usurpaban los privilegios sacerdotales, como las de Santa Rosa, e incluso censuraron las obras de Fray Luis de Granada que utilizó la santa limeña para popularizar ejercicios religiosos para la oración mental, lo que se consideraba una forma interna de religión, la gran herejía de su tiempo.

67

Imagen de la Virgen de Loreto (El alma de la Virgen es guadalupana)

José de Páez, escuela mexicana, siglo XVIII

Óleo sobre cobre, 33 x 25 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 33]

La Virgen de Loreto es la patrona de Durango (México), protectora en época de sequía. Aunque no se conoce fehacientemente su origen ni el año en que comenzó su devoción, lo cierto es que cada 10 de diciembre millones de personas acuden a la capilla de Analco, que desde hace un siglo se construyó para ella, para ofrecerle un tributo y refrendar la fe, al mismo tiempo que pedir algún milagro. El sincretismo con la Virgen de Guadalupe guarda relación con la potenciación de la devoción americanista.

68

El Padre Eterno pintando a la Virgen de Guadalupe

Anónimo novohispano, siglo XVIII

Óleo sobre lienzo, 83,4 x 62,2 cm

MUSEO DE LA BASÍLICA DE GUADALUPE, MÉXICO D.F.

El hecho de que el mismo Dios Padre aparezca pintando la figura de la Virgen de Guadalupe idealiza la imagen misma de la Virgen y elimina cualquier cuestionamiento sobre la pureza de su origen, o sobre la divinidad de sus características físicas o corporales. En este óleo la Virgen es tratada como un icono, con unos atributos físicos específicos como pueden ser la tonalidad de la piel, la cabeza ligeramente inclinada o la posición de las manos, que no se pueden modificar en ninguna imagen guadalupana. De esta forma se establece, directamente de la misma mano de Dios, un modelo de belleza cristiana basado en una estética mestiza.

69

Nuestra Señora de Guadalupe de México, patrona de la Nueva España

Anónimo novohispano, siglo XVIII

Óleo sobre lienzo, 201 x 121 cm

MUSEO DE LA BASÍLICA DE GUADALUPE, MÉXICO D.F.

En el año 1531, la Virgen se apareció cuatro veces al indio Juan Diego, en el Tepeyac, México, y una vez a su tío Juan Bernardino, a quien sanó de una enfermedad mortal y a quién le dijo su nombre. Estas apariciones ocurrieron diez años después de la conquista de Tenochtitlán, actual ciudad de México, por las tropas de Hernán Cortés, y supusieron para los evangelizadores, realmente en un corto período de tiempo, la seguridad de que su tarea estaba bien realizada a los ojos de Dios.

70

Virgen de Guadalupe

Anónimo novohispano, siglo XVII

Talla en piedra, 57 x 27,5 x 17 cm

MUSEO DE LA BASÍLICA DE GUADALUPE, MÉXICO D.F.

La Virgen de Guadalupe es la mayor representación de la devoción católica en América: en 1754, Benedicto XIV nombró a al Virgen de Guadalupe patrona de la Nueva España, desde Arizona hasta Costa Rica. El 12 de octubre de 1895 se llevó a cabo la coronación pontificia de la imagen, concedida por León XIII. En 1904, San Pío X elevó el santuario de México a la categoría de Basílica y en 1910 proclamó a la Virgen de Guadalupe Patrona de toda América Latina. En 1945, Pío XII le dio el título de la Emperatriz de América, y el 12 de Octubre de 1976 se inauguró la nueva Basílica de Guadalupe.

71

Juan Diego

Anónimo novohispano, siglo XVII

Talla en alabastro, 40 x 25,5 x 16,5 cm

MUSEO DE LA BASÍLICA DE GUADALUPE, MÉXICO D.F.

La pintura milagrosa de la Virgen de Guadalupe fue impresa sobre la tilma de Juan Diego, la cual consiste en un tejido de un material tosco de fibras de cactus de ayate. La elección de este pobre indio manifiesta el amor de la Virgen por los nuevos cristianos americanos, y esta escultura preludia su propia canonización. Es en tallas como esta donde se manifiesta más contundentemente el mestizaje artístico, donde se conserva una estética de raíz peninsular pero llena de implicaciones étnicas.

72

Xiuhtecuhtli

Cultura mexicana, período posclásico tardío

Basalto, 39 x 24 cm

MUSEO DEL TEMPLO MAYOR, MÉXICO D.F., INAH [INV. 10-220303]

Huehuetotl-Xiuhtecuhtli, es el dios mexica del fuego, que vivía en el centro del universo. Se representa tradicionalmente como un hombre muy viejo al que ya le

faltan los dientes, con joroba, la piel llena de arrugas y sentado junto a un brasero. Curiosamente uno de los símbolos de Huehuetotl-Xiuhtecuhtli es el quincunx, una cruz que metaforizaba las cuatro direcciones del universo, y que fue utilizada sincréticamente por los evangelizadores.

73

Huehuetotl

Cultura de Cuicuilco, período preclásico superior

Cerámica, 12 x 6,7 cm; diámetro: 10,4 cm

MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA, MÉXICO D.F., INAH [INV. 10-2061]

La cultura de Cuicuilco se considera la más antigua del valle de México, y probablemente la primera que aglutinó a los distintos pueblos de la Cuenca. Sus inicios se establecen en torno al año 800 a. C. y fue destruida al inicio de nuestra era debido a la erupción del volcán Xitle. La causa de su desaparición no fue tanto la lava, sino las migraciones que se ocasionaron después, y que terminarían por reforzar definitivamente a Teotihuacán como centro rector del período siguiente, conocido como Período clásico (100-600 d. C.). La cultura de Cuicuilco nos ha legado esculturas en piedra, cerámica muy elaborada, como la de la muestra, y trabajos en relieve.

74

Boceto de El velorio

Francisco Oller y Cestero, 1891

Óleo sobre lienzo, 44,3 x 32,5 cm

MUSEO DE SAN JUAN, MUNICIPIO DE SAN JUAN, PUERTO RICO [INV. 91-1664/06-1050-06]

El pintor Francisco Oller y Cesteros, nacido en 1833 en Bayamón, se formó en España, en la Academia de San Fernando y en Francia, con Gustavo Courbet y Couture. Fue Pintor de la Real Cámara del rey Amadeo I de España. En sus obras sobresalen dos temas: el religioso y las costumbres campesinas. Curiosamente la pintura de Oller elaborada en Francia y España tiene un matiz impresionista, y sin embargo, en la realizada durante su estancia en Puerto Rico se aproxima más al realismo. El ejemplo que se muestra representa diferentes tipos puertorriqueños en un velorio de niño o baquiné, donde se acostumbraba a cantar, reír y comer. El pintor realiza una crítica a esta costumbre.

75

Retrato ecuestre de Felipe V convertido en Santiago

Anónimo, h. 1750

Óleo sobre lienzo, 203 x 164 cm

MUSEO NACIONAL DE ARTE, LA PAZ [INV. 2-111 FC. BCB 462]

Felipe V aparece aquí como defensor de la fe cristiana. Los conquistadores y los misioneros habían llegado al Nuevo Mundo sintiéndose embajadores evangélicos o angélicos, cumpliendo las profecías mesiánicas de Isaías y de San Juan Evangelista. La de Santiago a caballo es una imagen de raíz europea que renació en América adaptándose a las circunstancias particulares de la evan-

gelización, donde se le atribuyeron incontables milagros hasta convertirse en Santiago Mataindios, y terminó, especialmente en las representaciones escultóricas, volviéndose familiar y mestizo. Tampoco hay que obviar la importancia iconográfica del caballo, verdadero símbolo del poder, en esta pintura donde la significación regia se mezcla con la religiosa.

76

Santiago Caballero, los ejércitos de Cortés y Moctezuma

Anónimo, siglo XVIII
Óleo sobre lienzo, 120 x 160 cm
MUSEO REGIONAL DE OAXACA, INAH
[INV. 10-10362262]

Santiago fue el protector oficial, primero de los ejércitos que se enfrentaban al Islam, y después de las armas cristianas fuera cual fuera su enemigo. Representa la belicidad ideológica de la Iglesia, matamoros, protector de penitentes, maestro de canteros y patrono de España. La Iglesia Católica lo nombra también Yago, Jaime, Jacobo, Jacques y Diego, siendo el mito más universal de los tiempos cristianos. Además hay que relacionar esta pintura con el hecho de que Cortés fue el primer Caballero de la Orden de Santiago que llegó a la Nueva España. De esta forma se consumaba la imagen del conquistador de México como cruzado indiano imbricada con la del santo compostelano.

EL ARTE Y EL MESTIZAJE

77

Pira funeraria de Santa Prisca de Taxco, conjunto formado por doce lienzos

Anónimo, siglos XVIII-XIX
Temple sobre lino y temple sobre algodón. 1º: 240 x 114 cm; 2º: 242 x 120 cm; 3º: 244 x 121 cm; 4º: 204 x 95 cm; 5º: 204 x 94 cm; 6º: 206 x 94 cm; 7º: 204 x 95 cm; 8º: 205 x 93 cm; 9º: 168 x 80 cm; 10º: 168 x 80 cm; 11º: 168 x 80 cm; 12º: 168 x 80 cm; altura total: 296 cm
INSTITUTO GUERRERENSE DE CULTURA, MUSEO DE ARTE VIRREINAL DE TAXCO,
[INV. 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98 y 100]

Observamos doce lienzos con emblemas fúnebres montados sobre una estructura piramidal. Los catafalcos como éste eran arquitecturas efímeras cubiertas de paños, pinturas alegóricas, emblemas, esculturas y otras decoraciones sobre las que se exponía el féretro en la iglesia (estuviera dentro o fuera sólo una evocación, como en el caso de las exequias regias). En época barroca se realizaron *Castrum Doloris*, como también se denominaban, de tamaño monumental y gran complejidad iconológica. Los túmulos, por su carácter eventual, estaban hechos con materiales ligeros que permitían ensayar composiciones que levantadas en piedra hubieran resultado muy costosas o arriesgadas. Esta pira se montó en la Catedral de Santa Prisca en Taxco (1748-1758), iglesia promovida por José de la Borda para agra-

decir la fortuna que había logrado con la explotación de la plata. La oportunidad de ver este catafalco debe enriquecerse imaginando su ubicación en Santa Prisca, rodeada de la fastuosa arquitectura de Cayetano de Ziguënza, los retablos churriguerescos dorados y pintados de Vicente de Balbás, y las pinturas de Miguel de Cabrera.

78

Virgen del Cerro

Anónimo, siglo XVIII
Óleo sobre lienzo, 140 x 227 cm
MUSEO CASA DE LA MONEDA, POTOSÍ [INV. MCM-PV 0325]

Ejemplo del sincretismo de la religión cristiana en América. La pintura anónima de la Virgen del Cerro que se muestra evidencia la influencia del barroco hispano pero con una expresión propia de la región de Potosí. La Trinidad comparte espacio con los arcángeles y los dioses de los incas, Inti (Sol) y Quilla (luna), las alegorías del origen del nombre de la ciudad de Potosí, el descubrimiento de la plata del Cerro Rico, un Papa, un Cardenal, un Obispo, el Emperador Carlos V, un Caballero de Santiago y el donante.

79

Virgen de Guadalupe

Anónimo, siglo XVII
Óleo e incrustaciones de nácar sobre madera, 84 x 60 x 15 cm
MUSEO CATEDRALICIO Y DIOCESANO DE LEÓN, DEPÓSITO

El catolicismo hispanoamericano siempre fue profundamente Mariano, como no podía ser de otra forma procediendo de la labor misionera española. Con la Virgen de Guadalupe, imagen con rostro y figura de mujer mestiza, no se hizo más que acrecentar la devoción a María y difundirla en todos los países hispano parlantes. América reconoció a la Virgen como su propia Madre por sus rasgos físicos y por su voluntad de aparecerse y obrar milagros en el Nuevo Mundo. Las autoridades eclesiásticas españolas también defendieron su devoción, pues consideraron que verdaderamente la Virgen de Guadalupe había colaborado con su amor a que se consolidara la Iglesia americana.

80

San Francisco con Atlas Seraphicus

Anónimo, México, siglo XVII
Madera estofada policromada, 110 cm de altura
CATEDRAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN, CONVENTO DE SAN FRANCISCO, TLAXCALA, DIRECCIÓN GENERAL DE SITIOS Y MONUMENTOS DEL PATRIMONIO CULTURAL,
CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES,
PROPIEDAD DE LA NACIÓN MEXICANA

Probablemente estemos ante una escultura basada remotamente en una composición que Rubens realizó entre 1631 y 1632, y que representa a San Francisco de Asís como un Seraphicus Atlas, cargando sobre sus hombros los tres continentes en forma de esferas. Dichos globos simbolizan las tres órdenes religiosas fundadas por San Francisco: los franciscanos, las clarisas y los terciarios, que habían extendido el evangelio por todo el mundo.

81

Cristo de los temblores

Escuela cuzqueña, Perú, siglo XVIII
Óleo sobre lienzo, 92 x 145 cm
MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 90/1/2]

Los cristos de los temblores son la máxima representación de la adaptación de la devoción cristiana española a problemas propios de los americanos, como son los terremotos. Aunque existe una pequeña tradición iconográfica en Europa relativa al temblor que siguió a la expiración de Cristo en la cruz, la devoción al Santo Cristo de los temblores, entronizado en la Catedral del Cuzco como patrono de protección contra los movimientos sísmicos, es casi exclusiva de América, siendo de hecho un tema que se prodigó especialmente entre los pintores indios y mestizos.

82

Coronación de la Virgen (Trinidad isomórfica)

Miguel Cabrera, México, 1762
Óleo sobre lienzo, 46,5 x 35,5 cm
MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 00-2-1]

Miguel Cabrera, que se autoproclamó el mejor copista y apologista del guadalupanismo patriótico, y era conocido como el Miguel Ángel americano, es el autor de este lienzo que representa una iconografía, como la de la Trinidad Isomórfica, al servicio de la Iglesia novohispana. Aunque no es un tema exclusivo de la pintura americana, abundó sobretodo en México (en España existen ejemplos similares en la Catedral de Zaragoza y en Soria). Su popularidad radica en la facilidad catequética con que resuelve la representación de la compleja idea abstracta de la Trinidad. En el siglo XVIII la Trinidad Isomórfica fue considerada irreverente y su utilización se circunscribió prácticamente al continente americano.

83

Piedad

Anónimo, escuela de Ayacucho, Perú, siglo XVIII
Alabastro (piedra de Huamanga), 27 x 21,7 cm
MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 6911]

La iconografía de la Piedad se remonta a la Edad Media, tratándose posiblemente de una creación germana inspirada por el místico Enrique Suso en torno a 1298. Es uno de los temas más famosos sobre la "pasión dolorosa" de la Virgen, y reproduce la escena de la Madre que, tras el Descendimiento, sostiene en su regazo a Cristo muerto. En cuanto a la tradición tallista de Ayacucho, se remonta al siglo XVII, tratándose habitualmente de pequeñas piezas de temática religiosa encargadas por los eclesiásticos para difundir la evangelización en la zona peruana, llamada entonces San Juan de la Frontera de Huamanga.

84

Virgen de Guadalupe

Arellano, escuela mexicana, siglo XVIII
Óleo sobre lienzo, 208 x 138 cm
MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 84/8/1]

La composición de la pintura original que inspira la que vemos mide 170 cm. de largo por 105 de ancho, y está

impresa sobre la tilma de Juan Diego, la cual consiste en un material tosco de fibras de cactus de ayate. La Virgen de Guadalupe es muy importante para la fe de todos los mexicanos, pues se entiende que en ella la Madre del Cielo manifestó claramente su predilección por este pueblo, dejando un mensaje lleno de ternura y su imagen grabada en un ayate como muestra de su amor. Las incrustaciones de nácar no son más que otra prueba de la continuación de la artesanía prehispánica adaptada a la nueva religión.

85

Tríptico de plumas

Anónimo, siglo XVI

Plumería, 43 x 62 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 12343]

Algunas de las artesanías prehispánicas se mantuvieron en la Colonia adaptándose a la nueva temática religiosa. Es el caso de esta plumaria, realizada con plumas de aves exóticas pegadas a una superficie de algodón con una cola extraída de bulbos de orquídeas. Los amantecas, que es como se denominaban estos artesanos, llegaron a producir exquisitas y complicadas escenas religiosas, como la epifanía que se expone. Sin embargo, algunos miembros de las autoridades eclesiásticas consideraron impropio hacer representaciones de santos con una técnica tradicional indígena.

86

Batea

Anónimo, Patzcuaro, siglo XVIII

Madera lacada, 92 cm de diámetro

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 6918]

Comúnmente las bateas presentaban una decoración cinégetica y *trionfi* mitológicos que intentaban recordar los decorados palaciegos europeos. En este caso, los motivos vegetales enmarcados en bandas curvas doradas envuelven cartelas de rocalla con escenas galantes, al igual que ocurre con la que aparece en el círculo central. Sorprende la calidad de los adornos en oro, llamados en ocasiones brocatel (aunque este término define una decoración sobreimpuesta, normalmente con plantilla, que no siempre es dorada), así como la variedad de florecillas, follajes, rocallas, llamas y volutas.

87

Batea

Anónimo, Patzcuaro, siglo XVIII

Madera lacada, 71 cm de diámetro

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 6926]

Las técnicas precolombinas de los ebanistas y decoradores de utensilios de madera no diferían tanto de las de los europeos. Así se adaptaron a las exigencias de una sociedad colonial que trataba de acrecentar la magnificencia de sus casas encargando este tipo de utensilios a anónimos artesanos indígenas y tlacuilo, dibujantes como los que pintaban los códices.

88

ADARGA

H. 1750

Cuero y fibra vegetal curtidos y pintados, 48,5 x 49,5 x 12 cm
MUSEO DEL EJÉRCITO, MADRID [INV. 43525]

89

Alfanje y vaina de Mehmet-Ali Ispahan

Persia, segunda mitad del siglo XV

Acero de Damasco forjado, damasquinado, dorado y grabado; asta de rinoceronte y hierro; longitud 92,5 cm, ancho guarda 15,9 cm, hoja 78 cm, vaina 85 cm

MUSEO DEL EJÉRCITO, MADRID [INV. 24912]

90

Escopeta revólver de llave de patilla

Manuel Ramírez, México, 1708

MADERA, HIERRO Y BRONCE. FORJADO, FUNDIDO, LABRADO Y TROQUELADO; LONGITUD 126,3 CM, CALIBRE 16 MM

MUSEO DEL EJÉRCITO, MADRID [INV. 4063]

La impresión que causaron las armas de fuego en América es difícil de imaginar, pero no cabe duda de que fueron un factor determinante en las guerras de conquista. Aunque las armas de fuego se utilizaban con asiduidad desde el siglo XIV, la muestra pertenece a la primera mitad del siglo XVIII. Cuenta con un mecanismo de ignición que fue una auténtica revolución: la llave de pedernal, conocida como de chenapán en los Países Bajos y de patilla o española en América.

91

Custodia

Perú, finales del siglo XVII

Plata dorada y esmaltes, 68 x 26 x 26 cm

PARROQUIA DE SÁMANO, MUSEO DICESANO
DE SANTILLANA DEL MAR [INV. 778]

Se trata de una custodia barroca procedente del Perú y cuyo autor es desconocido. Actualmente se conserva en el Museo Diocesano de Santillana del Mar, pero originariamente fue importada a Sámano, en Castro Urdiales, para la iglesia gótica de San Nicolás. El buen hacer de, no sólo los orfebres, sino también los talladores, los pintores e incluso los imagineros americanos hizo que aumentara la demanda de sus productos, y con ello las técnicas de trabajo se adaptaron y evolucionaron hasta adquirir, especialmente en el caso de Perú, casi la categoría de verdaderas industrias.

92

Crucifijo de caña

Anónimo mexicano, siglo XVI

Caña, papelón, yeso y madera, 55 x 46 cm

PATRIMONIO NACIONAL, MONASTERIO DE LAS DESCALZAS
REALES [INV. 00610170]

El mestizaje tiene también su expresión en el uso de materiales y técnicas prehispánicas que después de la conquista fueron aplicadas novedosamente a las manifestaciones artísticas de la colonia. Los indígenas de Michoacán fueron especialistas en la realización de estas piezas hechas con caña de maíz, según la técnica que

anteriormente utilizaban para elaborar las figuras de ídolos en época precolonial: tras machacar el corazón de la caña, se añadía un engrudo para obtener una pasta muy moldeable con la que trabajar. Estos crucifijos podían ser incluso de tamaño natural, y tenían la ventaja adicional de ser tremendamente livianos. Parece ser que hubo una controversia entre los religiosos ante la duda de si sería lícito moldear cristos como antes se hacían ídolos, y por ello esta técnica terminó por abandonarse a principios del siglo XVII.

93

Plano de Mitla en 1822

Anónimo popular

Óleo sobre lienzo, 99 x 128 cm

MUSEO FRANZ MAYER, MÉXICO D.F. [INV. 02041, CAT. APB-0021]

Este óleo muestra la ciudad de Mitla, cercana a San Pablo de Mitla, Oaxaca, donde la ocupación española escondió los restos de la necrópolis zapoteca y las ruinas de un palacio o un templo mixteca. Mitla era aún en el siglo XIX una ciudad indígena, habitada según las crónicas de entonces por unas ciento cincuenta familias de indios. Esta pintura, quizá por su carácter popular, ejemplifica cómo la arquitectura buscó soluciones locales adaptadas a las circunstancias particulares de cada caso, y que las encontró frecuentemente en las obras que habían desarrollado los indígenas en época precolombina, porque las condiciones naturales eran las mismas.

94

Petaca de viaje

México, siglo XVII

Cuero bordado y labrado en pita con aplicaciones

en hierro forjado. 43 x 66 x 51 cm

MUSEO FRANZ MAYER, MÉXICO D.F.
[INV. 05014, CAT. CAC-0025]

Los utensilios de uso común conservan una decoración que refleja, muchas veces, la mixtura de la técnica de los artesanos. Estos pusieron todo su arte en objetos que, cuando están hechos como éste con materiales de calidad, se convierten en pequeñas obras de arte. Esta pieza muestra el mestizaje artístico en el que prevalecieron restos de los métodos de trabajo e incluso los diseños prehispánicos adaptados a nuevos conceptos y nuevos modos de vida. Con esta premisa los artistas indígenas produjeron además hermosas espuelas y frenos para los caballos, así como chapas para baúles y puertas, incensarios, custodias recamadas de piedras preciosas y hasta altares y balastradas de plata maciza y joyería equiparables a lo mejor de Europa.

95

Lebrillo

Puebla, México, siglo XVIII

Cerámica de Talavera, decoración en blanco y azul con águila bicéfala, 18 x 46,5 cm

MUSEO FRANZ MAYER, MÉXICO D.F.
[INV. 00323, CAT. GLB-0005]

La tradición secular de la fabricación de cerámica en Puebla adquirió tal importancia que sus trabajos derivaron en unos diseños particulares fácilmente reconocibles

que se proyectaron por toda la zona, cada vez más variados en cuanto a sus formas y aplicaciones, así como más desvinculados de las técnicas de la cerámica de Talavera de la Reina, en España. En este caso vemos como la cerámica, en cobalto sobre estañífero, adquiere una decoración de recuerdos palaciegos (muchas veces mezclando las influencias españolas con las chinas) cuando tiene un uso laico.

96

Escultura que representa a Santiago a caballo (blanco) con silla roja

Anónimo, siglo XVII

Madera dorada; espada y arneses en hierro forjado,
143 x 115 x 53 cm

MUSEO FRANZ MAYER, MÉXICO D.F. [INV. 00486, CAT. BEA-0004]

En la mentalidad española contrarreformista había una relación directa entre la reconquista de Hispania y la conquista de América, dos procesos continuos que formaban parte de una misma historia. Una fecha explica este hecho: en 1492 los Reyes Católicos conquistaron Granada, el último bastión de cultura islámica en la Península ibérica; en el mismo año los judíos fueron desterrados y Dios eligió, premio y le ofreció a España un Nuevo Mundo por conquistar. Santiago Matamoros pasaba a ser Santiago Mataindios.

97

Biombo con escena campestre (diez hojas)

Anónimo, siglo XVIII

Óleo sobre tela, 195 x 490 x 4 cm (abierto)

MUSEO FRANZ MAYER, MÉXICO D.F. [INV. 08491, CAT. CBE-0009]

Los biombos, originalmente importados de China a través del Galeón de Manila que cruzaba el Pacífico, pronto fueron fabricados directamente en México. Sus pinturas constituyen una documentación muy importante sobre la vida cotidiana de la América colonial, con escenas de mercados y plazas, panorámicas de ciudades e interiores o episodios históricos. En muchas ocasiones presentan aplicaciones de nácar. En este caso, sólo el mueble, muy propio de la Nueva España, recuerda el lugar de creación, pues su decoración consigue un aire cortesano europeo, con escenas galantes en un romántico paisaje natural que recorre sus diez hojas.

98

Político de la muerte (ocho secciones)

Anónimo, siglo XVIII

28 x 21 cm

MUSEO NACIONAL DEL VIRREINATO, TEPOTZOTLÁN, INAH
[INV. 10-13640]

La vánitas barroca y todo el conjunto de las Postrimerías que aquí se muestra, alcanza en tierras americanas niveles incluso cercanos a la recreación placentera en los planteamientos sobre la otra vida. Quizá sea esta una de las iconografías que más fácilmente arraigó entre los nuevos cristianos, pero no es menos cierto que se trata de una iconografía muy difundida también en Europa. El hombre barroco creyó que la observancia de los deberes cristianos garantizaba la salvación y con ello la vida eterna, por lo que el tema de la muerte fue tratado como un

combate interno entre las fuerzas del bien y del mal. La tradición española se remonta a los escritos de Ramón Llull o los del dominico San Vicente Ferrer, pero llegó a América con libros como *Los ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, *De lo temporal y lo eterno* de Nieremberg o *Guía de pecadores* de Fray Luis de Granada. El miedo a la muerte fue utilizado por el cristianismo para autocontrolar las pasiones y el apetito hacia los bienes terrenales, dando a su vez la esperanza de la igualdad entre los hombres. A pesar de todo es infrecuente que aparezcan indígenas en estos temas, conservándose siempre una visión europea de la muerte cristiana.

99

Arqueta relicario

Peribán, Michoacán, siglo XVIII

Madera laqueada y hierro forjado, 48,5 x 66 x 35 cm

PATRIMONIO NACIONAL, MONASTERIO DE LAS DESCALZAS
REALES, MADRID [INV. 000612072]

El uso de este pequeño mueble determina la propia decoración, que pasa a ser de temática religiosa en lugar de la de montería, propia de los muebles de uso laico. El catolicismo contrarreformista buscó la universalidad, o lo que es lo mismo, llegar no sólo a todos los ámbitos de la tierra, sino también estar al alcance de todos. Con el barroco se potenció una relación íntima y personal entre el referente devocional, en este caso las reliquias, y el creyente.

100

Arqueta relicario

Escuela mexicana, siglo XVIII

Madera, Carey y plata, 19 x 27 x 14 cm

PATRIMONIO NACIONAL, MONASTERIO DE LAS DESCALZAS
REALES, MADRID [INV. 00612680]

Las arquetas, al igual que los bufetillos eran unos muebles muy utilizados en las casas coloniales por su variedad de usos. La utilización de esta pequeña maleta bellamente ornamentada como relicario nos aproxima al deseo del creyente de poseer un objeto de devoción para uso particular. Las reliquias se protegían con estas arquetas que además podían incluir una imagen pintada que nos indicara de donde provenían los restos sagrados o a quien pertenecían.

101

Arqueta relicario

Escuela mexicana, siglo XVIII

Madera, Carey, plata y amatistas, 20 x 30 x 15,5 cm

PATRIMONIO NACIONAL, REAL MONASTERIO DE LA
ENCARNACIÓN, MADRID [INV. 00620292]

La característica que diferencia a estos muebles de sus iguales metropolitanos está, básicamente, en la utilización de materiales preciosos propiamente americanos, como la concha de tortuga o las amatistas. Con este mueble se puede observar que los límites entre lo que se denomina arte popular y el arte culto son imprecisos, ya que se trata de trabajos de gran calidad de autores que igual se dedicaban a tallar retablos que hacer cajas como esta. Con el tiempo, estas arquetas relicario terminaron por ser sustituidas por simples escudos-relicario llamados "Detente" (muy utilizados por las monjas concepcionistas y jerónimas), versión reducida de la frase "Detente Satanás".

102

Jarrón

Escuela mexicana, siglo XVI

Cerámica, 7 x 5 cm

PATRIMONIO NACIONAL, MONASTERIO DE LAS DESCALZAS
REALES, MADRID [INV. 00619407]

La cerámica mexicana fue evolucionando según gustos estéticos y tecnologías. Esta muestra de cerámica del siglo XVI es ejemplo del mestizaje racial y cultural de su época, cuando los frailes y artesanos difundieron nuevas técnicas como el vidriado de origen árabe, el torno de alfarero de origen mesopotámico y el horno cubierto. Por estas técnicas nuevas, pero también por la calidad de los materiales que se utilizaban y por la destreza de los artesanos, muchos de estos talleres perduraron durante mucho tiempo.

103

Jarrón

Escuela mexicana, siglo XVI

Cerámica, 6,5 x 5 cm

PATRIMONIO NACIONAL, MONASTERIO DE LAS DESCALZAS
REALES, MADRID [INV. 00619406]

El alfarero indígena mantuvo ciertas maneras de producción prehispánicas, pero poco a poco se fue adaptando a las nuevas formas llegadas desde España. Por ello la producción cerámica de México en el siglo XVI alcanzó una gran magnitud, hasta el punto de que colmó el mercado y, en muchos aspectos, superó en cantidad y en venta a la que llegaba desde España.

104

Jarrón

Escuela mexicana, siglo XVI

Cerámica, 21 x 4 cm

PATRIMONIO NACIONAL, MONASTERIO DE LAS DESCALZAS
REALES, MADRID [INV. 00611943]

Para la fabricación de la cerámica del siglo XVI se impusieron reglas muy estrictas que autorizaban decoraciones, diseños, materias primas y técnicas muy concretas, así como las personas que podían producir y vender este tipo de cerámica. Lo que se consiguió con este férreo control fue establecer una especie de intemperalidad estilística, al menos en lo que respecta a las ornamentaciones, que como vemos eran bastante sencillas. Las piezas se decoraban manualmente con pinturas minerales, preparadas por los propios artesanos, utilizando sólo los seis colores autorizados originalmente, con sus posibles combinaciones, y se cocían en el horno para fijar el esmalte que la hacía vidriada, así como los colores que ahora observamos.

105

Jarrón

Escuela mexicana, siglo XVI

Cerámica, 21 x 4 cm

PATRIMONIO NACIONAL, MONASTERIO DE LAS DESCALZAS
REALES, MADRID [INV. 00611942]

En muchos de estas piezas cerámicas nos encontramos con utensilios, no sólo del siglo XVI, sino incluso del

siglo XVIII, que presentaban temas decorativos al gusto criollo, pero realizados a la manera indígena. También ocurría lo contrario, con técnicas venidas de la metrópoli se elaboraban productos con decoraciones indígenas. No obstante, lo más habitual fue que el artesano indígena fuera forzado a adaptarse a las demandas de su nueva clientela.

DERECHOS HUMANOS

106

De indinarium iure sive De iusta indiarum Occidentalium inquisitione, acquisitione & retentione tomus primus. 2 vol., vol. I

Juan de Solórzano Pereira
Lugduni: sumptibus Laurenttij Anisson, 1672
Obra impresa, 360 x 260 x 70 mm
BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA [INV. Y-50/3]

El siglo XVII vivió un serio problema legal que se deduce del texto, las pugnas entre criollos y peninsulares en el seno de las provincias. La población indígena, aunque diezmada al principio por la conquista, las enfermedades o el laboreo (sobretudo en las minas), formaba aún el núcleo más numeroso de la sociedad, con un número estimado de seis o siete millones de personas. Casi todos los blancos se concentraban en las ciudades y las regiones mineras, pero se dividían claramente en dos grupos: los españoles castizos, llamados chapetones o gachupines, en su mayor parte funcionarios; y los blancos nacidos en América, denominados criollos. Se cree que la proporción de blancos respecto a la población total no llegaba al doce por ciento en Perú, al veinte por ciento en México o al cuarenta por ciento en Cuba. Además hay que tener en cuenta al gran número de mestizos de todo tipo, y al grupo de negros, de consideración especialmente en las Antillas, Venezuela y Brasil debido a que eran lugares de destino preferencial en el negocio de la trata que se había desarrollado desde el siglo XVI.

107

Provisiones, cédulas, instrucciones para el gobierno de la Nueva España

Vasco de Puga
México: Pedro Ocharte, 1563
Reproducción facsimilar, Madrid: Cultura Hispánica, 1945
195 x 275 x 23 mm
BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID [INV. HA/ 48134]

Con diversas cédulas e instrucciones se regularizaron los derechos de posesión de los soberanos españoles, los de libertad indígena, los de evangelización y los de sometimiento. Estas previsiones pretendían reglamentar las relaciones del conquistador con los indios, en concreto en el virreinato de la Nueva España, y se enmarcaban en la línea dibujada por las Leyes Nuevas, publicadas en Barcelona en 1542. A pesar de que estas leyes eran necesarias para evitar los abusos, voces como la de fray Bartolomé de Las Casas las consideraron

absolutamente insuficientes. Constituyen una inmensa riqueza documental, por lo que son un legado jurídico de valor incalculable.

108

Relectio de Indis o Libertas de los indios

Francisco de Vitoria
Edición crítica bilingüe por L. Pereña y J. M. Pérez Prendes; y estudios de introducción por V. Beltrán de Heredia, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967
150 x 214 x 30 mm
BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID [INV. HA/ 38252]

El teólogo español Francisco de Vitoria (1486-1546) fue el primero en determinar los principios que deben regular las relaciones internacionales, por lo que se le considera el padre del derecho internacional. Murió tan sólo cuatro años después de que se publicaran las Leyes Nuevas, a las que contribuyó con sus trabajos legales. Se buscaba con estas leyes sostener un vasto dominio evitando sublevaciones, tarea en la que participaron especialmente el virrey Mendoza y Francisco Tello, enviado real para ocuparse de estos menesteres.

109

Brevissima relación de la Destrucción de las Indias

Bartolomé de las Casas
Sevilla: Sebastián Trujillo, 1552
109 x 152 x 15 mm
BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID [INV. HA/ 44500]

El dominico español Bartolomé de las Casas (1474-1566), obispo de Chiapas, fue un apasionado defensor de la bondad natural de los americanos y la crueldad de los conquistadores. Con sus escritos, un catálogo (en parte exagerado) de atrocidades contado de forma testimonial e ilustrado por Teodoro de Bry, contribuyó de forma importante al fomento de la llamada Leyenda Negra, utilizada de forma propagandística contra España por los holandeses, y mucho tiempo después, también por los independentistas americanos.

110

Cedulario Indiano, vol. I

Recopilado por Diego de Encinas, 1596
Reproducción facsimilar con estudio e índices por A. García Gallo, Madrid: Cultura Hispánica, 1945, 4 vol.
240 x 340 x 45 mm
BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID [INV. HA/ 20739]

Con la legislación impuesta se intentaron controlar los derechos y abusos sobre apropiaciones de terrenos y bienes, el sometimiento indígena en las encomiendas, los tributos y los servicios. La base de estas leyes indianas estaba en el reconocimiento del indio como súbdito de un mismo rey y creyente de una misma religión, por lo que no podía esclavizarse. Sin embargo, no se reconocieron de igual forma los derechos de los negros, con lo que se terminó por potenciar el negocio de la trata.

111

Recopilación de leyes de los reynos de las Indias, vol. I

Madrid: Julián García de Paredes, 1681
Reproducción facsimilar con prólogo por Ramón Menéndez y Pidal
y estudio preliminar de Juan Manzano Manzano,
Madrid: Cultura Hispánica, 1973, 4 vol.
213 x 315 x 56 mm
BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID [INV. HA/ 49881]

Las leyes de Indias fueron ordenamientos legales que intentaban dar respuesta a las denuncias de abusos en las tierras americanas, manteniendo unido así un territorio que debía responder con sus riquezas a los costes de la guerra con Francia y mantenerse fiel a pesar de los continuos ataques de los filibusteros, pocas veces represaliados por una España con demasiados frentes abiertos en Europa. De hecho, pocos años después de la recopilación legal de Carlos II, en 1697, Cartagena de Indias fue saqueada por los mercenarios a cargo del barón francés de Pointis.

112

Palafox y los indios en la Nueva España

Gabriel Juez, 1761
Óleo sobre lienzo, 129 x 98 cm
AYUNTAMIENTO DE BURGO DE OSMÁ, SORIA [INV. 0710000002]

Juan Palafox y Mendoza representa los avances y privilegios del episcopado, que había conseguido del Rey la autorización para examinar a los párrocos en lenguas indígenas y teología. Entre 1640 y 1641 secularizó 36 parroquias de regulares, sobretudo de franciscanos, en el obispado de Puebla. Fue el principio de la disputa entre el poder secular y el regular, ejemplificado en la orden jesuita (tuvo buenas relaciones con los carmelitas, donde profesó su madre). Aunque esta obra se relaciona con el trato justo que Palafox dio a los indios (fue el autor del libro *De la naturaleza del indio*), nótese como también aparece una mujer con la palma del martirio contemplándose en un espejo, en referencia al tema barroco de la vánitas. Esta imagen alegórica, aunque con el reflejo claro de una calavera en el espejo, se muestra en muchos de los retratos que se conservan de Palafox, como los dos de Ayacucho (Perú).

113

Retrato ecuestre de Fernando VI

Anónimo, 1772
Óleo sobre lienzo, 142 x 111 cm
MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 89/3/2]

Fernando VI (1713-1759) fue el paradigma, desde su coronación en 1746, de la paz imperial, sin duda debido a haberse sabido rodear de ministros que impulsaron la promulgación y el cumplimiento de nuevas leyes, como Carvajal o Ensenada. La iconografía del retrato ecuestre se remonta al mundo antiguo, cuando se heroizaban grandes personajes mediante el esculpido de figuras a caballo (casi siempre relacionadas con ritos funerarios y del Más Allá, en Grecia, Etruria, Chipre o la península Ibérica). En el mundo romano

existió la tradición de representar el *adventus imperatoris*, entrada triunfal del emperador a caballo, y en época románica se difundió la imagen del caballero victorioso, referencia a Carlomagno, el nuevo Constantino (tras asimilar como una escultura ecuestre de este último la de Marco Aurelio del Capitolio). No podemos dejar de recordar precedentes más cercanos, como *Carlos V en la batalla de Mühlberg* de Tiziano, el retrato del Cardenal Infante de Rubens (y el del Duque de Lerma), los retratos de Carlos I de Van Dyck, o el célebre retrato del Conde Duque de Olivares de Velázquez. De esta forma Fernando VI, sobre el símbolo de la legitimidad y la soberanía daba una inequívoca imagen del poder del emperador (nótese como los retratos ecuestres tienen un punto de vista bajo) en unas tierras que nunca tuvieron ocasión de conocerlo personalmente.

114

Alegoría de la coronación de Carlos IV y el Imperio español

Anónimo, siglo XVIII

Óleo sobre lienzo, 121,5 x 100,8 cm

MUSEO NACIONAL DE HISTORIA, CASTILLO DE CHAPULTEPEC
[INV. 10-230966]

Es precisamente en reinados carentes de gloria donde más se necesitan las alegorías, y más aún en las lejanas tierras americanas que no fueron nunca visitadas por los reyes españoles mientras fueron parte de la corona. Tras el tratado de Basilea, en el que se perdió la mitad de Santo Domingo, España pasó a ser casi un satélite de Francia, lo que la llevó a los enfrentamientos con Inglaterra en Cabo de San Vicente, las Naranjas o Trafalgar. Carlos IV abdicó tras el motín de Aranjuez en 1808, cuando la situación social y política de los virreinos americanos preludiva los procesos independentistas.

115

Alegoría de la Nación Mexicana, Ana María Huarte, esposa de Agustín de Iturbide, representando a la Nación Mexicana

Anónimo

Óleo sobre lienzo, 138 x 108 cm

MUSEO CASA DEL ALFENIQUE, PUEBLA

Se entiende por alegoría la representación simbólica de una o varias ideas abstractas por medio de figuras y/o atributos. En este caso se trata de un retrato oficial que pretende ilustrar las virtudes mexicanas de la esposa del emperador, tornándose estas cualidades en alegoría. De esta forma Ana María Huarte se convierte en la legítima representante del nuevo país y en imagen del imperio y de su propio esposo, además de concretar una simbología necesariamente diferente de la española y a la vez única por su pasado indígena propio. El coronel criollo del ejército virreinal Agustín de Iturbide, firmante junto al insurrecto Vicente Guerrero del Plan de Iguala por el que se acordó la independencia de México en 1821, fue declarado emperador en 1822. Sin embargo, la legitimidad que le otorga a él y su esposa la alegoría que se muestra, no impidió que tuviera que emigrar a Europa ese mismo año, ni que fuera fusilado a su vuelta en 1824.

INTERCAMBIOS DE FLORA Y FAUNA

116

Opera Cum edita, tum inedita ad autographi fidem et integritatem expressa, vol. I

Francisco Hernández, 1790

273 x 210 x 38 mm

BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID [INV. 3/5862]

Francisco Hernández, médico-cirujano, botánico, humanista y científico, realizó la primera recopilación de los recursos naturales del Nuevo Mundo, y dio paso a las tres grandes expediciones científicas encomendadas por Carlos III en el siglo XVIII para conocer la historia natural de América. La cultura ilustrada de la que formaba parte Hernández fue el fundamento intelectual del reformismo del siglo XVIII. Intelectuales como él defendieron que la monarquía debía de ser el motor de la modernización, financiando viajes de investigación que permitieran la aplicación del conocimiento científico al bienestar general, buscando con ello el progreso y la felicidad de la sociedad.

117

La Sagrada Familia bendiciendo la mesa

Anónimo, escuela cuzqueña, siglo XVIII

Óleo sobre lienzo

MUSEO DE ARTE COLONIAL PEDRO DE OSMA, LIMA

El afán cuzqueño ilustrado por la fauna y la flora americana, y los usos alimenticios llegó incluso a la pintura religiosa. En el barroco se tendió a humanizar las figuras sagradas, hecho especialmente relevante en el caso de la Virgen, representando en estos óleos incluso el atuendo mestizo, tradición que, por otra parte, nos recuerda al arte andaluz de esta misma época. Además, es casi una constante en el arte religioso hispanoamericano mostrar escenas religiosas tratadas con cierta familiaridad.

118

Yapanga o prostituta de Quito

Vicente Albán, escuela quiteña, 1783

Óleo sobre lienzo, 80 x 109 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 74]

Al siglo XVIII pertenece la serie de cuadros de mestizaje de la escuela quiteña, los únicos de este género de Sudamérica. Vicente Albán firmó seis cuadros que muestran, en un contexto de interés ilustrado, la clasificación de géneros, tipos y especies americanas. En este caso, se trata de una Yapanga o prostituta de Quito. El óleo debe contemplarse además en relación con la particular labor enciclopedista difundida por las propias academias de bellas artes, filosóficas o literarias, especialmente en el virreinato de Perú donde incluso se llegaron a crear varias sociedades dedicadas a avanzar en el conocimiento de las tierras que habitaban o las particularidades de su sociedad.

119

Señora principal con su negra esclava

Vicente Albán, escuela quiteña, 1783

Óleo sobre lienzo, 80 x 109 cm

MUSEO DE AMÉRICA, MADRID [INV. 73]

No se sabe a ciencia cierta cuáles son los orígenes y las funciones de estos cuadros de mestizaje quiteños, pero no cabe duda que pueden considerarse significativos de las preocupaciones científicas y etnológicas del siglo XVIII. Este es uno de la serie de seis cuadros de Vicente Albán que se conservan en el Museo de América de Madrid. Todos ellos ejemplifican como el arte hispanoamericano no es sólo un trasplante del europeo ni, por supuesto, una imitación más o menos servil. Basta con dejarnos deleitar por el colorido y la fantasía con que se nos interpreta una sociedad diferente a la española, una sociedad nacida de la superposición de culturas.

120

Paisaje de Oriente

Rafael Troya, 1919

Óleo sobre lienzo, 118 x 78,5 cm

COLECCIÓN BANCO CENTRAL DEL ECUADOR [INV. GP-3-1737-80]

La obra de Rafael Troya se enmarca en el interés por mostrar de forma fidedigna, incluso científica, el variado y rico paisaje americano, propósito que se extenderá a lo largo de todo el siglo XIX y XX. Además, en éste y en otros cuadros paisajísticos del momento, se aprecia la atención que los pintores dedicaron a mostrar el continente americano sin recurrir a idealismos que pudieran falsear la realidad.

121

Potros en la Pampa

Pedro Figari, h. 1930

Óleo sobre cartón, 79,5 x 88,3 cm

MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO, MALBA,

COLECCIÓN CONSTANTINI [INV. 2001.91]

Nacido en Montevideo en 1861, Pedro Figari se especializó en la exploración de la cultura rioplatense, especialmente en sus escenas costumbristas. También se adentró en las provincias argentinas en busca de una imagen nacional que hizo del paisaje el protagonista de la pintura de principios del siglo XX, tal y como atestiguan las obras de pintores como Martín Malharro, Faustino Brughetti, Walter de Nazario o Ramón Silva.

122

Mangle

Myrna Báez, 1977

Acrílico sobre lienzo, 132,1 x 183,2 cm

MUSEO DE ARTE DE PONCE, FUNDACIÓN LUIS A. FERRÉ, INC.,

PONCE, PUERTO RICO [INV. 780925]

La pintura de Báez destaca por el análisis que en sus lienzos hace de su patria, Puerto Rico, tanto en sus aspectos urbanos como rurales, así como en el retrato de sus gentes, cultura y sociedad. Los manglares se convierten en este acrílico en un símbolo distintivo de la costa tropical del Caribe y no parece aventurado entrever en él cierto orgullo nacional característico de una pintura ideológicamente reivindicativa.

CIENCIA Y TECNOLOGÍA

123

Puente del río Ingará

Manuel María Paz, Colombia, siglo XIX
Acuarela y lápiz sobre papel, 243 x 305 mm

BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA, BOGOTÁ [INV. 62/151]

En el siglo XIX se consideró que las obras públicas de un país eran la espina dorsal de su desarrollo económico, y que la geografía y el clima de una región determinaban la factibilidad y la efectividad de un proyecto de desarrollo. Por eso los puentes fueron una de las construcciones prioritarias. Por otro lado, aunque todas las artes fueron objeto de interés por parte de las autoridades ilustradas, la arquitectura de obras públicas tuvo especial relieve sobre las demás debido al marcado carácter de utilidad que le caracterizaba. Ella debía proporcionar las construcciones necesarias para una sociedad en progreso.

124

Puente de guaduas sobre el río La Plata

Manuel María Paz, Colombia, siglo XIX
Acuarela y lápiz sobre papel, 318 x 240 mm

BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA, BOGOTÁ
[INV. 147/151]

Las obras de ingeniería realizadas para el progreso de la humanidad han transformado el medio geográfico de una forma tan significativa que difícilmente resta un espacio al que se pueda aplicar de manera correcta la denominación de natural. Además, esta tipología arquitectónica tuvo gran relevancia simbólica debido a que, como expresión material de la idea de progreso, se convirtió en la imagen del mundo contemporáneo. América fue, en gran parte, un territorio de ensayo para los diseños y las fórmulas desarrolladas en Europa.

125

Minas de plata de Santa Ana

Manuel María Paz, Colombia, siglo XIX
Acuarela y lápiz sobre papel, 402 x 250 mm

BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA, BOGOTÁ
[INV. 143/151]

La ingeniería moderna en América se fundamentó en el concepto básico del eficiente uso de los muchos recursos disponibles. Este hecho produjo, como en estas minas de plata, una estructuración del paisaje desde fechas muy tempranas, dependiente del desarrollo industrial primero, y del entorno civilizador y el necesario sistema de comunicaciones, después. Estas transformaciones paisajísticas avanzarían como consecuencia de la política económica y científica de los gobiernos ilustrados que promovieron la intervención sobre el medio natural a gran escala con el objetivo de crear las infraestructuras necesarias para la modernización de la zona.

126

Problemas y secretos maravillosos de las Indias

Juan de Cárdenas
México: Pedro Ocharte, 1591
Reproducción facsimilar, Madrid:
Instituto de Cultura Hispánica, 1945
200 x 280 x 22 mm

BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID
[INV. HA/ 33868]

Descubrir sociedades como las precolombinas debió de ser tremendamente sorprendente para los primeros europeos que pisaron tierras americanas. Sin duda, a pesar de los problemas que las condiciones del medio imponía en la tarea de trasladar un modo de vida diferente al nuevo continente, el español tuvo que maravillarse ante un mundo fantástico realizado con herramientas muy sencillas, medios de transporte poco sofisticados y, eso sí, muchas manos y mucho tiempo.

127

Instrucción náutica

Diego García de Palacio
México, 1587
Reproducción facsimilar, Madrid:
Museo Naval, 1993
240 x 175 x 35 mm (360 mm)

BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID
[INV. R/ 101280]

Es evidente que la navegación era fundamental para mantener una relación mínima entre la metrópoli y las colonias. El mantenimiento de los viajes de forma continuada dependía del dominio de la técnica náutica y de que los trayectos fueran realizados siguiendo unas corrientes y vientos que había que conocer perfectamente. Evidentemente, la navegación española estaba lo suficientemente avanzada para realizar un viaje transoceánico, pero éste, sin duda, no dejaba de ser una gran aventura.

128

Demostración de las eficaces virtudes nuevamente descubiertas en las raíces de dos plantas de Nueva-España, especies de ágave y de begonia...

Francisco Javier Balmis
Madrid: en la de la Viuda de D. Joaquín Ibarra,
1794

140 x 213 x 22 mm
BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID [INV. 3/ 21242]

Francisco Javier Balmis nació en 1753 en Alicante, y fue el responsable de una expedición para llevar la vacuna de la viruela a gran parte de América, las Filipinas, Macao, Goa y Santa Elena. La viruela fue tan dañina en América que muchos historiadores la consideran uno de los rasgos definitorios de la estructura demográfica actual de los países que fueron colonias españolas. Está considerada una de las enfermedades que más muertes ha causado a los seres humanos.

129

Pintura representando a nuestra Señora de los Dolores. Exvoto sobre la enfermedad de la viruela

Anónimo, 1761
Óleo sobre lienzo, 56 x 78 cm
MUSEO FRANZ MAYER, MÉXICO D.F.
[INV. 01041, CAT. APB-0009]

Las artes plásticas constituyen uno de los documentos más fidedignos para poder evaluar los cambios en la sociedad. Este exvoto nos revela como la enfermedad de la viruela, desconocida en América hasta la llegada de los españoles, fue aún en el siglo XVIII una gran amenaza para la vida. De hecho, su rápida proliferación entre la población indígena, cuyos cuerpos no tenían defensa ante un nuevo virus, tuvo mucho que ver con la disminución drástica de habitantes, y no es de extrañar que la sola visión de las cicatrices redondas que dejaba, o de las propias pústulas supurantes, fuera causa de alarma.

EPÍLOGO, HACIA NUEVAS FORMAS DE MESTIZAJE

130

Grupo de indios

Amable Cevallos, 1906
Óleo sobre lienzo

COLECCIÓN BANCO CENTRAL DE ECUADOR

El ansia de los nuevos gobiernos americanos por civilizar la nación, esto es, emular los principios estéticos, sociales, políticos y económicos del capitalismo europeo, especialmente de Francia e Inglaterra, trasladó a Latinoamérica las tendencias artísticas iniciadas en el Viejo Mundo. No obstante, los temas eran locales, como el que vemos (paisajes, historia, tipos humanos regionales).

131

Candombe

Pedro Figari, Uruguay, h. 1921
Óleo sobre cartón, 86 x 105,5 cm

COLECCIÓN BANCO DE LA REPÚBLICA DE COLOMBIA [INV. 2908]

El candombe es un baile surgido de los esclavos negros como forma de mantener contacto con sus raíces africanas, y se convirtió poco a poco en un elemento liberador. Consiste en una rica trama rítmica de tres o cuatro tambores que pueden repetirse hasta formar baterías de decenas en las llamadas comparsas lubolas. Estos grupos se pueden reunir en cualquier época del año, normalmente para celebrar algún festejo popular o en las fiestas de Navidad y Fin de Año. Actualmente son habituales en los partidos de fútbol y reciben el nombre de batucadas. Vemos en este óleo como la aportación africana al mestizaje americano tiene su espacio en el arte.

132

Código del mestizaje II

Santa C. Barraza, 1991

Óleo y esmalte sobre metal, 20,3 x 22,9 cm

COLECCIÓN PARTICULAR

Santa C. Barraza es la representante de la pintura de Nepantla, caracterizada por las continuas referencias históricas y espirituales a la tierra de México y Texas, principalmente a través de un mundo mítico de raíces aztecas y mayas. En estas pinturas se percibe el ritmo por el que se rigen todos los elementos del universo, las plantas, los árboles, las flores, los animales, las montañas, o los planetas, que surgen, viven y mueren en él tal y como pensaban los creyentes de las culturas mencionadas.

133

Enma Tenayuca

Santa C. Barraza, 1993

Óleo y esmalte sobre metal, 22,9 x 20,3 cm

COLECCIÓN PARTICULAR

Santa C. Barraza realiza una pintura que se podría calificar de chicana, de retratos de familia, murales de inspiración precolombina, símbolos precristianos y referencias personales, de la que este cuadro es un claro representante. En los rostros de estas gentes el mestizaje se hace patente y se manifiesta claramente vivo y en continuo proceso de enriquecimiento.

134

El Dorado

Carlos Zerpa, 1987

Acrílico sobre tela, 192,5 x 133 cm

FUNDACIÓN BANCO MERCANTIL DE CARACAS

[INV. 87-10-199-11]

Zerpa pertenece a una generación de artistas cuyo trabajo pictórico no solo explora los legados de América o de su Venezuela natal, sino que los lleva a límites visuales cercanos incluso al kitsch. Su estilo armoniza la vanguardia europea con los paisajes, tradiciones (algunas prehispánicas, como la que se representa) y gentes de su país. Estos temas recurrentes en los que basa gran parte de su producción se plasman a través de un marcado dibujo y vivo colorido que recuerda la llamada pintura primitivista, pero tamizada por la modernidad.

135

Las tres razas

Francisco Laso, h. 1859

Óleo sobre lienzo, 81x106 cm

MUSEO DE ARTE DE LIMA [INV. V-2.0-1596]

Francisco Laso (1823-1869) fue el primer pintor que intentó crear una tradición pictórica local limeña basada en las tradiciones académicas europeas en las que se había formado. A diferencia de otros pintores costumbristas que representaron los usos y costumbres del país en un tono ligero, Laso dotó a todos sus lienzos de un aire de solemnidad a pesar de tratarse siempre de temas referidos a la vida cotidiana.

136

La promesa

Miguel Pou Becerra, 1928

Óleo sobre lienzo, 67,6 x 52,7 cm

MUSEO DE ARTE DE PONCE, FUNDACIÓN A. FERRÉ, INC.,

PONCE, PUERTO RICO [INV. 620310]

Este óleo pertenece a lo que se ha dado en denominar pintura autóctona puertorriqueña, de entre cuyos seguidores destaca su autor, Miguel Pou Becerra. El pintor incluyó en sus obras una estética propia de la ciudad sureña donde nació, Ponce. Estas obras se deben englobar en una tendencia casi común en toda Hispanoamérica, en los primeros años del siglo XX, cuando se intentó, a través de las manifestaciones plásticas, revisar las particularidades de cada país, inspirándose en la historia, la geografía o las gentes de cada nación. El retrato que se expone es un conmovedor testimonio de esta práctica religiosa.

137

La siesta

Bernaldo de Quirós

Óleo sobre lienzo, 180 x 221 cm

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE BUENOS AIRES [INV. 6663]

En la plástica particular de la mayoría de los países iberoamericanos influyó, y de manera decisiva, el medio geográfico y humano formado a partir de un continuo e imparable mestizaje. Incluso en los cuadros con una temática como es el desnudo, que tardó en aceptarse especialmente en países como Argentina, siempre se mantenía una fisonomía americana, aquí remarcada por la presencia de la criada. Lo que en Europa hubiese sido una pintura de un romanticismo de sabor exótico, en América se convierte en una atrevida visión de un desnudo en una escena que no se debía encontrar muy lejos de la realidad.

138

La procesión de San Roque en Las Palmas

Alfredo Gramajo Gutiérrez, 1935

Óleo sobre lienzo, 85,5 x 97,5 cm

MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES, LA PLATA,

BUENOS AIRES [INV. 551]

Alfredo Gramajo, pintor nacido en Monteagudo, Tucumán, en 1893, fue el profesor de dibujo en la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires desde 1917. Los temas esenciales de sus obras los constituyen las costumbres, y los habitantes del interior de Argentina, especialmente del noroeste. Discípulo de Pompeo Boggio y de Eugenio Daneri, la pintura de Gramajo es heredera del positivismo generado tras la avalancha inmigratoria que se inició en torno a 1880. En sus cuadros se mezcla el naturalismo con un tratamiento ingenuo y frontal de apariencia indígena.

139

La Ofrenda

Saturnino Herrán, 1913

Óleo sobre lienzo, 183 x 210 cm

MUSEO NACIONAL DE ARTE, MÉXICO, INBA [INV. 337-15267]

Saturnino Herrán, pintor nacido en Aguascalientes en 1887, fue titular de la cátedra de dibujo al desnudo de

la Escuela Nacional de Bellas Artes de México (desde 1915) y Maestro Titular de la Escuela Nacional de Maestros. Fue el impulsor de una vanguardista pintura social que puso un particular énfasis en la clase obrera y la vejez. También aportó novedades estéticas interesantes, como una figura humana tremendamente sintética y el uso de grandes trazos, incluso de brochazos.

140

Estudio para *Nuestros Dioses*, tablero 1

Saturnino Herrán, 1917

Carbón sobre papel, 110 x 145 cm

MUSEO DE AGUAS CALIENTES, [INV. 17278 CAA]

Saturnino Herrán está considerado el precursor del muralismo mexicano precisamente por proyectos como este, cargados de orgullo indigenista. Falleció a la edad de 31 años, en la ciudad de México, pero tuvo tiempo de realizar una producción artística que aportó importantes experimentaciones en el uso de la perspectiva y las composiciones. Estaba convencido de que el nuevo siglo exigía una transformación radical en el arte.

141

Estudio para *Nuestros Dioses*, tablero 2

Saturnino Herrán, 1917

Carbón sobre papel, 81 x 137 cm

MUSEO DE AGUAS CALIENTES, [INV. 17280 CAA]

Herrán recurrió en numerosas ocasiones al imaginario prehispánico, especialmente en el proyecto para el friso *Nuestros Dioses*. El pintor siempre intentó fundir los temas mitológicos occidentales con los modelos indígenas, así como realizar los temas del pasado mítico mexicano con un tratamiento moderno. El friso que aquí proyectó no llegó a realizarse, pero aún así está considerado parte fundamental del muralismo mexicano.

142

Estudio para *Nuestros Dioses*, tablero 3

Saturnino Herrán, 1917

Carbón sobre papel, 81 x 185 cm

MUSEO DE AGUAS CALIENTES, [INV. 17284 CAA]

En los trabajos de Saturnino Herrán, y especialmente en este proyecto de friso que hubiera sido su gran obra, se percibe un claro contenido nacionalista. Su mexicanismo se inició claramente en su pintura *Flora* (1910) donde trató con una visión precolombina el tema de la divinidad grecolatina coronada de flores, y continuó presente a lo largo de su corta vida en otras pinturas como *La raza dormida* (1912), *El Cristo de las granadas* (1914), *Tehuana* (1914), *La criolla del mantón* (1915), *La criolla del mango* (1916) o *El Quetzal* (1917).

143

Vendedora de flores

Diego Rivera, 1949

Óleo sobre lienzo, 108 x 150 cm

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID

[INV. ASO 1929]

Rivera (1886-1957) fue uno de los artistas más grandes del siglo XX. Su obra recuperó el pasado precolombino

en sus estampas más significativas: la tierra, el granjero, el artesano, las costumbres y los caracteres populares. Abanderó un movimiento artístico de carácter indigenista surgido tras la revolución mexicana de 1910 de acuerdo con un programa destinado a socializar el arte a través de grandes pinturas murales, donde se retrataría la realidad de su país, las luchas sociales y otros aspectos de su historia. El muralismo fue uno de los fenómenos más decisivos de la plástica contemporánea iberoamericana y sus principales protagonistas fueron, además del propio Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Desde 1930 el movimiento se internacionalizó y se extendió por casi toda América.

144

Tata Jesucristo

Francisco Goitia, h. 1925-1927

Óleo sobre lienzo, 85 x 106 cm

MUSEO NACIONAL DE ARTE, MÉXICO D.F.

[INV. 407-13875]

Francisco Goitia nació en Fresnillo, Zacatecas, en 1882, y está considerado como uno de los máximos representantes del arte realista. Formado en España e Italia, fue dibujante de objetos y sitios arqueológicos, lo que lo llevó a pintar restos indígenas a su vuelta a América. De este tiempo es la obra que le ha dado el reconocimiento mundial, por ser considerada una de las obras maestras del siglo XX: *Tata Jesucristo*, donde se plasma de forma impresionante el dolor ante la muerte. La temática de su obra está ligada a los avatares de su propia vida, como sus cuadros de ahorcados o los desgarradores paisajes, recuerdo de su militancia en las huestes villistas, o las vistas zacatecanas. Su interés en realizar una pintura nacional le llevó incluso a retirarse, en 1920, a vivir a una choza en Xochimilco para estar más cerca de la vida que llevaban los indios.

145

Huichol

Textil

MUSEO DE LA INDUMENTARIA DE LA UNIVERSIDAD DEL

CLAUSTRO DE SOR JUANA «LUIS MÁRQUEZ ROMAY»

Los grupos indígenas cora y huichol están entre los más aislados y desconocidos de México. Ambos grupos habitan en una zona montañosa, entre barrancos, acantilados y desfiladeros. Los huicholes manifiestan su singularidad a través de sus prácticas religiosas, sus ceremonias, como la del peyote, su sistema de cargos, sus artesanías elaboradas con chaquira y la elaborada indumentaria.

146

Huichola

Textil

MUSEO DE LA INDUMENTARIA DE LA UNIVERSIDAD DEL

CLAUSTRO DE SOR JUANA «LUIS MÁRQUEZ ROMAY»

El nombre indígena del grupo étnico que utiliza estos trajes es Wixaricá, que significa adivinos, aunque sus integrantes son conocidos comúnmente como Huicholes. Habitan un territorio montañoso de difícil acceso, situado en la parte noroeste de Jalisco, en la gran Sierra Madre Occidental. En la actualidad es posible que no haya en México otro grupo étnico que conserve tan profundamente sus creencias, cultos y tradiciones.

147

China Poblana

Textil

MUSEO DE LA INDUMENTARIA DE LA UNIVERSIDAD DEL

CLAUSTRO DE SOR JUANA «LUIS MÁRQUEZ ROMAY»

La leyenda atribuye la creación del traje de China Poblana a una princesa mongola, nacida en 1609, que llegó como esclava a México bajo el nombre cristiano de Catarina de San Juan. Vivió en Puebla y fue famosa por su religiosidad. Lo más probable es que la palabra china se refiera a una sirvienta de origen mestizo y el término poblana a que proviene de un pueblo o bien de la propia Puebla de los Ángeles.

148

Tehuana

Textil

MUSEO DE LA INDUMENTARIA DE LA UNIVERSIDAD DEL

CLAUSTRO DE SOR JUANA «LUIS MÁRQUEZ ROMAY»

El traje de tehuana, muchas veces pintado por Diego Rivera, y con el que se autorretrató Frida Kahlo, representa la tradición colorista de las mujeres de Tehuantepec, en la variada región mexicana de Oaxaca. Aunque es un traje regional, a partir de su popularización a través de la pintura llegó a considerarse, fuera de México, la indumentaria tradicional del país, símbolo de una sociedad mestiza.

149

Moro de la danza del Moro

Textil

MUSEO DE LA INDUMENTARIA DE LA UNIVERSIDAD DEL

CLAUSTRO DE SOR JUANA «LUIS MÁRQUEZ ROMAY»

Los trajes de moros perviven en las festividades de moros y cristianos que los españoles trasladaron a América, tal y como ocurre en México, Bolivia o Nicaragua. En España, más que aproximarse a las más recientes

celebraciones de moros y cristianos del levante mediterráneo, habría que mirar hacia Galicia, donde, por ejemplo, en la provincia de Pontevedra se celebra la Romería de la Virgen de A Franqueira, en A Cañiza, una de las romerías populares de más antigua tradición, con procesiones y danzas del Moro y del Cristiano.

150

Alegoría de la danza

Oscar Soteno

Barro pintado, 105 x 85 x 30 cm

COLECCIÓN PARTICULAR

Oscar Soteno Elías, junto con otros miembros de su familia, ha hecho de Metepec uno de los centros alfareros más importantes y famosos de México. Su cerámica destaca por la calidad de los acabados y la riqueza del colorido, que le han hecho merecedor de premios y reconocimientos en exposiciones, concursos y ferias artesanales, entre los que destacan el Galardón Nacional en Jalisco (1995) y el Premio Fomento Cultural Banamex.

151

Árbol de la Muerte

Oscar Soteno

Barro pintado, 105 x 85 x 30 cm

COLECCIÓN PARTICULAR

Hoy en día continua vigente una de las tradiciones más sincréticas de América. Basándose en un pasaje del Apocalipsis (22:14) los cristianos identificaron la cruz con el Árbol de la Vida, pero, aunque éste tuvo éxito en América, más lo tuvo el contrario de la muerte, verdadera imagen de lo perdurable de algunas creencias de origen prehispánico.

152

Símbolo mexicano

Tiburcio Soteno Fernández, 1988

Barro modelado y policromado, 97,5 x 87,5 x 31 cm

MUSEO DE LA BASÍLICA DE GUADALUPE, MÉXICO D.F.

Tiburcio Soteno pertenece a una afamada familia de alfareros, en la que desde niño destacó en la técnica del barro pintado. Ha expuesto su obra en diversas ciudades del mundo, destacando el Museo del Hombre de Londres, donde se muestra una exposición permanente con motivos de la tradición del día de muertos. Como vemos, el centro del simbolismo mexicano se encuentra en la devoción católica a la Virgen de Guadalupe. Sus últimas obras son las denominadas árboles retablo, que incorporan una curiosa técnica mediante la cual el artista anula todos los huecos del árbol sin usar prácticamente alambre, con lo que la pieza perdura más al no oxidarse ni fragmentarse.

Créditos fotográficos

Barcelona, Imagen M.A.S.
Bogotá, Colección Banco de la República de Colombia
Bogotá, Biblioteca Nacional de Colombia
Buenos Aires, MALBA
Caracas, Fundación Banco Mercantil (Charlie Riera
y Reinaldo Armas)
Caracas, Galería de Arte Nacional
Kingsville, Texas A&M University
Lima, Museo Pedro de Osma
Madrid, Biblioteca Nacional
Madrid, Museo de América
Madrid, Museo Arqueológico Nacional
Madrid, Museo del Ejército (Esperanza Montero)
Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas
(Ma Jesús del Amo)
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Madrid, Museo Naval
Madrid, Patrimonio Nacional
México D.F., Basílica de Guadalupe (Manuel Zavala
y Alonso, Jesús Sánchez Uribe)
México D.F., Museo Franz Mayer
México D.F., Museo Nacional de Arte
Ponce, Museo de Arte de Ponce
Potosí, Museo Casa de la Moneda
Quito, Colección Banco Central del Ecuador
San Juan, Museo de San Juan
Santiago, Galería Jorge Carroza
Santillana del Mar, Museo diocesano
La Serena, Municipalidad de la Serena
Sevilla, Archivo General de Indias
Toluca, Museo de Bellas Artes

Francisco Alcántara Benavent
Tomás Antelo Sánchez
Archivo Oronoz
Ángela Arziniaga González
Jaime Cisneros
Crea S.A.
Carlos Díez Polanco
Mario Fuentes Aguilar
Daniel Giannoni
Cuauhtli Gutiérrez
Ignacio Hernández Guevara
Horacio Mosquera
Nestor Paz
Enrique Perelátegui
José V. Resino
Rodolfo Rivero
Jorge Vértiz
Santiago Vico

Editan

Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior,
SEACEX
Fundación Santillana

Realización y Producción

Ediciones El Viso

Diseño

Fernando López Cobos

Fotocomposición y Fotomecánica

Cromotex, S.A.

Impresión

Brizzolis, S.A.

Encuadernación

Encuadernación Ramos, S.A.

© Seacex, 2003

Fundación Santillana, 2003

© De los textos, sus autores

© De las ilustraciones, los propietarios de las obras

ISBN: 84-96008-41-X (SEACEX)

84-88295-57-X (FUNDACIÓN SANTILLANA)

Dep. Legal: M-42278-2003

Cubierta

*Unión de la Descendencia Imperial Incaica con las
Casas de Loyola y Borja.*

Anónimo, Cuzco, 1718, óleo sobre lienzo,
178 x 171 cm, Museo de Arte Colonial Pedro
de Osma, Lima

