

ar
te

Arte Iberoamericano

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta de este.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación **Art. 212 numeral 9, Literal ii** “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y **literal vii** “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en

Biblioteca:

Facultad de Artes

Piso:

PB

Estante:

01

Bandeja:

23

Convenio interinstitucional:

Enlace al catálogo:

MkRoom

Arte Universal
Tomo: Arte Iberoamericano

© 2009 The Marketing Room S.A.
Guzmán el Bueno, 133, 10ª planta
Edificio Germania
28003 Madrid
(P) The Marketing Room S.A. 2009
www.mkroom.com

Desarrollo y Coordinación: Arga Ediciones

Textos: Leticia de la Casa, Andrés Cornejo, José Luis Cortés, Agustín Fernández, Carmen García, Francisco Infantes, Carmen Martul, Esther Mayo, Marta Montoro, Consuelo Torres, Eusebio Vaquero.

Diseño de interiores y maquetación: Innova Estudio de Artes Gráficas
Diseño de cubierta: Carmen Moreno

Derechos cedidos para esta edición a Producciones Cantabria S.A.C.
Primera publicación: 2009

Empresa Editorial Titular del Proyecto:
© Producciones Cantabria S.A.C.
Jr. Miró Quesada 247 - Dpto. 247 - Lima
Primera edición: 2009
Tiraje: 15.000 ejemplares

Impresión: Empresa Editora El Comercio S.A.
Pre-Prensa: Zetta Comunicadores del Perú

ISBN colección: 978-84-92508-72-3
ISBN: 978-84-92508-46-4 //
Ref: 00186/00

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del
Perú N° 2009-05733
Registro de Proyecto Editorial N°: 31501000900316

Este libro se terminó de imprimir en el mes de Abril de 2009 en la planta de
impresiones comerciales Amauta de Empresa Editora El Comercio S.A. ubicada en
Calle Juan del Mar y Bernedo 1318, Chacra Ríos Sur, Lima 1, Perú.

El contenido de este libro está protegido por la Ley de Propiedad Intelectual y por el Código Penal. Se autoriza únicamente el uso doméstico de este libro. Quién reproduzca, distribuya, comunique públicamente o alquile la totalidad o parte del libro sin autorización del titular incurrirá en responsabilidad civil y en un delito tipificado en el Código Penal. The Marketing Room no se pronuncia con respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no podrá asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

Todos los derechos reservados.

ar
universal
te



Facultad de Artes
BIBLIOTECA

Arte Iberoamericano

Indice

I. Arte precolombino	7
<i>Introducción</i>	7
<i>El entorno andino</i>	12
Chavín de Huantar	15
Paracas	24
Nazca	29
Moche	39
Huari	50
Tiahuanaco	61
Chimú	70
Incas	76
<i>El entorno mesoamericano</i>	99
Olmecas	102
Zapotecas	119
Mayas	127
Teotihuacán	146
La Pirámide del Sol	150
La Pirámide de la Luna	153
Templo de Quetzalcoatl o serpiente emplumada y el Gran Conjunto	154
Toltecas	158
Aztecas	160
II. Arte colonial iberoamericano	175
<i>La arquitectura</i>	177
El siglo XVI	177
La arquitectura conventual	189
Las capillas de indios	193
El siglo XVII. Las grandes catedrales mexicanas y peruanas	198
El siglo XVIII	211

Virreinato del Perú	224
Virreinato de Nueva Granada	233
El arte colonial de Brasil	234
La pintura	242
La escultura	246
Imaginería	249
Los retablos	251

III. El arte contemporáneo	253
La arquitectura y el urbanismo del siglo XIX	253
La pintura	254
Los muralistas mexicanos	258
José Clemente Orozco	262
David Alfaro Siqueiros	265
Diego Rivera	267
El urbanismo del siglo XX	270
La transformación de los viejos núcleos virreinales	270
Tendencias actuales. Brasilia	270
Nuevas tendencias. Las artes plásticas contemporáneas	282



A la izquierda figura de oro de la cultura Quimbayá, s. I-XI. Museo del Oro, Bogotá (Colombia).

I. Arte precolombino

INTRODUCCIÓN

Si existe una característica universal para la expresión artística precolombina, ésta es la preocupación y el constante deseo por las cosas bien hechas. Este hecho, que cualquiera de los estudiosos del arte amerindio reconocería fácilmente, en cambio, entra en flagrante contradicción con otras características propias de estas culturas. Esta contradicción tiene rangos de paradoja si esos hechos son de la importancia como la de carecer de una avanzada tecnología.

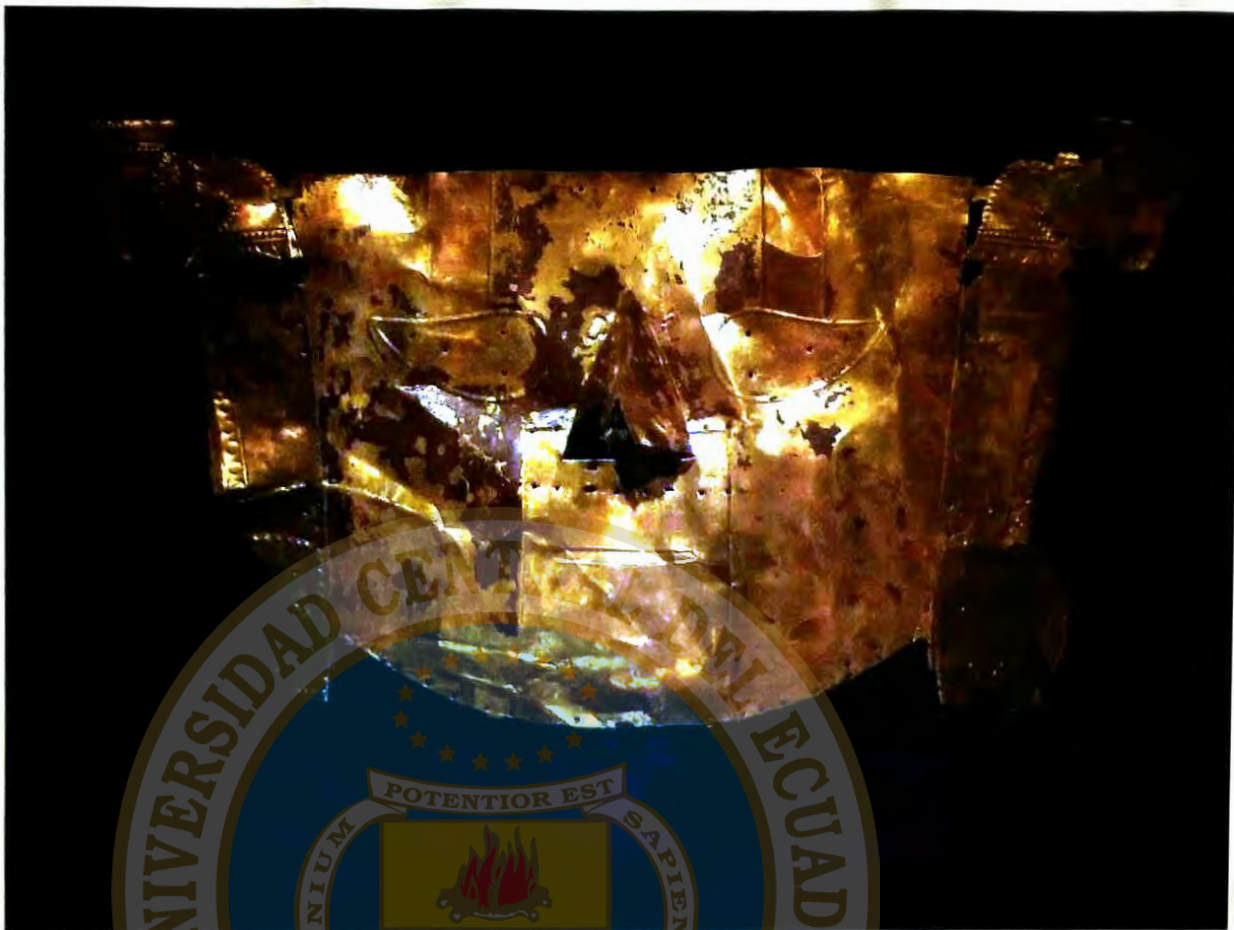
Ciertamente, desde el punto de vista tecnológico, pocos pueblos amerindios del siglo XV d.C. habían llegado un poco más allá del Neolítico. Pero no se debe olvidar que con esta «rudimentaria» tecnología se alcanzaron en América logros dignos de auténtica admiración, casi increíbles, como la fabricación de los instrumentos de gran delicadeza utilizados para la incrustación dentaria en el área geográfica de Mesoamérica o el diseño de instrumental sumamente sofisticado con el fin de llevar a cabo trepanaciones de cráneo, masivas en el área geográfica de los Andes centrales. Bien es cierto que esto último debió de ser así a partir de la necesidad de curar lesiones producto de heridas de guerra por contusión con mazas, una de las principales armas utilizadas en los combates. Pero en cambio, en lo referente a las expresiones artísticas, también muchos de estos pueblos de América alcanzaron cotas de increíble nivel.

FUNDADA EN 1620
QUITO



Incrustación dentaria en jade Cultura Maya. Museo Arqueológico de Copán (Honduras).

Máscara funeraria de la cultura Inca. Museo Brüning, Lambayeque (Perú).



Así, en la fabricación de piezas para el ornato corporal pasa algo parecido. Destaca, en este sentido, la presencia de trabajos increíbles en jade u obsidiana en Mesoamérica o la extraordinaria orfebrería en la región andina.

Desde un punto de vista de la Historia del Arte, la relevancia de estos dos pueblos, el mesoamericano y el andino, radica en que si bien con ellos no nace el arte, sí se manifiesta por primera vez con toda su fuerza en la historia antigua de América.

El pueblo **olmeca** se nos presenta a través de una extraordinaria escultura. Sin duda se trata de una de las épocas más impresionantes de la escultura americana. Dos grandes obsesiones tiene este peculiar y extraordinario pueblo mesoamericano que resuelve a través de manifestaciones artísticas: un culto al jaguar rayano en lo patológico y la producción de una asombrosa escultura

especializada en grandes retratos pero con otros trabajos realizados con los materiales más duros, inaccesibles y difíciles de trabajar, como por ejemplo el jade. Los olmecas desean en todo momento immortalizarse por medio de una insólita escultura. El tamaño es lo de menos, por lo que hoy admiramos desde sus colosales cabezas, a las más pequeñas y delicadas esculturas de cuerpo completo.

Si los olmecas manifiestan su fervor religioso a través de una portentosa escultura, las poblaciones de **Chavín de Huantar** y posteriores lo hacen a través de una extraordinaria arquitectura. Es característica común de la mayor parte de los pueblos andinos los edificios contruidos con sillares tallados minuciosamente al objeto de que encajaran milimétricamente, paramentos y muros que se alternan con relieves en los Andes; en la costa desértica, los muros son preferentemente de adobe o tierra prensada y todo ello protegido por estuco

en el que se diseñan relieves decorativos. Suelen predominar las estructuras de formas piramidales, muchas veces con disposición de los elementos arquitectónicos en forma de U, esto es, tres estructuras monumentales en torno a una gran plaza. Además estas estructuras monumentales suelen contar con pasadizos y cámaras en su interior.

Tanto olmecas, toltecas, zapotecas y aztecas, como chavines, paracas, moches, huaris, chimúes o tiahuanacos desarrollan un estilo artístico muy peculiar, diferente e

inconfundible, que siempre estuvo impregnado de una gran religiosidad. Esta forma de entender la realidad se manifestó en la totalidad de las expresiones artísticas de la que sin duda la cerámica ofreció su repertorio más variado. Esta idiosincrasia cultural, religiosa y artística se exportó hacia todos los espacios geográficos colindantes pero fue especialmente determinante para entender las tres grandes expresiones que culminaron la historia de América precolombina, incas, mayas y aztecas que materializaran en expresiones artísticas consecuentes con los ideales de aquellos pueblos.



Hombre con serpiente,
cultura Olmeca.
Parque arqueológico de La
Venta, Tabasco (México).

Pirámide de Kukulkán,
cultura Maya.
Centro arqueológico de
Chichén Itzá.
Península de Yucatán
(México).





Machu Picchu, edificaciones del sector Hanan, s. XV. Andes Centrales (Perú).



EL ENTORNO ANDINO

La cultura incaica ha sido la más importante del área de América del Sur. Este es un hecho que no tiene ninguna discusión en el panorama investigador de la Historia del Arte. Pero para que se haya llegado a ese nivel cultural y de civilización en tan corto espacio de tiempo tuvo que haber otras culturas importantes anteriores a la incaica. Los incas se valieron de estas civilizaciones y llevaron a cabo un sincretismo de carácter cultural a partir de la centralización política llevada a cabo por su Estado.

El ámbito geográfico en el que se desarrollaron estas culturas no fue siempre el mismo, el desierto costero, la altiplanicie o los valles costeros marcaron a las distintas civilizaciones, siendo este hecho de vital importancia en el

devenir histórico. Por lo que respecta a su desarrollo cronológico, las distintas culturas han sido muy desiguales pero a través de un amplio espectro cronológico. Por último, no todas ellas han mantenido un nivel de creación artística constante y siempre relevante. A partir de estas premisas las culturas examinadas serán: **Chavin, Tiahuanaco y Huarí** en el área estrictamente andina, **Paracas y Nazca** en la costa sur y en área desértica y las culturas **Mochica, Chimu y Sican o Lambayeque** en la costa norte.

Desde un punto de vista cronológico, la historia del continente americano se periodiza de la siguiente forma:

Paleoindio (Antes del 8000 a.C.).

Período Arcaico de América (8000 a.C. - 1500 a.C.).

Período Preclásico o Formativo (1500 a. C.- 292 d.C.)

Período Clásico de América (292 - 900).

Período Postclásico de América (900 - 1527)



Máscara y corona del Señor de Sicán.
 Ajuar funerario de la
 llamada "Tumba Este".
 Cultura Lambayeque fase
 intermedia. 900-1100.
 Museo Nacional Sicán,
 Ferrenafe (Perú).



Vista general del parque
arqueológico de
Machu Picchu,
Andes Centrales (Perú).





Cabeza clava, figura antropomorfa, mezcla de felino y serpiente, 900-200 a.C., Cultura Chavín, Museo Nacional Chavín, Chavín de Huantar (Perú)

Como aclaración terminológica, cabe señalar que los historiadores, arqueólogos y antropólogos americanos utilizan una terminología de carácter técnico para el ámbito geográfico que abarcaría la práctica totalidad de Perú, además del sur de Ecuador, norte de Chile y parte noroeste de Bolivia. Así, han llevado a cabo una secuenciación en la cual se le denomina *Horizontes Culturales* a los períodos en los que una civilización se desarrolló y difundió en un ámbito geográfico que abarcaba todo el área del Perú. Cuando las culturas se difundieron por una región del actual Perú se les situó en los conocidos como *Períodos Intermedios*. Así podríamos hablar de la siguientes fases cronológicas:

Primer Horizonte: Cultura Chavín

Intermedio Temprano: Culturas Nazca y Mochica.

Segundo Horizonte: Culturas Tiahuanaco y Huari.

Intermedio Tardío: Cultura Chimú.

Tercer Horizonte: Cultura Incaica.

Culturas que, susceptibles de estudio, se dispusieron a lo largo del período formativo, clásico y postclásico.

Chavín de Huantar

La región andina es, sin duda, el principal ámbito geográfico de desarrollo cultural de todo el continente de América del Sur y por tanto con las más importantes manifestaciones artísticas. Paradójicamente, se trata de un medio geográfico hostil para el ser humano que acogió a un importante grupo de civilizaciones que desarrollaron su historia entre altiplanos secos y fríos, como hemos dicho, poco propicios para la vida del hombre. Así, sus habitantes fueron capaces de dominarlo y crear una serie de civilizaciones florecientes.

Situado a 3.185 m de altura, Chavín fue construido aproximadamente en el año 327 a.C. Consta de un conjunto de muros de piedra formando estructuras piramidales. ¿Se trata de un templo, o de una fortaleza? Tradicionalmente ésta ha sido una controversia de la arqueología especializada.

Datado entre los años 900 al 200 a.C., la cultura de Chavín se desarrolló entre los valles de los Andes peruanos.

Cabeza clava, figura antropomorfa, mezcla de felino y serpiente, 900-200 a.C., Cultura Chavín, Templo Mayor, Chavín de Huántar (Perú).



Se trató de una diversidad de culturas regionales más o menos cohesionadas entre sí y con extraordinarias inquietudes de carácter religioso. Parece que los Andes peruanos fueron colonizados alrededor del 1200 a.C. por elementos que procedían de América Central, ámbito geográfico en el que los olmecas estaban desarrollando una civilización en esta misma época.

Los habitantes de Chavín cultivaban maíz, que constituía su alimento básico, lo cual requería poco esfuerzo por parte de los agricultores. Ello posibilitaba disponer de cierto tiempo libre que podían dedicar a la mejora de sus técnicas agrarias y sobre todo, a la práctica religiosa y por ende, a la realización de expresión artística.

Sin duda alguna, Chavín, fue la primera manifestación de carácter artístico de verdadera relevancia en el

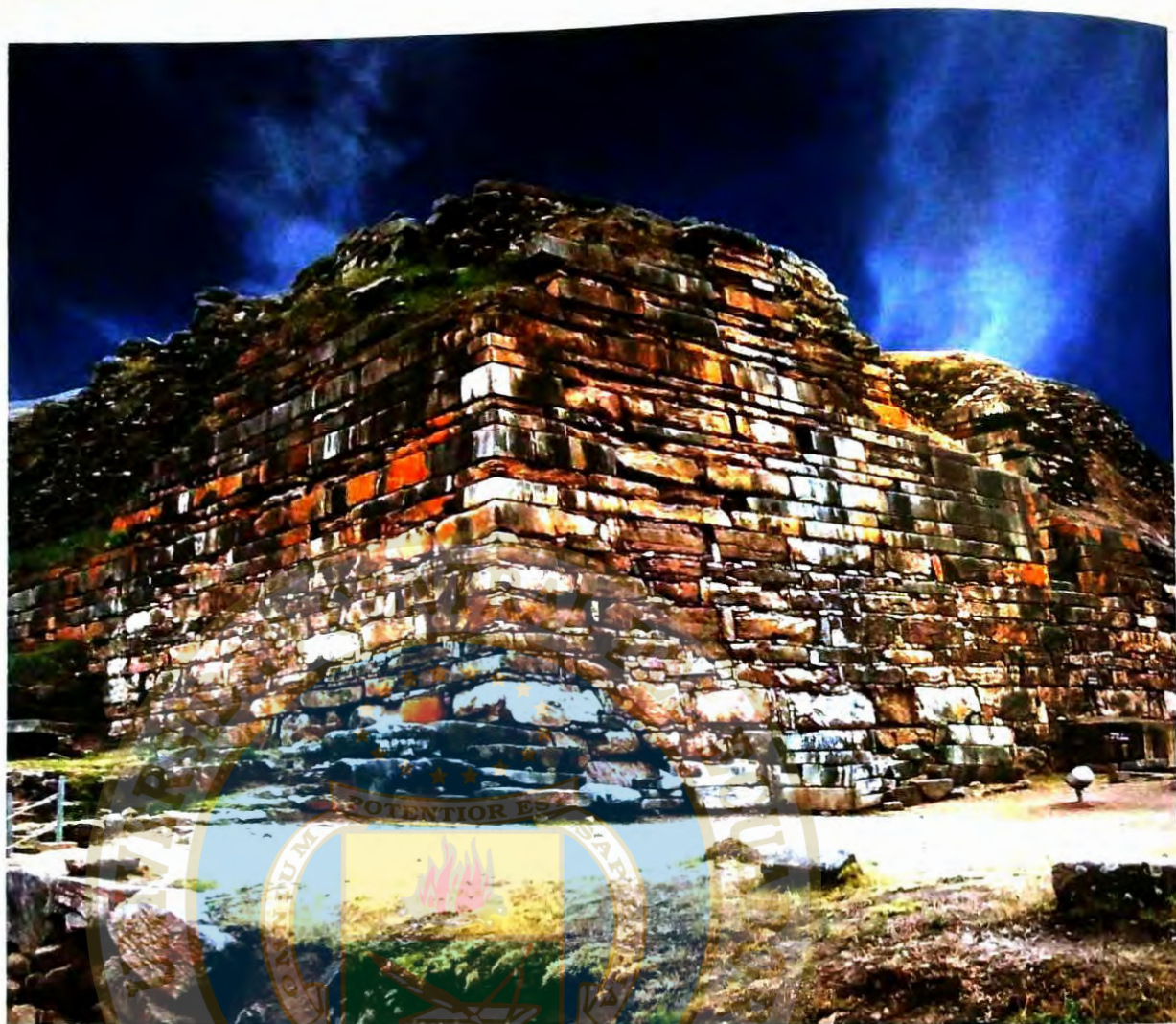
continente americano. Hoy sabemos que por el año 327 a.C., a lo largo de lo que los historiadores conocen como Período Formativo, se construyó un importante complejo arquitectónico en el que se significaron un conjunto de elementos artísticos y figurativos de extrema importancia que volverán a repetirse en múltiples manifestaciones artísticas, a lo largo del Período Prehispánico, dentro este ámbito geográfico.

Originalmente, Chavín constituyó un centro de culto formado por un conjunto de templos con carácter sagrado. Son estas motivaciones de tipo *mágico-religioso* las que llevaron a elegir a la casta de sacerdotes este lugar al que llegaban un importante número de peregrinos que buscaban las predicciones y profecías de *oráculos*. Éstos portaban ofrendas de todo tipo y podían permanecer durante prolongados períodos de tiempo.



Plaza circular hundida.
Cultura Chavín,
900-200 a.C.
Chavín de Huántar (Perú).

El Castillo,
Cultura Chavín,
900-200 a.C.
Chavín de Huantar (Perú).



El grupo de sacerdotes que residían en este santuario se habían especializado en la confección de oráculos y predicciones de carácter agrícola. La observación de los astros, especialmente el Sol, y el estudio de la conducta de ciertos animales les servían para hacer predicciones de ciclos climáticos bastante precisos, lo que les confirió un extraordinario prestigio dentro del campesinado.

Arquitectónicamente, Chavín es un conjunto complejo, que se conoce sólo parcialmente, en concreto la que se ha preservado por su monumentalidad y que constituía el núcleo principal de la totalidad del sector arquitectónico.

Se trata de un espacio ceremonial constituido por un conjunto de edificios al que los arqueólogos atribuyen el papel de templos o al menos edificios con una función

religiosa. Allí se estructuran estos edificios formando una serie de plataformas soportadas por muros en forma de talud, lo que les confiere una disposición piramidal. La principal de estas plataformas, llamada por los vecinos como el *Castillo*, es la mayor de las pirámides. Allí se localiza el *Viejo Templo*, edificio que tiene un pasadizo que contiene un monolito conocido como el *Lanzón*, que representa un ídolo.

El conjunto del *Viejo Templo* lo constituye además una plaza circular en el atrio que sirve de entrada por el este. El otro edificio, conocido como el *Templo Nuevo*, suma de edificaciones de distintos momentos, tiene también una plaza cuadrada al este. Seguramente tuvieron como entrada un pórtico de los que apenas quedan algunos restos, especialmente en el *Templo Nuevo*.

Acompañando a ambos templos que constituían el centro de la función ceremonial, había una serie de edificaciones anexas, tales como terrazas y plataformas, además de plazas y todas ellas dispuestas a niveles distintos, a la vez de interconectadas unas con otras mediante escalinatas, senderos y pasadizos. Los materiales de construcción mas abundantes son la piedra de colores variados que fueron llevados desde distintos lugares del entorno andino.

Además, estos edificios contaban con un conjunto de elementos constituidos por columnas, esculturas estelas, lápidas y obeliscos dinteles, distribuidos entre muros y plazas, que convertían el espacio ceremonial en un conjunto espectacular, adornado además con las imágenes de los dioses y demonios.

Si la arquitectura fue la principal manifestación del arte de Chavín, no podemos olvidarnos de la escultura, medio utilizado constantemente por los habitantes de esta civilización. Los ejemplos más importantes en esta disciplina son un conjunto de tres estelas o litoesculturas presentes en varios de los monumentos de Chavín que sin duda tenían un fin religioso. En realidad, se trataba, más que de escultura propiamente dicha, de la utilización de superficies planas en las que se grababan imágenes relacionadas con el culto. Además destacaron un importante conjunto de esculturas, algo más de un centenar, llamadas *cabezas clavas* que se incrustaban en las paredes. Todo ello nos habla del claro carácter religioso de las obras escultóricas de Chavín y del importante papel que jugaron como complemento de su arquitectura.

Pórtico del Templo Nuevo y puerta de "Las Falcónidas", Chavín de Huantar (Perú).





Plaza central de Chavin de
Huantar frente al
Templo Nuevo.
Cultura Chavin,
900-200 a.C.
Chavin de Huantar (Perú).

A la izquierda, esquema de los dibujos del "Lanzón", (basado en un dibujo de Lizardo Tavera).

A la derecha, el "Lanzón" en el Templo Antiguo. Cultura Chavín, 900-200 a.C. Chavín de Huantar (Perú).

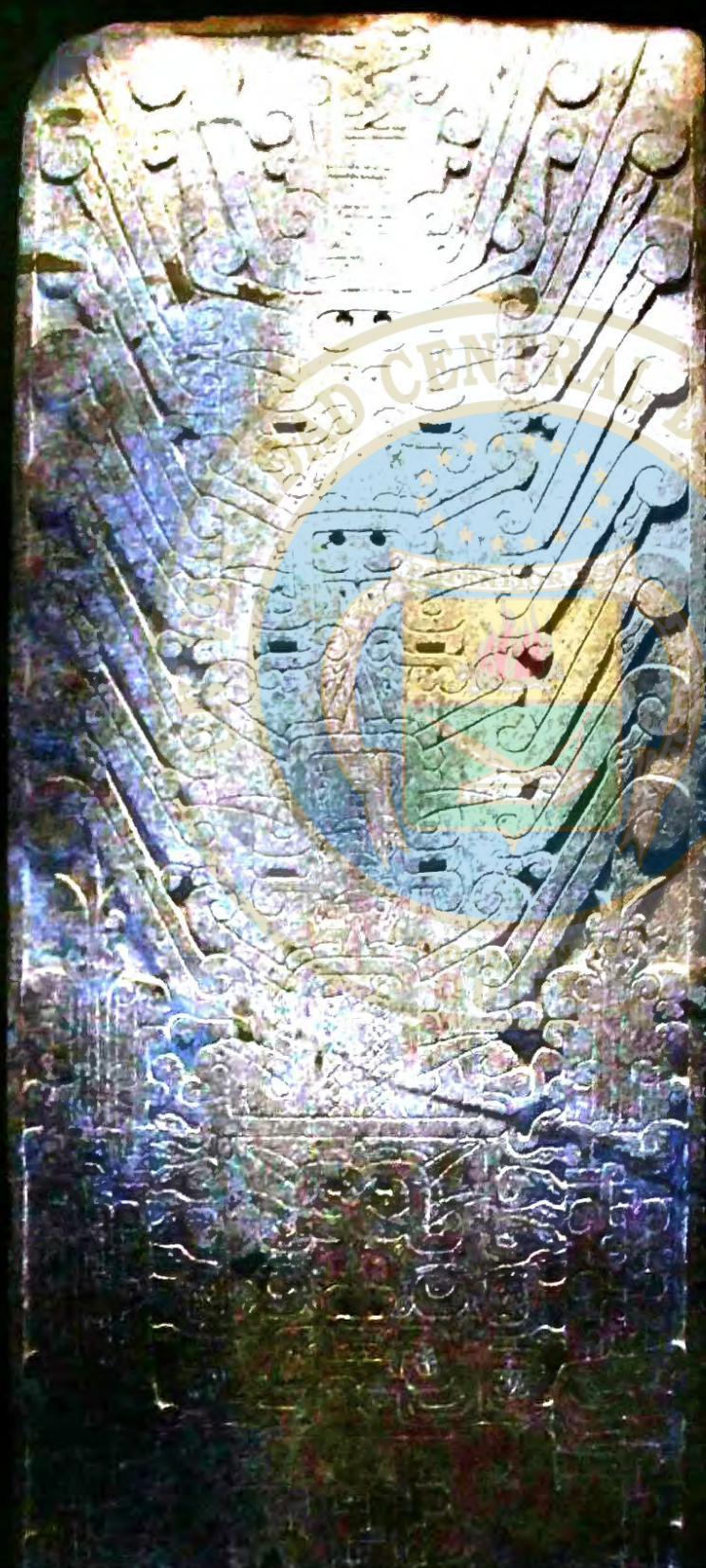


El Lanzón es la primera de estas litoesculturas. Una pieza monolítica de 5,53 m, encontrada en el Templo Viejo, adquiere la forma de un gigantesco cuchillo de piedra en donde aparecen esculpidas la imagen de un felino con rostro humano con dos enormes colmillos y potentes garras. Los ojos son redondos, sin párpados, la pupila mirando hacia arriba y los pelos son serpientes. Su cuerpo, sin duda humano, se provee de una especie de camiseta y un faldellín con un cinturón de serpientes. Además, lleva como adornos un collar trenzado y un par de orejeras. La típica cara felinoide, vista de perfil, se repite diez veces en el tocado y siete en el faldellín. Se encuentra en uno de los corredores interiores del templo dispuesta para ser observada por todas sus facetas.

El Obelisco Tello, llamado así por su descubridor, el padre de la arqueología peruana, es otra litoescultura que consta de un pilar de granito de 2,52 m de sección trapezoidal y esculpido en las cuatro caras. Se trata de una divinidad compleja en la que el motivo central es la unión de dos caimanes pero acompañados de multitud de otros elementos tales como hombres, aves, serpientes, felinos, plantas como calabaza, ají, maní, yuca, etc.

Es como si el monstruo divino se alimentara de todos ellos. La divinidad presenta gruesos labios, con dientes afilados sobresaliendo de la boca. Las extremidades del dios son en realidad manos-garra, con largas uñas. La boca felinoide tan característica de Chavín aparece como atributo de otros animales de la escultura.

Estela Raimondi,
Cultura Chavín,
900-200 a.C.
Museo Nacional de
Antropología, Lima (Perú).



Estela de "Hombre Jaguar"
900-200 a.C.
Cultura Chavín
Museo Nacional Chavín
Chavín de Huántar (Perú).



La *Estela Raimondi* es un monolito que corresponde a la época tardía de Chavín. Una losa también de granito de 1,98 m de lado por 74 cm de ancho, que está trabajada igualmente con un elaborado bajorrelieve pero sólo en una de sus caras.

Representa a una divinidad antropomorfa con forma de felino, de pie y con sus brazos abiertos sosteniendo lo que parece una vara, báculo o cetro en cada uno de ellos. De cabeza rectangular, sus cabellos se transforman en serpientes, boca felinoide y ojos sin párpados y con la pupila excéntrica, mirando hacia arriba. Porta un complejo tocado, un pectoral y faldellín rodeado por un cinturón de serpientes, que claramente nos recuerda a la bestia de *El Lanzón*.

Paracas

En la costa meridional del Perú sobresale la península de **Paracas** en cuya costa se localiza uno de los caladeros de pescado más ricos del Pacífico debido a que es allí donde la corriente fría de Humbolt entra en contacto con aguas tropicales más cálidas, hábitat preferido del fitoplancton, a su vez base de la cadena trófica de la fauna marina. En el continente, frente a la costa, se localiza un desierto de arena asentado en la *yunga* o territorio situado a una altura variable entre los 800 y los 2.000 metros que está barrido por vientos constantes, no olvidemos que en quechua *Paracas* significa «huracán». El paisaje, actualmente desolado, fue en otros tiempos un territorio muy habitado a juzgar por los ricos hallazgos que han salido a la luz en las



distintas excavaciones arqueológicas. Es por ello que esta inhóspita y seca península ha dado nombre a la primitiva cultura de toda la región.

En este panorama de desierto costero, destaca el Cerro Colorado, una colina de granito rosado cuyas laderas arenosas sirven de asentamiento de tres cementerios conocidos como *Cabeza Larga*, *Cavernas* y *Necrópolis* siendo los más importantes los dos últimos. Cada uno de los conjuntos de enterramientos están datados en épocas distintas y contienen, aparte de los cadáveres, importantes ajuares funerarios. El cementerio de *Cavernas* contiene los ajuares mas antiguos y data de finales del Horizonte Medio (600-400 a.C.) lo que se conoce como fase 9 de

Paracas. Mientras, los yacimientos de Cabeza Larga y Necrópolis se dataron a partir del siglo VI a.C. prolongándose hasta el Intermedio Temprano. Además, es importante señalar que se han encontrado otros enterramientos con ofrendas funerarias de estilos parecidos en los valles anejos de Ica, Pisco, Nazca y Chincha, lo que nos informa de la verdadera extensión y la grandísima influencia del ámbito cultural de Paracas.

El nombre de estilo *Cavernas* que se da a las tumbas de este conjunto mortuario es debido a que tienen forma de pozo, más concretamente de botella, mientras que el estilo *Necrópolis* es denominado así por constar de una cámara de unos 25 m² y algunas con acceso de escalera.

"La Catedral", costa de Paracas, entorno en el que se desarrolló la cultura del mismo nombre. Paracas (Perú).

Las tumbas de Cavernas que, como ya se indicó, fueron excavadas en las cimas de Cerro Colorado, contenían de 30 a 40 cadáveres momificados y acompañados de ofrendas funerarias y ajuares. La mayoría de los cráneos de estos enterramientos se encontraron deformados, y, al menos la mitad de ellos, con prácticas de trepanación, fenómeno recurrente en el área andina.

Algunos fardos mortuorios de las momias de Cavernas tienen tejidos en la parte exterior, máscaras de algodón a la vez que llevan una figura en el frontal pintada de colores.

Es importante señalar que el estilo de éstas recuerda los textiles encontrados en Chavín.

Parece que las tumbas de estilo necrópolis fueron el lugar de enterramiento con mejores ajuares y por tanto destinadas a la clase dominante de su época. Contenían numerosos fardos funerarios, ricamente envueltos en prendas. Algunos de ellos tenían mas de 100 prendas tejidas en algodón bordadas en lana de rico colorido. Estas prendas textiles, tanto en Cavernas como en Necrópolis aparecen, tras largos años en las tumbas, sin señales de



Momia adornada
con joyería de oro.
Cultura Paracas,
400 a.C. al 100 d.C.
Museo de América, Madrid
(España).



haberse utilizado cotidianamente, lo que nos hace suponer que se confeccionaban al objeto de destinarlas a envolver el fardo. Además, no se cubría los cadáveres en un solo momento, sino que se debió de visitar el cementerio periódicamente al objeto de cubrir la momia con un paño adicional a los ya existentes. Esta costumbre la practicaron también los incas y fue documentado por los españoles.

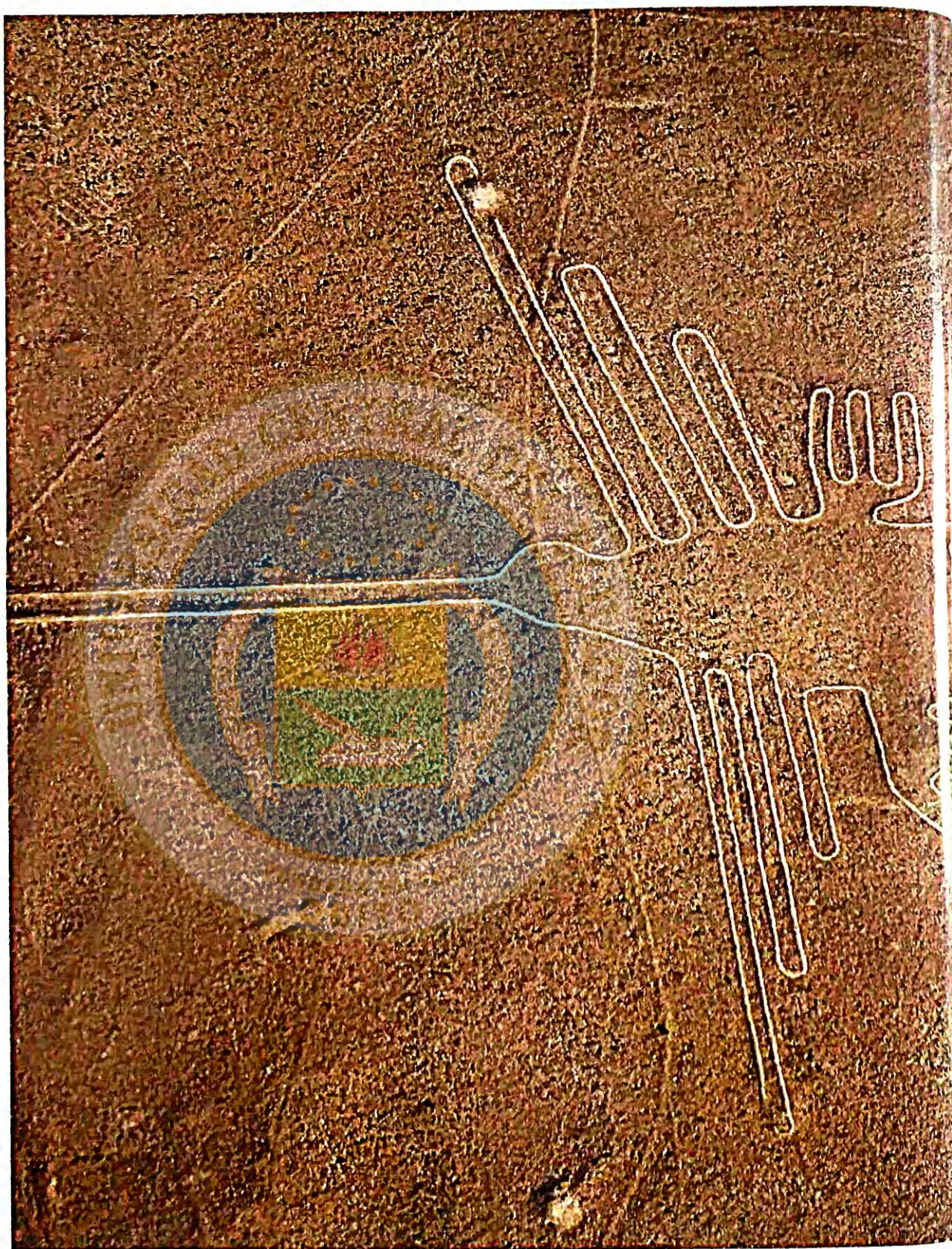
Normalmente el cuerpo estaba en posición fetal, para lo cual se le ataba de forma apretada. Algunos iban cubiertos con un largos paños y en ocasiones con joyas, aunque lo más habitual es que estuviera desnudo. También era frecuente que se le colocase una delgada lámina de oro en la parte posterior de la boca y una calabaza seca con alimentos en su regazo. Podían encontrarse otras ofrendas como adornos de oro para la frente, la nariz o las orejas

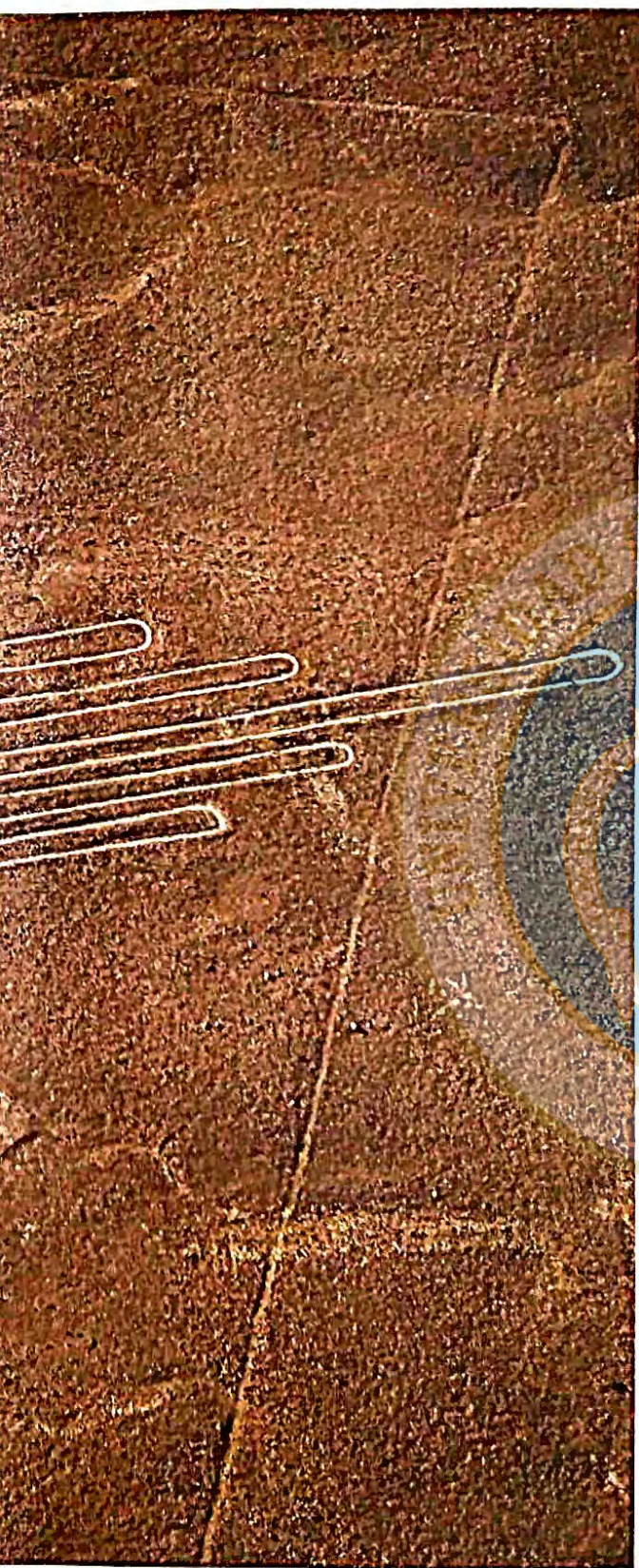
que se depositaban, esta vez, cerca del cadáver. Por lo general, el cuerpo se envolvía en una tosca tela de algodón y se colocaba en una cesta o tal vez una estera. Los huecos de la cesta se llenaban con telas u otros objetos para cubrir finalmente el conjunto con una amplio manto bordado que constituye la nota identificadora de la cultura Paracas.

Por lo que se refiere a la **cerámica**, junto a los fardos de la Necrópolis se encontraron vasos monocromos de formas ovoidales. Eran cacharros de asa puente y doble pitorro con remates de motivos curvilíneos y zoomórficos. También se encontraron en otros enterramientos vasijas policromadas a la vez que otras pintadas en negativo. Efectivamente, hemos de señalar que la forma predominante del vaso a lo largo de la evolución cerámica de Paracas es del tipo asa puente, sólo que en las fases más

A la izquierda, Vasija con asa puente y a la derecha, vasija adornada con mazorcas de maíz. Cultura Nazca, 100 a.C. al 700 d.C. Museo de América, Madrid (España).

"El Pájaro".
Dibujo sobre el terreno,
Cultura Nazca,
100 a.C. al 700 d.C.
Pampa de Jumana, Nazca
(Perú).





antiguas tuvo un único pitorro unido por el asa a una cabeza generalmente de pájaro. Es ya durante épocas posteriores cuando se conectaron dos pitorros simétricos a través de dicha asa. Además hemos de hacer referencia a que muchos de los cacharros más antiguos cumplían la función de jarras-silbato, esto es, que al salir el líquido del recipiente, una serie de formas en la estructura de la vasija provocaban que emitiera un silbido parecido al del animal representado, generalmente un pájaro, aunque también podía ser una serpiente. En las primeras fases, los motivos iconográficos más abundantes son los rostros de origen chavinoide con formas zoomórficas fabulosas con claras similitudes con los motivos labrados en las estelas y cornisas de piedra halladas en Chavín y que también aparecen en los textiles de Paracas Cavernas. El Dios de los Bastones, el felino, el halcón y la serpiente tienen este origen, mientras que son de inspiración local motivos como la zorra y el colibrí. Se observan en Paracas uno de los motivos más frecuentes y que en Nazca se representó de forma obsesiva, es la cabeza cortada portada como un trofeo por un guerrero. Igualmente el estilo de la cerámica encontrada en estas tumbas se encuadró en el horizonte Chavín, con el nombre de Paracas-Cavernas.

Hemos de tener en cuenta que, al menos parcialmente, la cultura Paracas es contemporánea de la de Chavín en su época de esplendor. Indudablemente tuvo que haber contactos directos entre los Andes septentrionales y la región de Paracas. Un rasgo diferenciador es que la cerámica de Paracas-Cavernas, presenta con respecto a Chavín una cierta tendencia hacia las decoraciones policromas desde un primer momento. La técnica para lograr la policromía consistía en la aplicación, antes de la cocción de la pieza, de un barniz resinoso mezclado con pigmentos minerales.

Nazca

Inscrita durante el período Intermedio Temprano, se desarrolló la cultura **Nazca**. Ésta encuentra precedentes en tradiciones culturales anteriores como la de Paracas. Cronológicamente, existen cuatro grandes períodos en el desarrollo de la cultura Nazca:

Enterramiento de
Chauchilla.
Cultura Nazca,
siglos II a.C. al IX d.C.
Nazca (Perú).



Nazca I o Proto-Nazca, en la que se produce la transición con la cultura de Paracas.

Nazca II o Temprano y Medio, también denominado como período Monumental.

Nazca III o Tardío.

Nazca IV o Disyuntivo.

La cultura de Nazca se desarrolló en la misma área geográfica de Paracas, esto es, en los valles transversales a la costa central peruana y como continuación no traumática de esta cultura. Lugares como Ocucaje y valles de Nazca e Ica fueron el asiento de un conjunto de poblaciones que tuvieron un dilatado desarrollo cronológico. Piénsese que esta cultura existió durante un período de tiempo que abarcó desde el 100 a.C. hasta 800 d.C.

Se trató de una cultura, hoy definida a través de yacimientos arqueológicos, con una gran riqueza textil y cerámica, no tanto arquitectónica. Pero, a la vez, con una estructura social y política todavía hoy parcialmente desconocida. Sí que sabemos que se repiten patrones artísticos ya descritos en culturas anteriores como en Paracas. Ejemplo de ello es la producción de textiles para cubrir fardos destinados a enterramientos. Existe, no obstante, una diferencia fundamental con respecto a los textiles desarrollados en Paracas, más vistosos estos últimos y más lisos los de Nazca.

Debido al hostil medio desértico y al hecho de que los nazcas abandonaran constantemente los distintos asentamientos, apenas nos quedan restos monumentales



Pirámide y ruinas de
Chauchilla.
Cultura Nazca,
siglos II a.C. al IX d.C.
Nazca (Perú).



Diferentes tipologías de cerámica.
Cultura Nazca,
siglos II a C. al IX d.C.
Museo de América, Madrid
(España).

en pie. Las construcciones fueron confeccionadas con adobes, mientras que las edificaciones residenciales se construyeron en caña y tierra, conocido localmente con el nombre de *quincha*. Quedan algunos restos monumentales en el centro ceremonial de *Cahuachi*, situado en el valle de Nazca. Aquí se localizan los restos de un edificio que pudo constituir el centro en el que se localizaba un poder en expansión. Todo parece indicar que se aprovechó una enorme colina sobre la que se situó una gran estructura y todo ello que fue recubierto de adobe. En torno a este edificio se dispusieron diversos edificios tales como plazas y receptáculos, algunos de ellos albergando tumbas.

También Nazca se caracterizó por una extraordinaria producción de cerámica, mucho más colorida que la producción textil. Efectivamente, la policromía de los distintos cacharros se disponía de forma zonal a través de bandas que aparecen delimitadas con incisiones.

Abundan las iconografías de *Ser Oculado*, personaje mágico de grandes ojos circulares, formas zoomórficas marinas y una especie de ciempiés con cabeza de felino. También, y de forma obsesiva, las cabezas cortadas que ya se observan en Paracas se convierten en un motivo recurrente llegando a ser representadas hasta la saciedad cada vez de forma más esquemática. Es, sin duda, el culto a las cabezas cortadas o cabeza trofeo, uno de los rasgos más relevantes de la cultura Nazca habiendo sido encontradas en los lugares más recónditos de varias de las necrópolis de esta cultura.

Por lo que respecta a la forma de los cacharros, destacan los de doble pitorro o asa puente de herencia claramente paracas y en menor cantidad, de asa estribo.

Por lo que respecta a materiales y técnicas, el paso entre Paracas y Nazca en el período Proto-nazca se



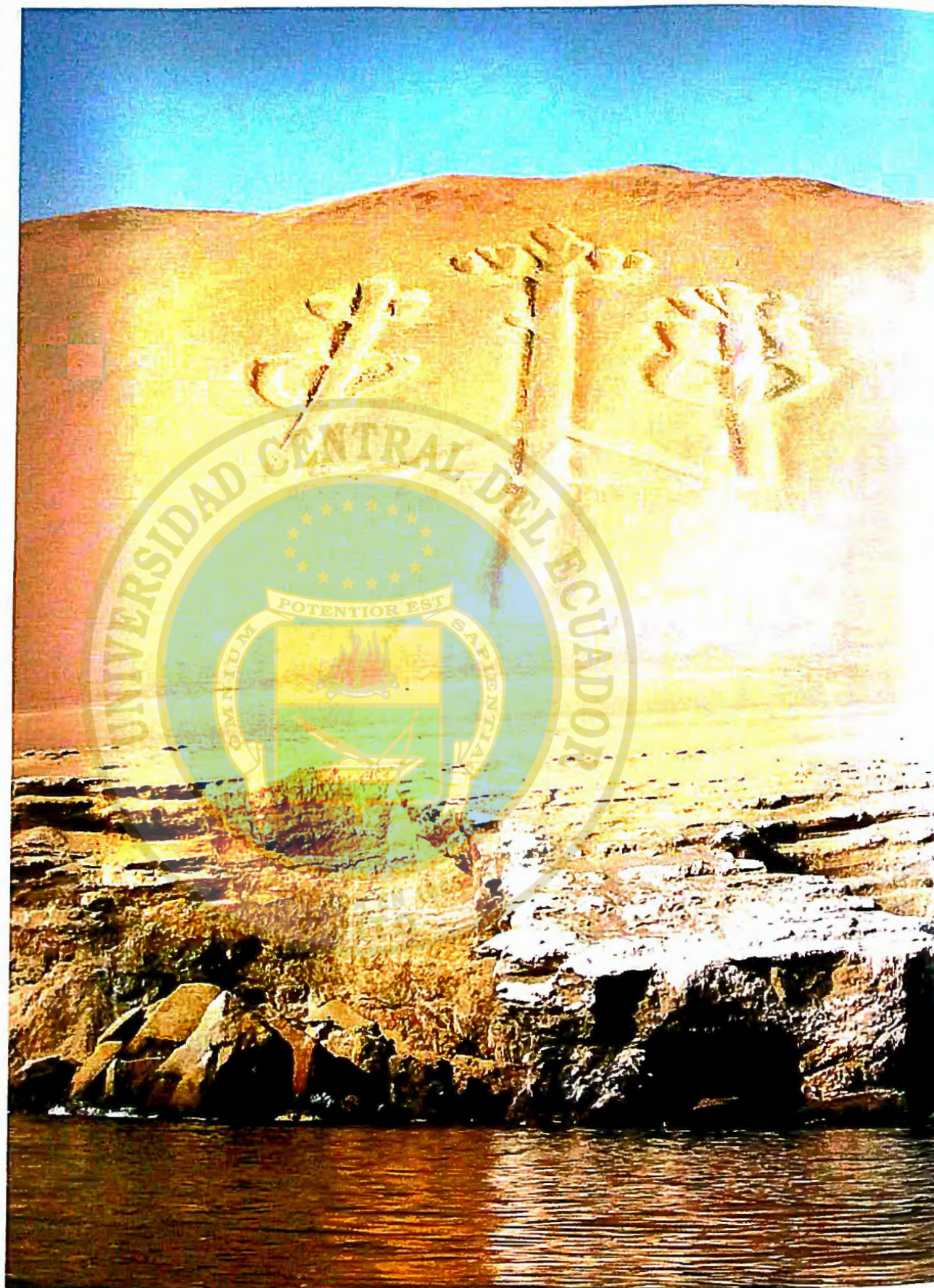
caracterizó por un cambio desde la aplicación de la pintura con base resinosa después de la cocción a la aplicación de esmaltes y engobes en la precocción. Se observa, además, un cambio de medio expresivo desde los textiles, más importantes en Paracas, a las cerámicas más utilizado en Nazca. Los artistas cerámicos de Nazca utilizaron hasta siete colores para decorar sus cacharos.

Como ya hemos señalado, son pocas las estructuras arquitectónicas que han prevalecido de la cultura nazca. Hoy tenemos, gracias a la arqueología, pruebas de la existencia de canales de regadío, pero pocas construcciones de piedra.

Seguramente, el rasgo diferenciador más famoso de Nazca son las conocidas líneas o **geoglifos** de la pampa cercana. Se trata de un imponente conjunto de líneas rectas y dibujos sobre su superficie del suelo que repiten los

motivos de la cerámica nazca. Se encuentran completamente aislados unos de otros, seguramente para realzar una especie de influencia totémica de las vecinas. En cuanto al objetivo que cumplían estos gigantescos dibujos, al día de hoy, es incierto. Una de las interpretaciones más plausibles es que cada tótem se correspondiera con un determinado grupo familiar amplio o, como se designa en quechua, *ayllu*. Se trataría pues, de un símbolo de identificación familiar al mismo tiempo que de algún antepasado reconocido o de especial relevancia. Pero, por otra parte, dado el tamaño desmesurado de estos geoglifos, pudiera ser también razonable que hayan sido dibujados como ofrenda a los dioses. De esta forma, la razón por la cual los geoglifos se observan mejor desde el aire puede explicarse por la facultad atribuida por los nazcas a sus divinidades de convertirse en aves y volar. En este sentido cabe señalar que en la cerámica existen gran cantidad de motivos iconográficos con dioses alados y otros

"El Candelabro". Dibujo
sobre el terreno.
Cultura Nazca.
100 a.C. al 700 d.C.
Pampa de Jumana, Nazca
(Perú).



seres mitológicos que, aun sin tener alas, están en clara disposición de vuelo.

El medio geográfico utilizado es muy hostil ya que en él, el viento azota con furia a todas horas del día y además, el sol quema de forma inclemente la superficie del suelo. La lluvia es un meteoro casi desconocido por allí y cuando lo hace es tras varios años de sequía.

Sobre esta llanura se trazaron las líneas y dibujos sólo visibles desde el cielo, y para cuya construcción fueron necesarios profundos conocimientos de trigonometría y

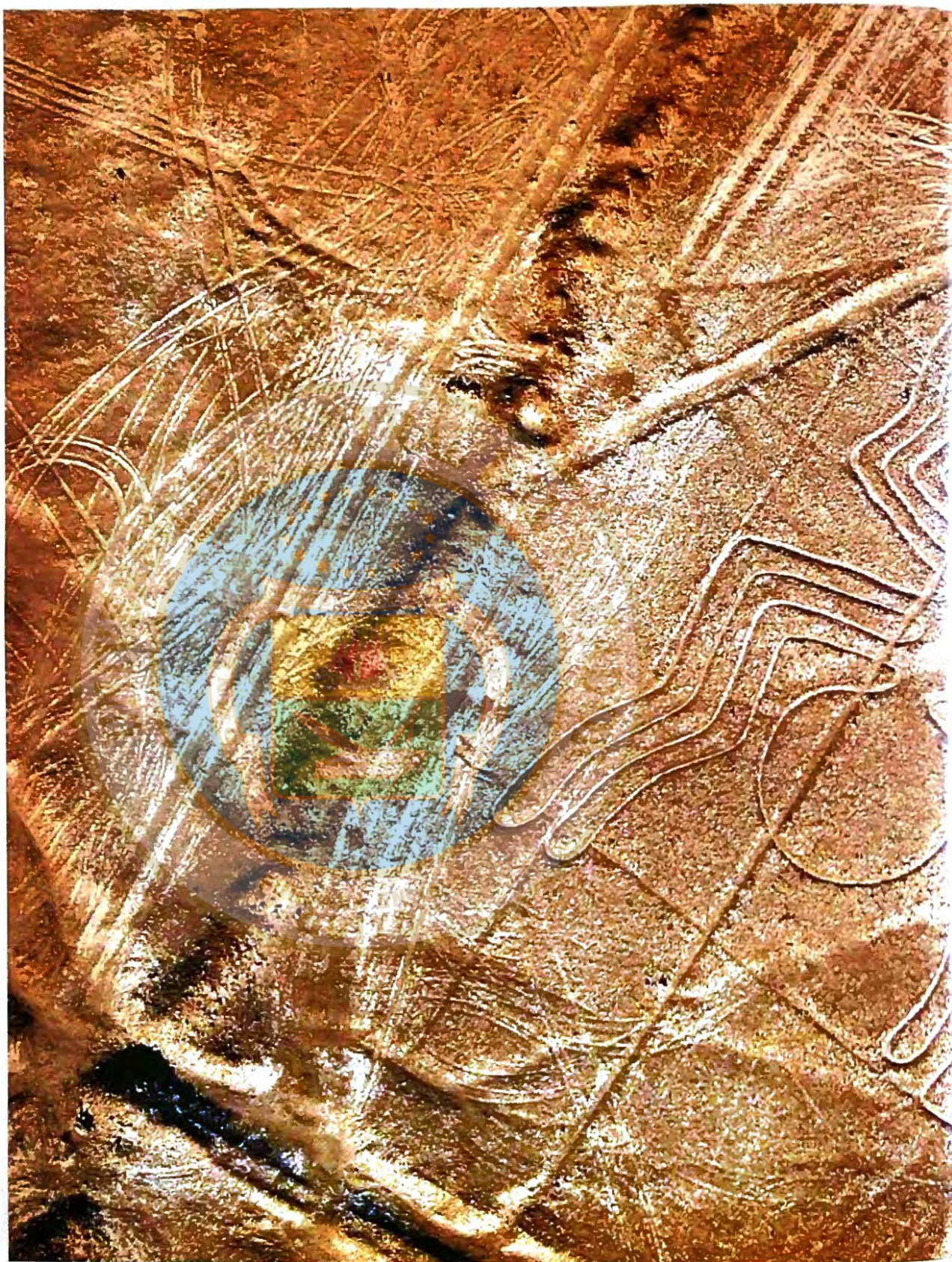
matemáticas. Las líneas tienen dimensiones dispares que van desde unos pocos metros hasta centenares de ellos. Parten aparentemente de ningún sitio concreto y llegan a su fin sin mostrar una pauta de orientación o topográfica determinada. Por el análisis a través del método del carbono-14 se han fechado estos dibujos entre el 550 y el 650 d.C aunque seguramente, las figuras se realizaron en época distinta a las líneas.

Eso sí, conocemos la metodología empleada para trazar estas líneas. A las especiales características meteorológicas con una casi total ausencia de lluvias, se

"El Zorro".
Dibujo sobre el terreno.
Cultura Nazca,
100 a.C. al 700 d.C.
Pampa de Jumana, Nazca
(Perú).

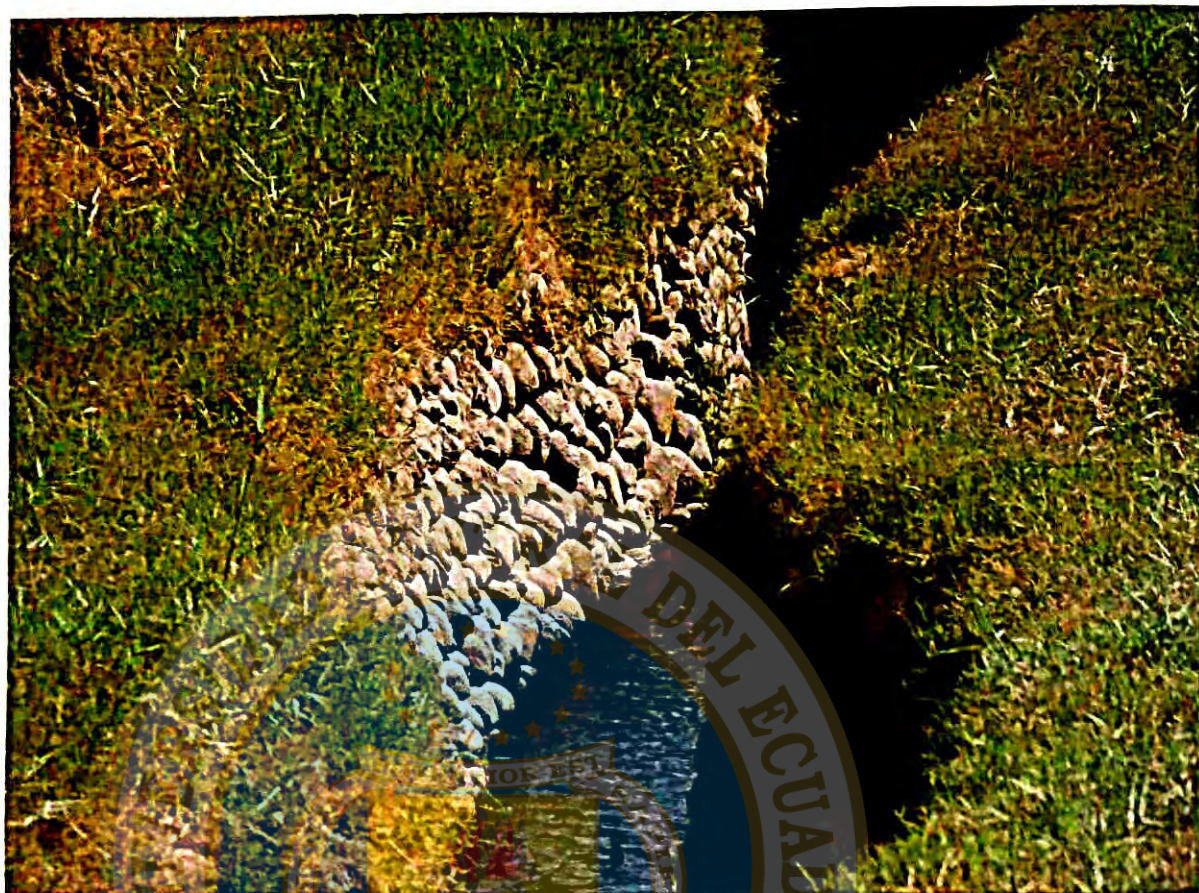


"La araña". Dibujo sobre el terreno.
Cultura Nazca,
100 a.C. al 700 d.C.
Pampa de Jumana, Nazca
(Perú).





Uno de los canales que aún permanecen en uso en Nazca.
Cultura Nazca,
100 a.C. al 700 d.C.
Pampa de Jumana, Nazca
(Perú).



acompañaba además de unas condiciones geológicas muy peculiares. El suelo, muy rico en minerales, forma en su superficie una delgadísima costra oscura de óxido. Ésta se borraba tras ser removida y entonces resaltaba el color claro del subsuelo. Así, las amplias líneas y figuras se nos aparecen como trazos claros sobre un fondo oscuro observable sólo desde gran altura.

Pero además del óxido abundan otros minerales como las sales de yeso, hecho este importantísimo dado que al contacto con el rocío matinal actúa como fijador de todo lo que se encuentre sobre la superficie. Además, el color oscuro del suelo favorece el recalentamiento solar produciendo un fenómeno microclimático consistente en la formación de un delgado colchón de aire caliente. Esta masa superficial de aire muy caliente hace disminuir considerablemente la velocidad del viento a unos cuantos centímetros del suelo protegiéndolo así de la erosión.

Los geoglifos más abundantes, no obstante, son las líneas que tienen varios cientos de metros de largo por unos pocos centímetros de ancho, superponiéndose unas con otras. Algunas de ellas apuntan a hitos astronómicos (solsticios y equinoccios) como ya nos indicara la arqueóloga María Reiche. Pero por el contrario, otras apuntan a cerros no muy cercanos pero visibles desde la pampa. La mayoría de estas líneas no tienen una explicación clara. Posiblemente, las líneas que van hacia los cerros indicaban el lugar en el horizonte de aparición de las lluvias, vitales para la agricultura. Por lo que respecta a los geoglifos, baste decir que hoy en día los agricultores todavía asocian el ciclo del agua con las distintas figuras de animales.

Otro hecho que demuestra la asociación entre los cerros y el culto del agua es el descubrimiento de acueductos subterráneos. Efectivamente, los ríos del área de Nazca tienen profundos y largos estiajes estacionales

manteniéndose secos la mayor parte del año. Es por ello que, a fin de proveerse de este agua, los antiguos nazcas construyeron una impresionante red de canales y acueductos que captaban el agua del subsuelo para conducirla hasta los campos de cultivo. A día de hoy, este sistema se encuentra en pleno funcionamiento.

Moche

La civilización *mochica* o *moche* surge modestamente en torno a los años 200 al 100 a.C. El nombre de *mochica* proviene del idioma hablado por los hombres de esa zona en la época de la llegada de los españoles pero también reciben el nombre de Moche el río que atraviesa el valle de su principal asentamiento y su misma ciudad principal. Efectivamente, a pesar de su modesto nacimiento, a lo largo de sus primeros años de existencia se extendió poco a poco, ejerciendo un férreo control de las tierras cercanas para, entre los siglos III y V de nuestra era, dominar los valles vecinos del

norte y del sur. En el punto culminante de su apogeo, los moche ejercieron su dominación sobre un territorio de unos 300 km a lo largo de la costa norte peruana.

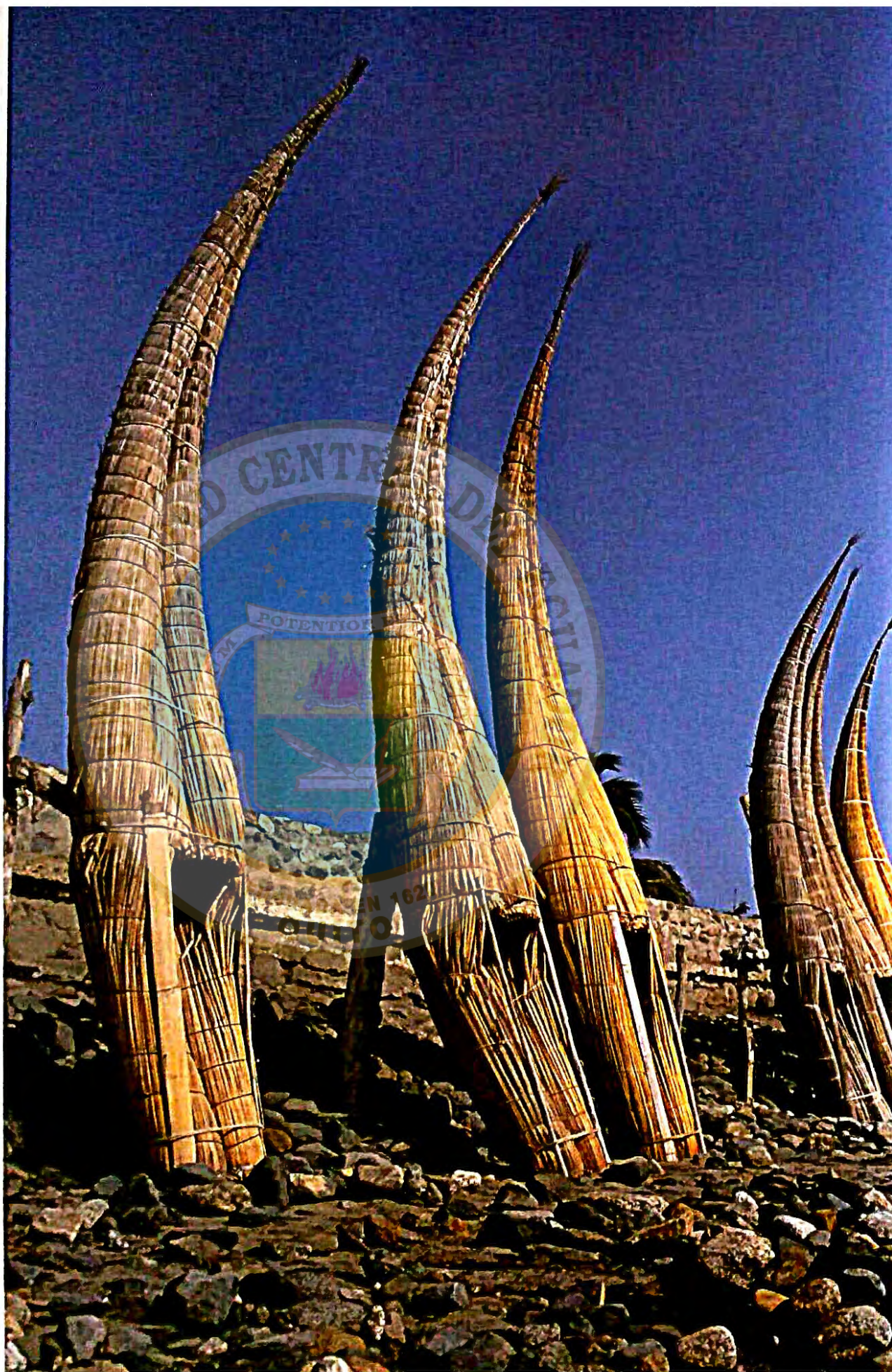
Como ya se ha dicho, el reino Mochica tiene su epicentro en el valle del río Moche, en lo que hoy sería casi en el centro de la faja costera del Perú septentrional. Esta cultura tuvo sus principales manifestaciones artísticas a lo largo del período clásico, durante el cual, se desarrollaron, sobre todo en la costa, florecientes y numerosos asentamientos, que tomaron muchas de las aportaciones artísticas ya existentes en este área peruana y sirvieron como modelo de las siguientes y más vastas civilizaciones de Chan-Chan y Cuzco.

El asentamiento de Moche, cerca de la actual ciudad de Trujillo, fue el principal centro ceremonial y administrativo de la población mochica durante una parte importante de su esplendor, los primeros 600 años



Noble y Guerrero
con maza y escudo.
Cultura Mochica
100 a.C. al 700 d.C.
Museo de América, Madrid
(España).

Barquitas o "caballitos" de totora, fabricados hoy en día con la misma técnica y materiales que los fabricaban los mochicas hace cientos de años.
Lago Titicaca (Perú, Bolivia).





de nuestra era. Localizada al abrigo de un cerro desnudo de arenisca, desde su cima donde se localiza una gigantesca pirámide, con la vista se puede dominar el desierto, el mar y el valle cultivado por el que desciende el río Moche. La mayor parte de los yacimientos mochicas se encuentran cerca de esta colina, siendo lógico pensar que este punto estratégico lo eligieran los sacerdotes como lugar sagrado.

El reino mochica comenzó a modelar muchísimas características de orden social, político y artístico, que volveríamos a encontrarnos en el imperio inca. Así, se trató de un Estado teocrático basado en la preponderancia absoluta de una casta de sacerdotes-jefes sobre una masa de campesinos. Este Estado se desarrolló económicamente gracias a las impresionantes obras de irrigación, formando

una compleja red de canales que facilitaban que el agua, tomada de las cabeceras de los ríos, se canalizara para regar vastas zonas desérticas. Destaca en este sentido el *acueducto de Ascope*, de unos 15 metros de altura y 1,5 kilómetros de longitud.

Se trataba de valles densamente poblados con tierras de cultivo muy extendidas gracias al sistema de regadío y a la utilización de modernas técnicas agrícolas como el abonado con el guano de las colonias de aves de la costa. Esas tierras fueron cultivadas intensamente produciendo patatas, maíz cacahuets, zanahorias, chiles y algodón. Esta impresionante agricultura complementada con la ganadería de llamas, cobayas y con la caza y la pesca generó una sociedad acomodada, sobre la que gobernaba una casta poderosa y guerrera.

Vasija que representa a un pescador sobre un "caballito" de totora. Cultura Mochica, 100 a.C. al 700 d.C. Museo Nacional de Arqueología, Lima (Perú).

Los mochicas, desconocedores de la escritura como el resto de pueblos del antiguo Perú, han sido estudiados a través de una fuente que nos ha aportado una información primordial, la cerámica. Sus alfareros modelaron y pintaron en terracota millares de figuras y de escenas de la vida cotidiana que parecen constituir una imponente recopilación ilustrada de su realidad. Su vida cotidiana, sus ceremonias, incluso sus guerras fueron reproducidas hasta la saciedad y han llegado hasta nosotros a pesar del saqueo constante producido por los huaqueros. Pero además este medio ha servido de recopilación de sus hombres, animales, plantas y templos. Todos se ven representados en varios momentos de sus vidas

realizando desde banales actividades hasta complicadas escenas de rituales religiosos o manteniendo relaciones sexuales. Por lo que respecta a la decoración y los colores, recuerda ligeramente a Chavín. La gran diferencia, sin embargo, es la extraordinaria libertad de expresión, el realismo y la exuberante libertad de formas y colores que, por otro lado, disimulan la exigencia de aplicar por parte de los alfareros una serie de cánones muy rigurosos.

El protagonista principal de la increíble iconografía de la cerámica mochica es el hombre. Las figuras femeninas son menos abundantes, casi excepcionales. Las escenas eróticas,



Recipiente para tostar maíz representando a un guerrero. Cultura Mochica, 100 a.C. al 700 d.C. Museo de América, Madrid (España).



Vasija de cabeza humana con tocado felino. Cultura Mochica, 100 a.C. al 700 d.C. Museo de América, Madrid (España).

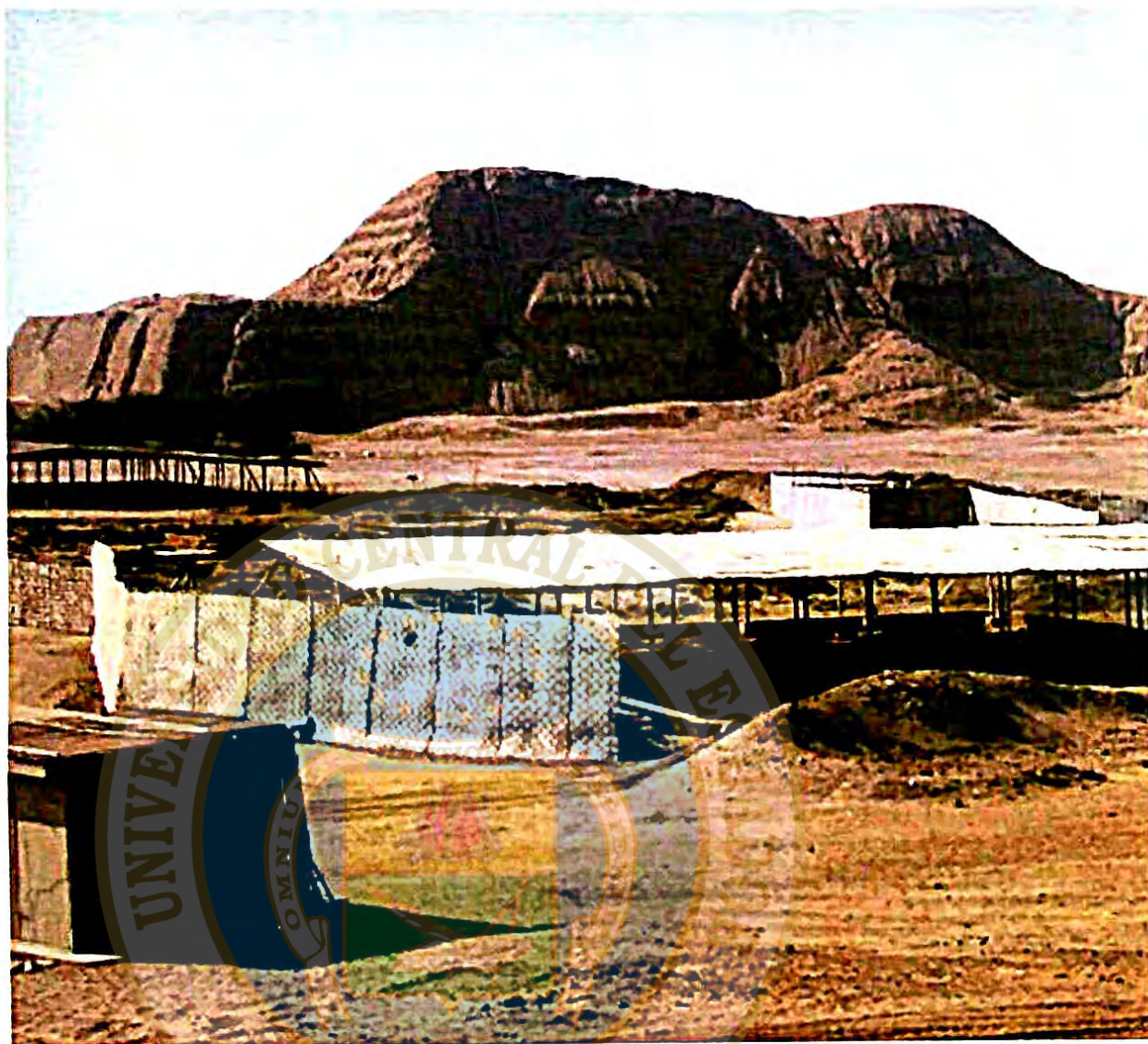
como ya hemos dicho, muy frecuentes en la alfarería mochica, no sólo representan una relación sexual llevada a cabo por una pareja de humildes campesinos, sino que llegan a presentar auténticas orgías.

Los investigadores describen la existencia de cinco fases que se basan esencialmente en la evolución morfológica del asa-estribo y gollete. Las dos primeras épocas se caracterizan por ser macizos y rechonchos. Posteriormente los estribos se van convirtiendo en más ligeros y estilizados hasta la tercera fase en la que el gollete vertical se abre en forma de corola. Posteriormente, en la cuarta fase, el pitorro central empieza a ganar altura, el estribo se hace más redondeado. Ya en la quinta fase, el conjunto del gollete y del estribo llegan a ser tan estilizados que sobrepasan en

altura la envergadura del vaso. Cabe destacar que hacia finales de la quinta fase, empieza la decadencia del arte de la cerámica caracterizado por el uso de formas desproporcionadas y en cierto modo degeneradas, con una decoración abundante pero cada vez más descuidada. Es un proceso de cierta barroquización que, finalmente, terminará recibiendo una nueva influencia procedente de la región de Ayacucho, en los Andes meridionales, pero, esto sólo en sus últimas realizaciones.

Desde el punto de vista de la arquitectura, los mochicas fueron grandes constructores, aunque sus residencias son escasas y poco conocidas. Contamos en la actualidad con las ruinas de varios templos que a pesar de su estado no dejan de ser impresionantes. Los restos monumentales de

Ruinas de
la Huaca del Sol.
Cerca de Trujillo (Perú).



mayor importancia consisten en una enorme pirámide escalonada de unos 288 metros de largo por 136 metros de ancho y 40 metros de altura conocida por los habitantes de la región y también por los arqueólogos e investigadores como la *Huaca del Sol*. Era, en su época, el mayor monumento de América del Sur y hoy se encuentra muy erosionada en su lado sur por las crecidas del río Moche, no muy lejos de su desembocadura. Construida en adobe, está formada por cinco plataformas superpuestas a las que se accedía por una rampa. Según una reciente estimación utilizaron 140 millones de ladrillos de adobe rectangulares. Sabemos que no fue construida toda en un solo momento, sino que sufrió muchas ampliaciones y posteriores modificaciones. Este monumento mira a la *Huaca de la Luna*

a través de un amplio espacio abierto. Se trata también de una gran pirámide situada sobre una colina, el Cerro Blanco, pero de dimensiones más reducidas ya que tiene una superficie de 80 m por 60 m y una altura de 20 m.

Es importante remarcar que los adobes utilizados para ambas construcciones estaban fabricados con moldes ya que todavía se observa en muchos de ellos la marca del fabricante. Este tipo de fabricación con moldes permitía que la totalidad de adobes tuvieran las mismas dimensiones y seguramente calidad. Las marcas las constituían un conjunto de puntos y rayas dispuestos sobre la cara superior del adobe. Los arqueólogos creen que las marcas corresponden a la comunidad de pobladores que los



Imagen del dios
Ai-Apaek ó "El
Decapitador".
Huaca de la Luna.
Cerca de Trujillo (Perú).

fabricó, sirviendo éstas para el control de la cantidad de adobes con los que se contribuía a la construcción. En la Huaca del Sol se han encontrado al menos 96 marcas diferentes, lo que nos hablaría de la densidad de núcleos poblados del valle.

El esfuerzo contabilizado en tiempo, trabajo, número de hombres y energías exigidos para llevar a cabo una construcción de esta envergadura nos sugiere la existencia, además de una población importante, de una sociedad muy organizada y jerarquizada, dotada de un poder lo bastante fuerte como para movilizar en una sola obra a millares de hombres al servicio de los dioses.

La última de las disciplinas artísticas en que destacaron los mochicas es la **orfebrería**. Sabían trabajar el oro, la plata, el cobre, dominando diversas aleaciones. Fueron capaces de realizar delicadas obras de joyería como adornos para la nariz, orejeras, cetros o mazos, armas de gala, así como un importante conjunto de máscaras de oro y de cobre a las que se solía poner ojos de concha. Con ellas se cubría el rostro de ciertos personajes importantes antes de sepultarlos. Hemos de señalar que además se les sepultaban con un impresionante ajuar del que formaban parte sus tesoros. La mayoría de los objetos de origen mochica fabricados en metal provienen, pues, de cementerios y nos informan de la alta condición social que sus propietarios ostentaban en vida. Pero



Orejera Moche, s. III-VII.
Metropolitan Museum of
Art, New York (EE UU).



Representación de un
guerrero Moche.
Museo Arqueológico
de Sipán.
Lambayeque (Perú).





en la gran mayoría de tumbas, aquellas que pertenecían a los campesinos y pobladores más comunes, se depositaban algunas baratijas de cobre o se cubría con laminillas también de este metal la boca de los cadáveres. Tenemos datos de esto último gracias a la tumba de reciente descubrimiento, el *Señor de Sipán*, la única sepultura de un importante dignatario que ha logrado escapar hasta el momento del saqueo sistemático de los huaqueros.

Tumba del señor de Sipán y sus guardianes, s. III. Sipán (Perú).

Esta necesidad de vestir las tumbas de los nobles y altos dignatarios de ricos ajuares aseguraba, gracias a esa demanda constante, la existencia de una muy numerosa y fuertemente especializada clase de artesanos orfebres, pero también de otros artistas como tejedores y alfareros. Todo ello favoreció una eclosión de carácter técnico y artístico sin parangón en el panorama suramericano, lo que fue creando un estilo, en el caso de la orfebrería, de los más importantes del mundo.

Aunque controlaban y conocían el método de la cera perdida, los orfebres mochicas prefirieron trabajar el repujado del metal en láminas. Una vez repujada la pieza se solían soldar con otros elementos lo que les permitía fabricar objetos complejos tridimensionales.

Parece ser que entre los años 650 y el 700 se produjeron una serie de catástrofes naturales consistentes en períodos de precipitaciones abundantes seguidos de sequías prolongadas de más de treinta años que debilitaron al pueblo mochica. Sabemos que el sistema de canales, vital para su agricultura, fue cubierto por una capa de arena, destrozando la producción agraria y obligó a la población al abandono del asentamiento. Además la localización y datación de depósitos de armas en este período nos indica de la presumible entrada en una fase bélica que favoreció que esta civilización, como tantas otras, se sumiera en una misteriosa fase de decadencia sobre la cual la arqueología todavía no nos ha contestado suficientemente. Las civilizaciones que ocuparon posteriormente la misma región no volvieron nunca a alcanzar el nivel artístico de la civilización Mochica. Esta región quedó dependiente de la región de Lambayeque, donde se había trasladado el centro de poder.

Huari

Es a finales del siglo VI y sobre todo durante el siglo VII de nuestra era cuando se observó el comienzo de una profunda decadencia que afectó a la mayor parte de las sociedades costeras y andinas. Este fenómeno fue independiente del grado de poder y extensión de los dominios en cada una de las culturas. La totalidad del Perú se convirtió en el teatro de una gran crisis que puso las bases para que se propiciara un profundo cambio.

Tanto las civilizaciones más poderosas como Mochicas o Nazca en la costa, como poblaciones de la sierra norte

de menor importancia, caso de Cajamarca, fueron brutalmente golpeadas por una crisis económica y cultural que no sólo destruyó parcialmente los elementos esenciales en sus culturas tradicionales, sino que impuso a sus habitantes nuevos hábitos sociales, económicos, políticos y religiosos. Y, como no, en todo el territorio bajo su influencia y a través de ese estricto aparato político y militar altamente centralizado se impusieron nuevas formas culturales de entre las cuales las tradiciones artísticas fueron sujeto de profundas transformaciones.

En la totalidad de territorios se abandonaron los antiguos asentamientos para crear y edificar nuevos y grandes centros



Figurilla representando a un dignatario Huari, 600-900. San Francisco Young Museum of Fine Arts, San Francisco (EE UU).



urbanos. Pero, ahora, con nuevas funciones como es la de asegurar la concentración y posterior transporte y distribución de los bienes básicos y de los productos manufacturados por todo su territorio controlado.

Paradigma esta conquista militar y que en muchos aspectos se asemejó a la que algunos siglos después protagonizarían los incas, fue la cultura Huari, cuyo núcleo original se encontraba cerca de la ciudad de Ayacucho. El valle en el que se asienta esta ciudad posee una larguísima

historia de ocupaciones, habiéndose encontrado restos, incluso datados en el 7000 a.C. En cualquier caso, el desarrollo de la cultura Huari se prolongó desde el 600 hasta el 1000 a.C. A este período lo han bautizado los arqueólogos con el nombre de **Horizonte Medio**. La expansión de Huari no se produjo como resultado de una penetración pacífica, sino de un proceso autoritario y controlado por un poder fuerte y centralizado. Dicha expansión llegó hasta el norte del Perú donde esta claramente demostrada la presencia de elementos

Ruinas de Pikillaqta.
Cultura Huari, s. VI-VII
Cerca de Cuzco (Perú).



Ruinas de Pikillaqta,
trazado urbano.
Cultura Huari, s. VI-VII.
Cerca de Cuzco (Perú).

culturales de procedencia Huari, aunque parece que no con mucha intensidad ya que conviven con tradiciones locales manteniéndose la organización política autóctona. Fue en el centro y el sur donde el impacto resultó más acusado y donde se llegó a una dominación total del este territorio.

Sin alguna duda, la principal aportación de Huari fue un nuevo urbanismo, una nueva forma de entender la organización de la población y concepto administrativo. Todo ello se puede resumir en una palabra, ciudad.

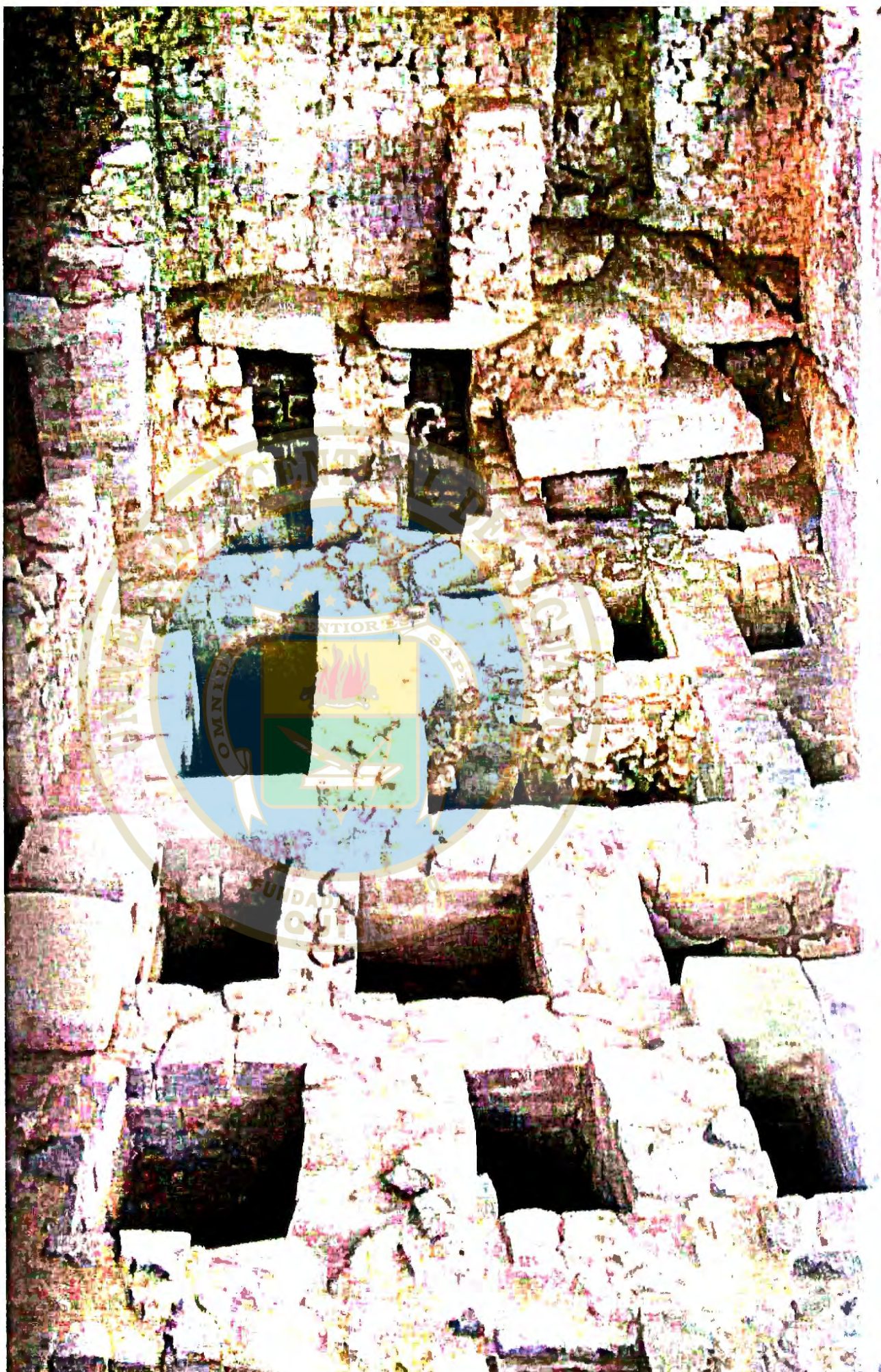
En su momento de apogeo la capital del imperio tuvo una superficie de 1.000 a 1.500 hectáreas y pudo albergar a una población de unas 50.000 personas. A una altura sobre el nivel del mar de 3.000 m, se diferenció de los villorrios hasta entonces existentes no sólo por su mayor población y tamaño, sino, sobre todo, por un modo de

vida urbana más sofisticada. La ciudad pasó a ser un centro de transformación y acumulación de la producción agraria, por lo que disponía de importantes edificaciones destinadas al almacenamiento de excedentes. Fue también cobijo de un grupo social de carácter permanente que se organizaba claramente en la división del trabajo. Además la ciudad se convirtió en un centro de concentración de actividades netamente urbanas, tales como los servicios varios, la administración, el control político, el control religioso y militar.

Nos equivocamos si pensamos que la construcción de la misma fue exclusivamente hecha a través de una organización planificada. Sí, es cierto que obedece a ciertos patrones de planificación, pero pensemos que la ciudad se fue remodelando a medida que se incrementaban los habitantes con el paso de los años.



Tumbas de dignatarios y
sacerdotes junto
al Templo Mayor.
Cultura Huari, s. VI-VII.
Cerca de Cuzco (Perú).





Es así es como el primitivo asentamiento agrario comenzó a estimular la producción propiamente urbana, como es el caso de la cerámica, ya más elaborada. Seguramente las vasijas eran cambiadas por el maíz mediante trueque dado que la moneda les era desconocida.

Grandes complejos arquitectónicos, levantados en un estilo hasta ahora desconocido en los Andes, aparecieron en localidades militarmente estratégicas. Ahora los núcleos urbanos estaban rodeados por enormes muros que encerraban casas, calles, plazas y otras construcciones en los que se localizaban con cientos de estancias u compartimentos. Edificios para la administración civil o cuarteles militares, almacenes, viviendas para el personal de mantenimiento y barrios para artesanos y trabajadores.

Cerca se levantaron los santuarios religiosos. La arquitectura adoptó formas rectangulares y simétricas, con construcciones de un solo piso y sin los defectos de otras estructuras precolombinas como los añadidos y hacinamientos. La arquitectura se convirtió en un medio de propaganda política. Estaba pensada para, con su presencia, imponer respeto a la población y además centralizar las fuerzas de ocupación.

A escala artística, durante este horizonte medio, junto a Huari, destaca Tiahuanaco que presenta un paralelismo rayano en la simbiosis en el panorama arqueológico y artístico de la civilización Huari. Al día de hoy sigue siendo objeto de debate el funcionamiento de los mecanismos por los que aparecieron los nuevos motivos artísticos y religiosos en los

Bonete con decoración textil representando al dios Bastón.
Cultura Huari, s. VI-VII.
Brithis Museum, Londres (Reino Unido).

A la izquierda, un fardo funerario típico de la cultura Huari. Museo del Louvre, París (Francia).



A la derecha, Kero de la cultura Huari con decoración esquemática. Museo de América, Madrid (España).



dos asentamientos. Ambas ciudades debieron de crecer de una manera independiente, eso sí, con contactos e influencias mutuas, pero sobre todo con una fuente común de abastecimiento de motivos artísticos y religiosos. Parece ser que las influencias llegaron a ambos núcleos procedentes de un tercer punto, a su vez heredero del arte de Chavin. Así, compartieron una iconografía con ciertos tipos de figuras como las que aparecen en la *Puerta del Sol de Tiahuanaco*.

Los mismos motivos aparecieron con una forma más elaborada en la cerámica de Huari. El arte mueble, posiblemente fue copiado de la Puerta del Sol de Tiahuanaco, aunque posee variantes procedente de este enigmático tercer punto.

La escultura de Huari fue, sin embargo, más simple y tosca que la procedente de Tiahuanaco, tal vez debido a que la religión huari estuviera menos desarrollada, prevaleciendo una religiosidad menos marcada.

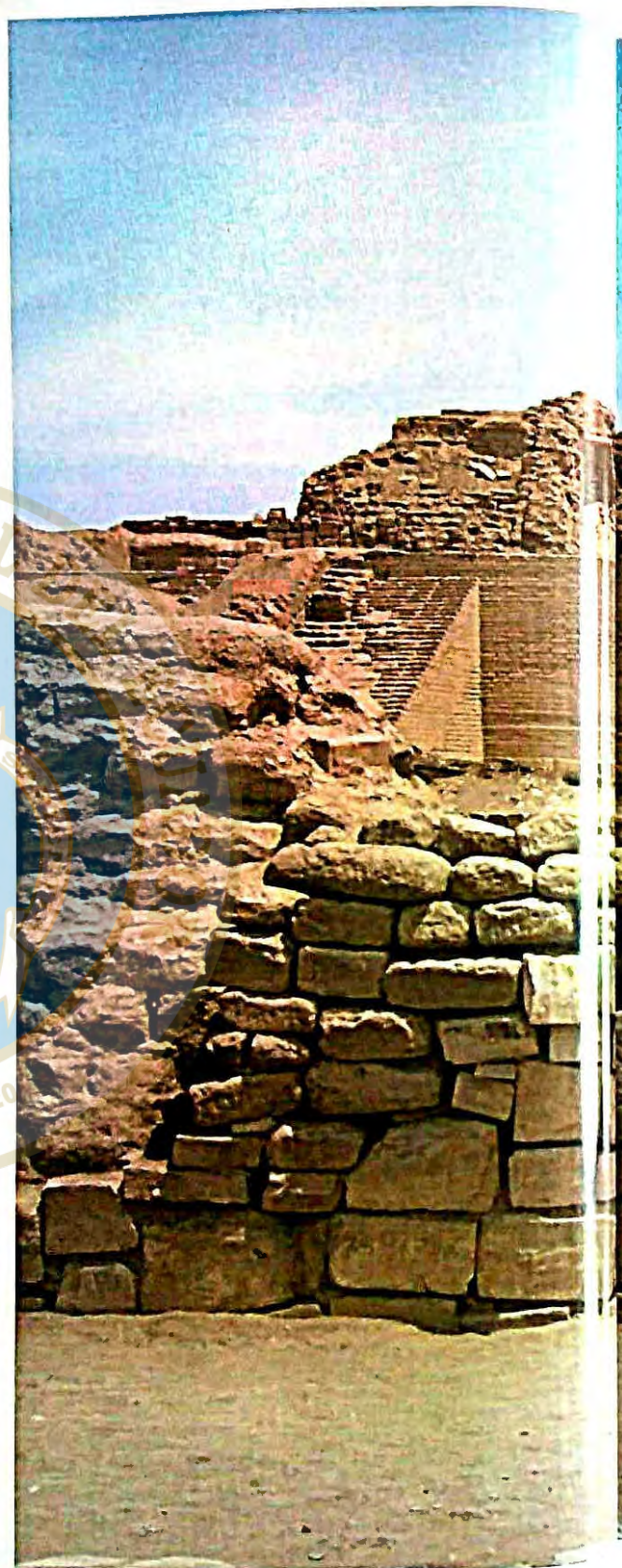
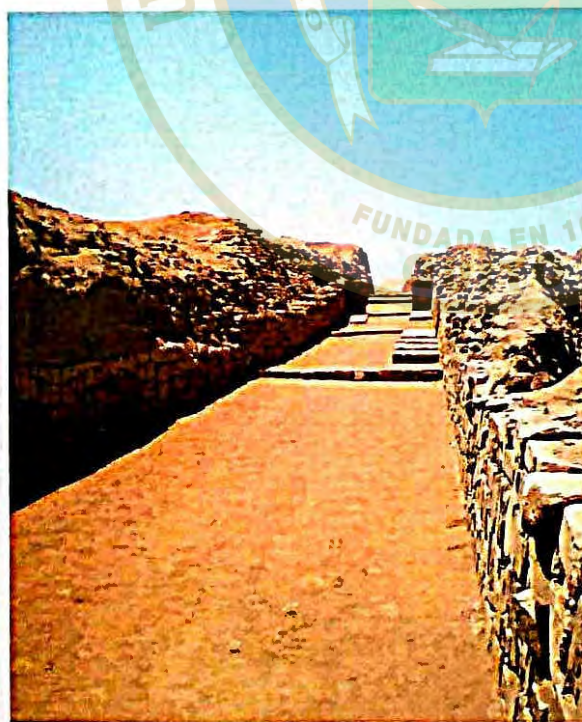
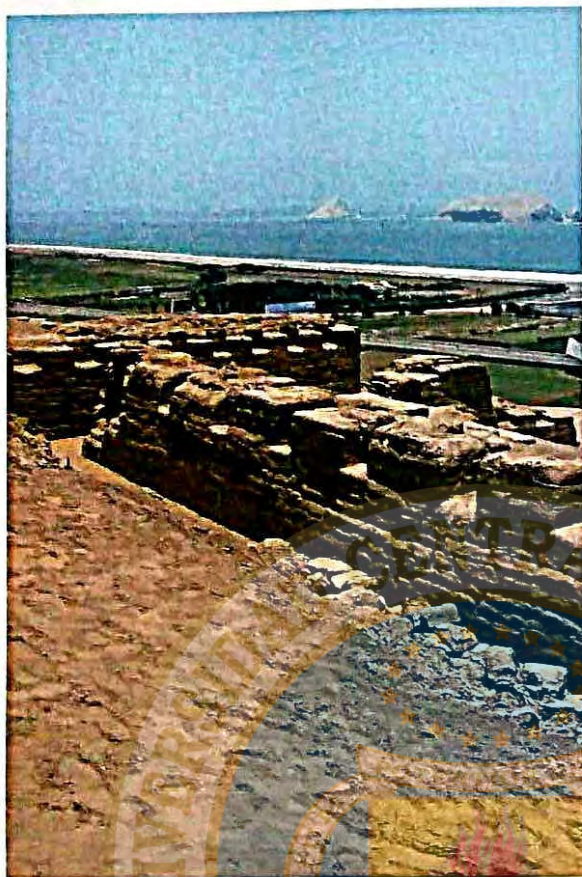
La hipótesis más asentada entre los historiadores y arqueólogos es que ambas ciudades comenzaron un proceso de expansión tras el 500 d.C. a partir del establecimiento de una confederación. Pero otras interpretaciones proponen que ambas ciudades formaron parte de un modelo político de capitalidad dual, de tal forma que Huari controlaría las regiones del norte, mientras Tiahuanaco las del sur.

Para corroborar esto último podemos fijarnos en algunas señales que nos proporciona la escultura. Suele aparecer a menudo, dispuesta en una plataforma escalonada, una divinidad, en pie y frontal, llevando un bastón o maza u objeto simbólico portado en las manos. Se han encontrado en varios lugares del Perú, como en Pucara, Tiahuanaco, Huari y en otros puntos donde se desarrollaron manifestaciones artísticas provinciales. La figura tiene el rostro a manera de máscara, con formas radiantes y a menudo culminadas en serpientes; lleva igualmente túnica y cinturón. Con toda



Figurilla antropomorfa.
Cultura Huari, s. VI-VII.
Museo Arte del Perú, Lima.

Diversos aspectos de las ruinas de Pachacamac. Arriba y junto a estas líneas, el Templo del Sol; abajo una de las calles del complejo arqueológico y a la derecha la Gran Pirámide de Pachacamac.





ARTE IBEROAMERICANO



Los restos del Acllawasi o Templo de las Vírgenes, en Pachacamac, restaurados según debieron estar originalmente. La restauración fue un trabajo del gran arqueólogo peruano Julio C. Tello, llevada a cabo en los años cuarenta del siglo XX.

probabilidad represente una deidad posterior a las ya conocidas en el entorno geográfico peruano que se llamó *Viracocha*, un dios del cielo y creador pan-andino. Suelen acompañar a la figura central un conjunto de figurillas de perfil, a menudo con alas y en posición rampante, arrodilladas, volando o flotando. Dichas figuras que se asocian a esta deidad pueden aparecer igualmente en solitario. Todas comparten algunos de los atributos descritos como la cabellera de serpientes y la vestimenta.

Es tras el período de máxima expansión Huari, cuando se percibe una crisis que produjo una

disminución de las construcciones y el abandono de algunos asentamientos en el valle de Ayacucho. Es por ese tiempo cuando ganó en importancia el asentamiento costero de Pachacamac, del que suponemos que tal vez fuera una potencia rival de Huari. Mas tarde el asentamiento de Pachacamac desarrolló una esfera de influencia propia llegando a eclipsar a la misma Nazca. Antes del 800 d.C. las tierras ocupadas por los asentamientos de Huari fueron abandonadas. Según parece el período de conquista terminó de forma abrupta aunque su estilo artístico continuo influyendo durante bastantes más años.

ARTE UNIVERSAL

Tiahuanaco

La civilización Tiahuanaco se inició entre los años 1500 y 1400 a.C. y tuvo un final por colapsó en torno al año 1100 o 1200 d.C. A partir de esta datación con un espectro cronológico tan extraordinariamente amplio, algunos arqueólogos e historiadores creyeron que Tiahuanaco constituyó la cultura madre de la totalidad de civilizaciones suramericanas. Junto al lago Titicaca, hoy se encuentra localizado a unos 20 km ya que se supone que en su momento de esplendor dicho lago bañaba la misma ciudad, creyéndose que poseía un puerto en el lago.

Presenta Tiahuanaco una extraordinaria magnificencia en su cultura que se refleja en su excelente obra cerámica con los famosos *queros*, una especie de vasos ceremoniales, además de los *huacos*, que cumplen la función de retratos, así como los textiles. Pero es sobre todo en las construcciones arquitectónicas, muchas de las cuales poseen orientación astronómica, donde se aprecia la verdadera importancia de esta cultura paralela a la huari. La ciudad de Tiwanaku o Taipikala parece que fue la capital de un gigantesco estado asentado en los Andes que comprendía el altiplano andino hoy localizado en la actuales naciones de Perú, Bolivia, Chile y Argentina.

Una de las pirámides de Tiahuanaco.
Tiahuanaco, cerca del lago Titicaca provincia de Ingavi (Bolivia).



Contó con miles de habitantes, quizá hasta 115.000, pero este dato es muy controvertido. Seguramente unos 30.000 habitantes sea una cifra más realista.

Esta cultura se caracterizó por los avances en tecnología metalúrgica, ya que conoció el bronce. Prueba de ello son las piezas con uniones de este metal en sus construcciones, utensilios y armas encontradas en las excavaciones. Este hecho es de extraordinaria importancia por una razón, el resto de culturas sólo llegaron a fundir cobre, por lo que Tiahuanaco contó con una gran ventaja tecnológica y militar.

El comercio se convirtió en un factor de primer orden para el desarrollo del centro urbano. Ya en épocas tempranas éste giraba en torno a la obsidiana, el cobre y una piedra semipreciosa llamada sodalita. Esta actividad comercial llegó a adquirir una extraordinaria importancia favoreciendo la aparición de una red de centros urbanos

especializados en intercambio de determinados productos. Eso precisamente es lo que nos indica la aparición del centro ceremonial de Tiahuanaco. Debieron de ser muchos los especialistas cualificados como canteros, escultores, orfebres, ceramistas o directores de obra que participaran. Pero, a la vez, debió de existir un poder altamente centralizado que fuera capaz de coordinar a hombres y recursos imprescindibles en unas obras de esta envergadura.

El aspecto de estas construcciones fuertemente impregnadas de religiosidad nos remite a la existencia de una importante clase sacerdotal.

El centro ceremonial, inscrito en la ciudad de Tiahuanaco, tenía planta rectangular y medía en torno a media hectárea. Encerraba un conjunto de estructuras muy relevantes desde el punto de vista de la arquitectura.

Muro del Kakasasaya.
Centro ceremonial de
Tiahuanaco.
Provincia de Ingavi
(Bolivia).





Monolito Ponce.
Centro ceremonial de
Tiahuanaco.
Provincia de Ingavi
(Bolivia).

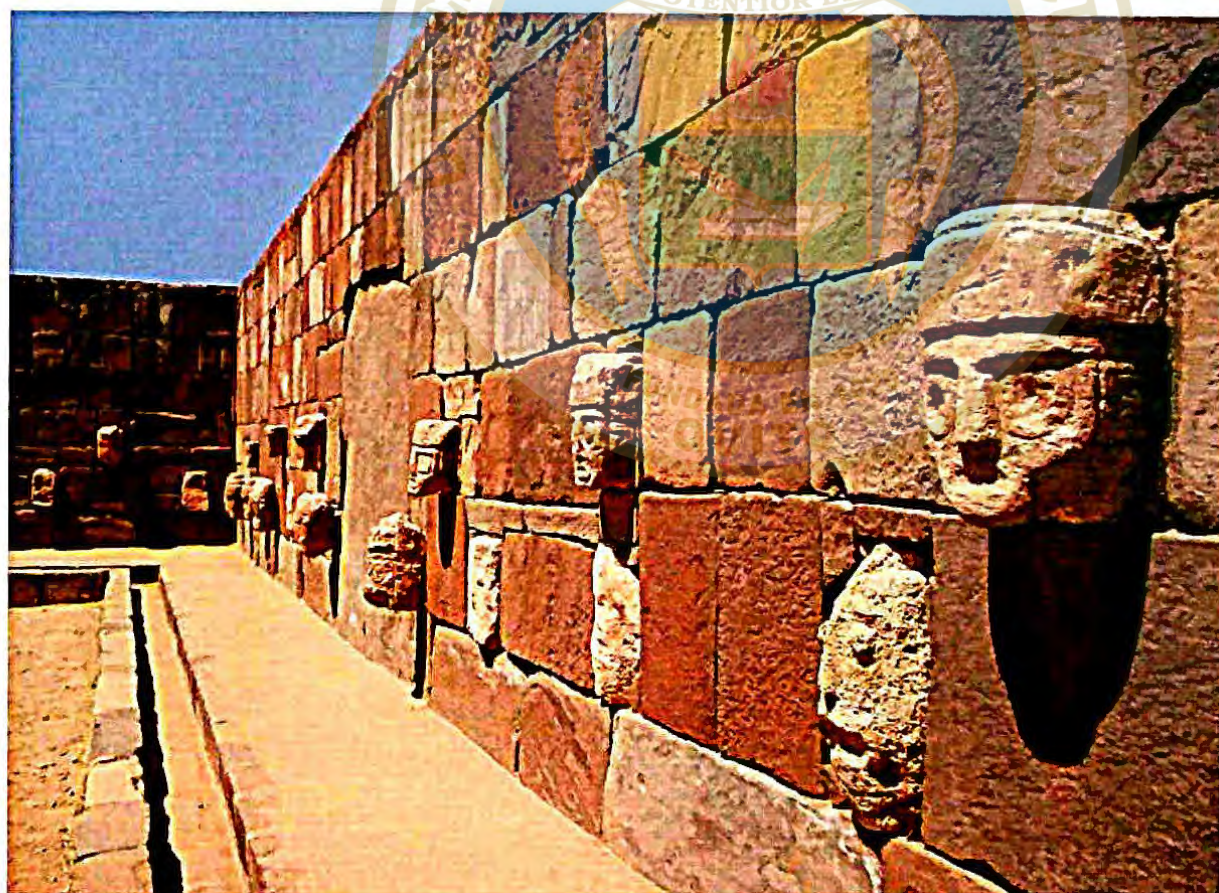
Templo semisubterráneo
de Kantatallita.
Centro ceremonial de
Tiahuanaco.
Provincia de Ingavi
(Bolivia).



El principal es el *Acapana*, una forma piramidal orientada de este a oeste que tenía unos 200 m de lado y una planta cruciforme. Aunque hoy día está prácticamente desaparecida, en su origen se trataba de una impresionante pirámide de tierra, más en concreto adobe, que se recubrió de bloques de piedra aparejada. El edificio estaba dispuesto en gradas de unos 15 m de altura. Al norte de éste se localizaba el *Templete Semisubterráneo de Kantatallita*, un complejo que constaba de una plaza de unos 800 m² hundida al menos 2 m por debajo del nivel original del suelo. Rodeada de unos muros formados por una secuencia de piedras monolíticas en disposición vertical que sostienen la pared al modo de contrafuertes. Dicha pared, además de los bloques verticales, consta de piedras aparejadas de forma cúbica y prismática rectangular que incrustan de forma más o menos ordenadas un conjunto de cabezas esculpidas. Tanto la *pirámide de Acapana* como el *Templete Semisubterráneo* parecen formar parte de un mismo conjunto ceremonial que está datado entre los siglos II y IV d.C.

La siguiente estructura ceremonial del conjunto de Tiahuanaco es el recinto del *Kalasasaya*. Fechado entre el siglo IV y V d.C., se trata de una gran masa de forma rectangular que mide 128 por 118 m y levantada 4 m por encima del nivel original del suelo. Dicha masa está sujeta por un muro de las mismas características que el *Templete semisubterráneo*. Posee un acceso a través de seis gradas que conducen hacia un patio interior cuyo elemento más importante es la estatua llamada *Monolito de Ponce*, en honor de su descubridor español, que se tratará posteriormente.

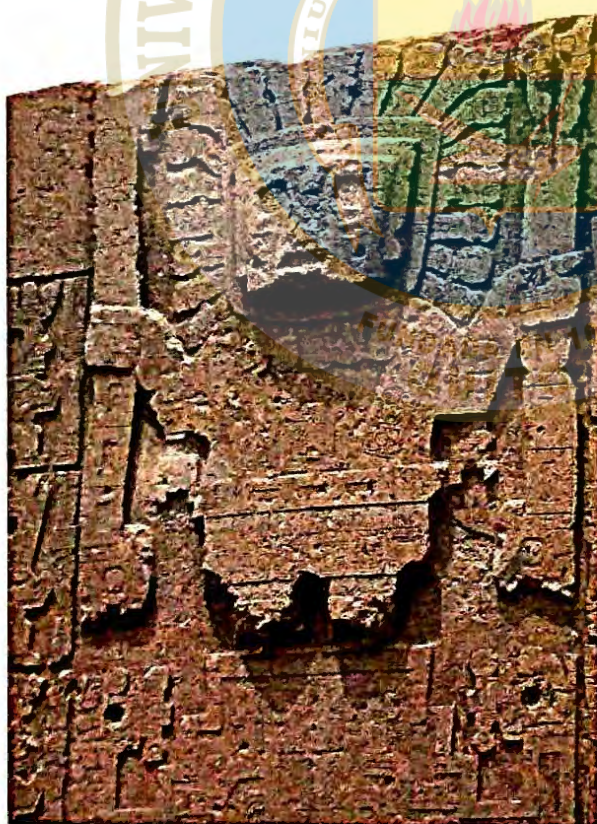
En uno de los ángulos del *Kalasasaya*, más concretamente, el del noroeste, se encuentra la *Puerta del Sol*, hoy aislada del resto del conjunto. En su momento debió de pertenecer a un grupo de puertas, fabricadas con piezas monolíticas, que se localizaban a lo largo del conjunto monumental. Pero tanto la *Puerta del Sol* como el *Monolito de Ponce* tienen su verdadera relevancia en el ámbito de la escultura.



Una de las paredes del templete semisubterráneo de Kantatallita. Centro ceremonial de Tiahuanaco. Provincia de Ingavi (Bolivia)

Diversos aspectos de la
llamada Puerta del Sol.

Abajo un detalle
del dios Viracocha.
Centro ceremonial
de Tiahuanaco.
Provincia de Ingavi
(Bolivia).



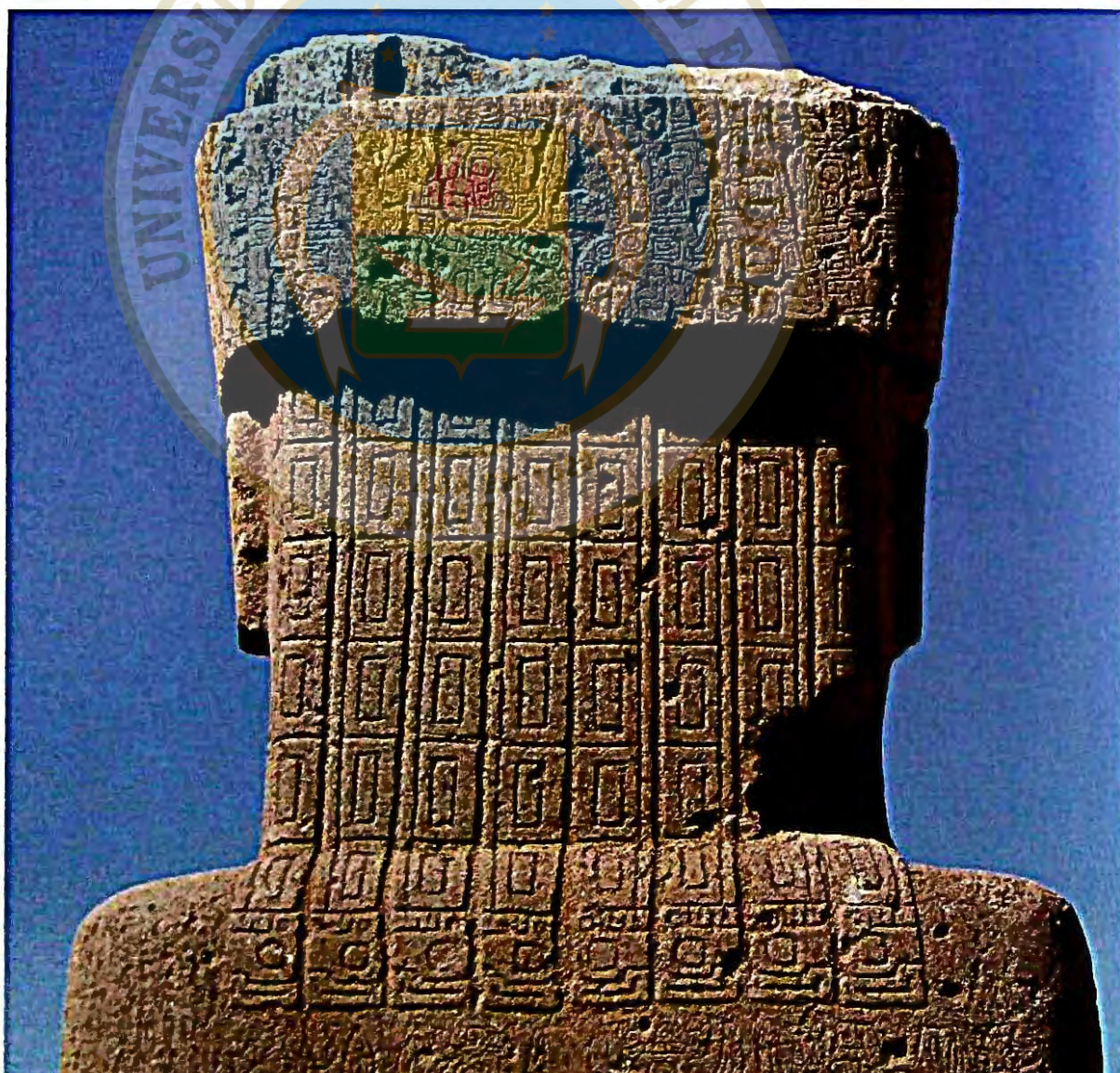


La *Puerta del Sol* contiene sobre el dintel un conjunto de figuras en medio y bajo-relieve del que destaca una figura principal con un marcado carácter antropomorfo. Aparentemente dotada de máscara, de la que cuelgan una especie de lágrimas de rasgos felinoides, está en posición erguida con los brazos separados del cuerpo que llevan en cada una de las manos una especie de cetro o maza ceremonial que contienen varas con cabezas de pumas y cóndores. A la altura del vientre se localizan lo que podrían ser cabezas trofeo. Esta deidad, de la que ya se ha tratado en la cultura Huari, se puede identificar con el dios panandino Viracocha, aunque bien pudiera ser el dios Sol, de ahí que perviviera esta advocación en la denominación de la puerta. Pero para ahondar más en el debate, señálese que posee ciertas semejanzas con el dios de las varas chaviniano. En cualquier caso, la figura a la que nos

enfrentamos es sin duda una deidad o personaje de verdadera relevancia, no sólo para Tiahuanaco, sino para la totalidad del área andina. Esta figura fue representada a través de todos los medios posibles, esto es, escultura, cerámica, orfebrería, textiles, etc.

Aparecen, en bajo-relieve, junto a esta figura principal y de forma escrupulosamente ordenadas, 48 figurillas de un personaje caracterizado de ave, pero igualmente dotado de máscara, alas u otros atributos. Las máscaras son muy parecidas a la de la figuras central y además están adornados de grecas rematadas por cabezas de ave, algunas de cóndores.

Sobre el ya citado *Monolito de Ponce*, hemos de indicar que esta figura ejemplifica la escultura de Tiahuanaco magníficamente. Así es, los monolitos de gran



Grabados posteriores del monolito Ponce. Centro ceremonial de Tiahuanaco. Provincia de Ingavi (Bolivia).



Cabeza masculina de un alto dignatario y figurilla femenina sedante. Cultura Tiahuanaco, 500 al 1000 d.C. Ambas en el British Museum, Londres (Reino Unido).

tamaño y de carácter antropomorfo son una de las características más habituales de esta cultura. El modo de proceder es siempre el mismo, sobre un paralelepípedo monolítico, se esculpe con un relieve muy bajo que no nos hace olvidar la original forma prismática del bloque de piedra. Se trata de composiciones con fuerte tendencia al geometrismo, generalmente en posición erguida con los brazos y manos sobre el pecho. Suelen poseer, igualmente una enorme cabeza de forma cúbica con ojos de formas rectangulares. Además, sus tocados y cinturones son recreados con finas incisiones que dibujan serpientes y aves y otros motivos mágicos. En las manos suelen portar desde instrumentos musicales hechos con caracolas marinas como es el caso del *pututo* hasta los *keros*, vasos cerámicos, metálicos o de madera, una de las formas más repetida en su cerámica.

Para el estudio de la cerámica de Tiahuanaco, los arqueólogos e investigadores han establecido una secuenciación cronológica basándose en la morfología de los piezas.

Durante el período temprano, entre 100 y 500 d.C., la cerámica no es muy fina, predominando formas homogéneas. La decoración es tanto pintada como incisa. Ya presentan motivos estilizados y complejos tales como aves, felinos, peces y serpientes. Destacan por su predominio las vasijas botelliformes y vasos de gran tamaño que habitualmente llevan una cabeza de felino esculpida.

Durante el período Clásico, entre 500 y 1200 d.C., la cerámica se convierte en más fina y con mayor riqueza de formas y diseños decorativos. Así, las formas más frecuentes

Vasija en forma de pez.
Cultura Chimú.
1100-1400 d. C.
Museo de América,
Madrid (España).



comienzan a ser los cántaros semiglobulares y los vasos kero, forma más o menos cilíndrica con la parte más estrecha en el centro. Los diseños de estos cacharros son de carácter figurativo o geométrico, siendo los dibujos delimitados por líneas blancas y negras. Los temas más frecuentes continúan siendo de carácter zoomorfo y antropomorfo, el puma representado de perfil, el cóndor, la serpiente, una figura humana completa con la cabeza de perfil y dibujos escalonados.

Ya en el período Post-Clásico o Decadente, a partir del 1200 d.C. entramos en una época de profundos cambios que repercuten sobre la cerámica. Ésta pierde calidad en el acabado. Las texturas son más rugosas y el pulido presenta impurezas.

Ya hacia el año 1300 d.C. el Cido de Tiahuanaco termina definitivamente desconociéndose, al día de hoy, las causas de este colapso aunque los historiadores optan por hipótesis de carácter endógeno.

Chimú

La cultura Chimú surge al decaer el Imperio Huari entre los siglos X - XV d.C. Ocupan el mismo área, la costa norte, en que se desarrolló unos siglos antes la cultura Mochica. Los Chimú fueron conocidos especialmente a través de su asentamiento más importante, la ciudadela de Chan Chán, próxima a la actual ciudad de Trujillo. A partir de importantes conquistas se expandió por un vasto territorio que abarcaba la práctica totalidad del territorio costero de la mitad norte de lo que hoy es Perú. Por el este, su expansión quedó marcada por una frontera que se definió por la cordillera montañosa de los Andes, dado que la cultura Chimú no logró incluir este territorio bajo su área de influencia.

Chan Chán fue la capital del reino Chimú, además del lugar de residencia de grandes señores que formaban parte de las clases dirigentes. La importancia de esta ciudad procede del papel jugado dentro de su estructura política y administrativa, ya que fue aquí desde donde se

centralizaron y redistribuyeron los bienes tanto de carácter agrícola como manufacturados.

Se considera al Chimú un Estado expansionista fuertemente centralizado, estando su estructura social muy jerarquizada a través de una burocracia extraordinariamente compleja.

Desde un punto de vista histórico, los arqueólogos han señalado la existencia de dos etapas. En la primera de ellas, un pequeño grupo que se localizaba en el valle de Moche y áreas cercanas comenzó una expansión territorial que en un segundo momento había convertido a Chimú en un reino expansivo del que, al menos, conocemos diez gobernantes.

Éstos se dotaron de una serie de espacios áulicos dentro de recintos monumentales mientras que las áreas residenciales no gozaron de tantos privilegios y las viviendas de habitaciones eran pequeñas y carentes de todo detalle monumental.

Su economía estaba basada en la agricultura que se practicó a gran escala gracias a una densa y extensa red de canalizaciones que se encargaba de abastecer el agua tanto de origen fluvial como del subsuelo la ciudad. Para beneficiarse de esto último, habilitaron *huachaques*, especie de campos agrícolas hundidos sobre el nivel del suelo, lo que les permitió obtener varias cosechas al año. La agricultura estaba complementada con la ganadería, la pesca, y la caza, jugando un papel muy importante la producción artesanal que actuaba como catalizador de una importantísima actividad comercial.

Efectivamente, el mar fue una fuente inagotable de recursos que los Chimú utilizaron frecuentemente. Sus naves estaban fabricadas de madera además de *totoras*, una caña que entretejida y conformada como bote o barca, flotaba y era muy manejable. Con la utilización de aparejos como anzuelos, y redes con pesos y flotadores pudieron acceder a la pesca en alta mar, al marisqueo en las playas y la recolección de algas marinas en las rocas de acantilados. La navegación no sólo la utilizaron para la explotación de los recursos marinos, sino que a través de largas travesías



Vasija representando un pescador sobre su barca de totora. Cultura Chimú. 1100-1400 d. C. Museo de América, Madrid (España).

se aprovisionaron de productos exóticos tales como el guano de las islas, usado como fértil abono en la agricultura o el *mullu* o *Spondylus* sp. Ésta es la concha de un bivalvo cuya abundancia o escasez informaba a los sacerdotes de las tendencias climáticas en cortos espacios de tiempo dado que el hábitat marino óptimo de este molusco está íntimamente ligado con la aparición del fenómeno del Niño. Dicho *mullu* tenía una extraordinaria importancia tanto ritual y religiosa como económica, pues llegó a utilizarse como un rústico patrón moneda.

Desde un punto de vista arquitectónico, la ciudad, ya citada de Chan Chán tuvo mucha importancia. Allí llegaron a vivir del orden de 50.000 personas dentro de un núcleo urbano que estaba separado en distintas ciudadelas o sectores amurallados a su vez separados por rectas y amplias calles. Cada uno de los sectores medía del orden de 200 a 300 m de anchura y unos 400 a 500 m de longitud, teniendo el acceso a través de una sola puerta. Estos conjuntos comprendían una serie de

elementos como habitaciones, terrazas, aljibes, plazas ceremoniales y un grupo de edificaciones de carácter público ordenados en un impresionante sistema viario dispuesto de forma ortogonal de más de 1.000 hectáreas. En la actualidad se estima que cada uno de los conjuntos o ciudadelas fueron producto de la fundación de un soberano diferente, ya que contaban con funciones palaciegas además de funcionar como centros administrativos y religiosos. Tras su muerte eran enterrados junto a sus allegados en unas construcciones en forma de plataformas de las que hoy conocemos al menos nueve que están datados ente 1150 y 1420 d.C. fecha, esta última, de la conquista por los incas.

Durante este período, la ciudad creció a un ritmo incesante a partir de la iniciativa de una elite no productiva que se sostenía sobre una gran masa de trabajadores incansables. Prueba de ello es el hecho de que aun muerto el fundador, el ritmo constructivo seguía vivo.



Uno de los muros y detalle de los relieves de la ciudadelita de Chan Chan al noroeste del Área Metropolitana de Trujillo, entre los distritos de Trujillo y Huanchaco, (Perú).



Relieve con pelicanos.
Ciudadela de Chan Chan al
noroeste del Área
Metropolitana de Trujillo,
entre los distritos de Trujillo
y Huanchaco, (Perú).

El material primario era el adobe y los tapiales de fábrica de tierra prensada con mampostería de guijarros. A través de impresionantes encofrados se conseguían levantar muros de hasta 9 m de altura por al menos 3 m de espesor. La colocación de los adobes de forma ordenada, unos entresacados y otros entremetidos, producía frisos y cenefas de entramados con motivos muy sencillos tales como rombos, grecas en escalera y representaciones muy esquemáticas de tipo zoomórfico tales como peces o pájaros, o elementos vegetales. Dichos frisos ocupaban enormes espacios dentro de los muros y debido a las secuencias de sombra y luz dotaban a los edificios de efectos de ritmo muy dinámicos.

En ocasiones también debieron de utilizarse otros sistemas decorativos a partir de moldes que producían estampados y que posibilitaron el uso de motivos curvos que combinados con las técnicas anteriormente descritas abrían un amplio abanico de posibilidades.

En cerámica, destacaron por la utilización abrumadora del molde tanto en la doméstica de uso diario como en la cerámica más ceremonial. Los colores utilizados predominantemente fueron el rojo para la primera de

ellas y el negro para la segunda. Las cerámicas de Chimú se elaboraron, como ya hemos dicho, a partir de un molde de dos piezas y en un solo color, por lo general negro. La razón, más que meramente estética, viene dada porque los cacharros son quemados en hornos cerrados y herméticos donde se produce lo que los alfareros conocen como un ambiente de reducción de oxígeno. Al evitar la penetración del aire, se impide igualmente la oxidación de las moléculas de hierro por el oxígeno en la atmósfera de la quema, razón por la que las piezas de barro quemadas sin reducción tienen un predominante color rojizo. Las vasijas de cerámica Chimú suelen estar decoradas, pero no a través de la pintura, este fenómeno es muy raro. Los alfareros recurrieron frecuentemente a las técnicas de estampado en relieve mediante la presión de sellos en las panzas de las vasijas. El resultado es una amplia gama de diseños donde predominan los tratamientos naturalistas. Dicho naturalismo, al imitar tan fielmente la realidad, restó originalidad y libertad creativa en los productos cerámicos. Frutas, legumbres, toda clase de animales y temas descriptivos de la vida cotidiana tales como escenas de trabajo, danza o caza fueron reproducidos hasta la saciedad. En ocasiones el artista profundizaba, en ese afán naturalista, hasta el terreno de



Templo del Sol.
Ciudadela de Chan Chan al
noroeste del Área
Metropolitana de Trujillo,
entre los distritos de Trujillo
y Huanchaco, (Perú).



A la izquierda Tumi o cuchillo ceremonial. Cultura Chimú-Lambayeque. Metropolitan Museum, New York (EE UU).

A la derecha, vasija de plata en forma de cabeza humana procedente de la huaca de Tantalluc, s XV. Museo de América, Madrid (España).

lo anecdótico, como las llamas recostadas y atadas o como, en el caso de la cerámica mochica, las escenas de temática erótica. Como quiera que los Chimú vivían fascinados por el mar en tanto en cuanto los alimentaba, éste fue uno de sus temas preferentes. Así, peces, aves de la costa y mamíferos marinos fueron repetidos hasta la saciedad como tema predominante.

Es tal la producción de cerámica durante el período chimú que los arqueólogos e historiadores hablan de un verdadero estilo chimú que inundó la costa y altiplano de la mitad norte del actual Perú.

Idéntico dominio técnico que en la cerámica se observa en la **orfebrería**. Baste señalar, en este sentido, que tras la caída de los chimúes, los incas se abastecieron de estos artesanos haciéndolos llegar hasta la capital, Cuzco. Se observan varios estilos de forma sincrónica, hecho atribuible a la posible existencia de distintos

talleres localizados en varias ciudades por lo que la clasificación de la producción de metales es muy difícil. Los materiales predominantes fueron el oro, plata y cobre que sometieron a una amplia gama de técnicas destacando fundamentalmente el moldeamiento por percusión, esto es, martilleado, y el repujado. Como productos característicos destacan los vasos de plata, largos, seguramente para uso ceremonial, en los que aparecen representadas caras humanas con nariz aguiluña y con cierto aspecto ornitomorfo. Otras veces se copia de los vasos cerámicos. En este caso suelen tener asa puente y doble pitorro y representan figuras de animales, seres humanos, todos trabajados de forma maciza o a veces mediante la unión de láminas hasta conformar la totalidad de la figura. Mención especial requieren los *tumis*, o cuchillos ceremoniales con la hoja en forma de media luna. Los mangos que se trabajaban mediante repujado podían incluir piedras incrustadas de turquesa u otras gemas.

Incas

Entre el año 1438 hasta 1533 se data el período Inca, la última de las culturas que consiguieron unificar el núcleo geográfico andino. Es por ello que los arqueólogos conocen este período como Horizonte Tardío. El pueblo inca fue heredero de una vasta tradición artística y cultural que se desarrolló en el continente sudamericano, más concretamente en la región del centro de los Andes. Esto no significa que se limitaran a copiar las distintas formas y usos desarrollados en los últimos 2.500 años, sino que

fueron más lejos, aportando en cada una de las artes una originalidad y un sello personal que identificó como incas a cada una de sus expresiones artísticas.

Tiene este pueblo su origen en la expansión llevada a cabo por Pachacútec el Reformador en el año 1438. Aunque los incas tenían su propia historia mítica en la que aluden a que llegaron desde el altiplano al valle de Cuzco, las fuentes arqueológicas nos indican todo lo contrario. Según éstas, los incas tuvieron su origen en el mismo ámbito en el que se desarrollaron y desde aquí llegaron

Ruinas de Ollantaytambo.
Cultura Inca.
Provincia de Urubamba,
cerca de Cuzco (Perú).



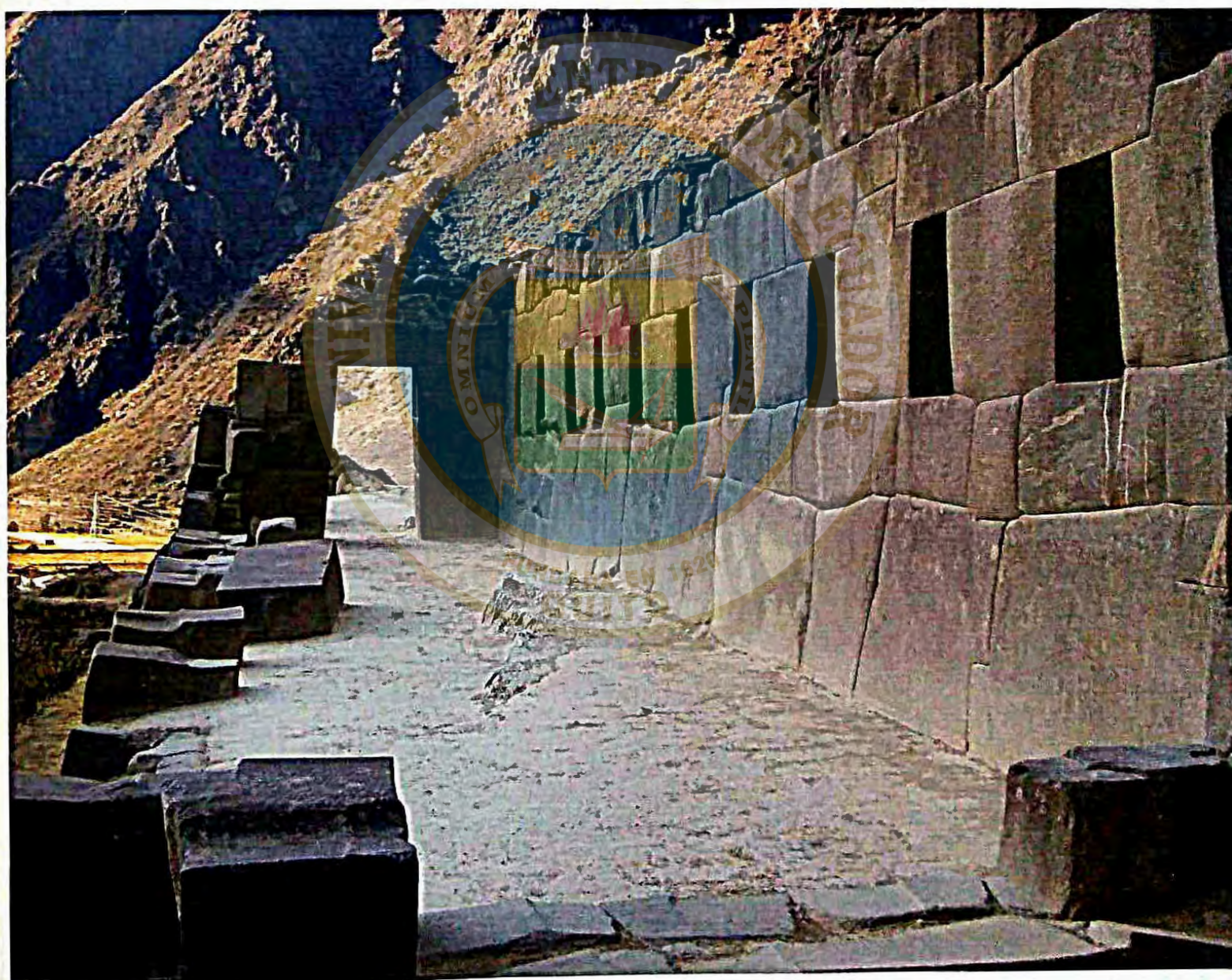
mediante la conquista y una imposición militar implacables a controlar los actuales territorios del sur de Ecuador; el norte de Chile, Bolivia y el noroeste de Argentina. Dividieron este imponente imperio, el *Tahuantinsuyu*, en cuatro provincias. Así, *Tahuantinsuyu*, una palabra del quechua, significa exactamente «cuatro provincias organizadas según los cuatro puntos cardinales» y cuyo vértice principal era la ciudad de Cuzco.

Fue la conquista del reino de Chimú el hecho más decisivo a la hora de organizar su imperio. Los modos

urbanos, más concretamente los de su capital Chan Chán, la organización y el funcionamiento de sus centros de poder localizados en los palacios de los conquistados inspiraron a los incas para una verdadera refundación de Cuzco. Allí se construyó un palacio para cada soberano que prolongaría su culto tras su muerte al modo de como lo hicieron en Chan Chán los chimúes.

Desde el punto de vista social, en la cúspide de su estructura se encontraba el monarca o *Sapa-Inca*, auténtico dios en vida que se casaba habitualmente con su propia

Centro ceremonial de Ollantaytambo. Conquistada y reconstruida por Pachacútec, fue centro de resistencia de Manco Inca Yupanqui, líder de la resistencia inca frente a la dominación española. Cultura Inca. Provincia de Urubamba, cerca de Cuzco (Perú).



Terrazas de Moray, centro
de cultivos y
experimentación agrícola
de la cultura Inca.
Cerca de Cuzco (Perú).



hermana. Estaba rodeado de una alta nobleza constituida por los varones de su familia, entendiéndose el concepto familia como linaje articulado en torno a un antepasado común, llamado *Panaca*. Estos nobles eran conocidos por los españoles con el nombre de *orejones* por tener unos grandes lóbulos descolgados debido a llevar durante toda su vida las orejeras, adornos de gran tamaño. Un tercer nivel social lo ocupaba una nobleza procedente de los territorios cercanos. Todos estos grupos eran considerados como privilegiados al no tener que prestar la *mita*, o trabajo en favor del Inca. Dicha institución jurídica fue aprovechada también por los españoles en época colonial.

La clase social inmediatamente inferior la constituían los funcionarios del Estado, oficiales del ejército, artesanos, estos

últimos según la magnitud del trabajo que fueran capaces de prestar al imperio. Todos estos colectivos gozaban de mucho prestigio social, en tanto en cuanto permitían que los engranajes del Estado incaico funcionaran.

El resto de la población se vertebraba en torno al *ayllu*, o familia en su acepción más amplia lo que implicaba a la totalidad de descendientes de un antepasado común más o menos notable y más o menos mítico. Trabajaban estos *ayllu* la tierra de forma colectiva, pues al nacer cada inca era dotado de una parcela de mayor tamaño para los hombres que para las mujeres. Los *ayllu* realizaban sobre las distintas propiedades de sus integrantes un trabajo de la tierra de carácter comunitario. Dicha parcela pasaba de nuevo al Estado una vez muerto.

Escenas agrícolas en un kero incaico, s. XVI-XVII. Brooklyn Museum, New York (EE UU).



Perfiles derecho e izquierdo de la llamada cabeza de Viracocha.

Es una de las pocas piezas existentes en el mundo que representa a un alto mandatario inca, tal como puede apreciarse por la presencia del "llantu" o banda de la que pende el "mascapaicha", la borla que simbolizaba la realeza inca.

Cultura Inca, s. XVI.
Museo de América,
Madrid (España).



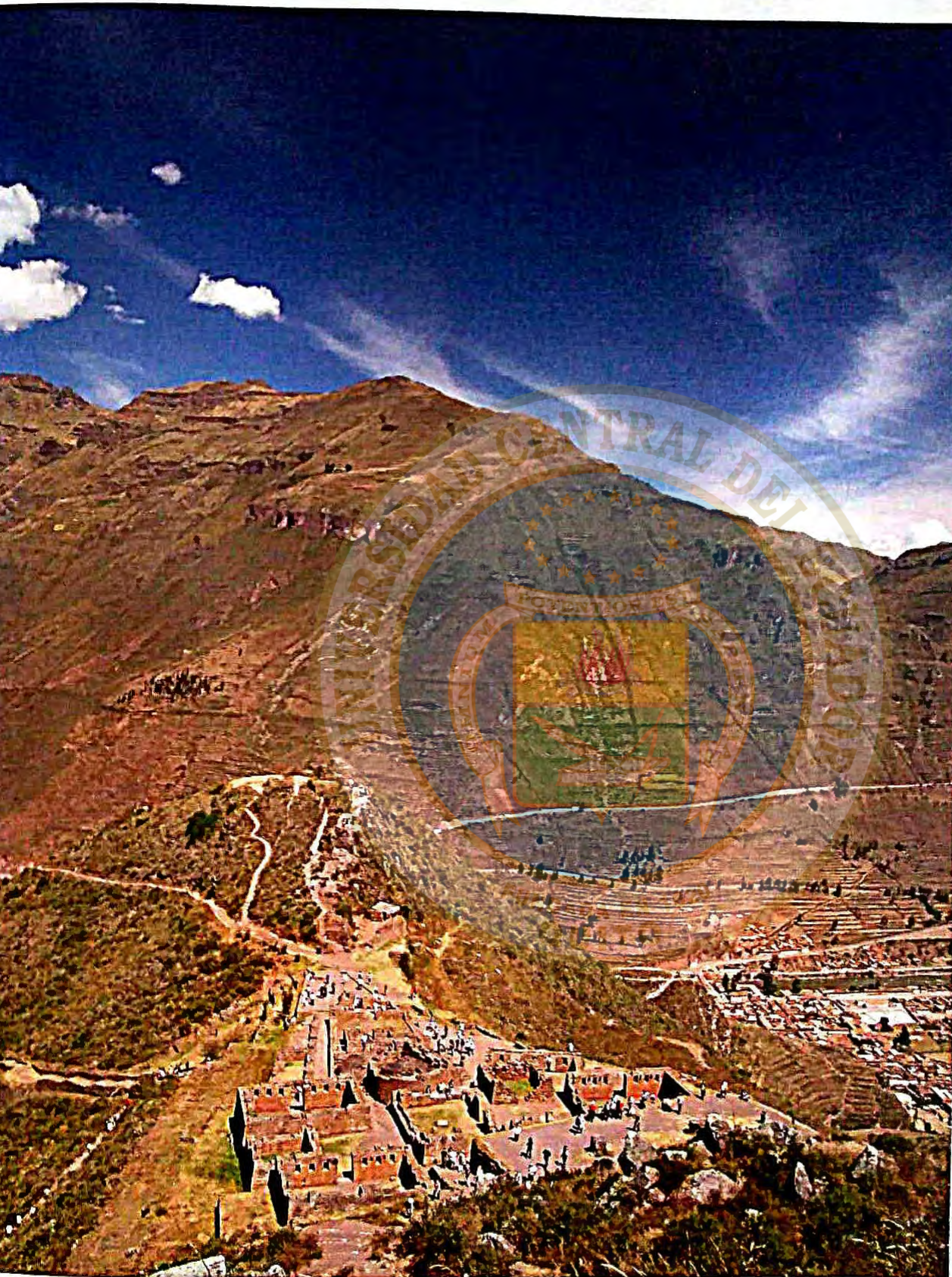
Estaban obligados a prestar, mediante la *mita*, su fuerza de trabajo en favor del Estado. Dicho trabajo podía tener varias formas como el cultivo de las tierras del templo del Sol y del Inca, o también mediante esta institución jurídica se podía realizar el servicio militar y, en el caso de las mujeres, la prestación de trabajos de carácter artesanal en la producción de enormes cantidades de vestidos y tejidos para el Estado. Igualmente se podían realizar trabajos como mano de obra en la elaboración de obras públicas tales como calzadas, templos, palacios y almacenes. Por debajo se encontraban los *yanacona* o servidores sin tierra, generalmente prisioneros de guerra.

El Estado, omnipresente en la vida de los habitantes del Tahuantinsuyu, controlaba la vida de la población a partir de un minucioso censo elaborado por una densa red de funcionarios. Se hacía cargo de los excedentes productivos almacenándolos en grandes alhóndigas o

almacenes estatales desde donde se repartían para alimentar a los *panaca*, esto es, a los linajes reales. También servía para sostener la logística del ejército y para los trabajadores que estaban efectuando la *mita*. Una buena porción se destinaba a prebendas y regalos como pago por los servicios prestados. Otras partes, a las áreas o regiones al objeto de paliar hambrunas por los efectos perjudiciales de una crisis climática, lo que desembocaba en una mala cosecha.

Una de las obsesiones principales del Estado Inca fue el de roturar el mayor número posible de tierras al objeto de sostener la mayor cantidad posible de población dentro del Tahuantinsuyu. Es por lo que se llevaron a cabo obras de ingeniería de gran envergadura tales como redes de canalizaciones hidráulicas, acueductos, drenaje de áreas pantanosas, etc. Pero destacaron fundamentalmente los característicos *andenes*, esto es, terrazas gigantescas en

Ruinas de Pisac, junto
a Cuzco.
Cultura Inca.



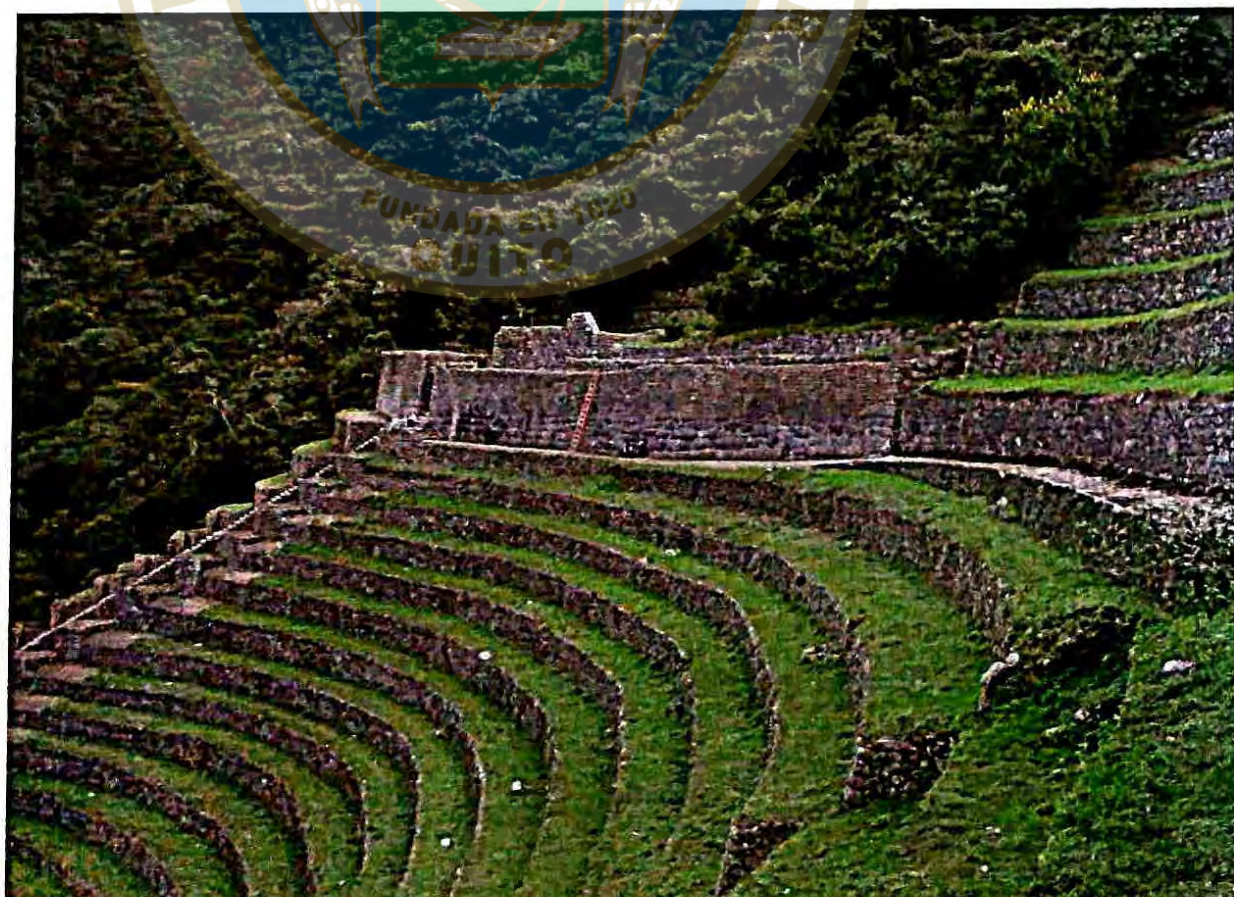
forma de escalinatas que identifican a modo de icono inconfundible al mundo inca.

Estos sistemas de terrazas o andenerías se solían localizar entre los 3.000 y 4.300 metros de altitud y pusieron en cultivo pendientes superiores a los 60°. Aparte de habilitar tierras virtualmente imposibles de cultivar, actuaron como un método extraordinariamente eficaz para impedir la erosión natural. El grado de modificación del terreno fue muy profundo ya que llegaron a combinar andenes excavados en la pendiente con otros productos de la acumulación de tierra retenida por muros de contención asentados sobre una especie de cimiento confeccionado con cantos. Las piedras que formaban el muro podían llevar incorporadas canales para el riego mediante talla de la piedra. En cualquier caso, aquí ya es evidente la pericia del corte y la talla de la piedra de que hacían gala los incas. Dicha técnica parece exceder en mucho la mera función de sustentación, pareciendo que además de transformar el paisaje para su mejor aprovechamiento, los incas buscaban algo más. Se trataba, de alguna forma, de ordenarlo y de embellecerlo, a base de esas equilibradas masas de tierra escalonadas. Este equilibrio en las proporciones, en plena época de cultivo, presentaba gran variedad de productos que incluían hasta flores por lo que

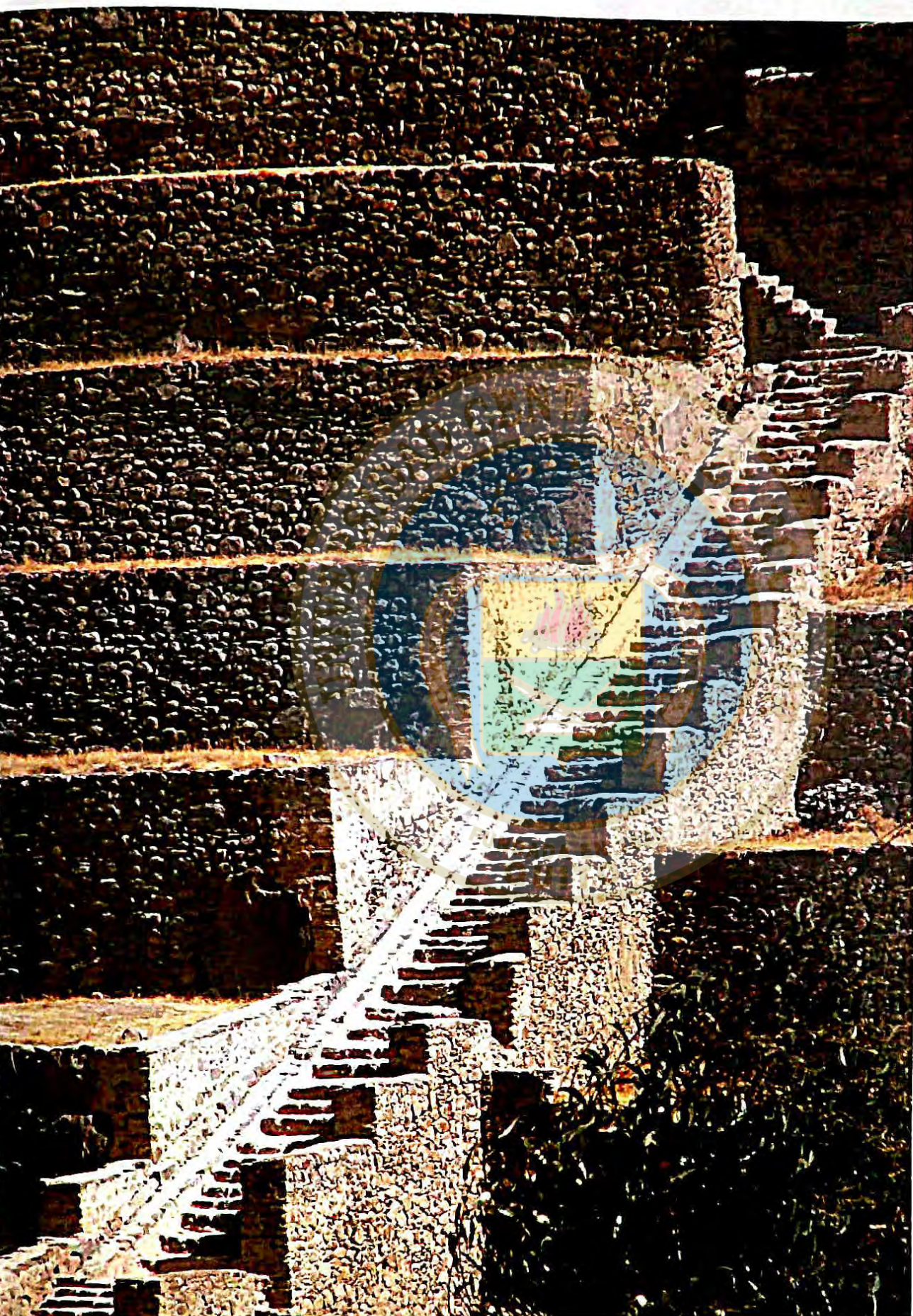
en cierto modo tendríamos que considerarlo como un arte monumental en tanto en cuanto poseía un fuerte efecto visual que debió de resultar impactante a los ojos de los españoles que lo vieron por primera vez.

La arquitectura inca se caracterizó fundamentalmente por el uso magistral de la piedra cuya plasmación principal la tuvo la construcción de palacios, templos y fortalezas. Seguramente, el paradigma de todo ello es **Machu Picchu**, ciudad en la que se muestra claramente esta alta especialización.

Previamente a la construcción de un edificio o ciudad, los incas realizaban un complejo protocolo para llevar a cabo su planificación al objeto de asegurar su éxito para el futuro. Además de las ciudades y palacios, los incas desarrollaron una impresionante actividad constructiva con el fin de conseguir objetivos de carácter político y militar. En lo político, la arquitectura del imperio debía corresponderse con la grandeza del monarca. En lo militar, a partir de ciertas construcciones se facilitaban las sucesivas conquistas además de dar cohesión al imperio. Nos encontramos ante caminos y calzadas pensados para obtener mayor rapidez en las comunicaciones, pero además, la pronta movilidad de las



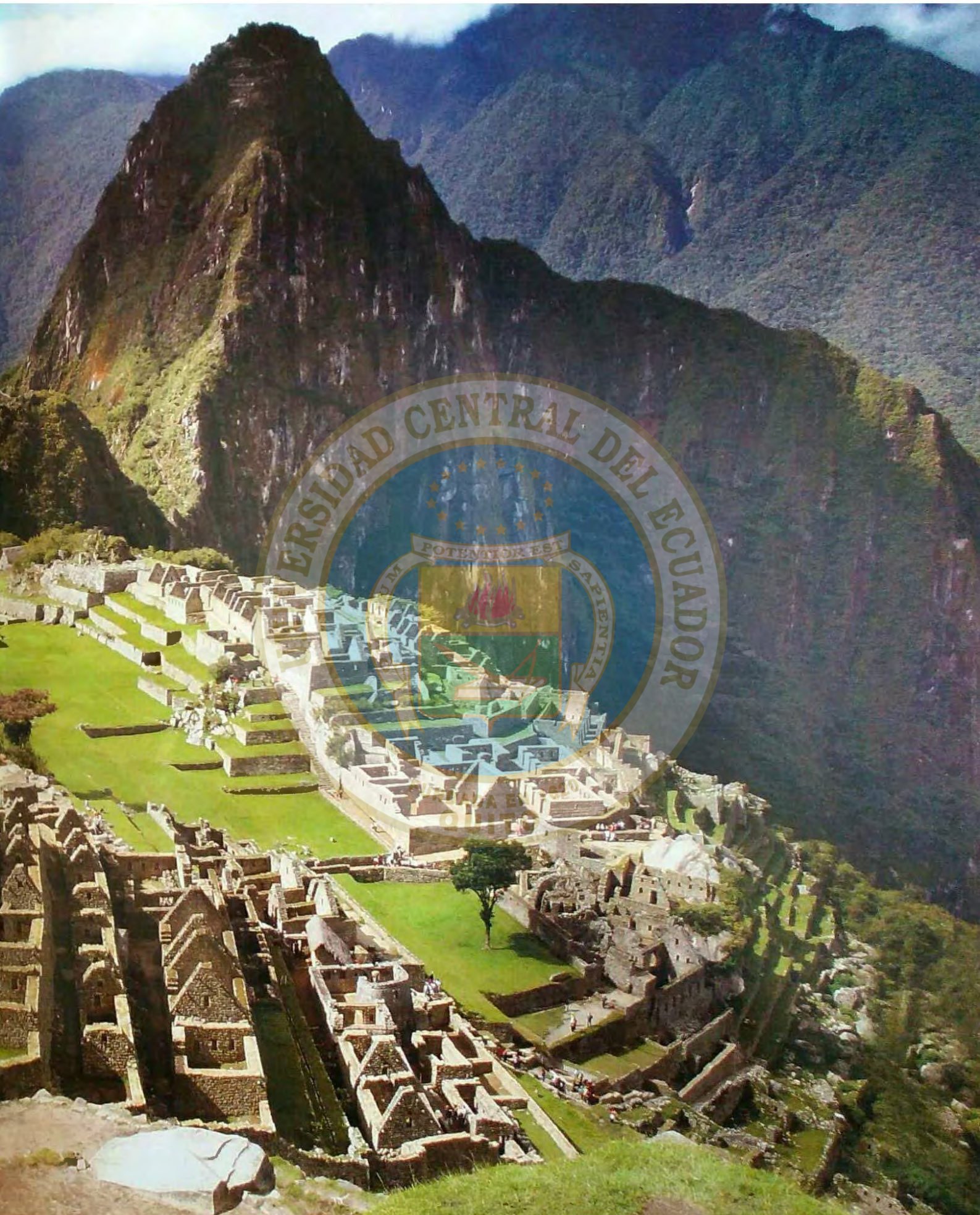
Antiguas terrazas de cultivo.
Santuario histórico de
Machu Picchu, s. XVI.
Cultura Inca.
Andes Centrales (Perú).



Escaleras de acceso a las antiguas terrazas de cultivo. Santuario histórico de Machu Picchu, s. XVI. Cultura Inca. Andes Centrales (Perú).

Vista panorámica del
Santuario histórico de
Machu Picchu, s. XVI.
Cultura Inca.
Andes Centrales (Perú).





Vanos trapezoidales
en uno de los muros
del Santuario histórico
de Machu Picchu, s. XVI.
Cultura Inca.
Andes Centrales (Perú).



tropas; ante alhóndigas y almacenes desde donde se repartía lo necesario a cualquier rincón del imperio en todo momento que fuera necesario; ante fortificaciones y fortalezas al objeto de asentar las nuevas tierras conquistadas; ante impresionantes palacios acordes con la jerarquía de sus ocupantes; ante templos dedicados al Sol, pues no olvidemos que estamos ante el culto oficial del imperio. Además dicho culto no sólo operaba como elemento legitimador y cohesionador del poder absoluto del Inca sino que así mismo, funcionaba como un auténtico vínculo entre todos los integrantes del Estado.

Como ya se ha dicho, la arquitectura inca está basada fundamentalmente en la piedra, sobre todo en la montaña donde este material es abundante. En la costa, haciendo uso de un gran pragmatismo, utilizaron las formas históricamente más tradicionales del adobe. Tenían una gran

variedad de técnicas constructivas que variaban según la finalidad del edificio y del material usado. Así, los muros de corrales, patios domésticos y de residencias campesinas se confeccionaban a través de una mampostería burda con predominio de piedras sin trabajar, superpuestas y ajustadas con piedrecillas; esta técnica es conocida como la *pirca*. Se trata de edificaciones con cubierta a dos aguas de ichu, la hierba muy dura que crece en la puna, sostenida por una estructura de palos y troncos.

En la arquitectura monumental se utilizaban piedras previa selección que favoreciera la talla. En cambio, para levantar edificaciones defensivas se solía utilizar un tipo de aparejo poligonal, lo que requería que cada piedra fuera trabajada de forma individualizada. Sus ángulos debían encajar a la perfección con las piedras adyacentes. Normalmente las bases del plemento estaban compuestas

de las piedras más grandes, auténtico aparejo ciclópeo de varias toneladas de peso. Destaca en este sentido la *Fortaleza de Sacsahuaman*.

Los edificios monumentales como palacios y edificios de función religiosa se levantaban con aparejos regulares, perfectamente colocados en hiladas horizontales que carecen del más mínimo almohadillado, esto es, completamente lisos. Cuando se veían en la necesidad de levantar muros curvos, la colocación de los sillares seguía siendo prácticamente perfecta, sin existir el más mínimo intersticio entre los mismos. Una vez asentados y levantado el muro o plemento, se le sometía a un acabado final por abrasión que se obtenía con arena silícea humedecida.

Uno de los aparejos más característicos es el de piedras más o menos almohadilladas, que se usó tanto en la elaboración de los andenes agrícolas como para el levantamiento de edificios. En este sentido hay que señalar que bajo la dura luz del altiplano produce un interesante efecto visual y rítmico a partir de los espacios iluminados y ensombrecidos.

Otra de las peculiares características de los edificios incaicos es que los muros se solían hacer siempre con una ligera inclinación, en talud, lo que les confiere un aspecto macizo y pesado. Los vanos solían tener forma trapezoidal y en el interior de las habitaciones había nichos y hornacinas, también de la misma forma trapezoidal. Una de las paradojas que nos habla de esa cierta incapacidad técnica de las civilizaciones precolombinas es que muy a pesar del porte de los muros perfectamente aparejados, la cubierta de los palacios se solucionaba al modo de las viviendas más humildes, esto es, con madera e *ichu*, como ocurría con el templo mayor de Cuzco.

Desde un punto de vista urbanístico, destacó la capital del imperio inca, Cuzco. Esta ciudad fue completamente remodelada por Pachacútec a mediados del siglo XV. La ciudad se organizó en torno a dos vías de comunicación diagonales que se cruzan en una plaza central. El resultado era la subdivisión de la ciudad en cuatro barrios. Estas vías que recomían el centro de la capital eran el comienzo de los caminos que conducían a las cuatro regiones del Tahuantinsuyu. Hemos de señalar, en cualquier caso, que este



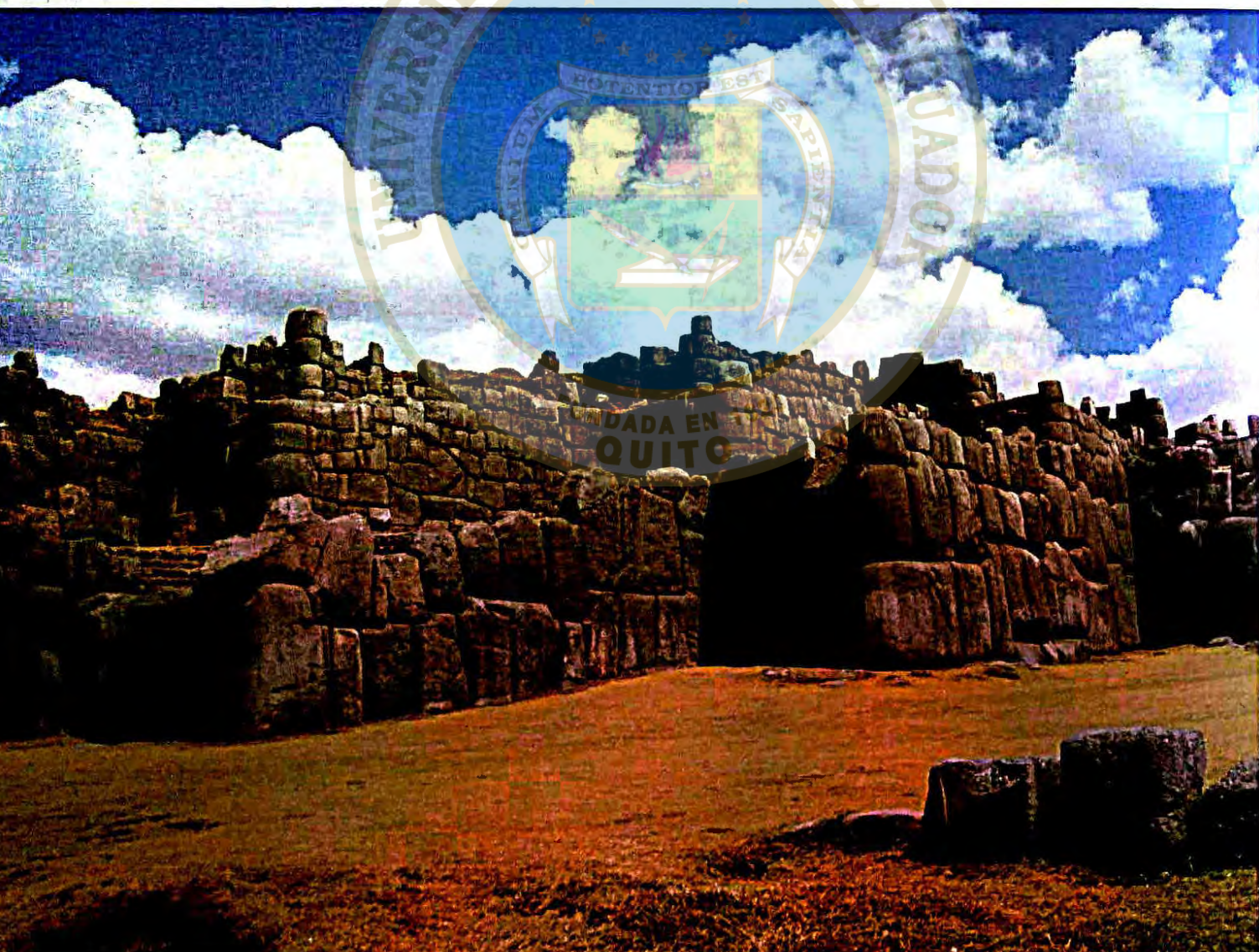
Piedra de los doce ángulos, una muestra de la maestría con la que los constructores incas ensamblaban sus muros.
Cultura Inca.
Cuzco (Perú).

plano tiene poco que ver con el resto de los sistemas de urbanización incaica. Aún hoy, muros de los palacios cuzqueños forman parte de hecho de los cimientos de la ciudad colonial. De nuevo se vuelve a observar en ellos la perfección de su construcción y sobre todo su carácter muy sobrio. Apenas hay elementos decorativos, reduciéndose a los típicos nichos y hornacinas y a algunos extraños motivos decorativos en relieve que representan lo que parecen pumas y serpientes de pequeño tamaño.

En el norte del Tahuantinsuyu dominaba la *Fortaleza de Sacsahuaman*, centro militar y político del Estado incaico. Hay autores que han querido ver en su plano la cabeza de un puma o la de un halcón con las plumas erizadas, siendo el resto de la ciudad el cuerpo de dicho animal. Esta asociación del felino con el halcón se remonta a Chavín de Huantar de tiempos formativos. Se trataba tal vez de

identificar la ciudad con algún animal mítico de particular importancia en cuanto a su simbolismo. Dentro, una serie de edificaciones de las cuales ya no quedan más que los cimientos y sobre todo tres enormes murallas, ciclópeas que, de forma aterrazada en tres niveles, se estructuran armoniosamente formando una imponente obra defensiva. Hoy en día los estudiosos del arte inca cuestionan la función exclusivamente defensiva del conjunto de *Sacsahuaman*, ya que parece ser que fue un complejo áulico-militar que sirvió como centro de gobierno en el que las murallas tenían un sentido tanto simbólico como funcional. Efectivamente, era el lugar donde el Inca, rodeado de una espléndida corte, gobernaba la totalidad de los rincones del imperio. Se trataba de un lugar extraordinario en donde el *sol en la tierra*, es decir, el monarca, exhibía de forma continua su poder absoluto y su inaccesibilidad ante los asombrados y respetuosos ojos de sus súbditos. Qué duda cabe de que la

Vista de las murallas de la
fortaleza de Sacsahuaman,
1400-1525.
Cultura Inca.
Cerca de Cuzco (Perú).





fortaleza también podía defender al Inca, en un momento dado, contra una posible rebelión en la ciudad.

Efectivamente, los edificios de Sacsahuaman revelan un amplio abanico de funciones que van desde las áulicas hasta las defensivas, pasando por las de almacenamiento. Incluso podemos hablar de función religiosa ya que aparte de la presencia del Inca que impregnaba de religiosidad cualquiera de sus residencias, existe un altar, el llamado *Trono del Inca*, localizado al otro lado de la plaza frontal. Allí se encuentran unas dobles escaleras talladas en la roca viva que forman un *usnu* o lugar donde se realizaban sacrificios.

El Coricancha era el templo mayor, cuyo recinto sagrado se inscribía a través de un muro rematado en planta por una especie de proa de barco. La importancia de este edificio radicaba en que guardaba una roca sagrada, el *Usnu*, también denominado en otras fuentes como *Intihuatana*, es decir, la «casa del sol». Aunque originalmente se pensaba que este conjunto monumental poseía funciones de observación astronómica, parece que preponderó una

función de carácter mágico-religiosa por la cual se ponía en relación con la divinidad, es decir, el Sol, con los seres humanos mediante el sacrificio. Pertenecientes a este conjunto monumental, todavía subsiste una buena parte de los edificios originales, de entre los cuales sobresalen un conjunto de cuatro construcciones de forma rectangular y colocadas de forma pareada. La disposición de estas edificaciones guardan una simetría perfecta y, según los cronistas españoles de la época, estuvieron cubiertos de planchas de oro y piedras preciosas.

Otra de las funciones del Coricancha era la funeraria, ya que servía de mausoleo del Inca. Allí se custodiaban las momias de los soberanos y allí se les rendía un auténtico culto por parte de su linaje familiar. En el exterior, y también según fuentes españolas, existió una especie de jardín artificial confeccionado en oro. La tierra estaba construida por pedazos de oro fino, y el maíz y las mazorcas al igual que las llamas y los hombres con sus aperos de labranza como los bastones y otros muchos animales también utilizaban este metal. Ni que decir tiene el grado de

Ruinas del Coricancha uno de los más venerados templos de los incas dedicado al dios Inti. Sobre él los españoles construyeron la iglesia de Santo Domingo. Cuzco (Perú).

Ruinas de la ciudad de
Pisac, en el Valle Sagrado.

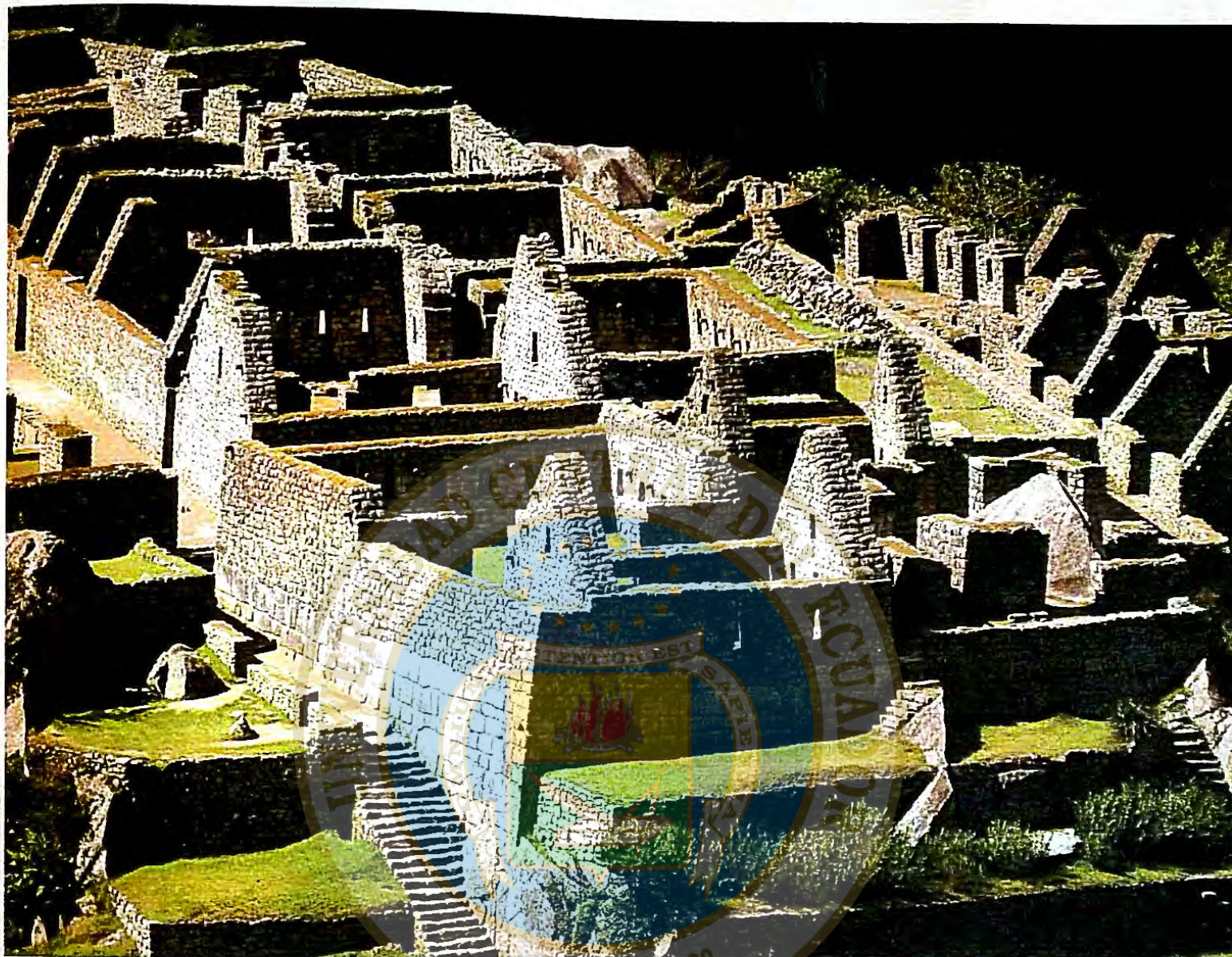


excitación que debió de producir semejante acumulación del metal precioso ante los ojos de los hombres de Pizarro. En cualquier caso, el antiguo Coricancha se sustituyó por un convento e iglesia de los dominicos.

Pero si en edificaciones monumentales los arquitectos incas mantuvieron un nivel creativo extraordinario, es sin duda en el urbanismo, especialmente cuanto se soportaba en un fabuloso medio natural, cuando la civilización inca aportó lo mejor de sí misma ya que todo su universo y cosmogonía se plasmó a la perfección en lugares como las ciudades de **Pisac** o **Machu Picchu**.

Pisac está situada en una escarpadura rocosa perpendicular al valle sagrado de los incas; su nombre procede del quechua y significa «perdiz». Parece ser que originalmente el plano urbano de esta ciudad tuvo la forma de dicha ave. Ya vimos cómo Sacsahuaman también adoptó un plano zoomorfo, práctica esta muy del gusto de los incas.

Es en las pendientes de este impresionante valle donde se encuentra un gigantesco conjunto de andenerías que llegan a gran altura en las sierras, se localizan además restos de palacios, fortificaciones, templos y depósitos de agua.



Seguramente, si hay una ciudad que sirva de modelo para entender el urbanismo inca, ésta es Machu Picchu. Este enclave ha generado muchísima literatura, lo que ha implicado la difusión de tópicos y verdades universalmente aceptadas hoy puestas en crítica por los estudiosos del arte y los arqueólogos. Como ejemplo de ello, tradicionalmente se ha creído que se trataba de una fortaleza o ciudadela cuando hoy ya se sabe con precisión que esta ciudad tenía una función mágica y religiosa fundamental. Igualmente se creyó que se trataba de una ciudad secreta, pero sabemos que los españoles ya cobraban impuestos de los habitantes de Picho, posiblemente su nombre original. Se localiza en

un escarpe montañoso protegido por un elevado pico, el Huayna Picchu. Todo el conjunto se encuadra en el meandro encajado del río Urubamba. Está rodeada de pendientes que caen violentamente sobre el río y allí, sobre un inverosímil risco se dispusieron andenerías, palacios, recintos sagrados y áreas residenciales, que formaron parte de un impresionante conjunto arquitectónico. A lo largo de la segunda mitad del siglo pasado, la ciudad fue sometida a sucesivas reconstrucciones, a veces poco fidedignas con la realidad original según la opinión de los arqueólogos más acreditados. El objetivo era acercarla al turismo de masas que ha convertido esta ciudad en uno de los objetos de

Edificaciones, posiblemente talleres y viviendas. Santuario histórico de Machu Picchu, s. XVI. Cultura Inca. Andes Centrales (Perú).

Roca del Sol o *Intibuatana*.
Santuario histórico de
Machu Picchu, s. XVI.
Cultura Inca.
Andes Centrales (Perú).



culto mundial de esta actividad. En cualquier caso, tras la controvertida reconstrucción, la ciudad sigue manteniendo un aspecto imponente y majestuoso.

La escultura constituye otro de los grandes conjuntos de realizaciones incaicas. Salvo algunas excepciones se trata de un arte de carácter mobiliario. Se labraban piezas de piedra en las que se representaban motivos de tipo zoomórfico. Uno de los temas más habituales fue el de los auquénidos, esto es, vicuñas, y guanacos dos especies no domesticadas y llamas y alpacas, domesticadas. También se recurre a motivos de tipo fitomórficos, como las mazorcas de maíz. A este conjunto de figurillas se les conoció con el nombre de *conopas*.

Uno de los elementos más recurrentes del arte inca fueron las rocas talladas in situ, que podían ser de tamaño

muy variable. Se trata de formas angulosas en lo que parecen escalones y que con toda probabilidad tenían un marcado carácter sagrado o mágico. Tal vez se trataba de una forma de acercamiento a la naturaleza y de modificación del medio muy acorde con esa obsesión propia de la mentalidad incaica de ordenación, estructuración y control de la realidad espacial circundante.

Seguramente la misma función y finalidad debieron de poseer el importante número de fuentes y baños, también de piedra tallada con auténtico mimo, que se presentaban en forma de estanques, pequeñas canalizaciones, diminutos saltos de agua y cascadas, en los que el agua juega un importante papel estético con su movimiento y sonido. Aparte de esta evidente función estética es clara la función mágico-religiosa ya que se debieron utilizar para abluciones rituales.



El Condor o *Apu Kuntur*,
figura granítica del templo
del mismo nombre.
Santuario histórico de
Machu Picchu, s. XVI.
Cultura Inca,
Andes Centrales (Perú).

Máscara funeraria incaica.
Museo Brüning,
Lambayeque (Perú).



Aparte de la arquitectura y de la escultura, el resto de las artes tradicionales muebles incaicas tuvieron también un importante exponente. Fruto de una imponente tradición artística de más de 2.000 años, las distintas manifestaciones artísticas de cerámica y orfebrería también brillaron. Ello es así debido al hecho que en el corto período de dominio incaico, se llevaron a la capital, Cuzco, a los mejores especialistas procedentes de los rincones más recónditos del Tahuantinsuyu.

Seguramente, la metalistería y orfebrería estuvieron en manos de artesanos de herencia cultural chimú. De ellos deben de ser las pequeñas figurillas zoomorfas de oro con forma de llama, y de oro y plata de hombres y mujeres desnudos que se usaban como ofrendas funerarias además de en los templos.

El repujado, el calado de los metales, junto con la técnica anteriormente citada es, sin duda, el modo de proceder más habitual de los orfebres del imperio inca.

Los objetos de metal constituyen, la realización más representativa de todo el conjunto de arte mobiliario de cuantas llevaron a cabo los incas. La tradición orfebre ocupó un capítulo muy importante dentro de los bienes a los que tenía derecho un súbdito del Tahuantinsuyu. Como materiales preferentes, trabajaron, el oro, la plata y el cobre. También conocían el bronce en su dos modalidades, la aleación de cobre y estaño y la de cobre arsenical. Las decoraciones utilizadas fueron de carácter abstracto como son las geométricas y predominantemente las distintas piezas estaban dotadas de una iconografía propia de la cosmogonía inca. Objetos como alfileres y prendedores para sujetar las prendas de vestir, denominados *tupu* en lengua quechua, fueron elementos muy corrientes aunque no de morfología muy variada. Solían rematarse con una lámina de forma variable, que no solía ir decorada. Cuando no era así, presentaba motivos geométricos muy simples dispuestos en cenefas o bandas. Alfileres de cabeza laminar o circular muy habitual en el ámbito cuzqueño, alcanzaron mucha difusión y

popularidad, pudiéndolos encontrar tanto en Cuzco como en los últimos confines del Imperio.

Colgantes, aretes, brazaletes, collares, anillos, y pulseras fueron el amplio abanico de manufacturas según las técnicas ya descritas. En cualquier caso, la orfebrería más importante no tiene que ver con los ajuares propios de la vida cotidiana sino que fueron las piezas hechas para tocados que adornaban las cabezas de reyes. Allí confluían materiales como el tejido, la plumería y los metales preciosos. Gran parte de la producción se orientó así, hacia la ornamentación personal; el Inca, la corte y los dignatarios del Estado iban ataviados con pectorales, brazaletes y collares, que ponían de manifiesto su inmenso poder.

Destacan, por último las piezas de carácter ritual que eran utilizadas como amuletos, ofrendas o con alguna carga mágica que eran asignadas a los ajuares de los cadáveres. Normalmente representan animales y figuras humanas de bulto redondo, entre los que cabe destacar las figuras antropomorfas desnudas pero con una fuerte estilización y geometrización muy acusada. Por lo que respecta a las formas zoomórficas más habituales, los estereotipos más comunes eran las llamas y las vicuñas. Se trata de un estilo en el que predomina un cierto hieratismo pero sin olvidar realismo y naturalismo en los detalles. También destacan los vasos de plata, algunos de ellos con forma de keros, con retratos humanos obtenidos a base del sucesivo martilleado. A menudo se incrustaban piedras preciosas o semipreciosas sobre los objetos de metal. Igualmente



Colgante incaico en forma de araña.
Museo Brüning,
Lambayeque (Perú).

Camisa de algodón, con
flores asociadas a la realeza.
Sitio arqueológico de
Pachacámac.
Cultura Inca, 1400-1530.
Museo de América,
Madrid (España).



utilizaban otra técnica consistente en aplicar un ácido natural para conseguir un bruñido sobre una aleación de cobre y oro o plata. Se conseguía con ello que destacara el brillo del oro o la plata con que estaba aleado.

En el arte textil destaca el predominio de estampaciones geométricas. Cuadros y dameros abundan en ponchos y telas además de figurillas y signos que los rellenan presentan tal variedad y organización sistemática que incluso algunos arqueólogos han interpretado en ello una forma incipiente de escritura.

Un hecho inherente a la totalidad de la tradiciones alfareras de las culturas precolombinas es la ausencia del torno. En este sentido los artesanos incas no aportaron ninguna nueva innovación técnica desconocida hasta ahora. Se trata de una cerámica con predominio de formas equilibradas, muy pulimentada y con abundancia de motivos abstractos geométricos. El modelado a mano que fue la técnica tradicional inicial favorecía una corta producción por lo que se recurrió a la utilización del molde para favorecer la fabricación en serie. Salvo el menaje doméstico, la mayor parte de la cerámica tenía un fin ritual y ceremonial.

Las tipologías más características de la cerámica inca variaron con respecto a anteriores tradiciones andinas. Así, si bien es cierto que el *kero* y el *aribalo* ya se utilizaron en culturas como la Chimú, encontramos nuevas formas como las *pajchas*.

El *kero* es un vaso de forma más o menos troncocónica estrechado en el centro que servía para hacer libaciones de chicha de carácter ritual; el *aribalo*, nombre de origen griego, es una vasija globular de base más o menos cónica, con cuello cilíndrico que solía tener en la base del cuello un apéndice zoomorfo. En ocasiones podía ir acompañada de dos asas en forma de lazo. La *pajcha* era un cacharro, ya típicamente inca, con forma de cazo que servía para hacer libaciones rituales sobre la tierra.

Desde un punto de vista cronológico podemos hablar de la existencia de dos estilos cerámicos incas. El de tipo **Killke**, del 1200 al 1450 d.C., y la cerámica tipo **Cuzco** del 1450 hasta la época colonial. Ambos suelen decorarse con motivos geométricos abstractos sencillos y utilizando tonos rojos y negros. Las de la segunda época se diferencian de las de la primera por una elaboración técnica más cuidada.

Una de las manifestaciones artísticas más habituales de los incas fue la utilización de la madera para fabricar keros y *pajchas*. Se solía recurrir a maderas muy duras como la chonta y se destinaban para las libaciones rituales sobre la tierra. Aparte de pintar los cuencos, se ornamentaban mediante incisiones y labrados que posteriormente se rellenaban con pastas de resinas coloreadas.



A la izquierda, kero en madera de la cultura Inca en el que se narra el comienzo del año agrícola.

A la derecha, copa ceremonial de madera policromada representativa del horizonte Tardío (s. XVI). Ambas en el Museo de América, Madrid (España).



EL ENTORNO MESOAMERICANO

Los arqueólogos han dividido tradicionalmente el devenir de las civilizaciones mesoamericanas en tres grandes etapas de tiempo: el conocido como **período Preclásico** al que también se le denomina como **período Formativo** y que se extendió desde 1500 a.C. a 300 d.C.; el **período Clásico**, que abarcó desde 300 d.C. hasta 950 d.C. y el **período Posclásico**, que se extendió desde 950 hasta 1521 d.C.

El **período Preclásico** es aquel en el que se desarrollaron técnicas agrícolas intensivas que implicaron un aumento en la productividad. Empezaron a aparecer las primeras formas jerárquicas más o menos estables en

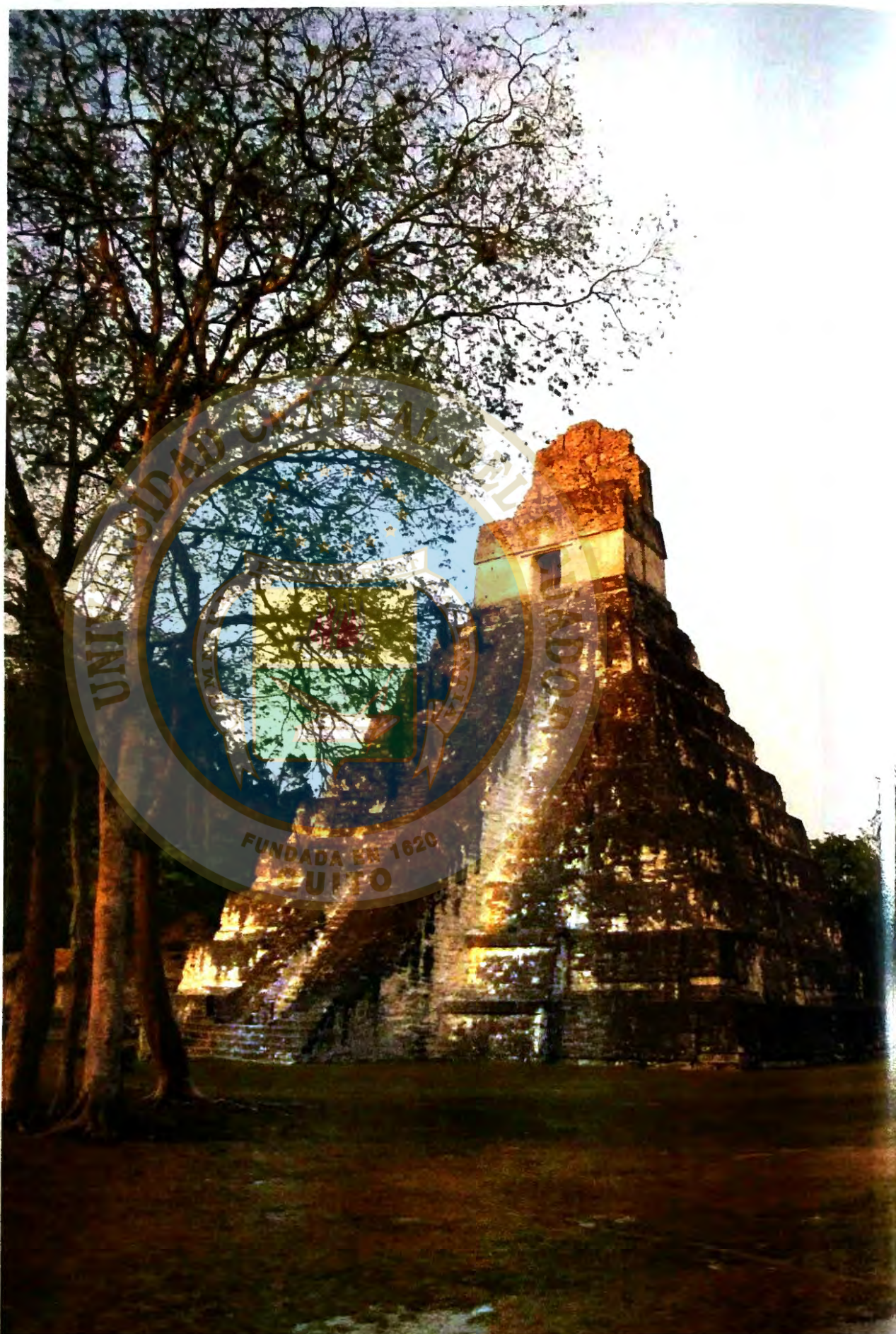
estas sociedades. Estos jefes serían aquellos que de alguna forma organizaron a los distintos grupos sociales en una especie de cooperativas de cultivo ante el incremento de la población que llevó al aumento de la competencia por los recursos. La defensa de estos excedentes debió de necesitar de alguna forma una potencia armada, entrenada y preparada que asegurara la fuerza suficiente a estos líderes para afianzar su poder central. Además es también característica de esta etapa la aparición de incipientes escrituras. De este conjunto de procesos, los arqueólogos tienen noticia en **Oaxaca**, donde se empiezan a constatar en torno al siglo VI a.C. con pueblos como el olmeca, el zapoteca y el maya. Mientras que entre el siglo VI y el III a.C. se datan centros ceremoniales precoces en el área maya.

En la página anterior, estela 25 de Yaxchilán. Cultura Maya, período Clásico Tardío, 600-900. British Museum, Londres (Reino Unido).

En esta página, una de las figuras conocidas como "Danzantes", en Monte Albán. Cultura Zapoteca, período Preclásico. Oaxaca de Juárez (México).



Templo del Gran Jaguar.
Cultura Maya,
periodo Clásico.
Centro arqueológico
de Tikal, El Petén
(Guatemala).





El período Clásico se caracterizó por la aparición definitiva de sociedades urbanas dotadas de una estructura estatal. La principal de ellas fue Teotihuacán, que llegó a contar con una población de más de 100.000 habitantes. También destacó Monte Albán, ciudad zapoteca que centralizó el dominio de la práctica totalidad del actual Oaxaca. Para el siglo IV, en el área maya, las ciudades ceremoniales de Tikal, Calakmul, Palenque y Copán que habían nacido durante el Preclásico ya habían desarrollado monumentos con textos jeroglíficos en los que describían la transformación de la organización social por la que habían pasado de tener jefes a auténticos reyes, institución a la que se atribuían orígenes divinos. Pero para el siglo X, la mayoría de las grandes ciudades, algunas de ellas de más de mil años de vida ininterrumpida, fueron abandonadas. Pudo ser debido a la sobreexplotación de los recursos y degradación medioambiental, un importante cambio

climático acompañado de una gran disminución de los recursos agrícolas, o a un período de fuerte inestabilidad política y social. Son muchas las teorías propuestas que explicarían el colapso de la sociedad maya, pero ninguna en particular cuenta la historia completamente. En cualquier caso se observó un renacimiento de la cultura maya entre los siglos IX y XIII en ciudades como Uxmal, Xochicalco, Cacaxtla y El Tajín en lo que los historiadores y arqueólogos han denominado como período Clásico Épico.

Durante el período Posclásico se desencadenó un proceso a partir del cual los distintos núcleos de gobierno regional fueron sometidos a un proceso de atomización y fragmentación. Fruto de ello, empezaron a surgir jerarcas locales con un área de influencia tan reducida territorialmente que la diplomacia y la búsqueda de alianzas se convirtió en un arma de vital importancia en la

Maqueta de la ciudad de El Tajín representando el aspecto que debía tener un conjunto monumental maya durante el período Clásico. Museo Arqueológico de Xalapa (México).

Cabeza Gigante.
Cultura Olmeca.
Parque Arqueológico de
La Venta, Villahermosa
(México).

subsistencia de estas grandes casas. Como consecuencia, las cortes locales se desarrollaron enormemente y los regalos, cuanto más exóticos mejor, fueron moneda de cambio en las alianzas entre las grandes casas. Surgieron así redes de intercambio que exigieron a los alfareros y comerciantes la búsqueda de los más raros y exóticos materiales para aumentar al máximo el valor de sus regalos. Se mejoró la técnica de fundición de oro, plata y cobre procedente del Sur y Centro América. Piedras preciosas como la turquesa procedente del suroeste de América se cambiaba por plumas de guacamayos de color escarlata.

Es tras la caída de la ciudad de Tula, una ciudad-estado Tolteca, que se observó la entrada desde el norte de tribus aztecas hacia el lago Texcoco, proceso que se aprecia desde el siglo IX hasta el XIII. Hubo, sin duda, una alteración del balance de poder regional hasta el punto de que ellos mismos entraron en esa política de alianzas concediéndoseles matrimonios reales con importantes

familias. A mediados del siglo XV, los méxica ya se habían convertido en la tribu más poderosa de los aztecas originales, ejerciendo una etapa de conquistas desde la ciudad de Tenochtitlán, que llegó a ser lo que conocemos hoy como Ciudad de México. Como es sabido, la preponderancia de dicha civilización terminó con la llegada de los españoles.

Olmecas

En torno al 1200 a.C., en un territorio que abarcaba unos 18.000 km² al sur de la actual Veracruz y al oeste de Tabasco, tuvo su inicio la cultura Olmeca. Esta área formaba el núcleo desde el que se irradiaban influencias culturales y políticas a los de alrededor; por lo que es conocido por los arqueólogos como *área metropolitana* o *nuclear*, al objeto de diferenciarlo de aquellos territorios no olmecas, pero sí de fuerte influencia. Dentro del área nuclear, los centros arqueológicos más importantes fueron San Lorenzo, La Venta, Laguna de los Cerros y Tres Zapotes.

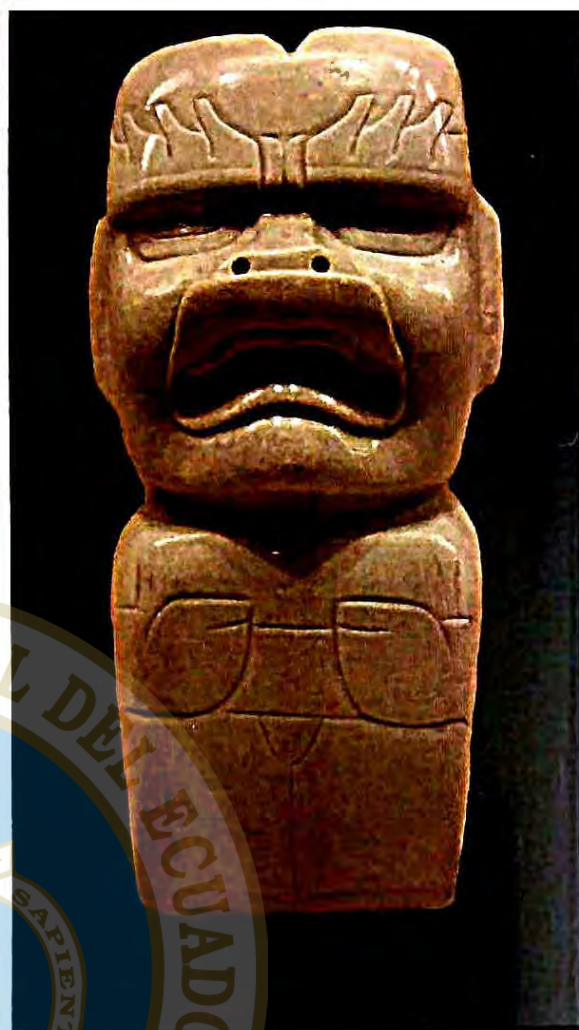




Relieve de un alto
dignatario.
Cultura Olmeca.
Museo Arqueológico
de Xalapa (México).



A la izquierda el altar número 5.
Cultura Olmeca.
Parque Arqueológico de La Venta, Villahermosa (México).



A la derecha, hacha votiva de jade.
Cultura Olmeca, período Clásico Medio,
1200-400 a. de C.
British Museum, Londres (Reino Unido).

La gran cultura olmeca fue la primera en formarse en territorio mesoamericano. Se ubicó en la zona costera del golfo de México, siendo considerada en la actualidad como «la cultura madre» del México antiguo.

Desconocemos el nombre con el que ellos se autodenominaban y tradicionalmente se utilizó para designarlos el de *olmeca*, proveniente del nahuatl, compuesta por los términos *olli*, habitante y *mecatl*, país del hule, que es una especie de látex de la planta del *guayule* que crece en latitudes más al norte del actual México.

Como ya se ha indicado, el primer florecimiento de la cultura olmeca se produjo en torno al 1200 a.C. Se cree que S. Lorenzo sirvió como centro de desarrollo e irradiación cultural que duró al menos 300 años. El centro se planificó como si su forma coincidiera con un enorme pájaro y tuvo una violenta destrucción que dio lugar al

nacimiento de La Venta, ésta ya una auténtica ciudad. Situada en una isla dentro de una marisma, mantuvo plena actividad durante cerca de 500 años, admitiéndose por la mayor parte de los historiadores y arqueólogos que ejerció la preponderancia de lo que pudo ser una confederación de centros olmecas. En torno al 400 a.C. la cultura olmeca entró en colapso y no se sabe si desapareció o fue absorbida por otros pueblos, como su vecinos, los zapotecas en Oaxaca y posteriormente los mayas.

En época prehispánica, los mesoamericanos consideraban la región en la que se asentaron los olmecas como una tierra paradisíaca, llena de abundancia y fuente de la fertilidad. A ello ayudaba la presencia del mar y la tupida red fluvial que en la costa se manifestaba a través grandes humedales repletos de lagunas y manglares. Además las lluvias eran muy frecuentes y abundantes, lo que producía la sensación de que había una eclosión de vida. Es por ello que los mesoamericanos en



Máscara sonriente con la característica hendidura frontal.
Cultura Olmeca. Museo Arqueológico de Xalapa (México).

general, definían esta región como símbolo del origen y renovación de la vida. Pero este medio húmedo añadido al paso del tiempo ha permitido a la arqueología recuperar muy poco de esta cultura. No se han encontrado huesos, ni piezas de cuero, ni textiles, ni madera, salvo una máscara, ni restos apreciables de zonas residenciales, ya que para la construcción se utilizó habitualmente el adobe. Sólo cerámica y piedra. Todo lo que sabemos sobre su vida proviene exclusivamente de la iconografía, por otra parte difícil de interpretar.

Por lo que respecta a su aspecto físico, conocemos que practicaban la deformación del cráneo y la mutilación dental de carácter ritual. Ambos rasgos los conocemos a partir de varios conjuntos de figurillas de material lítico. Suponemos igualmente que eran signos de la clase noble porque, además, este fenómeno también se observa en la época clásica maya. Para entender lo difícil que resulta para los arqueólogos emitir teorías e hipótesis baste decir, a modo de ejemplo,

que los investigadores encontraron por primera vez en la frente de los personajes, un rasgo con la forma de una hendidura en forma de V. Dicha hendidura vuelve a aparecer posteriormente en muchas figurillas de Teotihuacan y al día de hoy todavía sigue sin ser interpretada.

Los olmecas conocían el algodón, lo cultivaban y tejían en el telar. Amantes de la ornamentación corporal, solían adornarse con brazaletes, collares, pendientes, pectorales, orejeras, narigueras y ajorcas, especie de aros de oro, plata u otro metal que se llevaban en la muñeca, el brazo o el tobillo. En cuanto a la cabeza se utilizaban enormes tocados de plumería.

Como ya se ha dicho, el medio geográfico y climático explicarían la ausencia de construcciones residenciales perdurables. En cualquier caso, salvo alguna excepción, tampoco se conoce una arquitectura de carácter





Hacha olmeca procedente de Guerrero, México. Museo Real de Arte e Historia, Bruselas (Bélgica).

ceremonial o áulica. Efectivamente no construyeron palacios ni santuarios de piedra o ladrillo.

No nos quedan vestigios de armas, de los aperos de labranza o de instrumentos musicales, salvo un número importante de hachas de piedra pulimentada, herramienta sin la cual la supervivencia en un medio pantanoso y tropical hubiera sido imposible. No olvidemos que los olmecas practicaban una agricultura de rozas, por lo que una vez quemada la parte de terreno elegida para el cultivo, esta herramienta les servía para talar los árboles y llevar a cabo el desbroce.

La Venta ha sido el primer gran sitio estudiado científicamente pero todavía de forma incompleta. Su principal monumento es la llamada *pirámide*. Inicialmente tenía esa apariencia, pero cuando se limpió y desbrozó ya no era una

pirámide como las demás. No tenía plataformas en la cúspide y carecía de cualquier medio para acceder a la cumbre como escaleras o rampas. Además no tenía forma puntiaguda, aunque tampoco era lo suficientemente plana como para albergar un templete. Lo que convertía a esta pirámide en algo único en el mundo era el hecho de tener diez profundos surcos perpendiculares a la base. Ante lo enigmático del descubrimiento, los arqueólogos sólo observaron semejanzas con un volcán. Efectivamente, a unos 100 km de allí se localiza la cordillera de los Tuxlas, de origen volcánico y seguramente las montañas de donde obtuvieron los grandes bloques de basalto para su escultura.

Esta pirámide formaba un conjunto compuesto al norte por rectángulo de unos 2.000 m², perfilado por una secuencia de columnas prismáticas de basalto. Más al norte aparece una plataforma en muy mal estado de conservación

En la página anterior, Estela 2. Seis figuras menores rodean a un personaje central con tocado ceremonial. Cultura Olmeca. Parque Arqueológico de La Venta, Villahermosa (México).

Altar número 4.
Cultura Olmeca.
Parque Arqueológico de
La Venta, Villahermosa
(México).



que parece dotada de gradas. Lo que sí parece evidente es que el conjunto monumental compuesto de estelas y tumbas está cuidadosamente planificado.

El conjunto situado al sur de la pirámide aún no está explorado en su totalidad, aunque ya se ha descubierto una cabeza gigante. Pero en cambio, la zona al norte de la pirámide está muy bien estudiada. Así se constata la existencia de algunas fosas enormes con el fin de recibir ofrendas masivas. En esas tumbas se depositaban ajuares constituidos por losas de piedras semipreciosas de serpentina junto con arcilla de color y todo ello recubierto de tierra. Las piedras semipreciosas servían además para la confección de mosaicos cuyo motivo principal es la cabeza de un jaguar. De ellos se han encontrado tres y parece que fueron enterrados una vez acabados, lo que les confiere un claro valor ritual estimándose que se trataba de ofrendas a los dioses de la tierra.

Sobre el origen de estos materiales, las piedras volcánicas y el basalto parece ser que provenían de la cadena de los Tuxlas, a un centenar de km. Por lo que respecta a la serpentina y resto de rocas duras, los yacimientos más cercanos están incluso más lejos por lo que estas ceremonias de enterramiento de piedras debían de tener un extraordinario valor mágico y religioso que justificara llevar a

cabo semejante esfuerzo. Además, este hecho nos informa de la existencia de una población abundante y fuertemente jerarquizada y organizada.

Los olmecas, al igual que otros pueblos mesoamericanos, llevaban a cabo una práctica consistente en enterrar objetos preciosos cerca de los monumentos. Se trata de conjuntos de estatuillas labradas en piedra de una alta calidad artística que representan personas. Suelen aparecer sin distinción de sexo, erguidos y con las piernas ligeramente flexionadas. Tienen la cabeza deformada al modo de como suponemos que lo hacían mediante ligaduras en los cráneos desde la más tierna infancia y además aparecen con estas cabezas muy voluminosas en relación con el cuerpo.

Pero sin duda alguna el exponente artístico más característico de La Venta son los altares, las estelas y las cabezas colosales.

El término *altar* está mal empleado ya que en la mayoría de los que se han encontrado se pueden observar esculpidos personajes en actitud de salir de nichos, muchos de los cuales portan bebés en los brazos. Aunque muy deteriorados por la erosión, todavía hoy se pueden observar en ellas detalles como sus elaborados peinados, ornamentos corporales tales como collares, pectorales, sombreros,

cinturones, faldas, taparrabos, etc. Según la mayor parte de los historiadores, hoy se cree que los olmecas los utilizaban en ceremonias y rituales pero no al modo de un altar sino como pedestal o trono. Las figuras situadas en las hornacinas se pueden interpretar como un contacto con sus antepasados o que están recibiendo ayuda de éstos.

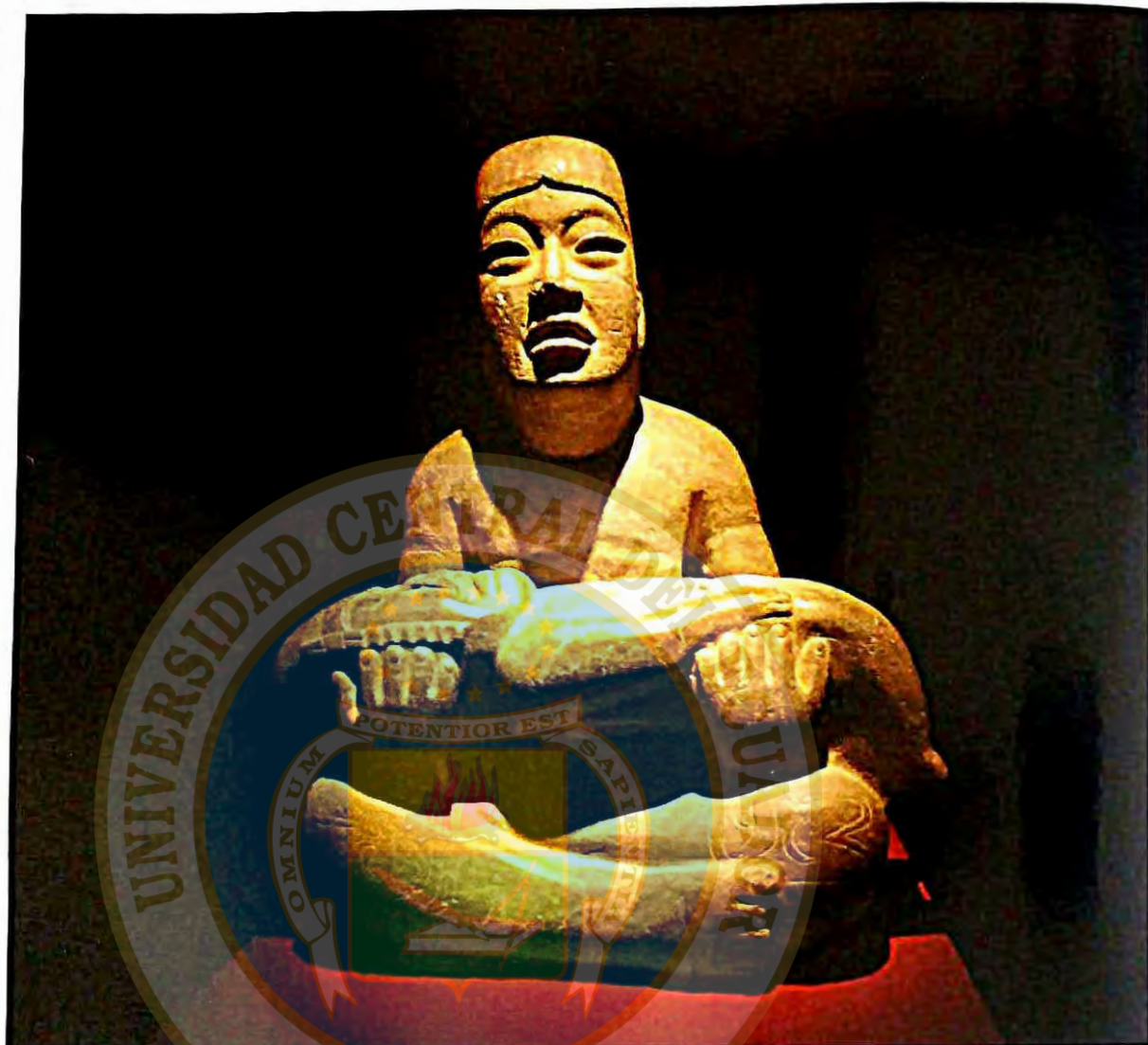
Sin duda el icono identificador, no sólo de la escultura olmeca sino de la misma civilización son las archiconocidas cabezas gigantes. Al día de hoy siguen planteando un conjunto de preguntas de difícil respuesta. Las dos principales características de las cabezas tras una rápida observación es que se trata de retratos con un afán realista y en segundo lugar que, aunque muy semejantes unas a otras, también

tienen rasgos individualizados. Efectivamente, las 17 cabezas encontradas al día de hoy tienen similitudes evidentes como la anchura de los rostros, sus mejillas mofletudas, la boca arqueada, los labios carnosos, las comisuras de los labios estiradas hacia abajo, la nariz maciza y achatada al modo africano, los ojos almendrados, etc. Este conjunto de rasgos, no obstante, también recuerda a una iconografía muy grata a los olmecas como era la de los felinos. Además suelen estar tocados con cascos, las proporciones generales coinciden correspondiéndose con un canon único utilizado por los escultores. Pero al analizarlas con mayor aproximación se observan un conjunto de particularidades que los individualizan, como el hecho de que los cascos, orejeras y los aretes sean distintos.



Cabeza Gigante.
Cultura Olmeca.
Museo Nacional de
Antropología (México).

El Señor de las Limas,
 período Preclásico
 Mesoamericano.
 Cultura Olmeca.
 Museo Arqueológico
 de Xalapa (México).



En un principio parecen retratos de personajes ostentadores de mucho poder, además de muy venerados. Sólo esto último explicaría la realización del inmenso esfuerzo con el fin de traer y tallar los enormes bloques de basalto para posteriormente esculpirlos.

Pero estas gigantescas cabezas no son las únicas esculturas exentas que se encuentran en la Venta. Se han descubierto al menos 90 figuras, de basalto generalmente, que identifican a personajes en diversas actitudes. En estas figuras reconocemos elementos ya observados en las cabezas, especialmente la rechonchez, esta vez de cuerpo entero y los rasgos felinoides. Destaca en este sentido la

figura de *La Abuelita*, encontrada al norte de la pirámide. De 1,42 m de altura, representa a una figura femenina, arrodillada y que sostiene entre sus manos lo que parece una caja rectangular. Otras estatuas representan personajes sedentes, que se presentan con las piernas cruzadas mientras sostienen en sus manos algún objeto como una barra, otras con los brazos colgando o apoyados en los tobillos. Fuera de La Venta, más concretamente en el pueblo de *Las Limas*, en el sureste del estado mexicano de Veracruz, nos encontramos con la estatua conocida como *El Señor de las Limas*, tallada en piedra verde. Representa a un joven hombre en posición sedente que soporta en sus brazos a un niño-jaguar. De nuevo vuelve a aparecer este



La Abuela.
Cultura Olmeca.
Parque Arqueológico
de La Venta, Villahermosa
(México).

Figura de hombre desnudo.
Cultura Olmeca,
Preclásico Medio,
1250 a.C al 200 d.C.
Museo Rufino Tamayo,
Oaxaca (México).





personaje mitológico. La pieza fue encontrada en el extremo meridional del área nuclear olmeca.

También es abundante la escultura en bajorrelieve, que paradójicamente se encuentra muy bien conservada. El material es el mismo, basalto y de color gris claro.

Si la isla de La Venta se distingue por el número, calidad y el buen estado de conservación de las esculturas, no se puede decir lo mismo sobre la cerámica, muy escasa. A partir de ella se han elaborado cálculos sobre los residentes de La Venta y escasamente llegaban a unos miles, seguramente ligados a la elite religiosa y a la administración militar del centro. Efectivamente se trata de poca cerámica y en mal estado. A partir de estos restos, podemos decir

que la alfarería olmeca fue muy variada, ya que trabajaron desde la cerámica blanca con base de caolinita hasta la marrón y negra decoradas con motivos lineales pintados y grabados con incisiones. Además otros motivos decorativos lo formaban garras, encías, cejas, manchas de jaguar, etc. Las tipologías encontradas van desde las vasijas, escudillas, platos, y ollas con vertederas, hasta vasijas zoomorfas. Las figurillas huecas y sólidas representan hombres como guerreros o jugadores de pelota, mujeres, niños, etc., algunas con elaborados atuendos y otras desnudas.

En San Lorenzo, los vestigios de habitaciones son más numerosos que en La Venta, pero no se han encontrado ofrendas de piedras semipreciosas enterradas, ni tumbas de rico contenido. Por el contrario, la escultura monumental

Busto femenino con tocado en forma de pájaro.
Cultura Olmeca,
1200 a.C al 400 d.C.
British Museum, Londres
(Reino Unido).

Figura de guerrero,
Cultura Olmeca, Preclásico
Medio, 1250 a.C al 200 d.C.
Museo Rufino Tamayo,
Oaxaca (México).



es de calidad extraordinaria. Los monolitos se conciben de una manera análoga a las de La Venta con las mismas convenciones observadas en los personajes esculpidos en los nichos de los altares.

Aquí observamos elementos que serán recurrentes en el arte mesoamericano. Como el ornamento de las orejas que recuerdan a la *Serpiente Emplumada*, Quetzalcóatl, adorado por toltecas y aztecas. Igualmente, en otro altar se observa una larga tradición que volvemos a encontrar en Chichén Itza, una mesa de piedra sostenida por atlantes.

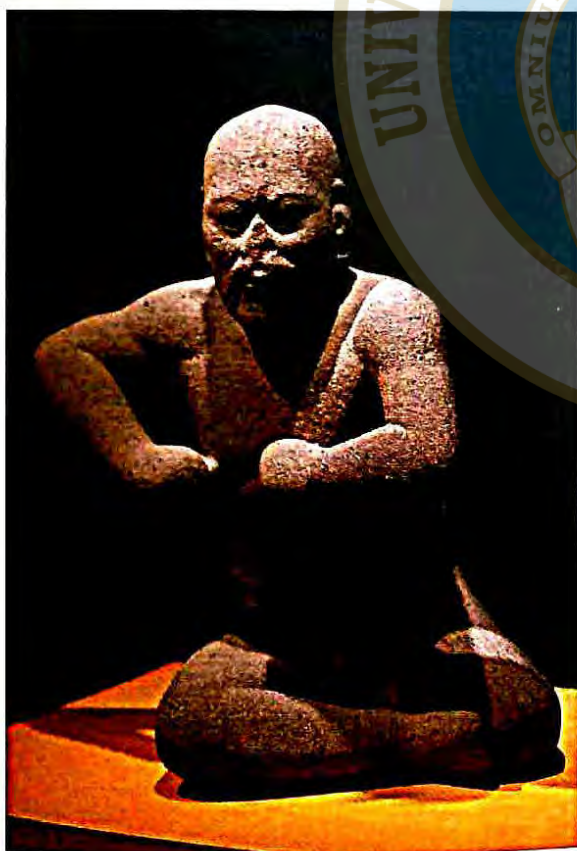
Destaca la estatua llamada *El escriba*, personaje sedente con las piernas cruzadas, sostiene una barra cilíndrica apoyada sobre sus muslos. Aunque carece de cabeza, presenta una actitud natural y majestuosa.

Las representaciones zoomórficas, especialmente de felinos, son frecuentes, como la de un jaguar sentado o un pez cuya cabeza termina en fauces de este animal.

Una de las estatuas más bellas es la conocida como *El Príncipe*. Personaje sedente, con las piernas cruzadas, ambas manos apoyadas sobre el suelo, en una actitud repetidamente representada en las esculturas olmecas. Aunque la cabeza es desproporcionadamente grande con respecto al resto del cuerpo, está tocada con un casco redondo con una cimera y dos cubre orejas. A partir de su presencia majestuosa, parece indicarnos que ocupaba un alto nivel en el rango jerárquico civil o religioso.

Otra de las obras más celebres es *El luchador*. Personaje de rasgos muy realistas, se le representa usando barba y bigote con el cráneo rasurado. Los ojos de almendrados siguen el canon olmeca aunque su nariz aparece ya recta al igual que la boca, muy fina. Parece ser que en realidad no se trata de un luchador sino de un jugador de pelota en plena acción.

Las dos principales centros olmecas tuvieron un final traumático. Hoy sabemos muy poco al respecto aunque

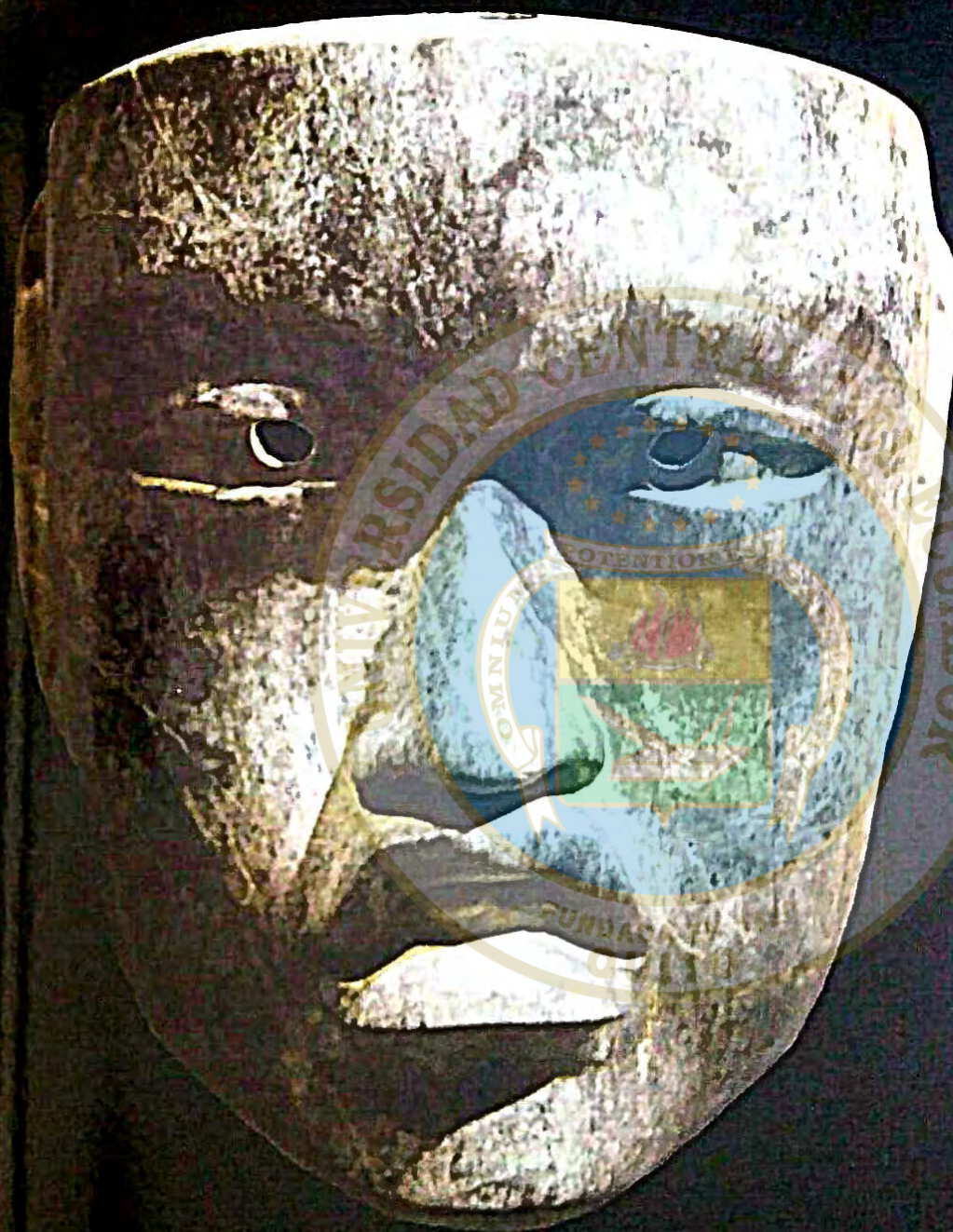


A la izquierda, *El Luchador*, cultura Olmeca, Preclásico, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México (México).

A la derecha, *El Príncipe*, cultura Olmeca, Preclásico Medio, Museo Arqueológico de Xalapa (México).



Mascaras en alabastro,
cultura Olmeca,
periodo Clásico.
Proceden de Tabasco.
Museo Real de Arte e
Historia, Bruselas (Bélgica)



Figurita de niño, cultura Olmeca, período Preclásico. Procede del yacimiento de Las Bocas, Puebla (México). Metropolitan Museum de New York (EE UU).



contamos con algunos datos relevantes. La catástrofe que dio fin a la cultura de San Lorenzo debió de ser brutal a partir de la barbarie con que se emplearon contra los monumentos. Las cabezas gigantes resistieron salvo una, aunque todas fueron marcadas con agujeros circulares. Otras piezas no corrieron la misma suerte y fueron destrozadas a golpes. Un enorme esfuerzo debió de dedicarse a esta tarea de destrucción. Por el contrario, la terracota se libró mejor de la presumible venganza ya que en San Lorenzo quedan numerosos fragmentos de cerámica.

Sobre el fin de la civilización en La Venta existe, igualmente, un velo de misterio de lo que sólo sabemos

que es entre el 450 y el 325 a.C. cuando cesó toda actividad en la isla fluvial. Desde entonces no se han vuelto a datar construcciones, ni fosas excavadas de carácter ceremonial. La elite dirigente desapareció, no se sabe si fue expulsada hacia el exilio o exterminada. Igualmente sabemos que a los pocos años de este abandono la isla fue sometida a un proceso de pillaje y destrucción en el que los salvajes expoliadores excavaron pozos a la búsqueda de tesoros. Se decapitaron las estatuas a la vez que se derribaron los monumentos escultóricos. Los diferentes estudios han revelado que ni La Venta, ni San Lorenzo, volvieron a ser ocupados después del siglo V o IV a.C.

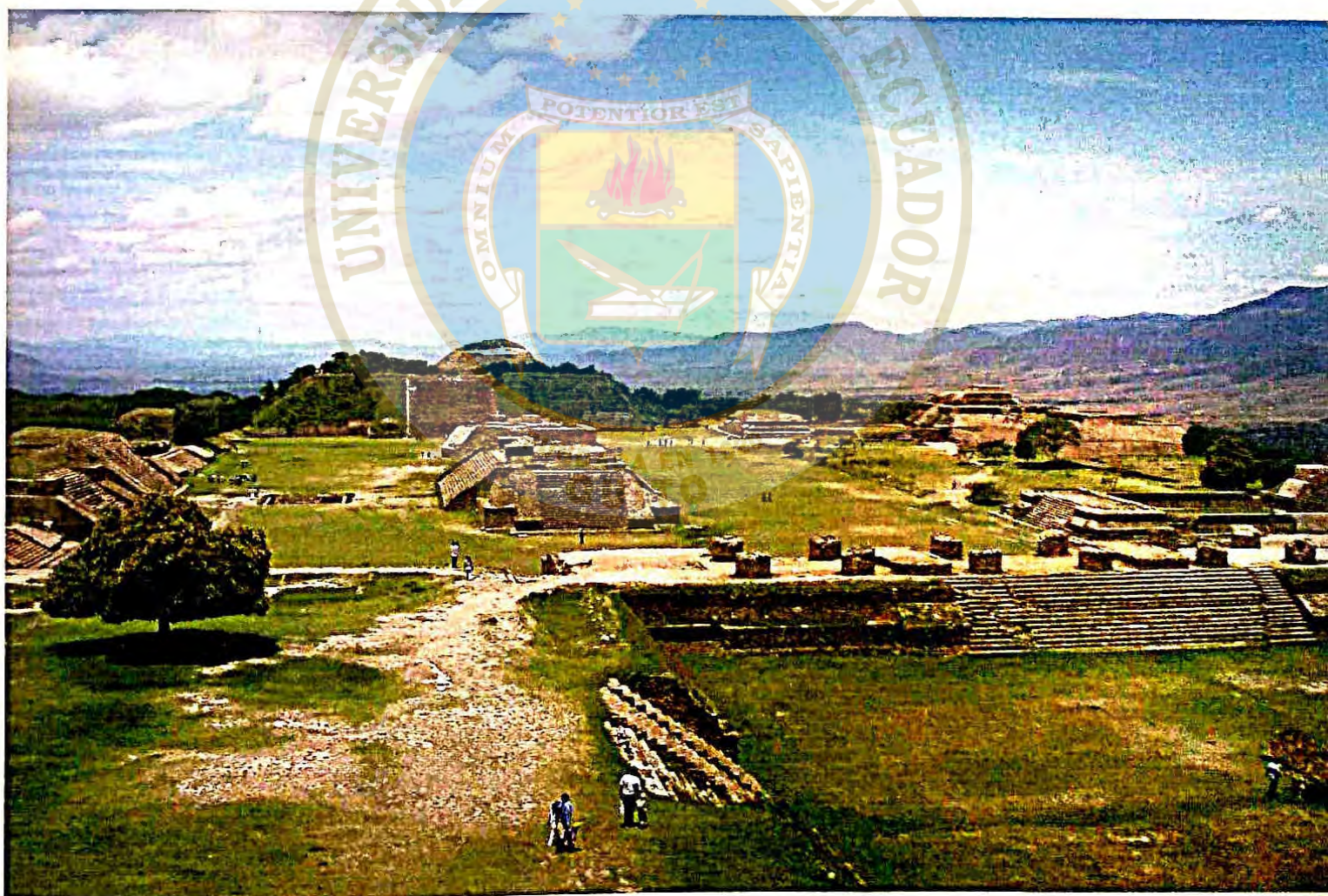
Zapotecas

Esta cultura se asentó a lo largo de la región delimitada por el valle central de Oaxaca. Conocidos como los hombres de las nubes, dejaron un importante legado arqueológico y un conjunto de tradiciones culturales de extraordinaria importancia para el futuro de Mesoamérica.

En el valle central de Oaxaca se recoge un importante número de excavaciones que no han permitido construir una secuencia histórica muy amplia. Pero es sin duda Monte Albán el que mayor esfuerzo ha requerido y aun requiere por parte de los arqueólogos, pues fue una auténtica ciudad que se convirtió en la capital social y cultural de los zapotecas.

Monte Albán se enclava en la confluencia de tres fértiles valles de Oaxaca a una altura sobre el nivel del mar de 1.500 m. La ciudad está en la cima de una montaña a unos 400 m de altitud sobre el propio valle, que domina. Ya desde el período **Formativo tardío**, desde el 200 a.C. al 300 d.C., se constituyó en la cabeza de una confederación de pueblos del entorno del valle de Oaxaca. De ello tenemos noticias gracias a las excavaciones realizadas en las que se han descubierto varios edificios cerca de las dos plazas que albergaban las construcciones más relevantes de la ciudad. Es a partir de este momento cuando la cultura zapoteca se desarrolló en torno a una sociedad cohesionada, como un conjunto uniforme e integrado además de empezar a influir y repetir pautas de comportamiento propias de Mesoamérica.

Vista general del yacimiento arqueológico de Monte Albán, Oaxaca de Juárez (México).



Cronológicamente, los arqueólogos han dividido su desarrollo en cinco etapas que irían desde 500 a.C. a 1520 d.C. El momento de máximo esplendor se sitúa en los periodos III a y III b que van desde 300 d.C. hasta el 750 d.C.

Para este período, la ciudad alcanzaba una extensión aproximada de unos 6 km², llegando a albergar sobre los 30.000 habitantes teniendo en cuenta lo que hoy llamaríamos área metropolitana que llegó a ocupar unos 40 km². En esta área incluía tanto la arquitectura pública y residencial como edificios religiosos además de una de las peculiaridades de esta ciudad, unas 2.000 terrazas habitacionales, cada una con una o dos habitaciones.

La planificación original del centro se basó en una plaza principal, que tenía unas dimensiones totales de 200 por 300 m. Estaba rodeado por plataformas y estructuras de carácter civil y religioso a lo largo de sus cuatro lados. Aunque capacitada para acoger a miles de personas en actos públicos, el hecho de que tuviera sólo cuatro accesos por cada una de las esquinas nos indica que la

finalidad última no era la conmemorativa, sino que se trataba de un lugar más recóndito, de un ámbito más privado, lo que no impide que en alguna ocasión se desarrollaran actos de carácter multitudinario.

Coetánea de la ciudad de Teotihuacan, recibió bastantes influencias de ella, tales como la cerámica o la disposición de algunos monumentos arquitectónicos y escultóricos. Ello nos indica además que las relaciones entre los dos mayores centros mesoamericanos durante esa época parecen haber sido bastante pacíficas y basadas en el respeto mutuo. Fruto de esta buena relación diplomática es el hecho de que ambas culturas llegaron a intercambiarse contingentes humanos a través de pequeñas migraciones lo que queda avalado por el hecho de que Teotihuacan tuviera un Barrio en Oaxaca. Mientras, en Monte Albán, al menos cuatro monumentos reflejan las conexiones diplomáticas entre los dos estados. La prueba más importante es una losa de piedra que conmemora una importante asamblea entre emisarios de ambos centros.



Al fondo y en primer plano el sistema M de Monte Albán, tomado desde la plataforma sur, Oaxaca de Juárez (México).



La gran mayoría de los edificios que actualmente hay en Monte Albán pertenecen a la época III b que coincide con el fin de la influencia de Teotihuacan. Para este momento, en el valle de Oaxaca, el estado zapoteca ha desarrollado un poder más centralizado desde Monte Albán. En este momento es cuando alcanzó una población cercana a los 30.000 individuos. En el sur de la región se observa un descenso espectacular de la población, de más del 95%, lo que implicó el abandono de ciudades otrora muy pobladas como es el caso de **Jalieza**. En el norte, en cambio, continuó la prosperidad.

El principal conjunto monumental de Monte Albán se dispone según un eje norte-sur. En el centro se localiza la plaza principal que posee en su interior tres edificios anexos entre sí y orientados ligeramente de ese eje. Se vale, igualmente, un antiguo observatorio astronómico. En

el oeste de la plaza se observan tres complejos arquitectónicos casi simétricos que definen la *Galería de los Cautivos* y la estructura conocida como *Galería de los Danzantes*. Al este, el conjunto se encuentra delimitado por seis edificios residenciales y un pequeño juego de pelota seguramente de carácter privado ya que estuvo cerrado por un complicado sistema de paredes y pasajes.

La plataforma sur está coronada por una pirámide de 15 metros de alto y 100 de lado. Cada una de las cuatro esquinas estuvo delimitada por una estela tallada en la que se repiten la escenas en la que un embajador teotihuacano, desde un palacio de tipología teotihuacana, se traslada hacia Oaxaca donde es recibido por un personaje zapoteca. En la excavación de estas estelas los arqueólogos descubrieron una caja que contenía conchas marinas, jade y cerámica clásica de Monte Alban.

Plaza central de Monte Albán vista desde la plataforma sur. Oaxaca de Juárez (México).

La característica fundamental de la arquitectura mesoamericana es la utilización en sus edificios monumentales de lo que los arqueólogos han dado en llamar *talud tablero*, la secuenciación en altura de estas estructuras horizontales se realizaba con una pieza en forma inclinada, como las pirámides de Egipto, seguida de una plataforma que denominan tablero ya que nos ofrecen superficies perpendiculares a la base de tierra. El estilo arquitectónico de los edificios públicos de Monte Albán es también de talud tablero, pero conocido como de *doble escapulario*, en el que las fachadas tienen dos tableros que dejan en medio un espacio rehundido.

Ésta es una característica muy generalizada a lo largo de todo el valle de Oaxaca, que lo identifica como un rasgo regional.

En cuanto al arte funerario, se localizaron junto al centro ceremonial, 150 recintos dedicados a este fin,

pequeños mausoleos enterrados y contruidos a base de lajas de piedra grande, que constaban de antecámara y escalinata de acceso con una cubierta solucionada con falsa bóveda. La peculiaridad de estos enterramientos, aparte de su construcción, es que las paredes interiores fueron pintadas con frescos de temática simbólica para lo que antes hubo de revocar de estuco las paredes. Las tumbas tienen una disposición arquitectónica recurrente. Se trata de una reproducción miniaturizada de las fachadas de los templos de Monte Albán.

Las tumbas reales se localizaron en el sector norte y asociadas a ellas solía levantarse un templo que se utilizaba como edificio conmemorativo del personaje fallecido.

Al margen de la arquitectura, sólo se han encontrado objetos en este conjunto de tumbas. Allí los pintores utilizaron colores de origen mineral que fueron aplicados al fresco sobre una base blanca.

El juego de pelota
de Monte Albán.
Oaxaca de Juárez (México).





Plataformas de la plaza
central de Monte Albán.
Oaxaca de Juárez (México).



A la izquierda, Cocijó, el dios de la lluvia zapoteca. Procede de Monte Albán III, 400-900 d.C. Museo de América, Madrid (España).



A la derecha, una funeraria con representación femenina. Cultura Zapoteca. British Museum, Londres (Reino Unido).

Parece ser que los principales temas no son los dioses sino los miembros de la nobleza a los que se les anexa anotaciones de carácter calendárico. Sólo una deidad es representada recurrentemente, el dios zapoteca de la lluvia. Pero aun así, tras su máscara parecen ocultarse seres humanos que podrían ser ancestros de los individuos muertos que estaban sirviendo de intermediarios entre ellos y el mundo real. En las tumbas más importantes se observan fuertes influencias de Teotihuacán.

Junto a la zona ceremonial, se construyó un complejo sistema de terrazas residenciales o habitacionales que sostenían residencias elaboradas con materiales

perecederos. Dentro de cada terraza se cobijaban de una a tres viviendas estructuradas en torno a un patio y habitadas por gentes de un estatus social medio o bajo. El espacio es menor, más cerrado y compacto que en las residencias de las altas jerarquías. En el ámbito cercano a la zona central existían unos catorce de estos barrios que seguramente estaban íntimamente ligados al centro de la ciudad ya que en ellos se han localizado vestigios de producción artesanal, más concretamente, se han encontrado hasta 142 áreas de trabajo de diversos oficios.

La localización de cada uno de estos barrios parecía obedecer a una rígida jerarquización de carácter social de sus habitantes.



Una de las figuras conocidas como "Danzantes", en Monte Albán. Cultura Zapoteca, período Preclásico, Oaxaca de Juárez (México).

El Caracol, antiguo
observatorio astronómico.
Cultura Maya, c. s. IX.
Centro arqueológico de
Chichén Itzá.
Sureste de Mérida, Yucatán
(México).





Mayas

La civilización maya alcanzó su apogeo a lo largo de la época Clásica (300-900 d.C.), desarrollando tradiciones artísticas que provenían del período Formativo, a las que se fueron añadiendo nuevas aportaciones a medida que se fue afianzando una sociedad maya más compleja.

Si hay un hecho incuestionable, éste es que el arte maya es una expresión plenamente mesoamericana; las técnicas utilizadas para tallar el relieve y la morfología de la escasa escultura en bulto redondo no se diferencian mucho de las utilizadas por los olmecas. El concepto de templo con una forma más o menos piramidal con talud tablero es otro de los ejemplos que inscriben al arte maya en este contexto geográfico y cronológico.

Tecnológicamente hablando, los mayas también fueron un pueblo mesoamericano con plenas características. Desde la Edad de la Piedra, momento en el que ya se detecta la presencia de esta cultura, la evolución estilística de su arte estuvo marcada en parte por el utillaje con que contó para realizar sus trabajos, todavía muy precario y con los materiales básicos que le propiciaba el medio ambiente que la sostenía. Generalmente utilizaron la piedra caliza y en raras ocasiones areniscas o algunas más duras como las tracitas al modo de sillares de revestimiento. Además fueron maestros con el estuco, la cal, argamasa y el trabajo de maderas de gran calidad para utilizarlas como tirantes y arquitecabras. La cubierta más habitual, sobre todo en las edificaciones más modestas eran las ramas de palma que se entrelazaban para evitar las inclemencias.

Templo de Kukulcán, en primer plano la Serpiente Emplumada, s. XII
Cultura Maya.
Centro arqueológico de Chichén Itzá.
Península de Yucatán (México).

Ruinas del templo III y
parte trasera
del templo IV, 800 d.C.
Según los arqueólogos pudo
ser la tumba del gobernador
de la ciudad Ch'it'aa.
Centro Arqueológico de
Tikal, Región de El Petén
(Guatemala).



La arquitectura maya de carácter público, de inicios del Clásico en la región de Petén Central, actual Guatemala, evolucionó muy poco inspirándose en la choza campesina, una construcción rectangular alojada sobre una pequeña plataforma de unos 50 cm de altura, que aislaba a la edificación de la humedad, insectos y otros animales propios del bosque tropical. Con sólo una puerta y sin divisiones internas. De forma rectangular, la cubierta se solucionaba con vigas y palos generando una estructura sobre la que se disponía la rama de palma a cuatro aguas.

Esta forma básica pero de mucho mayor volumen fue seguida por los principales edificios de la arquitectura pública. En lugar del humilde pedestal de 50 cm, los templos y palacios fueron emplazados sobre grandes plataformas de forma piramidal que, situados en torno a grandes plazas rellenaron importantes espacios, como los grandes centros administrativos y políticos.

Los edificios colocados en torno a plazas podían ser templos, palacios o una combinación de ambos. Ya a inicios

del período Clásico, el denominado *patrón triádico*, que consistía en tres templos que definían una pequeña plaza colocados sobre una gran plataforma, parece tener gran importancia ritual y política dado el alto número que de ellos se han datado. Algunos de estos templos estaban decorados con esculturas adosadas en los distintos elementos de la edificación y hacían referencia al gobernante que seguramente mandó erigir el templo. Esto es así ya que bajo el nivel del suelo se han localizado tumbas de individuos, presumiblemente los constructores de todo el conjunto. Además, se situaban estelas y altares esculpidos con alusiones a dinastías.

Solían construir igualmente acrópolis, combinación un tanto compleja de patios y plazas rodeados a diferentes alturas por palacios y templos. Algunas acrópolis tenían fines funerarios, caso de la *Acrópolis del Norte de Tikal*, mientras que otras eran en exclusiva complejos áulicos como el caso de la *Acrópolis Central* también de Tikal. Parece ser que estas construcciones tenían un carácter netamente privado, mientras que las plazas eran espacios que estaban orientadas a las grandes ceremonias públicas.



Templo del Sol.
Cultura Maya.
Zona arqueológica
de Palenque.
Estado de Chiapas (México).



Aro del juego de pelota.
Cultura Maya.
Centro arqueológico
de Chichén Itzá.
Península de Yucatán
(México).

Estos complejos arquitectónicos-escultóricos que englobaban edificios, pinturas murales, estelas y altares tenían un fin último consistente en su utilización como propaganda política y religiosa. Las elites emitían sus mensajes a través de lo que sin duda eran espectaculares rituales que jugaron un papel fundamental para mantener cohesionada a la sociedad. Los asistentes a tales ceremonias veían confluír allí la organización del universo, la historia del sitio y la propia situación de su territorio y de sus dirigentes en el cosmos. De esta manera, los gobernantes mayas sancionaron el modelo de sociedad desigual que ellos habían formulado.

Este conjunto de espacios urbanos de carácter administrativo, rituales y políticos estaban repartidos en agrupaciones a lo largo del paisaje tropical. Se interconectaban entre ellos a través de calzadas o *sacbeob* en los que aparecían de forma salteada otros elementos arquitectónicos, como canchas de juegos de pelota, arcos, torres y algunos pozos subterráneos para el almacenaje o *chultunes*.

La época de su máximo esplendor se produce entre 534 al 596-692 d.C. y es conocida como período Clásico Tardío. Creció el número de centros a la vez que se



produjo un aumento de la población y por tanto de su tamaño. Durante esta época la arquitectura de cada región asumió su propia personalidad sobre todo en lo referente a la decoración de edificios apareciendo estilos regionales con notable personalidad.

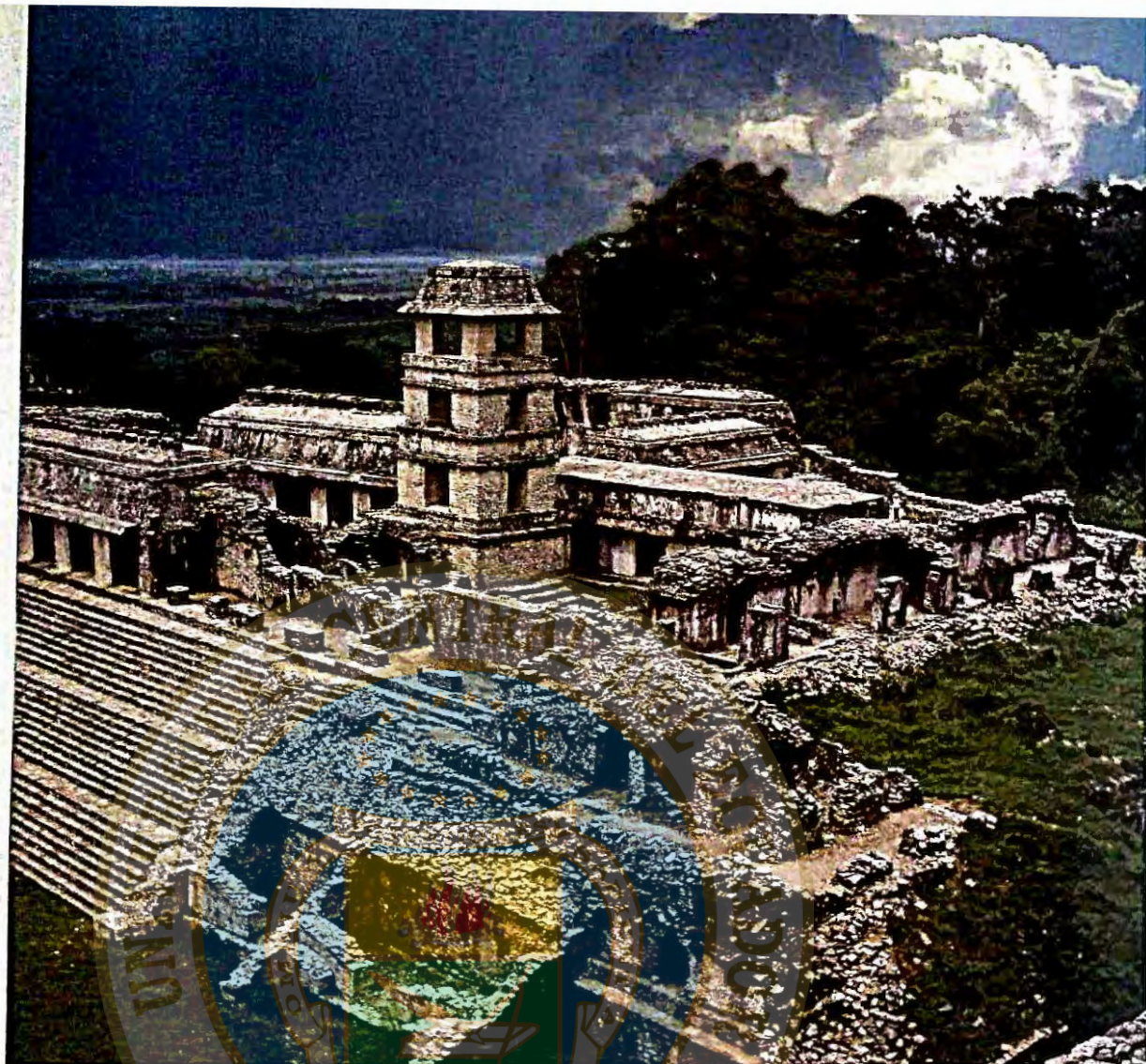
La arquitectura palaciega adquirió una importancia paulatina siendo de esta época magníficas acrópolis, como es el caso de la antes mencionada *Acrópolis Central de Tikal*. Estos espacios se hicieron más privados además de que aparecieron nuevos conceptos arquitectónicos tales como

los *Conjuntos de Pirámides Gemelas*, impresionantes complejos compuestos de dos pirámides gemelas enfrentadas.

En la región del *Usumacinta*, *Piedras Negras* y *Yaxchilán* se mantuvieron algunos rasgos del área de Petén. Grandes basamentos y cresterías muy pesadas como solución de las cubiertas de templos y acrópolis. Sus palacios contienen gran cantidad de pasillos y vestíbulos que los convertían en elementos mucho más elegantes en relación con los característicos edificios de la región anterior. La escultura que decoraba el interior de estos edificios recogía

Templo I con la característica crestería del periodo Clásico. Cultura Maya. Centro Arqueológico de Tikal, Región de El Petén (Guatemala).

El Palacio.
Cultura Maya.
Zona arqueológica de
Palenque.
Estado de Chiapas (México).



acontecimientos políticos y rituales y son al día de hoy una de las principales fuentes históricas de la vida maya.

Seguramente es Palenque la ciudad maya de mayor personalidad hasta el punto de que llegó a ostentar su propio estilo. Desde allí se ejerció una fuerte influencia sobre los centros de su entorno regional. En Palenque, la estela tiende a desaparecer como un elemento meramente arquitectónico para integrar una rica iconografía esculpida y moldeada en estuco y piedra caliza, eso sí en el propio edificio, pero con personalidad propia. La temática fue muy parecida a la tratada por las estelas previamente, esto es, la magnificación de los reyes y la afirmación de su posición privilegiada en el cosmos.

La arquitectura de Palenque difirió notablemente de la del resto del mundo maya en algunos aspectos. Para empezar tenía un carácter más civil y menos religioso, además contenía elementos de carácter morfológico claramente diferenciadores del resto de conjuntos arquitectónicos tales como los basamentos algo más bajos, verticales y el hecho de que utilizaran abundantemente las molduras. Las estructuras eran más pequeñas y contenían mayor cantidad de vanos. El aspecto final fue el de edificios bastante ligeros, que se acercaban más a la escala humana, con espacios muy participativos. Los edificios más importantes de Palenque fueron levantados bajo los reinados del mítico rey *Pacal* y de su hijo *Chan Bahlum*. Destacan, en este sentido, el *Palacio* y el *Templo de las Inscripciones*, con una compleja tumba subterránea, o el *Grupo de la Cruz*.

En otra región, en el sudeste maya, se localizaban los centros de Copán y Quiriguá donde se desarrolló el estilo del *Motagua*. En Copán se levantó una majestuosa acrópolis de la que destacan en su arquitectura amplias escalinatas y graderíos en sus plazas y patios, siendo muchas estas estructuras talladas. La abundancia de este elemento arquitectónico nos informa claramente de la finalidad pública de sus rituales y ceremonias políticas.

Quizá el *Templo XXII* es el que manifestó mayor influencia del Yucatán. En su puerta de entrada tenía una iconografía consistente en una imagen en la que se recoge la concepción del cosmogónica maya. Así, una máscara de serpiente rodeaba la puerta a la vez que grandes mascarones se situaban en las esquinas del edificio, todo ello jalonado por estatuas del dios del maíz. Aparecía dos monstruos o *Bacab*, que se identificaban con la tierra, que sostenían una máscara *Cauac* o monstruo bicéfalo que representa el cielo.

La *Estructura XVIII*, junto con el juego de pelota y la *Escalinata Jeroglífica* poseía la inscripción epigráfica realizada en piedra más larga de todo el territorio maya. En ella se contaba la historia de la dinastía dominante de la ciudad durante el período Clásico Tardío.

En la región del centro del Yucatán, en el entrono de Chenes-Río Bec, apareció un estilo denominado con el mismo nombre. Tres inmensas torres macizas culminadas por templos con la única función de decorar son los principales edificios. Las fachadas de los distintos centros de este estilo se caracterizaron por estar decoradas con tallas en estuco que representaban a la serpiente celeste cuyas fauces abiertas constituían la entrada de los edificios. Se trató de un estilo esencialmente palaciego que ejerció fuerte influencia en su región.

De igual forma, en la región denominada Puuc, se originó el estilo de idéntico nombre. Es ésta la región en la

En la doble página siguiente, vista general del templo de las Inscripciones. Cultura Maya. Zona arqueológica de Palenque. Estado de Chiapas (México).



A la izquierda, relieve del templo de las Inscripciones.

A la derecha relieve representativo de Upakal Kinich, señor de Palenque.





que se inscribían los más representativos ejemplos arquitectónicos del arte maya. Chichén Itzá, Sayil, Uxmal y Kabah, dieron ejemplo de este estilo. Urbanísticamente hablando, estos centros se concibieron de forma diferente. Así, apenas se edificaron acrópolis mientras que los edificios se encuadraban en grandes espacios cuadrados de patios abiertos por las cuatro esquinas. En estas ciudades, los complejos arquitectónicos se disponían siguiendo un esquema axial norte-sur. Dentro del conjunto de edificios, preponderaron los palacios.

Los centros urbanos se encontraban muy separados, por lo que los *sacbeoh* o calzadas jugaron un papel vital en el emplazamiento de la red urbana y en el propio diseño urbanístico. La que relaciona Cobá con Yaxuná tiene una longitud aproximada de 104 km. Junto a estos caminos se encontraban hitos arquitectónicos que se adosaban al resto

de elementos urbanos. Así destacan arcos como el de Kabah y el de Labná.

Las edificaciones de estos importantes conjuntos se caracterizan por tener espacios interiores más amplios y luminosos. Los arquitectos utilizan grandes bloques y solucionan sus cubiertas con finas lajas de piedra. La columna aún no se utilizaba como un elemento estructural, sino que cumplía una función exclusivamente decorativa. No obstante, en algunas ocasiones apareció reforzando la función sustentante de algún arquitebe.

El estuco, revestimiento que producía muchas soluciones a los arquitectos y escultores desapareció siendo sustituido por mosaicos de piedra con representaciones de máscaras de serpientes y otros motivos abstractos, tales como dibujos geométricos y grecas fundamentalmente. También fueron

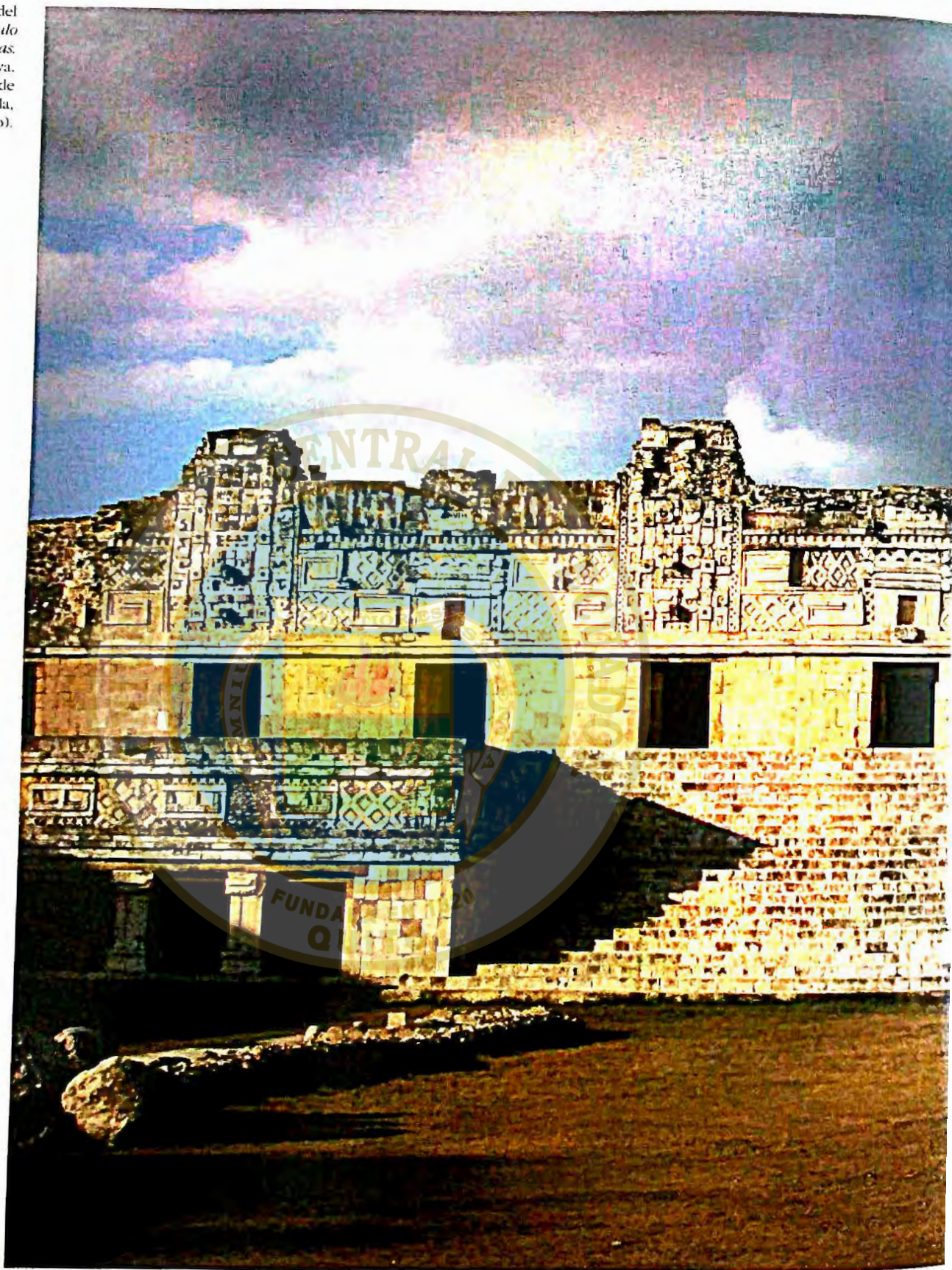


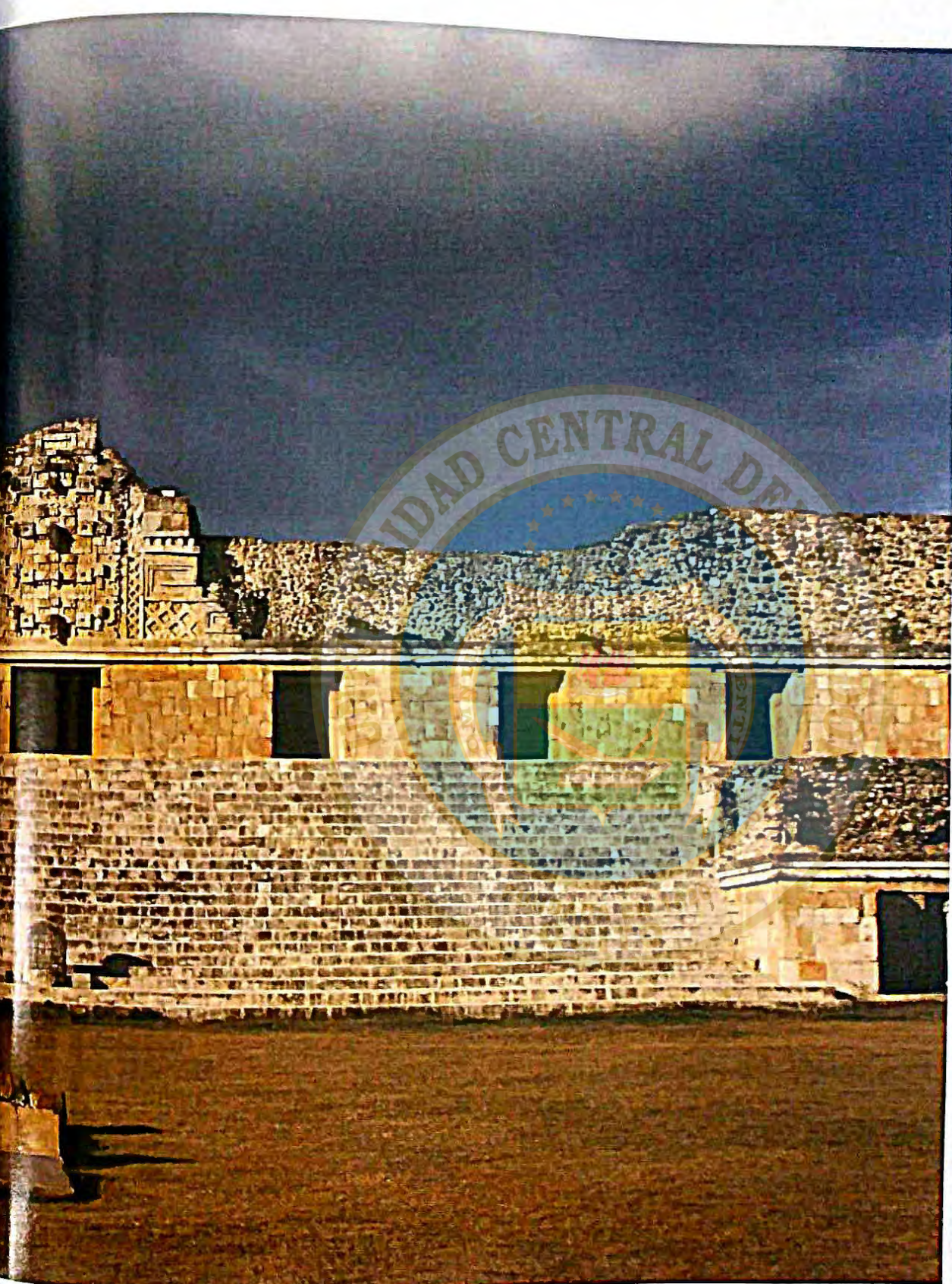
Arco de Labná.
Cultura Maya.
Sudoeste del estado
Yucatán, al sur de Uxmal
(México).



Estela 2
Cultura Maya.
Centro Arqueológico de
Bonampak.
Cerca de Yaxchilán.
Estado de Chiapas (México).

Uno de los edificios del
llamado *Cuadrángulo
de las Monjas*.
Cultura Maya.
Centro Arqueológico de
Uxmal, cerca de Mérida,
Estado de Yucatán (México).





motivos de decoración elementos que evocaban la choza maya tales como junquillos, columnillas ciegas y la representación de la propia choza. Ello se puede apreciar en edificaciones tan características como *El Gobernador*, la *Casa de las Palomas* y el *Cuadrángulo de las Monjas*.

El aspecto dominante de estos conjuntos urbanos fue el de una gran horizontalidad. Desaparecieron las cresterías y los templos tenían mucha menor importancia que en los centros mayas del sur. No obstante existen algunos ejemplos de templos en este estilo Puuc, como la *Pirámide del Adivino* de Uxmal, en la que sus estructuras se elevan majestuosas sobre el paisaje.

La escultura es con toda seguridad la segunda de las expresiones artísticas del arte maya. Concebida como un todo estilístico con la arquitectura, no se puede entender el urbanismo maya sin comprender la expresión escultórica.

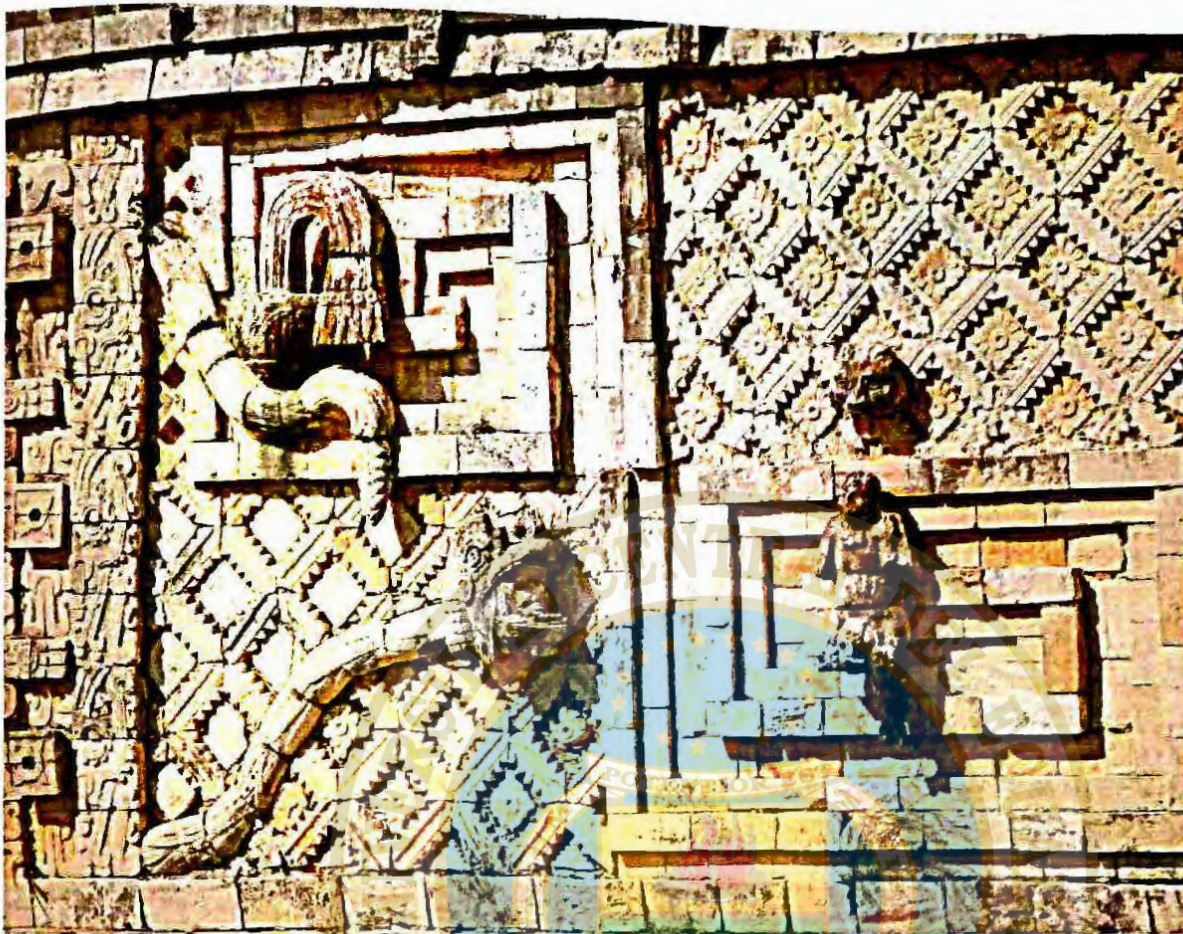
Ya durante el período Preclásico comenzaron a identificarse estilos de escultura en el área geográfica maya. Las primeras manifestaciones de este período contenían

rasgos propios con claras influencias olmecas. Se supone que a través de hipotéticos contactos culturales a lo largo de la costa del Pacífico llegaban influencias del mundo olmeca que se mezclaron con un sello propio maya. En Abaj Takalik todavía se perciben rasgos olmecas, pero también hay estelas y altares mayas como es el caso de Kalimaljuyu. Allí, en una de ellas se observa un guerrero levantando un hacha y suspendido sobre este personaje lo que supuestamente es un antepasado. Es Izapa uno de los lugares arqueológicos más importantes, donde se asocian por primera vez estelas con altares, hecho muy común en épocas mayas posteriores.

Durante esta etapa, la escultura maya se manifestó esencialmente a través de bajorrelieves siendo muy escasa la escultura exenta de bulto redondo. Normalmente los escultores mayas empezaron a utilizar la estela como medio expresivo más habitual. Se trata de una pieza de piedra asentada en el suelo en la que se representaba toda su iconografía. Normalmente se expresaba en tres niveles: los aspectos terrenales y el inframundo que ocupaba la parte baja, las historias míticas que se situaban en la parte media

Pirámide del Adivino.
Cultura Maya.
Centro Arqueológico de
Uxmal, cerca de Mérida,
Estado de Yucatán (México).





Estela representando al dios Serpiente, en el frontal de uno de los edificios del Cuadrángulo de las Monjas, Cultura Maya. Centro Arqueológico de Uxmal, cerca de Mérida, Estado de Yucatán (México).

y la relativa a lo celestial en la más alta. Durante el período Clásico, las estelas, elementos objeto de culto masivo y los altares se localizaban de forma preferente en plazas y frente a los edificios públicos mientras que en los edificios se situaban en los arquitrabes y en los tableros. A partir de las dataciones de las inscripciones se puede hablar de dos fases escultóricas durante este período: el Temprano, de 250 al 600 y el Tardío, desde el 600 al 900. Las temáticas preferentes fueron las actividades del soberano y la totalidad de aspectos relativos a la vida política, diplomáticas y cortesanas de éste. Otra de las modalidades escultóricas más recurrentes de este período son los mascarones en las fachadas de los edificios, rostros de gran tamaño que se labraban en piedra en un primer momento y posteriormente se recubrían de estuco ya modelado.

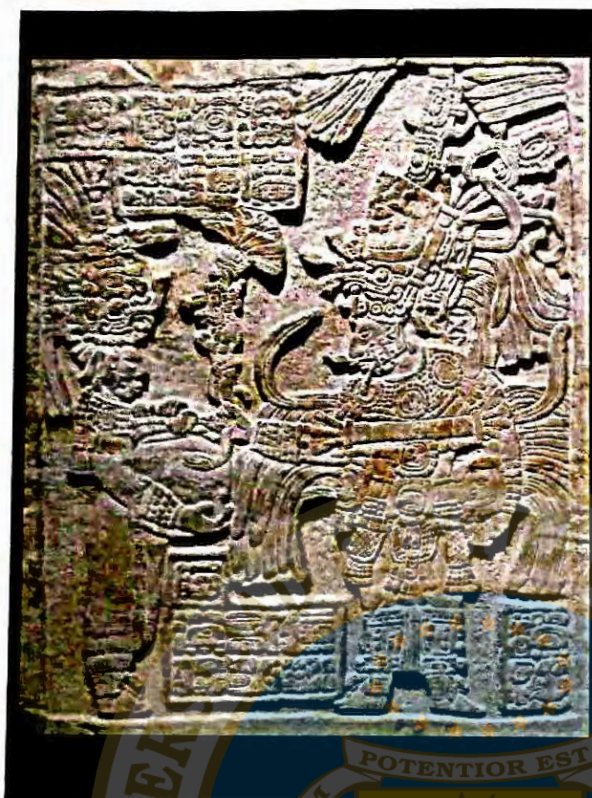
La mayoría de las estelas mayas se realizaron en un tipo de piedra calcárea de fácil modelado por su blandura inicial.

Era la *piedra de jabón* o *piedra de Belmont*. De textura crasa y como se ha dicho muy blanda inicialmente, se endurece una vez expuesta al aire libre durante un tiempo prolongado.

Lo habitual en el tratamiento del ser humano es que el escultor utilizara cuatro posturas estereotipadas en las que el cuerpo combinaba una serie de posturas de la cabeza que generalmente aparecía de perfil, el torso que podía aparecer de perfil o presentado frontalmente y los miembros, brazos y piernas, cruzados o no.

Al comienzo de este período, la figura humana se esculpía de perfil ostentando en la mano izquierda un cetro ceremonial señal de su alta jerarquía, y en la derecha reposaba un ser sobrenatural; sobre la cabeza, se suspendía la figura del antepasado. Durante el siglo V la figura humana ya se representaba de frente o de costado de forma indiferente. Las estelas se convirtieron en grandes monolitos en los que se

Estelas de Yaxchilán.
Cultura Maya.
Museo Nacional de
Antropología, Ciudad de
México (México).



tallaban los cuatro lados. De esta época, hemos de señalar que en los tocados, emblemas, vestidos y adornos corporales de los personajes, identificaban, los arqueólogos la influencia de Teotihuacán. Ejemplo de ello son las estelas de Uaxactun que, aunque hoy están muy deterioradas, dicha influencia se puede identificar en ellas.

El último de los períodos es el conocido como Clásico Tardío. Durante este momento se produjo la época dorada de la escultórica de Petén y los territorios vecinos de las cuencas de los ríos Motagua y Usumacinta. La temática principal de nuevo es la figura humana, más concretamente los gobernantes en el pleno ejercicio de sus actividades habituales. Durante este período se utilizó altorrelieve junto con el bajorrelieve. Yaxchilán es la ciudad maya con mayor número de arquitrabes esculpidos en lo que se pueden apreciar escenas dinámicas que se conseguían con la representación de posturas animadas en las que se incluían varios personajes. Las representaciones de mayor tamaño son las de Quirigua, ciudad que se caracterizó por la utilización masiva de escultura zoomorfa. Allí se utilizaron

rocas de río de tamaño ciclópeo para la realización de esculturas en las que el tema principal eran formas en que se asociaban hombres con animales. Como ejemplo de ellas, la de un gobernante que está sentado dentro de las fauces abiertas de un animal felino.

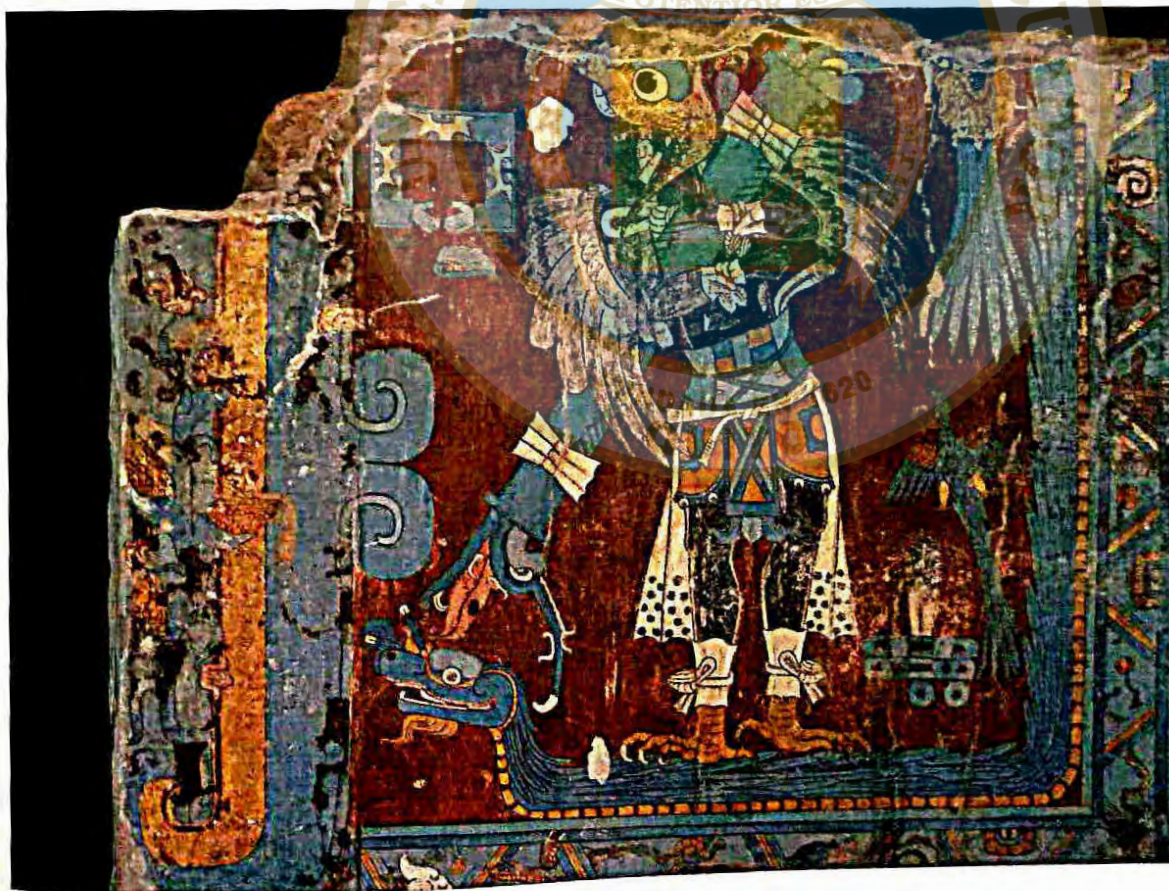
Con toda seguridad, la pintura mural es uno de los rasgos distintivos de la cultura maya. Era un arte mayor que se concibió como elemento decorativo en casi la totalidad de tipologías arquitectónicas como templos, interiores, arcos, tumbas, en las canchas de juegos de pelota, cornisas, cresterías, etc. Además de su finalidad ornamental, la pintura contaba con un importante valor simbólico y mágico-religioso. Hoy nos queda muy pocas superficies pintadas, dado el clima húmedo de la zona y el que muchas de las pinturas se trabajaron al exterior, lo que las ha convertido en sumamente vulnerables a las inclemencias atmosféricas.

El estudio de la pintura mural maya se estructura cronológicamente al igual que la escultura. El medio utilizado eran pigmentos obtenidos de productos tanto orgánicos

como inorgánicos que se aplicaban sobre un estuco, elaborado con una base de carbonato cálcico y arena silíceo muy fina. Los dibujos están realizados con complicados diseños que utilizaron habitualmente las tonalidades rojas o negras sobre el estuco que era de color crema o marfil. Los temas preferentes fueron de tipo histórico, siendo hoy día una inestimable fuente para el estudio del mundo maya. Pero también recurrieron a temáticas de carácter mágico y religioso muchas veces relacionado con el inframundo fundamentalmente en los enterramientos. En Tikal y Uaxactún aparecen escenas de carácter cortesano, juegos de pelota y rituales diplomáticos y políticos.

Tal vez el ejemplo más importante de pintura mural nos lo encontramos en el Clásico Tardío en Bonampak y en las ciudades del Yucatán, Mul Chic y Chacmultún, con un importante número de escenas de carácter cortesano también esenciales para conocer el modo de vida y la organización de la sociedad maya de este momento.

El período Clásico señaló el máximo esplendor de las culturas de Mesoamérica. Fue éste el momento, desde un punto de vista socioeconómico y político, en el que se adquirió un desarrollo espectacular. A ello contribuyó, sin ninguna duda, el alto grado de progreso intelectual y artístico, fenómenos ambos alimentados por las concepciones ideológicas y el complejo ritual desarrollado por estos pueblos. De igual forma, no se pueden entender estos progresos sin la existencia de grandes ciudades, centros en los que se concentraba una increíble mezcla étnica y social, fuertemente jerarquizados y en ocasiones segregados, pero en cualquier caso dotados de un conjunto de instituciones encargadas de ejercer su liderazgo y organización. De igual forma ha de tenerse en cuenta que el extraordinario desarrollo de la artesanía no se puede entender sin tener en cuenta la verdadera magnitud de las redes comerciales a larga distancia que sin duda exigieron un considerable incremento de la red viaria.

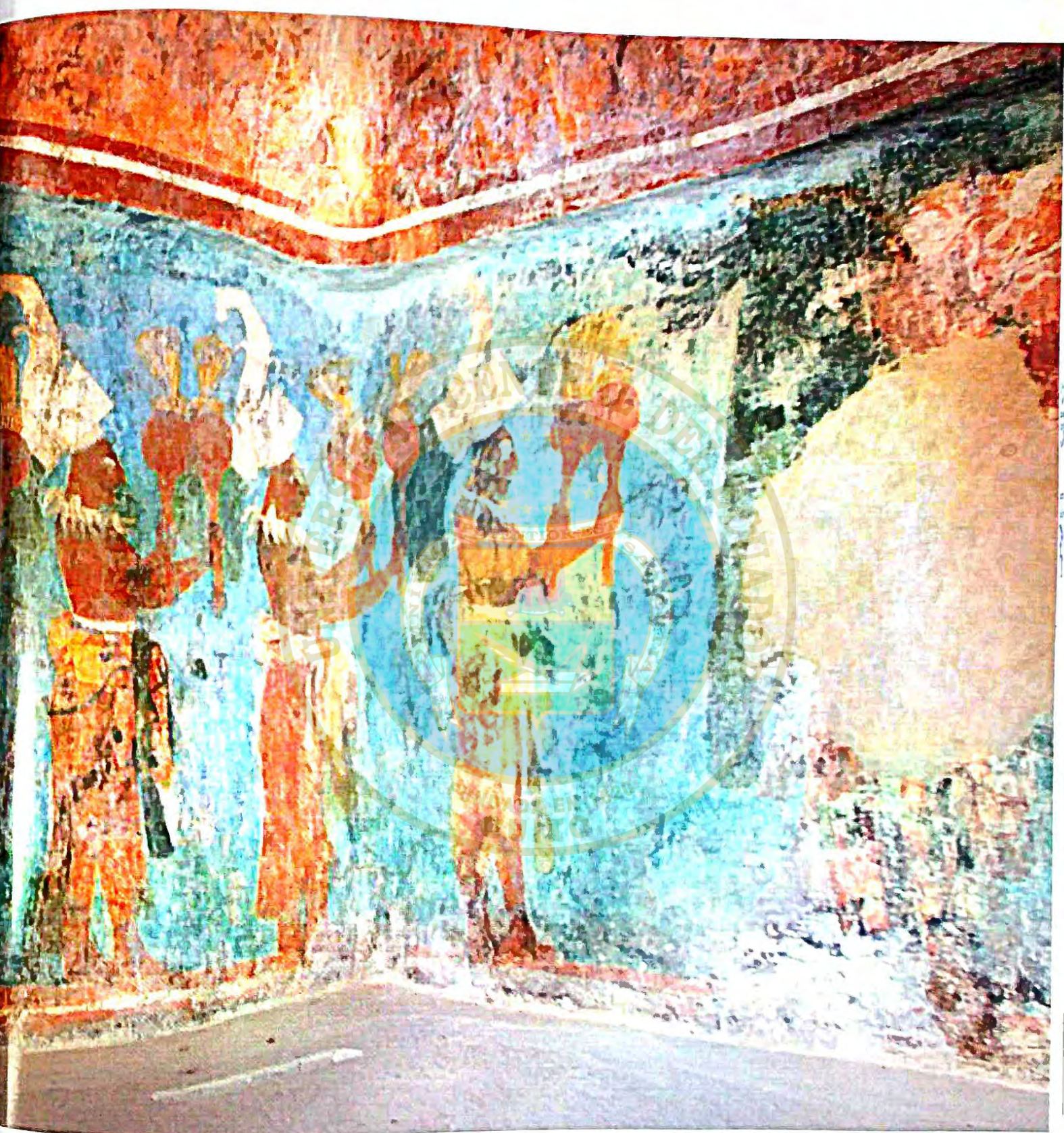


Fresco de Cacaxtla en uno de los muros del edificio A. Cultura Maya, período Clásico Tardío. Tlaxcala (México).

Arriba a la izquierda y en la doble página, frescos originales de la cámara I de Bonampak. Cultura Maya. Centro Arqueológico de Bonampak. Cerca de Yachilán, Estado de Chiapas (México)

Abajo, una de las reproducciones conservada en el Museo Nacional de Antropología en Ciudad de México





ARTE IBEROAMERICANO

Teotihuacán

A comienzos de la etapa Protoclásica de 100 a 250 d.C. se produjo en el valle de México un peculiar fenómeno consistente en la emigración masiva de personas hacia la ciudad de Teotihuacán. Dichas migraciones provocaron que el resto del territorio vecino quedara prácticamente despoblado llegando a tener 80.000 habitantes, lo que suponía en torno a un 85 % de la población de este territorio.

Sin ninguna duda, semejante impacto obligó a modificar fuertemente la ciudad que debió adaptarse tanto en lo morfológico como en el cambio de sus costumbres. Es éste el momento en el que la ciudad se estructuró en torno a

sus dos ejes principales: la *Calzada de los Muertos* en dirección norte-sur y la *Avenida Este* en sentido este-oeste. Quedaba como resultado de esta planificación una división en cuatro barrios cuyos límites interiores estaban definidos por las dos avenidas. Ya en el período Clásico, a partir del 250 d.C., se continuó la construcción de la *Pirámide del Sol* que, junto a la *Pirámide de la Luna* y el *Palacio de Quetzalpapalotl*, definía el imponente recinto religioso y administrativo de Teotihuacán.

Otro de los elementos que se adosaron a la ciudad en esta época fue la Ciudadela que tenía una función administrativa y militar. Integraba la *Pirámide de Quetzalcoatl*

Calzada de los Muertos vista desde la pirámide de la Luna. Al fondo, a la izquierda, la pirámide del Sol Teotihuacán, Estado de México (México).



y adquirió una gran importancia, especialmente a partir del siglo V, época en la que se potenció la secularización de la sociedad a la vez que se observó un incremento notable del mercantilismo y las relaciones comerciales. En el cuadrante suroeste se construía igualmente una amplia zona muy bien planificada, el Gran Conjunto, una compleja red de construcciones con una función claramente administrativa que además era utilizada como alhóndiga a partir de la cual se distribuía al mercado central desde el que se abastecía a la población de la ciudad.

máxima expansión. Llegó a ocupar cerca de 24 km² con cerca de 250.000 habitantes. Sin ningún género de dudas, los problemas planteados a los gobernantes debieron de ser de gran magnitud. ¿Cómo dar una residencia y servicios suficientes a semejante número de personas? Lo resolvieron a través de lo que los arqueólogos han denominado como un asentamiento reticular de conjuntos de residencia multifamiliares. Al día de hoy, en las excavaciones se han detectado al menos unos 2.000 de un total de 2.600 edificios contados.

Entre el 450 a 650 d.C., conocido como la fase Xolalpan del Clásico Temprano, Teotihuacán alcanzó su

Las edificaciones estaban planificadas con especial cuidado hacia el interior. El exterior mostraba altas paredes



Patio en el palacio de Quetzalpapatoli, Teotihuacán, período Clásico, Teotihuacán, Estado de México (México).



de una sola entrada. Igualmente los barrios albergaban a grupos con un nivel económico similar, en el que sus habitantes tenían en común una especialización artesanal similar y, sobre todo, lo más importante, con relaciones de parentesco. Cada barrio contaba con un templo y edificios de carácter político y administrativo. Ésta era la forma en que las jerarquías políticas de Teotihuacán controlaban a la población de su ciudad, uniendo en los distintos recintos urbanos la producción, el parentesco y el culto religioso.

Como es propio de todo fenómeno urbano, existió una jerarquización ligada a una especialización de los espacios desde el centro a la periferia. Las elites se establecieron en edificaciones residenciales mucho más complejas en las que se combinaban habitaciones que cumplían una función pública y habitáculos meramente residenciales y por ello de carácter privado. Estas elites ocupaban más espacio aun cuando estaban mucho menos densamente pobladas que los conjuntos de los artesanos.

Durante el período Clásico Tardío, más concretamente en la fase Metepec que va del 650 al 700 d.C. apareció una extraordinaria decadencia en Teotihuacán. Iconográficamente aumenta la frecuencia en que se representan retratos de guerreros mientras que en arquitectura, el esfuerzo constructivo se dedica a la edificación de barreras defensivas por el sur mientras que la arquitectura monumental deja de realizarse. Parece ser que la llegada de poblaciones seminómadas por el norte ejerciendo una fuerte presión demográfica generó una fuerte deforestación del área colindante de Teotihuacán. A ello, unámosle los requerimientos cada vez mayores en el gasto de recursos medioambientales con el fin de construir grandes centros rituales y administrativos. Todo ello pudo producir una fuerte decadencia en Teotihuacán hasta el punto de estar datados por estas fechas restos de quemaduras de algunos de los templos y edificios que fueron muy importantes. De igual forma, los arqueólogos han estimado que la población pudo quedar reducida a unos 25.000 habitantes.

En Teotihuacán, de nuevo, la arquitectura se realizaba con un fin netamente político. Los edificios grandiosos y espectaculares eran la muestra palpable de la magnitud del poder que ostentaban las elites. La totalidad del conjunto de estructuras públicas respondía a este requerimiento de un arte oficial con un estilo geometrizable y muy severo. Recubrieron sus construcciones con un talud y un tablero que reforzaba la presencia en los edificios de líneas horizontales y verticales. Este aspecto de austeridad de sus edificios fue suavizado por relieves y murales que recubrían el talud-tablero. A través de estos relieves, los edificios importantes de la ciudad se sacralizaban consiguiendo que la totalidad de la capital teotihuacana fuera concebida como el escenario de un espacio sagrado, un

inmenso centro cósmico y lugar de la creación del *Quinto Sol*, esto es, la humanidad que poblaba la tierra.

Los edificios se decoraban con vivos colores tanto en el interior como en el exterior. Aquí la decoración era a través de pinturas murales repleta de mensajes simbólicos y mágicos. Los taludes, tableros, paredes y muros se recubrían mediante un estuco realizado primero con una capa fina de arcilla sobre la que se superponía otra de arena y barro pintada con un pigmento rojo. Era sobre esta capa sobre la que se perfilaban los dibujos de figuras y motivos en un color negro y rojo más oscuro procediéndose a rellenar con colores naranjas, rosas, azules, verdes y amarillos pálidos. El brillante resultado final se obtenía tras una fuerte pulimentación con piedras más duras.

Frescos en una de las paredes del palacio de Quetzalpapalotl. Teotihuacán, período Clásico. Teotihuacán, Estado de México (México).





Pirámide del Sol.
Teotihuacán,
período Clásico.
Teotihuacán, Estado de
México (México).

La Pirámide del Sol

Desconocemos si ese templo estuvo dedicado al culto al sol, como pretendían los aztecas. Sí sabemos que en este emplazamiento se localizaba una cueva natural, ampliada por los antiguos habitantes de Teotihuacán, para convertirla en una compleja cámara con una planta trilobulada. Dicha cámara quedaba justamente debajo del eje perpendicular que iría desde la base a la cúspide de la pirámide.

La *Pirámide del Sol* es el edificio monumental y ritual más antiguo y más grande de la ciudad, y en cierto modo explica el por qué ésta fue levantada allí precisamente y no en cualquier otro punto del valle de México.

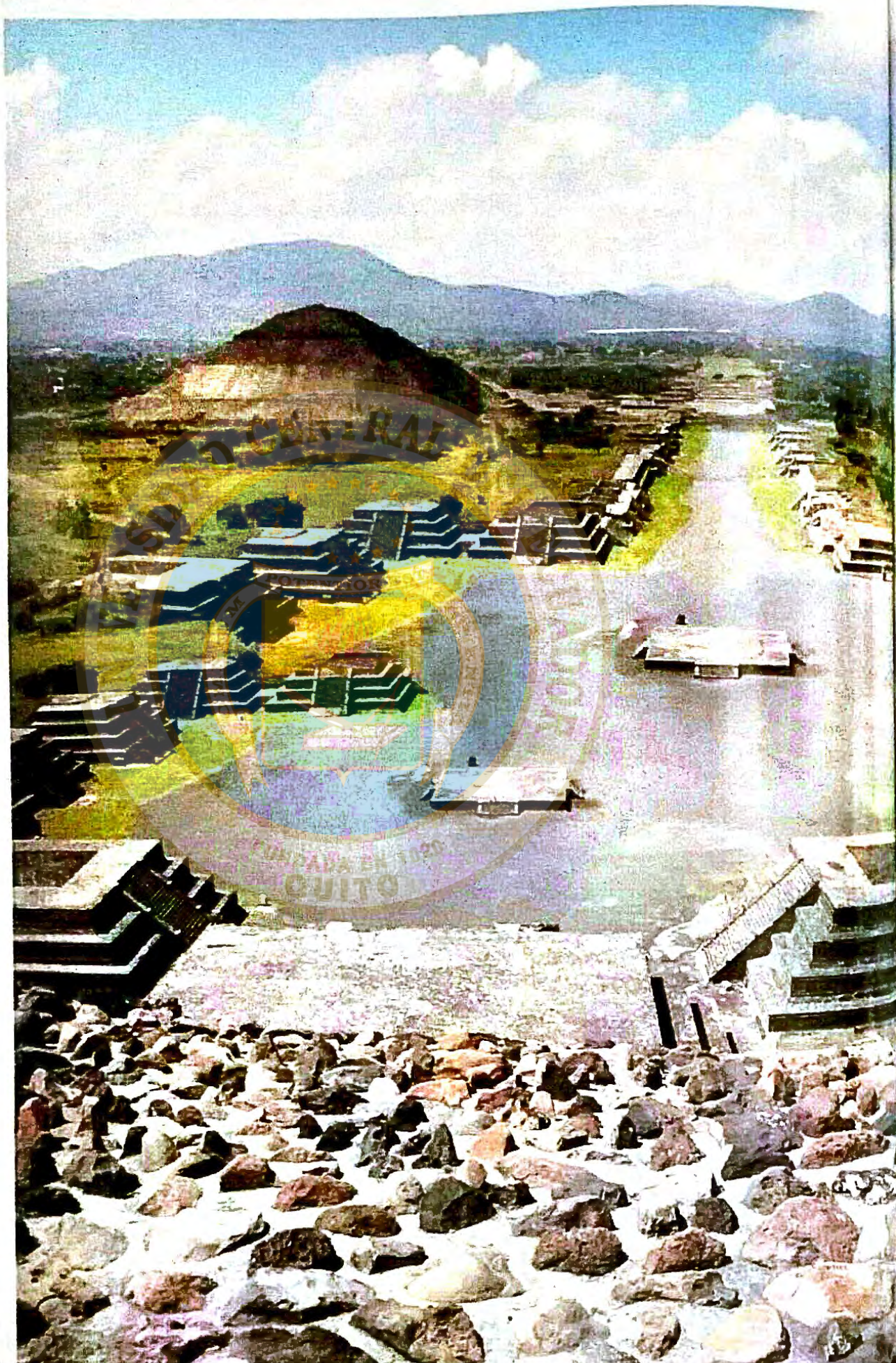
La orientación de la *Pirámide del Sol* es hacia el norte, pero con una desviación 17° de la dirección del polo

geográfico, es decir, se construyó orientada hacia el polo magnético, por lo que permite que el Sol coincida en su cenit con el centro de la pirámide los días 20 de mayo y 18 de junio.

De base casi perfectamente cuadrada, 222×225 m, tiene una altura de 63 metros. Originalmente tenía un templo que la coronaba, ya desaparecido. Por fuentes escritas de época colonial, sabemos que en el siglo XVI había en el templo un ídolo de piedra, que fue hecho pedazos por orden del obispo Zumárraga. De igual forma conocemos por excavaciones arqueológicas que dentro del interior de la pirámide hay otra construcción más antigua casi del mismo tamaño sobre la que se amplió a partir de taludes y tableros separados por un estrecho pasillo.



Calzada de los Muertos vista desde la pirámide de la Luna. Al fondo, a la izquierda, la pirámide del Sol Teotihuacán, Estado de México (México).





Construida por barro revestido exteriormente de piedra y estuco, en la parte delantera, los taludes y tableros, eran atravesados en el lado oeste por las escaleras. Esta parte delantera no daba a la *Calzada de los Muertos* directamente, sino a una gran plaza ceremonial que estaba rodeada de otros edificios.

La Pirámide de la Luna

También uno de los primeros edificios construidos en Teotihuacán. Recientes investigaciones arqueológicas han demostrado que la pirámide, tal como hoy la conocemos, es un conjunto de superposiciones y sucesivas ampliaciones.

Culmina la *Avenida de los Muertos*, llamada así por creer los primeros arqueólogos que las ruinas que flanqueaban las calle eran las tumbas de grandes dignatarios. De menor tamaño y menos imponente que la del Sol, se localizó en el extremo norte de la *Avenida de los Muertos*. En su base mide 150 m por cada uno de los lados y 42 m de altura. Como muchas de las construcciones importantes de Teotihuacán, su exterior ofrece un motivo arquitectónico típicamente teotihuacano: un entablamento rectangular y enmarcado sobre un talud inclinado. Todos los exteriores están recubiertos de estuco de argamasa espesa y blanca y habitualmente se decoraban con escenas mitológicas y mágicas pintadas de rojo o policromada.

Pirámide de la Luna.
Teotihuacán, periodo
Clásico
Teotihuacán, Estado de
México (México).

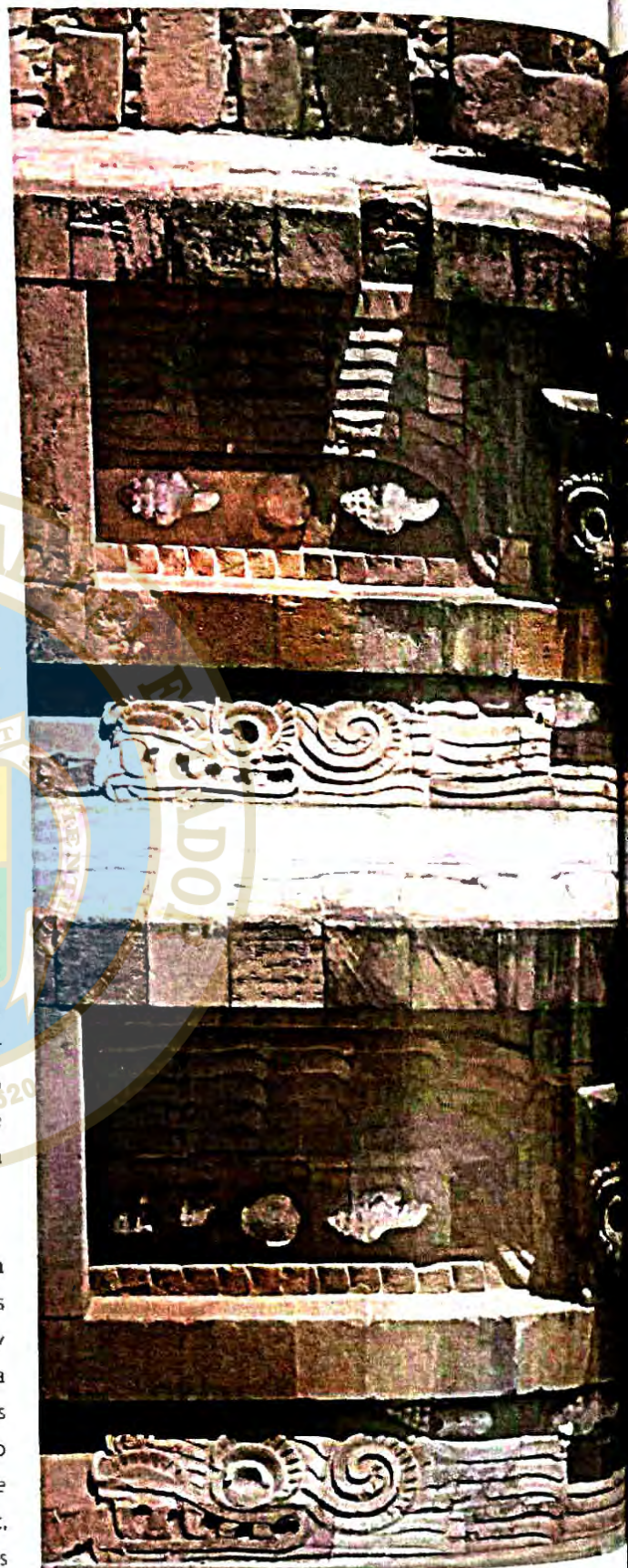
Templo de Quetzalcoatl,
adornado con cabezas de
serpientes emplumadas y la
representación de Tlaloc,
dios de la lluvia.
Teotihuacán, Estado de
México (México)

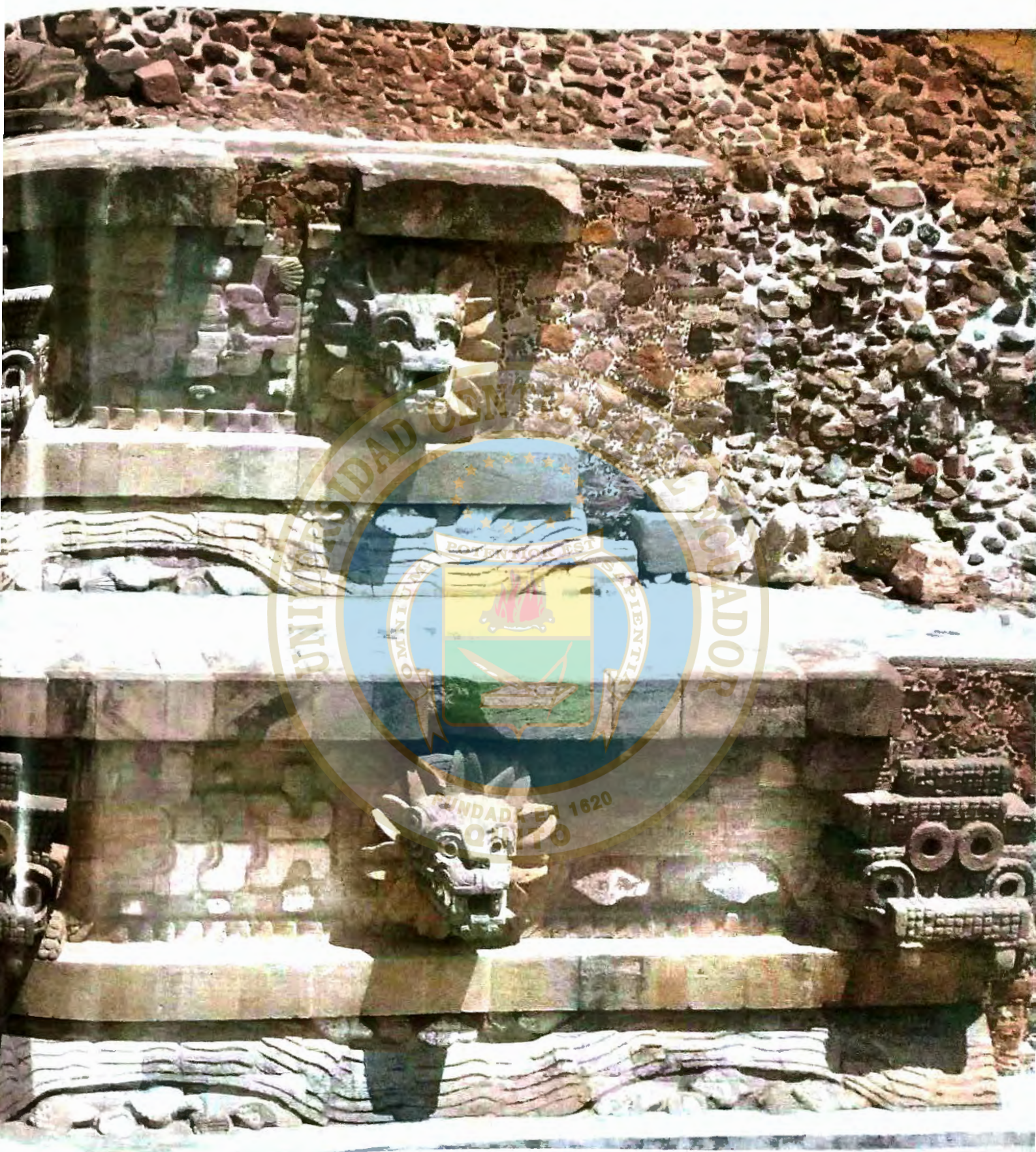
Templo de Quetzalcoatl o serpiente emplumada y el Gran Conjunto

La parte más importante de este conjunto es el templo de Quetzalcoatl, del que sólo queda la fachada oeste. Este edificio fue muy importante por los decorados que se disponían a lo largo de seis cuerpos escalonados. En el centro de la fachada se localizó una gran escalinata jalonada con cabezas de serpiente en las que las colas con los cascabeles miran hacia los extremos mientras que las cabezas lo hacen hacia la escalera. En total, parece que el conjunto arquitectónico contó con al menos 366 esculturas. Al otro lado de la Gran Avenida de los Muertos se localiza el edificio Gran Conjunto o Ciudadela, llamado así por los españoles que interpretaron en la majestuosidad del complejo una función militar. Al día de hoy se interpreta a partir de su gran tamaño y complejidad de los habitáculos que allí radicaba el centro administrativo y político, incluso tal vez comercial de la ciudad. Si ello fuera así, cabe señalar que la especialización funcional de Teotihuacán desplazó hacia el sur y el centro de la ciudad las actividades llamemos civiles, mientras que la parte norte ostentaba una función más solemne, ligada a la actividad religiosa.

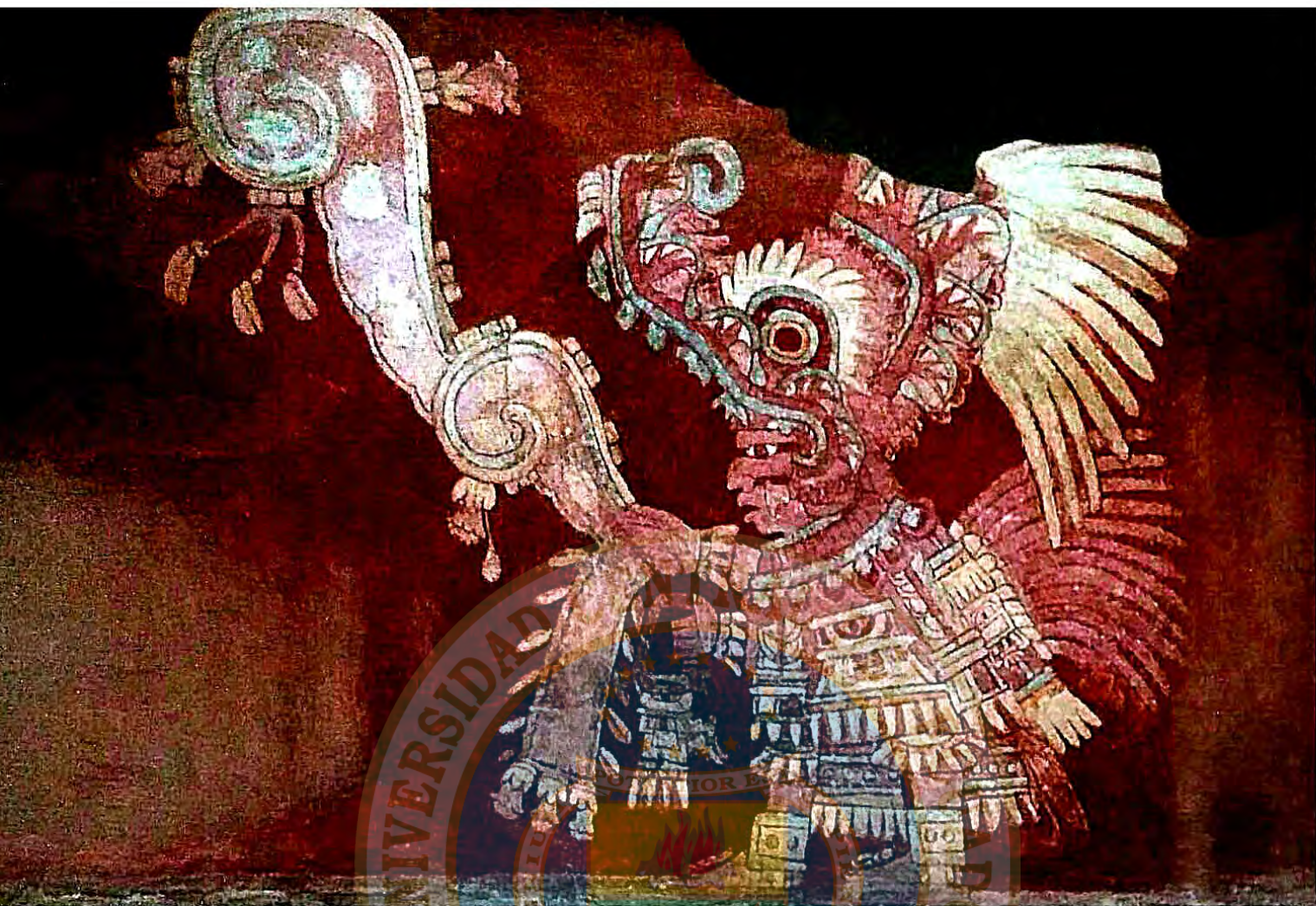
El palacio de Quetzalcoatl o de la pluma y la mariposa se encuentra localizado junto a la Pirámide de la Luna. Parece ser que perteneció a un gran personaje a partir del magnífico edificio ya muestra una gran residencia construida en torno a un patio central rodeado por columnas de piedra que poseen como motivo decorativo esencial la combinación de pájaro y mariposa, por el que se conoce este edificio. Es el edificio más restaurado de la ciudad de Teotihuacán.

En pintura, los murales estuvieron dominados por la utilización abrumadora de representaciones de las imágenes de dioses ataviados con ostentosos tocados y trajes. Dominaba especialmente la figura del dios de la lluvia, Tlaloc, al que suponemos presidía los rituales ligados a la fertilidad, al agua, la tierra, y a la guerra. En este sentido destacaron las escenas del Tlalocan o Paraíso de Tlaloc de Tepantitla y en el Patio de los Jaguares. Junto a Tlaloc, abundaban las representaciones de las serpientes





ARTE IBEROAMERICANO



Fresco del palacio de Tepantitla representando a un sacerdote dedicado al dios Tlaloc. Teotihuacán, Estado de México (México).

emplumadas o *Quetzalcoatl*, jaguares, pájaros de vistosos plumajes además de temáticas vegetales como la representación de árboles. En otras pinturas murales como es el caso del Maguey, las de Atetelco, Tetilla, Zacuala o Teopancaxco, los temas son algo más variados. Así se representan las deidades del panteón teotihuacano acompañadas de inscripciones relacionadas con anotaciones de carácter calendárico. También hay representaciones en las que se plasmaba la particular visión del mundo teotihuacano al igual que acciones bélicas o actos ligados a relaciones diplomáticas con pueblos del exterior, hoy una fuente imprescindible para entender las relaciones diplomáticas con el área maya.

A partir del siglo V, durante comienzos del período Clásico Medio se observó una importante expansión de la civilización de Teotihuacán hacia los territorios vecinos. Ello explicaría el incremento de temáticas militaristas y bélicas. Abundan las

figuras antropomorfas con escudos, dardos y *atlatis* o propulsores, pero también zoomórficas como jaguares y coyotes y parece que corazones humanos. Por último, abundan también los signos calendáricos relacionados con temáticas de carácter dinástico.

La producción cerámica es muy abundante destacando especialmente la más lujosa que se caracterizaba por un engobe de estuco formando una capa muy delgada. Sobre ella se pintaban escenas abstractas de carácter geométrico. En otras ocasiones se recurre a temas naturalistas en los que se representan a dioses, animales, o jeroglíficos. Huehuetotl, Tlaloc, Xipe Totec, Huitzilopetzli, el Dios Gordo, y, por último *Quetzalcoatl*, se representaron hasta la saciedad en formas de cilindros trípodes, mediante estuco, pintura, relieve e incisión. Una de las cerámicas más característica es la conocida como *Naranja Delgada* que tuvo una gran difusión en los centros urbanos de Mesoamérica durante el período Clásico.



Una de las figuras que adornaban el templo de Quetzaleatl, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México (México).

En escultura, los teotihuacanos practicaron muy poco la escultura monumental en piedra. Sólo podemos destacar las grandes tallas que sabemos estuvieron adosadas a los tableros pero que hoy ya no existen. La poca escultura con que contamos hoy en día mantiene las mismas formas rígidas e hieráticas en consonancia con el lenguaje arquitectónico de Teotihuacán que tanto gustó a la elite. Se trata de piezas muy geométricas y pesadas de la que destaca una cariatide, esto es, una columna cuyo fuste tiene caracteres antropomorfos que está asociada a la *Pirámide de la Luna*. Precisamente por tratarse de una columna es más un elemento arquitectónico que escultórico. Algunos estudiosos interpretan que dicha cariatide sea un antecedente de la diosa azteca del agua, Chalchiuhtlicue.

De una extraordinaria importancia es el *Marcador de La Ventilla*. Se trataba de un marcador de juego de pelota que consta de tres partes desmontables que encajan una

dentro de otra. Este objeto era portátil y con toda seguridad, su instalación era temporal. Se trata de la única evidencia hasta el momento, junto con una breve escena del mural de Tepantitla, del juego de pelota en Teotihuacán. Se aprecia una conjunto de volutas que también se han encontrado en glifos y otras representaciones de arte mural.

Mención aparte requiere la escultura lapidaria en piedras muy duras tales como serpentinas, diorita y ónice. A estas obras se le pegaban a modo de mosaicos, piezas de obsidiana, turquesa, coral y nácar con el fin de representar los ojos. Aunque ninguna de ellas ha sido encontrada a través de excavaciones, y originalmente se desconocía su procedencia, hoy la mayor parte de los especialistas admiten que tenían una función funeraria. En cualquier caso, presentan el mismo aspecto de rigidez e hieratismo del resto de esculturas aunque algunas muestran ciertos rasgos personalizados.



Vista general del templo de Tlahuizcalpantecuhli, o dios de la aurora. Cultura Tolteca. Tula de Allende. Estado de Hidalgo (México).

Toltecas

Una vez colapsada la civilización teotihuacana, una de las tribus que irrumpió en el área de Mesoamérica fueron los toltecas. Se trataba grupo étnico de idioma náhuatl procedentes del las regiones áridas del norte de México que vencieron a los habitantes descendientes de los teotihuacanos ya desaparecidos. Una vez sometidos los valles del actual estado de Hidalgo, establecieron una gran capital a la que denominaron con el nombre de Tollan o **Lugar de tules**, especie de cañas riparias, esto es, amantes de los humedales y riberas dado que por allí discurría el río Tula. Su emplazamiento está a 2.000 m sobre el nivel del mar en una región también de extrema aridez. Allí en aproximadamente 11 km² llegaron a vivir hasta 60.000

seres humanos según estimaciones de los arqueólogos. Justo en el centro de la ciudad se encuentra el *Recinto Ceremonial* que sitúa al oeste el *Templo del Sol*, al este el *Tezcatlipoca Blanco* y al norte el *Templo de Quetzalcoatl*.

La arquitectura tolteca es de menor ingenio que la mayoría de las ya conocidas del área mesoamericana, pero se caracteriza por aportar soluciones técnicas desconocidas hasta ahora. Así, se construyeron prolongadas galerías porticadas que daban paso a grandes espacios interiores. Es la primera cultura que utilizó la columna de forma estructural, lo que es de suma importancia dado que confería a los distintos departamentos del edificio mayor profundidad a la vez que se convertían en recintos más espaciosos.



Atlantes que coronan el templo de Tlahuizcalpantecuhtli, o dios de la aurora. Cultura Tolteca. Tula de Allende. Estado de Hidalgo (México).

Tal vez por provenir este pueblo del norte del actual México su arquitectura se encuentra fuertemente militanzada, no en el sentido de que se potenciaran las formas asociadas a la defensa militar sino por los complementos que dan personalidad a su estilo constructivo. La escultura arquitectónica y decorativa era pues utilizada como refuerzo de su ideología militar. Así, son habituales las escenas terroríficas con cráneos y seres humanos que son devorados por otros seres monstruosos híbridos de jaguar, pájaro y serpiente.

Uno de los hitos más importantes de Tula es el Coatepantli o muro de serpientes, donde se representaban caballeros jaguar y águila, además de animales pero esta vez no tan fantásticos dado que se

identifican a jaguares y coyotes. Ahora bien, están comiendo corazones humanos.

Con toda seguridad, si Tula es conocida, es gracias a los denominados **Atlantes**, inmensas columnas cariatídes. No se trata de columnas monolíticas sino que constan de varias piezas o tambores de piedra formando el fuste. Representan a unos guerreros toltecas portadores de escudos y *atlatis* o propulsores. Se asocian al Templo de Quetzalcoatl, así como las grandes cabezas de serpientes que sirvieron de basa a las columnas colocadas a la entrada del templo. Construyeron habitualmente salas hipóstilas, es decir, con una cubierta de solución arquitrabada que descansa sobre un bosque de columnas, cuyo ejemplo más representativo fue la del *Palacio Quemado*.

Aztecas

Una vez desaparecida de la región central de Mesoamérica la hegemonía tolteca, entre los años 1156 y 1370 se abrió una nueva etapa que los arqueólogos denominan Chichimeca, en la que se observó una penetración en el valle de gran número de grupos portadores de variopinto bagaje cultural pero con algo en común, todos eran procedentes del norte de Mesoamérica, la misma área de la que vinieron los toltecas. Corno quiera que en el valle había una ausencia de poder centralizado, los débiles centros locales perdían sus energías luchando entre sí. Esta situación fue aprovechada por algunos de estos grupos para asentarse sin grandes resistencias.

Es en este contexto en el que se inscribe la irrupción de los aztecas. Documentos escritos confirman que procedían de Aztlan o Aztatlán, que significa «lugar de garzas» o «lugar de blancura». Seguramente un lugar del norte de México y muy árido. Casi con toda seguridad, se supone que dicho territorio debió de pertenecer a los pueblos tributarios dominados por Tula en el momento en el que se produjo la migración. La historia mítica señala que los aztecas salen de allí por orden del dios Huitzilopochtli. En este momento Tula manifiesta una fuerte debilidad previa a sus momentos finales como capital del centro de México. Durante la segunda

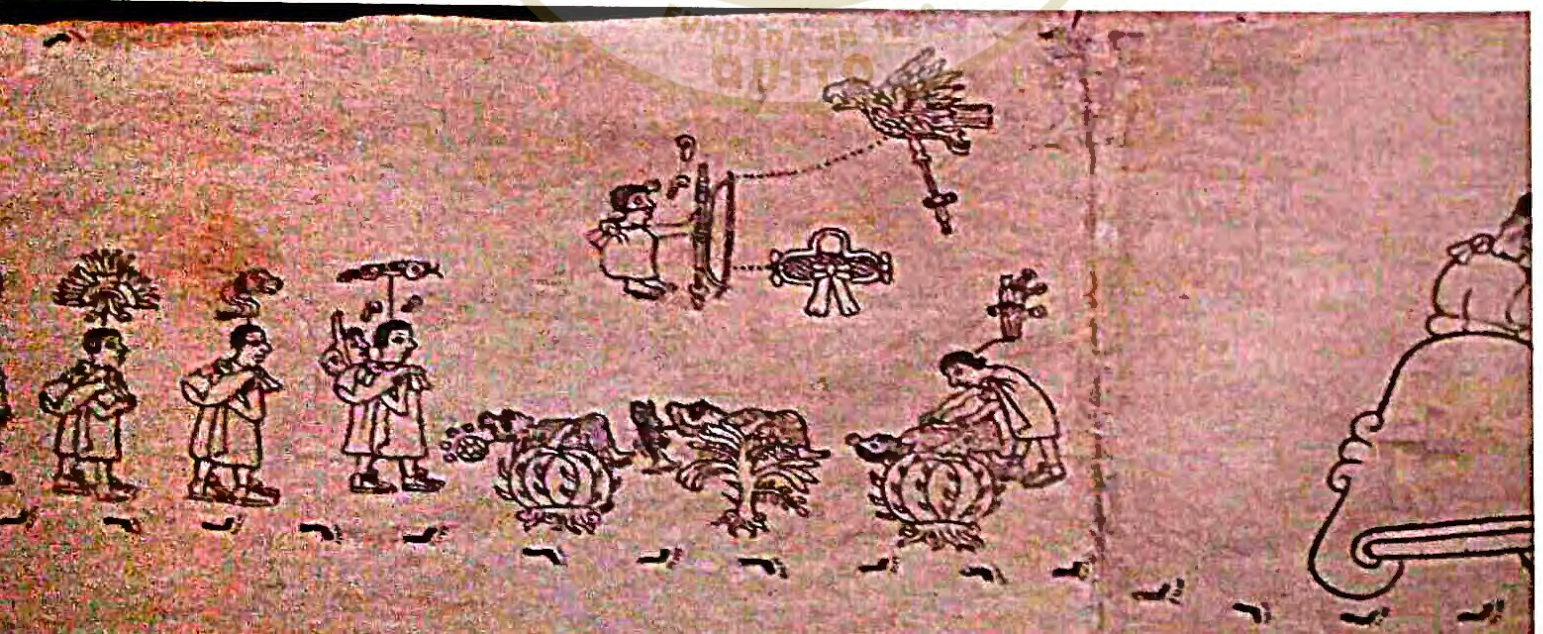
mitad del siglo XII, más concretamente en 1165, los aztecas pasaron por Tula y la destruyeron a la vez que se asientan en el valle central de México, produciéndose un primer acercamiento al lago Texcoco.

Tras ser tributarios de varios caciques locales, un mito en el que se habla de una profecía tribal provoca la elección del lugar de su definitivo asentamiento. Así es, Huitzilopochtli les había indicado que el largo viaje de los aztecas debería finalizar sobre una pequeña isla en que vieran un águila con una serpiente agarrada por la boca y posada sobre un nopal, especie de chumbera. Éste era el lugar elegido para fundar su ciudad, Tenochtitlán, futura capital de un impresionante imperio. Dicha fundación se produjo en el año 1325.

Como aclaración terminológica, se ha de indicar que la palabra azteca designa al conjunto de siete pueblos que, según fuentes míticas, salieron de Aztlan; mientras que Mexica es el nombre del último de los grupo en arribar a la cuenca y que además obtuvo mayor protagonismo en la historia de Tenochtitlán.

La nueva capital mexica, cuyo centro se encuentra hoy desaparecido, se concibió como una inmensa plaza rodeada de 78 edificios de función pública. Este recinto se delimitó

Códice Boturini.
Tira de la Peregrinación, en la que se narra el viaje de los mexicas desde Aztlán para fundar Tenochtitlán. Es una copia del siglo XVI, de un códice más antiguo prehispánico.
Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México (México).





Maqueta que reproduce parte de la antigua ciudad de Tenochtitlán, en concreto la que hoy ocupa la plaza del Zócalo. Museo del Templo Mayor, Ciudad de México.

Códice Mendoza, representando los diferentes escalafones de un guerrero azteca. Bodleian Library, Oxford (Reino Unido).



Restos del *Coatepantli*, o muro de las serpientes de Tenochtitlán. Ciudad de México (México).

por un *Coatepantli*, esto es, un muro de serpientes que tenía cuatro puertas de acceso, cada una en un punto cardinal. A partir de ellas se construyeron tres anchas calzadas sobre el nivel del agua, auténticos cordones umbilicales de la isla con la tierra firme. Dichas infraestructuras tenían un fuerte valor simbólico pero también de carácter estratégico. El ingenio constructivo de los aztecas era extraordinario, hecho que se puede observar en las calzadas que se edificaban sobre pilotes y que unían a la ciudad de Tenochtitlán con tierra firme. Las que comunicaban a Tenochtitlán eran la de Iztapalapa, que corría hacia el sur y el oriente ya que se bifurcaba; la del Tepeyac, que se dirigía al norte, y la de Tlacopan, hoy Tacuba, al poniente, considerada la de mayor importancia, ya que

por ella circulaba el agua potable a la ciudad. Se conformaba así el centro del Imperio mexicano, lo que es lo mismo, el centro del mundo para los aztecas.

También en el interior de esta Gran Plaza se edificó el *Templo Mayor*, un impresionante complejo que incluía dos templos gemelos dedicados a Tlaloc y Huitzilopochtli. Situados sobre este edificio piramidal, se daba representación a una dualidad que estaba presente en la religión mesoamericana y ya utilizado en arquitectura previamente.

Además había templos dedicados a dioses como Ehecatl, Quetzalcoatl, Xipe Totec y Tezcatlipoca. Igualmente había un juego de pelota y un conjunto de

Página siguiente:
Representación de Tlaloc.
Fresco cultura Azteca.
Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México (México).





Serpiente de turquesas
Cultura Azteca.
British Museum, Londres
(Reino Unido).

edificios dedicados a salas de guerreros y una especie de órdenes militares. Tenían altares, salas de iniciación y baños y otras estructuras menores. Importante era el *calmecac*, o escuela militar especial donde se instruía en las más elevadas enseñanzas, es de esta forma en que podían cumplir correctamente las misiones. Todos estos edificios, junto con un conjunto de palacios y templos que fueron en parte utilizados con funciones administrativas, conformaban la gran plaza.

Fuera del *coatepantli*, o muro de serpientes la ciudad se organizó siguiendo un esquema en damero que venía

dado por la disposición de las calzadas. Junto a ésta se asentaban las residencias de la nobleza, a veces suntuosos palacios, además de edificios de carácter público y administrativo, otros de función religiosa. La totalidad de edificaciones estaban dispuestas en torno a plazas y espacios abiertos que eran atravesados por canales fundamentales para el abastecimiento ya que enlazaban las distintas plazas de mercado. Fuera de este centro urbano, los barrios sostenían a los conjuntos residenciales donde vivían artesanos y campesinos que completaban una jerarquización urbana que llegó a sostener en sus mejores momentos a cerca de 300.000 habitantes.

Como quiera que Tenochtitlán se asentaba sobre una pequeña isla, este gran asentamiento debió de aumentar la tierra emergida al objeto de soportar las construcciones. Éstas se levantaron sobre una base de tierra, cascotes y restos de antiguos edificios como base y fueron revestidas con bloques de un tipo de piedras volcánicas llamada *tezontle*, y posteriormente revocados con estuco. Con posterioridad éste se decoraba con murales y relieves.

De extraordinaria importancia son las grandes obras de ingeniería a las que se vieron avocados los aztecas para sortear la dificultad de su emplazamiento isleño. Ello lo muestran las calzadas, los canales, puentes y demás trabajos para el control de las aguas. Baste señalar, en este sentido, la importancia del *Acueducto de Chapultepec*, de doble cañería, que sirvió para abastecer de agua potable a toda la ciudad.

Sin duda alguna, el edificio de mayor importancia y sobre el que la arqueología se ha volcado es el *Templo Mayor*,

localizado en la Plaza Central. Se trató de un impresionante edificio, levantado a lo largo de 200 años y que, en realidad, es un resumen de la historia mexicana. El modelo seguido fue claramente mesoamericano, ya que se superponían basamentos sobre los que se edificaban templos de los que se ha contado hasta un total de siete etapas. Está constatada la fecha de su última remodelación, 1487. Estaba encargado de recoger las ofrendas de los pueblos cercanos llegando a albergar una ingente cantidad de éstas. Este conjunto de piezas son una síntesis del arte mueble de esta región durante el período Postclásico Tardío.

Pero no sólo tenemos exponentes arquitectónicos en Tenochtitlán, sino que en centros como Tenayuca, Calixtlahuaca, Teotenango, Texcoco, Cholula, y Malinalco se han excavado grandes plataformas culminadas con templos gemelos. También se han excavado templos circulares dedicados al dios del viento, *Tzompantlis*, consistentes en estructuras de piedras y troncos de madera

Restos del acueducto de Chapultepec.
Ciudad de México (México).



Representación de Xilonem,
dios azteca del maíz.
Museo Nacional de
Antropología, Ciudad de
México (México).



donde se colocaban los cráneos de los individuos sacrificados, además de otras estructuras características de la arquitectura de finales del Postclásico Tardío.

Por lo que respecta a la escultura, los aztecas realizaron básicamente escultura de bulto redondo trabajado en piedra. En este sentido profundizaron en la tradición escultórica ya iniciada por la cultura olmeca. Aunque no sólo tomaron elementos de esta cultura, sino que heredaron otras tradiciones estéticas o iconográficas del resto de culturas mesoamericanas pero, eso sí, aportando nuevas soluciones.

Destacó fundamentalmente la escultura de carácter oficial que generalmente tenía un tamaño colosal y que eran elaboradas para decorar los templos. Prácticamente todas estaban impregnadas de un cierto carácter religioso, narrando las cualidades o acciones de carácter mítico atribuidas a las distintas deidades o reyes a través de grandes bloques de piedra; como ejemplos más significativos

destacan la estatua de *Coatlicue*, la madre de los dioses, la tierra y el hombre y la muerte presente; la *Piedra del Sol*; la *Coyolxauhqui*, patrona de la luna, hermana de Huitzilopochtli, representada con cascabeles en las mejillas.

Otras esculturas tenían como misión el estar expuestas para su observación expresa en los edificios dedicados a una función administrativa y política. Generalmente su iconografía tiene como misión la narración de hechos históricos; como ejemplo de ella tenemos la *Piedra de Tizoc*, que está tallada en estilo de un código de naturaleza mixteca o la escultura conocida como Teocalli de la Guerra Sagrada.

Junto a estas esculturas colosales, destacaban una gran cantidad de tallas medianas y pequeñas que representaban a deidades de rango menor que personificaban objetos, espíritus o ciertas concepciones sagradas muy difundidos en la sociedad mexicana. Así, baste citar las imágenes de *Xipe Totec*, el dios del desollamiento humano ritual, *Huehueteotl*, el dios del fuego; *Xiuhtecuhtli*, nombre que significaba «dios



La piedra del Sol o Calendario Azteca. Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México (México).

Vasija de cerámica con
ofrendas al dios Tlaloc
encontrada en la excavación
del Templo Mayor,
Tenochtitlan.
Museo Nacional de
Antropología, Ciudad de
México (México).





Xiuhtecuhtli, mítico animal que se encargaba de conducir al dios Sol Huitzilopochtli Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México (México).

viejo» o *Teteoinan*, otra de las advocaciones de la diosa Coatlicue. Además se acompañaban de figuras zoomórficas –como saltamontes, serpientes, coyotes, jaguares, valvas de molusco...– y plantas sagradas. Es en estas piezas donde se obtiene un mayor realismo y donde los artesanos y artistas mexicas alcanzaron la mayor perfección técnica.

Otra de las manifestaciones de la escultura azteca fueron una tipología cuyas características se correspondían con una elaboración de bulto redondo, realizadas con gran maestría, predominantemente antropomorfas y que representaban al hombre en diferentes posturas y ocupaciones. Figuras en las que primaba el realismo, al contrario de la escultura encargada de emitir los mensajes simbólicos desde el arte oficial, éstas, cargadas de formas complejas y abstractas. En algunas de estas obras se aprecia una clara influencia tolteca en la cultura mexicana. Se vuelven a realizar atlantes, portaestandartes, caballeros de órdenes militares y hasta las

afamadas y enigmáticas *Chac Mool*, figuras antropomorfas muy geometrizadas, recostadas pero con la cabeza girada hacia el espectador y sosteniendo en su vientre un recipiente.

Muchas de estas piezas se solían decorar con pintura que poseía una naturaleza simbólica. Huitzilopochtli utilizaba preferentemente el color azul con líneas amarillas; Tezcatlipoca se representaba en líneas horizontales con el color negro cuando se quería anteponer a su deidad gemela y antagónica a la vez, Quetzalcoatl; Xipe Totec el dios desollado y Ehécatl, dios del viento, con líneas verticales sobre los ojos; por último con azul y verde claro a Tlaloc, dios de la lluvia.

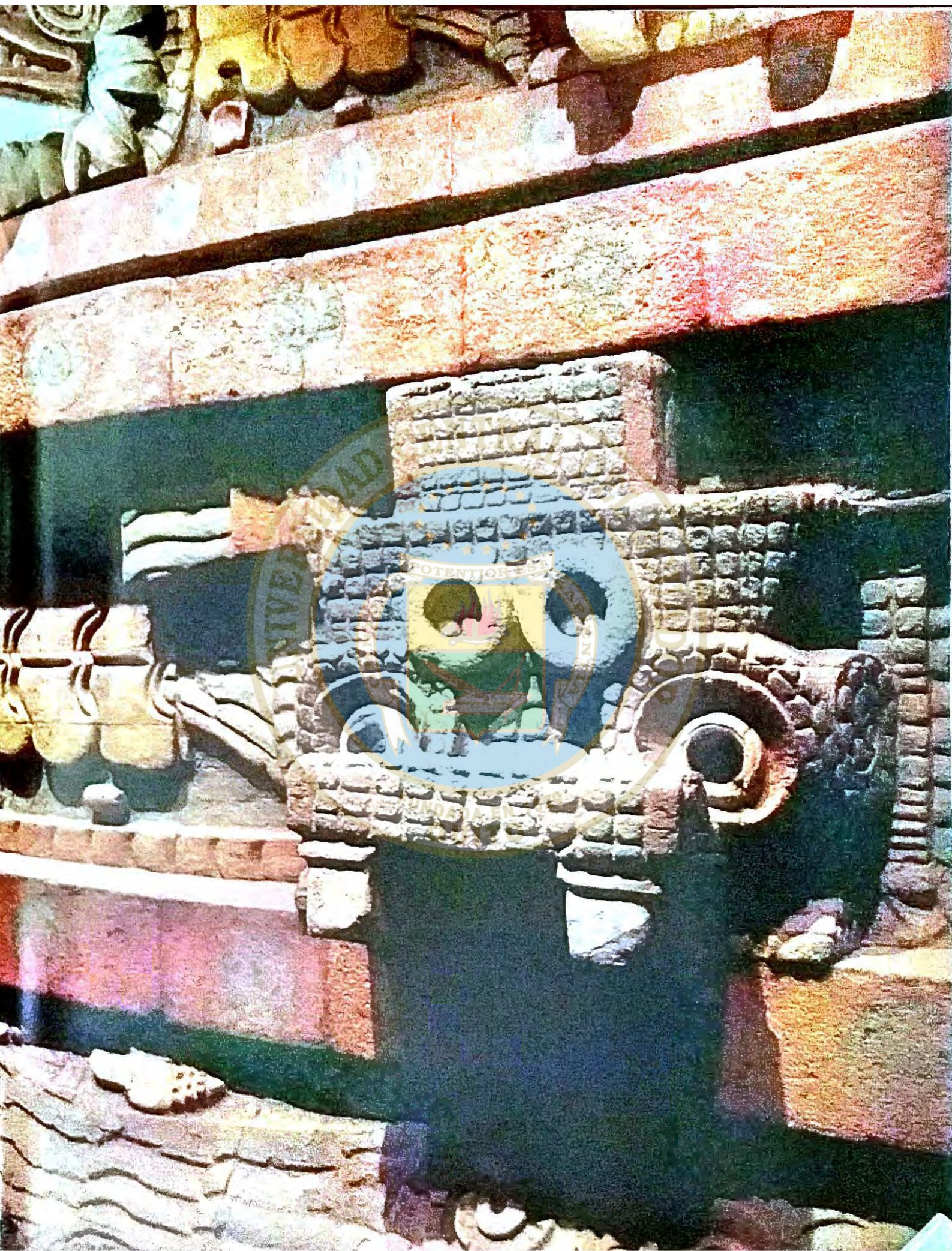
Se trataba de una escultura de extraordinaria variedad en sus temas, con una gran fuerza plástica y visual. Como recurso utilizaba habitualmente la tendencia a la abstracción de las formas, produciendo ello economía de éstas que en

Representación de Tlaloc, representación de Quetzalcoatl con su collar de once pétalos y escultura circular de Coyolxauhqui, diosa lunar, encontrada en 1978 en la base de las escaleras del Templo Mayor. En la doble página, réplica del templo de Quetzalcoatl con los colores que debía tener el edificio en sus orígenes. Todas las piezas en el Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México (México).



ARTE UNIVERSAL







Máscaras calavera
adornadas con turquesas y
un punal de sílex.
Museo Nacional de
Antropología, Ciudad de
México (México).

un principio nos inducían a pensar que estamos ante una escultura insulsa. Nada más lejos de la realidad ya que poseía un gran realismo gracias a los detalles, a veces muy minuciosos de que hacían gala los artistas mexicanos.

Como último aspecto asociado al arte escultórico, hay que destacar las imágenes de gran tamaño realizadas en terracota que representaban a caballeros águila, guerreros que pertenecían a una orden militar que se ataviaban imitando a un águila y otras que representaban efigies de Xipe Totec, en nauatl «Nuestro Señor el Desollado».

Por lo que respecta al arte mueble, Tenochtitlán, una ciudad con una población de 300.000 habitantes, y capital de un importante imperio, era motivo más que significativo y ampliaba suficientes expectativas comerciales como para entender que aquí se concentrara a finales del período Postclásico una enorme cantidad de especialistas que desarrollaron una importante actividad productora. Además, los nobles aztecas, a partir de las ofrendas encontradas en

el Templo Mayor y otros lugares, favorecieron la llegada de los mejores artistas procedentes de las más variadas regiones de su imperio y áreas de influencia. El resultado de todo ello es que el arte mobiliario azteca sintetizó gran cantidad de tradiciones artísticas originarias de las culturas tradicionales mesoamericanas. La producción no sólo servía para abastecer a la propia Tenochtitlán, sino que inundó de piezas de arte lítico, orfebrería e incluso cerámica toda la región mesoamericana.

Aparte de las tallas menores en piedra ya comentadas, los artistas y artesanos practicaron otras disciplinas artísticas y confeccionaron obras que tomaban distintos destinos tales como ofrendas al Templo Mayor de Tenochtitlán. Fue muy frecuente la fabricación de cuchillos de pedernal y obsidiana, bien solos o bien asociados a cráneos. Solían estar repujados en turquesa, coral y otras piedras semipreciosas. Las máscaras, en ocasiones podían estar decoradas con mosaicos de los mismos materiales de los cuchillos de obsidiana.

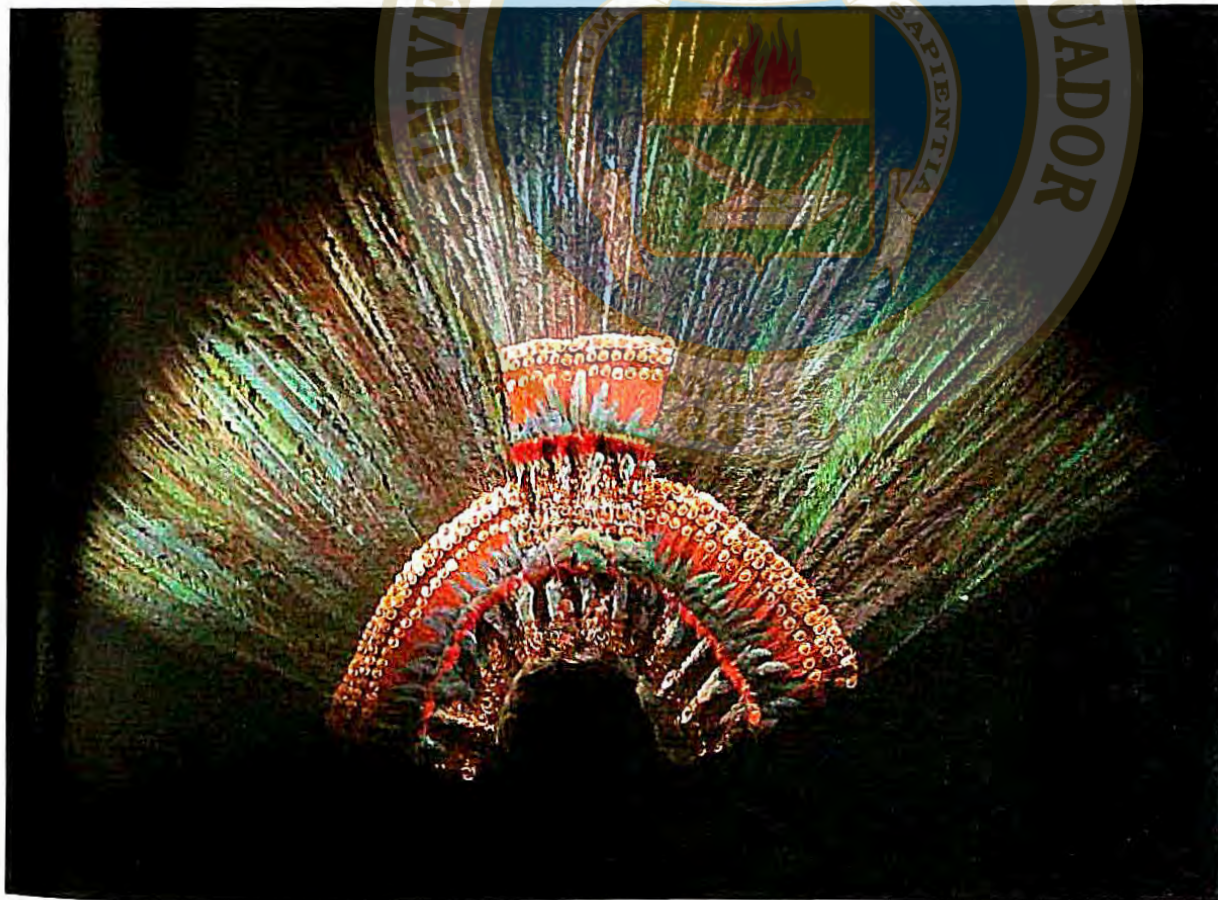
Practicaron una cerámica en la que destacaron sus vasijas policromadas conocidas como de estilo **Mixteca Puebla**. Los mixteca fueron un pueblo coetáneo de los aztecas que practicaron una fina cerámica de carácter policromado de fuerte influjo en la región mesoamericana del Postclásico, especialmente en Tenochtitlán.

Por lo que respecta a la orfebrería, los pendientes, collares, pectorales, orejeras y narigueras solían estar engarzados con piedras preciosas y semipreciosas tales como amatistas, turquesas, jades, cristal de roca y valvas de molusco. Sabemos que eran frecuentemente ofrendadas en el recinto sagrado del Templo Mayor.

Una faceta particularmente curiosa de la expresión artística mexicana la constituyó la **plumería**. Sabemos por fuentes históricas que en el norte y centro de México se criaban en cautividad aves exóticas procedentes de áreas tropicales. Aves como el quetzal, que producía plumas

verdes, las del tlaquecholli, rojas y las del xiuhtototl de color azul turquesa. Con ellas fabricaban tapices y adornaban desde mantas, hasta máscaras rituales, escudos o trajes de guerreros. Pero especialmente eran usadas para confeccionar espectaculares tocados como el del emperador **Motecuhzoma II**.

Una de las tradiciones artísticas más peculiares de los mexicas es la escritura e iluminación de **códices**, o conjunto de hojas de piel de animales apergaminadas sobre las que dibujaba toda su cosmología religiosa. Tras una radical reforma religiosa llevada a cabo en tiempos del tlatoani Izcoatl en 1426, se destruyeron la mayor parte de los códices. Fueron reescritos años después según modelos mixtecos y vueltos a eliminar por los españoles. No obstante, han subsistido algunos, entre los que destaca el de **Selden**, los reunidos en el **Códice Borgia**, de temática claramente religiosa y los de naturaleza calendárica como los del grupo **Féjerváry Mayer**.



Supuesto penacho de Moctezuma, posiblemente, dado su gran tamaño, la capa de un alto dignatario azteca, c. s XVI. Pieza en reclamación por el Gobierno Mexicano. Museo de Etnología de Viena (Austria).



II. Arte colonial iberoamericano

Página anterior, iglesia de San Francisco, 1657-1669
Joya del período Virreinal levantada sobre las ruinas de otra iglesia anterior destruida por un terremoto en 1655.
Barroco colonial.
Lima (Perú).

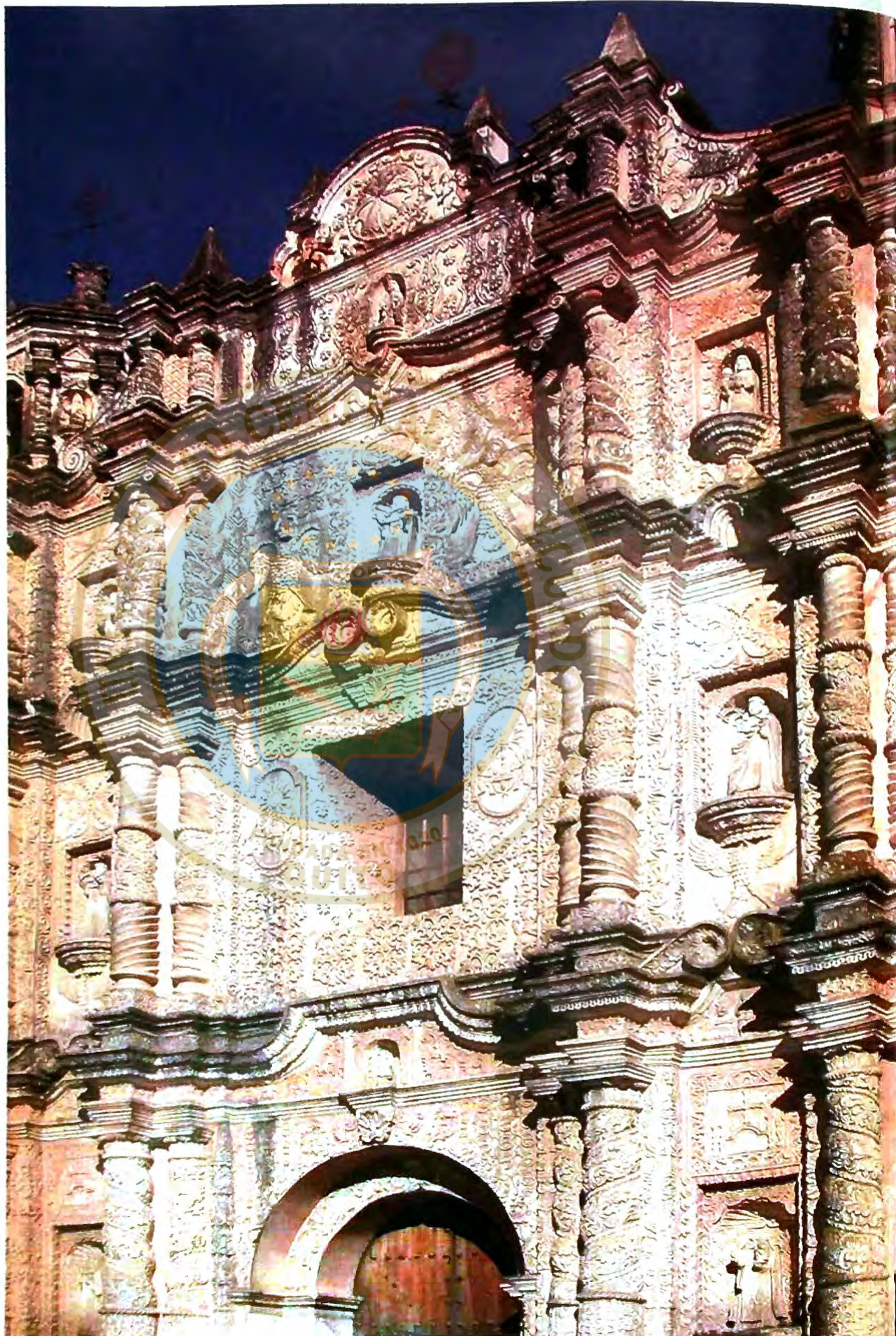
La primera de las ideas que ha de tenerse en cuenta para entender esta nueva etapa de la Historia del Arte en el área cultural de influjo español es que en este continente ya existía una población autóctona. No sólo no era un territorio vacío, sino que además existían múltiples culturas todas ancestrales. Era además un territorio de gran pluralidad en aspectos tales como cultura, costumbres y religiones y, por supuesto, en su expresión estética. Todo ese panorama variopinto fue encorsetado, amordazado y en muchas ocasiones borrado de un plumazo desde un primer momento. Ello se trató de llevar a cabo por agentes venidos desde fuera con un poder tecnológico y militar muy superior al existente en este continente hasta ese tiempo. El sustrato indígena pudo ser borrado en ciertos lugares y momentos, siendo sustituido con mayor o menor fuerza por el de origen español, pero en muchas ocasiones las expresiones culturales y artísticas tuvieron que ser una síntesis ante lo insoslayable de la presencia indígena. Surgió así un arte original, con personalidad propia y genuina, fruto de la unión y la experiencia española con la americana. ¿Cuál de las dos prevaleció? Claramente hemos de indicar que la española, que sin duda alguna dominó y se impuso a la cultura autóctona.

175



Plaza de Armas de Cuzco, centro administrativo, religioso y cultural incaico y, posteriormente del Perú colonial
Cuzco (Perú).

Fachada de la iglesia de
Santo Domingo, uno de los
mejores ejemplos de
barroco colonial c. 1700.
San Cristóbal de las Casas,
Chiapas (México).





A la izquierda, fachada barroca de la catedral de San Luis de Potosí, 1670-1730 (México).



A la derecha, Arcángel arcabucero, s. XVIII. Escuela cuzqueña. Museo Nacional de Arqueología e Historia del Perú. Lima (Perú).

De igual forma tuvo una gran importancia la diversidad geográfica, vital para entender la variedad de medios materiales con los que tuvieron que contar los arquitectos y escultores, no tanto los pintores. Hemos de pensar que estos medios materiales, piedras, metales, barro, pigmentos, metales, se venían utilizando desde tiempos ancestrales por parte de los artistas indígenas que habían acumulado un acervo de tradiciones técnicas imposible de ignorar:

Las influencias recibidas en América fueron diversas. Así, en su mayoría provenían de Europa, pero también de Oriente, donde a veces éstas eran aceptadas o rechazadas, pero cuando se asimilaban eran siempre reinterpretadas. Es por ello que no podemos entender la Historia del Arte iberoamericano como una evolución lineal paralela a la producida en España. El arte americano guardó, al contrario, una gran anacronía con el arte español coetáneo.

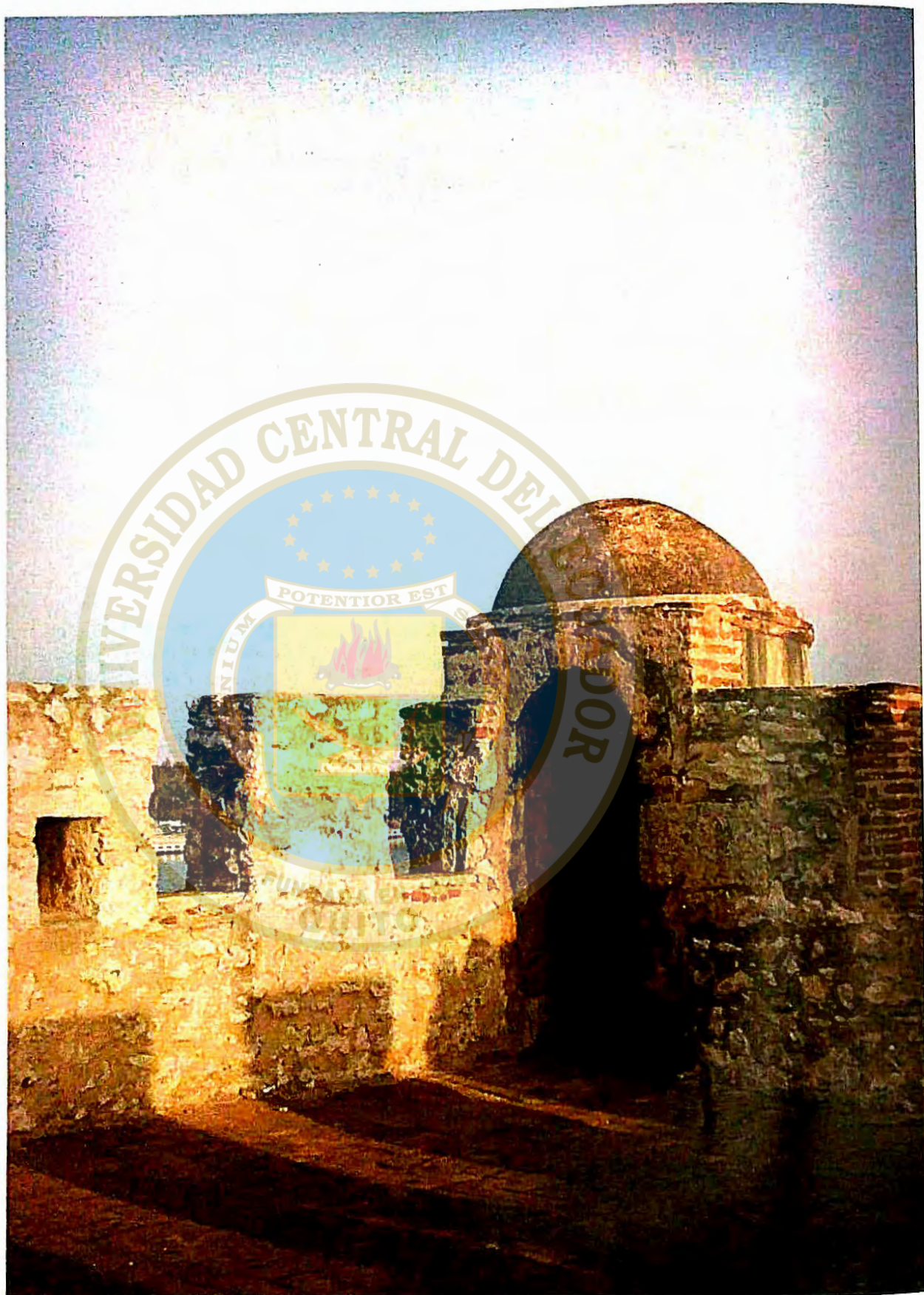
LA ARQUITECTURA

El siglo XVI

Fue en las islas de las Antillas donde se produjo el primer impacto entre las dos culturas: la española y la americana nativa. Y por ello es Santo Domingo la ciudad donde mejor se aprecia el fenómeno de la transferencia inicial entre la cultura española y la indígena. Allí, al no haber una cultura aborígen fuerte resultó más fácil la imposición.

La ciudad de Santo Domingo fue fundada en 1496 como capital de la isla de La Española. Esta ciudad se constituía en el primer eslabón de las nuevas fundaciones urbanas que llevarán a cabo los españoles en uno de los principales esfuerzos urbanizadores de la historia de la

Detalle de una de las garitas
de vigilancia de
la fortaleza Ozama,
1502-1508.
Fue la primera construcción
militar realizada por los
españoles en América.
Santo Domingo (República
Dominicana).



humanidad. Se trataba de una ciudad con varios inconvenientes de orden geográfico. Piénsese que el archipiélago del Caribe actúa como un auténtico dique natural frente a las aguas del mar Atlántico y sus corrientes marinas y vientos. Pero contaba, en cambio, con una importante ventaja, serviría de antesala al futuro virreinato de Nueva España, que abarcaba, además de México, a Texas, Florida y California.

Tras el «descubrimiento» de Cuba, la zona de La Habana contaba con un puerto natural mucho más interesante para la navegación que Santo Domingo. Tras la decisión de las autoridades españolas de derivar el tráfico naval hacia La Habana, Santo Domingo quedó en cierto modo abandonada, dejando de tener la importancia original.

Ya en los primeros momentos se empezó a apreciar que los españoles, herederos de una cultura urbanística de raíz claramente árabe, esto es, calles laberínticas y ausencia

de planificación urbana, optaban por la imposición de un modelo racional. No olvidemos que la Europa del Mediterráneo se encontraba en plena efervescencia renacentista y de triunfo del ser humano y la razón como centro de la vida y del pensamiento.

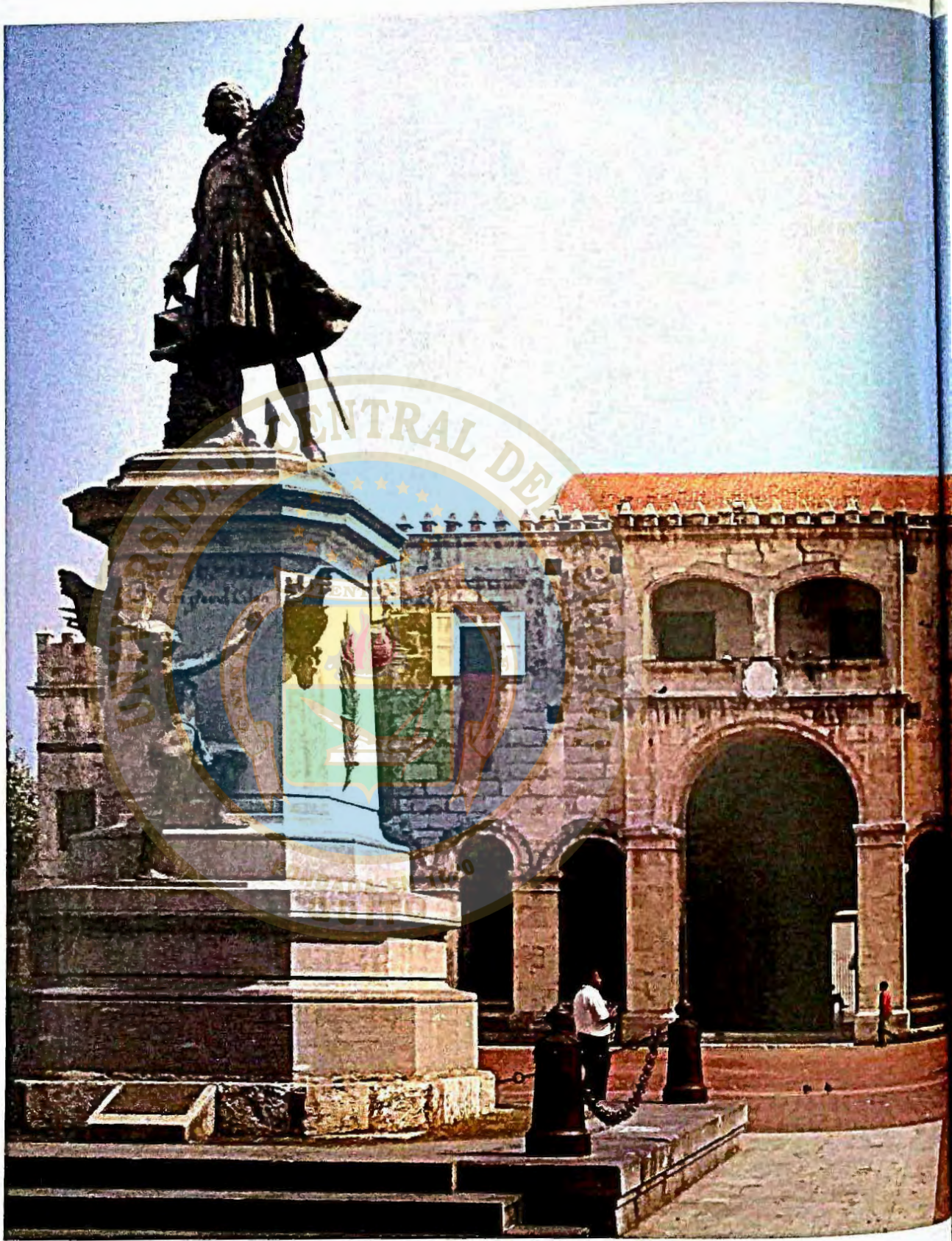
Santo Domingo cierra su perímetro con una muralla en 1546, que junto con el río Ozama y el puerto actuaban como barrera insalvable. La razón de esta fortificación era la necesidad, ya desde los primeros tiempos, de defenderse de los bucaneros y piratas potenciados y sufragados por las coronas enemigas de los Habsburgo.

En torno a una plaza central rectangular, parten un conjunto de calles en damero o disposición ortogonal, esto es, las calles se cortan en ángulo recto. Este modelo confería a sus habitantes una igualdad social que se potenciaba por el reparto equitativo de la tierra. Las cuadras o manzanas se diseñaron cuadradas con una superficie de 80 * 80 m. Se subdividían a su vez en cuatro, por lo que sobre el terreno,



Detalle de las aspilleras defensivas de la fortaleza Ozama, 1502-1508. Santo Domingo (República Dominicana).

Parque Colón, antigua Plaza Mayor de Santo Domingo construida en 1506. Al fondo puede apreciarse una de las fachadas de la Catedral Primada y en primer plano una estatua de Colón modelada por el escultor francés E. Gilbert.





Fachada principal de la catedral de Santa María de la Encarnación, Catedral Primada de América, 1512. Santo Domingo (República Dominicana).



todas las parcelas eran de 40 * 40 m. Así, la totalidad de los habitantes de la ciudad serían dueños del mismo espacio, al menos en teoría.

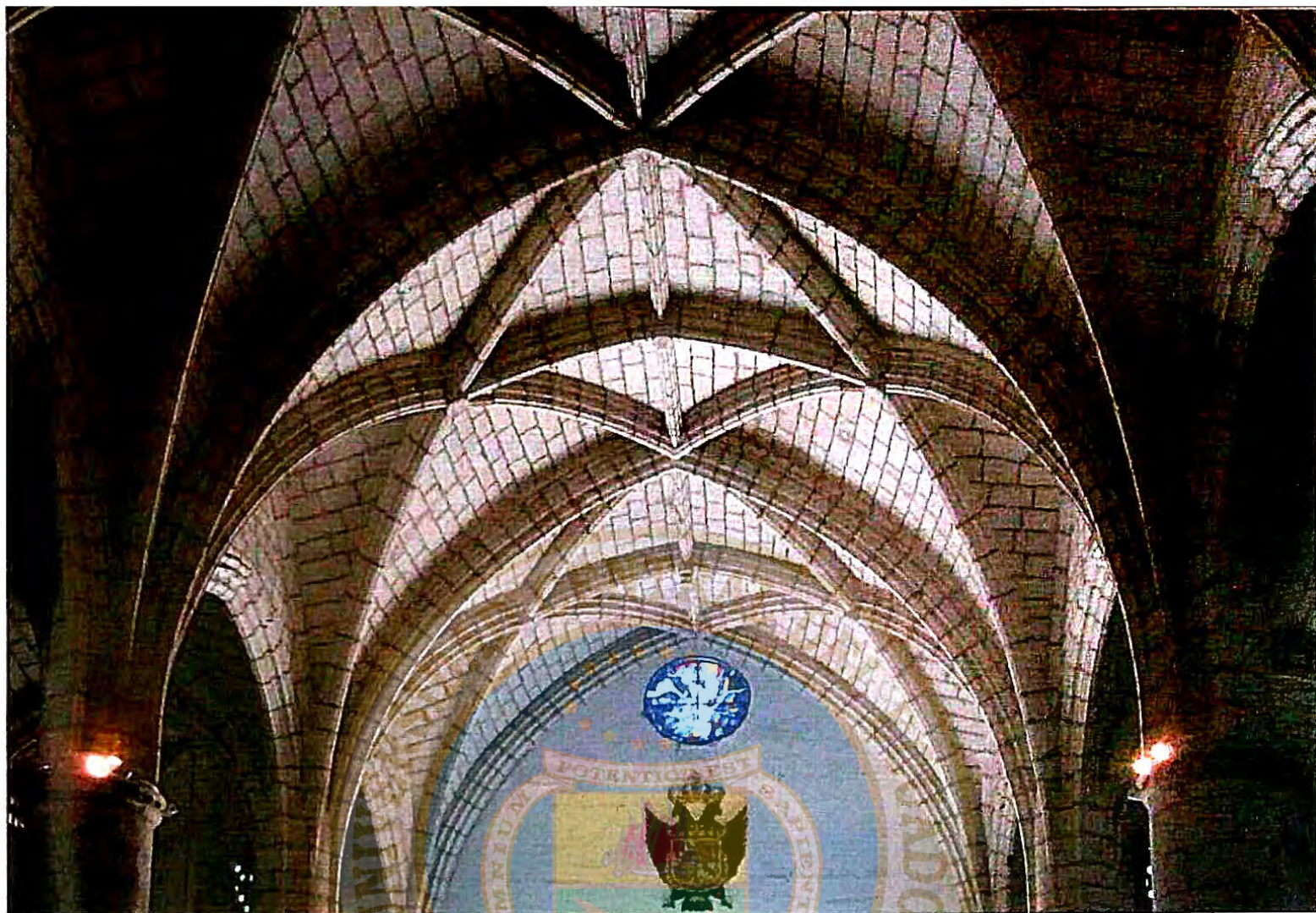
A partir de la construcción de la muralla la ventilación natural de la ciudad se dificultaba, por lo que se amplió la población a la otra orilla del río en 1502.

En Santo Domingo se buscaba plasmar ya los ideales del Renacimiento expresados por teóricos como Filarete, Vitrubio, etc., que buscaban crear una ciudad al mismo tiempo estéticamente bella y cómoda para sus habitantes. Además la ciudad debía contar con un campo cercano que le permitiera obtener recursos necesarios para abastecerse.

No fue hasta 1506 cuando empezaron a realizarse edificaciones de carácter monumental. Inicialmente por falta de tradición prehispánica, después por una climatología no

muy favorable. Lo cierto es que en 1506 la Corona dictó una Real Cédula en la se instaba a que se construyeran las cimentaciones en piedra y los muros en tapial, esto es, en mampostería, lo que dificultaba la propagación de los incendios, un peligro inminente favorecido por el calor y vientos habituales en la región.

Santo Domingo fue el primer ensayo urbanístico y de ahí su importancia, dado que los patrones aplicables al resto de la colonia llevaron las pautas diseñadas en ella. Además piénsese que su construcción se produjo en unas circunstancias históricas muy precarias a la vez que novedosas, tales como la falta de técnicos que se supieran enfrentar a los edificios más importantes como catedrales, universidades, etc. Este factor, sin duda contribuyó a la dilatación en el tiempo de la construcción. Prueba de ello es que en 1510 las autoridades de Santo Domingo reclamaron técnicos que



fueron satisfechos a través de una expedición de canteros y maestros albañiles desde Sevilla.

La *Catedral de Santo Domingo* se dispuso en sentido longitudinal. De trazas góticas por su testero poligonal, consta de una fachada renacentista de 1541. Se realizó mediante la **proporción dupla**, esto es, doble de largo que de ancho. Presenta la cantería al aire, sin revoco de ningún tipo ya que la humedad del ambiente dificulta el enlucado.

En 1520, en España, estaba aún arraigada la experiencia gótica al igual que las formas mudéjares. Por lo que a la iluminación se refiere, recurrió al sistema del románico, es decir, pocos vanos y por tanto poca entrada de luz. Debemos pensar que en un edificio con semejante anchura, ya que consta de tres naves a la misma altura con capillas muy profundas, la luz tenue llegaba a través de estas capillas y teniendo en cuenta

que estamos en el trópico, muy luminoso y caluroso, de alguna forma era necesario impedir su entrada.

La torre culminaba con una espadaña y la cubierta se solucionó a partir de un conjunto de bóvedas de crucería del último gótico y arcos fajones apuntados en la nave central. Los pilares se fabricaron de forma cilíndrica, con una decoración de bolas mínima en los capiteles, propia del gótico español de la época de los Reyes Católicos. El resultado de todo ello es un efecto muy sobrio.

En la fachada imperó un lenguaje renacentista tanto en la decoración como en su estructura arquitectónica. Fue la última parte que se construyó de la iglesia, de ahí su modernidad con respecto al resto del edificio.

Se concibió como un retablo en el que sobresalía la calle central que estaba limitada por dos contrafuertes.

Arcos interiores de la catedral de Santa María de la Encarnación, 1512. Santo Domingo (República Dominicana).



Alcázar de Diego Colón.
Santo Domingo (República
Dominicana).

El cuerpo bajo consta de dos vanos adintelados, con un parteluz con forma de columna corintia, mientras que el cuerpo alto constaba de dos arcos abocinados que subrayaban el sentido de la perspectiva.

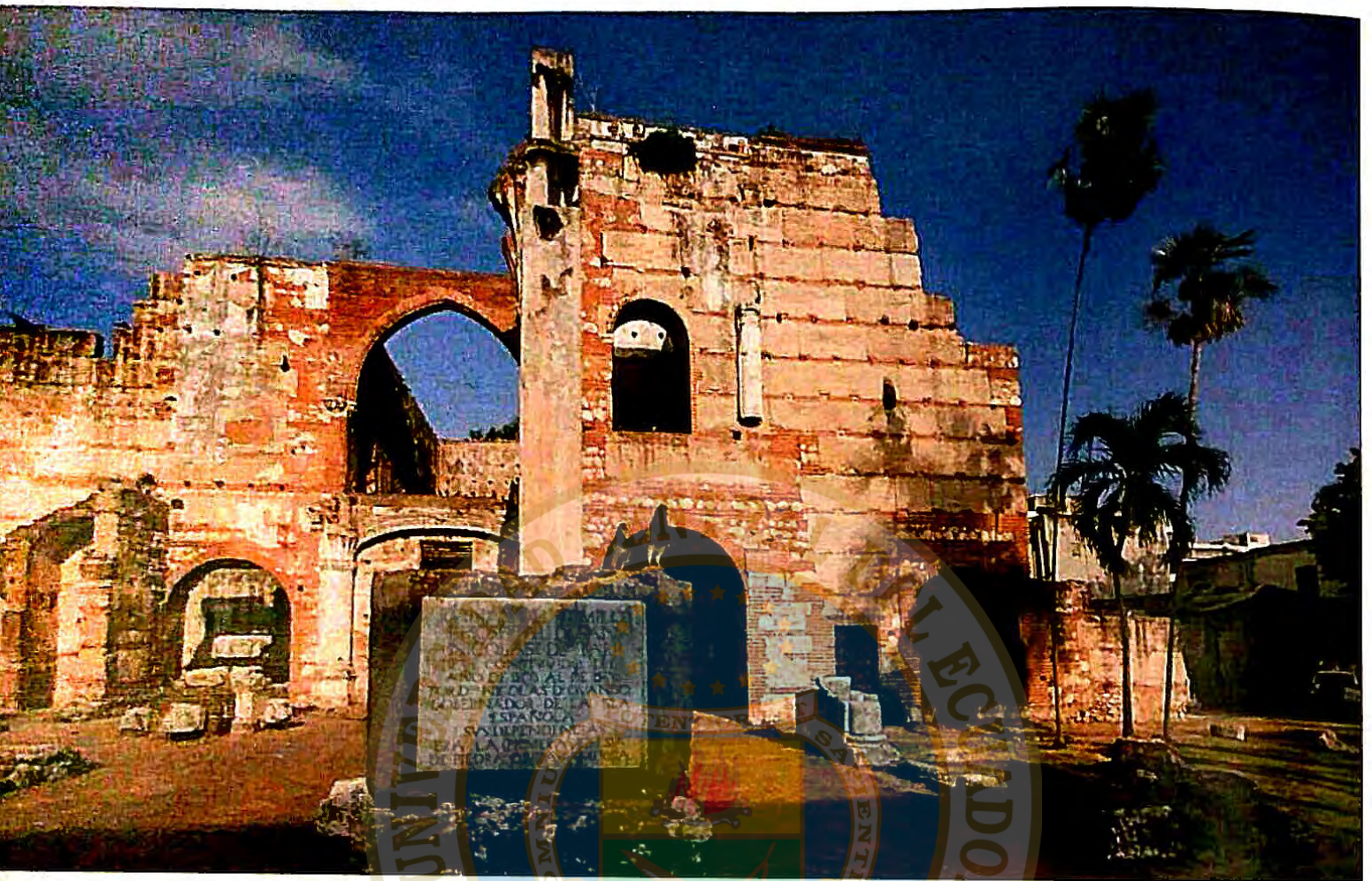
Todos los elementos de esta fachada se movían dentro de los parámetros renacentistas como el frontón triangular o el entablamento de la parte superior que define la imposta de la fachada. Fue decorada al modo italiano, con *candelieri* y guiraldas que cuelgan de una argolla siguiendo una simetría axial.

Como ejemplo de la arquitectura civil, destaca la Casa-palacio de Diego Colón (1510-1514). Seguramente es el

edificio civil más importante, tanto por su tamaño como por el hecho de que su estudio nos informa de la importancia del personaje que la manda construir. El palacio se ve desde cualquier sitio de la ciudad dado que su emplazamiento se localiza en un punto emergente, siguiendo los dictados albertianos. Diego Colón es hijo de Cristóbal Colón y nace en una situación de bonanza familiar que consolida tras su matrimonio. No encontró acomodo en la corte castellana, por lo que residió en las Indias, en Santo Domingo, donde asienta una pequeña corte. En este momento era una ciudad sin construir, por lo que buscó un lugar para acomodarse según su rango. Diego Colón pretendía así autoafirmarse a través de una arquitectura de prestigio.

Fortaleza Ozama, 1502-1508.
Mandada construir por
Nicolás de Ovando.
Funcionó como baluarte
contra los piratas y también
como prisión. En ella
permanecieron arrestados
Colón y dos de sus
hermanos por orden del
adelantado Francisco de
Bobadilla hasta su regreso
a España
Santo Domingo (República
Dominicana).





Ruinas del antiguo hospital de San Nicolás de Bari, el primero construido en América. Santo Domingo (República Dominicana).

Aunque la estructura arquitectónica es renacentista, la morfología exterior es aún gótica como denuncian las molduras de los arcos, las ventanas polilobuladas, etc., hechos todos que nos remiten a la utilización todavía de lenguaje gótico en España.

Otro de los ejemplos importantes de arquitectura civil de Santo Domingo es el *Hospital de San Nicolás de Bari*. Fundado en 1503 por el gobernador Nicolás de Ovando, se terminó de construir en 1552. Fue realizado siguiendo las indicaciones de Filarete y tiene como precedente más importante al *Hospital de Santa Cruz de Toledo* en España. Las características de la planta, el alzado y la fachada las conocemos por un plano del 1783. La edificación contaba con tres naves, de acuerdo al tipo de hospitales de la época. La nave central era dedicada a culto religioso, mientras que las naves laterales y la parte posterior del crucero estaban

destinadas a salas de enfermos. Era, por tanto, iglesia a la vez que un centro de atención de enfermos. Actualmente, de este hospital e iglesia sólo quedan ruinas, pues el edificio fue abandonado en el siglo XVIII posiblemente tras un terremoto y desde entonces ha sufrido las inclemencias de ciclones y diversos movimientos sísmicos.

El crucero estaba limitado por arcos carpaneles bellísimos de los que sólo permanece levantado uno. Éste se apoyaba en dos recias columnas con capitel con dentellones, que a su vez se soportaban en cubos con estrías biseladas y las nervaduras góticas que cerraban el techo del crucero.

Una vez superada la etapa insular, los españoles se centraron en la tarea prioritaria de fundar ciudades. La ciudad ensayada por primera vez en Santo Domingo, con



plano en damero, parece ser que provenía de la Grecia Clásica en la que Hipódamo, rey de Mileto, había planificado la urbe de esta forma. Otros autores anglosajones creen que el plano en damero americano proviene de las bastidas francesas de la Aquitania del siglo XIII, ciudades de plano ortogonal y edificadas con fines militares al objeto de consolidar un territorio cuando se producían las guerras entre Francia e Inglaterra. Esta teoría no es descabellada, pues existen en España un conjunto de ciudades del tipo *bastida* como Santa Fe, en Granada, o Briviesca, pero en cualquier caso, al ser inviable un urbanismo al modo anárquico de los árabes, los españoles adaptaron el racionalismo urbanístico a su época ante la ingente tarea de urbanizar las nuevas colonias.

En primer lugar, y previamente al acto de fundación de la ciudad, se buscaban las mejores condiciones físicas

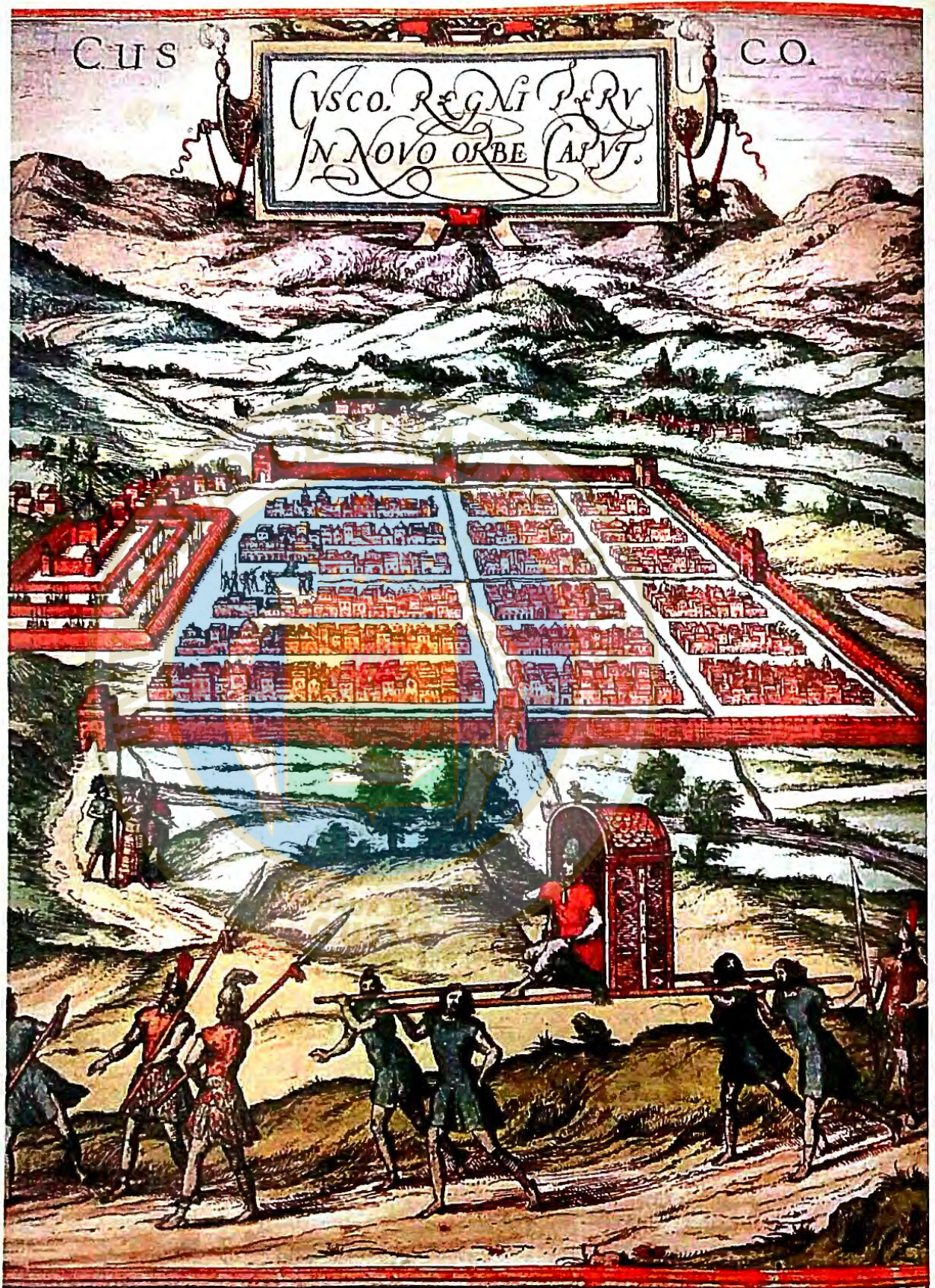
y medioambientales. La fundación era anterior a la traza y se hacía a través de una solemne ceremonia en la que un militar o fraile llevaba a cabo un conjunto de ritos cargados de simbolismo político y religioso.

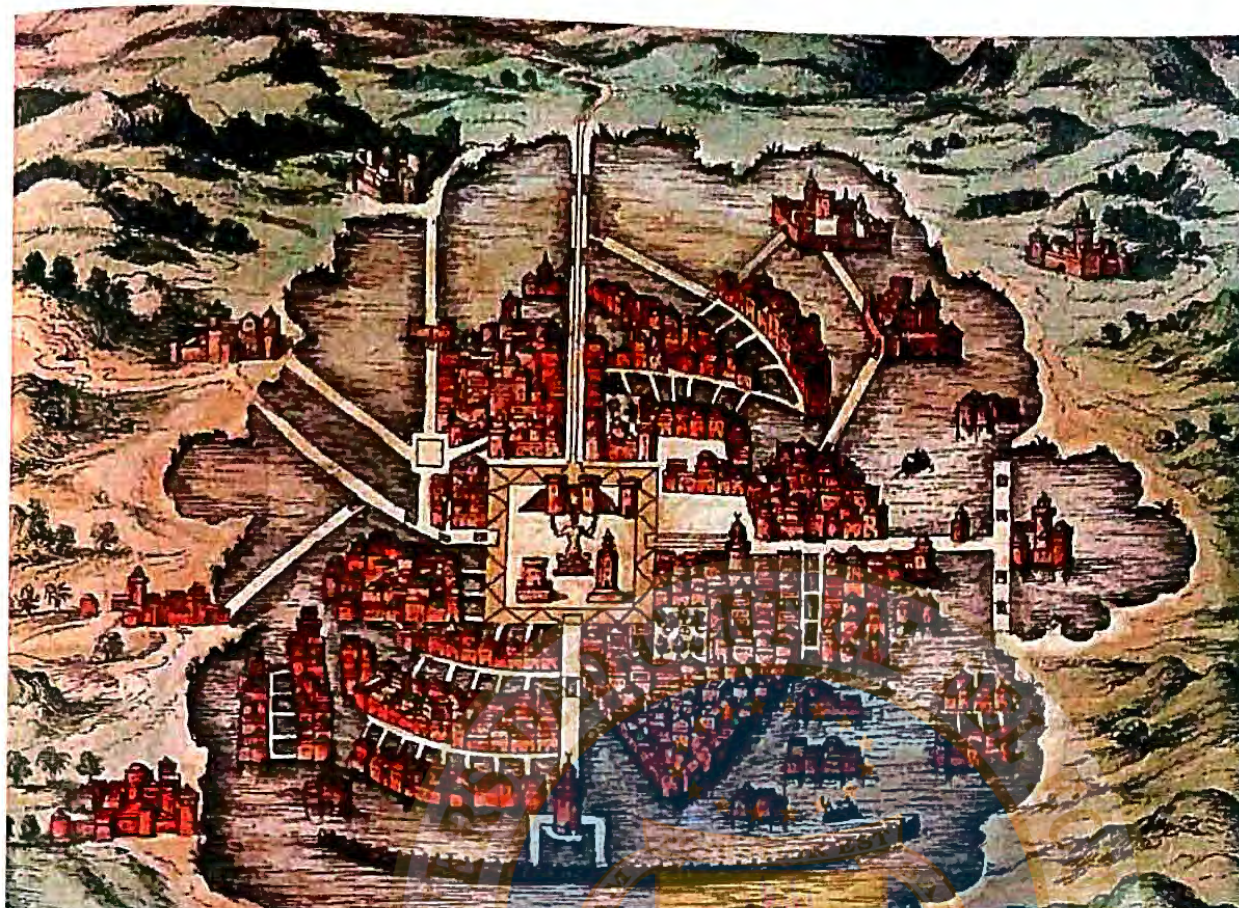
Hay ciudades fundadas por conquistadores y otras por clérigos aprovechando la concentración de población en torno a sus conventos. El impulso fundacional se concentró en el siglo XVI, decreciendo en época posterior, aunque repuntó en la segunda mitad del siglo XVIII ante la necesidad que tenía la corona de consolidar las fronteras.

Entre 1502 y 1630 se fundan 295 ciudades importantes, pero fue entre 1630 y 1750 cuando se fundan las urbes más señaladas: México, Guatemala, Panamá, Santa Fe de Bogotá, Cuzco, Lima y Santiago de Chile.

Edificio de las Casas Reales, 1511
Fue sede de la Real Audiencia, primer tribunal del Nuevo Mundo.
Santo Domingo (República Dominicana).

Plano de Cuzco.
Civitates Orbis Terrarum,
1572-1617.
Biblioteca Nacional, Madrid
(España).





Plano de la ciudad de México.
Ciuitates Orbis Terrarum,
1572-1617.
Biblioteca Nacional, Madrid
(España).

La arquitectura conventual

Las concepción urbana española difería mucho de la indígena, habituada a entornos más dispersos. Los conquistadores necesitaban, en cambio, aglutinar a una población campesina muy separada entre sí, que sólo se reunía en determinadas ocasiones festivas y en el mercado, ya que la dispersión dificultaba el control fiscal. Por otro lado, la evangelización se facilitaba enormemente en las ciudades. El modelo impuesto en Santo Domingo se generalizó por toda América a partir de las ordenanzas de 1523, siempre que las condiciones topográficas, ambientales, culturales e históricas así lo permitieron. Un ejemplo de ello fue Santiago de Lima, que reprodujo ese modelo ordenador consistente en geometría ortogonal regular, ciudad con plano en damero, manzanas divididas en cuatro y plaza central. Ésta nació al eliminar una manzana y desde ella partían un conjunto de calles principales que nacían de cada uno de los ángulos de la plaza (dos calles) y del eje de simetría de cada una de las manzanas grandes (una calle), por lo que debía haber doce calles importantes.

Una de las claves para entender la arquitectura conventual en el Virreinato de Nueva España es la existencia de las culturas prehispánicas de México, Yucatán y Guatemala. Los evangelizadores retomaron experiencias prehispánicas para propagar la fe, fin último de las misiones. Así, se apoyaron en las antiguas creencias indígenas, llegando incluso a trasgresiones inverosímiles en tanto que se consiguiera atraer a los indígenas. A día de hoy todavía es difícil distinguir dónde está el límite entre lo cristiano y lo indígena. Por ejemplo, si miramos la imagen pintada de la Virgen de Potosí, su silueta tiene forma del cerro de Potosí, de connotaciones sagradas para los indios. Los religiosos se apoyaron en lo que es común a ambas culturas y ahí anclaron las creencias cristianas.

Las ceremonias fueron preferentemente al aire libre, en espacios abiertos dado que el culto precolombino se realizaba fuera de los templos. Existía entre los indígenas



Ruinas del monasterio de San Francisco, 1508. Fue el primer monasterio levantado en América por orden de Fray Nicolás de Ovando. Santo Domingo (República Dominicana).

un cierto rechazo a los espacios cerrados, claustrofóbicos, que trajeron bastantes tensiones entre los evangelizadores y los indígenas.

Desde los primeros momentos se puso en práctica un programa conventual que contenía una serie de construcciones tales como la iglesia, el monasterio con sus compartimentos: refectorio, celdas, biblioteca, etc., el claustro, que articulaba los espacios y un atrio. En este sentido, eran los mismos elementos que conformaban el programa de construcción de cualquiera de los conventos europeos, pero con una gran diferencia: en América, la escala del monasterio se redujo y las dependencias se achicaron. Había menos celdas ya que las comunidades eran más pequeñas; la iglesia también se redujo dado que las preferencias indígenas sobre el culto en espacios abiertos la hacían más prescindible.

Pero, por otra parte, estos monasterios, partían de una serie de carencias técnicas, entre ellas, la más importante era que estábamos en un período de una arquitectura sin

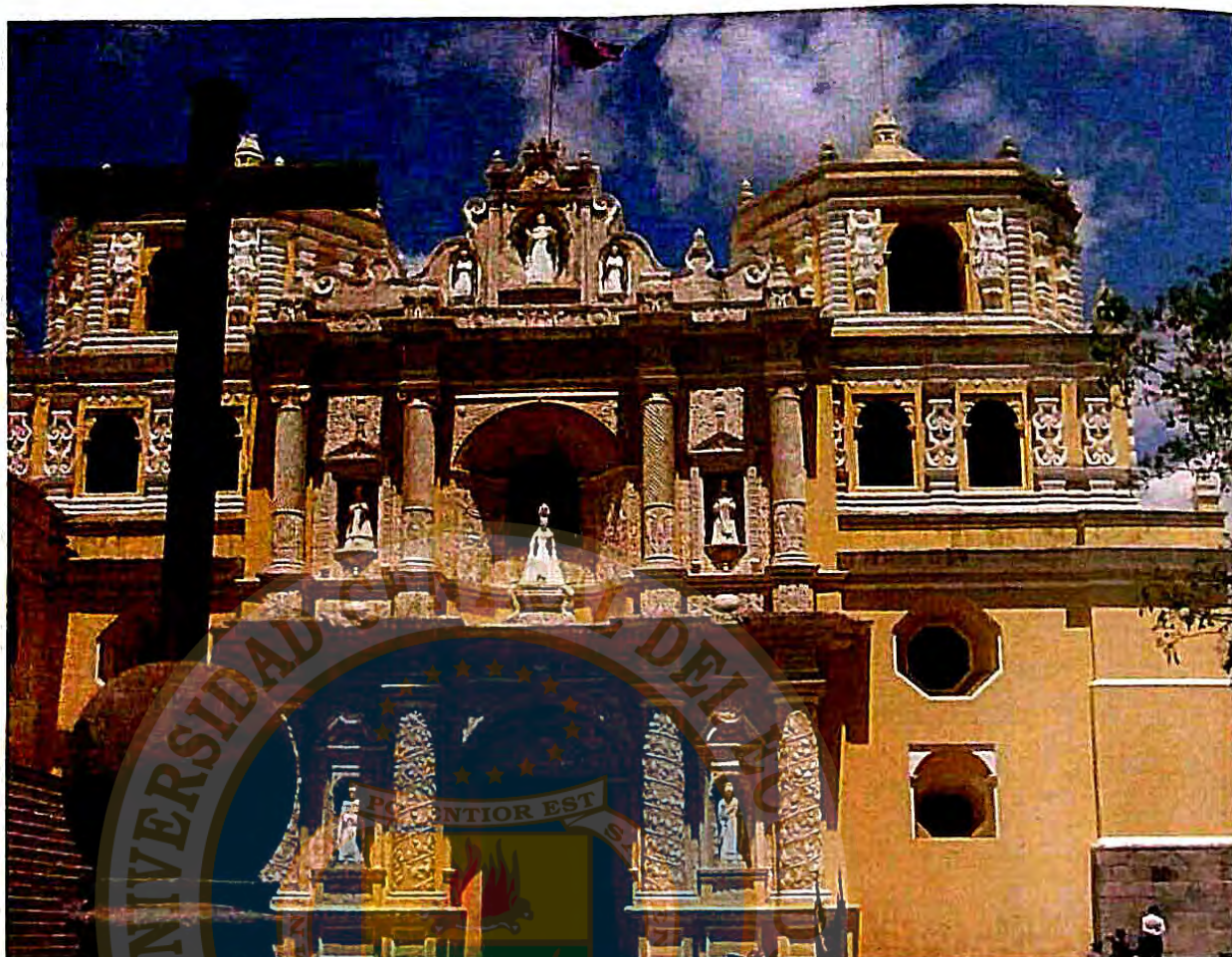
arquitectos. Se intentó resolver por medio de los frailes, utilizando mano de obra indígena. Todo ello redundó en el pequeño tamaño de los edificios religiosos.

El atrio apareció, en cambio, como un espacio enorme que precedía a la iglesia y al convento. Además esta gran explanada no era sólo eso, sino que se dotó de un conjunto de elementos con el fin de satisfacer las necesidades del peculiar culto desarrollado en los conventos. Así fue habitual la construcción, en los ángulos del atrio, de pequeños templete llamados *capillas posas* o *humilladeros*, puntos de parada y por tanto de referencia para los circuitos procesionales; la palabra *posa* proviene de «posar la imagen para detener las procesiones». Parece ser que éstas eran muy del gusto de los indios ya que también fueron muy importantes en el culto precristiano. Es por ello que los frailes las estimularon como vehículo de evangelización. Hay capillas de este tipo en los conventos de Calpan, Cholula y Huejotzingo en México. Estaban formadas por unas estructuras con forma de templete que también servían para enseñar y difundir, según sexo y



Portada del monasterio de San Francisco, 1508. Terremotos, huracanes y los ataques de los piratas lo dejaron en ruinas. Santo Domingo (República Dominicana).

Fachada de la iglesia de la Merced, con la cruz atrial en primer plano. Ciudad de Antigua (Guatemala).



edades, la doctrina cristiana. De nuevo se aprecia ese funcionalismo religioso tan propio de la arquitectura colonial. La evangelización y la atención del indígena se antepone a las construcciones monásticas de la comunidad.

Las cruces atriales fueron otro de los elementos que solían acompañar a los atrios. Se disponían justo en el centro de atrio, culminando un pequeño pedestal en forma de graderío. Poseían un alto valor simbólico dado que marcaban el centro del espacio como lo hacían los pozos o cruces de los claustros. Aunque su morfología era variada y diversa, se caracterizaron porque nunca representan la figura de Cristo de cuerpo entero, como si hubiera un temor por representar el cuerpo de Cristo desnudo. Sólo se representaban los atributos y símbolos de la pasión tallados en relieve, o como mucho, el rostro de Cristo en el centro de la cruz como aparece en la cruz atrial del Convento de San Agustín en Acolmón. En otros casos

aparecen, además de los símbolos de la pasión, un espejo y representaciones vegetales. Muchas veces se encargó su elaboración a artesanos indígenas que plasmaron las morfologías y técnicas de trabajo del estilo de relieve mesoamericano precolombino hasta el punto de que la talla se hacía piedra contra piedra.

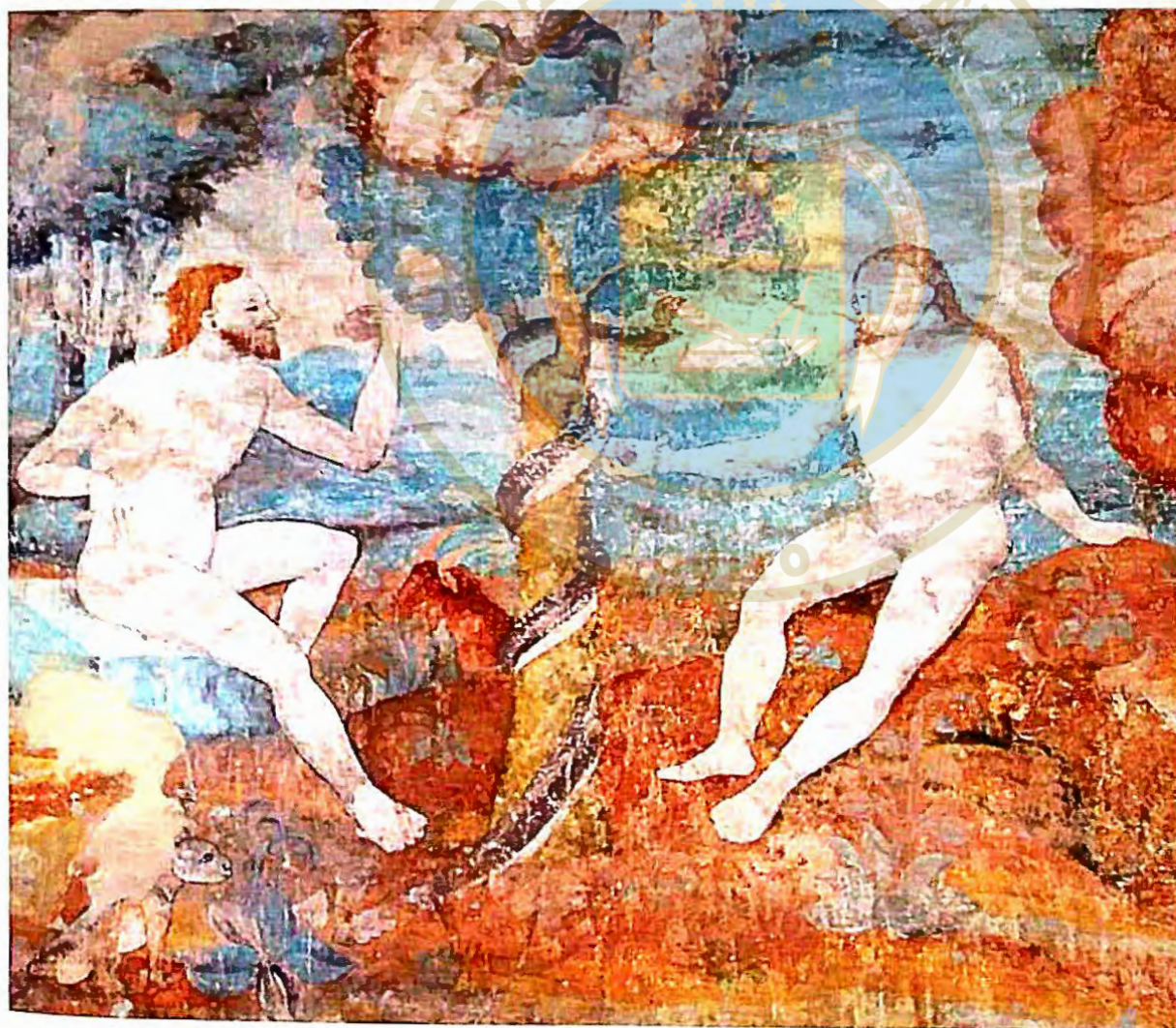
Fue en torno a la década de 1580-1590 cuando se construyó un mayor número de conventos. Fueron llevados a cabo por las órdenes de franciscanos y agustinos de forma mayoritaria, pero sin despreciar la labor de los dominicos.

La labor fundacional en el Virreinato de Nueva España tuvo como característica un innegable aspecto militar. Así, los edificios conventuales tenían una tendencia de carácter horizontal pero en la que destacaba jerárquica y verticalmente la iglesia. Además, ésta podía rodearse de

algunos elementos susceptibles de ser confundidos con elementos militares, tales como almenas en las cornisas del edificio, en los muros perimetrales, en la escalera del claustro, etc., aunque jugando un papel meramente decorativo. Por último daban una sensación de fuerza y medievalismo debido a que los muros carecían de vanos y contrafuertes. Algunos autores han entendido que había una intención política propagandística y psicológica como era la de atemorizar al indígena con instalaciones militares y reafirmar el poder de la Iglesia ante la población. Ambas tesis quedan descartadas por el hecho de que los indios no podían identificar estos edificios con una función o carácter militar ya que desconocían la existencia de los castillos al modo como se edificaron y utilizaron en España

Las capillas de indios

Ya se ha visto que la primera de las tareas a las que se enfrentaron los españoles tras las primeras conquistas fue la evangelización masiva de la población indígena. Era preciso facilitar la asistencia a la liturgia católica a la mayor cantidad posible de indios convertidos, por lo que se hacía inevitable la creación de un espacio para tal fin. La respuesta a esta necesidad fueron las capillas de indios. Se trataba de una solución no del todo innovadora ya que estas capillas abiertas se habían puesto en práctica en España durante la Reconquista en lugares como la Puerta de la Muralla de Rubielos de Mora (Teruel), la Puerta de Birrambla (Granada), Plaza de Medina del Campo (Valladolid) o Plaza del Pópulo de Baeza (Jaén).



Frescos del Pecado Original
Capilla abierta del
exconvento agustino
de San Nicolás
de Tolentino, s. XVI,
Actopan, Estado
de Hidalgo (México).

Fachada del exconvento de
San Agustín de Acolmán,
antigua capilla de indios
1539-1560.
Acolmán, Estado
de México (México).





Capilla de indios del exconvento de San Mateo, 1535-1567. Atlalahucán, Estado de Morelos (México).

Según el historiador del arte Torres Balbás, las puertas de murallas musulmanas contaban con pequeños oratorios o balcones, sin duda precedentes de las capillas abiertas citadas anteriormente y de las capillas de indios posteriormente.

Pero para entender de forma definitiva esta concepción del espacio litúrgico americano hay que tener en cuenta también la experiencia indígena prehispánica. Así, el rito de transustanciación cristiana tenía una enorme relación con los ritos de las ofrendas indígenas por lo que los frailes explotaron a su manera esta similitud.

La capilla de indios no era más que una edificación que cumplía la función de presbiterio abierta al atrio, al aire libre. Éste se podía situar a nivel del suelo o bien sobre un pedestal o terraza, ya que se intentaba por todos los medios conseguir una alta visibilidad de los fieles. La natural extraversion indígena se aprovechaba así de forma muy

inteligente por los frailes. Efectivamente, las capillas de indios estaban ligadas íntimamente a la arquitectura conventual, siendo escenarios ideales para representaciones dramáticas, no sólo porque tenían una forma idónea para ello, sino porque se prestaban a superponer tabladillos y otras construcciones provisionales y efímeras realizadas en madera, telones, maquinaria, sogas, etc. Además poseían una acústica magnífica y no contravenían los preceptos del Papa que prohibían cualquier tipo de representación dramática bajo sagrado. Estas capillas, al no tener espacio cerrado, no estaban consagradas y no se guardaba allí el Santísimo Sacramento, por lo tanto no se podía considerar iglesia en el sentido más estricto de la palabra.

Manuel Toussaint establece una tipología a partir de la estructura formal con que se resolvieron. La primera de ellas era la de pequeños habitáculos de traza muy sencilla y creadas a partir de la búsqueda de un sentido funcional.



Son las más numerosas y entre ellas destacan las de *Acolmán*, que cuenta con un alfiz con dintel de clara influencia almohade o la *Casa del Cordón de Santo Domingo*, con cordón franciscano típicamente gótico.

Un segundo tipo estaba formado por presbiterio con al menos dos naves como ocurría en la capilla de indios del convento franciscano de Cuernavaca que sirvió de retiro a Cortés. Consta de un arco central y dos laterales. Al fondo del arco central se localizaba un pequeño gradenío que nos

indicaba el lugar en el que se encontraba el presbiterio. Añadida al presbiterio corría una nave en sentido paralelo. Las tensiones provocadas por esta disposición eran soportadas por dos arbotantes de forma oblicua en planta que sujetaban el peso de la capilla. La razón para que se dispusieran de forma oblicua era para no interrumpir la visión de los fieles. Esta necesidad explicaba, igualmente, la razón por la que también se utilizaron arbotantes y no contrafuertes que darían mayor solidez estructural a la construcción. La *Capilla de indios de Teposcolula* también tenía arbotantes

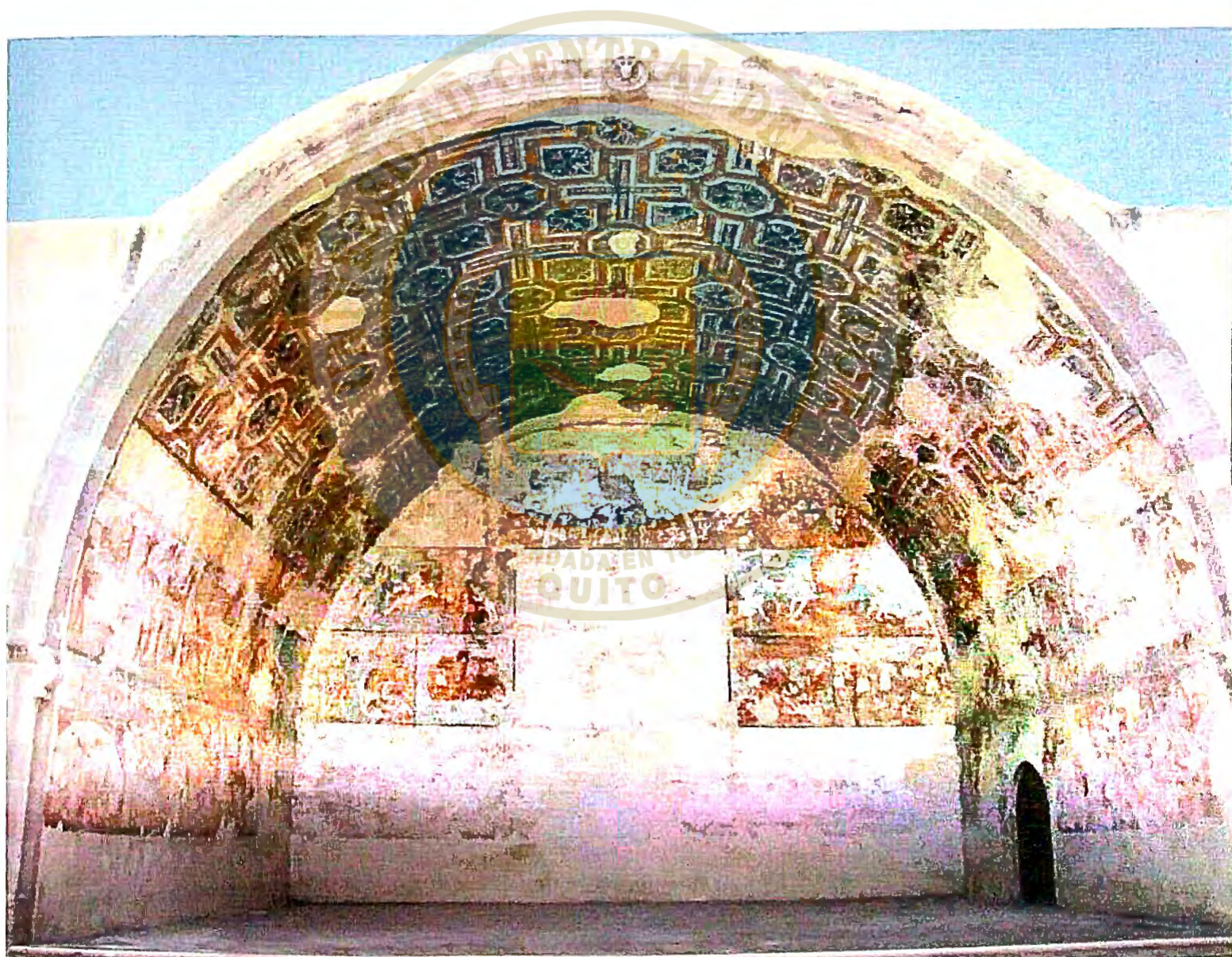
dispuestos oblicuamente y con cinco vanos de comunicación con el atrio. Su alzado resaltaba el enorme tamaño de la edificación que era de estilo renacentista punsta.

La tercera de las tipologías era, tal vez, la más complicada y menos habitual. El único ejemplo que queda es el convento de la orden de los franciscanos de *San Gabriel de Cholula*, que contaba con un gran atrio al fondo y dispuesta de forma exenta se localizaba la capilla de indios, de mayor tamaño que la iglesia y el convento. Con siete naves de siete tramos cuadrados, formaban una planta cuadrada. Se generaba una perspectiva que sin

duda recuerda a la *Mezquita de Córdoba*. La nota mudéjar se acentuaba con pilares ochavados que alternaban con las columnas redondas de cantería.

Algunos historiadores contemplan una cuarta tipología que consistiría en una iglesia inscrita en el convento que era a su vez capilla de indios. En los lados de la Epístola y del Evangelio, el muro desaparecía quedando horadado con un conjunto de arquerías. Era el caso de Quilapan en Oaxaca (México), un templo de los dominicos de planta basilical que, sin duda, facilitaba los movimientos procesionales y las entradas y salidas de los fieles.

Capilla de indios del exconvento agustino de San Nicolás Tolentino, Actopán, Estado de Hidalgo (México).





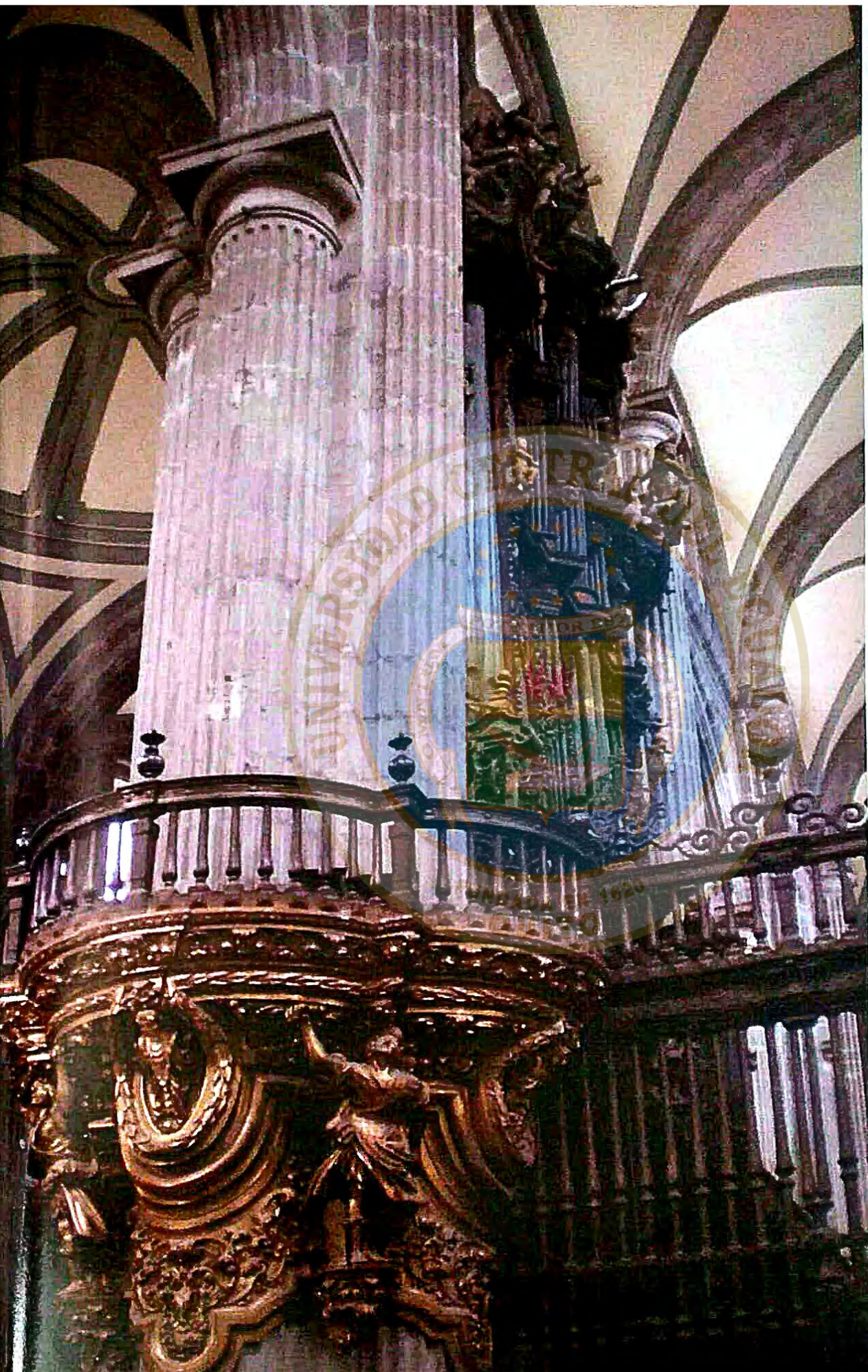
Fachada principal de la
catedral Metropolitana,
1571-1813.
Está dedicada a la Asunción
de la Virgen María.
Ciudad de México (México).

El siglo XVII. Las grandes catedrales mexicanas y peruanas

Si la arquitectura conventual tuvo su auge durante la primera mitad del siglo XVI, durante la segunda mitad de éste, más concretamente a partir del 1560 y a lo largo de todo el siglo XVII, la corona española comenzó con un programa de construcción de grandes catedrales. A partir de la década de 1560 se pretendió atender la construcción de edificaciones catedralicias ya que durante los setenta años posteriores al «descubrimiento» el nuevo continente no había contado con una edificación representativa de la organización secular de la Iglesia. La diócesis era el nivel

primordial de la estructura administrativa de la Iglesia en su relación con los fieles y el hecho de no dedicar recursos a su cuidado había sido tomado como una desatención hacia ésta, lo que estaba propiciando ciertas desazones en el seno de la Iglesia.

Lo cierto es que las catedrales tardaron en construirse porque desde la Corona no se podía hacer frente a la obra fundacional conventual de forma simultánea con la construcción de estos grandes edificios. Las principales ciudades de la Nueva España del siglo XVI estaban organizadas como diócesis episcopales, lo que exigía la presencia de una catedral o un templo que fuera



Columnata y órgano de la
catedral Metropolitana.
Ciudad de México (México).

digna imagen de ésta. Las iglesias que se levantaron eran pobres, precisamente por esa ausencia de recursos, pero ya durante el último tercio del siglo XVI, estos templos se fueron sustituyendo por grandes catedrales. De hecho la mayor parte de las trazas iniciales proceden de esta época aunque generalmente se finalizaron mucho más tarde dadas las enormes dificultades de financiación que las obras de esta envergadura comportaban.

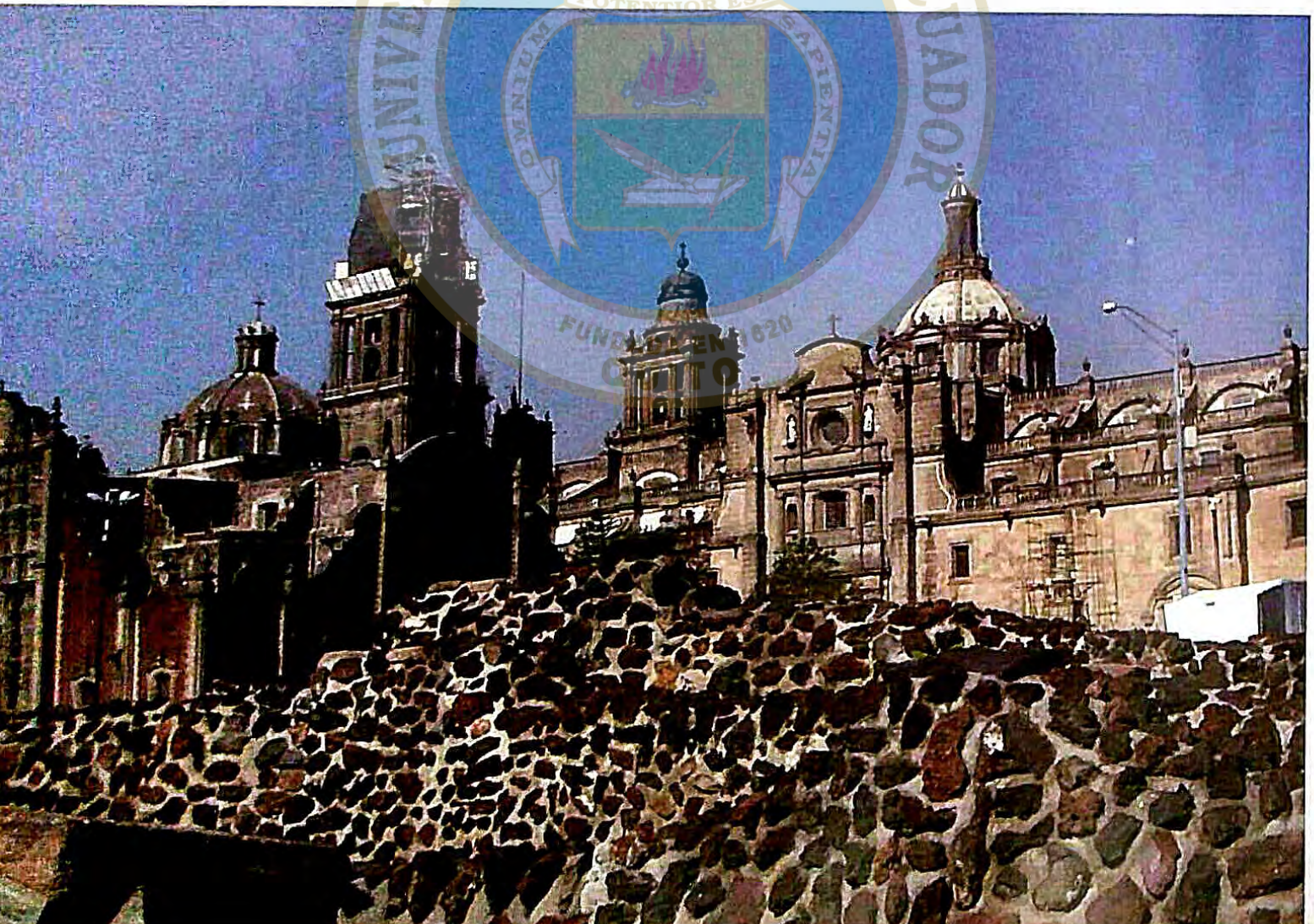
La financiación de las obras, sobre todo durante el reinado del emperador Carlos V, corrían a cargo de la Corona. Con Felipe II los problemas de financiación se agravaron por los excesivos gastos en la Península y en el mantenimiento de la guerra en Europa. Como quiera que la Corona no podía asumirlo, estableció un sistema de tercios por el que se financiaba a partir de tres partes: la propia Corona corría con uno de ellos, los españoles del lugar con otro y los indígenas con otro tercio. Son significativas en las fuentes escritas las protestas de los encomenderos por tener que hacer frente a este estipendio

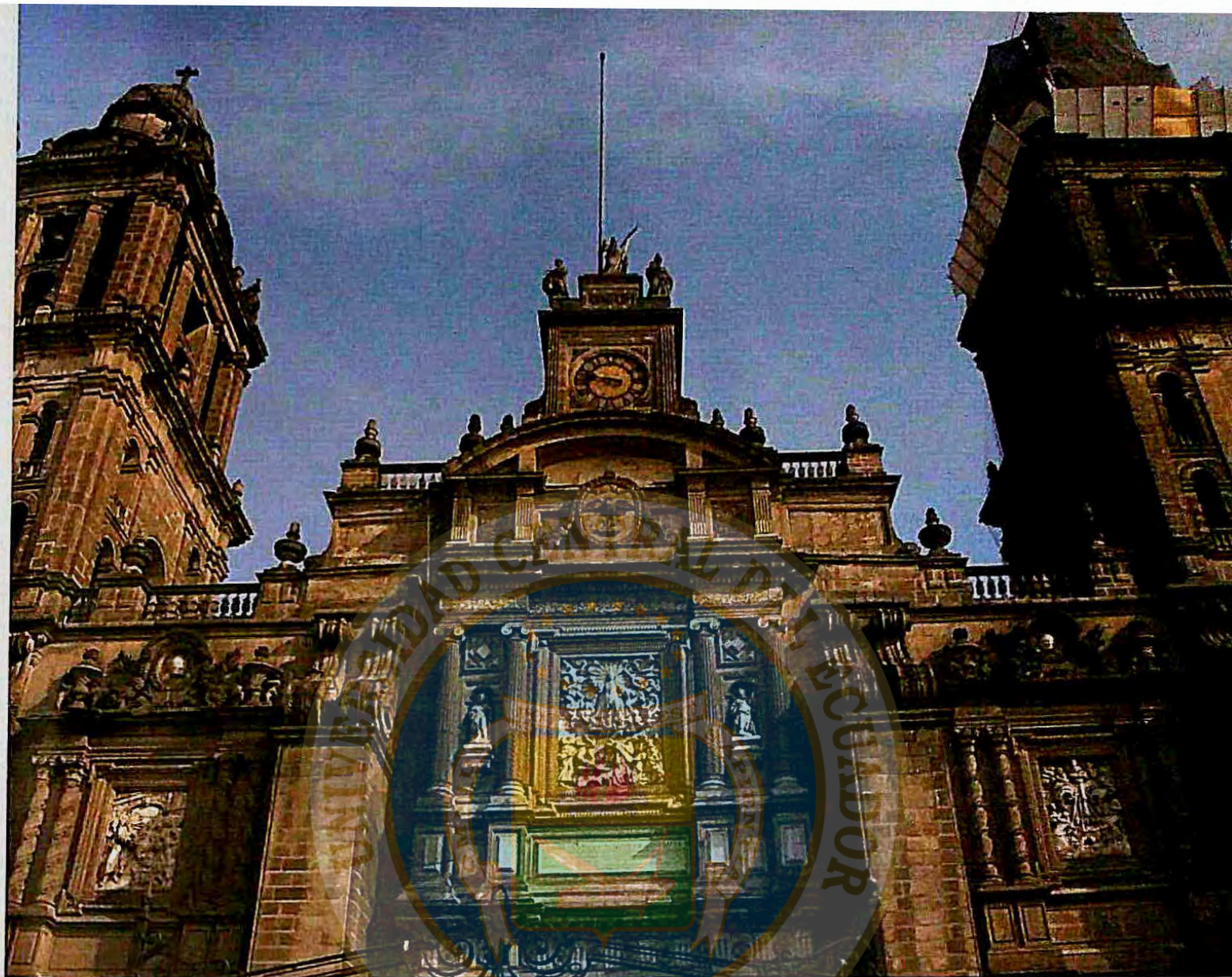
Sin duda la *Catedral de México* es el edificio más grandioso pero también el más costoso, radicando su importancia en que sirvió como modelo sobre el que se edificaron otras catedrales.

Edificio de gran tamaño, se levantó haciendo una clara competencia al *Palacio de los Virreyes*, localizado en la misma plaza, hecho éste de singular importancia simbólica. Ocupó el viejo solar del *Templo Mayor* azteca que todavía era de mayor tamaño que el utilizado por la catedral. Esta superposición tenía unas implicaciones ideológicas evidentes y no sólo se dio en México sino que en lugares como Cuzco se repitió el mismo patrón de sustitución.

Hubo de salvar problemas de tipo técnico como el suelo cenagoso, para lo que se tuvo que recurrir a la experiencia indígena, colocándose la primera piedra en 1563. Pero fue en 1667 cuando se cubrió el templo de forma definitiva y se consagró finalmente. Con una fachada

Ruinas del Templo Mayor, sobre parte de las cuales se construyó la catedral Metropolitana (al fondo). Ciudad de México (México).





enorme, se le añadió en el siglo XVIII la *Capilla del Sagrario*. La primitiva catedral es de planta basilical, con unas medidas de 110 * 55 m, unas proporciones muy grandes tomadas sin duda de las experiencias españolas más recientes en Andalucía, más concretamente en Granada y Jaén, donde Gil de Siloé y Andrés de Vandelvira, respectivamente, habían llevado a cabo la edificación de dos impresionantes edificios.

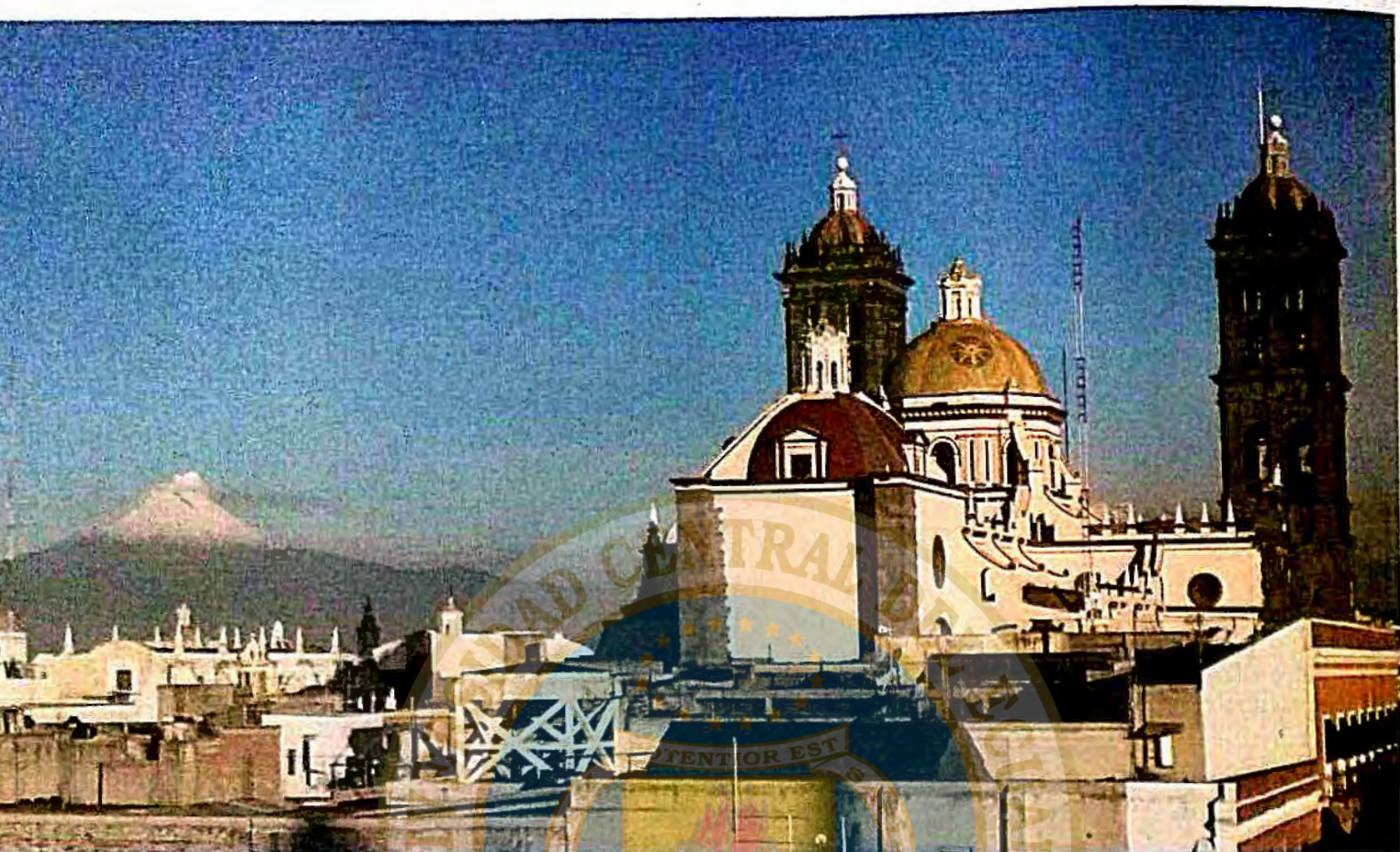
El encargado de hacerlo en México fue Artiniega, un arquitecto español que había trabajado en la Universidad de Alcalá de Henares junto a Rodrigo Gil de Hontañón. Formado en el plateresco burgalés y salmantino, evolucionó hasta las formas bramantescas en México.

Fruto de esta influencia italiana es el diseño de un edificio rectangular con cuatro torres, dos en la cabecera y dos a los pies, aunque ya en el siglo XVII se eliminaron las torres de la cabecera convirtiéndose en capillas.

Artiniega, concibió las naves prácticamente a la misma altura según el modelo de iglesia salón que se introdujo en España con la catedral de Jaén. Pero ello no impidió la iluminación lateral al cubrir la nave central con un bóveda de medio cañón con lunetos.

Las naves laterales se solucionaron con bóvedas vaídas y el crucero con una cúpula. Los elementos sustentantes se basaban sobre pilares cruciformes con medias columnas

Detalles de la fachada de la catedral Metropolitana. Se observan tres relieves en mármol blanco. El central representa la Asunción de la Virgen María, el del lado izquierdo muestra la entrega de las llaves del Cielo a San Pedro y el derecho, la Barca de la Iglesia. Ciudad de México (México).



Cúpula de tambor octogonal
y torres de la catedral de
Puebla, s. XVI
Estado de Puebla (México)

adosadas con capitel toscano en el que las basas de los
soportes arrancaban directamente del suelo, sin necesidad
de un pedestal

La *Catedral de Puebla de los Ángeles* presentaba
muchos aspectos relacionados con la de México. La ciudad
ésta, segunda en importancia en México, fue fundada en
1531 para asegurar la conexión entre Veracruz, principal
puerto y la Ciudad de México. En este momento, tanto la
ciudad como la región gozaban de gran prosperidad lo que
favoreció la espléndidas manifestaciones artísticas.

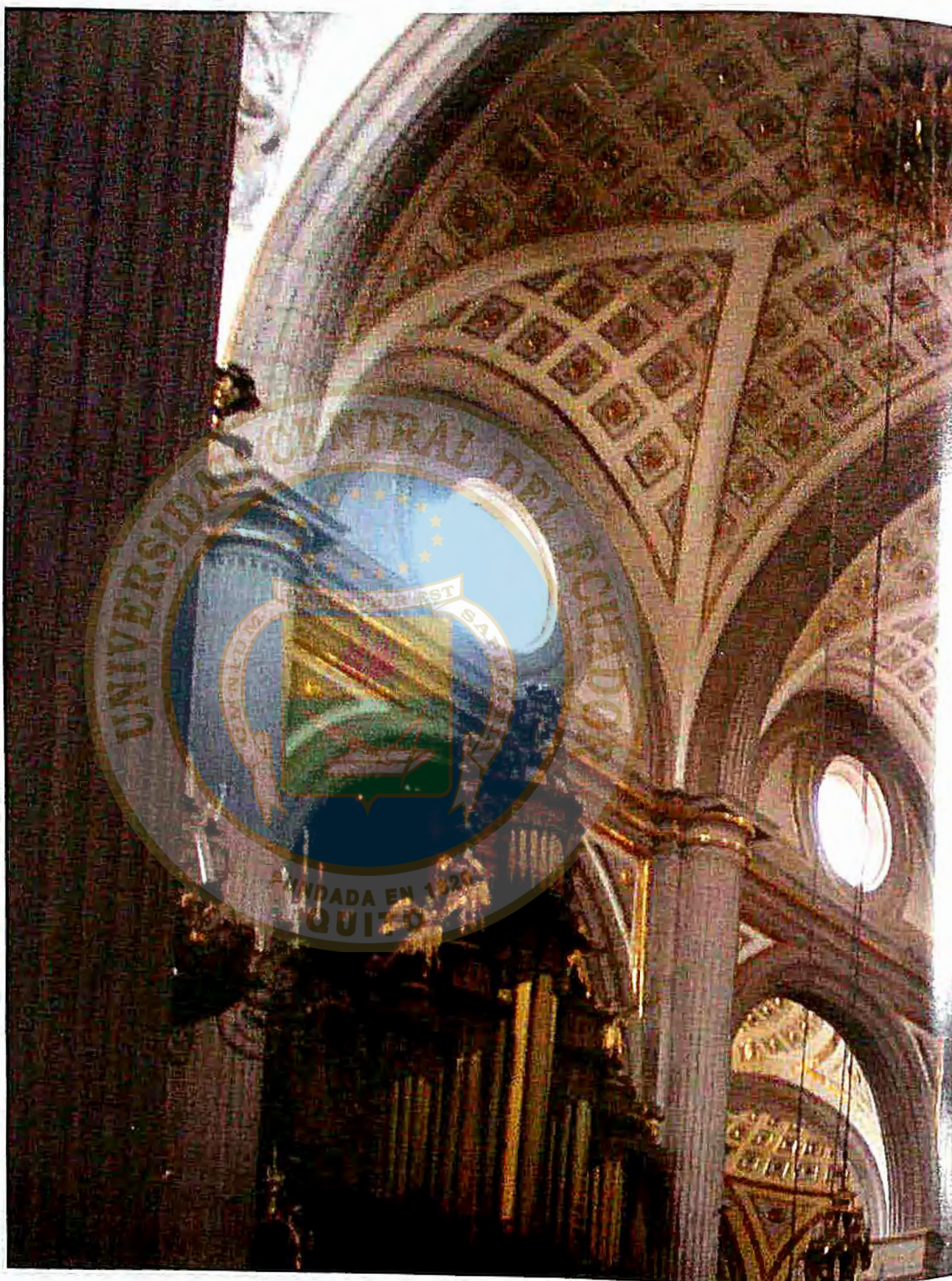
La catedral se colocó en sentido paralelo a la plaza y no
de forma perpendicular, lo cual constituía un rasgo
sobresaliente ya que este planteamiento no era muy
frecuente en España y se daba por primera vez en América,
donde se volvería a repetir. Fue el caso de la *Catedral de Quito*,
que también se trazó de esta forma al estar superpuesta a las
construcciones prehispánicas de las que se aprovechó.

Siguió las trazas formales en planimetría y en alzado de
la *Catedral de México*. Aunque contó con algunas
innovaciones como el hecho de que se introdujera una
solución ya ensayada en España que tendría amplio eco en
otras catedrales americanas. Se trataba de la disposición de
un entablamento entre el capitel y el arranque de los arcos,
al modo de un orden clásico. Puesta en práctica por **Diego
de Siloé** en la *Catedral de Granada* y **Andrés de Vandelvira**
en Jaén, Baeza y Úbeda, ello ayudaba a elevar el edificio
ligeramente a la vez que se mantenía la proporción clásica.
También, como en México, se proyectó con cuatro torres,
de las que sólo se construyeron las dos de los pies. Se
comenzó en 1575 por el arquitecto **Francisco de Becerra**,
nacido en Trujillo (Cáceres), donde se formó junto a su
padre Alonso Becerra. Debutó en la *Catedral de Puebla*
aunque también trazó las de Cuzco y Lima.

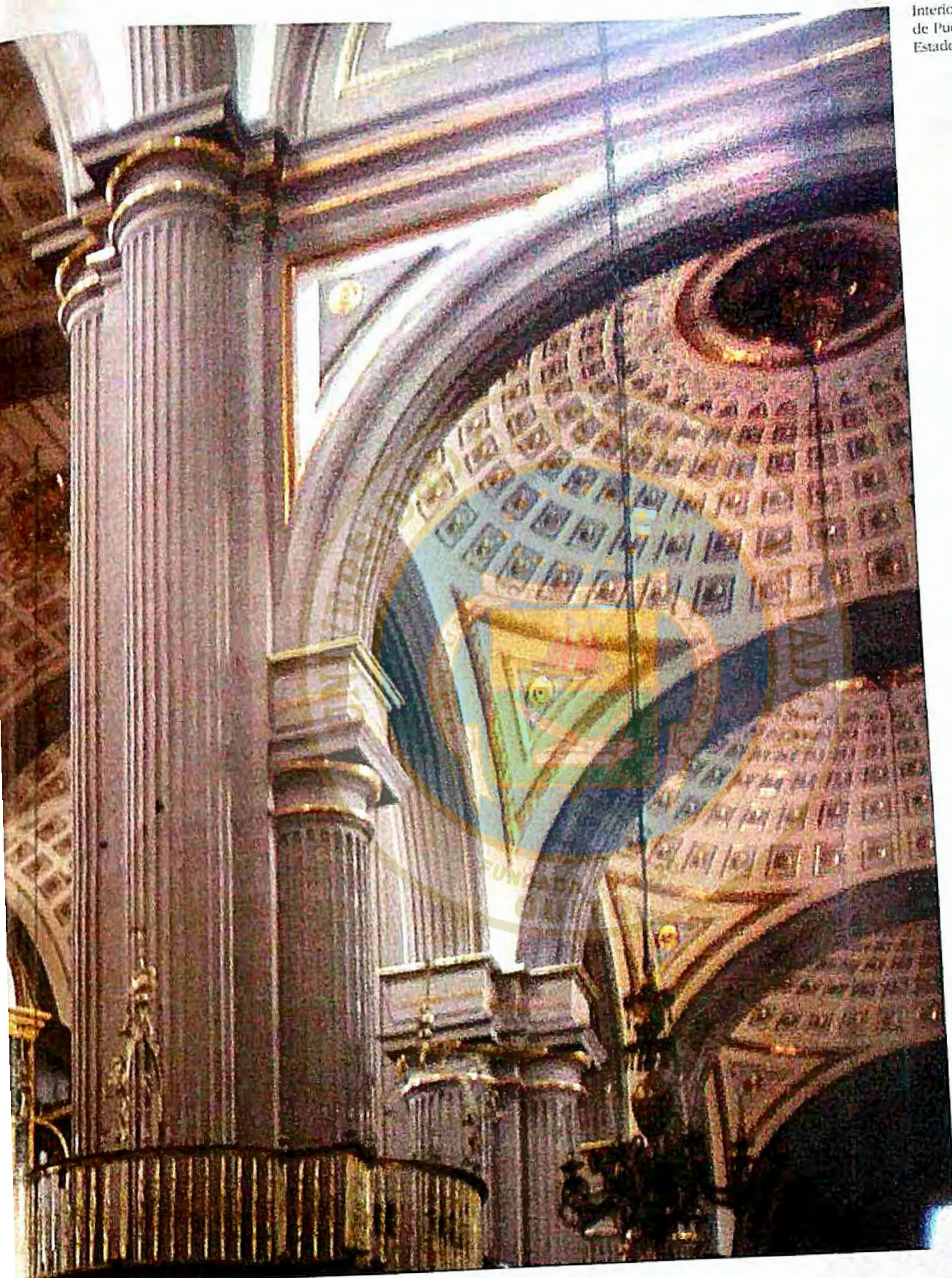
La planta era más pequeña que la de México ya que se
trazó con un tramo transversal menos. Además era



Altar barroco de
la catedral de Puebla,
obra de Manuel Tolsá.
Estado de Puebla (México).



Interior de la catedral
de Puebla.
Estado de Puebla (México).





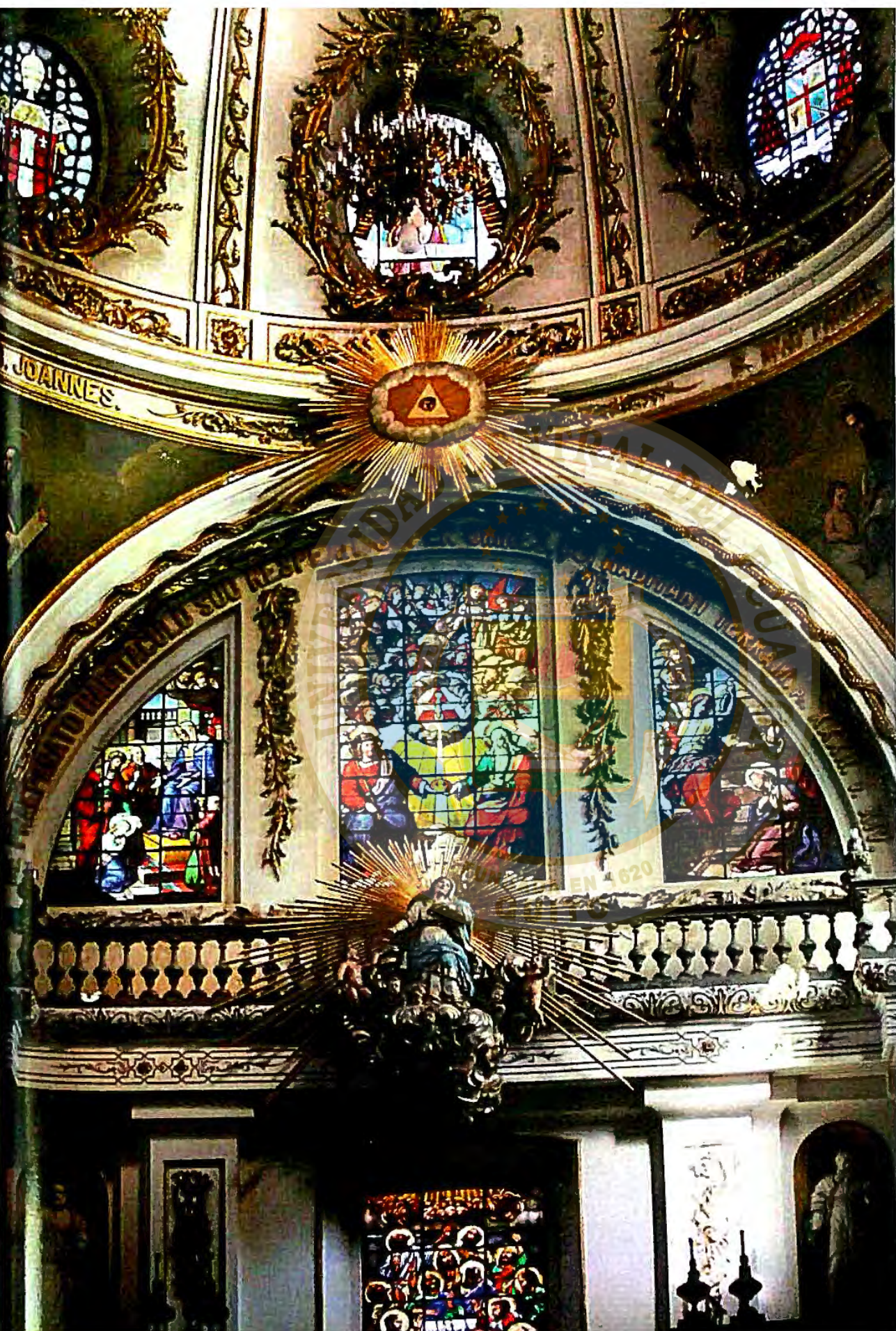
Exterior de la catedral de la Asunción de María Santísima. Guadalajara, Estado de Jalisco (México).

también más estrecha. Esto respondía a la necesidad de conceder mayor importancia a la diócesis mexicana. Su planta era rectangular dado que su cabecera no era poligonal pues tenía tres naves, más otras dos, en las que se disponían capillas. La cubierta del crucero se solucionó con una cúpula octogonal barroca que no se contemplaba en el proyecto original siendo la primera del barroco novohispano, diseñada por Mosén Pedro García Ferre.

La fachada estaba flanqueada por imponentes torres elevadas que permitían aventurar la firmeza del suelo en contraste con México. Originalmente tuvo cuatro torres, dos a los pies y dos en el testero, siguiendo el modelo de la catedral de Valladolid, pero se suprimieron al igual que en

la capital. Constaba de cinco puertas, dos de ellas en el crucero y tres en la fachada. El presbiterio se localizaba en la cabecera seguido del coro y el lugar de los fieles, como en México y en la mayor parte de las catedrales españolas. Los elementos sustentantes tenían una sección cruciforme, mientras que las naves laterales se solucionaban con bóvedas vaídas.

La *Catedral de Guadalajara* comenzó a edificarse en torno a 1570 y se terminó en 1618. Las torres se construyeron después de 1819, ya que las originales se derrumbaron después de un terremoto. En lugar de rehacerlas fieles al proyecto original, se edificaron siguiendo un estilo neogótico, con una portada tripartita, de estilo



Interior de la catedral
de la Asunción
de María Santísima.
Guadalajara, Estado de
Jalisco (México).

Fachada principal de la
basílica de la Asunción.
Cuzco (Perú).





mariensta y con frontón curvo. La planta se concebía sin las naves de capillas, por lo que los prismas de las torres arrancaban de la planta rectangular.

Parece ser que la traza perteneció al arquitecto **Martín Casillas**, que consiguió imponer el criterio de solucionar la cubierta de la nave central con bóvedas de crucería con terceletes, lo que no dejaba de ser un anacronismo.

Los soportes fueron cruciformes y la columna adosada de orden toscano, también al igual que en México y en Puebla. A través de los planos del Archivo de Indias se aprecia el sistema de iluminación propio de una nave de salón, el cual es de tres vanos, de los que el central es rectangular y los laterales circulares siguiendo un ritmo bastante similar al de la Catedral de Málaga.

Destaca la construcción de otras catedrales de suma importancia en la Nueva España, tales como la de *Oaxaca*, *Merida de Yucatán* y sobre todo, por su peculiar planta y la personalidad del arquitecto, la de *Pótzcuaro*. **Vasco de Quiroga** planteó una catedral de traza acorde con las ideas humanistas de Tomás Moro, de quien era un admirador. La planta era panóptica, es decir, en la que el presbiterio era siempre visto desde cualquier punto y perspectiva, para lo que dispuso cinco naves radiales con un deambulatorio circular en torno al altar.

Guardaba cierta similitud con la planta del *Hospital de San Nicolás de Bari* de Santo Domingo, aunque parece ser que Vasco de Quiroga fue influido por las capillas de indios al construir cinco iglesias de nave única orientadas hacia un altar común para que primara la visibilidad del sagrario.

Trasladándonos al Virreinato del Perú, la obra fundacional, tanto de conventos como de iglesias catedrales, fue más tardía y de menor envergadura, destacando en este sentido las catedrales de Lima y de Cuzco.

En la de Lima se percibían un conjunto de rasgos constructivos comunes a las catedrales mexicanas y las peruanas. Eran debidas a la participación de un mismo arquitecto, **Francisco Becerra**. Estas analogías se hacían

Iglesia de la Compañía
de Jesús.
Cuzco (Perú).



mucho más estrechas entre las catedrales de Lima y la de Cuzco. Ambos edificios constaban de planta con forma rectangular y estaban dotadas de tres naves más dos ocupadas por capillas laterales. Igualmente, en los pilares se conservaba el friso formado por el entablamento clásico de Granada y Jaén, ahora bien, las medias columnas adosadas se reemplazaban por pilastras.

Durante el terremoto de 1746 la catedral quedó totalmente destruida y el virrey José Antonio Manso de Velasco dispuso su reconstrucción en 1758, sustituyendo las originales bóvedas de crucería por una techumbre de madera que ofreciera una mejor resistencia a los seísmos.

La *Iglesia de la Compañía* se construyó de nueva planta tras el terremoto de 1650. Se trató de uno de los monumentos claves de la arquitectura barroca de Cuzco ya que en este templo se empezaron a apreciar elementos de este estilo que serían claves en un futuro dentro del

virreinato del Perú, como la fachada-retablo enmarcada entre dos torres originales, con un campanario en el que los vanos encargados de alojar las campanas se transforman en óculos elípticos, siendo éste el patrón que se repitió en las siguientes construcciones.

El siglo XVIII

Durante el siglo XVIII en el arte hispanoamericano se generaron unas morfologías propias, a través de la reiteración de un conjunto de soluciones. Tanto en la composición de las portadas como de los retablos, dos elementos arquitectónicos, la columna salomónica y el estípite, jugaron un papel de suma importancia. La columna salomónica, un elemento sustentante de marcada personalidad barroca, se usó indistintamente en los retablos y en portadas de forma profusa y alcanzó su máxima difusión a partir del último cuarto del siglo XVII y sobre todo a principios del siglo XVIII. Este elemento arquitectónico se difundió de forma indistinta a lo largo



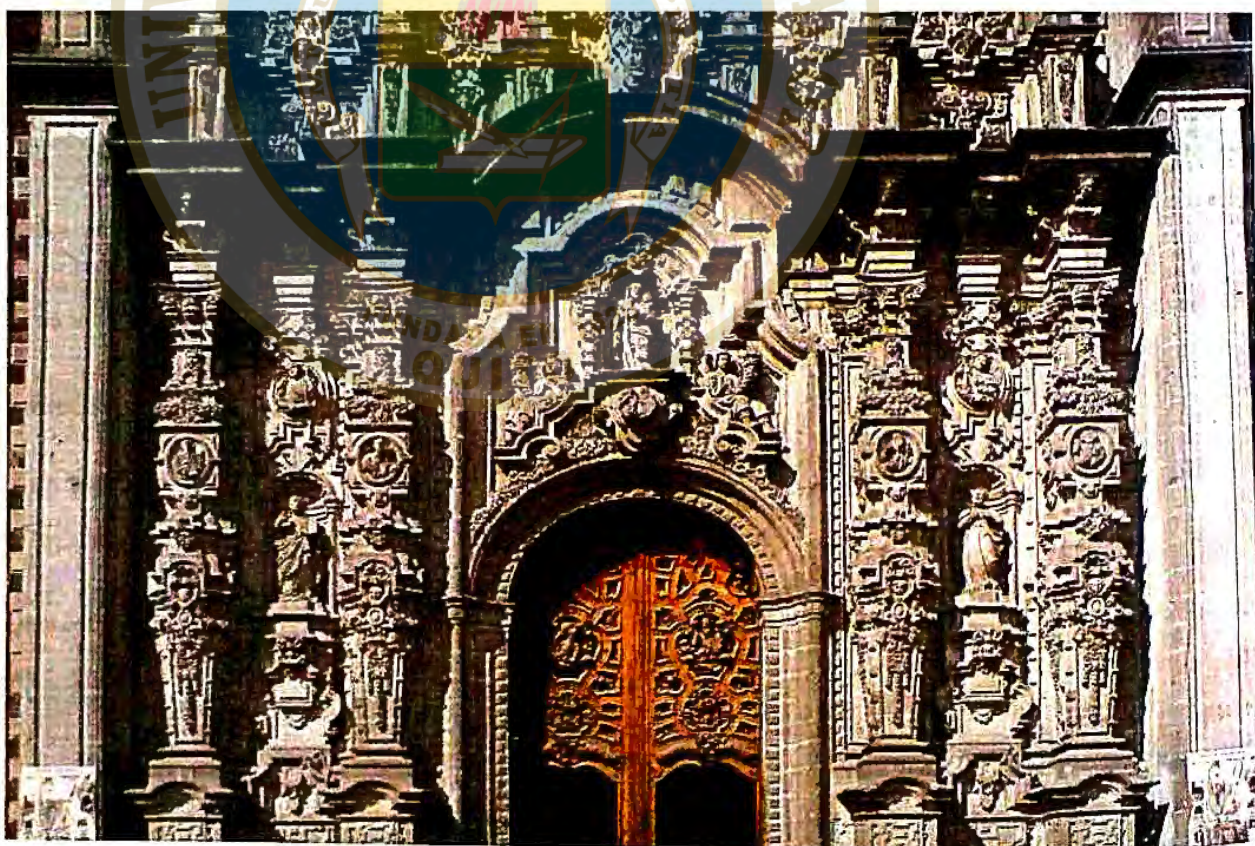
Fachada de la Catedral y del Palacio Arzobispal, Cuzco (Perú).

Columnas de estilo salomónico en una de las puertas de la catedral de Zacatecas. Estado de Zacatecas (México).



de todo el territorio de América Central y del Sur. En cambio, en el virreinato de Nueva España, el soporte más utilizado en portadas y retablos, junto a la columna salomónica, fue el **estípite**. Se trata de un elemento de diseño claramente barroco formado por un cuerpo troncopiramidal invertido además de otras molduras. El estípite tenía precedentes italianos y españoles, pero se convirtió, durante el siglo XVIII en México, en un auténtico orden arquitectónico propio. Ambos elementos cumplían en origen funciones sustentantes, pero salvo raras excepciones fueron utilizados con fines decorativos. En el caso del estípite su función venía dada por la sensación de inestabilidad que producía en los observadores, lo que lo convertía en un elemento claramente anticlasicista.

Desde un punto de vista geográfico, podemos decir que los ámbitos territoriales en los que se difundió el Barroco en América fueron predominantemente los Virreinos de Nueva España, Perú y Nueva Granada. Una vez pasadas la pujanza de las grandes catedrales, tomó el relevo la Compañía de Jesús que llevó a cabo un programa de



Estípites en la fachada del Sagrario Metropolitano, obra de Lorenzo Rodríguez. Ciudad de México (México).

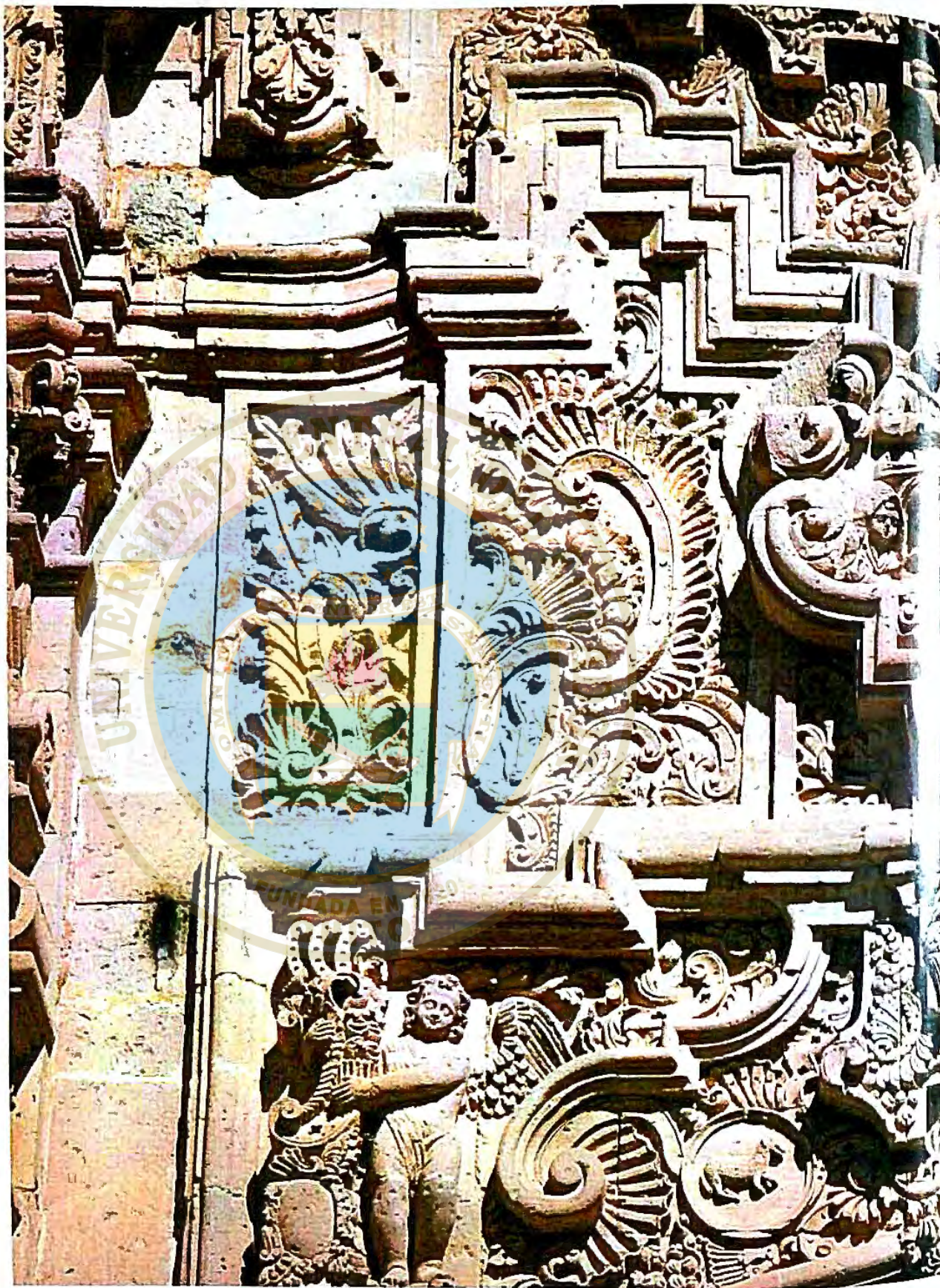


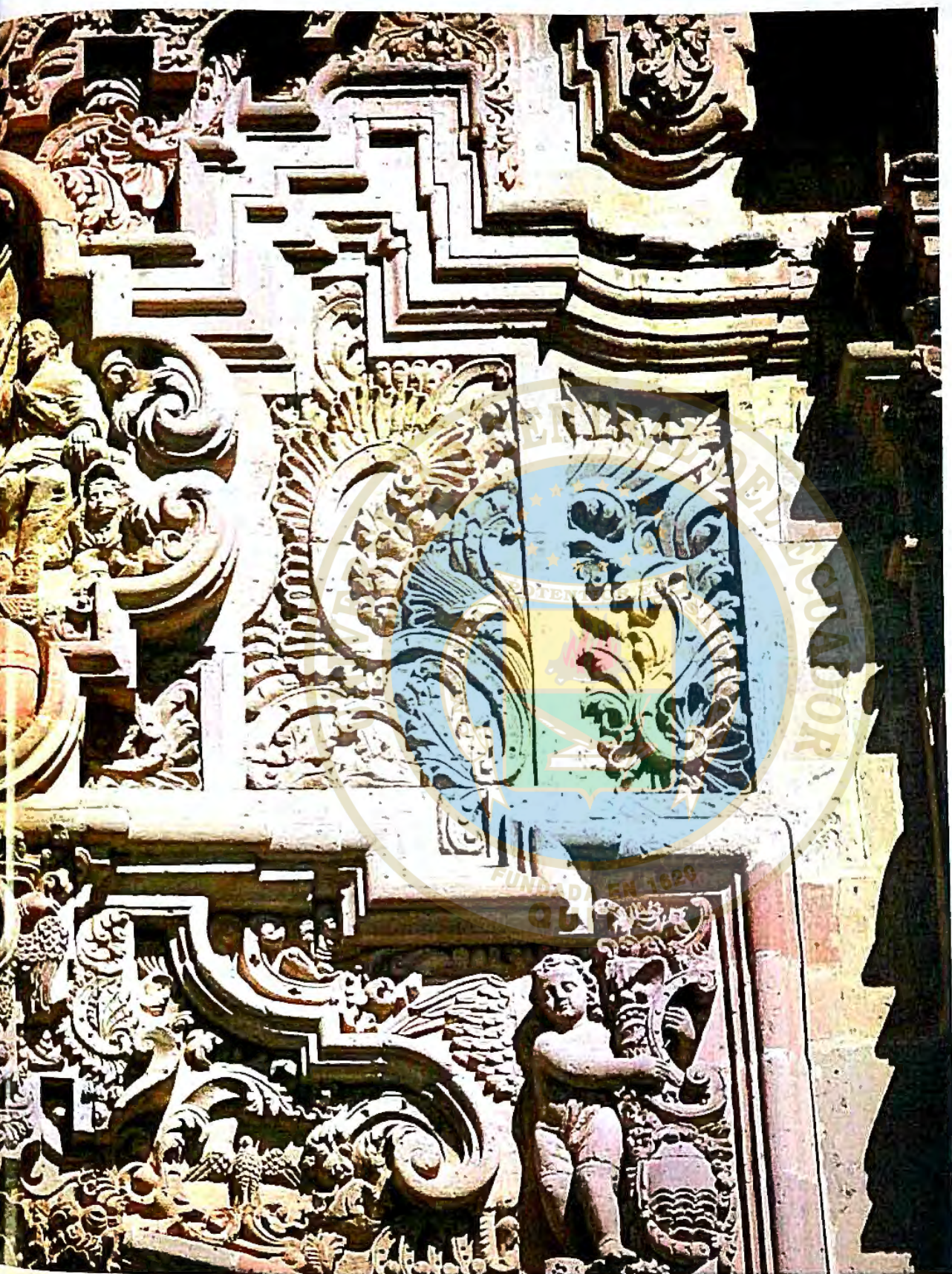
Vista general de Sagrario Metropolitano, obra de Lorenzo Rodríguez, Ciudad de México (México).

fundación de iglesias casi efervescente. Desde un punto de vista cronológico vuelve a repetirse la asincronía típica entre el arte español y el americano, así, cuando el Barroco español entra en fase de decadencia es cuando en América alcanza un mayor vigor.

México está protagonizado por dos arquitectos, Lorenzo Rodríguez y Antonio Guerrero y Torres. Sabemos que el primero de ellos ya está en Nueva España en el año 1731. Ya en su primera obra, el *Sagrario de la Catedral de México*, empezada a partir de 1751, es de planta de cruz griega que contiene en sus muros varias portadas retablo. En la cara principal aparece una impresionante fachada-retablo comprimida entre dos pilastras a los lados. La portada la forman dos cuerpos, el superior fragmentado en una secuencia de estípites sin interrupción. Otra de la obras atribuidas a Rodríguez es el *Templo y Hospital de la*

Santísima Trinidad, cuya construcción empezó en 1755 y terminó en 1783. Tiene varios rasgos identificadores de su estilo como es el caso de la fachada principal que es disimétrica con una torre a la derecha y un impresionante estribo con los aparejos muy almohadillados. El cuerpo central contiene una secuencia de bellos estípites que enmarcan las calles verticales. Otro de los templos adjudicado a Rodríguez es la portada de la *Capilla de Balvanera* en el convento de San Francisco de México. La fachada churrigueresca de la capilla hoy es la entrada principal de la iglesia de este antiguo convento que perdió todas sus estatuas y sus bajorrelieves en sucesivas revueltas populares. Se trata de una mezcla de estípites y hornacinas que rigen la totalidad de la composición, muy intrincada, casi extravagante, verdadero retablo de piedra. En el *Convento de Tepotzotlán*, un templo del siglo XVII fundación de la Compañía de Jesús, fué llevado a cabo por medio de





Fachada de la iglesia de San Cayetano, también conocida como "La Valenciana", uno de los mejores ejemplos de estilo churrigueresco mexicano, 1775-1788. Guanajuato (México).

Rodríguez una original cúpula con arcos cruzados que recordaban los de la Mezquita de Córdoba. También de Rodríguez y de gran importancia es el *Colegio de las Vizcainas* de México, de 1734 y acabado en 1767 por iniciativa de un conjunto de comerciantes vascos para el recogimiento de niñas y viudas de españoles desvalidas.

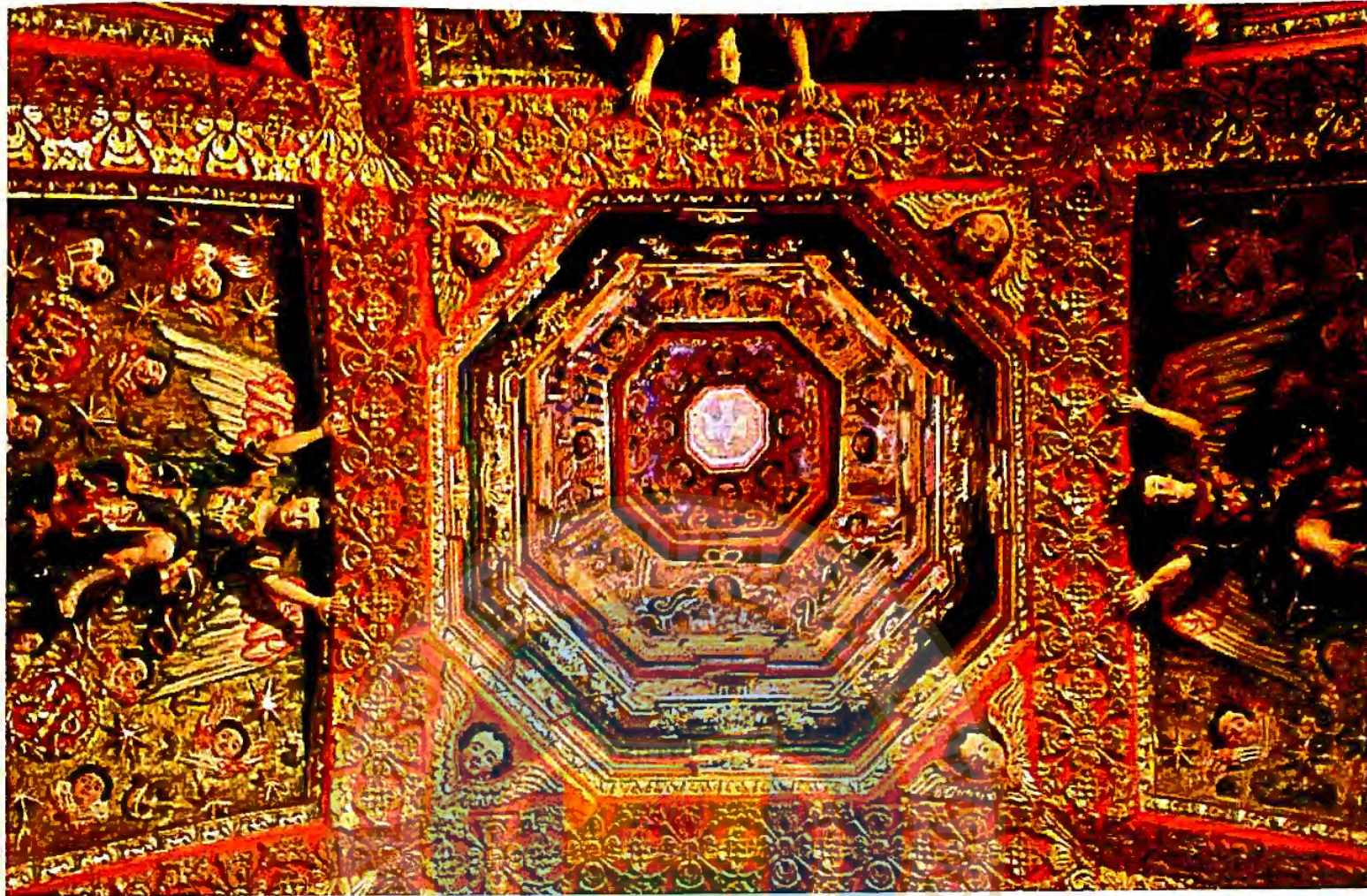
De Francisco Antonio Guerrero y Torres se conoce muy poco, aunque se le supone de nacimiento mexicano. Los principales estudiosos de esta época atribuyen a Rodríguez la *Iglesia de la Enseñanza* que fue terminada en 1787. Se trata de un templo adscrito a un convento de monjas, por lo que el edificio hubo de adaptarse a esta circunstancia, por esta razón tiene dos coros, uno alto y otro bajo, muy frecuentes en los conventos femeninos españoles. Consta de una nave de la que el tramo que

coincide con la cúpula tiene forma recta, mientras que los otros dos tienen forma semioctogonales. El coro alto se encuentra en el tramo de ingreso que deja en penumbra el vestíbulo. En el centro se encuentra el presbiterio con un retablo y en ambos laterales la rejería del coro bajo.

La *Capilla del Pocito* comenzada en 1777 y terminada en 1791 se hizo al objeto de cubrir un manantial cuyo descubrimiento estaba atribuido a Juan Diego en el momento de la aparición de la Virgen. Es su obra de vital importancia y junto con la del *Sagrario* de Rodríguez representan las obras cumbres del siglo XVIII de México. Este pequeño edificio está ordenado en tres espacios, un vestíbulo, una capilla propiamente dicha y una sacristía dispuestos a través de un eje principal. Cada uno de los espacios tiene planta circular y está coronado por una



Capilla de "El Pocito",
Ciudad de México (México)



cúpula. Extraordinariamente policromada tanto en el interior como el exterior, para ello aprovecha el color de la piedra tezontle, la caliza blanca y la azulejería. El aspecto es el de un inmenso cuerpo escultórico dominado por la cúpula mayor;

Guerrero y Torres es el más importante exponente dentro de la arquitectura civil palaciega, destacando el *Palacio del Conde de San Mateo de Valparaíso* de 1769 en Zacatecas, la *Casa del Marqués de Jaral de Berrio* de 1779 y la del *Mayorazgo de los Guerreros* de 1777.

La *Casa de los Azulejos*, construida para el conde de la Orizaba en México, tiene como rasgos más importantes que se encuentra coronado con un antepecho ondulado a la vez que jarrones y hornacinas. El patio es un bello ejemplo de pórtico adintelado.

La ciudad de Puebla de los Ángeles es otro de los ámbitos más prolíficamente edificados durante este período. Esta ciudad gozaba de un gran esplendor durante los siglos XVII y XVIII y fruto de éste es el surgimiento de una escuela a la que se pueden adscribir dos monumentos de primera importancia: el *Santuario de Ocotlán* en Tlaxcala y *San Francisco de Acatepec* en Cholula. Ambos edificios marcan lo que sería la cúspide de la arquitectura barroca del siglo XVIII de México, sólo comparable con el *Sagrario de la Catedral de México* y la *Capilla del Pocito*.

El primero de ellos, obra de un arquitecto desconocido aunque atribuida a **Manuel Lozaizaga** en 1716, tiene una alargada nave con un testero de forma octogonal y la fachada de la iglesia se encuentra enmarcada entre dos torres revestidas de ladrillos hexagonales. Es a partir de la imposta que se levantan dos

Detalle del techo de la capilla del exconvento de Tepotzotlán, ejemplo del llamado Barroco exuberante latinoamericano. Tepotzotlán. (México).

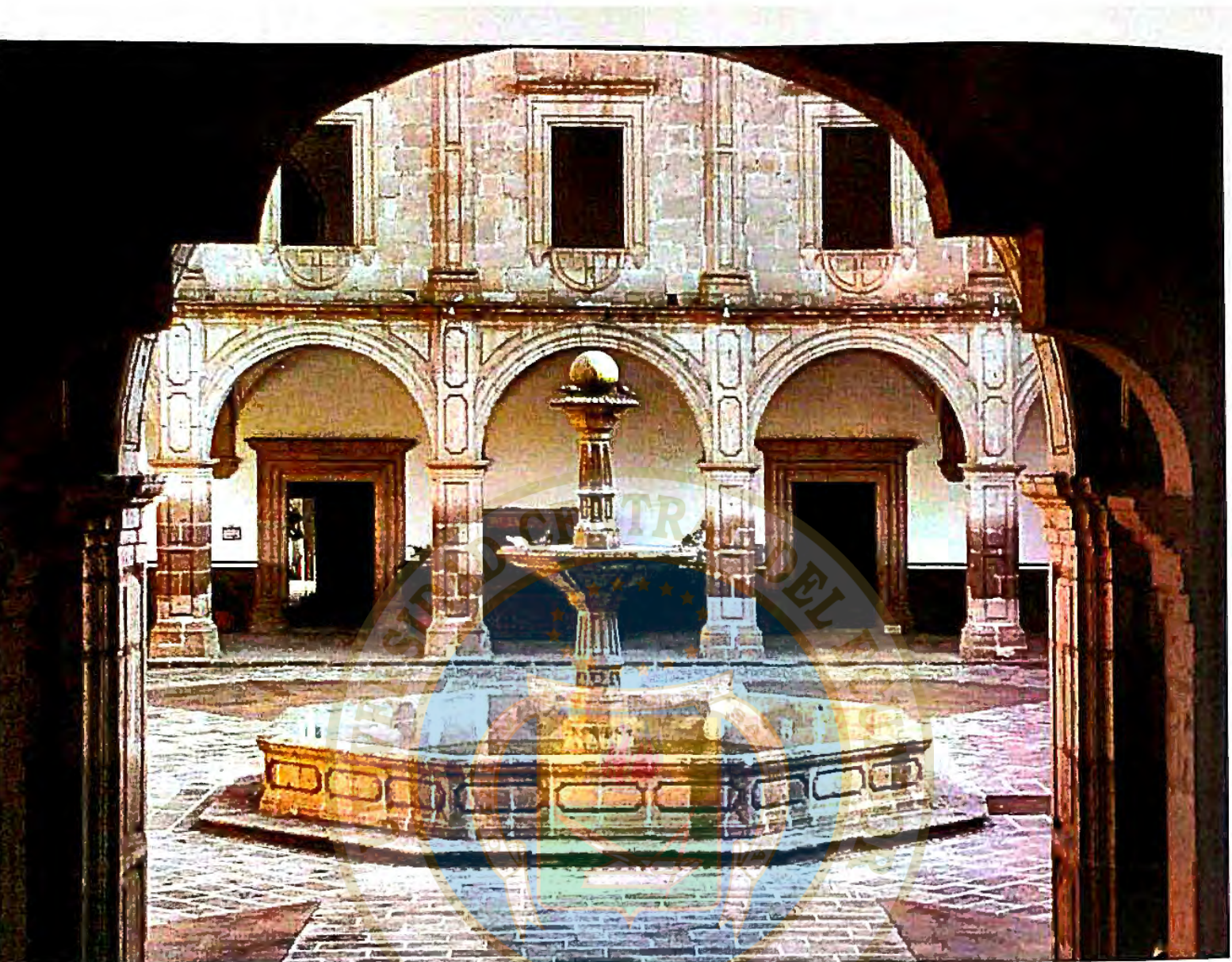
vanos superpuestos por torre que alojan la campanas. La portada es un gran retablo compuesto de dos cuerpos, enmarcados por cuatro estípites gigantesco bajo un gran arco en la parte superior. En planta consta de una nave de tres tramos con cubierta de bóveda de arista y cúpula en el crucero que da paso al presbiterio de planta cuadrada, anexo al cual se encuentra un camarín que hace de sagrario, éste con planta ochavada. La bóveda está repleta de yeserías típicas de esta escuela poblana.

San Francisco de Acatepec es una iglesia con una sola nave con el coro dispuesto a los pies y una cúpula octogonal en el tramo anterior al presbiterio. Posee una fachada-retablo enmarcada en dos torres pero disimétricas, ya que la de la izquierda está culminada por una espadaña colocada diagonalmente sobre el prisma en que reposa. El acento local viene dado por estar la fachada y las torres forradas de loza. El interior del templo está decorado con yeso, pero eso sí,





San Francisco, s. XVII.
Acatepec, Estado de
Puebla (México).



Patio del Palacio Clavijo
Puebla (México).

respondiendo a diferentes técnicas y disposición decorativa, lo que demuestra que fueron diferentes artistas, con sus respectivos equipos, los encargados de hacerlo en diferentes épocas.

Posee igualmente Puebla un nutrido ejemplo de arquitectura civil residencial. Destaca en este sentido la *Casa del Alfeñique*, encargada por el maestro herrero Juan Ignacio Morales al arquitecto Ignacio de Santa María de Incháurregui en 1752. Esta residencia es importante ya que nos muestra el alto nivel de vida de la incipiente burguesía poblana. Sobre un fondo de color rojo oscuro del ladrillo se disponen yeserías blancas. Dotado de un tejeroz, tiene

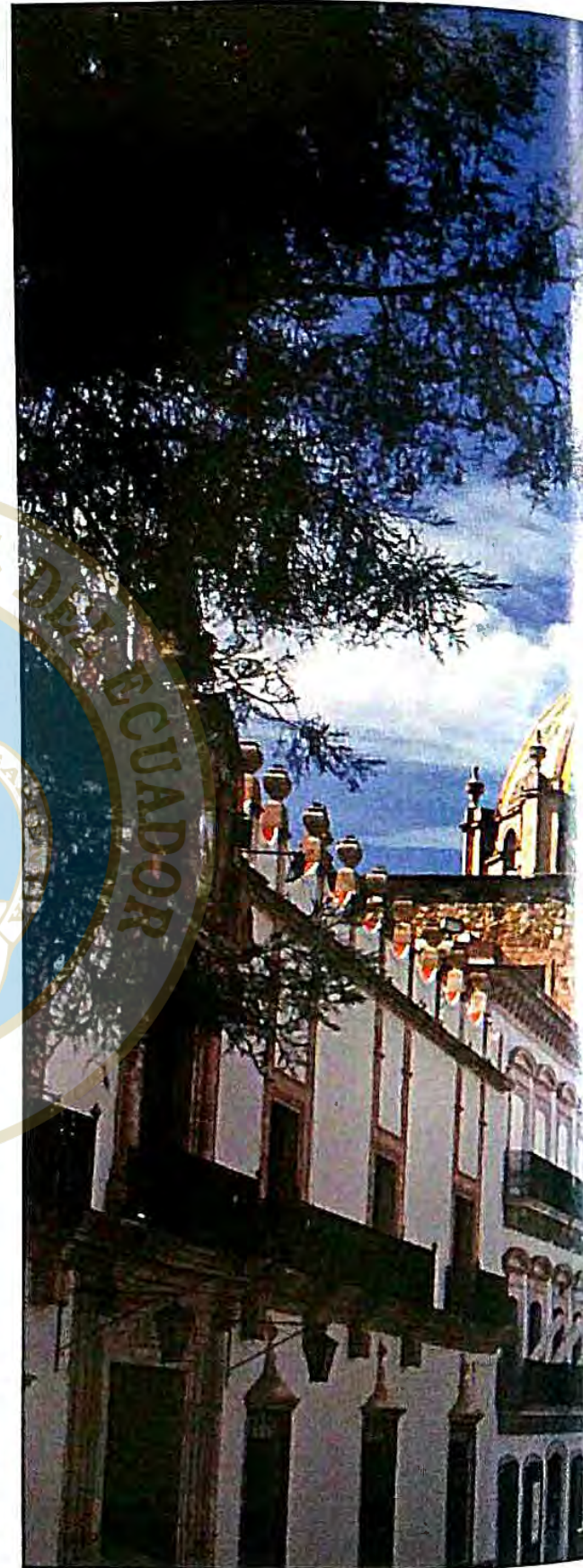
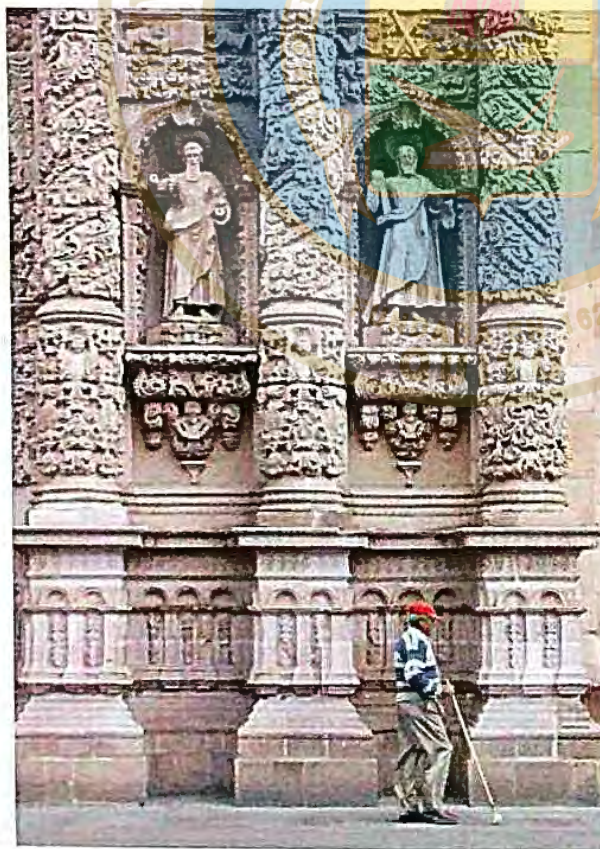
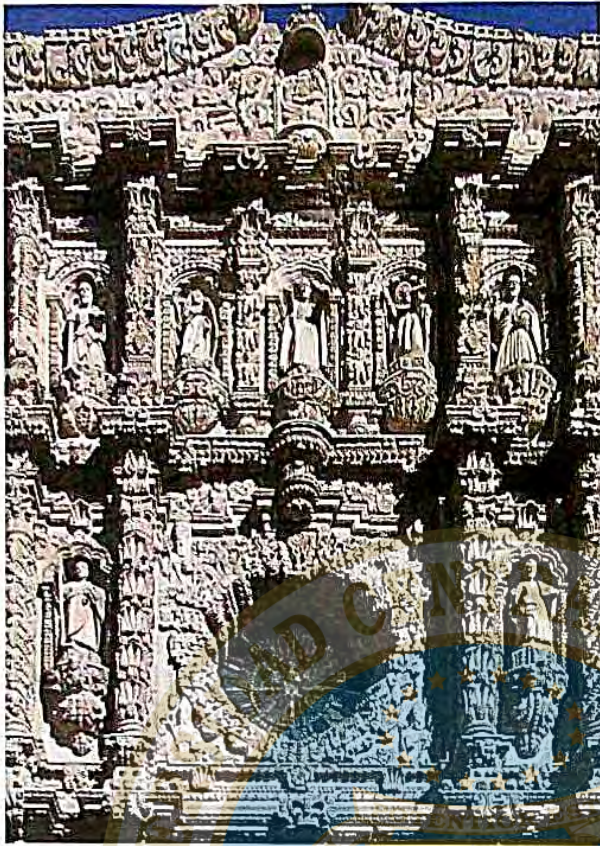
un bello patio al que se accede a través de arcos trilobulados con galería volada sobre mensulones y una bella escalera exterior. Aun siendo éstos los edificios más importantes del barroco mexicano, existe un abanico de ejemplos de gran importancia en ciudades como Morelia, donde destacan los bellos y sobrios claustros del *Colegio de San Nicolás* o del actual *Palacio Clavijero*; en Guadalajara, con la *Iglesia de San Felipe Neri*; en Querétaro, donde destaca el claustro del *Convento de San Agustín* y la iglesia también de *San Felipe Neri*; o en Guanajuato, en donde la *Iglesia de la Compañía* y de la *Valenciana* o la *Catedral de Zacatecas* sobresalen especialmente de entre un rico panorama monumental barroco.

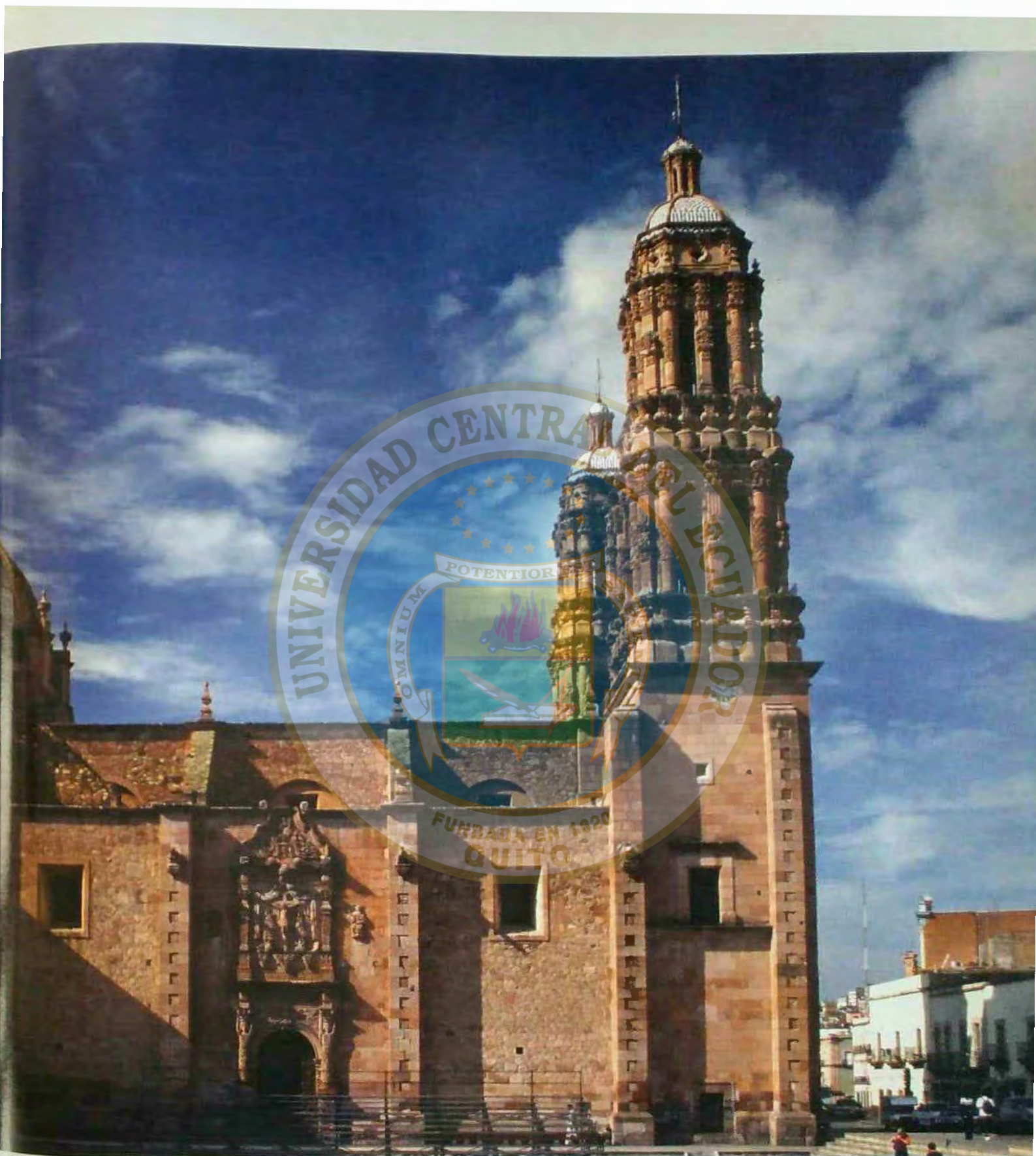
Página siguiente:
Fachada de la Casa del
Alfeñique.
Puebla (México).



ARTE IBEROAMERICANO

Diversos aspectos de la
catedral de la Virgen de la
Asunción, s. XVII.
Estilo Churrigüesco.
Zacatecas, Estado de Puebla
(México).





Virreinato del Perú

Desde un punto de vista arquitectónico, la característica fundamental de esta región es el predominio de las líneas horizontales (como por ejemplo las cornisas e impostas) en general sobre las verticales que formarían los elementos sustentantes tales como columnas, pilares o pilastras adosados a los muros y plementos. Ello no es casual ni fruto de una mera opción estética sino que obedeció a la necesidad de reforzar y fortalecer los edificios ante los seísmos recurrentes de este territorio. Así, el hecho determinante en la historia del Barroco en Lima vino marcado por un desastre natural de esta naturaleza que

trajo consecuencias catastróficas para la ciudad, el terremoto de 1746. Este seísmo acabó con la práctica totalidad de edificios de carácter monumental existentes hasta este momento, bien totalmente o bien de forma parcial, por lo que las autoridades virreinales se vieron en la necesidad de emprender un programa de edificaciones que sustituyeran a las destruidas. Como quiera que estábamos a mediados del siglo XVIII, y en este momento el arte barroco era el que se encontraba en pleno desarrollo en las colonias, fue éste el estilo utilizado de una forma generalizada. Fueron dos los virreyes que tomaron la iniciativas edificatorias, Antonio Manso de Velasco entre los años 1745 y 1761 y Manuel Amat i Junyent entre los años

Fachada principal de la catedral de Lima (Perú).



1761 y 1776. La *Catedral de Lima* fue sin duda el principal edificio afectado por el terremoto por lo que el Virrey José Antonio Manso de Velasco dispuso su reconstrucción en 1758. Fruto de ésta se sustituyeron las bóvedas originales que eran de crucería por una cubierta de madera que ofreciera una mejor resistencia a los seísmos.

Otros edificios importantes destacan dentro del panorama monumental limeño. El *Convento de Santo Domingo* adosó una gran iglesia de tres naves con la central más alta. Sus cubiertas se solucionaron a través de bóvedas de falsa crucería. En este convento ya se deja entrever uno de los hechos más típicos de Lima desde un punto de vista

monumental, los claustros, elementos propios de la arquitectura religiosa que en esta ciudad tienen casi tintes antológicos. Efectivamente, de especial significación son los dos claustros de este convento: el del piso bajo, se encuentra porticado con arcos de medio punto y el superior, alternándose los arcos con óculos. El otro claustro tiene en el piso superior en conjunto de arcos trilobulados sobre columnas muy finas.

Pero como convento importante ha de citarse al de *San Francisco*, tal vez el más importante de Lima. Trazado por el arquitecto portugués Constantino de Vasconcellos, interiormente se trata de un edificio sin ningún elemento

Claustro del convento de Santo Domingo. Lima (Perú).



Fachada de la iglesia de la
Compañía de Jesús.
Cuzco (Perú).





Iglesia y convento de San Francisco, Lima (Perú).

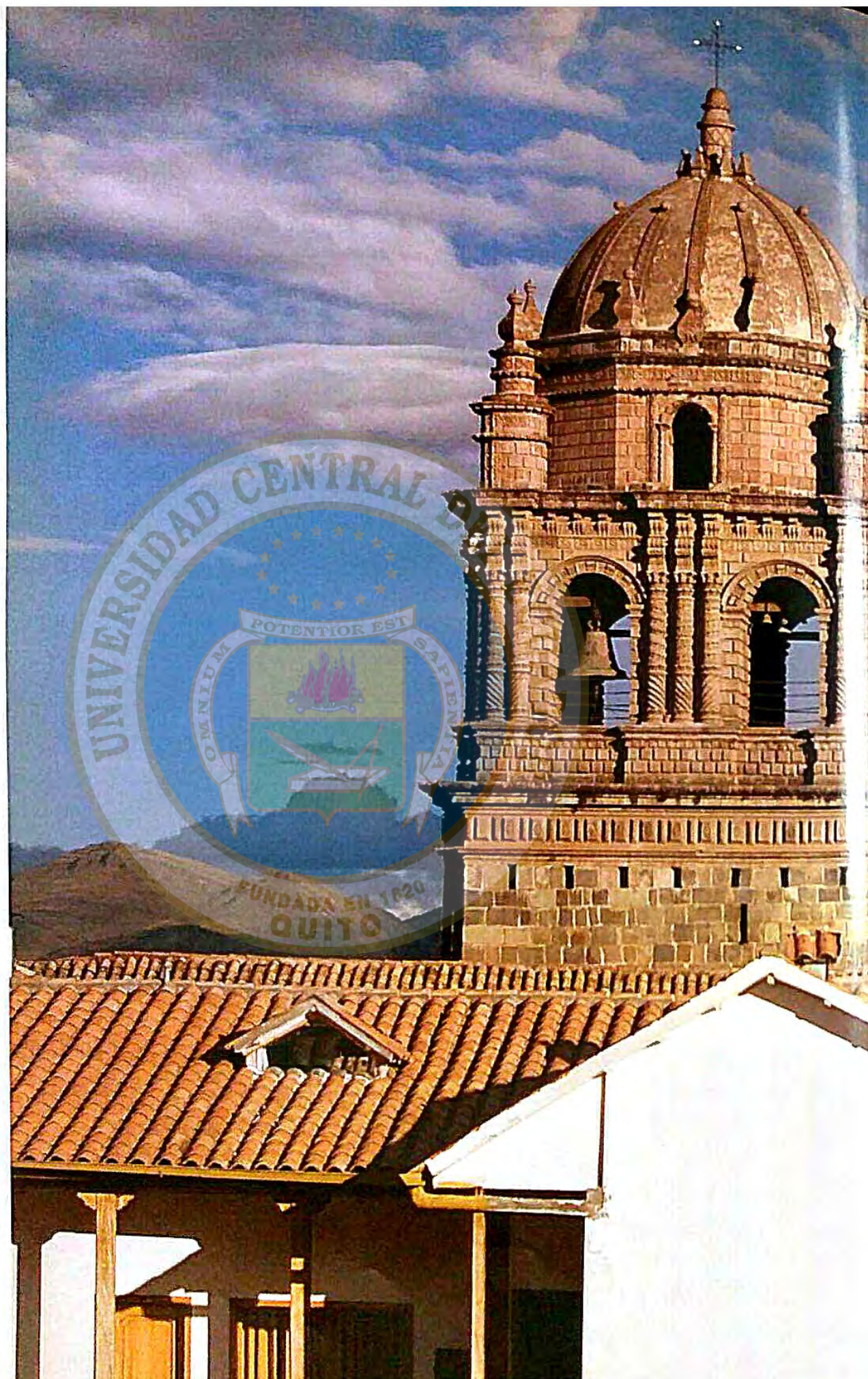
destacable, esto es, tres naves, crucero y cúpula que descansa sobre pechinas aunque carente de tambor. Más importancia tiene su fachada, enmarcada entre dos torres impresionantes, ejemplo que se imitaría mucho en el Barroco limeño. La razón de estas colosales torres no hay que buscarla fuera del hecho de la necesidad de luchar contra los terremotos, aunque para reafirmar el aspecto de robustez, el arquitecto las dotó de un aparejo muy almohadillado.

Cuzco, la segunda ciudad colonial de este virreinato, también vivió su propio cataclismo sísmico en 1650 que favoreció su reconstrucción barroca, sobre todo gracias al arzobispo Mollinedo y Angulo. En la Catedral y Compañía se aprecian el esplendor de este estilo en la antigua capital inca. La catedral fue construida a caballo entre los siglos XVI y XVII tomando como planta, la cruz latina y en la

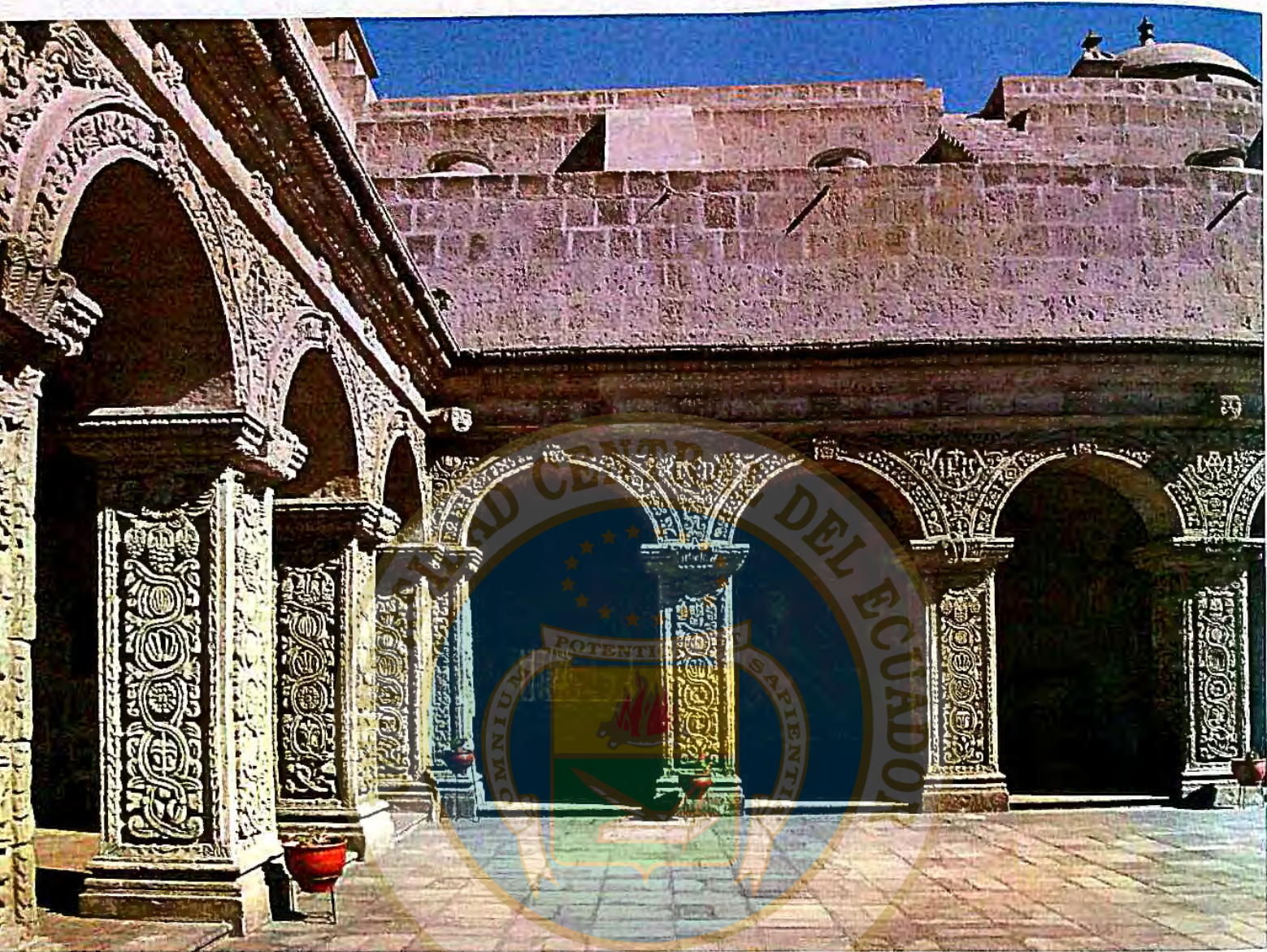
cubierta soluciones góticas tardías. Fue el canónigo de la catedral, Diego Arias de la Cerda, quien realizó el programa iconográfico en el que aparecen ángeles, santos y santas. En su fachada se observan con una disposición dinámica un importante conjunto de minitempletes que descansan sobre ménsulas al modo de como lo hacían las acroteras en el arte clásico. Especial importancia tiene también la portada del Convento de San Francisco en el que las líneas quebradas en las cornisas producen un efecto de fuerte oleaje. En el claustro de San Francisco, en Lima, encontramos la misma disposición de arcos y óvalos en los pilares que en el Convento de Santo Domingo de Lima.

Por último, cabe destacar el Convento de la Merced, también en Cuzco, con una aparatosa portada repleta de columnas salomónicas y cornisas muy geométricas que se quiebran duramente. En cambio, en este convento, los

Iglesia de Santo Domingo.
Cuzco (Perú).







Claustro de la iglesia de la
Compañía de Jesús.
Arequipa (Perú).

claustros son imponentes, el piso inferior tiene arcos que descansan sobre pilastras moldeados con profusa decoración y el de arriba alternando arcos pequeños y grandes sobre columnas de madera.

Como arquitectura civil destaca la *Casa palacio de los Marqueses de Torre-Tagle*, en Lima y hoy dedicado a Ministerio de Asuntos Exteriores. Destacan en su fachada los espléndidos miradores sobre voladizos tallados en madera. La fachada principal, pequeña, tiene dos pisos de frontones partidos casi verticales típicos del barroco peruano. El patio de la casa es todavía mucho más impresionante, porticado en planta baja y con arcos

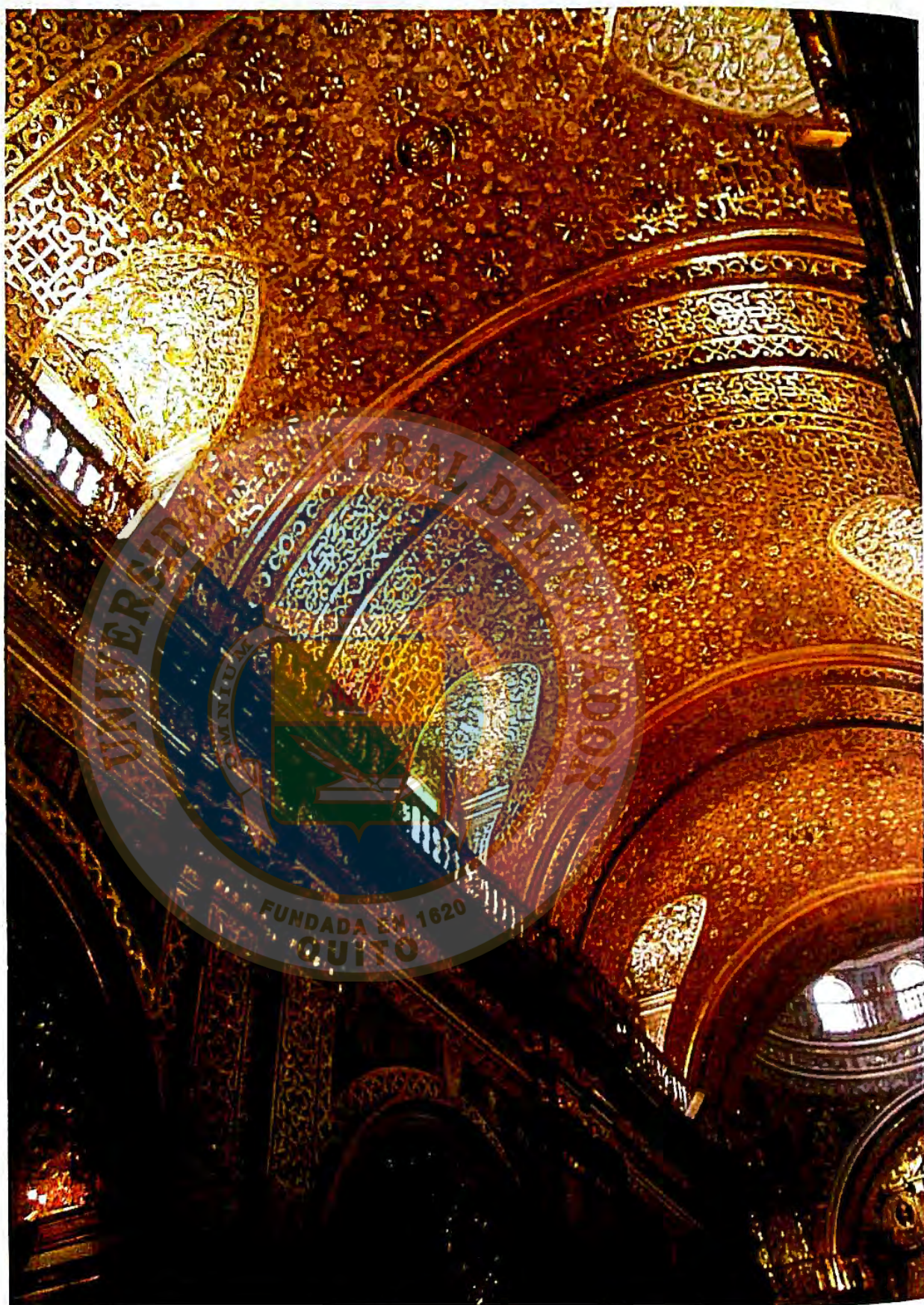
mixtilíneos sobre finas columnas de madera. Destacan otras casas palacio en Lima como las de Cabero y Vázques de Acuña, la de Oquendo y la de Rivera el Viejo.

En Arequipa, ciudad al sur de Perú, se localizó una escuela arquitectónica de marcado cariz indigenista, sin duda fruto de la repetición sistemática de formas por parte de sucesivos artesanos aislados de corrientes externas. Utiliza una decoración completamente plana de carácter abstracto y naturalista en el que predominan los temas vegetales evitando los relieves de las figuras. Es como si lo que hubiera esculpido fuera una xilografía, un sello de estampación de textiles. Destaca en este sentido la *Iglesia de la Compañía*.



Fachada de la Iglesia de la
Compañía de Jesús.
Arequipa (Perú).

Interior de la Iglesia de la
Compañía de Jesús,
San Francisco de Quito
(Ecuador).





Iglesia de San Francisco,
Popayán, Región de Cauca
(Colombia).

Virreinato de Nueva Granada

En Colombia y Venezuela, la arquitectura barroca del XVIII se manifestó como un estilo moderado en sus planos y en sus volúmenes, muy sencillos, que generaban poco dinamismo en las fachadas donde lo que predominaba era el color blanco de los muros. Templos como el de la Compañía, de Popayán, en Colombia, trazado por **Simón Schenherr**, un jesuita alemán, o San Francisco del español **Antonio García**, dan idea de lo anteriormente señalado. Del Convento de San Francisco destaca su fachada amplia y dinámica. En San Antonio de Maturín, en Venezuela, las obras del templo las dirigió fray Juan de Aragüés, en la que destaca la supresión de los apoyos de las dobles bóvedas de anista lo que produce en el espectador una cierta inquietud ante la sensación de inestabilidad de la estructura.

Ecuador ya anuncia la riqueza barroca del Perú, ya que en su frontera meridional se localiza la *Catedral de Riobamba*, extraordinariamente decorada en su interior. En Quito destaca el impresionante claustro del *Convento de la Merced*, de mediados del XVII, con dos alturas, en la superior duplica el número de arcos a la inferior. También en Quito, la *Iglesia de la Compañía* es de un estilo barroco puro similar al europeo las trazas del templo son muy estándares, destacando especialmente su fachada, una de las más refinadas y tal vez suntuosas de todo el arte barroco americano. Con seis columnas salomónicas espléndidas, en su interior la decoración, también profusa, tiene influencias procedentes del mudéjar español. Son muchos los autores y artistas que trabajaron en este templo, destacando el hermano **Marcos Guerra de Nápoles** que fue sustituido por el español Francisco de Ayerdi.

El arte colonial de Brasil

Desde el año 1500 en que Pedro Álvarez llegó a Brasil, Portugal no concedió gran importancia a su nueva posesión. Es por ello que impuso un sistema de explotación casi feudal por el cual el rey donaba a sus vasallos zonas del nuevo territorio con derechos hereditarios. Su organización administrativa era a través de capitanías, lo que suponía una explotación de carácter mixto entre la Corona y los particulares. La colonia de Brasil quedó prácticamente en manos de la iniciativa privada, que no contó con las trabas comerciales que cercenaban la vida económica de la América española.

Hasta finales del siglo XVII el territorio portugués quedó limitado a una estrecha franja en la costa del Atlántico. Fue a partir del siguiente siglo cuando se produjo la penetración pacífica hacia el interior. Dos fueron los núcleos de penetración, Minas Gerais y Río Grande del Sur. En la costa se desarrolló una boyante economía gracias al cultivo de caña de azúcar, lo que se tradujo en ricas y ostentosas construcciones, propias de un ambiente económicamente opulento.

Como quiera que los indios rehusaron trabajar para los portugueses, éstos importaron esclavos negros de África, lo que favoreció la formación de una población mestiza.

El ambiente climático tropical, con una vegetación exuberante y multicolor era un excelente caldo de cultivo para el desarrollo de la expresión barroca.

Desde un principio fueron los jesuitas los que llevaron a cabo la construcción de edificios religiosos. Impusieron, eso sí, morfologías constructivas generalmente de origen portugués: una sola nave con o sin capillas laterales, sin crucero y sin cúpula; estas ausencias son una característica primordial de la arquitectura portuguesa. La cubierta de la nave se solucionaba con bóveda de madera al igual que la del presbiterio. A partir de este sencillo esquema constructivo fue surgiendo una escuela colonial brasileña en la que las capillas laterales se reemplazaron por largos corredores que partían de la

entrada, independientes de la puerta principal y que llegaban hasta la sacristía. Ésta se colocaba generalmente detrás del presbiterio, pero en sentido transversal, a la vez que se le dotaba de dimensiones colosales.

Las fachadas se mantuvieron sobrias y de gran simpleza durante todo el siglo XVII, con decoraciones de cadenas de piedra o pilastras sin el más mínimo ornato, frontones triangulares al modo clásico, torres cuadradas terminadas en pirámides o chapiteles recubiertas de azulejos. Pero en el interior se anunciaba de una forma incipiente el comienzo del barroco que años más tarde se convirtió en una auténtica efervescencia.

Las ciudades con arquitectura monumental del XVII fueron Olinda, Recife, Bahía y Río de Janeiro.

En Olinda destaca el *Convento de São Francisco* con un claustro de dos plantas cuyo piso bajo está porticado con arcos de medio punto sobre columnas toscanas, en tanto que la galería alta es adintelada, también sobre columnas toscanas, pero éstas más pequeñas, todo de un marcado aire florentino.

En Recife, el edificio más importante es la *Iglesia y Convento de São Francisco*. Con un claustro muy parecido al de Bahía y una fachada posterior al templo que entra de lleno en el pleno Barroco del XVIII.

En Bahía se levantaron desde muy pronto muchos edificios de entre los que destaca la *Catedral*, primitivamente iglesia de los jesuitas. Pieza a pieza, las fachadas, arcos, portadas y demás elementos fueron confeccionados en Lisboa y llevados a Brasil. Esta costumbre fue muy frecuente en la arquitectura de Brasil ante la ausencia de piedra vernácula. Edificado en 1657, su planta tomó el modelo que habían seguido la mayoría de los templos construidos hasta ahora, por lo que la sacristía fue colocada transversalmente, detrás del presbiterio y ocupando el mismo ancho que la iglesia.

La fachada denota vacilaciones en el arquitecto ya que las volutas o consolas se desarrollan ampliamente, mientras



Iglesia de la Orden Terciaria
de San Francisco.
Salvador de Bahia (Brasil).



Exterior del convento de San Francisco, Olinda (Brasil).

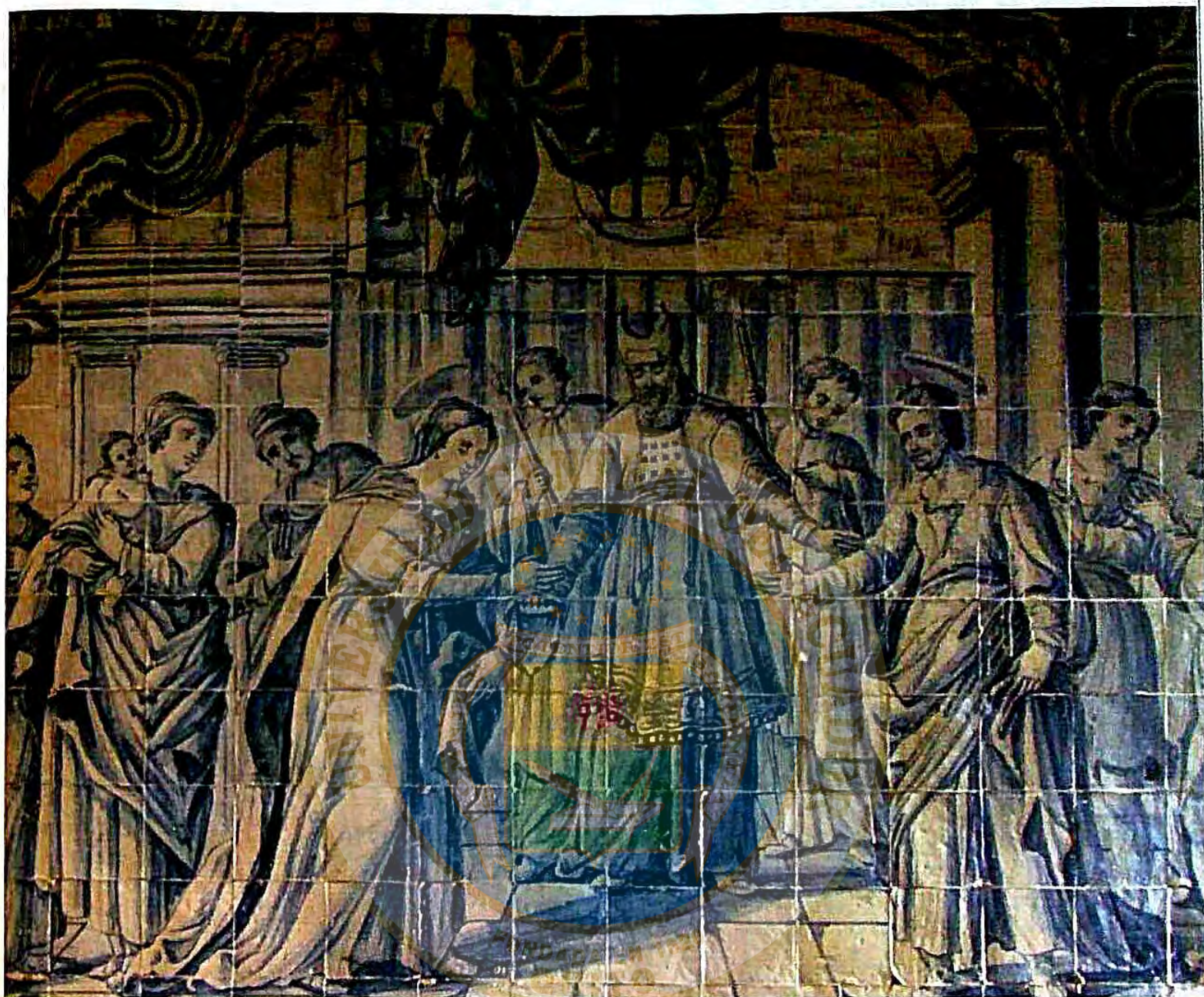
que el frontón central se dispuso ahogado entre ellas, reduciéndose las torres a un pequeño prisma que soporta los chapiteles apiramidados.

La Iglesia de São Francisco se inició en 1708 y es de igual planta que el anterior, consta de un claustro también de tipo italiano.

No existió una arquitectura civil urbana durante los primeros siglos dado que el rápido auge de la economía

agraria produjo el nacimiento de la residencia rural, una casa grande sede del patrón con edificaciones anejas para albergar el ingenio (fábrica de azúcar) y además las habitaciones para esclavos y frecuentemente con una capilla privada.

Bien entrado el siglo XVII se descubrió oro y diamantes en la región de Minas Gerais, lo que produjo un desarrollo descontrolado en una vasta zona interior del país que dio lugar a una arquitectura con formas mucho más originales que se desvinculaban de influencias costeras.



*Esponsales de Muria y José.
Azulejos del convento de
San Francisco.
Olinda (Brasil).*

El Barroco tuvo una expresión en Bahía de sumo grado con elementos como frontis recortados, domos bulbosos, además de molduras retorcidas y extraordinariamente complicadas que fueron habituales en las iglesias del siglo XVIII. De igual forma se utilizaron los azulejos, no sólo en los claustros y galerías, sino también en el interior de los templos.

Durante el primer tercio del siglo XVIII la piedra esculpida tiende a distribuirse por las fachadas, como

imitación de los retablos al modo del resto de latinoamérica. Las fachadas se hacen más dinámicas, casi platerescas, como en el caso de la *Iglesia de la Ordem Terceira de São Francisco da Penitência*, en Salvador. Ha de señalarse, sin embargo, que esta exuberancia es una excepción del Barroco brasileño ya que normalmente se caracterizan por el contraste entre su simplicidad exterior y la rica ornamentación interior. En cierto modo, se simboliza la virtud del recogimiento, requisito imprescindible para la salvación del alma.



Iglesia de Nuestra Señora
del Rosario, 1785.
Ouro Preto (Brasil).

Durante el segundo tercio del siglo XVIII, surge un nuevo ciclo de desarrollo del Barroco, con preponderancia del estilo de origen portugués. Es conocido como Joanino, por Don João, rey de Portugal, característico de una barroquización de la arquitectura. Se construyeron naves de planta poligonal y de elipses entrelazadas, destacando arquitectos portugueses como Manuel y Francisco Xavier de Brito.

Pero el siglo XVIII fue una época en la que la pujanza económica de la colonia se frenó notablemente, especialmente en la región del noreste. Como excepción,

la ciudad de Pernambuco que conoció el estilo rococó en la segunda mitad del siglo. Además, Río de Janeiro, convertida en capital de la colonia en 1763, y la región de Minas Gerais, fueron el área geográfica en que se movieron el Maestro Valentim y Aleijadinho.

A partir de 1760 en Minas Gerais se desarrolló un particular estilo Rococó brasileño con templos armónicos y dinámicos, en la que primaban arquitecturas en planos circulares con bella decoración de piedra blanda. Aparecen templos de pequeñas dimensiones apropiados a la espiritualidad y religiosidad del pueblo de la región.



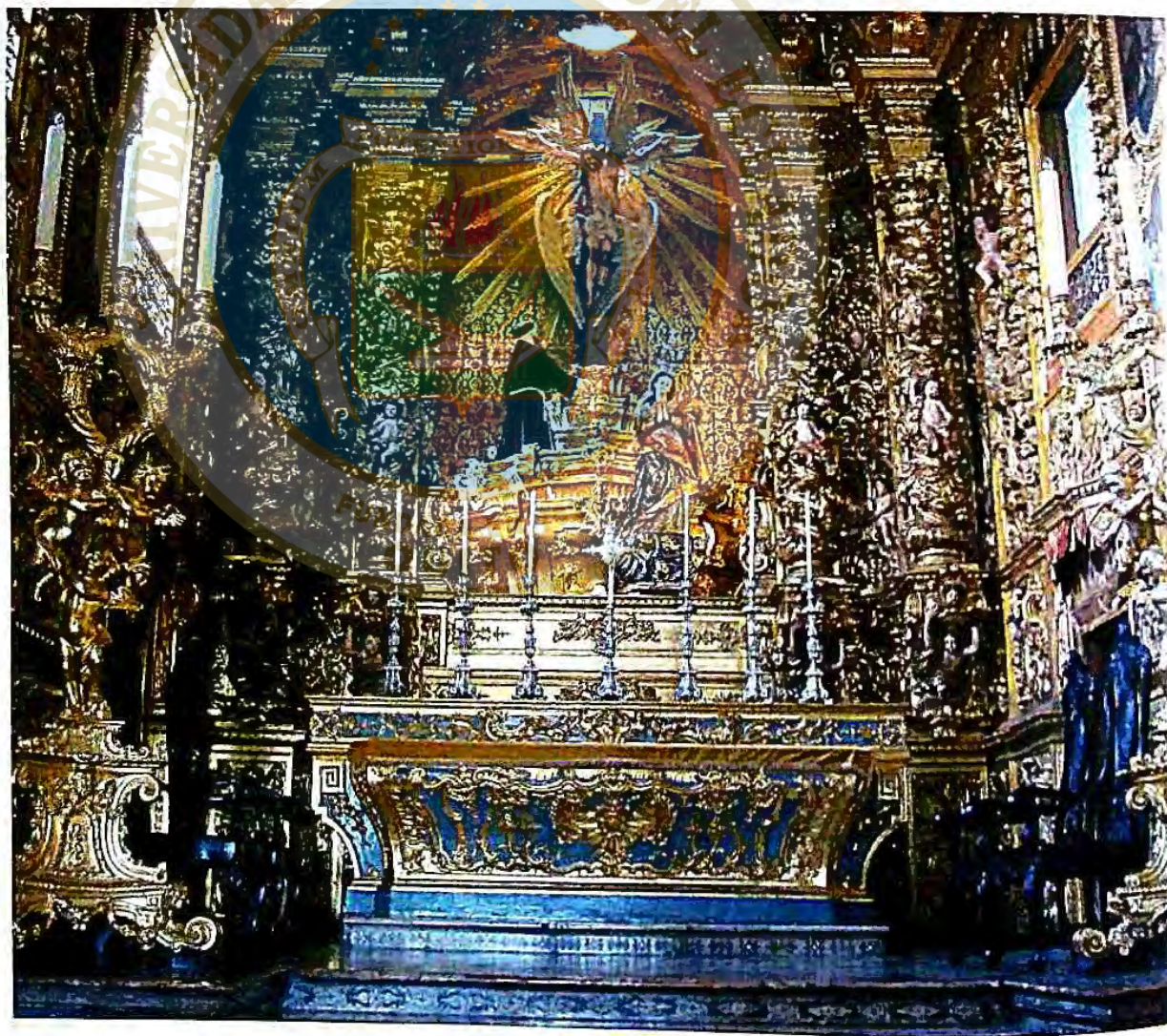
Iglesia de San Francisco
de Asís.
Es una de las mejores obras
de Antônio Francisco
Lisboa, el "Aleijadinho",
Ouro Preto (Brasil).

Chafariz da Pirâmide, 1789.
Rio de Janeiro (Brasil).



Como ejemplo de esto último destaca la Iglesia de la Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência (Orden Tercera de San Francisco de Asís de la Penitencia) de 1767, de Aleijadinho.

En Río de Janeiro la presencia portuguesa se hizo sentir más intensamente ya que esta ciudad fue la más afectada por las reformas de Marqués de Pombal, importante ilustrado portugués. Surgió un importante arte civil del que serían ejemplo el *Passeio Público* de 1779-1785 y Chafariz da Pirâmide de 1789. A modo de conclusión, durante la segunda mitad del siglo XVIII en Brasil se consiguió un equilibrio entre dos elementos clásicos, nunca abandonados: la dinámica y la grandilocuencia del Barroco, y la delicadeza y de preciosismo del Rococó.



Altar Mayor de la iglesia
de San Francisco de Asís
de la Penitencia, 1767.
Obra de Caetano da Costa.
Morro de San Antonio,
Rio de Janeiro (Brasil).



Iglesia de San Francisco
de Assis, 1772.
Proyecto de António
Francisco Lisboa,
el "Aleijadinho".
São João del Rey (Brasil).



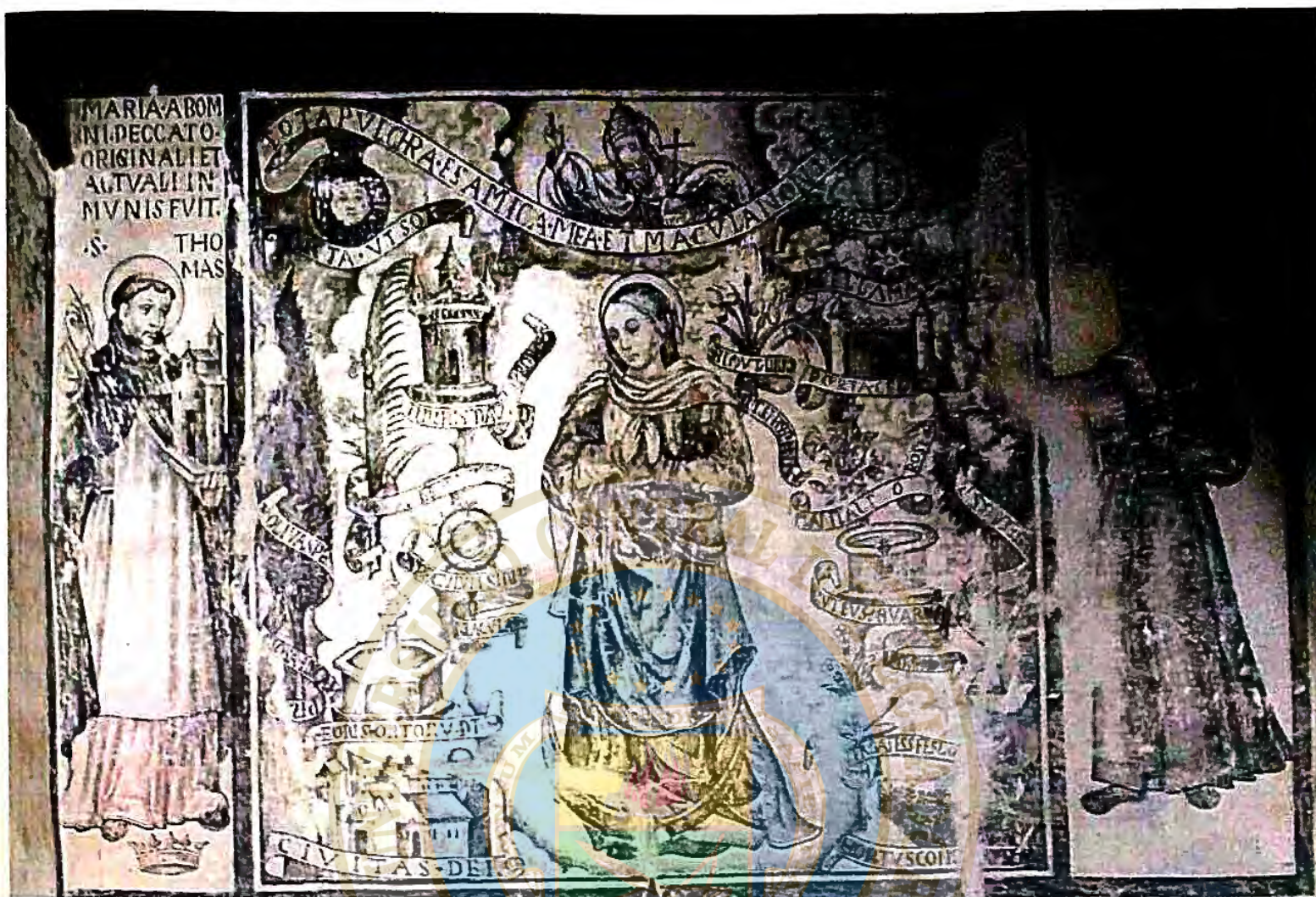
Frescos representando a los doce primeros franciscanos que llegaron a Nueva España en 1525. Exconvento de San Miguel Arcángel, Huejotzingo, Estado de Puebla (México).

La pintura

Desde los primeros tiempos de la conquista, la pintura jugó un papel imprescindible en el arte religioso dado que la imagen era un poderoso medio de evangelización. Fueron numerosas las series iconográficas desarrolladas tanto en pintura mural como en los retablos. Pero aunque la función esencial de la pintura era la evangelización de los indígenas, también fue un potente lenguaje de propaganda contrarreformista en la difusión y la defensa de la ortodoxia romana. En el ámbito colonial americano, la necesidad de contar con imágenes pintadas impidió que se llevaran a cabo selecciones rigurosas. Aun contando con aportaciones autóctonas muy notables, su evolución fue bastante paralela a las tendencias europeas. Ya desde finales del siglo XVI, contaban las colonias con artistas que practicaban un

manierismo tardío. Eran autores de una pintura realizada a la manera culta de origen claramente europeo. Pero ello no fue impedimento para que apareciera una pintura con elementos vernáculos tanto en lo formal como en lo iconográfico. Como consecuencia de todo ello podemos hablar de un verdadero sincretismo temático.

El ámbito inicial en el que se desarrollaron las primeras manifestaciones pictóricas fue, sin duda alguna, los conventos. Primero en los retablos, como los de Huejotzingo y Xochimilco, y después en las pinturas murales de los claustros y de las capillas de indios, como es el caso de Actopan. La pintura ejerció un papel didáctico primordial pero también de carácter propagandístico en la exaltación de las diferentes órdenes religiosas. Era necesario en los programas iconográficos la introducción de temas específicos de los



fundadores de la orden, como en el Convento de Huejotzingo, donde se recreó la vida de san Francisco.

Los agustinos se centraron en la pintura mural en las escaleras claustrales, como por ejemplo la de Atlotonilco, dedicada a la exaltación de la orden.

En otras ocasiones los temas preferidos eran los relativos a la Pasión o a la Redención, como el mural del Convento Agustino de Epazoyucan y el de los claustros de San Agustín de Acolman respectivamente. También se conservan algunos conjuntos murales en otras áreas americanas como Santo Domingo.

Si hemos visto cómo la arquitectura iberoamericana mantuvo una leve relación con las prácticas peninsulares,

no ocurrió lo mismo con la pintura en la que la relación con lo peninsular fue mucho más estrecha. En primer lugar existían las exigencias propias de la ortodoxia que obligaba a beber de fuentes contrastadas, pero es que la pintura, por su facilidad de transporte, fue objeto de importaciones desde los primeros tiempos. Las obras traídas cumplieron una función como modelo de difusión y aprendizaje de los artistas locales. Se fundaron escuelas de Artes, como la de Quito, por los franciscanos, que utilizaron estas obras como modelo. El grabado fue también la otra fuente iconográfica utilizada. Bien es cierto que en Europa, los grabados eran la base a partir de la cual elaboraban sus trabajos los artistas de talleres de pintura, grabado, cerámica y tapices. Tanto en libros impresos, o más frecuentemente, en estampas sueltas, los grabados se difundieron a lo largo de toda la colonia como por ejemplo las estampas de Martín

Frescos de la Anunciación. En latín puede leerse aún: "Toda hermosa eres amiga mía y no hay mancha en tí". A la derecha de la Virgen se representa a Fray Dones Escoto y a la izquierda a Santo Tomás de Aquino. Exconvento de San Miguel Arcángel. Huejotzingo, Estado de Puebla (México)

de Vos que fueron utilizadas por el flamenco Simón Pereyñs en el Retablo de Huejotzingo y las estampas de Marcantonio Raimondi que usó el mismo pintor para la desaparecida *Virgen del Perdón*. Destacan en este sentido, los grabados de mediados del siglo XVII de Bolswert además de otros artistas que empleó Miguel de Santiago en los cuadros del claustro de San Agustín de Quito.

Como quiera que el trasiego de artistas hasta el Nuevo Mundo fue constante, el flujo de ideas renovadoras procedentes del Viejo Mundo fue muy dinámico. En un primer momento las influencias generaron un manierismo tardío encarnado por Simón Pereyñs, Andrés de la Concha, que pintó el cuadro de *Santa Cecilia* del Museo de Bellas Artes de México, y Baltasar de Echave Orío, con el *Martino de San Aproniano* en el Museo de Bellas Artes de México.

Para América, el núcleo sevillano fue sin duda la principal cantera de pintores y escultores. Así, destacó

Alonso Vázquez, que pintó un *San Sebastián* de la catedral de México. Pero tampoco hay que desdeñar la llegada a las colonias, vía Sevilla, de artistas italianos como Bernardo Bitti, Mateo Pérez Alesio y Angelino de Medoro, que llevaron a cabo una pintura italianizante pero con claros influjos flamencos y españoles.

El papel jugado por los coleccionistas estimuló, sin duda alguna, la visita temporal de artistas que buscaban ampliar su mercado como era el caso del virrey del Perú, García Hurtado de Mendoza, que vino acompañado de un pintor de cámara, Mateo Pérez de Alesio.

En esta línea manierista destacó Bernardo Bitti, que murió en Lima en 1610, autor de la *Virgen con el Niño* en la iglesia de la Compañía, en Arequipa o la *Virgen de Candelaria*, también en iglesia de la Compañía, pero en Lima. Aunque sus composiciones respondían a la *maniera culta*, sirvieron para introducir modelos luego seguidos

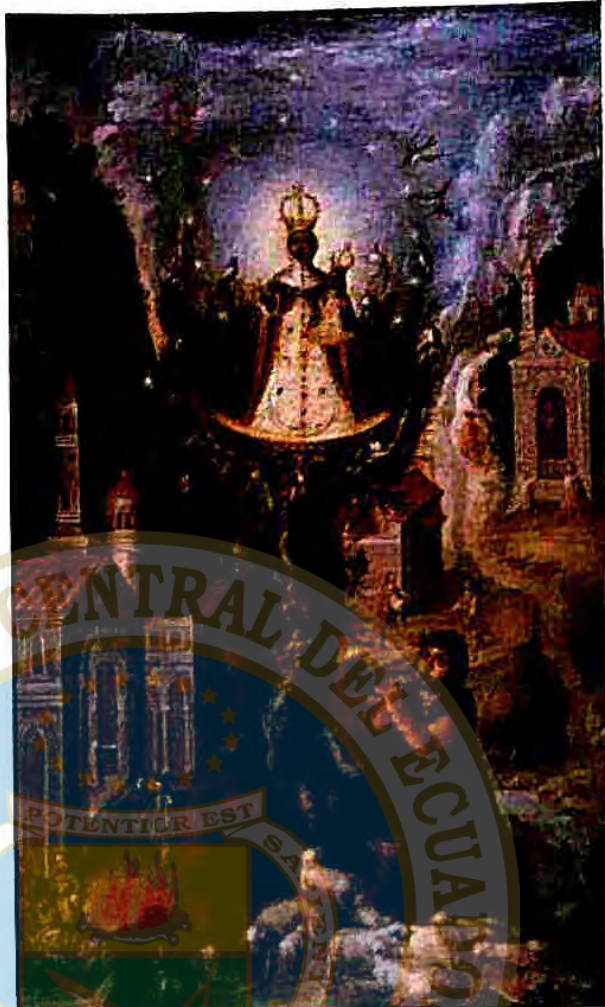


Fresco del exconvento de San Andrés, fundado por los Agustinos en 1540. Epazoyucán, Estado de Hidalgo (México).

por la pintura de carácter popular. Pero sin duda el mayor influjo procedía de los principales pintores del momento en la metrópoli que llegaron a marcar las modas y tendencias dominantes en la colonia. Destacó, en este sentido, la influencia de Zurbarán, en los núcleos de Lima, Santa Fe de Bogotá, Guatemala y México. Tal vez uno de sus mayores seguidores fue **Sebastián López de Arteaga**, autor de *La incredulidad de Santo Tomás* de la Pinacoteca Nacional de México. Pero las modas no las marcaban sólo los principales pinceles, sino las técnicas utilizadas en la época en toda Europa que fueron adoptadas en América. El **tenebrismo** fue asumido plenamente por pintores como Baltasar Echave Rioja y el aragonés, que residía en Puebla, Pedro García Ferrer.

Uno de los principales núcleos se localizó en Ciudad de México, en el que pintores como Juan Correa, Villalpando y Juárez optaron por introducir en sus composiciones un discurso propio y diferenciado acompañando a los cánones europeos. Tal vez fuera **Cristóbal de Villalpando** el pintor de máximo prestigio de todos ellos. Nacido en México, su pintura se desarrolló entre los años 1675 y 1714. En su obra *La Iglesia Triunfante* de 1685, en la sacristía de la catedral de México, aparecen un particular punto de vista de la belleza y una explosión de barroquismo. Este mismo fenómeno de separación de la ortodoxia europea y el adentramiento en tendencias más vernáculas y localistas lo desempeñaron pintores como Miguel de Santiago en Quito y Melchor Pérez Holguín en Potosí, cuya influencia se extiende hasta bien entrado el siglo XVIII.

Todo lo contrario ocurrió con algunos pintores quiteños como la familia Cortés, que se ciñeron a un intenso europeísmo pictórico durante el siglo XVIII, debido al hecho de que bebieron de grabados de Goetz. Precisamente en Ecuador destaca la **Escuela Quiteña**, que tuvo su origen en la antigua escuela de Artes y Oficios, fundada en 1552 por el sacerdote franciscano José Ricke quien, junto a Fray Pedro Gocial, transformó el colegio San Andrés, en el lugar donde se formaron los primeros artistas indígenas. Ricke también planificó e inició la construcción de la monumental catedral de san Francisco, en Quito. La pintura quiteña basó su paleta de colores en los imperantes en la Europa, es decir, tonos fríos y de matices ocres,



La Virgen de Amuzatzu, s. XVIII.
Cristóbal de Villalpando.
Museo del Colegio de San Ignacio de Loyola o Las Vizcainas, Ciudad de México (México).

aunque se distinguió por el empleo de grandes espacios abiertos y por trabajar la figura humana con una perspectiva lineal. Las máximas figuras de esta escuela durante el siglo XVII fueron los pintores Miguel de Santiago (1626-1706) y Nicolás Javier de Gonbar (muerto en 1736). Durante el siglo XVIII destacan Bernardo Rodríguez y Manuel Samaniego. De este último pintor podemos destacar la *Adoración de los Reyes* de la catedral de Quito. El fenómeno anterior es paralelo a la pintura venezolana del XVIII. Los pintores José de Lerma y Villegas y Antonio José Landaeta eludieron por todos los medios cualquier influencia vernácula ciñéndose a un europeísmo sin fisuras.

En Perú, el debate entre ambas pinturas, la culta europeísta y la de tintes vernáculos se inclinó, ya a finales del siglo XVII, a favor de los últimos. **Basilio Santa Cruz**

Sagrada Familia con San Juanito, s. XVIII.
Anónimo, Escuela Cuzqueña.
Museo Nacional de Arte, Lima (Perú).



Pumacallao y Pedro Quispe generaron toda una pintura cuzqueña durante el siglo XVII. Ésta suprime la perspectiva, coloca las figuras en un escenario plano y además las tiñe de un cierto añejamiento y convencionalidad. Paisajes de tono azul con predominio de bosques poblados de grandes y abundantes pájaros y todo ello acompañado del uso del sobredorado como nota arcaica procedente de la pintura gótica.

La escultura

Tras la ratificación del Concilio de Trento, que autoriza y confirma el empleo de la imaginería religiosa a fin de

promover la fe católica, la escuela Quiteña se convierte junto a México en el principal centro de producción de este tipo de obras. Los principales temas representados fueron el nacimiento de Cristo, las figuras de Jesús y las distintas advocaciones de María. En Quito cabe destacar la figura de Bernardo de Legarda y Manuel Chili, llamado Caspicara.

En la escultura, desde un punto de vista temático, se trataron temas e iconografía exclusivamente religiosas, fenómeno éste similar a lo sucedido con la pintura. No hay concesiones a lo prehispánico, ciñéndose inicialmente a los

modelos recibidos desde la Península. La escultura siguió patrones europeos incluso en la decoración ornamental tales como figuras de frutas, grutescos y *candilieri*. Cuando se utilizaba una imagen de bulto redondo, los modelos europeos eran seguidos fidedignamente ante la necesidad de respetar la iconografía del personaje sagrado.

Por lo que respecta al lugar en que se situaba la escultura, la zona fundamental fue la portada, tanto en la escultura decorativa como para las figuras de bulto redondo. Es también usual encontrarlos con motivos ornamentales de impronta gótica flamenca que generalmente eran extraídos, al igual que los pintores, de grabados. Como ejemplo de ello nos encontramos ante la portada de la *Iglesia de Tepoztlán*. Extraordinariamente ornamentada, hasta el punto de que la escultura se convierte en un complemento esencial de la arquitectura. En esta portada se combinaron elementos ornamentales extraídos del repertorio gótico, sobre todo aquellos más geométricos y grutescos. Sólo se puede hablar de conexión indígena por lo que respecta al labrado de la piedra ya que

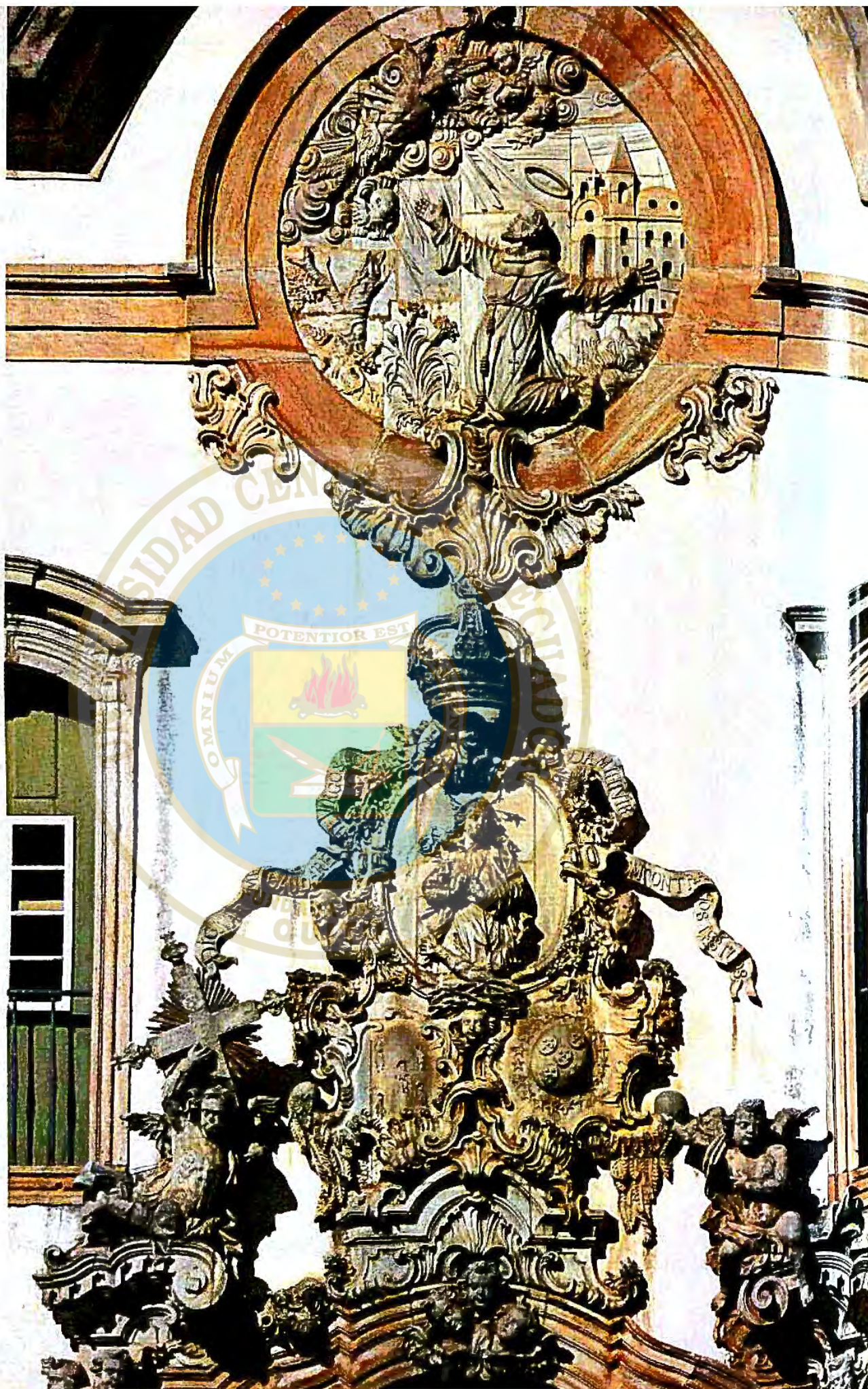
utilizaron la técnica planista, propia del mundo precolombino. Pero esa conexión nunca aparece en los motivos iconográficos o temáticos. Se trata de un relieve planista que parece estar recortado sobre la propia piedra y superpuesto al paramento al modo en que se graba en la madera de boj para la realización de un grabado xilográfico. Esto se puede apreciar en los detalles de las enjutas, intradós y pilares sobre los que descansan los arcos del *Claustro de la Iglesia de la Compañía de Jesús* en Arequipa, en Perú.

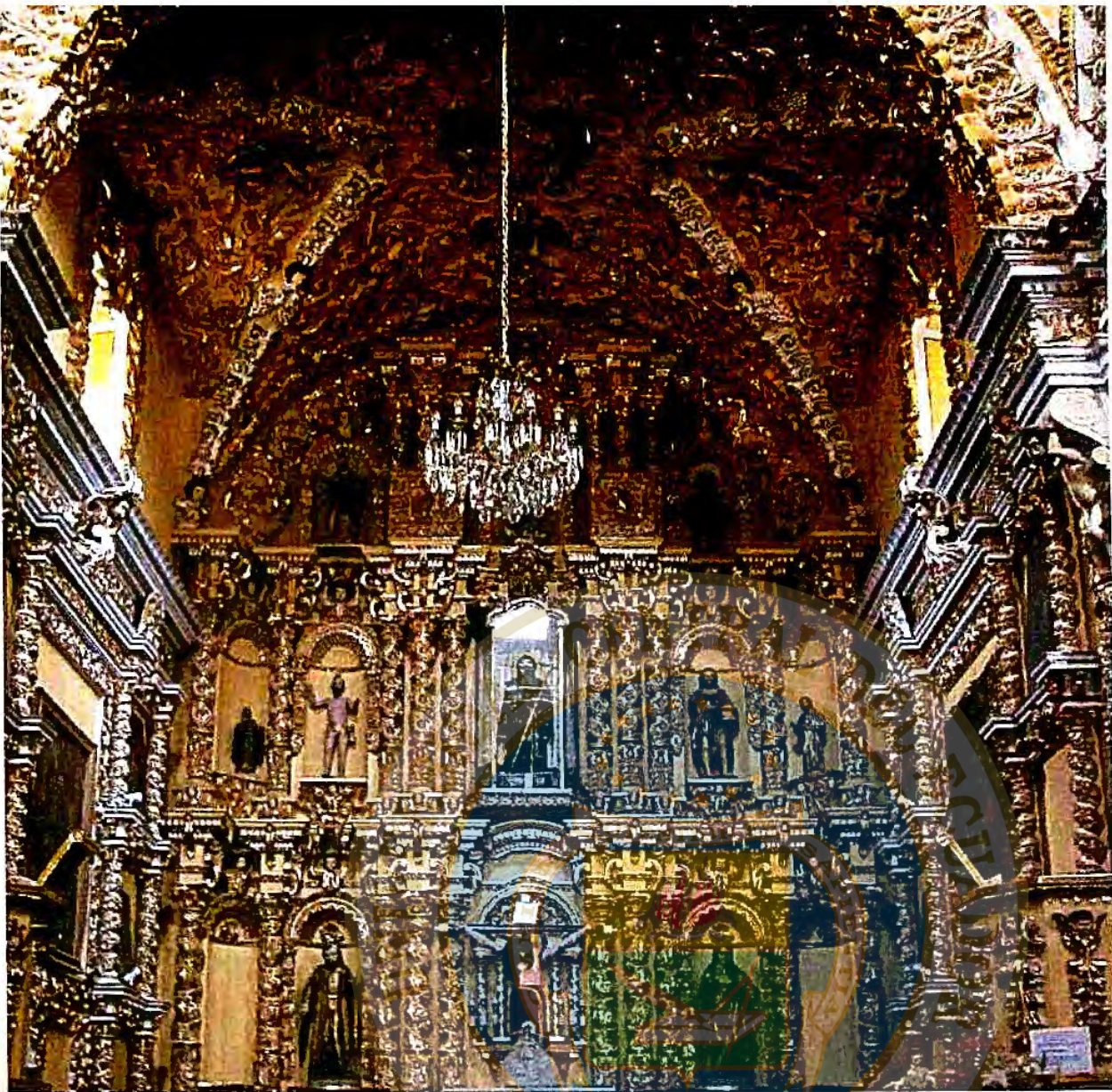
El Barroco escultórico andino se caracterizó, pues, por la ornamentación de todo el paramento con un relieve planista. En cuanto a sus temáticas, apenas tuvo incidencia el sustrato indígena y sólo se admitió una concesión, la incorporación de elementos de la fauna y motivos prehispánicos aunque ello no ocurrió en un primer momento. Como ya hemos visto, una de las manifestaciones escultóricas más importantes son las cruces atriales.



Claustro del convento de la Compañía de Jesús. Arequipa (Perú).

Detalle de la fachada
de la iglesia de San
Francisco de Asís,
Ouro Preto (Brasil).





Altar Mayor con
imagería de la iglesia
de San Francisco.
Estilo Barroco, s. XVII.
Acatepec, Estado de Puebla
(México).

Imaginería

La modalidad escultórica de imágenes devocionales siguió fielmente los patrones españoles, que utilizó la imagería y la escultura para situarlos en retablos, por lo que esta modalidad sufrió una influencia directa de las corrientes artísticas provenientes de la Península.

Dado que en España la escultura se realizó preferentemente en madera policromada, esta técnica no tardó en incorporar el empleo de otros materiales y procedimientos indígenas como la elaboración con fibra de maguey que actuaba como armadura sobre las que se hacían vaciados de escayola y barro, con lo que las imágenes resultantes eran más ligeras para pasearlas en procesiones.

Al igual que en el caso de la pintura, en los primeros tiempos de la conquista, el trasiego de esculturas fue un hecho habitual, por lo que las primeras realizaciones plenamente americanas mostraron un paralelismo con las imágenes que se hacían en la Península. En este sentido la escuela sevillana fue la que ejerció un mayor influjo, como muestra la *Virgen de la Merced* de la iglesia de Belén de la ciudad de México o el *Cristo del Museo Bello* en Puebla, hecho en marfil por Gaspar Núñez Delgado, un artista sevillano, autor del *Ecce Homo* del convento de la Concepción en La Paz, en Bolivia.

Esta fuerte demanda de esculturas no sólo se satisfizo a base de importaciones sino que, para entonces, ya se habían fundado talleres de entre los que destacó el del

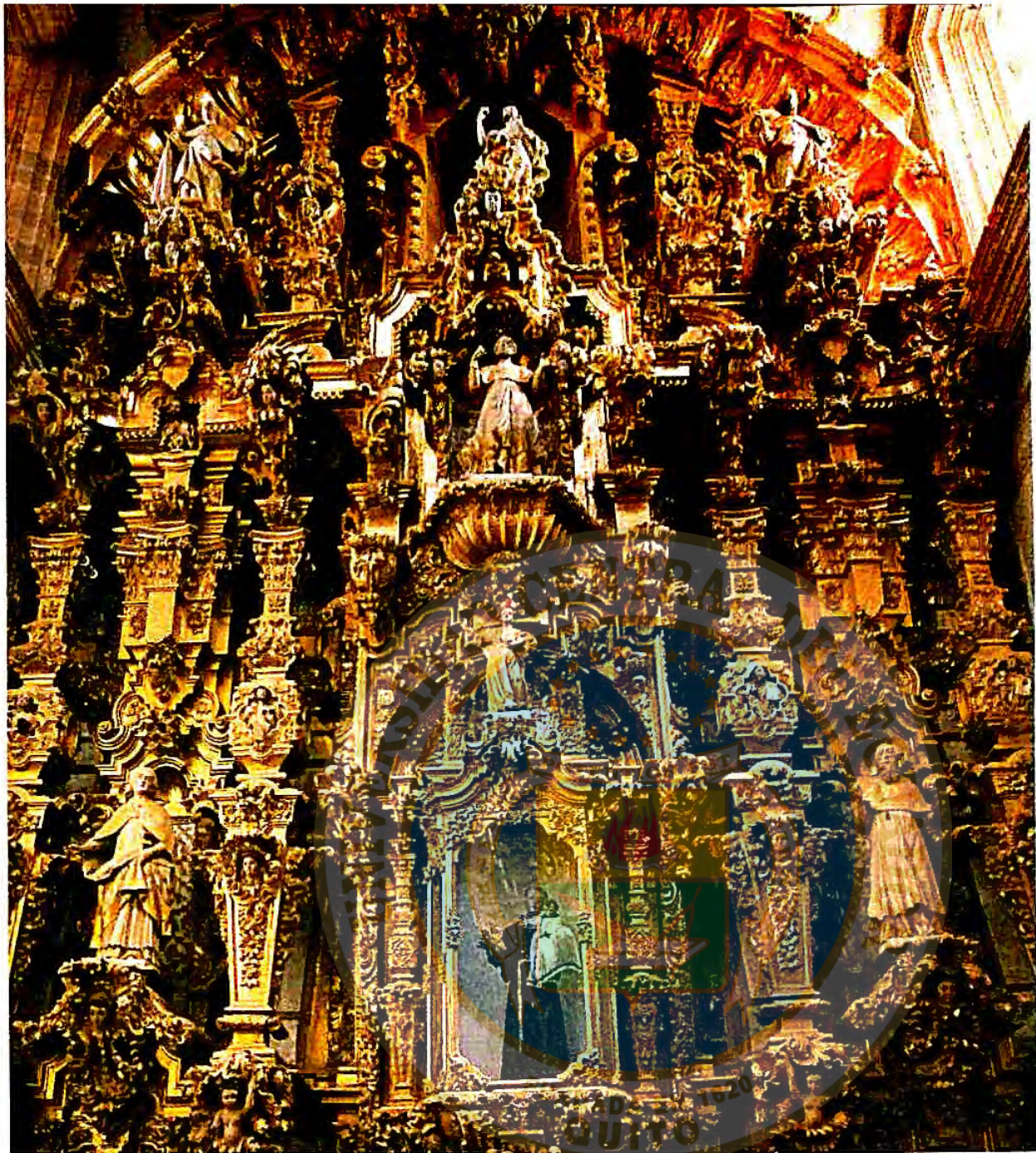
jesuita Bernardo Bitti en Lima que junto con Angelino Medoro son las dos figuras que más destacaron en el medio geográfico peruano. Es allí donde se realizó el retablo de la iglesia de La Compañía de Jesús de Cuzco plenamente manierista y con muchas de las figuras realizadas en maguey. Otra solución surgida en Cuzco como alternativa a la madera, su policromía y estofado, fue la escultura realizada con un lienzo posteriormente encolado, dejando algunas partes del cuerpo como manos y cara para su confección en madera. Con ello se abarataba el costo de la escultura, se hacía más accesible a los escultores locales su realización y, sobre todo, aligeraba el proceso de ejecución. Fueron varios los escultores indios de los que se tiene constancia. Francisco Tito Yupanqui con la *Virgen de Copacabana* en Bolivia, Sebastián Acostopa Inca o Diego Quispe Curo, con su *Cristo atado a la columna* de 1657 actualmente en el Museo de la Recoleta, en Sucre, Bolivia. Aparte de las técnicas usadas y a pesar de hacer una escultura con los cánones de la época, las imágenes realizadas por estos artistas carecen del patetismo de sus coetáneas españolas, como por ejemplo la *Virgen de la Almudena* de Tomás Tairu Túpac.

Si en pintura las modas actuaban como un patrón en la producción de cuadros, algo parecido ocurre con la imaginería. Martínez Montañés tuvo importantes repercusiones en América como muestra la *Inmaculada* de la iglesia de la Concepción de El Tocuyo, en Venezuela o Manuel Chili, conocido por Caspicara, que realizó una escultura muy inspirada en la de Saltillo. En otras ocasiones, los escultores se especializaron en ciertos temas como es el caso de **Bernardo Legarda** con sus *Inmaculadas* que alcanzaron un notable éxito.

Sin duda el siglo XVIII está dominado por la figura del brasileño **Antônio Francisco Lisboa**, o *Aleijadinho*, sobrenombre por el que era conocido. Arquitecto y escultor, su obra se enmarca perfectamente en el entorno arquitectónico. Así como ejemplo puede servir la escalinata con esculturas del *Santuario del Bom Jesus de Matosinhos* en Congonhas do Campo en el que se disponen doce estatuas de los profetas que dinamizan el conjunto enormemente. Entendía este escultor que en la percepción de la escultura estaba fuertemente condicionada la coreografía y el espacio en que se localizara, como se puede ver en los Pasos de la Pasión de Cristo, realizados en madera policromada, situados en seis capillas en el acceso al *Morro do Maranhão*.



Santuario del Bom Jesus de Matosinhos, 1757-1805. Antônio Francisco Lisboa, el "Aleijadinho". Congonhas do Campo, Estado de Minas Gerais (Brasil).



Retablo de La Valenciana,
laminado en oro.
Guanajuato (México).

Los retablos

Los retablos, como todo el arte iberoamericano, empezaron siendo unas construcciones sencillas para progresivamente ir engrandeciéndose. Los iniciales fueron elaborados según la estructura clásica a la romana, esto es, ordenados en cuerpos y calles distribuidos ortogonalmente. Además debían adecuarse a la forma del testero de la iglesia. Temáticamente destacaron las escenas de la vida de Cristo y santos importantes de la orden a la que perteneciera el convento. Con el paso del tiempo los

retablos se fueron complicando, sin perder su estructura clásica, pero se convirtieron en obras de carácter más monumental lo que exigía mayor espacio en los presbiterios. Es por ello que empezaron a invadir los laterales del ábside aumentando el número de cuerpos y calles. Normalmente combinaron escultura y pintura. En la primera, normalmente se representaron los doctores de la Iglesia o personajes de significación dentro de la orden como santos. Mientras que las pinturas se dejaban para escenas de la vida de Cristo, o de la Pasión, que transmitían el mensaje fundamental del Evangelio.



III. El arte contemporáneo

LA ARQUITECTURA Y EL URBANISMO DEL SIGLO XIX

Las ciudades iberoamericanas habían mantenido su identidad, escala y personalidad hasta mediados del siglo XIX. Durante casi 400 años, el modelo de ciudad colonial funcionó con coherencia. Las calles y plazas constituían el marco cotidiano de fiestas, carnavales, desfiles y procesiones además del mercado, el ocio y el resto de actividades cotidianas. La ciudad había sido concebida como un objeto cultural para el disfrute y el usufructo de sus habitantes, siendo esta forma de entender el espacio urbano hoy visible en urbes como Guanajuato, Popayán, Coro, Trinidad, Ouro Preto, Cuenca, Potosí, entre muchas otras. Pero la arquitectura y el urbanismo decimonónico latinoamericano estuvo marcado por una serie de hechos de carácter histórico de enorme trascendencia para el devenir estético del continente. Sin duda alguna, la independencia del grueso de las naciones iberoamericanas fue el más importante y trascendente. Se produjo justo al comienzo de siglo XIX, lo que comportó un enorme desconcierto inicial ante el abandono de una dependencia cultural de la península Ibérica que, como se ha visto, tuvo una intensidad variable directamente relacionado con el período histórico que se analice. Fue entonces cuando el arte americano del siglo XIX cayó bajo la influencia de las academias desde las cuales ya se había difundido en Europa el Neoclasicismo. Fruto de este influjo, sin duda, fue la corriente historicista que impregnó el panorama artístico en arquitectura, pero también en la pintura americana del XIX.

Pero además, ha de tenerse en cuenta que durante este período, Iberoamérica es el único ámbito geográfico del mundo en donde todavía se estaba practicando el Barroco. Es este Barroco, conocido como *Popular*, el que se mantuvo a lo largo de la primera mitad del siglo. Volviendo al Neoclasicismo, a partir la Independencia y una vez asentados los primeros estados, este estilo se difundió por las nuevas repúblicas. Ya desde un principio tuvo un claro influjo franco-español pues no olvidemos que es en estas dos naciones, especialmente la primera, donde se está llevando a cabo todo un programa de construcción de edificios de carácter estatal. Por fin, los nuevos ideales americanos contaban con un nuevo estilo, profundamente apoyado en el academicismo, para llevar a cabo un programa de construcción de los principales edificios sedes de las nuevas instituciones. Lima y Ciudad de México, Santiago de Chile o Buenos Aires son los ejemplos más sobresalientes de este nuevo estilo altamente funcional.

Página anterior:
Paseo de la Reforma
Urbanización de Fernando
de Rosenzweig, siglo XIX.
Ciudad de México (México).

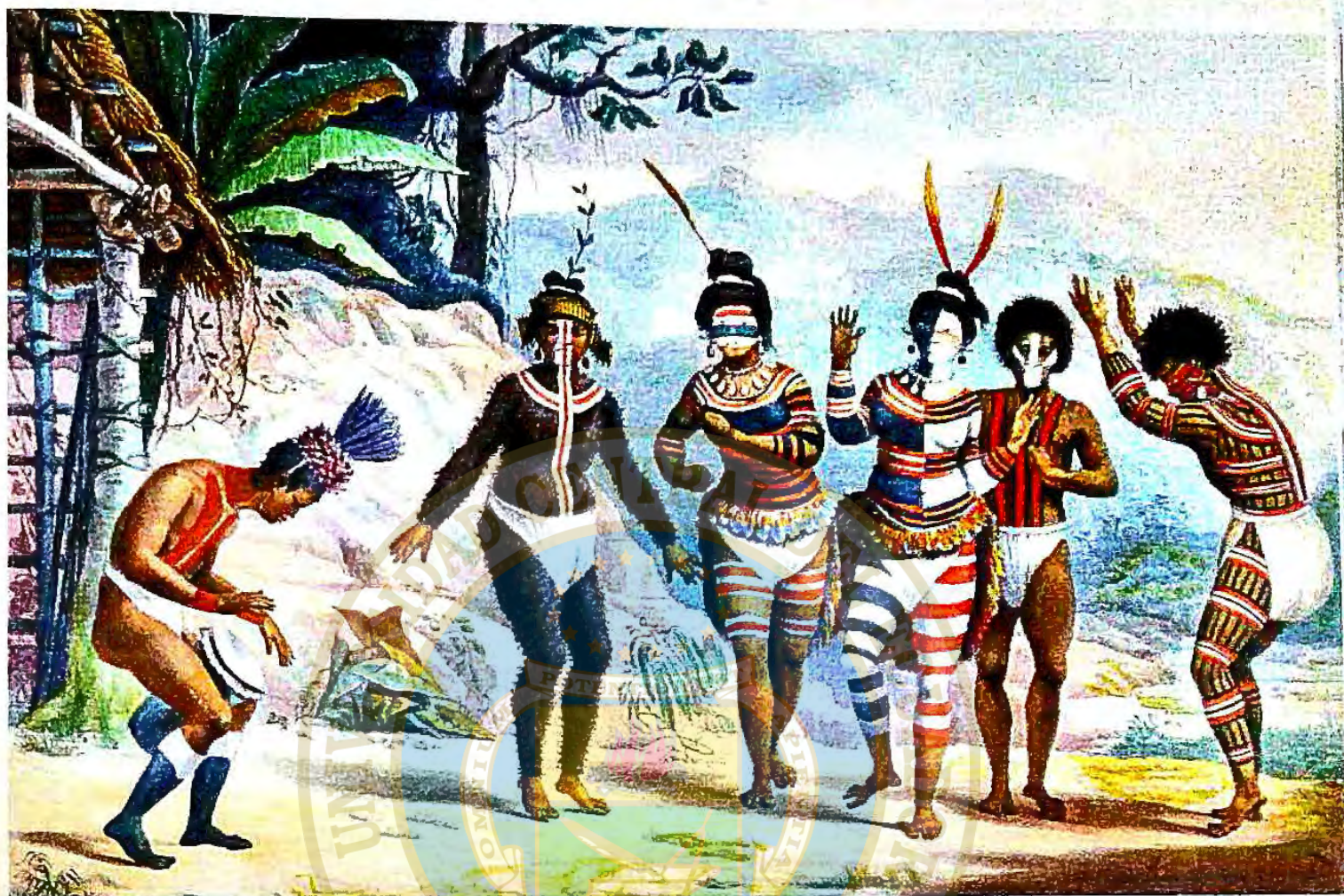
LA PINTURA

La pintura americana de la primera mitad del siglo XIX se caracterizó por el abandono y el letargo de la pintura religiosa y la aparición de una nueva modalidad ligada a la incipiente burguesía. El retrato y la pintura costumbrista se convirtieron en la nueva modalidad preferida y los pintores hubieron de adaptarse a esta nueva demanda. El Neoclasicismo expandió a lo largo de todo el continente un estilo de retratos de carácter provinciano, algo hierático, sobrio y muy volumétrico, muy cercano a la pintura de ese género que se estaba haciendo en los Estados Unidos y algunos lugares de Europa, especialmente Francia.

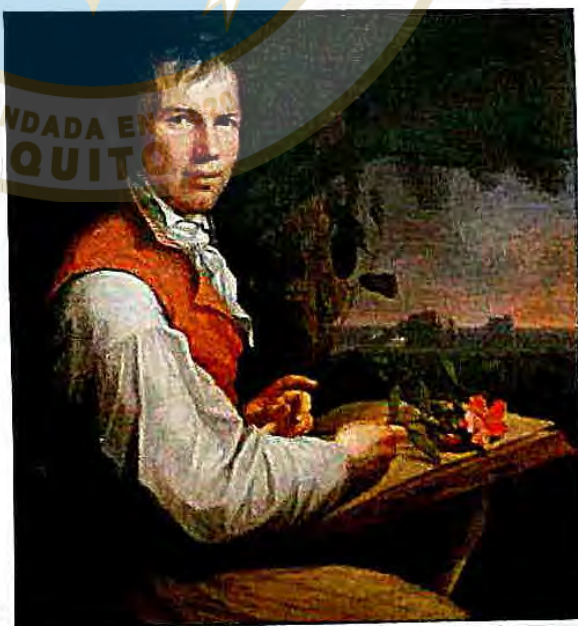
Efectivamente, los modelos franceses contribuyeron junto con las tendencias románticas, más libres, a esa pintura en la que especialmente destacaron los retratos en miniatura para poder ser transportada en objetos como cajitas. Implicaba una alta precisión en la técnica siendo muchos los pintores especializados en este tipo de encargos. El género del paisaje también tuvo mucho empuje igualmente ligado a la nueva burguesía que además mantenía unas fuertes convicciones nacionalistas, lo que dotaba a este género pictórico de un alto valor en tanto en cuanto potenciaba la identidad latinoamericana. Por último, caben citarse a los artistas viajeros y costumbristas americanos del siglo XIX. América atrajo a lo largo de este siglo a numerosos viajeros



*Escena de Mercado
(detalle), s. XIX.
José Agustín Arrieta.*



europeos que seducidos por los relatos de los primeros escritores románticos. Piénsese que por esta época mitos como el del buen salvaje y personajes de la importancia de Humboldt, Schiller y Chateaubriand despertaron la curiosidad de numerosos escritores y pintores de Europa, pero también de América. Relatos de viajes, que ilustraban generosamente con detalles sobre la vida cotidiana de los distintos grupos étnicos, proliferaban, por lo que tuvieron un gran éxito de público en Europa y en América. Destaca en este sentido un grupo de pintores que recorrieron el continente y dejaron cuadros asombrosos que causaron no poca sorpresa en la sensibilidad de los europeos. Debret en Brasil, Vidal y Pellegrini en Argentina, Gay y Graham en Chile, Mark en Colombia, Linati y Nebel en México constituyeron un importante e influyente grupo de pintores viajeros que dejaron documentadas sus impresiones y vivencias. En este



Danza de salvajes en la misión de San José. De Viaje pintoresco e histórico al Brasil, París, 1834. Biblioteca Sainte-Geneviève, París (Francia)

Alexander von Humboldt en América. 1806. George Weitsch. Alte Nationalgalerie, Berlín (Alemania).





sentido, uno de los pintores más importantes del período, el alemán Mauricio Rugendas (1802-1852), que era seguidor de Humboldt, se dedicó al género costumbrista representando escenas en las que se recogía tanto el medio social como el físico de los países que visitó. Fue uno de los máximos representantes de la pintura romántica en América, dominada por entonces por el arte neoclásico.

El baile jaracho,
José Guadalupe Posada.
Museo Posada.
Aguascalientes (México).

Brasil también tuvo representantes de relevancia en la pintura a finales del XIX. Si algo en común tuvieron pintores como Meirelles, Debret, Simpício de Sá o Almeida Júnior, fue la búsqueda de una identidad a través del arte. Unos más historicistas, como es el caso de Meirelles, otros más costumbristas, la pintura fue el medio para la reafirmación de lo brasileño. Destacó especialmente el primero de ellos, de clara temática historicista que se puede apreciar en los cuadros, algunos monumentales como *A Primeira Missa no Brasil*, de 1861 o *la Batalha de Guararapes*, de 1879 o *la Batalha Naval de Riachuelo* de 1872.

Gran importancia tiene la pintura mexicana durante la segunda mitad del siglo XIX, ya que fue el momento de la definitiva aceptación del arte moderno en las nuevas sociedades. Destacó en este sentido el grabador mexicano José Guadalupe Posada. Nacido en 1852 y fallecido en 1913, fue un magnífico artista gráfico y dibujante cuya obra tuvo como tema fundamental la muerte. Magnífico ilustrador de libros y cartelista, también hizo retratos de personajes históricos e imágenes religiosas. La caricatura política era su pasión registrando los sucesos de la vida cotidiana y pertenecientes a la actualidad social y política a las que le agregaba notas humorísticas. Sus caricaturas se solían acompañar con viñetas, arabescos y ornamentos vegetales.

Posada fue el artista que mejor entendió la vida y las conductas sociales del mexicano de a pie. En cualquier caso, no se puede entender la obra de la generación de muralistas mexicanos sin conocer a Posada.

Ya durante el siglo XX, en México se daba uno de los movimientos plásticos de mayor magnitud dentro de la historia reciente de la Historia del Arte en América. Fueron los conocidos como muralistas mexicanos.



Los muralistas mexicanos

Desde los primeros momentos de contacto entre españoles y americanos, las distintas escuelas arquitectónicas, pictóricas y escultóricas se habían ido nutriendo de influencias europeas aunque, como se ha visto, siempre existió una fuerza centrífuga que tendía hacia la realización de una expresión de raigambre indigenista que se alejara de este influjo. A finales del siglo XIX surgió un conjunto de escuelas que huían de los aspectos más formalistas y tradicionales a la vez que buscaban una expresión propia como conciencia de la particularidad americana. Ya a comienzos del siglo XX esta tendencia alcanzó una fortaleza extraordinaria de la mano de los muralistas mexicanos.

El contexto histórico y sociológico en el que se inscribió el nacimiento de esta escuela era el de unos tiempos en los que importantes sectores de la sociedad que abarcaban desde los campesinos indígenas, hasta amplias capas de la pequeña burguesía, se encontraban imbuidos de un gran idealismo que inundaba la totalidad de esferas de la vida mexicana. La búsqueda del progreso era un hito que, proveniente de la Europa del siglo XVIII, había vuelto a tomar una fuerza inusitada. La tecnología ligada a la segunda revolución industrial era el motor idóneo para lograrlo. Nuevas concepciones políticas asombraban al mundo y los artistas no podían estar ajenos a este huracán. Empezaron a surgir los movimientos de vanguardia que rompían definitivamente con la tradición academicista. Eran, en definitiva, tiempos de revolución.



Sueño de una tarde de domingo en la Alameda (detalle), 1947. Fue pintado en los muros del Hotel del Prado, desaparecido tras el terremoto de 1985. El mural se rescató y se encuentra ahora enfrente, en un museo construido especialmente para albergarlo junto a otras obras de Diego Rivera. Diego Rivera. Museo Mural Diego Rivera, Ciudad de México (México). Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museum Trust.

259

A partir de la II Internacional, la expresión artística había sido objeto de debate en la izquierda, ahora encarnada en los Sóviets. Desde estas instancias se concluyó que el arte debía de plantearse como un reflejo de la realidad. Un medio que sirviera para explicar al pueblo los motivos por los que la Revolución debía de continuar. De ahí a convertirse en un medio propagandístico en pro de la Revolución había un paso. El término que resumía esta concepción era el de *realismo socialista*.

La Revolución Mexicana contra la dictadura de Porfirio Díaz, en 1910, considerada como la primera revolución del siglo XX, y la difusión de la Revolución Rusa en 1917 fueron los motores de esta revolución estética genuinamente mexicana.

Los muralistas mexicanos se volvieron hacia sí mismos, hacia su propia patria en un proceso de introspección estética en la que se fueron abandonando los elementos tomados y heredados de las escuelas europeas en las que se habían formado. No debe olvidarse que Diego Rivera fue un pintor cubista con cierto renombre en París hasta el año 1917, en que rompió con el movimiento cubista.

Tras la Revolución Mexicana de 1910 se materializó un movimiento pictórico en México. Paradójicamente, es con la dictadura del general Huerta, cuando en 1913, a raíz del nombramiento como director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de Alfredo Ramos Martínez, un afamado pintor mexicano, se dio el pistoletazo de salida a la reforma. El impulso definitivo de esta revolución estética lo terminó



de dar Gerardo Munillo que se hacía llamar por el seudónimo Dr. Atl, en náhuatl *agua*, quien inculcó valores de renuncia a las tradiciones estéticas europeas y fomentó un nacionalismo estético mexicano.

El último de los impulsos necesarios para este movimiento muralista mexicano vino dado por el ministro de Educación Pública José Vasconcelos en el gobierno de Álvaro Obregón. Él fue quien cedió a los artistas los espacios murales de los edificios públicos. Las ideas del ministro Vasconcelos eran facilitar el conocimiento de la historia revolucionaria mexicana.

Tres fueron los principales pintores que tomaron la antorcha de este movimiento muralista: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

Su labor se plasmó fundamentalmente en la decoración de edificios públicos, tanto nacionales como extranjeros, a través de figuras gigantescas enormemente coloridas. Esta característica era una de las herencias que este grupo de pintores tomó de la tradición precolombina, especialmente maya. Pero también ha de tenerse en cuenta la influencia de la pintura al fresco de origen italiano de finales de la Edad Media y en sus composiciones no puede desdeñarse el movimiento expresionista alemán. Como militantes de izquierda y muy comprometidos en distinto grado, el móvil temático de la obra de este grupo no podía por menos que centrarse en el espíritu revolucionario, en las reivindicaciones sociales a través de la representación de los conflictos políticos existentes.



*Retablo de la
Independencia, 1960-1961.
Juan O' Gorman.
Castillo de Chapultepec,
Ciudad de México (México)*

José Clemente Orozco

Sus comienzos como artista tuvieron que ver con la prensa en la que trabajó como caricaturista en torno a 1910. En 1916, tras una exposición, se traslada a San Francisco donde trabajó como cartelista. De regreso a México en 1920, con el resto de muralistas logró la adhesión de pintores y escultores al Manifiesto del sindicato de obreros y artesanos y llevaron a cabo, al año siguiente, la ejecución de los primeros murales en la Escuela Nacional Preparatoria de Ciudad de México, conocida popularmente como la Prepa. Allí destacaron obras como *El hombre de lucha contra la naturaleza* o *el Cristo destruye su cruz*, *La trinchera*, *Los aristócratas*, *Cortés* y *la Malinche* y algunas alegorías al mundo indígena y a la evangelización.

En este conjunto Orozco quiso representar el origen del México mestizo en la escalera, la intuición de los ideales de renovación en la planta baja, una crítica a las fuerzas negativas en el primer piso y la tragedia humana de la Revolución en el segundo.

Ya manifestaba su estilo más característico consistente en composiciones donde primaban líneas diagonales, ángulos oblicuos, una paleta de colores muy reducida y tonos fríos en los que abundaba el blanco, el gris y el marrón en múltiples gamas además de verdes o bermellones. A lo largo de su obra fue abandonando de forma progresiva su naturalismo hacia figuras más estilizadas e hieráticas al modo de las tallas de madera medieval. Si hay que catalogar su pintura dentro de una casilla concreta, ésta sería el de expresionismo de tintes oscuros con alusiones a lo popular mediante alegorías.

Regresó a los Estados Unidos en el año 1927 pero ya para trabajar como muralista. Allí realizó cuadros que muestran el carácter deshumanizado y mecanicista de la gran ciudad, además de temas mexicanos ligados a la Revolución. En 1930 en el Fray Hall del Pomona College, en Claremont, California, pintó una serie de murales entre los que destaca el de *Prometeo*. También en el mismo año en la New School for Social Research de Nueva York, pintó algunos murales sobre la fraternidad y la revolución.

La gente y sus líderes, 1937.
José Clemente Orozco.
Escaleras del Palacio de
Gobierno de Guadalajara,
Estado de Jalisco (México).





Frescos del Hospicio Cabañas, 1937-1939.
José Clemente Orozco.
Guadalajara, Estado de Jalisco (México).

universales. Por último, en la Biblioteca Baker del Dartmouth College de Hanover, Nueva Hampshire, durante el período comprendido entre 1932 y 1934 pintó entre otros la serie de *Las migraciones*, *Los sacrificios humanos* y *La aparición de Quetzalcóatl*. Entre 1936 y 1939, se dedicó a pintar en Guadalajara en los Hospicios de Cabañas donde 40 grandes frescos fueron alojados en las secciones arquitectónicas de todo el conjunto. En el Palacio de Gobierno, en su escalera, el *Gran retrato de Hidalgo empuñando una tea encendida* y en el Paraninfo de la Universidad pintó los muros del foro con el pueblo y los líderes al fondo, y en las paredes laterales, alegorías del desamparo y de la revolución. Siguiendo el mismo estilo también pintó la cúpula del edificio.

Otras obras de Orozco fueron desarrolladas en la biblioteca Gabino Ortiz de Jiquilpan, en 1940, donde destacan sus escenas de violencia y sátiras sobre las masas.

También en esa misma fecha viajó a Nueva York para pintar en el Museo de Arte Moderno la composición *Dive Bomber*. En la Corte Suprema de Justicia de la Nación pintó alegorías sobre el movimiento social del trabajo haciendo crítica y burla de la justicia.

De vuelta en México, entre 1942 y 1944 emprendió la decoración de la iglesia del Hospital de Jesús, en la ciudad de México, donde sólo se dedicó a la bóveda y los muros del coro con pinturas alusivas a la divinidad y al demonio.

En 1947, en la Escuela Nacional de Maestros pudo pintar por primera vez a la intemperie temas alegóricos de México como al águila y la serpiente, representación de la vida y la muerte.

La visión que tenía Orozco de la condición humana era pesimista y en ocasiones casi apolítica, interesándose por valores universales y desdénando lo localista. Más pintor que ideólogo, su obra careció de función propagandística, o ésta se encontró en un segundo plano. No obstante, en su obra se mantuvo como una constante la exhibición de sus profundos valores sociales.

En 1946 es laureado con el Premio Nacional de Arte y Ciencias de México y en 1947 expone en el Palacio de Bellas Artes. Muere en Ciudad de México en 1949, siendo enterrado en la Rotonda de los Hombres Ilustres, en la Ciudad de México.

Patricios y Patricidas, 1946.
David Alfaro Siqueiros.
Secretaría de Educación
Pública, Ciudad de México
(México).



David Alfaro Siqueiros

Participó en la Revolución junto a Zapata. Gozó de una vida política intensa paralela a su producción pictórica orientada básicamente hacia el muralismo. Al igual que los otros muralistas, viajó por el extranjero, viviendo en París hasta el año 1922. Es allí donde entabló contacto con Rivera, relación muy prolongada en el tiempo. Coofundador del Sindicato de Técnicos y Artistas y activo militante comunista marchó a España como oficial en la Guerra Civil de 1936.

Sus frescos contienen temas de clara temática revolucionaria y propagandística con el fin de alentar a las clases sociales más desfavorecidas. Fue el muralista más activo desde un punto de vista político, llegando a ser encarcelado al menos siete veces y otras tantas exiliado. Sus pinturas, aunque claramente enmarcables dentro del muralismo mexicano, son una síntesis de varios estilos plásticos. A su fuerte nacionalismo pictórico y a su naturalismo hay que añadir elementos del futurismo, el expresionismo e incluso la abstracción. Empleó una gama

de colores mucho más calientes, intensos y fuertes que la mantenida por su compañero Orozco. Su primera obra de envergadura la llevó a cabo en el año 1921 en la Prepa y ya en 1925 en la Universidad de Guadalajara. En 1932 se exilió a los Estados Unidos donde realizó murales en la Chouard School of Art y en el Plaza Art Center de Los Ángeles en el que empezó a utilizar pinturas sintéticas aplicadas por medio de aerografía.

Sus composiciones están dominadas por perspectivas exageradas sobre las que se situaban figuras robustas y fuertes. Influido por matices expresionistas, del muralismo maya e incluso de la abstracción, no hay que desdeñar el tinte surrealista que domina algunas de sus composiciones.

Por motivo de su activismo político es deportado de Estados Unidos, Argentina y Uruguay. En 1936 se instaló de nuevo en Nueva York y creó el Taller Experimental Siqueiros donde experimentó las posibilidades de nuevos medios técnicos y herramientas como las pinturas sintéticas, la fotografía y las técnicas del azar. Hay que destacar que uno de sus alumnos fue el mismo Pollock.

*Quauhtémoc redivivo:
el tormento de
Quauhtémoc, 1951,
David Alfaro Siqueiros.
Ciudad de México (México).*





La Marcha de la Humanidad en la Tierra y hacia el Cosmos (detalle de uno de los paneles), finalizada en 1971.

David Alfaro Siqueiros.
Poliforum Cultural Siqueiros,
Ciudad de México (México).

Entre 1937 y 1939 luchó como oficial brigadista en favor de la causa republicana en la Guerra Civil Española. En 1939 pinta *Juicio al fascismo*, en Sindicato eléctrico de la Ciudad de México.

Debe huir de México en 1940 acusado de intentar asesinar a Trotski. Pintó murales en varios países americanos tales como Bolivia en 1941, en La Habana en 1943 y en Chile, en la ciudad de Chillán, donde en colaboración con Xavier Guerrero pintó murales como *Historia de Chile y de México* y *Muerte al invasor*. De vuelta a México, en 1944 pintó los murales del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México donde plasmó su obra más madura y de mayor calidad. Allí destacan obras de la talla

de *La nueva democracia*, *Cuauhtémoc redivivo*: el tormento de Cuauhtémoc, *Victimas de la guerra*, *Victimas del fascismo*. En el Museo Nacional de Arte, de 1945, se localiza un magnífico autorretrato. Siguió pintando en años sucesivos en ámbitos como la Ciudad Universitaria de México o el Museo Nacional de Historia de la Ciudad de México donde se pueden observar, entre otras, las obras *La revolución contra la dictadura porfiriana*: *huelga de los mineros de Cananea de 1906*. En 1960 vuelve a ser detenido y condenado a prisión donde pasó cuatro años. Indultado en 1966, pintó *La marcha de la humanidad* en Cuernavaca, por la que recibe el premio Nacional de Bellas Artes de México. Al año siguiente, la Unión Soviética le concede el Premio Lenin de la Paz.

Diego Rivera

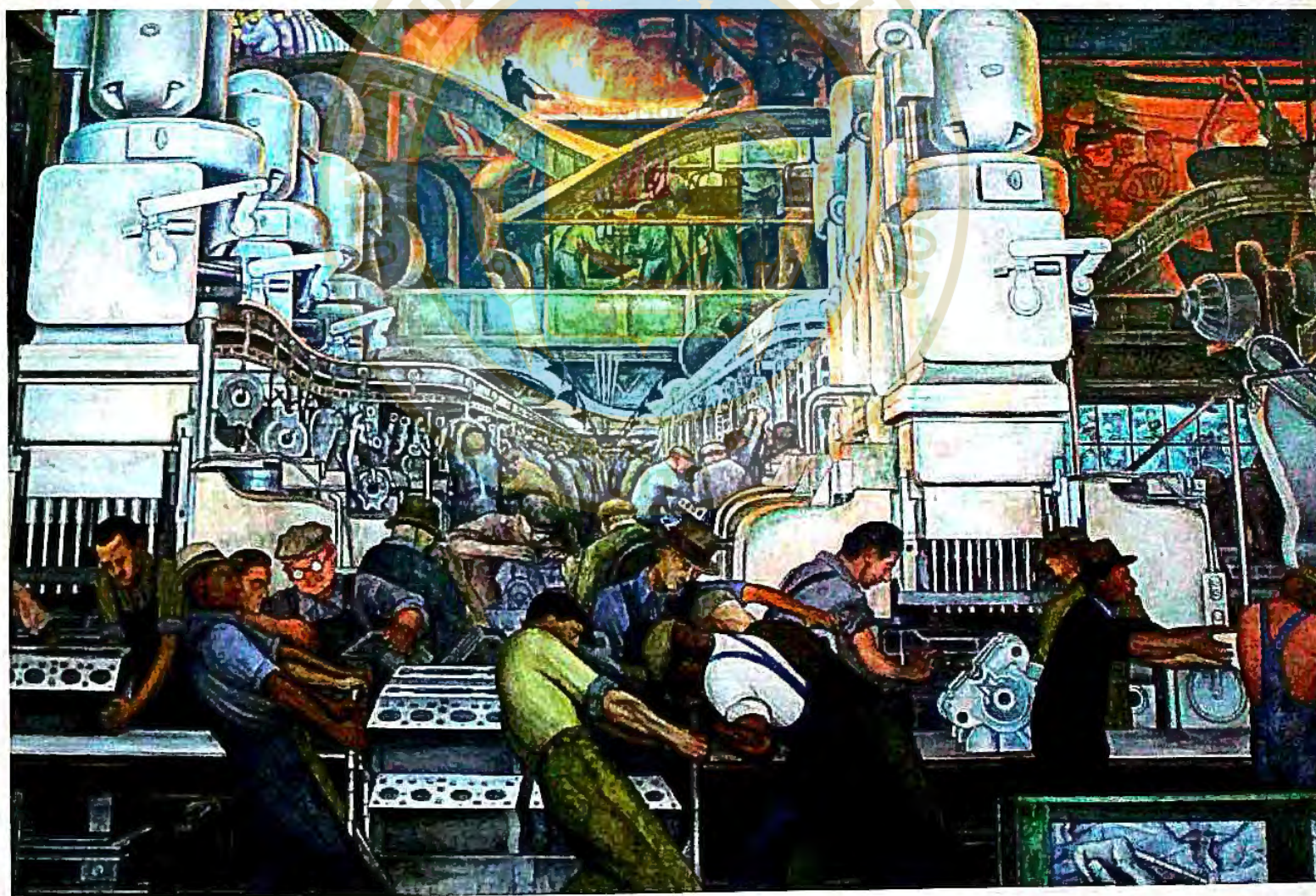
Nació en Guanajuato en 1886 y murió en la ciudad de México en 1957. En 1907 consiguió una beca para viajar a Europa trasladándose a Madrid, donde estudia en la Academia de San Fernando. Estando en París en 1911, se sabe que trabajó el puntillismo y que entre 1912-1917 formó parte del cubismo. Antes de volver definitivamente a México, viajó a Italia para estudiar de los grandes maestros.

En 1922 decoró el muro de fondo del Anfiteatro Bolívar de la Prepa donde conoció a su futura esposa Frida Kahlo, por entonces una alumna adolescente. El conjunto, en cuyas figuras aparecen ya rasgos mexicanos, constituye una alegoría de *La Creación*.

Vasconcelos los contrató entre los años 1923 a 1928 para pintar al fresco los muros del edificio de la Secretaría de Educación Pública. Se trató de una obra de gran envergadura que recogía escenas del trabajo, las ciencias, las artes mexicanas a la vez que pasajes más o menos folclóricos costumbristas como las fiestas o los escudos de las ciudades. Destacan composiciones de carácter social como *La repartición de tierras* o *la celebración del 1º de mayo*.

Entre 1926 y 1927 decoró los muros del edificio del Salón de Actos de la Escuela Nacional de Agricultura. En las bóvedas se representaron alegorías agrícolas y revolucionarias. En la escalera de uno de los pabellones realizó otras pinturas, entre las que destacan los retratos de Manuel Ávila Camacho y Marte R. Gómez.

Línea de ensamblaje en Detroit, 1927.
Diego Rivera.
Detroit Institute of Arts,
Detroit, Michigan (EE UU).
Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museum Trust.



Entre los años 1929 y 1930 decoró el Salón del Consejo del Departamento de Salubridad con alegorías de los símbolos de la vida y la salud. En la logia del Palacio de Cortés en Cuernavaca desarrolló algunos aspectos de fuerte crítica a la Conquista, aunque dejó reflejadas algunas de las hazañas de los españoles, como el paso de la barranca de Amanalco. También realizó retratos enaltecedores de personajes como Morelos y Zapata.

A partir de 1931 dio comienzo una larga relación con Estados Unidos donde residió a lo largo de varias etapas. En San Francisco trabajó en el Luncheon Club Stock Exchange, donde pintó la *Alegoría de California* y *Construcción de un fresco* en The California School of Fine Arts. Preparó, igualmente, una exposición en el recién creado MOMA. Ya en 1932 realizó la escenografía para

el ballet H.P. de Carlos Chávez, y pintó una imagen deshumanizada y mecanizada de lo que es una ciudad industrial en el Detroit Institute of Fine Arts. Su estancia en los Estados Unidos duró hasta el año 1933 en que trabajó en el Rockefeller Center de Nueva York. Allí se le encargó un mural que no llegó a terminar y además fue destruido por no ser del agrado de los patronos ante los mensajes políticos que destilaba. Representaba al hombre, técnico controlador de la naturaleza, por una parte y, por otra, a la sociedad dividida en dos ámbitos: el socialista y el capitalista, con sus atributos: la igualdad para el primero y la injusticia y la guerra para el segundo.

Una vez en México, en el recién construido Palacio de Bellas Artes, Rivera repitió, en el primer piso, el mural que no pudo terminar en Nueva York.

El hombre, controlador del Universo (detalle), 1934.
Diego Rivera.
Palacio de Bellas Artes,
Ciudad de México (México).
Banco de México Diego
Rivera & Frida Kahlo
Museum Trust.





En 1929 decoró los muros de las escaleras del Palacio Nacional que terminó en 1935, tras algunas interrupciones. El muro de la derecha tuvo como tema el pasado indígena, el del centro, al período de 400 años desde la Conquista española hasta la Revolución y el muro izquierdo, fue dedicado al presente y al futuro socialista. Especialmente destaca el mural *Tierra y Libertad*. Es este año cuando contrae matrimonio con Frida Kahlo, con la que mantuvo un apasionado amor; a la vez que aventuras extramatrimoniales, lo que desembocó en un divorcio en el año 1940.

En este año vuelve de nuevo a los Estados Unidos para pintar una pared del *Golden Gate International*. En 1944 retomó el trabajo del Palacio Nacional, ya hasta 1951. Los temas tratados fueron relativos al mundo indígena

como escenas en el mercado de Tlatelolco, o imágenes de la Conquista.

Su último trabajo importante tuvo lugar en 1951. Pintó con poliestireno para salvar la humedad del cárcamo o aljibe de Dolores, destinado a recibir el agua del alto Lerma. El origen de la vida y de la especie humana fueron los temas tratados y como homenaje a los técnicos e ingenieros, representó la construcción del túnel. Todo quedaba rematado por dos grandes manos que entregaban el agua al pueblo.

A su muerte fue sepultado en la Rotonda de los Hombres Ilustres. Para profundizar en los muralistas, véase la obra del mexicano Justino Fernández.

La gran ciudad de Tenochtitlán. 1945.
Diego Rivera.
Palacio Nacional, Ciudad de México.
Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museum Trust.

EL URBANISMO DEL SIGLO XX

La transformación de los viejos núcleos vimeinales

La emancipación americana favoreció el neoclasicismo neopalladiano que ya habían puesto en práctica en los Estados Unidos años antes y que se tradujo en una producción arquitectónica especialmente representativa en el Río de la Plata con el casco urbano de Montevideo. Pero también el ideal de la industrialización se manifestó en obras arquitectónicas de servicios, utilitarias y de infraestructuras iberoamericanas tales como las estaciones de ferrocarril, mercados y hospitales de los que destacan los ejemplos de Guayaquil y Santiago de Chile.

Con el advenimiento de los gobiernos republicanos independientes en el siglo XIX, hasta los años treinta, comenzó una transformación de las funciones urbanas debido al incremento de la población. La ampliación de las actividades administrativas y comerciales, la necesaria modernización de los medios de transporte y los nuevos monumentos representativos de los poderes públicos fueron las líneas maestras sobre las que se actuó en la ciudad americana. Infinidad de edificios coloniales fueron demolidos para crear alamedas, avenidas y ejes monumentales de significativas escenografías. Como ejemplos de estos nuevos espacios caben destacar La Avenida de Mayo en Buenos Aires, lo que queda en pie de la Avenida Central en Río de Janeiro, el entorno del Palacio de La Moneda en Santiago de Chile, la Plaza San Martín en Lima, el Paseo de la Reforma en Ciudad México y el Paseo del Prado en La Habana. Todos ellos se constituyeron en espacios urbanos significativos de la nueva cultura urbana latinoamericana, tan válidos y utilitarios como las Plazas Mayores, los cabildos o las iglesias barrocas de la época colonial.

Tendencias actuales. Brasilia

Seguramente la arquitectura sudamericana ha aportado al mundo varios arquitectos de extraordinaria altura de entre la que destacan, sin duda, el mexicano Luis Barragán y el brasileño Oscar Niemeyer.



Vista del monumento a la
Independencia en el paseo
de la Reforma
Ciudad de México (México).





Palácio Planalto, 1958
Oscar Niemeyer.
Plaza de los Tres Poderes,
Brasília (Brasil).

Sobre el primero de ellos, es un arquitecto mexicano nacido en Guadalajara. Estudió ingeniería civil e inició su actividad profesional en 1927. Tras un viaje por la España de los años veinte se mostró fuertemente interesado por la arquitectura popular andaluza dada la ligazón de ésta con los espacios de origen árabe. A partir de ahí evolucionó buscando un complemento de la arquitectura mexicana tradicional con las vanguardias europeas de los años treinta y cuarenta. Entre sus obras destacan viviendas unifamiliares, tales como *las casas González Lima* y *Enrique Aguilar*, de 1928. Construidas la dos en Guadalajara, son de influencia claramente mediterránea. Las obras siguientes traían una mecánica distinta en el tratamiento de los elementos arquitectónicos. Muros y espacios interiores se encadenaron

a través del manejo de las dobles alturas. También el nuevo tratamiento del vidrio fue vital en su articulación de espacios, planos, luces y texturas. De esta época destacó su *casa-taller en Tacubaya* y su incursión en el paisajismo de marcada huella islámica. Sus dos obras fundamentales fueron los *Jardines del Pedregal*, de 1945 a 1950, y los del *Predio del Cabrío* de 1944, ambos en la ciudad de México. A partir de los años cincuenta evolucionó hacia una arquitectura de espacios interiores, tratamiento del color, texturas y la luz natural. Destacan la *Capilla de las Capuchinas Sacramentarias* de 1952 a 1955 en Tlalpan y las *Torres de la Ciudad Satélite* de 1957; y en conjunto con Mathias Goeritz, el *barrio de las Arboledas* de 1955 a 1961 o la *Casa Gilardi*.

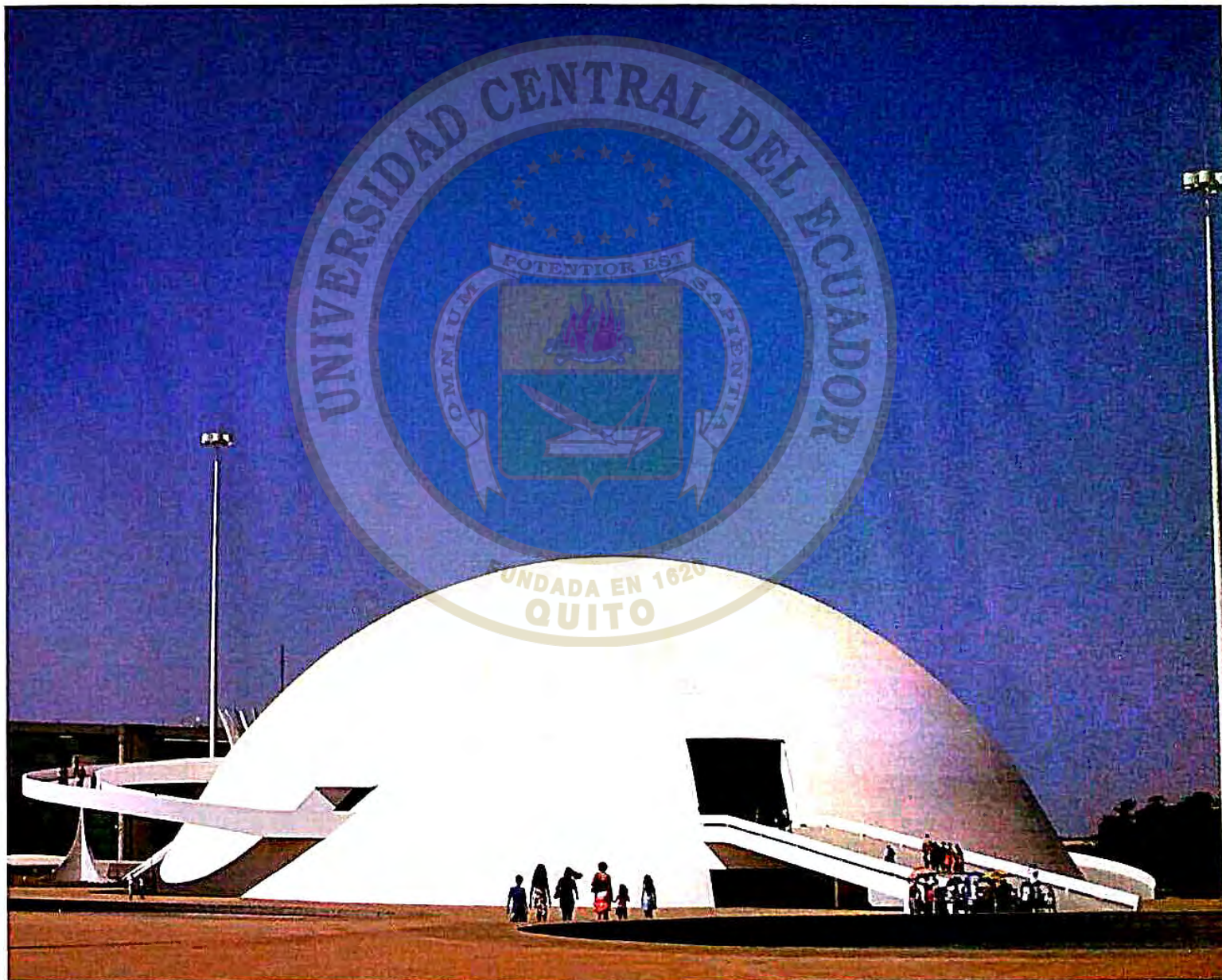
Brasilia, la capital de Brasil, fue inaugurada oficialmente el 21 de abril de 1960 convirtiéndose desde ese momento en uno de los hitos de la historia de la arquitectura más importante de la humanidad. Se comenzó a construir en el año 1956 por iniciativa del Presidente del Gobierno Juscelino Kubitschek. Pero la intención posiblemente provenga de José Bonifacio, un consejero del rey Pedro I durante el siglo XIX, que tuvo la idea original de crear una nueva capital.

Pero la gran empresa de Kubitschek iba a plasmarse en el estado de Goiás, en un vasto territorio despoblado

de la selva virgen ecuatorial. Se intentaba que esta ciudad actuara como un catalizador de las actividades económicas tradicionalmente muy polarizadas en la costa brasileña. El traslado de la sede política se considera indispensable para encarrilar el proceso y la nueva ciudad desempeña, desde el primer momento, la función de representar físicamente este programa.

Se propusieron cinco localizaciones posibles, entre las cuales se eligió un altiplano con suaves ondulaciones en la confluencia de los ríos Amazonas, Paraná y San Francisco.

Museo Nacional Honestino Guimarães, 1960
Oscar Niemeyer.
Brasilia (Brasil).





Explanada de los Ministerios, eje principal de Brasilia (Brasil).

NOVACAP, acrónimo de Companhia Urbanizadora de la Nueva Capital, fue el órgano autónomo encargado de la gestión de la construcción de la ciudad. Ella se encargó de gestionar la compra del terreno y de construir los edificios públicos e infraestructuras. También eligió a Óscar Niemeyer para la construcción de los dos primeros edificios que señalan la Residencia del Gobernador y un hotel para los huéspedes de los séquitos diplomáticos; y a Lúcio Costa como urbanista.

Se convocó un concurso público por iniciativa de Niemeyer para la elaboración del plan urbanístico. Sólo se admitirían dos documentos: un plano a escala 1:25.000 y una memoria del proyecto. Fueron 41 los proyectos presentados al concurso, siendo el proyecto de Lúcio Costa el escogido.

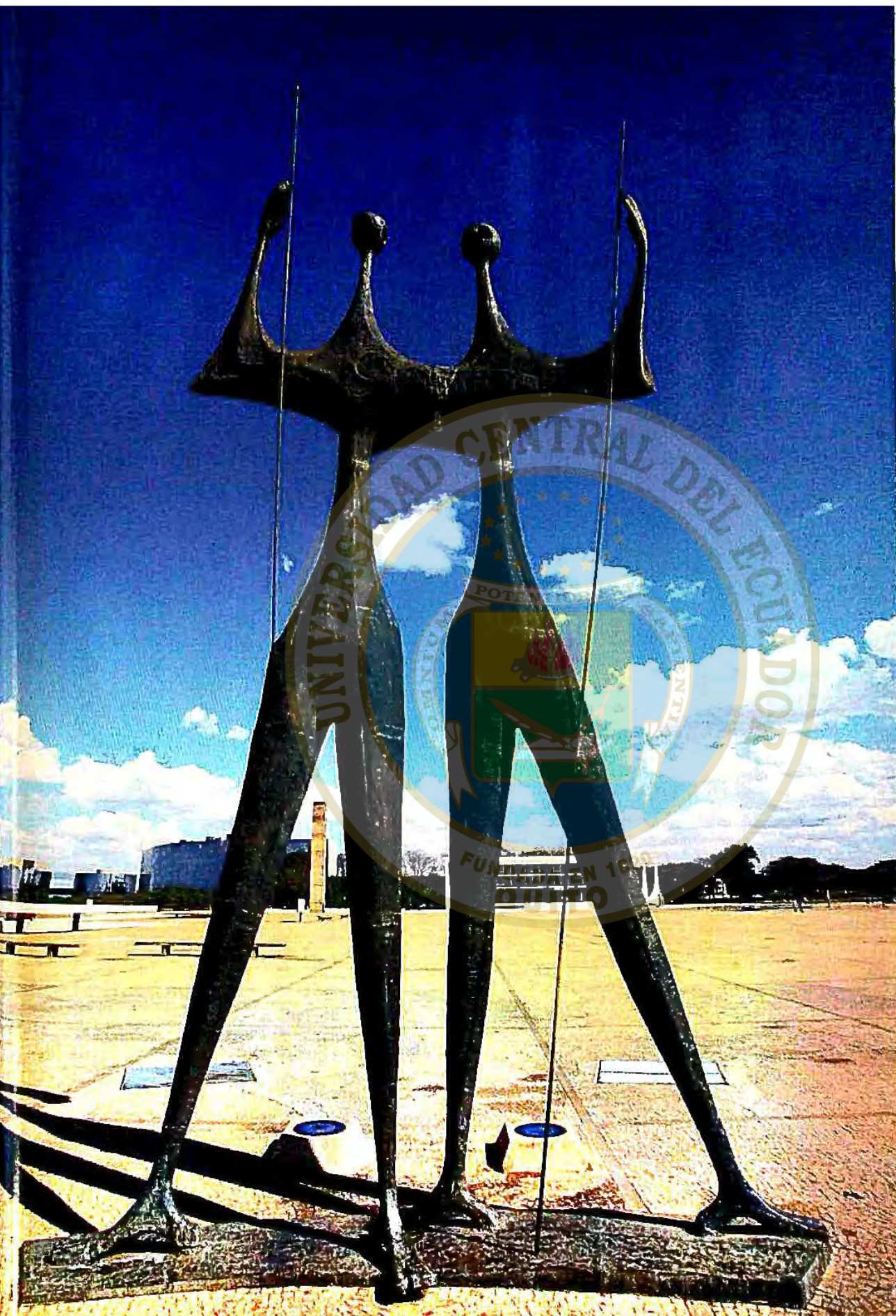
La ciudad se trazaba a través de dos ejes que se cruzan en ángulo recto, formando una cruz. Los extremos

de uno de los ejes se curvaba, formando un signo que puede inscribirse en un triángulo equilátero que limitaba el área de urbanización.

Es importante señalar que en todo momento ambos protagonistas trabajaron coordinadamente. Así, cuando se proyectaron las distintas edificaciones de Brasilia, Niemeyer siguió las mismas pautas de Costa.

El precio de Brasilia fue elevadísimo, en torno a los mil millones de dólares y su levantamiento duró sobre los cuatro años, aunque su inauguración oficial fue en 1960. Lo oneroso de la obra era debido a la carencia de infraestructuras de transporte suficientemente eficientes para el traslado de los materiales necesarios, por lo que se hubo de recurrir a los aviones.

En el año 1961, tras la dimisión de Kubitschek, las obras cesaron temporalmente y todo parecía indicar que la idea



Os Candongos, escultura dedicada a los obreros que levantaron la ciudad de Brasilia.
Bruno Giorgi.
Plaza de los Tres Poderes, Brasilia (Brasil).

de una nueva capitalidad había sido un fracaso estrepitoso. Brasilia era una enorme ciudad fantasma a la que sólo 20 de los 326 diputados habían aceptado trasladarse.

Tras reanudarse las obras en 1964, la ciudad terminó de construirse en 1970. Desde el parlamento se acompañaron de medidas legislativas que obligaban a trasladarse al gobierno y con éste la totalidad de cuerpo diplomático.

La ciudad fue construida con forma de avión orientada al sureste aunque Lucio Costa manifestó siempre que su intención era darle forma de cruz.

El diseño de la ciudad se caracterizó por amplias avenidas que servían para delimitar los espacios en los que se enmarcaban desde los edificios públicos a los barrios, dos, al norte y al sur. Estos espacios, conocidos como supercuadras, se concibieron con un acceso restringido a una entrada y se le dotaba en su parte externa de una zona comercial.

El sector central del complejo lo formaban la Plaza de los Tres Poderes, con el Palacio de Planalto, la sede gobierno, el Palacio del Congreso, sede del parlamento y el Palacio de Justicia, sede del órgano judicial de más alto rango, el Supremo Tribunal Federal.

Palacio de Justicia, sede del Supremo Tribunal Federal, el más alto poder legislativo del país. Brasilia (Brasil).





En la amplia avenida central llamada Explanada de los Ministerios, se concentraba toda la administración federal en edificios todos idénticos de 9 pisos. Al final de la avenida se construía un complejo de edificios destinados a la administración local, especialmente el Palacio Buriti, sede del gobierno del Distrito Federal.

En los brazos de esta planta se localizaban las dos supercuadras, con 11 edificios de 6 pisos cada una, ocupando un área de 9 ha, atravesados por otra gran avenida de 13 km de longitud.

El Palacio de la Alvorada, construido en 1957, es la residencia oficial del presidente de la República. Fue la primera edificación construida y Niemeyer intentó darle a este palacio un carácter noble a la vez que monumental en el que la vivienda se localizaba en una especie de caja de

vidrio rectangular entre dos inmensas losas soportadas por una atípica columnata de forma de punta de lanza curva que constituye el sello identificador de este edificio.

El Palacio de Planalto, construido entre 1958 y 1960, se hizo como la sede del Gobierno. Se trata de una especie de casa grande cuyos plementos son en su mayoría de vidrio, con lo que Niemeyer intentaba contradecir a los palacios fortaleza que tradicionalmente eran la imagen del poder.

El Tribunal Supremo Federal también fué construido entre 1958 y 1960, con la misma base estética que el del Palacio de la Alvorada, esto es, sobre una plataforma que parece flotar sobre el suelo. Transmite la sensación de una fusión natural de la arquitectura con el espacio, fruto del estudio detallado de las perspectivas de la explanada creada por Lúcio Costa. Un espacio que, al dominar el

Congreso Nacional,
1958-1960
Oscar Niemeyer.
Brasilia (Brasil).

Interior de la Catedral
Metropolitana de Nuestra
Señora Aparecida,
1959-1970.
Oscar Niemeyer.
Brasilia (Brasil).





paisaje en tres de sus lados, excluye los obstáculos visuales que pueden confundir la línea del horizonte.

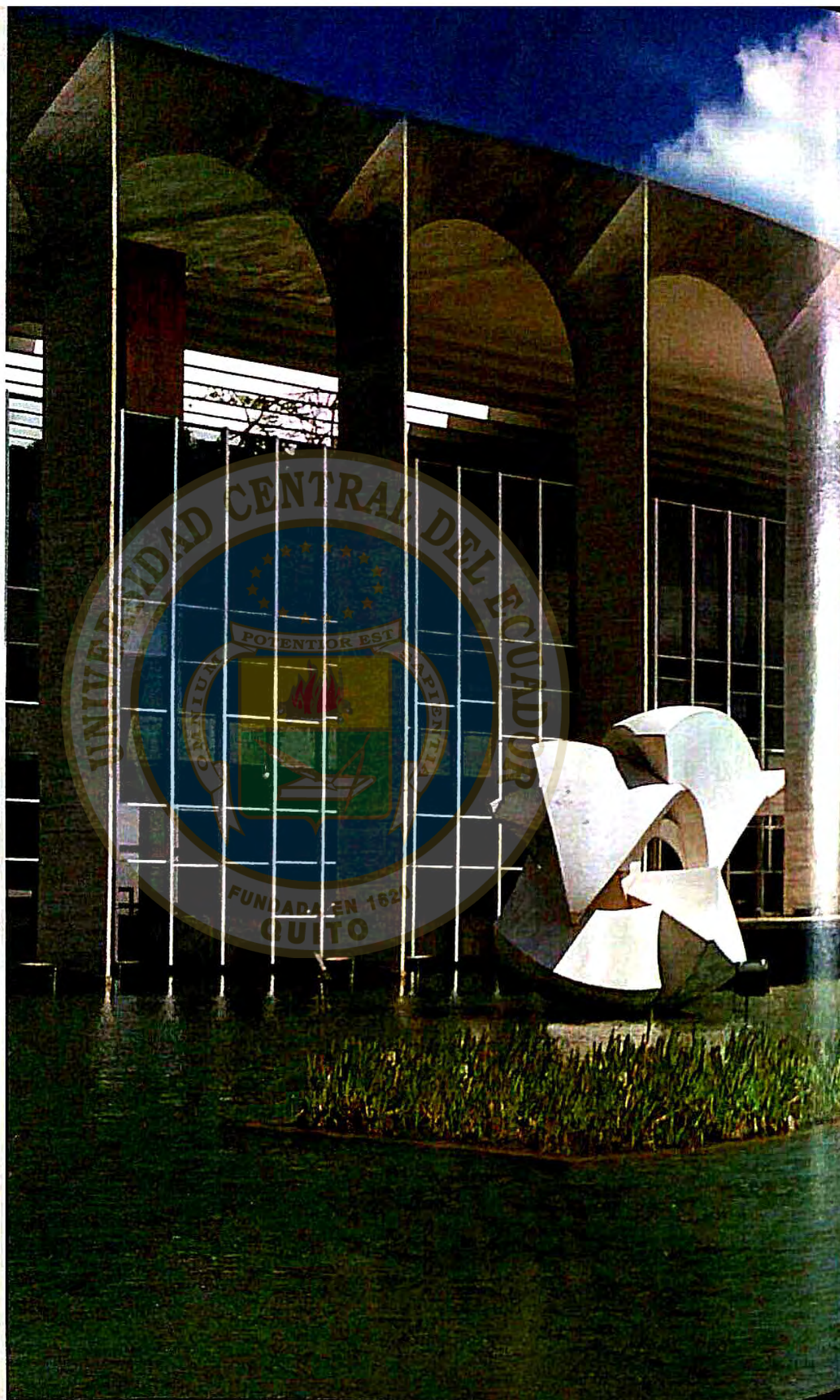
El Congreso Nacional, de 1958, es la tercera de las construcciones, junto con el Palacio de Planalto y el Supremo Tribunal de Justicia, que forman la Plaza de los Tres Poderes. No presenta un programa unitario ya que está destinada a albergar dos asambleas diferentes: La Cámara de Diputados y el Senado. En el centro, un edificio doble de oficinas y a ambos lados coloca dos impresionantes cúpulas de las cuales una está invertida, la destinada a la Cámara de Diputados. La otra, destinada al Senado tiene una disposición normal. Ambas cúpulas parecen flotar sobre el gran techo plano del Parlamento como las estructuras de dos naves espaciales de la que también formaría parte la torre dual del Secretariado.

El Teatro Nacional de 1958 alberga en realidad dos teatros pero en un solo volumen, tal vez inspirándose en el proyecto que presentara Mies van der Rohe en el concurso para el teatro de Mannheim a pesar de las grandes diferencias de planteamiento entre ambos arquitectos.

La Catedral construida entre 1959 y 1970, es un impresionante edificio en el que aprovecha los elementos estructurales para conferirles una simbología apropiada a este edificio. Así, los 16 elementos parabólicos de hormigón se asemejan a las manos de un sacerdote en el momento de la consagración. La nave es de planta circular con unos 70 metros de diámetro, y los plementos se decoran con vidrieras. Junto a la entrada se dispusieron cuatro estatuas que simbolizan el Tetramorfos o Cuatro Evangelistas. En palabras de

Exterior y campanario de la Catedral Metropolitana de Nuestra Señora Aparecida. 1970. Oscar Niemeyer. Brasilia (Brasil).

Palacio de Itamaraty, sede
del Ministerio de Asuntos
Exteriores, 1962-1970.
Oscar Niemeyer.
Brasilia (Brasil).





Niemeyer, lo que pretendía con este edificio era «...realizar una catedral que no necesita cruz ni imágenes de santos para simbolizar la Casa de Dios. Se trataría de una escultura monumental traduciendo una idea religiosa, un momento de plegaria. En el exterior la estructura aérea naciendo de la tierra, un grito de fe y de esperanza; después, la galería situada en penumbra para preparar a los fieles al espectáculo religioso; en fin, los contrastes de luz y los efectos exteriores, los fieles se alejan del mundo y se proyectan entre la catedral y los espacios infinitos...».

El área residencial se desplegó en las dos alas atravesadas por la gran autopista de forma curva con dirección norte-sur. Se componían esencialmente de una serie de supercuadras de 240 m de lado, que se subdividían a su vez en cuatro. Cada una de estas unidades vecinales se planificaron con escuelas, jardín de infancia, cine, iglesia y una pequeña calle comercial.

Dentro del perímetro urbano sólo se permitía el establecimiento de industrias ligeras, pero fuera de ellos se han creado ciudades satélites como consecuencia de las favelas construidas por los obreros que trabajaron en Brasilia de forma eventual. Hoy en día han crecido mucho, experimentando un rápido desarrollo. Es por ello que en la mayoría de ellas se carece de la infraestructura urbana mínima, contando en cambio, con una vida comercial mucho más rica y dinámica que la de Brasilia.

Biblioteca Nacional de
Brasilia (Brasil)

La Universidad de 1960 se planteó durante el período transcurrido entre Juscelino Kubitschek y el golpe militar Darcy Ribeiro, que sería el rector de esta universidad, fue el gran propulsor de esta idea debiéndose la traza del plano del conjunto a Lúcio Costa y a Niemeyer los edificios principales, que diseñó adoptando el sistema prefabricado, incorporando características propias e innovadoras.

Nuevas tendencias. Las artes plásticas contemporáneas

El legado muralista dejado por el grupo mexicano ha tenido ciertas repercusiones en Brasil, Ecuador y Colombia.

La aparición de un gobierno reformista en Brasil a cuya cabeza estaba Getúlio Vargas favoreció a través de una campaña de tintes nacionalistas la *grandeza brasileira*. Ello produjo la aparición de escuelas ligadas al realismo social como la del pintor Cândido Portinari (1903-1962). Aunque miembro activo del Partido Comunista, trabajó temas históricos y sociales a través impresionantes murales cuyos mensajes podían entender un amplio espectro del pueblo, desde los mestizos a los inmigrantes

o los obreros industriales. Sus obras transmiten una visión filantrópica en las que se mezcla el progreso ordenado, lema de Brasil, con la justicia; como ejemplo de ellos, su óleo *Mestiço* de 1934.

En Ecuador, los pintores hicieron mayor hincapié en temas indigenistas y de grupos amerindios marginados y explotados. Su principal representante fue Oswaldo Guayasamín (1919-1999) autor en 1945 de un ciclo de 103 pinturas bajo el nombre de *Huacayñan*. De influencia claramente cubista y temática social, sus personajes muestran un aspecto expresionista a través de composiciones centradas en las manos, rostros y elementos de la vida cotidiana de los pueblos indígenas amerindios como en *El Mestizaje*, 1996.

El Mestizaje, 1996.
Oswaldo Guayasamín.
Capilla del Hombre, Quito
(Ecuador).





Colombia en los años cuarenta experimentó una etapa de modernización y apertura internacional que facilitó el contacto con las corrientes artísticas de Europa, pero también de México. Desde instancias oficiales se estimuló un tipo de arte populista y muralista. Destacó, en este sentido, **Pedro Nel Gómez** (1899-1994), autor de 10 grandes paneles en el Palacio Municipal de Medellín.

El muralismo, puesto de moda por la escuela mexicana, estaba triunfando en Iberoamérica a mediados de siglo y eran varias las razones que lo explicaban: en primer lugar tenía una clara influencia en la gente ya que se localizaba en espacios públicos muy transitados; en segundo lugar y concatenado con lo anterior, era el medio idóneo para transmitir ideas políticas, bien de carácter social, bien de tipo nacionalista o de cualquier otra inspiración; pero, además, el muralismo también se constituyó como un medio de diálogo, de inspiración autóctona, con las vanguardias europeas, estadounidenses y latinoamericanas en general. Pero el influjo de la escuela mexicana muralista



A la izquierda, *Auto-retrato con collar de espinas y colibrí*, 1940, Frida Kahlo. Colección Nikolas Muray, Centro Harry Ramsom, Universidad de Texas (EE UU). Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museum Trust.

A la derecha, *El solitario*, 1970, Rufino Tamayo. Museo de Arte Latinoamericano, Long Beach, California (EE UU).

fue tan grande que los otros artistas tuvieron un reconocimiento claramente inferior a sus merecimientos y en ocasiones desde ellos partió una corriente crítica hacia la escuela mexicana. Es por ello que muchos de ellos buscaron nuevos caminos especialmente ligados al surrealismo, como fue el caso de otro mexicano, **Rufino Tamayo** (1899-1991), alejado de la política, que se adentró en un surrealismo inquietante y en la recreación de mitologías zapotecas. **Frida Kahlo** (1907-1954) optó por una pintura introspectiva aliñada por la cultura popular mexicana completamente diferente al concepto artístico de su esposo Diego Rivera. Con temas mitológicos y autorretratos (ver ilustración) se adentró sobre la condición femenina y personal. Kahlo recurrió a la omnipresente cosmogonía azteca. La pintura femenina recibió una ayuda renovadora a partir de la contribución de dos mujeres inmigrantes europeas que llegaron a México buscando refugio de las guerras en sus países. Ambas estuvieron adscritas al movimiento surrealista en el que militaron pero a partir del cual practicaron una pintura

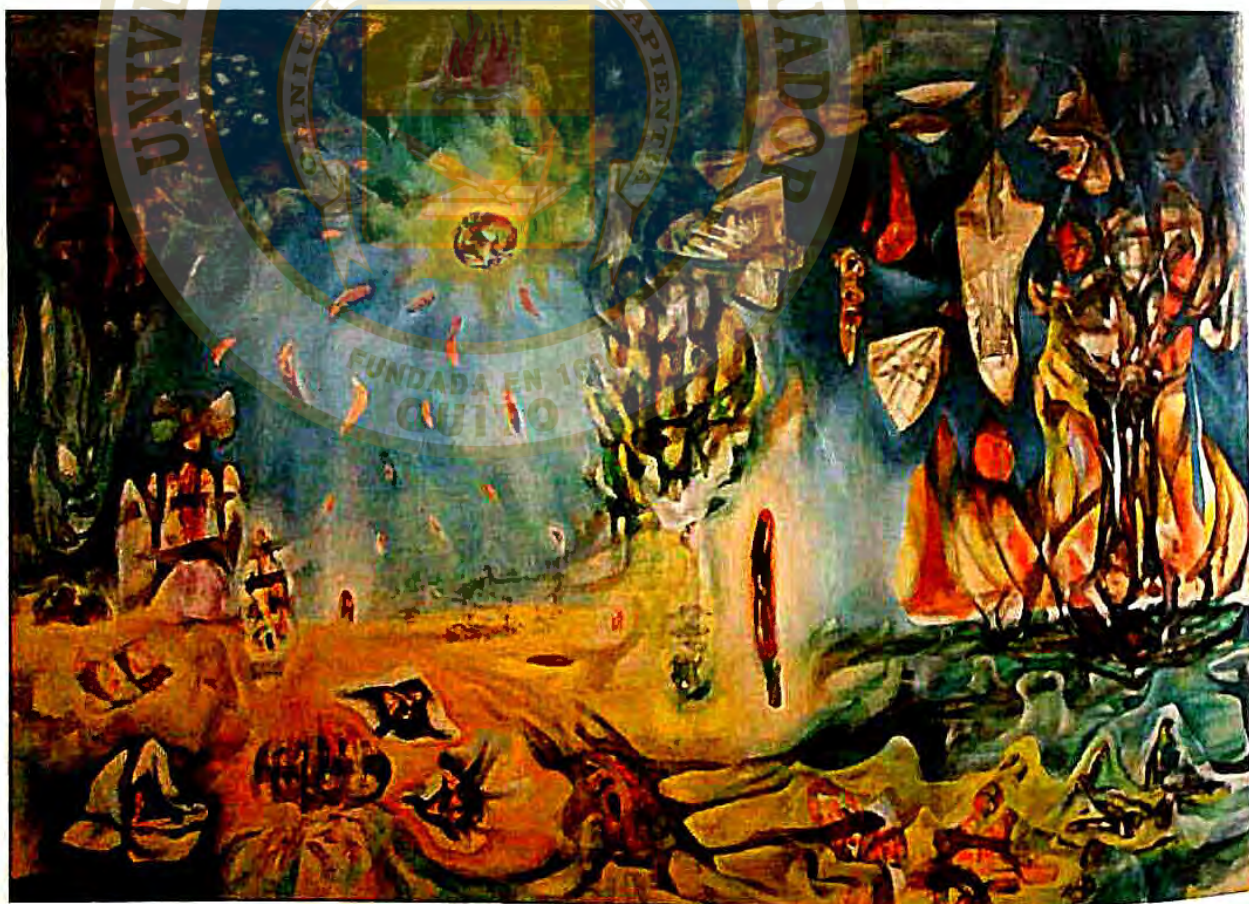
nítidamente mexicana. La española Remedios Varo (1908-1963) y la inglesa Leonora Carrington (1915-) practicaron una pintura repleta de referencias oníricas con elementos de alta carga simbólica.

Otra mujer, Amelia Peláez (1896-1968) pintó su Cuba natal, sus gentes y sus paisajes a partir de lo que se ha dado en llamar como *cubismo tropical* . Otro compatriota suyo de ascendencia chino-africana, Wilfredo Lam (1902-1982) recreó la temática afro-cubana a lo largo de un proceso de profundización en la abstracción con elementos de la realidad más evidente y su confusa mezcla con lo paranormal. En su obra *La jungla* de 1943 se funden tallos de caña de azúcar con figuras zoomorfas y antropomorfas.

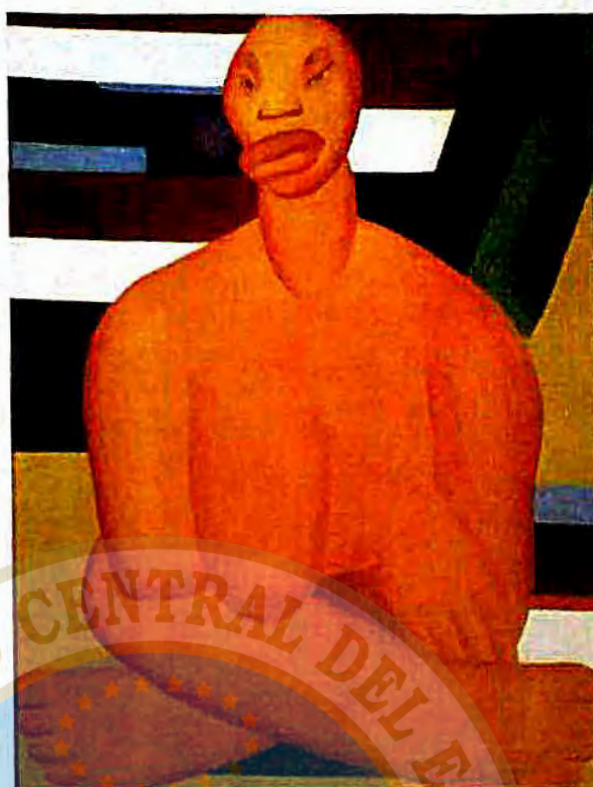
Un ejercicio plástico similar ha llevado a cabo la brasileña Tarsila do Amaral (1886-1973) que recreó motivos guaraníes y afro-brasileños a través de referencias a la región de Minas Gerais. En su obra *Antropofagia* (1929), los enormes pies simbolizan un contacto íntimo con la tierra.

En Chile, Roberto Matta (1911-2002) llevó a cabo una obra de mayor abstracción, de gran impacto en los años treinta. Su pintura surrealista con paisajes difuminados e intencionadamente ambiguos en los que se insinúan formas aparentemente humanas marcaban el límite del expresionismo abstracto. Ejemplo de esto se puede apreciar en *La Tierra es el Hombre* , de los años treinta, en el que recrea sus imágenes mentales ligadas a su identidad como exiliado político. En 1948, decidió dejar el grupo surrealista porque sus ideas no coincidían con las del movimiento. Intentó una búsqueda más allá del subconsciente para investigar la unión entre ciencia y arte.

En el Cono Sur surgió a lo largo de la primera mitad de siglo una escuela de importancia trascendental que se ha venido denominando como *Americanista* . Tal vez uno de sus más importantes representantes es el uruguayo Joaquín Torres García (1874-1949), autor de una densa evolución pictórica. Torres García en su evolución temática y estilística tomó elementos procedentes del clasicismo neoplatónico.

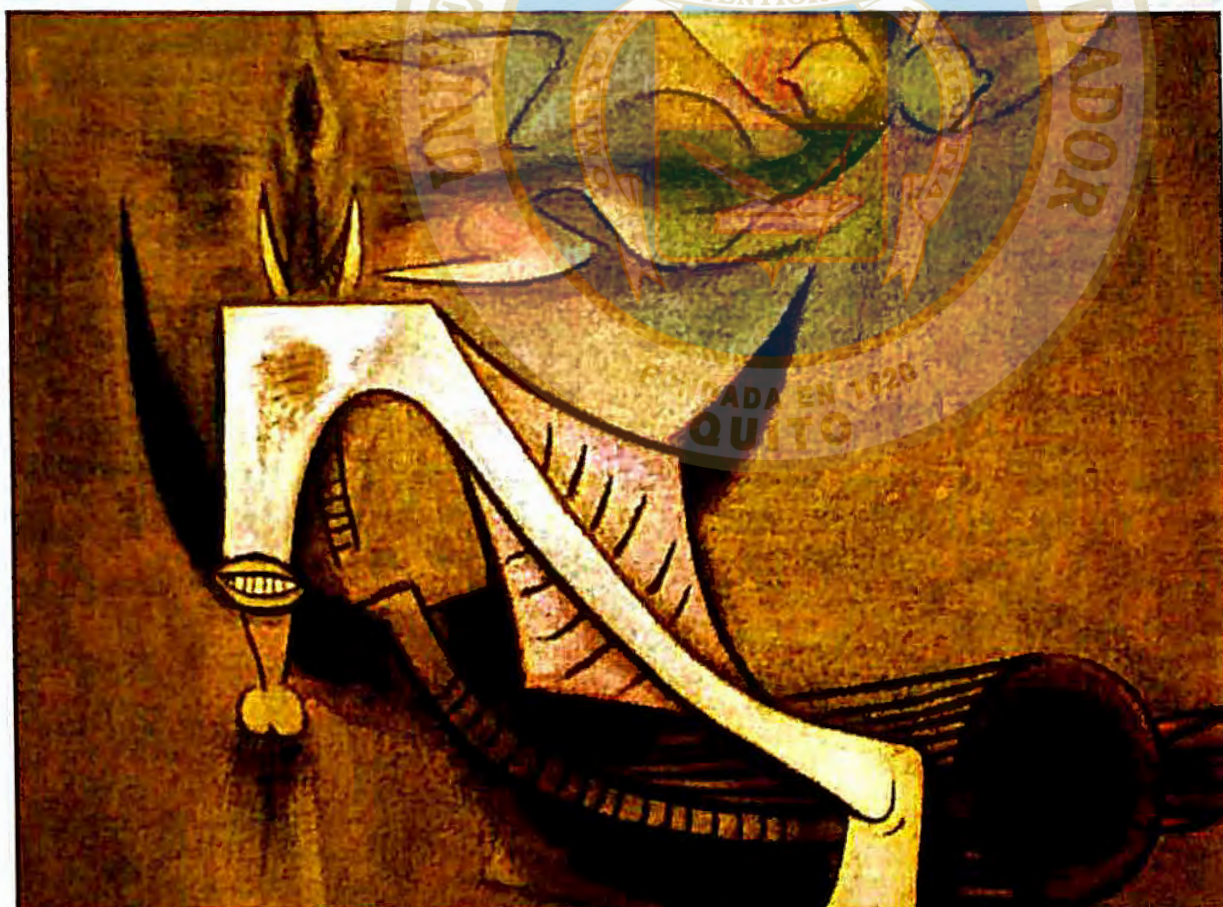


La Tierra es el hombre,
1942.
Roberto Matta.
Art Institute of Chicago,
Illinois (IEE UUD).



A la izquierda, *Construcción con línea blanca*, 1938.
Joaquín Torres García.
Los Angeles County
Museum of Art, California
(EE UU).

A la derecha, *La negra*,
1923.
Tarsila do Amaral.
Colección Museo Arte
Contemporáneo de la
Universidad de São Paulo
(Brasil).



El espíritu ciego, 1948.
Wilfredo Lam.
Indianapolis Museum
of Modern Art,
Indiana (EE UU).

La chica del vestido rojo
(detalle).
Fernando Botero.
Colección Hotel Villa Cortés,
Tenerife (España).



el indigenismo, el cubismo y el simbolismo surrealista hasta que al final del largo viaje se plasmó en una abstracción con figuras interseccionadas. En su obra *Arte universal* (1943), aparecen muchos de los símbolos repetidos una y otra vez tales como formas geométricas, relojes, estrellas, peces, etc. El intento de marcar claramente la diferencia cultural de América Latina, de individualizarla, se aprecia en muchas de sus obras. Una de sus creaciones más famosas, *La escuela del sur* de 1939, es mapa invertido que proponía visiones alternativas. Los trabajos con el color y una mayor abstracción geométrica de la más profunda raigambre precolombina se aprecian magníficamente en obras como *Barco constructivo América* (1943), o *Rojonegro* de (1943), o *Indoamérica*, de (1938) en que utilizó los elementos precolombinos textiles o de plumería como una fuerza simbólica a la que el espectador debía dar nuevos significados.

Desde los años sesenta hasta hoy, las artes plásticas latinoamericanas han evolucionado en varias direcciones. Los

diseños geométricos, los mitos sociales, la caricatura, el erotismo, el recurso del indigenismo primitivo, son algunas de las tendencias exploradas por los nuevos artistas. Un pintor destacable de plena actualidad es el colombiano Fernando Botero (1932) de un estilo inclasificable dentro de cualquiera las escuelas plásticas que trabaja con elementos tan dispares como el humor, la crítica social y el costumbrismo pero realizando un cóctel perfectamente equilibrado, todo dentro de los cánones de la composición clásica. Su obra más reciente trata el tema del maltrato a los prisioneros en Abú Ghraib.

Destacar como una de las manifestaciones de mayor importancia de las últimas décadas del siglo XX, el arte de una escuela muralista chicana dentro de Estados Unidos que realizan composiciones hiperrealistas entre los que destacan artistas como John Valádez (1951) y Yolanda López (1942), fuertemente politizados con una importante carga de crítica social hacia la sociedad norteamericana.

Bibliografía

ARTE PRECOLOMBINO

- Alcina Franch, José. *El arte precolombino*. Madrid: Ed. Akal, 1990.
- Alcina Franch, J. *Bibliografía Básica de Arqueología Americana*. Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1985.
- Alcina Franch, J. *Arte Precolombino. Historia del Arte Hispanoamericano*, I, Ed. Alhambra, Madrid, 1987.
- Baquedano, Elizabeth. *Los Aztecas. Historia, arte, arqueología y religión*. México, D. F.: Ediciones Panorama, 1987.
- Bonifaz Nuño, Rubén. *Hombres y serpientes. Iconografía olmeca*. México. UNAM, 1989.
- Ciudad, Andrés et al. *El arte precolombino*. Historia 16, 21. Madrid 1989.
- Fuente, Beatriz de la. *Los hombres de piedra: escultura olmeca*. México. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1977.
- De la Fuente, Beatriz (coord.). *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan, tomo I*, catálogo. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.
- Genrop, P y Heyden, D., *Arquitectura Precolombina*, Ed. Aguilar, Madrid, 1989.
- Kubler, George. *Arte y arquitectura en la América precolonial*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986.
- Matos Moctezuma, Eduardo. *Los Aztecas*. Barcelona. Lunweg Editores, 1989.
- Morón, Guillermo. *Historia general de América. Periodo indígena*. Caracas. Ediciones de la Academia Nacional de la Historia de Venezuela, 1983.
- Pérez Murillo, María Dolores. *Introducción a la Historia de América: altas culturas y bases de la colonización española*. Universidad de Cádiz. Cádiz. 2003
- Soustelle, Jacques. *Los Olmecas*. México. Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Sejourne, Laurette. *Teotihuacan: capital de los Toltecas*. México. Siglo XXI, 1994.
- Ruz Lhuillier, Alberto. *La civilización de los antiguos mayas*. México, D. F. Ediciones Fondo de Cultura Económica, 1993.

ARTE COLONIAL

- Angulo Íñiguez, Diego. *Historia del Arte Hispanoamericano*. Madrid, Espasa Calpe, 1950. 3. vols.
- Argan, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco hasta nuestros días*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1966.
- Bayón, Damián. *Sociedad y arquitectura colonial*. Madrid, Gustavo Gili, 1974.
- Bérchez, J. *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*. México, Italia, Grupo Azabache, 1992.
- Bonet Correa A. et al. *Figuras e imágenes del barroco*. Madrid, Argenta-Visor, 1999.
- Bernales Ballesteros, J. *Historia del arte hispanoamericano*. Siglos XVI a XVIII, Madrid, Editorial Alhambra, 1987.
- Buzschiasso, Mario. *Estudios de la Arquitectura Colonial Hispanoamericana*. Buenos Aires: Kraft, 1944.
- Espinosa Spínola, G. *El arte hispanoamericano: estado de la cuestión*. Aullón de Haro, P. (ed.), Barroco, Madrid, Ed. Verbum, 2004

- Fernández, J. *Estética del arte mexicano*. México, UNAM, 1990.
- García Melero et al. *Influencias artísticas entre España y América*. Madrid, Editorial Mapfre, 1992.
- T. Gisbert, *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia*, "Summa Artis", vols. XXVIII y XXIX, Madrid, Espasa Calpe, 1985.
- Gutiérrez, R. *Repensando el barroco americano*. Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001.
- Gutiérrez, R. *Barroco Iberoamericano de los Andes a las Pampas*. Barcelona, Lunweg Editores, 1997.
- López Moreno R., Eduardo. *La cuadrícula en el desarrollo de la ciudad hispanoamericana*. Guadalajara, México, México, Universidad de Guadalajara, 1992.
- Marco Dorta, E. *Arte en América y Filipinas*, "Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico", vol. XXI, Madrid, Plus Ultra, 1973.
- Nieto, Víctor y Cámara, Alicia. *El arte colonial en Iberoamérica*. Col. Hª del Arte de Hª 16. Vol 36. Madrid. 1989.
- Palm, Erwin Walter. *Urbanismo barroco en América Latina? Atti Vol. I Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano*. Roma, Instituto Italo Latinoamericano, 1982.
- Querejazu Leyton, R. *La pintura colonial en el virreinato del Perú*, en Gutiérrez R. (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Querejazu Leyton, R. *La escultura en el virreinato de Perú y la audiencia de Charcas*, en Gutiérrez R. (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Salcedo, Jaime. *El modelo urbano aplicado a la América española: su génesis y desarrollo práctico*, en *Estudios sobre urbanismo iberoamericano*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1990.
- Sánchez Montañés, Emma. *El arte colonial en Iberoamérica*. Col. Hª del Arte de Hª 16. Vol 22. Madrid. 1989.
- Sebastián, Santiago. *Contrareforma y Barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Toussaint, M. *Arte Colonial en México*. Austin: University of Texas Press, 1954.
- Toussaint, M. *El arte de la Nueva España*. México, 1946.

ARTE CONTEMPORÁNEO

- Ades, D. *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*. Turner, Madrid 1980.
- Azuela, Alicia. *Diego Rivera en Detroit*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.
- Casado, Leopoldo. *Historia del Arte Iberoamericano*. Tomo II, siglos XIX y XX. Alianza Ed., Madrid 1988.
- Gutiérrez, Ramón. *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Cátedra, Barcelona 1983.
- Morais, F. *Los artes plásticos en la América Latina*. Casa de las Américas, La Habana 1984.
- Paz, O. y Lassaigüe, J.; Rufino Tamayo. 1982.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. Textos programáticos y críticos. Madrid 1991.
- Waisman, M., y Naselli, C.: *10 arquitectos latinoamericanos*. Sevilla, 1998.

Procedencia de las Ilustraciones

Archivo 123 RF; Art Institute of Chicago (EE.UU); Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museum Trust; Biblioteca Nacional (Madrid); Bodleian Library (Oxford); Brooklyn Museum (New York); Centro Harry Ramsom (Texas); Chicago Art Institute (Chicago); Colección Hotel Villa Cortes (Tenerife); Curtis Center (Philadelphia); Fotoaisa (Barcelona); Fotolia Banco de Imágenes; Frick Collection (New York); Fundación Oskar Reinhart (Winterthur); Indianapolis Museum of Modern Art (EE.UU); Librería del Congreso (Washington); LM Archivo Gráfico; Los Angeles County Museum of Art (EE.UU); Metropolitan Museum (New York); Minneapolis Institute of Art (Minneapolis); Museo Arqueológico de Copán (Honduras); Museo Arqueológico de Xalapa México; Museo Arte Contemporáneo Universidad de São Paulo (Brasil); Museo Bellas Artes (Baltimore); Museo Brüning (Lambayeque); Museo de América (Madrid); Museo de Arte Moderno (New York); Museo de Etnología de Viena (Austria); Museo del Louvre (París); Museo del Oro (Bogotá); Museo Nacional de Arqueología e Historia del Perú (Lima); Museo Nacional de Antropología (Lima); Museo Nacional de Antropología (Ciudad de México); Museo Nacional Chavín (Chavín de Huantar); Museo Nacional Sicán (Ferreñafe); Museo Guayasamín, Capilla del Hombre (Quito); Museo Real de Bellas Artes (Bruselas); National Gallery (Londres); National Gallery of Art (Washington); Neue Nationalgalerie (Berlín); Neue Pinakothek (Múnich); Oronoz (Madrid); Paul Getty Museum (Los Ángeles); Philadelphia Museum of Art (Philadelphia); Phillips Memorial Gallery (Washington); Photo Art Archive; Staatliche Kunstsammlungen (Dresde); Tate Gallery (Londres); University College (Londres); Wadsworth Atheneum Museum of Art (Hartford); Yale University (New Haven, Connecticut).



Arte Iberoamericano

Arte Precolombino

- Arte Azteca
- Arte Maya
- Arte Inca
- Otras culturas (Zapotecas, Chichimecas, Chimúes y Olmecas)

Arte del periodo colonial

- Pintura
- Escultura
- Arquitectura

Arte desde la independencia a nuestros días

- Pintura
- Escultura
- Arquitectura



Calendario azteca, 1479.
Museo Nacional de Antropología,
Ciudad de México



ar
universal
te

Prehistoria y primeras civilizaciones

Grecia

Roma

El Románico. Arte de la Alta Edad Media

Bizancio e Islam

El Gótico. Arte de la Baja Edad Media

El Renacimiento

El Barroco

El Rococó

El Neoclasicismo

Del Romanticismo al Modernismo

Arte del siglo XX.
De principios de siglo a la II Guerra Mundial

Arte del siglo XX.
De la II Guerra Mundial hasta nuestros días

Arte Oriental, Africano y de Oceanía

► **Arte Iberoamericano**

Diccionario de términos artísticos y arquitectónicos



MkRoom
Marketing for the publishing industry