

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

ANGELES... LOS ESPIRITUS TRANSPARENTES
DE MEXICO Y EL PERU EN LOS SIGLOS
XVI XVII XVIII

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES (PINTURA)

PRESENTA

JOSE MIGUEL BAYRO CORROCHANO

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1992



Universidad Nacional
Autónoma de México

UNAM



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

1.- INTRODUCCION

Angeles ... espíritus transparentes

El concepto de un ser superior en hermosura inteligencia y bondad es el que refleja la perfección divina, ese personaje se lo define como "ángel"; la raíz griega de esta palabra es nuncio, enviado, o mensajero. Angel o enviado según la Biblia también puede ser un sacerdote, que es el mensajero de Dios. Los ángeles buenos tienen también una misión, porque son los primeros que reciben la iluminación de Dios, y nos transmiten las luces de la revelación divina, por lo que se los llama en ese caso Arcángeles, porque pueden ser enviados extraordinarios. (Sala. 1897, Pgs. 18, 19)

La Iglesia Católica por medio del Concilio Lateranense IV afirma "que Dios con su omnipotente virtud, desde el principio del tiempo, sacó de la nada a las criaturas corpóreas justamente con las espirituales, a saber, los ángeles y el mundo, y desde el hombre, que es como una substancia común, un compuesto de espíritu y cuerpo".

La verdad de la existencia de los ángeles está en las Divinas Escrituras desde el Génesis hasta el Apocalipsis, se los nombra con su grado genérico y jerárquico al que pertenecen.

En resumen el testimonio de las Divinas Escrituras, la tradición de la Iglesia, el sentir de los pueblos antiguos y modernos, proclaman la existencia de esos seres invisibles y superiores al hombre. La existencia de los ángeles sin embargo, no es eterna, si no son creados por Dios en el tiempo, es decir, antes que Dios diese forma al caos primitivo, o materia elemental, confusa, de la creación misma. Respecto al lugar donde fueron creados, es opinión común de los doctores católicos, que fue en el cielo superior, llámese empíreo o de otro lado. Esto en contrapunto al hombre que fue creado en la tierra. En cuanto al modo en que fueron creados, todos entienden haberlo sido inmediatamente por Dios, como creó la luz y al hombre, con su omnipotente palabra.

Los doctores católicos explican la naturaleza angélica, que es puramente espiritual, que permanece elevadísima, envuelta en un misterioso velo. Por ello la Sagrada Escritura los llama espíritus en el sentido de seres, simples, incorpóreos, inateriales, como Dios, de quien dice San Juan: "Dios es espíritu y los que lo adoran deben adorarlo en espíritu y verdad". Cosa notable que los divinos libros no llaman al hombre espíritu, y en cambio nunca mencionan el cuerpo al tratarse de los ángeles. (Ver lám. I)

En América hace apenas 500 años la red de pueblos comunales se extendía desde los hielos de Alaska hasta los de la Patagonia. Compartían raíces y estilos. La variedad de climas y suelos solo dio matiz regional a vestidos y ciertas costumbres. Esta confederación elástica de naciones, iguales por dentro y parecidas por fuera, generó dos concentraciones

mayores. Una en las selvas húmedas de Guatemala y llanuras centrales de México, la otra asentada en las laderas andinas y alrededores del Lago Titikaka.

Mayas - Quichés en el norte y Aymaras - Qhéswas en el sur resultan de una memoria de tradiciones, de una sabiduría cristalizada pacientemente a los largo de mas de 100 siglos de aprendizaje. En la península mexicana de Yucatán tan solo 142 mil pirámides fueron construidas y cada pirámide es libro público ostensible, con conocimientos tallados, para asegurar que el conocimiento comunitario estuviera siempre compartido. En Mérida, México, Carlos Darwin vio dibujada en una pirámide la evolución de la vida a través de las especies. Vio al microorganismo formándose en el agua, adquiriendo aletas y convirtiéndose en pez, observó sus aletas volviéndose patas al abandonar el agua y arrastrarse a la tierra ya reptil, y siguiendo su evolución hasta el humano. La pirámide no termina en punta porque el humano no es el fin de la evolución. La sabiduría Maya - Quiché en su juventud creó el maíz domesticando y mezclando granos silvestres, hoy desaparecidos como el tripsacum, la sabiduría Aymara - Qheswa creó la papa. Las 200 variedades, partiendo de tubérculos amargos no comestibles, domesticándolos y experimentando mutaciones pacientemente. Ni maíz ni papa, a diferencia de trigo y arroz, nacen o existen silvestres. La mazorca necesita ser desgranada y dispersada para completar su ciclo de vida, los tubérculos de la papa pertenecen a una sola raíz y tallo. Sin la mano humana que los esparza agotan su porción de tierra.

Ambas tradiciones dibujaron un ciclo común: el águila mexicana y el cóndor andino con los cuellos enlazados, los Olmecas que antecedieron a Mayas y Chavines, quiénes antecedieron a Incas dibujaron y tallaron la energía con figura de jaguar en la misma época.

Un jaguar es de jungla, el otro de alta montaña, pero sus proporciones y actitudes son iguales. Los pueblos del sur sabían que la vida de este planeta surgió de la unión del Sol con la Tierra. Los pueblos del norte cuentan: "el Sol disparó un cuchillo de fuego que cruzó la noche sideral para herir y fecundar a la Tierra, la diosa Cuatlicue". Ambas concentraciones de pueblos vivían básicamente de vegetales, frutas y comida marina. El análisis de los coprolitos (excrementos humanos fosilizados), y de los dientes de las chullpas (momias incas), sentencian que no necesitaron ser carnívoros para sobrevivir. En la costa andina el maíz se sembraba encerrando cada grano en las mandíbulas de una choveta o sardina. En el norte junto al grano, enterraban cabezas del mismo pez. Así capturaron la energía solar en el plancton marino, alimento del pecesillo, y la hicieron digerible para el cuerpo humano. Cada planta de maíz nació junto a su carga energética necesaria para un desarrollo óptimo.

El parentesco está en la vida diaria, en sistemas de trabajo, en la comunidad del culpulli y el ayllu andino, en la medicina natural y en objetos de uso corriente como la ruca incaica, usada y construida en la misma forma en las selvas centroamericanas (Reynaga, B.R. 1981, Pg. 13,14)

"Un día llegaron unos seres extraños que tenían mas o menos forma humana, pero su piel era sin color. Venían forrados en láminas y redes de hierro, sentados sobre las espaldas de animales como venados grandes pero sin cuernos. Forrados estos también de hierros, sus cabezas y sus cuerpos. Gruesas placas de metal estaban prendidas con clavos a sus pezuñas. Traían también perros feroces, con grandes colmillos al aire, con corazas y estaban encadenados. Uno de sus ídolos se llamaba San Santiago, también estaba vestido de hierro". Según se sabe fueron los mismos que en tierras aztecas, tlaxcaltecas y olmecas y las tierras del Tehuacan ocasionaron el desastre matando a sus señores, robando el oro y sus riquezas con el fin de llevar a cabo la conquista y la evangelización de estos pueblos a beneficio de los reyes católicos de España.

Una vez concluida la empresa de conquista y sometimiento de los pueblos americanos, los españoles diseñaron programas iconográficos e iconológicos con el fin de evangelizar y transmitir su cultura. Las imágenes escultóricas y pictóricas fueron frecuentes en la Península Ibérica desde la dominación romana. Con el cristianismo las temáticas se volvieron históricas. Representaciones de contenido cristiano. Con una identificación espiritual y de trato devocional. Pero en el caso del proceso de asimilación de la nueva cultura, el aborigen americano no se limitó a aceptar las formas propias de la evangelización, sino que puso de su genio creador, dando un nuevo matiz y lo indígena apareció en las creaciones urbanísticas y arquitectónicas (Capilla Abierta, Templo). En el proceso del mestizaje fueron reviviendo viejas iconografías, donde el indígena jugó un papel protagonista, resucitando a sus ídolos y vistiéndolos con ropajes occidentales renacentistas o barrocos. Los programas iconográficos se utilizaron en el nuevo mundo desde los conventos mexicanos en el siglo XVI, fueron los franciscanos los primeros en introducir estos programas con el fin de una instrucción didáctica a los indios durante la evangelización, pintando claustros enteros, con descripciones de la vida de Cristo, los Santos y otros. Los agustinos tuvieron otros programas iconográficos basados en la teatralización y luchas entre el bien y el mal (Convento de Ixmiquilpan). En el caso de los frescos - murales, se vieron personajes de la Biblia y gracias al humanismo europeo se introdujeron filósofos antiguos como Sócrates, Platón y Aristóteles. (Bermales B.J. Pg. 190) En algunos casos se mezclaron temas clásicos con temas cristianos durante el renacimiento e introducción del manierismo. La técnica usada en esos frescos fue la del temple, uso muy generalizado en los países andinos; se usó tierra de colores muy diluida en cola y aplicada sobre estuco blanco. En torno a los años de 1600 se introdujo en el Cuzco el repertorio manierista para la decoración de las naves y cubiertas de tipo mudéjar. En los templos de tipo estilo mestizo en las regiones andinas de Perú y Bolivia, los programas mas iconográficos ofrecen un colorido y mezcla de un repertorio europeo e indígena autóctono. Como lo mismo en Puebla, Atlixco, Tlaxcala, Zacatecas, etc. Se hicieron otros programas icono-

gráficos para personajes relevantes, en caso de fallecimiento, donde se expuso escultura y pintura efímera "de poco valor artístico", siendo estos muy escasos en el barroco. Con respecto a expresiones pictóricas de caballete o de pequeño formato tenemos que mucha pintura que en tablas, lienzos, cobres y pergaminos se importó del puerto de Sevilla a América, viniendo estas de varios puntos, como Flandes, Italia, Madrid, Córdoba, Barbajos y Cádiz. Esta relación produjo similitud en las escuelas pictóricas hispanas, en especial con la de sevillana.

Este comercio floreció en el último tercio del siglo XVI. El virreinato peruano fue de los pocos que pudo seguir con estas importaciones, la evolución barroca de la pintura sevillana. En este viaje de las pinturas, también la península recibió cuadros hechos en América. El motivo pudo ser histórico, para conocer las costumbres y dinastías de los antiguos señores prehispánicos. El virrey Toledo en 1572 envió a Felipe II la representación de los reyes Incas. La Virgen de Guadalupe también viajó a la península, gracias a Juan Correa, Nicolás Rodríguez Juárez, etc.

Las escuelas y el estilo de rasgos propios del siglos XVI hasta el neoclásico en años de denominación española fue notable en México que alcanzó un movimiento muy avanzado con respecto a Europa y a América en sí, esto sin perder sus características de monumentalismo.

La pintura americana parece que comenzó en el Convento Franciscano de la recién fundada ciudad de México, donde un flamenco franciscano Fray Pedro de Gante fundó un centro artístico para indios y con ello formar un gremio diferente del de los pintores españoles. Hacia el 1600 se introduce el manierismo, estilo que duraría hasta la primera mitad del siglo XVII. Los pintores Luis Lagarto y su hijo Andrés trabajaron en miniaturas con fórmulas manieristas. La escuela que estaba en la capital del virreinato de la Nueva España fue la más importante en el período hispano, en ella se pueden apreciar los estilos. Cabrera es el pintor que gusta de los bellos efectos de luz sobre el color, de inquietantes composiciones y ecos Murillescós. El es el que representa el momento culminante de la pintura barroca americana del XVIII.

Con respecto al virreinato del Perú, la pintura floreció con diferentes personalidades, por lo que se dieron escuelas de importancia en Lima, Cuzco, Potosí, y de menor interés en Trujillo, Arequipa, Collao, La Plata, etc. Siendo de mas relevancia la de Lima por ser el centro. Con sus primeras obras de formación directa de lo importado de España, hubo pintores castellanos como Melchor de Sanabria, Miguel Luis de Ramales, etc. que son los que oscilaron en la pintura gótica, flamenca e italiana y dieron su aporte a Lima.

Cuzco también tuvo este proceso. En 1575 - 1580 ambas ciudades pasaron a convertirse en bastiones del manierismo romanista, gracias al jesuita Bernardo Bitti, el mejor

pintor virreinal en Perú y Bolivia. Usó cánones alargados, posturas elegantes, afectadas y la cabeza en escorzo, manos de dedos finos y alargados con movimientos elocuentes, los colores en vestiduras de pliegues angulosos. Hizo esculturas también doradas y estofadas. A finales del siglo XVI el manierismo romanista triunfa en Lima y perdura hasta muy entrado el siglo XVII. El agustino Francisco Bejarano o el sevillano Leonardo Jaramillo mantuvieron las afecciones del estilo alargado usado por el propio Bitti. Posteriormente como a la mitad del siglo XVII se impuso la composición de naturaleza barroca, gracias a los grabados europeos. Entre los artistas activos figuran Diego de Aguilera, Francisco de Escobar, Pedro Fernández de Noriega, etc. Años después, con el siglo XVIII, Lima mantuvo los caracteres de una escuela pictórica de raigambre hispana con vicios de provinciana a pesar de que el retrato ampuloso fue el tema preferido por los pintores de la época.

De la escuela cuzqueña podemos decir que está conformada por una parte de los discípulos de Bitti y Medoro, aunque es cierto que antes del siglo XVI, hubo actividad pictórica, pero la formación de la escuela arranca del manierismo de los años 1620 en adelante y a mediados de este siglo estuvo trabajando el pintor indio cuzqueño más interesante, Diego Quispe Tito, el más importante de la ciudad. Empleó constantemente grabados nórdicos, pero su formación manierista se hace palpable en el detalle de vestiduras y joyas, más los elementos anecdóticos. Pintó los signos del zodiaco (Catedral de Cuzco). Con el pintor Basilio de Santa Cruz que estuvo activo de 1661 a 1693 se inició posteriormente el barroco; fue pintor indio que pintó para la Catedral de Cuzco. Son posiblemente sus lienzos los que describen la Procesión del Corpus Cuzqueño. Fueron frecuentes en el Cuzco por esos años los temas religiosos de autores ingenuos y anónimos que tocaron La Trinidad como tema y la representaron con tres reyes sedentes e iguales, más los siete ángeles arcángeles y Santa Rosa como apoyo de la Eucaristía. De interés iconográfico hacen estos temas interesantes a la pintura cuzqueña del siglo XVIII pese a su primitivismo, carencia de perspectiva e indiferencia por las expresiones anímicas de los personajes.

Con respecto a la popularidad de algunos temas desarrollados en México y el Cuzco, destacan con original singularidad y toque mestizo, donde lo indígena pretende sobreponerse y logra un patente brío, estos fueron los Temas Marianos, los Angeles, el Arcángel San Miguel, los Arcángeles Arcabuceros en el Perú y los Cristos Crucificados.

El examinar, a los ángeles como concepto iconográfico, es el punto de análisis culminante de esta tesis. Trataré de profundizar en el trasfondo de la popularidad en la pintura barroca del Perú y México del tema de los ángeles y sus jerarquías. Tema que es más desarrollado en América que en Europa, por lo que tiene que haber alguna conexión cultural con las antiguas civilizaciones de Mesoamérica y la zona andina, que recibieron este concepto para tal vez solo vestirlo con otros ropajes pero que carga la idea principal que puede ser:

seres transparentes y luminosos, seres guerreros y alados que ocultan una actitud de héroes incansables, seres servidores de Dios, que lo sirven y acompañan. Quizá algunas veces son dioses por sí mismos, portadores de armas. Para esto me preocuparé de indagar sobre las características notables dentro de su iconografía y de los personajes más admirados por los pueblos que participaron en esta lucha de patrones culturales. De la occidental transmitida a través de España tendremos al Arcángel San Miguel, de Mesoamérica con los Aztecas tendremos al magnífico Huitzilopochtli y del Perú con los Incas tendremos al misterioso Wira Kocha. Son tres los ídolos que estuvieron en la contienda cultural a la cual trajeron sus propios ejércitos con características similares, y todos portaban alas... y armas.

Con este hecho se fusionó algo interesante, como la única posible vía de apaciguar el mestizaje. El producto lo tenemos mostrando gran originalidad representativa y es el ángel de tes más oscura y los arcángeles arcabuceros. Me detendré en ellos para ver y explicar el porqué de la popularidad del tema en la pintura colonial, tratando de asimilar este acontecimiento como solo un eco de las antiguas creencias religiosas de los pueblos americanos ...

2.- ESPAÑA

A) EDAD MEDIA

Los diez siglos que van desde la segunda mitad del siglo V a la primera mitad del siglo XV, constituyen el periodo histórico conocido como la Edad Media.

Dicho periodo puede dividirse en dos partes según sus actividades productivas. La primera parte o Baja Edad Media (siglo V al X), surge de las ruinas del Imperio Romano. Se caracteriza por las invasiones y luchas de los pueblos bárbaros del Norte, de donde provenía la guerra y el caos. La segunda parte (del siglo X al XV) fue una época de creciente estabilidad, de beneficios institucionales y artísticos y del despertar individual.

La Baja Edad Media fue una época improductiva, con una agricultura de subsistencia y poca unidad política. Dinastías y reyes se sucedían unos a otros, pero su poder era generalmente de corta duración y sus reinados inestables. Por todas partes empezaron a formarse nuevas sociedades al irse fusionando las pequeñas minorías bárbaras con las poblaciones romanas, muchas eran gobernadas por guerreros y reyes bárbaros que se establecieron como grandes terratenientes, el vasto sustrato de campesinos y esclavos permaneció inalterable.

A pesar del aislamiento en que se vivía, todos los pueblos tenían un lazo común que los unía como una fuerza indestructible: la fé cristiana. El cristianismo ya había crecido y se había difundido por Europa desde los últimos tiempos del Imperio Romano, y ahora, por muy desarticulada que estuviera, constituía una identidad espiritual que unía a las distintas comunidades bajo la soberanía nominal del Papa.

Solo la Iglesia, con sus distintas jerarquías internas, tenía una actividad constructiva hacia la sociedad y una organización capaz de llevar la teoría a la práctica. La Iglesia fue el guía de España y de toda Europa, con resultados políticos tan significativos como sus contribuciones posteriores al arte, la arquitectura y el despertar del saber. La Iglesia procuró imbuir ideales sociales y valores morales a todas las comunidades y feudos.

El cristianismo fue en un principio un fenómeno urbano, las primeras iglesias surgieron en centros administrativos populosos y cuando llegaron los invasores bárbaros, guerreros supersticiosos, los obispos les parecieron magos, forjadores de milagros, seres imponentes a los que había que respetar y apartarse de ellos.

Más tarde, los intereses mutuos de reyes bárbaros y de los obispos que querían proteger la propiedad de la Iglesia, los condujo a concertar alianzas que seguirían siendo un factor dominante de la vida política, social y económica de la Edad Media.

Los visigodos fueron una tribu de los pueblos germánicos o bárbaros que se asentó en España aproximadamente en el siglo V, y que habiendo sido aliada de los romanos, se transformó en hispánico al fusionarse racial y religiosamente.

Durante los cinco siglos de la Baja Edad Media, en el arte no aparecieron rasgos distintivos de ningún estilo claro y uniforme, sino más bien el conflicto de estilos diferentes que empezaron a conciliarse hasta fines de esa época. Durante esos cinco siglos, en monasterios y conventos existieron hombres y mujeres que amaron el saber y el arte y que trataron de hacerlas revivir. Frecuentemente su tarea era inutilizada por las nuevas guerras e invasiones de las tribus bárbaras.

Los invasores en cierto modo eran bárbaros, pero esto no quiere decir que desconocieron de la belleza y de un arte propio. Contaban con hábiles artesanos expertos en labrar los metales y la madera. Eran hombres independientes con una caprichosa imaginación. En un esfuerzo por explicar las fuerzas que modelaban sus vidas, o influir en esas fuerzas, concibieron mitos y leyendas, cultos y dioses que expresaron en su arte. Gustaban de los esquemas complicados lineales o geométricos en los que insertaban retorcidos cuerpos de dragones o águilas entrelazadas misteriosamente. Para simbolizar sus deidades usaban imágenes de animales o vegetales, seguramente eran utilizados para producir efectos mágicos y exorcisar a los malos espíritus.

Sobre todas las demás posesiones, los bárbaros estimaban como tesoros sus instrumentos de guerra y a menudo les conferían poderes sobrenaturales. Muchas leyendas hablan de espadas que obraban como agentes de los dioses.

Al ir estableciéndose los bárbaros entre los pueblos conquistados, fueron adoptando sus costumbres, estilos y religión. Esta asimilación se reflejó en su arte, particularmente en la joyería, donde se fusionaron el clacisismo romano, la opulencia bizantina y tosca vitalidad y gusto por el color, las piedras preciosas, la filigrana en oro, las incrustaciones y los pendientes de cristal de roca de los visigodos.

Los monjes procuraron adaptar las tradiciones de los artesanos bárbaros a las tareas del arte cristiano. Como intentaban glorificar la palabra de Dios, empezaron a pintar con suntuosos diseños estilizados los textos religiosos en manuscritos (siglo VIII).

Las letras capitulares de los manuscritos eran coloreadas y resaltadas con diseños geométricos o de filigrana, empezaron a ilustrar los pasajes bíblicos pintando a los evangelistas como seres humanos con un símbolo que los identificaba, las letras se adornaban con dibujos de ángeles o animales representativos de Dios (cordero, pez, etc.).

Las figuras humanas representadas son un conjunto de esquemas lineales que asemejan formas humanas, con gran rigidez y falta de movimiento. Se hacían copias de pinturas antiguas con una interpretación personal, pero jamás intentaban crear una imagen convin-

cente de la naturaleza, o hacer cosas bellas, sino que los artistas del bajo medioevo deseaban comunicar a sus hermanos en la fe, el contenido y mensaje de la historia sagrada; ellos simplemente aprendieron a expresar lo que sentían, empezando así una pintura narrativa, aunque ecléctica.

También supervisados por los religiosos, recrearon escenas bíblicas en bajo relieve en pilas bautismales, en cofres, portadas de libros, vasijas y objetos de marfil y oro. Se esculpieron cruces en piedra o madera, inscritas en un círculo, con emblemas de animales representativos de Dios en el centro, posiblemente eran símbolos antiguos que en tiempos paganos representaban al Sol. Fusionaron así las creencias de los estilos de dos culturas.

La arquitectura visigoda es fundamentalmente religiosa, aunque se construyeron castillos y palacios feudales. Las construcciones religiosas son de reducidas dimensiones y su aportación al arte antiguo fueron los arcos de herradura, trilobulados o apuntados, la profusa decoración en capiteles, dinteles y muros con figuras vegetales, animales o geométricos en estuco o piedra, y los colores vivos de sus frescos.

La Iglesia como institución no fue jamás una fuerza estática y hubo que enfrentarse incesantemente con otra gran fe religiosa, el islamismo.

La invasión musulmana en España (año 711) coronó un siglo de conquistas que aplastaron a los visigodos y España desapareció de la principal corriente occidental mientras durara el período de la Baja Edad Media.

El islamismo llegó a despojar a la cristiandad de la mayoría de sus posesiones del Mediterráneo oriental y durante cinco siglos dominó gran parte de España.

El pueblo musulmán era profundamente religioso, y al igual que el cristianismo, el islam exigía la sumisión absoluta a la voluntad divina. No era un pueblo inculto, domina la medicina, la astronomía, las matemáticas y en general todas las ciencias, se cultivaban además la poesía, la literatura y la lírica.

Entre todas las guerras, las que mas celo han despertado han sido las emprendidas en defensa de la fe. Así fueron las cruzadas que absorbieron al hombre del medioevo desde los últimos años del siglo XI hasta fines del XVIII. Los objetivos de las Cruzadas eran, en primer lugar, recobrar los Santos Lugares de la cristiandad del dominio musulmán. Las cruzadas recobraron los Santos Lugares, pero fracasaron no sólo en la consecución de su objetivo final, sino también en su sueño de extender el poderío occidental en Oriente; pero aún así, España quedó libre de la dominación musulmana.

En el siglo IX se empezaron a cultivar mas tierras y con métodos mas eficientes. Al aumentar la producción de alimentos, de la misma forma crecieron la industria artesanal y el comercio. Para el siglo XI un resurgimiento económico empezó a propagarse al surgir el comercio y la vida urbana empezó a revivir. En los siglos XII y XIII la vida era mas cómoda

y estable, nuevas perspectivas se abrían al hombre medieval que partiendo de su reciente libertad económica se lanzó a la aventura intelectual y artística, durante cuyo proceso, la mentalidad se transformó.

Los hombres de la Edad Media, acosados por la catástrofe y las predicciones apocalípticas, buscaban encontrar un sentido de orden en sus vidas. Las ideas que desarrollaban eran imaginativas y en armonía con la época. El mundo cotidiano y el mundo espiritual, el cielo y el infierno, los ángeles y los demonios, eran igualmente reales e importantes. Todas las acciones estaban sometidas al escrutinio divino y serían recompensadas o castigadas en el Juicio Final, según anunciaba el Apocalipsis.

El hombre medieval estaba convencido de la relación existente entre la creación y su propia actitud creadora. Dios había creado al hombre, en consecuencia, cuanto el hombre hiciera provenía de ese mismo Dios; por lo tanto, tenía que ser digno de él. De acuerdo con estos pensamientos se lograron hacer muchas obras artísticas de una soberbia belleza, no "por amor al arte", como habían hecho los griegos, sino ante todo y sobre todo para la mayor gloria de Dios. La finalidad del arte era la de hacer sentir reverencia y amor a Dios.

El arte nacido de la fe era a su modo sencillo y funcional. Todo lo relativo al templo tenía su función específica y debía responder a una idea concreta.

El románico, a pesar de los distintos detalles distintivos locales, tiene las mismas características básicas: muros de piedra macizos, techos de madera que después fueron sustituidos por bóvedas de cañón hechas en piedra y contrafuertes, escasas ventanas y pequeñas con arcos de medio punto.

La luz que faltaba en su interior quedaba compensada por el colorido de los frescos y los tapices, los bajos relieves de los santos, los dorados candelabros, los libros religiosos cubiertos de marfil tallado, los cálices embellecidos con oro, esmaltes y piedras preciosas. Cada detalle en el interior de la iglesia era cuidadosamente estudiado en relación con su mensaje y sentido.

La pintura se hallaba realmente en camino de convertirse en una forma de escribir mediante imágenes, con la libertad de la composición y de la utilización del color, sin la obligación de imitar la naturaleza. El verse libres de la necesidad de imitar el mundo de las cosas visibles, fue lo que permitió la idea de representar lo sobrenatural.

En cuanto a la escultura, floreció con gran exuberancia. Los escultores no representaron las formas clásicas, sino que las retorcieron, las contorsionaban o las reducían hasta encajar en el espacio requerido. El escultor estaba convencido de que su misión era tanto instruir como decorar. En los capiteles de las columnas, en el interior de las iglesias, en las puertas y tímpanos se exhibía un deslumbrante virtuosismo.

El hombre, por humano, es vanidoso y pronto con sus creaciones artísticas quiso demostrar que él y sus vecinos más piadosos eran más dignos de los dones divinos que los habitantes del pueblo más cercano. De ese modo elevaron las torres y las flechas de sus catedrales ornamentándolas esplendorosamente.

Las características más estrechamente identificadas con el arte gótico son el arco apuntado u ojival, la bóveda de crucería, el arbotante, los contrafuertes recortados en arcos, etc. No fueron creaciones originales, los arquitectos románicos ya habían experimentado estas formas. El gran triunfo del gótico fue mejorar estas estructuras, refinándolas; y sobre todo, las fundieron en una relación mutua con que se completan armoniosamente.

Los macisos contrafuertes del románico fueron reemplazados por pilares con columnas adosadas, los pesados muros dieron paso a enormes ventanales con vitrales coloridos, las bóvedas de crucería se erigieron, las flechas se elevaron a alturas inimaginables. La solidez, el recogimiento y el misterio del románico se cambiaron en el gótico por espacios más amplios maravillosamente llenos de luz. La catedral gótica fue una creación de la ciudad y de los industriosos gremios que la vida urbana había creado, en la medida que la románica había sido una creación de las comunidades rurales y de la callada competencia de los monjes y sus colaboradores campesinos.

Junto al florecimiento de la arquitectura hubo un renacer de las artes mayores. Las esculturas que en un principio estaban incorporadas a las columnas y pórticos, adoptaron un naturalismo tridimensional. Las formas contorsionadas cedieron su lugar a figuras de proporciones más naturales, ahora empiezan a mostrar expresiones faciales y corporales, hecho que muestra incicios de interés no solo en lo que representan, sino también en el cómo representarlo; empiezan a contemplar la naturaleza, no tanto para copiarla sino para aprender de ella y poder realizar figuras de aspecto más convincente. En las esculturas existió un sentimiento de luminosidad e ingravidez, como en las catedrales góticas, donde huestes celestiales flanquean los pórticos y los nichos. Cada una de las figuras que llenan los pórticos está claramente señalada con un emblema para que su sentido y su mensaje fueran comprendidos y meditados por el creyente.

El "scriptorium" de los monasterios, que en un principio fue esencialmente un taller en donde los copistas conservaban los escritos cristianos, se convirtió en centro de empresas artísticas. Las copias de la Biblia se consideraban como objetos dignos de veneración, cuya belleza debía complementar la importancia del sentido, además de contribuir a propagar la fe.

En la elaboración de manuscritos y en los frescos de las catedrales, los artistas trataban de dar mayor movimiento y apariencia de vida a sus figuras humanas. Dejaron de copiar los modelos antiguos para representar los temas religiosos y cotidianos que más les

interesaban. En ocasiones intentaban agregar elementos de un paisaje de la naturaleza o urbano.

No existió el retrato, sólo se diseñaba una figura convencional poniéndole un emblema de su función, como una corona y un cetro para el rey, una mitra y un báculo para el obispo, y si no quedaba claro el personaje del cual se narraba, le escribían el nombre debajo para que no hubiera error. Jamás copiaron del natural.

En el siglo XIII y XIV, la ambición de las grandes sedes episcopales de poseer enormes catedrales propias despertó el orgullo cívico de las ciudades. Esas ciudades se convirtieron en fecundos centros de comercio y sus burgueses se fueron independizando cada vez más del poder de la Iglesia y de los nobles. Los propios señores se trasladaron a las ciudades para exhibir su opulencia en las cortes de los poderosos.

Los arquitectos góticos del siglo XIV prefirieron exhibir su habilidad por medio de la ornamentación y las tracerías complicadas. La construcción de iglesias ya no fue la tarea principal, ahora tenían que planear muchos edificios particulares o profanos, como Casas Consistoriales, sedes de los gremios, colegios, puertas de acceso a la ciudad, etc.

Las obras escultóricas más características del siglo XIV fueron las de escaso tamaño hechas en metal o marfil. Las obras de esta clase se destinaban al culto privado, colocándose en los oratorios de los palacios, proponiéndose ahora incitar el amor y la ternura. Empezaron las representaciones graciosas y la observación fidedigna de las figuras humanas de la Naturaleza.

Los maestros de este tiempo pintaron del natural intentando hacer retratos fidedignos y no sólo en los frescos, sino también en los retablos. Empezaron los retratos de donantes que posiblemente no se sentían muy seguros del perdón de Dios, ya que su intervención en la vida no sería muy santa, y sentiríanse redimidos al saber que en alguna capilla habría algo donado, una imagen suya que le ponía siempre en compañía de santos y ángeles siempre orando.

Los pintores empezaron a hacer uso de la misma fuerza de observación y de la misma complacencia por las cosas bellas y delicadas en la representación gráfica del mundo de su alrededor.

Empezó la costumbre de ilustrar calendarios con pinturas de las diversas ocupaciones (los oficios) según los meses: la siembra, la caza, la recolección, etc.

El interés de los artistas había evolucionado gradualmente, de plasmar y copiar los temas sacros de forma sugestiva a métodos de representar los aspectos de la naturaleza de manera más fiel, en temas incluso paganos. El público que contemplaba las obras empezó a juzgarlas por la habilidad con que era la naturaleza y por el valor de los detalles. Sin embargo, los artistas intentaban avanzar más, querían explorar las leyes de la visión y adquirir

suficiente conocimiento del cuerpo humano. Al llegar el turno a este interés, el arte medieval tocó realmente su fin, empezando el periodo conocido con el nombre de Renacimiento.

B) RENACIMIENTO ESPAÑOL

La palabra Renacimiento significa volver a nacer o instaurar la vida de nuevo. El germen de semejante renacimiento comenzó en Italia hacia el 1300. La idea de un renacer se hallaba íntimamente ligada al espíritu de los italianos por la recuperación de la "grandeza" del Imperio Romano antiguo.

El cambio cultural y artístico que se produjo en Italia en el siglo XIV, fue al principio un foco aislado, ya que el resto de Europa seguía con sus estructuras medievales y no fue sino hasta el siglo XVI cuando empezaron a reflejarse (por influencia italiana) elementos renacentistas en el arte europeo y por consiguiente en España.

Para poder analizar el Renacimiento en España, es necesario entender el cambio cultural, económico y artístico del italiano renacentista respecto al del medioevo.

Los italianos del Renacimiento, consideraron un deber el recuperar los valores que hicieron la grandeza de la antigua Roma Imperial. Al estudio de esta cultura se llamó "humanismo" y los humanistas no solo se ocuparon de descubrir las obras griegas y romanas, sino de escoger aquellos elementos del pensamiento antiguo que podían contribuir a que los hombres llevaran una vida mejor y más responsable para con sus familias y la comunidad. Se volvieron hacia la antigua Roma, no solo en busca de instrucción sobre derecho, política y arte, sino incluso como guía moral.

Los distintos Estados Italianos en que estaba fragmentada la península centraron su economía en el nuevo comercio que se situaba en las ciudades en lugar de centrarla en la explotación de grandes latifundios. No hay que olvidar que Italia era el mayor centro comercial del Mediterráneo en esa época, y muchos comerciantes subieron de nivel social compitiendo con la nobleza por los favores del Rey y el Papa. Gracias a la acumulación de ganancias por parte de las industrias gremiales y el comercio, las ciudades italianas se convirtieron en pródigas patrocinadoras del arte.

El gusto de la Iglesia y de los ricos dio la pauta en el arte, pero en conjunto la atmósfera mercantilista fue estimulante.

Los artistas italianos pasaron del arte simbólico e irreal de la Edad Media al dominio de la "ilusión": el arte dio la impresión de ser representación exacta del mundo real. Se iniciaron estudios de anatomía, perspectiva y claroscuro, con lo que se dio un gran avance en las técnicas de representación.

En la Edad Media las figuras parecen planas e irreales, siendo difícil imaginarlas vivas. Los edificios son simplemente objetos simbólicos, producto de artistas - artesanos, el paisaje es decorativo pero intransitable, las cosas próximas o distantes, grandes o pequeñas no guardan relación entre sí y todo se confunde por falta del conocimiento de la perspectiva.

En el Renacimiento, los artistas retrataron seres vivos, las estancias que pintaban son habitables y el paisaje de fondo es testimonio de lo que fueron y sus construcciones son de gran sobriedad funcional, respondiendo a los cánones estéticos establecidos en la antigüedad.

Los hombres de la Edad Media se interesaron en buscar y honrar a Dios porque ellos eran obra suya, en cambio los del renacimiento se preocuparon más por sondear su personalidad fijándose en sí mismos como seres singulares, ensalzaron al hombre como creador, destacando su capacidad para pensar y obrar individualmente produciendo obras de arte y guiando el destino de otros.

Los humanistas no dudaron de la doctrina cristiana, pero tampoco la consideraban como única guía para una vida honorable y útil. Si bien aceptaban devóticamente la existencia de Dios, compartían muchas de las actitudes intelectuales del mundo pagano. Se interesaron por la teología y la estética. Reconocían la utilidad del conocimiento de la historia y estaban convencidos de que el deber principal del hombre es el de gozar de la vida juiciosamente y servir a su comunidad con responsabilidad. De este modo el humanismo restableció el equilibrio que la Edad Media había transformado con sus preocupaciones por la Eternidad y sus temores Apocalípticos.

La nueva actitud del saber exigió mucho del individuo. Al artista se le juzgaba no solo por el tema de su obra sino también por su calidad técnica y de realización, por ello se dio el cambio de posición social del artista, que habiendo sido considerado como un artesano más, ahora se le consideró como un individuo independiente, como un genio que debía juzgarse con normas diferentes a las aplicadas al hombre común. Pasó del anonimato que gozaba en la Edad Media a ser juzgado por sus cualidades artísticas e incluso científicas, llegando a firmar sus obras siendo responsable de ellas ante sus mecenas o patrocinadores.

Aunque el cambio cultural y estilístico en el arte fue notable, se conservaron ciertos matices medievales. Existía una tolerancia al mezclar lo real y lo irreal, como por ejemplo representar en la misma pintura a personajes del renacimiento con los de la antigüedad (como en la "Escuela de Atenas" de Rafael). Persistieron de hacer uso de símbolos para comentar o enriquecer el significado de sus obras (el jilguero que San Juan lleva en la mano en el cuadro de Rafael "La Virgen y el Jilguero" no es solo un lindo pájaro, sino un símbolo de la fertilidad, el alma o la Resurrección). A pesar de su apariencia más realista, el arte del Renacimiento fue más místico en su mensaje que el arte medieval.

Quizá fueron estos factores aunados al deseo de originalidad del artista, los que en la última etapa del Renacimiento pasó a ser lo que se conoce como Manierismo (precursor del Barroco) donde el significado oculto de las cosas se hizo mas y mas complicado, llegando incluso a la extravagancia intelectual y a la estilización de las formas.

Primero las guerras de conquista y luego la facilidad de los viajes, bien fueran por razones de negocios, diplomacia o erudición. Llegaron a Italia muchos extranjeros desde comienzos del Renacimiento. En cada país, una serie de humanistas y eruditos allanaron el camino a los artistas italianos mas originales y creativos que se expresaron fuera de Italia en el nuevo estilo.

Esto fue lo que sucedió en España donde a fines del siglo XV estuvo invadida por artistas extranjeros y los nacionales viajaron a Flandes o a Italia para conocer el nuevo estilo. Los Reyes Católicos, así como aristócratas y grandes eclesiásticos llaman o admiten a arquitectos, pintores, escultores y tallistas de Flandes, Italia, Alemania y Francia. España vive en un mundo prácticamente medieval con una política absolutista y una economía básicamente agraria, el nuevo comercio empieza a tomar importancia gracias a la explotación de las nuevas tierras conquistadas en América. La sociedad está fuertemente estratificada donde no existe una burguesía económicamente fuerte, es la aristocracia la que es dueña de la economía rural y agraria, que a su vez está dominada por el monarca. La cultura es esencialmente eclesiástica y religiosa, con un puritanismo exacerbado que no acepta las nuevas corrientes humanistas.

En la primera mitad del siglo XVI, son los Reyes Católicos los que llevan a cabo una política de unificación con pocos logros porque aún la península se encontraba dividida en dos reinos: la Corona de Castilla y la de Aragón. En el arte encontramos la influencia de los artistas flamencos en Castilla y la de los italianos en Aragón.

El Renacimiento español no se debió a un deseo de renovación o "renacer", como ocurrió en Italia, ni al opulento desarrollo de una burguesía fresca, ni al entusiasmo de nobles acomodados en las ciudades, poseedores de nuevas mansiones de campo. El Renacimiento en España se caracteriza por su afirmación nacional y por su tremenda fe cristiana. Era necesario que el arte fuera auténticamente español y profundamente católico, para contrarrestar y desalojar definitivamente del territorio ibero la influencia musulmana y no dejar pasar por sus fronteras las ideas de la Reforma iniciadas por Lutero al Norte de Europa. Así lo desearon los Reyes Católicos y así aconteció después de un extraordinario proceso de influencias artísticas extranjeras.

El Renacimiento llega a España cuando el gótico había alcanzado su mayor extremosidad y radicalismo. El encuentro del gótico complicado, irreal y florido con el arte musulmán, conocido con el nombre de mudéjar, se realizó en una forma brillante y sorpren-

dente, produciendo un estilo inconfundiblemente español, el gótico - mudéjar, que a pesar de lo híbrido, creó soberbias expresiones de lujo, dignidad y arrogancia.

El Renacimiento parece haber iniciado en España tres corrientes simultáneas que tuvieron su origen en el momento del apogeo gótico - mudéjar a finales del siglo XV y principios del siglo XVI.

Por un lado se continuó con la corriente gotizante exaltando los ideales medievales, por otro lado se creó el plateresco, fusión admirable del gótico - mudéjar y del clasicismo renacentista y por último empezó a arraigarse una corriente claramente renacentista, motivada por artistas formados en Italia (nacionales y extranjeros) que logran realizar las formas renacentistas a veces con la máxima pureza.

Las distintas escuelas de los dos reinos se organizan en grupos poco homogéneos ya que dentro de ellos hay tantas excepciones, tantos maestros solitarios que no puede decirse que exista una unidad estilística. En algunas escuelas como la valenciana, el influjo italiano es rápido y total. En otras regiones como en Castilla, Cataluña y Andalucía, las fuertes tradiciones góticas subsisten vivas y las formas renacentistas van imponiéndose penosamente.

A pesar de que el artista adquiría renombre por sus maravillosas aptitudes, nunca dejó de venerar a Dios y a los personajes divinos ni someterse al poder de la Iglesia que era tremendamente fuerte en España.

La arquitectura plateresca poco tiene de las formas clásicas del Renacimiento italiano, no obstante el impulso con que se construyeron esos edificios era ya renacentista en sus ambiciones. Ese adornado estilo adquirió su nombre en el siglo XVII por el erudito y tratadista andaluz Ortiz de Zúñiga porque parecía aplicar a las grandes decoraciones arquitectónicas de piedra las formas de los orfebres plateros. Abundan las decoraciones con blasones y motes heráldicos. Un ejemplo de ello son las obras de Lorenzo Vázquez de Segovia como el Colegio de la Santa Cruz de Valladolid.

La influencia más puramente renacentista se dio en el reinado de Carlos V quien se mandó construir un palacio en Granada en el siglo XVI. Tal es su novedad y contraste con el castizo plateresco que pronto empezó a ser retomado por otros arquitectos. A Pedro Machuca se le encarga la construcción del Palacio de Carlos V. Se desentiende de las exhuberantes decoraciones platerescas y traza con gran originalidad una planta cuadrada con un patio central circular y dos pisos de columnas, logrando así una gran sobriedad al estilo de Bramante.

Felipe II mandó construir en la segunda mitad del siglo XVI El Escorial, que por su unidad de estilo y sus proporciones es asombroso. A pesar de su carácter austero, él quería que el que había de ser panteón de la monarquía, fuese también un gran centro del arte y

las letras. El edificio fue terminado por Juan de Herrera a quien se debe el nombre que adquirió en España este estilo puramente renacentista. Herrera renuncia a toda proyección que no resulte del mero encuadramiento de los vanos o del orden dórico, la decoración se limita a grandes estatuas, a formas geométricas, piramidales o esféricas. Las proporciones son resultado de los cánones estéticos utilizados de una forma sutilmente rígida, dando por resultado edificios con una gran influencia renacentista italiano pero con un gran carácter español. Herrera fue nombrado inspector áulico de monumentos y construcciones en España, ejerciendo así una especie de dictadura artística por la senda de las formas austeras hasta pleno período barroco.

En la escultura abundaron los sepulcros que responden al tipo de lechos mortuorios, como para exposición del cadáver en mármol sobre el sarcófago, como catafalco permanente. Este tipo de escultura imperante durante el reinado de los Reyes Católicos se continuó usando hasta bien entrado el siglo XVI, cuando ya se había difundido el mismo tipo con la esteta de orantes.

Los escultores abandonan el estilo gótico y se entregan entusiastamente a las formas renacentistas. Se produce un estilo muy expresivo, realista al detalle y con gran originalidad. Se hacen estatuas en mármol, bronce y madera policromada, mostrando una gran afición por la riqueza y lo dramático.

Los hermanos León realizan la estatua de Carlos V, muestra excelente de la capacidad técnica y estilística de la época. La estatua de tamaño natural está revestida de armaduras que pueden despojarse dejando la figura desnuda.

La escultura en madera policromada característica de España aspira a producir el efecto de riqueza deslumbrante, de una gigantesca obra de orfebrería enoros y plata y la ilusión de la vida real o por lo menos de una representación de teatro. El color no se da directamente sobre la madera, sino sobre una primera capa de yeso y en ciertas partes se aplican panes de oro. En estas policromías son los pintores los que terminan la obra.

En la escultura destacan artistas como Alonso de Berruguete y Alonso de Juni, exponentes del dramatismo y la expresividad del Renacimiento español, éstos serían precursores del barroco.

La introducción del Renacimiento en la pintura española lleva consigo la desaparición de la unidad estilística del gótico. El arte medieval pierde se frescura naturista y se van introduciendo conceptos de perspectiva, claroscuro y anatomía, sin la perfección de los italianos quedando una pintura híbrida pero con gran expresividad y llena de simbolismos.

La pintura en la segunda mitad del siglo XV adquiere mas personalidad y mas elementos diferenciales del gótico. Cada forma o figura se valía por su capacidad de lograr la armonía y el equilibrio de las demás. El proceso creador no nace ya de la necesidad expresiva.

siva de los seres, sino de fórmulas estéticas que para realizarse cuentan con los elementos de la Naturaleza. Todos los sentimientos encajan ahí donde lo exigen los cánones que regulan la composición, todo se limita y se contiene inventado por exigencias mentales. Queda ahora la verdad no como una adecuación a la realidad, sino a esas ideas inmutables que transforman a los seres en arquetipos. Estos postulados estéticos se afianzan en España cuando el goticismo se hallaba enraizado en el gusto artístico. Tan entrañablemente los artistas se asimilaron a la sentimentalidad popular que se debilitaron las características realistas renacentistas mezclándose con las reminiscencias medievales dando un arte que exalta la emotividad y el idealismo. Por un lado aparecen obras de un áspero realismo y por otro la mezcla de este realismo y naturalismo medieval. Los pasajes históricos y bíblicos son representados de forma dramática y los paisajes, si no son eliminados por completo oscureciendo el fondo en contraste con las figuras, lo representan de forma descuidada y poco parecida a la realidad. Ejemplo de ello son las obras de Pedro Berruguete y Alejo Fernández.

En el siglo XVI se sigue notando esa nostalgia medieval que alarga las figuras y las retuerce, pero con ello se cambia la influencia rafaelesca, con su reposado equilibrio que aquieta las composiciones o la del manierismo que asentúa lo trágico para dar un aspecto de mayor misticismo y espiritualidad, como en las obras de Morales y el Greco.

En las artes aplicadas del siglo XVI fueron brillantísimos los plateros, los orfebres, los tapices y bordados de ornamentos religiosos o campiranos, dejaron todos ellos obras de arte de gran valor estético.

Antes de llegar al siglo XVII, las tres corrientes renacentistas se fusionaron ofreciendo una síntesis en las artes españolas, donde lo oficial y lo académico y lo popular y espontáneo adquirieron una fuerza tan expresiva y original que daría paso al Barroco.

C) LOS ARCANGELES EN EL PENSAMIENTO EUROPEO ANTIGUO

Atenas. Bizancio. Pseudo Dionisio Aeropagita. Francesco Giorgi. Gregorio Magno. Sto. Tomas de Aquino. Los niveles angélicos y su descripción. Series y temáticas pictóricas. San. Miguel Arcángel de Bizancio a Occidente "Lucha contra la herejía"

Anterior al pensamiento de El Pseudo Dionisio Aeropagita, obispo y escritor sagrado del siglo VI, en Bizancio y Atenas la academia y el liceo sostenían la teoría de que el universo estaba constituido por nueve esferas concéntricas. La primera formada por la Luna, la segunda estaba formada por Mercurio, la tercera por Venus, la cuarta por el Sol, la quinta por Marte, la sexta por Júpiter, la sexta por Saturno y la octava transportaba estrellas fijas "celum stellatum" y por último, la novena, constituida por el "primum mobile". Impulsadas

todas ellas, por unos motores mas nobles y espirituales, eso según Platón y Aristóteles. Platón en el *Times* planteo, plantea una jerarquía de espíritus que hacían este trabajo. El Pseudo Dionisio identifico los espíritus de Platón como seres angélicos mencionados en las sagradas escrituras, de esta forma son ángeles en sus nueve ordenes respectivamente, los que gobiernan las nueve esferas celestes.

Tanto sus escritos como las obras de Aristóteles y los de los neoplatónicos, y la Biblia, fueron parte fundamental del saber medieval. En las sagradas escrituras se mencionan solo a tres ángeles; San Miguel (quien como Dios), Gabriel (Dios es mi fortaleza) y Rañael (Dios sana). Respecto a Uriel (fuego de Dios) es mencionado en II Esdras, y la tradición lo incorpora al grupo ya mencionado.

En el siglo XVI el franciscano veneciano Francesco Giorgi publico el "De harmonia mundi totius" (año de 1525) y creía que los ángeles estaban muy cercanos y que con la practica de la "cábala" se los podía aproximar aun mas.

La teología cristiana posteriormente uso como texto la obra de El Pseudo Dionisio que establecía que los coros angélicos sumaban nueve niveles (Apócrifo Econ). Este tratado fue introducido en occidente por San Gregorio Magno y traducido al latín por Juan Scoto Irlandés, sin embargo, Santo Tomas de Aquino, con su autoridad consagró la doctrina.

Estos coros angélicos según la letanía laureana, tienen por soberana la Virgen María. Y su organización en los nueve niveles se agrupan en tres ordenes que son: en el primer orden, los serafines, tronos y querubines. Los serafines ocupan el lugar alto y rodean el trono de Dios, su atributo es el sítio encendido y su color es el rojo. Los tronos simbolizan la justicia divina y se los representa con toga y bastón de mando. Los querubines, simbolo de sabiduría divina, se los representa con azul y oro. En el segundo orden, los dominios, virtudes y poderes o potestades. Estos son con sus respectivas jerarquias, manifestaciones divinas que controlan los astros celestes y los elementos de la tierra. Los dominios llevan entonces el cetro y la corona como simbolo del poder. Las virtudes están relacionadas con la pasión de Cristo, y la armadura es el simbolo de los poderes que fueron los que abatieron al demonio.

Por último, en el tercer orden, están los principados, arcángeles y ángeles. Esta jerarquía es simbolo de la voluntad divina en relación con la creación y los hombres en si. Los principados son protectores de las naciones. Los arcángeles se encargan de la relaciones entre Dios y los hombres. La tradición a popularizado los nombres de algunos de ellos como Miguel, Rafael y Gabriel.

Finalmente el último nivel de los tres órdenes está ocupado por los ángeles, y estos están encargados del cuidado de los hombres, su iconografía pertenece a los ángeles que llevan vestidos femeninos y calzan coturnos.

A veces estas series se agrupan en torno a una temática que tiene dos variantes: los símbolos de la pasión y los símbolos mareanos de las letanias.

Es curioso en detalle que vale la pena considerar, y es que los principados arcángeles y ángeles celestiales, son los únicos que escapan al anonimato, los que la iconografía cristiana ocupan un lugar preponderante junto con las denominaciones ya que en su carácter de luchadores contra el demonio se caracterizan por sus atributos guerreros. Y en especial con un carácter jerárquico mas alto, esta el arcángel San Miguel, "el princeps militiae coelestis", y tiene los atributos mas usuales del ángel guerrero, la lanza o la espada o bien la balanza, la cruz y la palma, según la intención iconológica subrayada en la composición de que se trate. La devoción de este arcángel bizantina en origen, aparece por vez primera en occidente en las antiguas colonias griegas que por el siglo V compartían la corrientes culturales de Bizancio, pero a fines del siglo XVI este culto recibe un nuevo impetu ya que en Europa simboliza la lucha contra la herejía. La organización de las milicias celestes, dirigidas por San Miguel parece que esta calcada de la del ejército romano, cuyas legiones, ya para el año 100 A.C. habían sido reorganizadas en cuanto al número de soldados que comprendían cada una de ellas y subdivididas en 10 cohortes de 600 hombres por unidad. En esta etapa, a fines del periodo republicano, el cónsul era jefe supremo de los ejércitos. Si en el cristianismo se le confirió a San Miguel el título de "princeps", éste corresponde al hecho de que desde el inicio del imperio romano el princeps o imperator era a su vez el dirigente militar de máxima alcurmia. Esta modalidad paso a Bizancio, donde, como se ha mencionado anteriormente, se inicio el culto por los ángeles.

La indumentaria guerrera inspirada en la antigua Roma, es sin embargo, de introducción tardía ya que esta aparece con al obra de los humanistas del periodo humanista en el siglo XVI en Europa. Curiosamente, es en esta época cuando elementos afines a la iconografía cristiana se empleaban también en los tratados de alquimia. A principios del siglo XVII se publica en Frankfurt (1622) la *Philosophia Reformata* de Mylius, en el taller de Lucas Jennis. Y el grabado número 7 representaba a Mercurio y salvo el caduceo, el guerrero romano podía tomarse por San Miguel, el cual también algunas veces portaba un bastón como simbolo de dignidad militar.

De los ángeles, San Miguel es el que tiene el culto mas difundido y los atributos mas claramente definidos. La devoción por el se identifica en el periodo posttridentino, ya que como jefe de las milicias celestes simboliza el triunfo de la iglesia católica frente a la herejía. Parece ser que durante el manierismo se le hace cambiar las antiguas rocas tyalares por el atuendo guerrero de la antigua Roma.

Algunos grabados de Jost Amman, publicados en Frankfurt entre 1568 y 1590, tenían las figuras aladas con atuendos guerreros. Sin embargo el arte sacro del barroco fija

ya estas características. Y algunos pintores no representaron a San Miguel como crucífero, sino como portador de la palma del paraíso. Algunas veces vemos también representando en su coraza emblemas como el Sol y la Luna que tradicionalmente son aceptados como símbolos del Nuevo y Antiguo Testamento. Sin embargo, aquí los astros posiblemente están asociados a los elegidos y a los condenados que San Miguel en su carácter de pesador de almas habrá de separarlos cuando le llegue el turno de identificar la escala de los pecadores destructores o de almas santas, esto durante el Juicio Final. (Ver lám. 1)

3.- MEXICO

A) PREHISPANICO

Teotihuacan. Tula, el Imperio Tolteca. Peregrina de los Mexicas Aztecas. Fundación de Tenochtitlan. Organización social de los Aztecas. Organización religiosa. Huitzilopochtli - Herencia del panteón antiguo. Dios héroe, regulador de la sociedad. Crecimiento del Imperio, conquistas. Ritos y sacrificios humanos. Desequilibrio en el Estado Azteca. Caída del Imperio.

Artes: Absorción de los patrones culturales. Arquitectura, escultura (Teomórfica - Suntuaria) Artes menores; mascarar, plumería, cerámica. Códices; Borbónico, Tonalamatl de Aubin, Magliabucchiano, La Tira de la Peregrinación o Códice Boturini.

En el 1519 Hernán Cortes encontró en el Valle de México el esplendoroso y magnífico imperio azteca. Este imperio que durante la conquista española controlaba y se extendía por Mesoamérica, desde los valles de las tierras altas del México central hasta las costas de Guatemala. Algunas de las historias que quedaron de los mexicas nos dicen que a mediados del siglo XIV se establecieron estos peregrinos norteños en su capital islaña de Tenochtitlan, esto después que la decadencia de América llevo a su termino, la cual fue el foco primordial en Mesoamérica y que se desplazo al Valle de México. Tenemos primero en el año 100 a.C. hasta el 600 d.C. aproximadamente Teotihuacan que fue el primer centro urbano con una influencia determinante que llevo hasta los grupos mayas de las junglas de la zona norte de Guatemala. Siendo el área del valle la mas propicia para la sucesión de estados expansionistas que gozaban de los ricos factores ecológicos de los suelos lacustres que produjeron ilimitados recursos agricolas y recursos en proteina animal. De Teotihuacan se desconocen las causas de su ascendente esplendor y de su escalado derrumbe por lo que actualmente son temas de controversia. Pero los indicios nos afirman que con anterioridad al año 650 d.C. unos trastornos en su interior debilitaron al estado Teotihuacano, lo que según se cuenta es que unos pueblos seminómadas de la región del norte, los chichimecas, avanzaron hacia el valle de México y simultáneamente algunas zonas de la ciudad teotihuacana fueron abandonadas dejando así un vacío de poder lo cual influyo en el hundimiento de la misma. En el año 900 d.C. una amalgama de pueblos bárbaros del norte, los Teochichimecas que eran bandas de cazadores nómadas, guerreros, agricultores del norte y restos de las poblaciones de Teotihuacan fueron la hegemonía expansionista del México central, el Imperio Tolteca con su capital Tula. Según las representaciones de la ciudad capital Tula, tanto en forma etno-históricas como escultóricas, los toltecas heredaron un complicado panteón en el

cual incluían una infinidad de dioses, cuerpos astrales, fenómenos naturales como la lluvia, el trueno, la guerra, enfermedades, mundo de los muertos, ciclos del calendario, etc. pasando todos estos elementos a reinterpretaciones y combinaciones diferentes desde Teotihuacan hasta las divinidades chichimecas y los héroes toltecas. Siendo por consiguiente más viable el entender el origen de los sacrificios humanos como un aspecto más entre los rituales de la antigua cultura mesoamericana.

Después que los estados militares lucharon contra el dinamismo de Mesoamérica por mantener más elementos étnicos y encajar en concepciones ideológicas en una estructura unificadora, vino un fracaso como resultado de la desintegración de la hegemonía tolteca hacia el año 1200 d.C. Dividiéndose de ese modo en pequeñas ciudades estados rivales (posttoltecas) y con conflictos. Nuevas oleadas de chichimecas emigraron fundiéndose con los toltecas. En los siglos XIII y XIV el Valle de México se fragmentó en varias ciudades estado rivales que se conectaban en frágiles alianzas. Todos luchaban militarmente e ideológicamente, proclamándose herederos de los toltecas.

En ese panorama confuso e inestable políticamente vagaba un insignificante grupo, los mexicas, que iba en busca de una tierra propia. Siendo su origen un tanto obscuro, probablemente eran uno de los grupos norteros influidos por los toltecas que encontraron en el Valle de México después de que cayó Tula. A todos estos pueblos del postclásico tardío se les llamo aztecas, aunque cada grupo o etnia se designe diferentemente como mexicas, tepanecas, acolhuas.

La migración mexica se debe ver como el empeño de los aztecas por reivindicar la herencia tolteca. Se narra que los vagabundos mexicas finalizaron su caminar con la fundación de su capital: Tenochtitlan, en una isla deshabitada de las ciénegas del Lago de Texcoco. Esto en la primera mitad del siglo XIV para luego instalarse también en la isla de Tlatelolco. Resulta difícil averiguar la naturaleza concreta de la sociedad mexica antes de la ascensión al poder imperial en 1428. Pero se cree que la organización social, el "calpulli" viene de la sociedad preimperial mexica. esta institución particular (calpulli - calpultin = plural) era el centro de la vida mexica. Y el significado era igual al de "un trozo de tierra inalienable en el que se cultivaban las parcelas de propiedad común", aunque cada familia poseía un pedazo que era automáticamente hereditario. Este calpulli era una unidad organizativa para otras funciones, tenía su propia escuela su templo y los guerreros de un mismo calpulli luchaban en un escuadrón común. Entre los antiguos mexicas el papel de los jefes y los rangos sociales de la comunidad no eran tan rígidos como en el período imperial donde casi no existía una movilidad social. El jefe del calpulli era elegido por asamblea y estaba asesorado por un grupo de ancianos. El sistema de monarquía se estableció en el año de 1370, aproximadamente, cuando un consejo de jefes de los calpulli solicitó de la ciudad estado de Culhuacán

que les concediera un príncipe de sangre tolteca. La ciudad accedió y les concedió un príncipe semiculthua, Acamapixtli, que fue el primer soberano o tlauani de Tenochtitlan.

El sistema religioso se fue semejando a la de sus vecinos mesoamericanos "más civilizados", al igual que ocurrió con la evolución de sus instituciones sociales, económicas y políticas. A finales del siglo XIV los mexicas compartían los dioses y los rituales de otras sociedades del México central. El complicado Panteón posclásico incluía antiguas divinidades de la fertilidad y la agricultura. Por ejemplo, el dios de la lluvia mesoamericano: Tláloc, con sus anteojeas y Xipe totec, patrono de la primavera, así como funciones de dioses (héroes toltecas o chichimecas). Por ejemplo el familiar Quetzalcóatl y la serpiente de nubes: Mixcóatl y otros dioses con asociaciones espaciales y temporales. En la época imperial los mexicas tuvieron una divinidad nacional, su belicoso dios titular: Huitzilopochtli, el llamado "colibrí de la izquierda" o "colibrí del sur". Los mitos imperiales contarían como los mexicas se llevaron a Huitzilopochtli durante su migración, como éste los ayudó y guio aconsejándoles en sus luchas, y como finalmente les indicó cual sería su isla para construir la capital del imperio: Tenochtitlan. (Ver lam. VI)

Estudios recientes afirman que Huitzilopochtli es una fusión de dios y héroe, como otras divinidades posclásicas, como Quetzalcóatl, Mixcóatl y Xolotl. El dios era una fusión de un primitivo héroe tribal y de Opochtli, una deidad lacustre de los pueblos del sur del valle entre los que se instalaron los mexicas en el siglo XIV. Con referencia al culto vemos que los mexicas no solo heredaron de los toltecas el militarismo y la obsesión por la genealogía, sino también el ritual religioso americano. Donde los sacrificios humanos y el canibalismo eran esenciales para los cultos de muchas divinidades y las festividades del ciclo del calendario y los sacrificios se daban de muchas formas y estos podían ser la decapitación de la víctima, quema, ahogada, estrangulada, despellejada viva, despenada desde una gran altura, muerta por combate ritual o por inanición, empalada en un potro y asacteada, o finalmente por aplastamiento de la cabeza. A comienzos del siglo XV se intensificaron los cultos en Tenochtitlan a causa de los éxitos guerreros de la élite, que pudo acumular cautivos y particularmente por un interés de la religión estatal de enaltecer el prestigio imperial a través del rito.

Fueron las innovaciones ideológicas las que proporcionaron ventaja sobre sus vecinos más consolidados. El dios héroe Huitzilopochtli que unos años atrás fue una divinidad obscura y casi desconocida se tornó en una evolución nueva convirtiéndose en la deidad protectora del Estado. fue una transformación ideológica que garantizó las victorias mexicas e impulsó la expansión y dominio del estado mexica. Huitzilopochtli puede relacionarse con la reorganización de la religión de estado y la reescritura de la cosmología y la mitología mexicana instaurada para el nuevo régimen. (Ver. Lam. IX) En la etapa imperial vemos a un Huitzi-

lopoxtli identificado con Tezcatlipoca como con Tonatiu, el sol guerrero. Ahora era el Tezcatlipoca del sur (Tezcatlipoca blanco), el sol joven de la primavera y del verano y a Tonatiu venerado como al joven sol guerrero que se habría pasado por el firmamento, para convertirse en el sol maduro del mediodía, Huitzilopochtli. Esta visión mística de Huitzilopochtli transformó a los aztecas en grandes guerreros, "el pueblo del sol". Se afirma que el sacerdote consejero del rey Tlacaelel, insistió en la idea de que en la vida del sol Huitzilopochtli, tenía que ser mantenida con el rojo y precioso líquido de los cautivos. Las interpretaciones de la guerra azteca y los sacrificios humanos responden entonces a un fenómeno racional de tipo religioso, político, ideológico y económico, del pueblo y Estado. Por lo que los sacrificios se dieron en gran escala (algunas veces como 4000 prisioneros en una escala de sacrificios que duraban varios días). Simultáneamente según se desarrollaron estos hechos, surgió el tráfico de esclavos que tenían que satisfacer las necesidades de sacrificio cuando el Estado carecía de prisioneros de guerra. Esto al final del imperio por lo que los sacrificios en masas resultaron inadecuados poniendo a sus dirigentes en aprietos porque no podían cumplir y les era difícil complacer a sus dioses en los momentos en que el imperio tenía un escaso crecimiento en los últimos decenios y paradójicamente la situación en la exigencia de culto crecía. Además se sumaba otro problema que deterioraba el equilibrio establecido, la subsistencia de las capitales aztecas dependía de los víveres de las provincias las cuales estaban en pugna de proporcionar alimentos y hombres guerreros para combatir las rebeliones internas reprimiéndolas y obteniendo víctimas para el sacrificio, todo esto a expensas de la población productiva y de las provincias que sostenían el núcleo del imperio, inclinando así la situación decadente a un fracaso de estado.

Todos esos problemas nos dan el indicio de una inminente caída del estado imperial, surgidos al iniciarse el siglo XVI que a su vez venían desde las limitantes de un sistema que se constituyó en 1428 pero esas limitantes no se manifestaron hasta el reinado de Moctezuma II (ascendió al trono en 1503) este precipitó un estado de glorias militares con sus respectivas consecuencias, una hegemonía vasta, vagamente organizada e inestable. Con respecto a la Triple Alianza (Tenochtitlan, Texcoco y Tacuba) fue buena para la guerra, pero en sí adolecía de inadecuaciones logísticas y administrativas, como también desequilibrios económicos nefastos. Moctezuma II fue el primer Tlatuani que se dio cuenta del problema e intentó una política de consolidación y estabilización. Unas de las reformas sociales que se acomodaba a la política de consolidación fue el recorte despiadado de la estructura de clases. Matando a funcionarios que no fueran de la más alta cuna, purgo también a los funcionarios de su predecesor. Ahuitzotl (fue este más liberal de lo social) extendiéndose también con este dictamen a las capas bajas y a los comerciantes como a los sacerdotes y a los militares. Estas reformas miraban a aumentar las distancias sociales para inmovilizar la

estructura de clases, deteniendo así el ciclo de cambio característico de los primeros tiempos donde se veía con más frecuencia la movilidad social entre los diferentes estratos. Incluso el Tlatuani, Señor de Tenochtitlan, se perfiló independiente de la Triple Alianza poniendo en el año de 1515 Moctezuma a su favorito como Señor Tlatuani de Texcoco, impidiendo con esta medida toda influencia o ingerencia diplomática hacia el centro imperial, lo cual puso furiosos y de gran desilusión a los texcocanos. Estos cambios militares y sociales no hicieron más que erosionar los ejércitos porque ya los hombres no podían escalar socialmente por lo que los ejércitos se desilusionaron y empeoró su actuación en la lucha contra los enclaves independientes. Este ciclo de refuerzo negativo se aceleró cuando las campanas contra los tlaxcaltecas no lograron someterlos. Produciendo de este modo un remolino de desencanto y frustración que era en aumento cada vez mayor en el seno del descompuesto esquema social. Fracasaron las medidas de Moctezuma II y lo que finalmente lo derrotó, consistió en que la expansión ya imposible de lograr, seguía siendo la piedra angular de los sistemas ideológicos, sociales y políticos mexicanos.

Cuando apareció Hernán Cortes y los conquistadores en 1519, la evolución independiente de la civilización mesoamericana llegó bruscamente a su fin.

En el caso de la Triple Alianza, esta no resistió a los embates de los hombres de Cortes, que aunque por ser tan reducido su ejército, era más fuerte tecnológicamente y estratégicamente por lo que sucumbió trágicamente en manos de un centenar de hombres la que anteriormente fue invencible, Triple Alianza.

Huitzilopochtli, el sanguinario protector del estado imperial mexicano había precipitado un episodio extraordinario dentro de la historia humana. Impulsados por la fuerza de su ideología, los poderosos y organizados ejércitos de la Triple Alianza habían dominado Mesoamérica sin que haya la menor duda. Pero al final, ni los dioses ni el Estado pudieron amoldarse a los límites con los que toda unidad política se topa.

El pueblo mexicano fue traicionado por sus creencias fundamentales. A la llegada de los españoles, el imperio azteca estaba siendo sofocado por las mismas fuerzas que lo habían creado.

(Conrad G. y Demarest A. 1938, 25 - 105)

A-1) LAS ARTES COMO EXPRESION EN EL MUNDO AZTECA

Cuando los aztecas se establecieron en el Valle de México con sus conquistas y sus anexiones de otros pueblos, practicaron una absorción de todos los patrones culturales que pudieron obtener de los sometidos. Llevando este hecho a un extremo considerable, por ejemplo en el conocimiento del calendario los dioses y tradiciones. Resumiendo cada aspecto

gracias a su genio inventivo políticos, guerrero, creador y por el sentido de su religión. Su dios Huitzilopochtli fue el motor que impulso su actividad, le ofrecieron cautivos como sacrificio para alimentarlo de ese modo y conservar el equilibrio del universo. Le edificaron templos y accesorios rituales para su adoración y concentraron así todo su ingenio creativo al servicio de su dios guerrero, protector del imperio. Por esto no debe ignorarse el trazado que dieron a Tenochtitlan con su centro ceremonial, sus plazas, las 4 calzadas principales hacia los puntos cardinales. Ordenando un sistema de canales que facilitaban el tránsito a pie o en canoas, limitando los lotes con sus casas y huertas. La ciudad tenía pirámides, templos, patios o atrios con pisos limpios y pulidos. De la arquitectura, como muchos aspectos culturales de los aztecas, vemos que es un producto de una síntesis de las aportaciones de otros pueblos.

En las artes lo que podemos apreciar con más placer puede ser la escultura porque todavía gozamos de tener testimonios originales, a diferencia de la arquitectura que casi no queda nada. Salvador Toscano determino ciertos valores para comprender este arte como: lo tremendo, lo temible, lo bello, lo sublime. El arte azteca por consiguiente tiene una variedad de formas, que son reconocibles como parte de una cultura. No tiene la dura angulosidad del arte teotihuacano, ni la rigidez de algunas esculturas toltecas, ni la ornamentación simbólica de las urnas zapotecas y no tiene lo exquisito del "naturalismo" del arte maya clásico. Es más bien un arte vigoroso, sintético, directo, con estructuras geométricas que quedan ocultas bajo las formas plenas. El monolito escultórico más conocido es el "calendario azteca" o "piedra del sol" (3.60 mts de diámetro) sus formas que la componen se manejan en relieves compuestos en fajas circulares o anillos concéntricos y en el centro se encuentra el sol. Tonatiuh con su boca tensa y entreabierta mostrando la lengua y la dentadura.

Para redondiar un concepto estilístico dentro de estas obras podemos mencionar que la concepción cósmica azteca está basada en la lucha de contrarios, en la guerra como necesaria para ofender víctimas a los dioses para mantenerlos o mantener el orden cósmico, esto por medio de la sangre y los corazones de los cautivos. De este modo la escultura se divide en dos grandes modalidades: la escultura teomórfica y la escultura suntuaria. La primera constituida por las representaciones simbólicas de las deidades. La segunda fundamentalmente con una función ceremonial, por los que estas sustentan rasgos que las hace participar de carácter mágico y religioso del culto al que están destinadas. En los dos casos las características formales se definen por la abstracción del conjunto y el realismo en el detalle, con lo cual está expuesta en la concepción cósmica y vital, al mismo tiempo que los aztecas tenían de la existencia. Dentro de las artes menores, en proporción, están las máscaras que son elementos mágicos común a las realizadas por los teotihuacanos, las máscaras aztecas son las realizaciones más excelsas de este tipo de escultura antropomorfa. Herederos lejanos

de Teotihuacan, los aztecas hicieron sus mascarar con un peculiar estilo, ni tan sensuales en su tratamiento, ni tan abstractos en su composición como las teotihuacanas, recurriendo en últimas fechas a la incrustación de fragmentos de concha, turquesas, obsidiana que hacia brillar los ojos o palpitar las mejillas con sus toques de color.

Respecto a otras piezas en materiales especiales esta el cráneo en cristal de roca (museo británico), la mono vasija de obsidiana de Texcoco o el brillante cráneo negro de la colección Bliss o los objetos de tezontle. Merecen una atención los instrumentos musicales labrados en madera y decorados con motivos mitológicos: teponaxtles y huehuetl. Los primeros hechos con troncos quemados y ahuecados en el interior, están calados a la parte superior por ranuras que dejan entre si dos lengüetas vibrantes que golpeados por bolillos de madera y tule producen un sonido inconfundible. Los huehuetl de mayor tamaño eran hechos de troncos ahuecados a lo largo, recubiertos por uno de sus extremos por una piel tensa y se tocaba con las manos.

Otro arte de importancia es la plumería que solo quedan pocos ejemplares de antes de la conquista, como el penacho de Moctezuma II, el original esta en Viena. La cerámica azteca es delicada y original en sus formas y algunas piezas están decoradas con símbolos policromadas de gran alcance artístico, sin superar a los vasos mayas. Por ultimo tenemos los 4 Códices Aztecas que llegaron a conservarse, entre ellos el Borbónico (Biblioteca del Congreso francés). El Códice Tonalamatl de Aubin (Biblioteca Nacional de Paris). El Códice Magliabecchiano (Biblioteca Central de Florencia). Y por ultimo la Tira de la Peregrinación, conocido también como Códice Boturini (Biblioteca Nacional de Antropología e Historia de México, D.F.) Vamos a describirlos por este mismo orden.

El Códice Borbónico, es uno de los mas hermosos y esta compuesto por 36 hojas, todas ellas miden 39 x 39 cms. Posee bellos dibujos de brillantes colores. Existe la discusión de que fue realizado antes de la conquista, pero el investigador Donald Rober considera como fecha probable de su elaboración la de 1541. Sustenta esto por 2 razones: el tipo de composición de las láminas ilustrativas de las fiestas y el diseño empleado para ilustrar al monstruo de la tierra, que es diferente al utilizado en objetos ceremoniales realizado antes de la llegada de los españoles. El investigador H.B. Nicholson opina que mas que proceder de Tenochtitlan pudo haber venido de Iztapalapa, Culhuacán u otra comunidad de la zona lacustre al sur de la capital. Además del placer estético este códice es una rica información. Los pintores (tlacuilos), tuvieron acceso a las creencias indígenas con su simbolismo y casi no hay ninguna evidencia de influencia europea. Este nos informa de los dioses venerados por los mexicas, de la manera que se los representaba y con todos los atributos y los elementos simbólicos de su adoración, como en la sección de las fiestas que se puede ver a las deidades veneradas en cada una de las ceremonias, y también se ven los atavios empleados.

Como es natural estos manuscritos indígenas se pliegan a manera de biombo, pero en este caso solo se pintó de un lado.

El material fue papel de amate, consta de 4 partes. Este códice esta incompleto y un rasgo particular es la multitud de objetos y símbolos de los dioses. La música y el canto forman parte de las ceremonias y así lo vemos en la lamina 4. Un hombre toca el tambor y otro suena una sonaja. Entre los dioses mas importantes del panteón mexica destacan Tescatlípoca y Tonatiú, ambos en la pagina numero 6. Tonatiú es el sol, el "niño precioso" lleva una cabellera amarilla. Tescatlípoca se asocia con la noche y lleva un tocado de círculos blancos sobre fondo gris, cielo estrellado. En este aparece también algo inusual entre los códices, es la figura humana en posición frontal, esto en la pagina 13. El gran numero de figuras de la lamina 30 sirve de testimonio a la complejidad de las fiestas prehispánicas, las vestimentas son muy elaboradas con colores que tenían un simbolismo. La pagina 36 muestra varias construcciones arquitectónicas como en otras ilustraciones donde aparecen los atavíos correspondientes a 14 dioses en las dos laminas finales. Por ultimo tenemos la repetición de los dioses de la ultima fiesta anual llamada "izcalli".

Tonolamatl de Aubim.- Uno de los poseedores de este manuscrito fue J.M.A. Aubim y antes fue parte de las colecciones de Lorenzo Boturini, Antonio de León y Gama y Max Waldeck. Este códice se pinto en papel indígena que se dobla a la manera de biombo y consta de 18 hojas pintadas de un solo lado. Inicialmente tuvo 20 hojas; la forma de leerlo es de derecha a izquierda. Su estilo es diferente a los que provienen del antiplano, como el borbónico, sus dibujos son mas burdos y sobre todo, los rostros de las figuras están simplificados. Como tienen composición indígena si se realizo después de la conquista tuvo que haber sido poco después que se consumo el sometimiento. Se cree que proviene de la zona de Tlaxcala. Según Nicholson, su estilo provinciano nos delata que puede ser del este de Tlaxcala, zona que fue ocupada por los otomies. En las dos primeras laminas aparecen Tepeyotlotl y Huehucocoyotl, estos se diferencian notablemente del borbónico. Debe haber existido en el S XV un patrón establecido para la representación de los dioses del Tonalamatl, pues inclusive detalles como los de dos figuras humanas de la lamina numero 5 que nadan en el chorro de agua que sale del asiento de la Chalchiuhtlicue, se encuentran en el borbónico como en el Tonanamatl de Aubim. Así como otros detalles notables.

Códice Magliabecchiano.- El original de este códice se localiza en Italia; fue elaborado, después de la conquista, en papel europeo y la mayoría de las laminas tienen un texto explicativo en español. Fue hecho en el S XVI, conserva elementos en el estilo indígena y los símbolos y atributos de los dioses no perdieron su carácter original. Sin embargo, su diseño, concepto europeo en el cual cada lamina ilustra una festividad o un ritual al que acompaña un comentario. Es posible que el códice provenga de Tepostlan porque en el se da énfasis al

dios del pulque. Este pueblo tenía una veneración especial a los dioses del pulque sobre todo a Tepanzolcatl y en la página 58 a la diosa del maguey, Mayahuel. Este manuscrito nos proporciona información sobre el culto al dios de los muertos, Mictlantecuhtli a quien desconoceríamos pues no lo encontramos ni en los otros códices ni en las fuentes etno-históricas. Cuatro laminas ilustran distintas ceremonias dentro de su culto. (Gutiérrez S.N.1990, Pag.138 -157)

La Tira de la Peregrinación.- Se la conoce también como códice Boturini. Es una tira larga y estrecha que mide 5.49 por 0.19 mts, la cual se dobla a manera de biombo para formar 21 y media hojas. se elaboro en papel de amate y se pinto de un solo lado con dibujos en negro, y rojo para las líneas que unen las flechas. En un tiempo se penso que era prehispánico, pero por los detalles de los pliegues de las mantas y de las ramas de los arboles, se considera que fue hecho después de la conquista, pero dentro del estilo indígena. Este manuscrito se encuentra en la capital de México actualmente. En el se relata la salida de Aztlan en el siglo XII hasta 1355 cuando los mexicas estaban sometidos al señor de Culhuacán, Coxcotli.

Igual que la de los murales, pero mas finas, las figuras de los códices constituyen un alarde de maestría del oficio con el que las hacían los Tlacuilos.

El color plano y sin matices, llenan los espacios interlineales del dibujo armonizando en contrastes decisivos, alegres y audaces, casi siempre mostrando una sabiduría cromática característica de aquellos pueblos. Línea y color son el alma del estilo, por este medio los aztecas, los mixtecas, los mayas, perpetuaron sobre el papel amate o sobre la piel de venado al mismo espíritu estético que los diferencia de otras expresiones artísticas. El color, las actitudes de los personajes, el atuendo, la composición, los elementos decorativos, establecen la indispensable correlación entre un estilo de vida y un estilo de arte.

El lenguaje sensual de los libros "magicops" no es fonético, por mas que algunos signos se acercaron al convencionalismo que implica la representación de los sonidos, en su caso es ideográfico: si se quería decir "cerro" se pintaba un cerro estilizado, pero al fin un cero.

Con todo esto expuesto podemos comprender al imperio de los mexicas, vimos primero su organización social y política, y nos introdujimos luego en el alma misma de este pueblo que nos dejo constancia de su sabiduría a través de su arte y la expresión plástica producto precisamente de las entrañas de sus artistas que tenían una cosmovisión diferente a la de los europeos, que en esos días llegaron como intrusos listos para ver la caída del imperio y para suerte de sus propósitos solo tuvieron que dar un tajo definitivo para cortar el último aliento del que fue el gran imperio de Tenochtitlan.

B) SIGLO XVI.- ENCUENTRO DE DOS CULTURAS

Encuentro de dos Culturas (México y Perú). Evangelizadores, Franciscanos, Dominicos, Agustinos. Edificación de conventos, iglesias y ciudades. La implantación de la pintura. Escuela de Artes, Teatro, Escultura, Pintura, Codices. Representaciones religiosas; Virgenes, Santos, Angeles. Tres periodos de la pintura mural; tipo didactico, en la organización de los pintores, influencia europea. Grabados

La cultura europea traída por los españoles, a nivel humanístico y tecnológico del renacimiento, chocó con la de las civilizaciones indígenas que carecían de técnica al punto que muchos aspectos no superaron la época neolítica. Contemporáneamente con la del primer imperio maya, florecieron en Perú las culturas opuestas de Tiñuanaco (geométrica y abstracta) y las costeras de Chimu y Nasca, llenas de vida y movimiento. Del siglo XIV al XVI se formaron en el Perú y México los imperios incaico y azteca que sucumbieron ante la tecnología del hombre europeo representado por España. Esta cultura occidental en el siglo XIV aspiraba a un nuevo modo de pensar y vivir, consideraba al dinero como un medio excepcional para alcanzar un nivel de vida alto. Esto desde las cruzadas, donde los centros urbanos italianos se interesaron por posibilidades económicas del Mediterráneo oriental. Gracias a este hecho la nobleza española fomentó empresas mercantiles hacia África, Canarias, por ser muy rentables en la agricultura. La primera generación de estos aventureros fue de navegantes y descubridores, y la segunda generación (1520-1550) fue de los conquistadores profesionales, creadores del imperio español en ultramar; la tercera y última a mediados del siglo llevara a cabo la estructuración del imperio.

España llevo su tarea imperial al éxito gracias a tres vínculos poderosos: la religión, la lengua y la arquitectura. La religión dio sentido de incorporación a occidente de este místico mundo plural. La lengua castellana vino a ser un vínculo común de relación en la multifacética lingüística de esos tiempos precolombinos. La arquitectura, traería al campo visual una serie de tipos que unificarían la función y simbolismo de los edificios. Para comprender mejor este hecho se debe tomar en cuenta de que ocurrió a principios de la edad moderna, y debemos reconocer que España no era un país moderno sino casi medieval por estar cargado de esa esencia, entre una de ellas esta lo religiosos. La cultura española saturada de elementos populares y medievales, era accesible a los indígenas y la incorporación de estos fue el éxito de la colonización. Por el carácter religioso medieval, los indios se incorporaron a formas altas de la cultura española (europea) como con el teatro, que existía anteriormente en las culturas indígenas, y que penetró en sus costumbres por la utilización que hicieron los misioneros como medio de propaganda de fe. (Gisbert T. 1985, V.28: Pg. 11)

Los franciscanos, dominicos y agustinos tuvieron el privilegio concedido para administrar a los indios la religión y la política española. Este acontecimiento produjo un cambio profundo en las costumbres de las comunidades indígenas. Edificaron conventos e iglesias sobre pirámides, usando los materiales de ellas. Donde se instalaron estuvo antes una comunidad con sus adoratorios y su organización urbana. Los españoles les derribaron los ídolos para plantar una cruz en su lugar con un complejo conventual, como por ejemplo, el templo de Santa Elena y los conventos de la Asunción de Tlaxcala y de San Luis obispo en Huesotla, ambos en el antiplano central de México. Otro caso pero tardío es la Capilla del Rosario construida sobre la pirámide de Cholula y la Iglesia de Mitla. Los frailes ordenaban un recinto para el convento y trazaban unas calles en cuadrícula, prevenían espacios para la plaza y el cementerio, dejando parcelas para los indios que luego se transformaban en callejuelas. En algunos casos como en Cholula y Tepoztlan, se puso atención excepcional a las plazas, las calles y los barrios dejando templecillos particulares en los caseríos. Los conventos tenían dependencias parecidas a los modelos europeos, la principal era el atrio y no el claustro (muy de América). Este debía tener un surtidor de agua, atrio, capilla de indios, capillas pozas, templo, claustro y huerto.

En la Nueva España los religiosos eran monjes de la legua (como Mahoma), iban a la montaña si ella no venía a ellos. Por eso, con ingenio, trataron de llegar a los indios de muchas formas y una de ellas y muy original es la capilla de indios. (Varios A.1982, T III, Pg.21,24)

B-1) LA IMPLANTACION DE LA PINTURA

Después de la arquitectura, la pintura fue el arte que tuvo un desarrollo de interés, a nivel popular como culto. No se entiende este proceso si es que no se considera que los indígenas tenían sus artistas que elaboraban sus códices. No se sabe el carácter, si eran clérigos o laicos, si tenían talleres privados o trabajaban en los templos, aunque buena parte de sus actividades estaban relacionadas con el complejo sistema calendárico, y estaban supervisados y bajo el control de los sacerdotes indígenas precolombinos.

Motolinía comenta de la existencia de unos códices dedicados a los sueños y otros de carácter épico, con ilustraciones de guerra, y no faltaron los de las estadísticas. En la conquista como grave error, se destruyeron los libros de rituales, hecho muy lamentado posteriormente. Entre los códices y lienzos del primer periodo colonial hay que mencionar los de Duran, Florentino< Yanhuítlan, Tlatelolco, Ozuna y el de la introducción de la justicia en Tlaxcala. Las escuelas artísticas formadas con rasgos propios fueron parte del desarrollo en las artes en el siglo XVI y México alcanzo un movimiento muy avanzado con respecto a

Europa y a América, estos sin perder sus características de monumentalismo. La pintura en América parece que comenzó en el convento franciscano de la recién fundada ciudad de México, donde un flamenco franciscano, Fray Pedro de Gante creó un centro artístico para indios y ellos formaron un gremio diferente del de los pintores españoles. Este último gremio estaba muy desarrollado tanto que en el concilio de México en 1555 dictaminó que estarían en la disposición de la iglesia y bajo su control. La presencia de pintores indios entre el gremio español está atestiguada y los más importantes a mediados de siglo son Pedro Quauhtli, Miguel Texochicuc, Luis Xochitotoal y Miguel Yohualahuac.

Un factor importante de considerar es que los indígenas aprendieron la doctrina cristiana por medio de las imágenes en grabados (de santos y de escenas religiosas) que los sacerdotes les mostraban. Las imágenes piadosas debían aportar el mayor número de datos, en el espacio más restringido, así la representación de un santo se volvía inseparable de la de su atributo que servía en cierto modo de recordatorio. En los atributos de un santo, la virgen o un ángel se condensaba la historia de su vida, sus características principales, el signo de su martirio (esto en el caso de los santos). Suponemos que estos recordatorios fueron, desde el principio, aceptados por los indígenas quienes encontraron en ellos una identificación con las características de la escritura precolombina, sobre todo con los que tenían símbolos. De este modo el paso de la escritura se dio fácilmente, ya que el Tlacuilo, al comprender la fe católica, aprendió nuevos símbolos y nuevos signos que habrían de permitirle enriquecer su modo de expresión en estos nuevos códices elaborados después de la conquista. Es por eso que vemos por ejemplo en el Codex Mexicanus 23-24, manuscrito tardío de finales del siglo XVI y principios del XVII un calendario muy importante donde se relacionan los signos de la nueva religión, los nombres de los santos con sus atributos y las festividades católicas; en el también vemos la presencia de un San Miguel Arcángel donde se menciona la fecha de su festejo (29 de septiembre). Ese dibujo está junto al borde de una página del calendario y casi ha desaparecido por el deterioro. Sin embargo se observa que está representado de pie como guerrero, se adivinan sus alas y la punta de una espada. (Galarsa J. 1979, Pg 27 - 29)

Esta influencia no paró ahí, más tarde los indígenas aprendieron a leer y a escribir (algunas veces hasta en latín), en las escuelas y centros de cultura donde requerían muchos más ejemplares de texto y fue necesario por esta precisión hacer un gran número de reproducciones. Los frailes además transportaban las imágenes piadosas de pueblo en pueblo. Luego las empezaron a reproducir en los nuevos templos donde los indígenas las pintaron al fresco y en cuadros de caballete. Y así la iconografía cristiana continuaba su labor.

Kubler define los tres periodos de la pintura mural de la Nueva España. El primero comprende de la conquista a hasta mediados del siglo XVI y el de tipo didáctico. El segundo va de 1550 a 1570, que es la organización de pintores y los resultados son de gran

excelencia y expresión como los frescos de Ixmiquilpan. Por último, el tercer periodo de 1570 a finales del siglo, aquí aparece la influencia de pintores europeos que hicieron los retablos en las iglesias. El pintor más antiguo español documentado es Cristóbal de Quesada dentro del manierismo tardío con toques del barroco naciente están los pintores de fines de siglo Alonso Vázquez y Baltazar de Echave Orío. Vázquez se formó en Sevilla y una de sus obras atribuidas es el San Miguel de la Catedral Metropolitana de México.

B-2) LOS INFLUJOS DEL GRABADO EUROPEO

En el arte hispanoamericano existen ingredientes como el hispano y el indígena, y gracias al empleo de grabados y la presencia de artistas europeos tenemos un influjo de procedencia italiana, flamenca, francesa y germánica desde el siglo XVI y más tarde se añadieron elementos chinoscos y filipinos, esto resultado del comercio con oriente, muy activo durante el siglo XVIII. Los grabadores en Amberes, Colonia, Amsterdam, París, Milán, Roma, etc. dieron a los artistas de las Indias la oportunidad de conocer las innovaciones en el mundo de las formas, variaciones compositivas y motivos ornamentales. Los grabados de Schon, Gaver y Durero fueron los primeros en difundirse. Con la presencia de otros maestros se influyó en las aplicaciones iconográficas y símbolos para las escenas evangélicas, en las técnicas de la pintura con el uso correcto de la perspectiva, ilusión del espacio pictórico.

El Concilio de Trento y la Compañía de Jesús plantearon (1550 y 1570) una renovación del espíritu católico para hacer frente a la reforma protestante. España importaba el material impreso de Flandes, de los talleres de Martín Nuncio, luego de Plantin y Juan Moretus. Ellos imprimían biblias, misales, antfonarios, etc. El grabado flamenco con referencia a las nuevas composiciones americanas habrá que tener en cuenta fuera de los artistas citados a los Sadeler, Cornelis y Phillippe Galle, a Hendrik Goltzius y Hans Bol. Quispe Tito, pintor peruano se inspiró en composiciones de estos dos últimos artistas. Como también mencionamos, pintores de la Nueva España tuvieron como fuente de inspiración esa obra gráfica. (Ver lám. IV)

Ya en el siglo XVIII cuando la consolidación económica de la Colonia fue evidente, se dio auge a la publicación de libros y tesis dando un auge y mayor empleo al grabado, aunque la cantidad no mejoró a la calidad. Fue notable el incremento de las imprentas, como la destacada de Miguel de Rivera Calderón en 1701 y cuyos herederos ostentaban el título de imprenta del superior gobierno, publicaciones oficiales o la Gaceta de México fundada en 1722 y dirigida por Juan Ignacio María Castorena y Urzua. Una imprenta de importancia fue la que en 1761 fundaron los hermanos Felipe y Cristóbal de Zúñiga y Ontiveros. Según testimonios, su equipo fue traído desde Madrid. Imprimieron gacetas, guías de forasteros, las

contribuciones de la Real y Pontificia Universidad, etc. Con respecto a la técnica tenemos que las placas de madera usadas en un principio, fueron desplazadas por placas de metal. Quedando las primeras limitadas a elementos decorativos, viñetas e imágenes populares para novenarios y folletos de escasa circulación. Sin embargo el grabado en metal nunca supero en calidad a los trabajos de los maestros europeos. Por eso los ejemplares alemanes como los de Klauer fueron tan codiciados cuando se trataba de imprimir obras lujosas, y que todavía se recurría a las planchas del siglo XVII cuya calidad no había superado como con las planchas de Vosterman o Bolswert. El mejor grabador de estampas fue el maestro pobiano José de Nava, de dibujo correcto y de ejecución impecable. El siglo XVIII fue prolífico en grabados que se ejecutaron en la técnica del grabado. (Varios A. 1982, T IV, Pg. 1201 - 1204)

C) SIGLO XVII

Pintores extranjeros; Luis Juarez, Baltasar de Echave Ibia, Divino Herrera, Alfonso Lopez de Herrera. La naturaleza como tema pictórico. La nueva sociedad en America. Las ideas barrocas y los Dioses grecorromanos. Arquitectura efimera, tumulos funerarios y arcos de triunfo. Zurbaran y su influencia; Dicipulos Sebastian de Arteaga, Jose Juarez de Arteaga. Tenebrismo; Pedro Ramirez, Baltazar de Echave. Maestros barrocos; Juan Correa, Cristobal de Villalpando, Nicolas Rodriguez Juarez. Pinturas gigantes sobre tela. Series Angelicas, Jerarquias y Temas Marianos.

El primer tercio del siglo XVII es una simple y prolongada continuación de la expresión del siglo anterior. Es una ampliación de los que sustancialmente representan Echave Orio y Alonso Vázquez. Por lo tanto no podríamos mencionar algo de relevancia propia de un cambio o de una nueva forma del quehacer artístico excepto a tres pintores: Luis Juárez, Baltazar de Echave Ibia y el Divino Herrera. Siendo el pintor Juárez el mas representativo, estuvo activo de 1610 a 1633 y murió en 1639 su obra se enlaza con las obras tardías de Echave Orio y cae bien dentro del manierismo sevillano del siglo XVI, que de la misma manera representa Alonso Vázques, que tanta popularidad y prestigio tuvo en la Nueva España. Dentro de esta etapa de transición hay que colocar también a un artista diferente por su trabajo tan especial, Alonso López de Herrera, que trabajo de 1609 a 1634 y que gozo del prestigio de su talento creador hasta el siglo XVIII, cuando los poetas y cronistas como Divino Herrera lo recordaban como un gran dibujante, que reflejo a los modelos de la forma mas fiel tomando en cuenta aun los mas mínimos detalles: "lo inimitable proligidad de lo pe-

queño" como dijo Sigüenza y Góngora. Su obra mas celebre es la Asunción de la Academia de Bellas Artes, donde destaco su estilo florentino del dibujo a la manera renacentista. (Gisbert T. 1985, Vol. 28. Pg. 529 - 531)

Quien se queda en la superficialidad de creer que es decoración pura y no vea la integración de la naturaleza en la obra plástica y la arquitectura como un consciente y autentico sentido religioso, de agradecimiento a Dios por lo exhuberante de la naturaleza ni el continente, no comprenderá al barroco.

Francisco de la Maza escribe: "esto de las frutas del barroco es como en el gótico, no solo un bello y fresco adorno, sino una ofrenda y un recuerdo de los beneficios de Dios".

Según el lugar en América, los países mostraron interés por elementos fitomorfos del medio ambiente, los de la flora son el alto Peru y el Reino de la Nueva Granada. La zona mas rica en elementos fitomorfos es el área de Colombia.

Un punto que tiene trascendencia y que debemos contemplar es el hecho de que la sociedad del siglo XVII es la generación que estructuro y organizo la administración de las colonias por lo que se reparten los cargos y funciones sociales y vemos como la nobleza toma a su administración los cargos públicos, eso al mismo tiempo que surgía una aristocracia rural (pater familiais) que buscan comprar títulos de nobleza para de ese modo frenar el poder que adquieren los mercaderes que pugnan contra los hacendados. Parte de estos problemas, luego tenemos el conflicto de los artesanos y el pueblo llano (indígenas). Pero también parte de este proceso de acomodo y reacomodo de clases, rangos y cargos vemos a los criollos que compran títulos para acceder al clero secular (jesuitas).

En todo este contexto social y económico se da un fenómeno de matices en el que los criollos vieron a America con otros ojos y la cultura barroca no pudo prescindir pese a este hecho a los convencionalismos de la mitología, necesarios para expresar sus ideas. Los dioses greco-romanos se vieron por todo el continente y el Virreinato de la Nueva España fue el mas capaz para utilizar este lenguaje. En la mitología colonial (1968) Francisco de la Maza menciona la síntesis del desarrollo de este lenguaje en las entradas triunfales de los virreyes y arzobispos, donde participaban carros con dioses planetarios y otros personajes como Polifemo, Eneas, Jason, etc. En un carro de Apolo apareció simbolizado un gran poeta Luis de Góngora. El carro mas ostentoso en México fue levantado como el Arco del Márquez de Villena (1640). Este constaba de ocho pinturas, cada una dedicada a un dios planetario y a Mercurio ya que este era intermediario de los dioses celestes, así el Márquez quedaba como servidor de los poderes divinos.

Uno de los sentimientos hondamente mas acusados del barroco fue la sensación de lo pasajero de la vida y el de lo ineludible de la muerte, y este tema fue muy explotado por

los hombres de esa época. Después de la producción y creación de los suntuosos arcos (como los arcos del triunfo) vino la invención de los túbulos o catafalcos, estos pertenecen a la llamada arquitectura provisional y fueron de carácter efímero. Bonet Correa escribió que son los que mejor definen al barroco en su preocupación por la novedad y la sorpresa, por el fausto y el lujo ornativo que causa admiración y asombro a los espectadores. Los materiales empleados fueron madera, cartón, tela, etc. Con la pintura lograron falsas perspectivas y caracteres cromáticos que pasaron a los logros de las artes plásticas. En su libro "Las Piras Funerarias", F. de la Maza estudia este fenómeno que se lo hizo por doquier y con mucha pompa. El primero que se levantó fue en Quito (1613) a la muerte de la reina Margarita de Austria. Propulsor de la idea fue Sancho Díaz de Zurbano y el que la ejecutó fue Diego Serrano Montenegro con la colaboración de artistas, escultores y pintores, e incluso poetas. El primer túmulo importante del siglo XVII en México fue levantado bajo la cúpula de la Catedral Metropolitana (1666) en memoria de Felipe IV y el arquitecto que lo realizó fue Pedro Ramírez, estuvo conformado de una planta ochava y tres cuerpos sobre una plataforma que tenía cuatro escaleras. Tenía pinturas sobre la vida del muerto rematada con ocho columnas y entre los intercolumnios otras estatuas de gobernantes famosos. Finalmente en el tercer cuerpo estaba una estatua de la fe, a la altura de 30 mts. (Gisbert T. 1985, V. 28, Pg. 441-453)

En la segunda mitad del siglo, México recibe la influencia de un maestro que fue de vital importancia para el desarrollo de la pintura. Nos referimos al maestro Zurbarán la cual llegó incluso hasta Bolivia de 1639 a 1700. Dos de sus vías de influencia son: los cuadros que el maestro de Fuente de Cantos envió a América y la presencia de los pintores que fueron sus discípulos. En México la presencia del zurbaranismo está presente en la obra de Sebastián de Artiaga, José Juárez, Pedro Ramírez y los discípulos de estos. Sebastián López de Arteaga (Sevilla 1610, México 1656) hijo de un platero fue grabador. Si estuvo en el taller de Zurbarán debió ser en 1625-1630, año que rindió su examen de pintor. Llegó a México en 1640 y fue pintor del Santo Oficio, es así como entra la influencia zurbaranica a México. La obra de Arteaga es tenebrista y sigue los pasos de su maestro, entre los cuadros más conocidos está "La Incredulidad de Santo Tomás" (Iglesia de San Agustín). Esta obra marca un hito en la historia de la pintura novo-hispana, es el inicio entonces del "tenebrismo". Arteaga con sobriedad de medios, con una gama de color reducida y con una pasta pictórica muy jugosa muestra una calidad pictórica como uno de los zurbaranistas más destacados en América. Por su parte José Juárez se sintió atraído por el zurbaranismo importado por Arteaga y combinó los modelos de los grabados flamencos. Esto en la Sagrada Familia con los abuelos, Juárez representa la aclimatación de la pintura zurbaranica en México que iba a fructificar en el último tercio del siglo XVII. Otro pintor ligado a la co-

riente claroscuro sevillana fue Pedro Ramirez (1653-1677) tal vez español. Su mejor obra y quizás una de las mejor logradas dentro del tenebrismo mexicano es el de "Cristo servido por los Angeles en el Desierto" (Iglesia de San Miguel en México) año de 1656, y lo mejor del cuadro en cuanto efecto son los ángeles y el paisaje, algunos de ellos recuerdan los ángeles turiferarios de la Cartuja de Cádiz, de Zurbarán. Por composición y colorido es uno de los puntos culminantes de la pintura mexicana.

El pintor Baltazar de Echave Rioja (1632-1682) completa el grupo de tenebristas del siglo XVII. Se conoce poco de su biografía salvo que se caso con Ana Castillo. Sus cuadros conocidos no pasan de diez y el mas celebre es San Pedro Arbúes, con el cual tuvo serios problemas en el Santo Oficio.

El grupo de pintores barrocos mexicanos mas destacados entre los maestros de hispanoamérica son: Correa, en especial Juan, Cristóbal de Villalpando y Nicolás Rodríguez Juárez, todos ellos cristalizan un estilo propio mexicano en el momento en el que se domina la técnica y los usos barrocos. El iniciador de la tendencia es Juan Correa precedido por unos familiares: Jose, Mateo, Miguel, Diego y Nicolás. Juan (1671-1739) es uno de los destacados después de Villalpando, se conoce poco de su vida. A los comienzos del siglo fue alumno de Jose de Ibarra. Obtuvo su titulo de pintor en 1687, habiendo sido examinado por Cristóbal de Villalpando, Jose Sánchez y Jose Rojas. Terminada la década de los 80, la fama de los Correa es asentada y la Iglesia le hace cargos de importancia (como los muros de la catedral metropolitana). Perdida la tradición del mural se recurre ala tradición de los grandes cuadros sobre tela, esto producto de la moda europea, grandes composiciones esto como expresión del barroco triunfante. Correa en 1696 pinto el apocalipsis el cual se destruyo en el incendio de 1967 (decoraba el coro de la Catedral Metropolitana) de 1708 es la Virgen de Guadalupe, que tiene antecedentes de la replica en San Ildelfonso, en Roma Dos años después pinto un retrato del príncipe Luis Fernando, hijo de Felipe V. Con esto evoluciona hacia una mayor luminosidad, en la paleta acompañada de una vaporosidad que se debe a Murillo. A este grupo son los Arcángeles de la capilla de del mismo nombre en la catedral metropolitana. Obras maestras son los ángeles músicos del Museo Nacional de Artes Plásticas y los cuadros alajados de Tepozotlan, la Virgen del Apocalipsis y la Expulsión del Paraiso. La obra de este maestro se extendió a Guatemala, Berlín y otros paises. De su muerte no se sabe con certeza cuando fue pero aunque no son tan convincentes los datos puede haber sido en 1738 o 1739, fue enterrado en la iglesia de San Agustín. Existe un autorretrato que aparece en el San Miguel de la catedral. Vemos a el como un hombre reconcentrado, nervioso y con una gran vida interior. Esta relacionado por su grandeza con Valdéz, como Holguin en Charcas, esta relacionado estilisticamente con Zurbarán.

Del maestro Villalpando, F. de la Maza dice "Villalpando concebía como un poeta". Así es, en efecto, este maestro busca en muchos casos premeditadamente el desdibujó como lo hará otro de los pintores hispanoamericanos, Holguín. Es en esa deformación consiente de la figura donde los maestros encontraron la clave de expresión que era mas valiosa que la corrección que seca la espontaneidad. Este maestro mexicano encuentra la expresividad como en "La Vieja de la Transfiguración" o el enanismo y malencaje de sus Cristos crucificados o flagelados; es pintor de grandes composiciones, de telas murales, el pequeño formato lo constriñó y lo hizo ver hasta como un mal pintor.

En América la pintura de los Arcángeles alcanzó su esplendor debido a una gran popularidad, su originalidad iconográfica y de representación, como por la abundancia y riqueza de las series, tanto las jerarquías como las series marianas y la de los ángeles militares.

A Villalpando y Correa les corresponde en México el lugar privilegiado por ser los impulsores del tema. De Villalpando es la mejor obra del género, y es el San Miguel de la Iglesia de San Pedro en Cholula, que lleva su firma. Otro bello arcángel es el de la parroquia de Tuxpan, firmado en 1708. A parte de su hijo Carlos del cual se conocen algunos cuadros, no tuvo discípulos pero hizo impacto en la siguiente generación de pintores como: Nicolás Rodríguez Juárez y Jose de Ibarra. (Gisbert T. 1985, Vol. 28, Pg.546-553)

D) SIGLO XVIII.-

Nuevas condiciones sociales entre la Iglecia y Burguecía. Demanda de pinturas. Temas religiosos sin innovaciones. Nace la Academia de Sn. Carlos. Temas laicos. Cuadros sobre las castas. Maestros activos; Juan P. Morlete Ruiz Francisco A. Vallejo, Jose de Alciabar. Petratos; Oficiales, damas de la sociedad, niños notables, monjas coronadas y muertas. Sor. Juana Ines de la Cruz. Donantes.

La pintura en este siglo tiene otras características y es diferente, se expresa mas sutil que en el siglo anterior y es respuesta a otro orden de cosas, por lo cual se pinto con otras características, tanto en lo pictórico y lo decorativo. Esta pintura a partir de la tercera década cambió para ser la expresión de las nuevas condiciones sociales del virreinato. No se reincidió en lo opulento y suntuoso de las formas, llenas de movimiento y colorido heredado de Rubens, con un océano de por medio. En las telas de Miguel Cabrera, José de Ibarra, Francisco Antonio Vallejo, José Alcivar, Juan Patricio Morlete Ruiz y Jose de Páez, se advierte el cambio y lo propio de este siglo en el optimismo en el cual el trabajo no escasea por la gran demanda. Definiendo un sello de claras y luminosas tonalidades que son particulares

en la pintura del s. XIII, sin embargo esta tiene un problema con la monotonía, o las dulces tonalidades, escasa gama de colores, el abuso de rojos y de los azules y una ausencia de carácter expresivo que no es más que el regazo del siglo XVII, sin los valores de este. La oferta y la demanda condiciona con resultados funestos el valor artístico de la producción del barroco dieciochesco. Los maestros satisfacían a sus clientes como el clero poderoso económicamente y la naciente burguesía cimentada en la prosperidad en base al comercio o la minería y las manufacturas textiles. Se restauraron viejas iglesias, mansiones urbanas y fincas de ricos señores, cubriéndose muros por lo cual se requirió una enorme producción pictórica. Participaban maestro, ayudantes y artesanos, a todos se les exigía el cumplimiento del contrato sin cuidar la calidad de la obra ni existía autoridad en materia de arte para cuidar de ello. Por lo que la característica de la originalidad que hay en lo creativo, estuvo ausente e impidió la variedad. Esto incluyendo la pintura de retablos, hechos bajo principios de receta. No apareció ningún gran tema religioso, ninguna novedad ni en la pintura ni en la escultura. La iconografía se sostuvo y se repitió con mínimas variaciones. Los modelos fueron la Virgen de la Luz o Ntra Señora del Refugio, José con ingenuas imágenes del Sagrado Corazón de Jesús, o de María.

Entre ese dilema o decadencia de la pintura del siglo XVIII tenemos que la obra expresiva del siglo XVII se prolongo hasta el primer cuarto del XVIII con los artistas Juan Correa (1650-1716) y Cristóbal de Villalpando (1650-1714). Hablar de Villalpando significa hacer mención de Pedro Pablo Rubens. Este sabor se prolongo también en la obra de los hermanos Rodríguez y más tarde con algunas innovaciones de Miguel Cabrera.

El arrastre de un estilo identificado con lo zurbaranesco, continúa presente en Juan de Miranda y los dos Rodríguez Juárez. Nicolás Rodríguez Juárez nació en 1667 en México y falleció en 1734, se formó en el taller de sus padres examinándose con Cristóbal de Villalpando en 1688. Enviudó y se metió al monasterio. Su obra esta de a caballo entre los dos siglos. Los cuadros de importancia que realizó fueron el Triunfo de la Iglesia pintado en 1695, este tiene una influencia de los grabados flamencos con inspiración en Rubens; y la serie de la vida de la virgen ejecutada en 1696 para la sacristía de la Iglesia de la Soledad (Puebla).

Un detalle importante es que con su obra ya podemos observar que el tenebrismo ha desaparecido y el tema de la transfiguración de Jesús.

Juan Rodríguez Juárez (1675-1728) hermano de Nicolás tiene algo más atractivo que el, un testimonio es su autorretrato pintado cuando intervino pintando el Retablo de los Reyes (Catedral Metropolitana). Tiene más obra que sus hermano y con más facetas, las que sobresalen son las series de los Santos. Respecto al Retablo de los Reyes es la obra más

sobresaliente del primer tercio del siglo XVIII, se conjugan en ella el carácter tenebrista del siglo anterior, con las nuevas corrientes del XVIII, la luz y el color declaran tonalidades.

En 1753 en torno a Jose de Ibarra se reunió un grupo de 24 pintores y un arquitecto para establecer una academia, sociedad o compañía de pintores. En realidad ya se reunían para deliberar sus ideas de "mejor instruirse". Este acontecimiento propició el interés de constituir una academia para proteger sus intereses de trabajo ante la competencia desmedida de gente no preparada. Querían las mismas ventajas que gozaban los miembros de la Academia de San Fernando, por lo que los trámites no se hicieron aquí sino directamente en España, los cuales dilataron y después de varios años se abrió la Academia de San Carlos. Pintores sobresalientes del grupo que impulso esta empresa fueron: Francisco Antonio Vallejo, Fray Miguel de Barrera, Francisco Martínez, Patricio Morelete Ruiz, Jose de Alciabar y Miguel Cabrera, que tomo la presidencia a la muerte de Ibarra.

Otro pintor clave que tenemos que mencionar es Miguel Cabrera, porque es el maestro de fines de siglo. Oaxaqueño, nació como en el año de 1695, hijo de padres indígenas. Llegó a México como a los 24 años, se desconoce donde se formó, estuvo casado y fue padre de una numerosa prole. Su protector, el Arzobispo Miguel Rubio y Salinas, lo nombro pintor de cámara. En 1756 publicó la *Maravilla Americana* y *Conjunto de Raras Maravillas*. Le encargaron cuadros piadosos y retratos de prominentes personajes y damas de la sociedad porque su talento estaba reconocido para entonces. Fue hombre de cierta cultura, conocía el latín, leyó tratados de pintura geométrica, como "*Institutionum Geometricarum*" y "*De Symetria*" de Durero y el "*Museo Pictórico*" de Palomino. Dentro de sus obras existen dos grupos, uno de índole religioso y otro de carácter laico.

La pintura barroca del siglo XVIII se salva con Miguel Cabrera, aunque la gran demanda desmejoro su obra, tenía un gran taller para la producción de los cuadros encargados. Las características pictóricas de él son: el empleo de un número desmedido de figuras en la composición de los cuadros como, angelitos carentes de personalidad que no tenían un estudio profundo en las estructuras anatómicas, lo mismo se advierte en las imágenes de los santos y vírgenes. Algunos cuadros descuidan el dibujo produciendo un efecto pésimo al observar el cuerpo humano, que repite en un repertorio de posturas y ademanes, las expresiones suelen ser de una "belleza cándida" eso sobre todo en las imágenes de Jose, la Virgen y Jesús. En cuanto al color se distingue el empleo de un tono cerulio como fondo, aunque utilizo una amplia gama de colores, predominando el rojo y el azul. Entre lo mejor que produjo es el *Martirio de San Sebastián* y el *martirio de Santa Prisca de Taxco*. Sus series de santos no son lo mejor que hizo porque tienen una carga de descuido, de parte de los ayudantes, porque no velaron por la uniformidad de la obra. En el mundo de los retratos incursiono logrando matices excelentes, pinto al Virrey Francisco Güemes y Horcasita (1755) con un

carácter enérgico que quedo impreso en la tela, como también el detalle del lujo del vestuario. Su fama se incremento en 1750 cuando pinto a Sor Juana Inés de la Cruz inspirado en el retrato que pinto Juan de Miranda (1713). Sobre los retratos realizados a las damas de la sociedad se destaca el retrato de Dña Maria de la Luz Padilla Cervantes, obra de gran realización en encajes halajas y brocados, y el rostro perfecto sin concesiones de lo real.

Como a mediados de siglo se comenzó a pintar los cuadros de castas, los cuales describían a la sociedad novohispana. Se las creo para ser enviadas a la metrópolis dando a conocer sobre los criollos, mestizos, mulatos y otros grupos, fueron de una gran popularidad. Representan el grupo familiar (hombre, mujer e hijo). En el caso de Cabrera, el hizo una serie excelente en 1763, los componentes de cada casta son retratos verdaderos, tomados del natural. Su fama fue aceptada por sus colegas que coincidían en su alta maestría de su extensa obra.

Contemporáneos a Miguel Cabrera son Juan Patricio Morlete Ruiz, Francisco Antonio Vallejo y Jose de Aguilar. Trabajaron cerca de Cabrera y en 1751 dieron su impresión por escrito sobre el examen realizado al lienzo de la Virgen de Guadalupe. Morlete Ruiz practico con éxito el retrato de tres virreyes que posaron para el. Francisco Vallejo fue distinguido con el nombramiento de teniente de pintura cuando se organizo la Academia de San Carlos. Gusto de marcados contrastes de sombra e introdujo en sus composiciones, como constante, fondos con grandes conjuntos arquitectónicos de inspiración neoclásica. Entre sus obras mayores de 1761 esta la Sagrada Familia atendida por ángeles y la Pentecostés, encargados para la sacristia de la Capilla de San Ildefonso de los jesuitas. Jose de Aguilar fue de Texcoco y a el se debe el retrato de una joven monja, Sor Maria Ignacia de la Sangre de Cristo, año de 1777.

Muchas obras de retratos son de anonimato, debido a la gran demanda de los temas religiosos. Pocos artistas se dedicaban a elaborarlos. Una excepción es Ignacio Ma. Barreda (finales de siglo).

El pintor novohispano no estaba habituado a presentar lo natural, lo que veía, sino a tratar de expresar lo sobrenatural, los intangibles valores espirituales. por eso el retrato novohispano se hizo sobrio y formal por lo que tuvo que caer en el empleo repetido de soluciones rutinarias. En esto existen dos tipos de retratos: uno, el tomado del "natural", y el otro "hablado" (cuando la persona estaba muerta).

Parece que Tendie traia consigo grandes pintores que pintaron del natural la cara, rostro, cuerpo y facciones de Cortes... Con esta noticia, Bernal Diaz del Castillo comienza el relato de la Nueva España. Sin embargo quedan mas de 20 representaciones registradas de Cortes en los códices postcortecianos, y las que destacan son del llamado Lienzo de Tlaxcala, siendo las primeras efigies de españoles dibujadas por indios. Pero era primero necesario

que se consolidara la sociedad en la Nueva España para ver los retratos oficiales y posiblemente el más antiguo sea el de la medalla hecha por Cristóbal Weidtz acuñada en 1529 y tal vez otro del siglo XVI, que es el grabado de Ntra Señora del Rosario, autor Juan Ortiz, año 1571.

Dentro de los retratos novohispanos, el género de más importancia es el retrato oficial. Reyes, virreyes, arzobispos y obispos, etc. fueron los sujetos a pintar y hoy se conservan en iglesias y museos. Para este tema se usó un eje central que da rigidez a la figura y aparece de pie, ya sea de frente o tres cuartos. Complementos secundarios son la mesa y la cortina, detrás del personaje, esto en color rojo aterciopelado, resaltando algunas veces el escudo de armas cuando lo había. El retrato masculino era rígido caracterizado en lo formal, estático y frío, fórmula apropiada para retratar a las autoridades, las cuales nunca fueron retratadas en actitud doméstica e incluso esto se vio con los niños. Dentro de los retratos más conocidos, existe un ejemplo excelente del maestro Fray Alonso López de Herrera y es el retrato de Fray García Guerra (1609), manufactura limpia que hoy se conserva en el Museo del Virreinato. Estos retratos podían ser de busto, de medio cuerpo o hasta la cadera, esta proporción muy del gusto barroco. En estas imágenes, cuando existía escudo se lo ponía en los ángulos superiores, y la persona podía estar con algún objeto en la mano que indicaba la jerarquía de la cual gozaba.

El grupo más abundante de los retratos de miembros ilustres con las mismas características compositivas y de expresión pertenecen predominantemente a los miembros masculinos de la nobleza y la alta sociedad. Esto sin menospreciar a las damas que también ocupan un lugar igual que el de sus hijos en la pintura novohispana testimoniando el estilo y las costumbres de la alta sociedad barroca. Uno de los cuadros más antiguos de los retratos de dama es el atribuido a Baltazar Ibáñez que representó a una mujer en una actitud orante vestida de negro con botones de plata, con cola ancha (típica del XVIII) y con gran alarde de joyería contrastando con un rostro impávido.

Las monjas no quedaron exentas a la posibilidad del retrato, más bien son ahora un gran hito dentro de la pintura novohispana y por ende son de un gran valor histórico. Son tres los grupos que se destacan dentro de este tema: El primero es el de los retratos comunes y corrientes y el segundo de los retratos de profesión llamados de "ceremonias", hoy se los conoce como de "las monjas coronadas" por la riqueza de sus tocados. Y por último está el grupo de "las monjas muertas", eran de cuerpo entero de busto o de medio cuerpo, suelen aparecer sobre un fondo oscuro, liso, indefinido, vestidas humildemente con sus hábitos, algunas veces con el rosario o algún libro de oraciones, la mayor parte de las veces la mirada se dirige al suelo. Los retratos de las "monjas coronadas" son parte de ceremonias de la profesión, gusto barroco común en la Nueva España y el Perú, donde se sacaban los retratos

para incluirlos al cortejo de alguna procesión religiosa, en las cuales las monjas también participaban de estos hábitos compuestos por amplias faldas, mangas descomunales plisadas, escapularios y enormes capas pesadas de rebordados y pedrería, toleradas estas para las festividades. Entre los retratos famosas de monjas tenemos el de Sor Juana Inés de La Cruz. Según F. de la maza, que estudio el retrato de la monja hecho por Juan de Miranda, prueba de que hubieron retratos de cuando la monja vivía y que ella no se hizo un autorretrato. Por eso se asevera que el retrato mas antiguo es el de Juan de Miranda, sin fecha. Y es posible que este maestro conociera a Sor Juana en persona, por lo que la obra esta creada según el gusto y los colores que atribuyen a la orden. Este cuadro describe a Sor Juana con manto por encontrarse en su celda, falda de forma campana y grandes mangas. El escapulario y el velo van de acuerdo a la regla. El escudo lleva una pintura de la Asunción, propio de la comunidad concepcionista, hecho de carey, y que se lo colgaban al pecho. Los tinteros y plumas sobre la mesa aluden el oficio intelectual de la monja.

El retrato hecho por Cabrera esta inspirado en el; de Miranda. Cabrera introdujo algunos cambios importantes en la composición, de acuerdo al gusto del siglo XVIII. Agrando la celda, poniendo mas libros, puso a Sor Juana sentada y solemne hojeando un libro, poniendo mas énfasis en lo intelectual.

Los niños no se escaparon al retrato, ellos también disfrutaron de esta posibilidad plástica. Les dieron el mismo tratamiento de la figura humana solemne y rigida que predomina en el retrato de los adultos. Aunque su producción fue menor en numero, fue de excelente calidad, estuvieron vestidos con elegantes y complicados atuendos: brocados, goliillas, gorgueras, encajes, joyas, lazos, sombreros, plumas, en conclusión fueron "niños agrandados", propios de su genero. No asomaban nunca los gestos de alegría y naturalidad del espíritu infantil. Tanto así que no existe en la pintura colonial el retrato de un niño que sonría. Por esto el valor histórico y estético de estas obras radica en la manera de agrandar a los niños con una importancia física y de madurez moral, con los rostros serios en trajes excesivamente lujosos y aseñorados.

Del pincel de Juan Correa vale la pena registrar el retrato del principe Luis Fernando de Asturias (catedral Metropolitana) compuesto en base a referencias escritas, las que indicaban sus atributos, cortinajes y alegorías.

De la nobleza mexicana existe la esfige del Márquez de Santa Cruz del maestro Nicolás Rodríguez Juárez. La composición sigue los pasos de la costumbre, cortinas y muebles con un rostro de muñeco tieso dentro de un traje lujoso.

Considerando como otra faceta de la pintura colonial, esta el retrato de Donantes. Se incluyo en la pintura de temas religiosos la costumbre de Europa del Siglo XV heredada de la escuela flamenca, en la que el donante conservaba un lugar discreto dentro del cuadro

(casi siempre representados de busto) y en las esquinas inferiores del lienzo. De correa tenemos donantes espléndidos, uno de ellos es la niña que aparece en el lienzo que representa la Virgen del Patrocinio de Zacatecas (museo de Guadalupe, Zacatecas), extremadamente halajada y trajada, de rostro bello y colorido en posición de oración. Un donante original e interesante es el de la niña mestiza, ataviada con traje nativo, sobre el que se ve un velo de gusto europeo. Junto a ella esta San Antonio de Padua, esta obra se atribuye a Antonio Rodríguez.

Otro retrato pintado por Juan Cabrera es el retrato de Juan Diego que pertenece al grupo de "retrato hablado" (Galería de la Villa de Guadalupe) inventado por el pintor dos siglos después de la muerte del nativo, este lo represento de tipo indígena y vestido con túnica y sombrero de corte europeo y con tilma mexicana.

Debido al clima filosófico de la época, a penas se cultivó el autorretrato, seguramente porque significaba una exaltación personal de parte de los artistas. Sin embargo en un contexto religioso existen pocos autorretratos de varios pintores, como el de Baltazar de Echave Orío en la obra de Pentecostés, Templo de la Profesa. Otro es el de Sebastián López de Artéaga en su "Incredulidad de Santo Tomas" (Pinacoteca Virreinal) y el de Villalpando en su "Apotíosis de San Miguel" (Sacristía Metropolitana) y para terminar el de Miguel Cabrera, lienzo de la colección de Guadalupe en Zacatecas. Todos ellos dentro de un conjunto religioso destacándose e por personajes contraje civil y rostro diferente a los demás. (Varios A. 1982, Tomo IV, Pgs.1063-1101)

4.- PERU

A) PREHISPANICO

"La herencia partida". La dinastía de los reyes Incas. Panteón religioso. Culto a los antepasados (Huacas) Quechuas - Canchis - Canas - Collas - Lupacas. Wira Kocho Inca. Su heredero Pachacutec y sus medidas religiosas y de gobierno. Sociedad Inca. Caída del Imperio. Huayna Capac. Sus herederos Huascar y Atahualpa. Gobierno de Huascar. Guerra civil en el Imperio. Encuentro con Francisco Pizarro. Muerte de Huascar y Atahualpa. Manco Inca Rey titere.

Artes: Paracas fardos funerarios. La cerámica Nazca. La cerámica Mochica. La cerámica Tiahuanacota. El estilo Inca

Lo que se llama el umbral etno-histórico se produjo mucho después en los Andes sudamericanos que en Mesoamérica. Los aborígenes andinos no desarrollaron sistemas de escritura, y toda la información existente viene de los relatos documentales de la historia anterior a la conquista y que fueron redactados y ordenados durante la época colonial española por lo que se dispone de mucho material sobre el imperio inca, pero solo escasas narraciones del período pre-incaico.

Sobre la religión en la cultura y la tradición pandina de cultos de la muerte tenemos la creencia de que los espíritus de los muertos desempeñaban un papel activo y crucial en el mundo de los vivos. Concretando así una tradición formalizada de culto a los antepasados que constituyó por ende el meollo de la religión peruana. Los cuerpos (momias) eran protectores de los clanes y ellos les hacían ritos y sacrificios tratándolos como objetos sagrados, tradición traída de muy lejos que vino a dar forma a esa forma de pensar. La ideología inca se impuso en el Tahuantinsuyu en un período menor a un siglo antes de la llegada de los españoles, por lo que nunca se integro totalmente a las religiones locales, beneficiando por un lado a los españoles porque no tuvieron dificultad para eliminar las creencias incas en su campaña para extirpar la idolatría en cambio los conceptos religiosos antiguos fueron casi imposibles de borrarlos y mas bien se hicieron mas duraderos.

La herencia partida, concepto que consistió en que cuando un rey moría su sucesor heredaba el poder pero no sus propiedades. Por lo que sus descendientes perpetuaban su culto realizando opulentas ceremonias de sacrificio a cientos y hasta miles de víctimas humanas, a diferencia de la gente del común que veneraba a sus muertos con mas sencillez. Existen vinculos con la herencia partida y el expansionismo militar, este hecho facilitaba el

hacerse de riquezas y asegurar que se perpetúe el nombre del heredero o nuevo rey. Los incas nacieron en un mundo muy competitivo, su tierra natal se halla al noreste del Lago Titicaca, pequeña zona que rodea al Cuzco, en la cuenca del drenaje del río Vilcanota (alto Urubamba), sin embargo la mitología imperial pretende legitimizar una herencia Tiahuanacota por lo que menciona su origen en la cuenca del Titicaca. La vida en las aldeas incas pre-imperiales se caracterizaba por una unidad fundamental de organización social que era "ayllu", estaba por encima al núcleo familiar y era un grupo de parientes que descendían de un antepasado común. En su interior los hombres estaban organizados patrilinealmente y las mujeres matrilinealmente, estaba prohibido cierto tipo de matrimonios (cosanguíneos) en la época imperial los "ayllus" estuvieron supervisados por jefes hereditarios, los "Curacas", pero no sabemos si los primeros caciques incas tenían cargos hereditarios. La tradición oral imperial sostenía que los incas habían estado regidos por una dinastía de reyes divinos descendientes de "Inti" (sol), un aspecto solar del múltiple dios del cielo. La lista habitual enumera a trece reyes desde los inicios de la dinastía hasta la conquista española. La expansión imperial no empezó sino hasta el reinado del noveno rey "Pachacutec" y todos los personajes o reyes anteriores al octavo rey "Wira Kocho Inca" son casi extraños:

- 1.- Manco Cápac
- 2.- Sinchi Roca
- 3.- Lloque Yupanqui
- 4.- Mayta Cápac
- 5.- Cápac Yupanqui
- 6.- Inca Roca
- 7.- Yahuar Huaca
- 8.- Wira Kocho Inca (? - 1438)
- 9.- Pachacutec (1438 - 1471)
- 10.- Tupac Inca (1471 - 1493)
- 11.- Huayna Cápac (1493 - 1525)
- 12.- Huascar (1525 - 1532)
- 13.- Ata Huallpa (1532 - 1533)

No vamos a profundizar mucho en los factores sociales, económicos y políticos, mas bien analizaremos esta cultura a través de su religión, que es la piedra angular del imperio.

Los conceptos andinos de divinidad eran fluidos y de igual forma las creencias incas; por lo que los españoles se volvieron locos al tratar de encasillar a la fuerza las ideas superpuestas y entrelazadas en compartimientos separados. Los cronistas pretendieron adaptar el alto panteón al patrón grecoromano de dioses distintos, cada cual con una corres-

pondencia única con un cuerpo astronómico o con un fenómeno atmosférico. Un estudio reciente (Demarest 1981) demostró que el panteón superior no se componía de "dioses" como en el sentido occidental, cabría distinguirlo mejor como un conjunto divino englobador, un dios celestial de múltiples facetas compuesto por infinidad de aspectos individuales. Parece que el dios inca procedía de un a deidad creador igual cielo igual tiempo, generalizada en el Lago Titicaca ya desde antes el "dios de la puerta" (Puerta del Sol, Bolivia). En la época imperial, la religión inca concedía especial importancia a tres subconjuntos del Dios del Firmamento: un creador del universo con una variedad de advocaciones y la más conocida es "Wira Kocho", el otro subconjunto es el Dios Sol o "Inti" y por último "Illapa", que era el trueno o el Dios del Tiempo. Subyacente al panteón, había dos conceptos religiosos fundamentalísimos para la sociedad inca: el culto a los antepasados y las "Huacas". Ya vimos lo de los antepasados que es como una tradición andina. El culto a las Huacas corresponde (por estar relacionado con el culto de los antepasados) a un término ligado a cualquier persona, lugar o cosa, un tanto sagrada o sobrenatural, e implica la santidad personificada. Es decir, todo lo que fuera raro o insólito, incluyendo los fetiches en tumbas, huesos, cuerpos enteros (momias).

En la época imperial esto fue más fuerte, por lo que si se robaban una huaca la comunidad se tenía que atener a las ordenes de los raptos mientras ésta no fuera recuperada.

Alrededor del siglo XIV, algunos pequeños grupos de la tierra meridional comenzaron a consolidarse y entre estos cacicazgos están los quechuas, que ocuparon el área occidental del Cuzco, los changas, los canchis y canas al sur del Cuzco, siendo los más poderosos los coyas y lupacas situados al norte de la cuenca del Lago Titicaca.

Wira Kocho Inca, el octavo rey de la lista dinástica, es el primero en las crónicas, como algo real, ascendió al poder a principios del siglo XV. Según Sarmiento su reinado se extendía por lo menos 7 u 8 leguas alrededor del Cuzco. En la época imperial el pueblo creía que el reino estaba protegido por Inti y que los gobernantes venían de él. A Wira Kocho le sucedió su hijo Cusi Inca Yupanqui por ser valiente liberador del ataque de los chancas a la ciudad del Cuzco. El pueblo lo coronó y él tomó el nombre de Pachacutec "cataclismo o transformador del mundo", posteriormente estabilizó al pueblo y consolidó varias conquistas. Una vez que controló la situación, inició una serie de reformas gubernamentales e ideológicas, como una que afectó profundamente a la sociedad inca y que fue: la exaltación e insentivo al culto de los antepasados reales. Por lo que los ritos fueron tan complicados que se llegó a considerar que el muerto (rey) no estaba muerto. Se le hacían ofrendas, se lo llevaba a las principales ceremonias y se hablaba con él. Esta "vida" ininterrumpida tenía una tremenda importancia por lo que convirtió a las momias reales en el tesoro sagrado del im-

perio inca. Por esta razón eran huacas decisivas de las que dependía la prosperidad del estado inca y por esta razón se las debía adorar y amansar con sacrificios para evitar que no se enfurezcan y envíen enfermedades y sequías. Fue por esta razón que los incas no se querían separar fácilmente de sus huacas cuando llegaron los españoles. Encontrando ellos el último de los reyes muertos en 1559, veinte años después de la conquista. En esa época los indios todavía veneraban las cenizas de Wira Kocho Inca y de Tupac Inca, cuyos cuerpos fueron incinerados unos años antes. Incluso esas reliquias se les arrojó y quemó, con la intención de erradicar el culto a los antepasados imperiales. Pachacutec llegó al gobierno a recibir una herencia partida en la cual obtuvo el poder pero no riquezas, por lo que sus reformas son producto de una presión a perpetuar su nombre a través de su "panaca" (corte o ayllu real), la cual tuvo que ser suministrada de los medios necesarios para cumplir este propósito. La situación del nuevo rey sin riquezas materiales lo obligó a reformar su administración y a la fuente de riqueza a la que recurrió para afinar la eficacia productiva, fue la base económica del imperio, que era el sistema de impuestos en trabajo de los súbditos. La ley inca exigía de cada varón adulto (fuerte y sano, cabeza de familia) anualmente un aporte en horas de trabajo al Estado. Si Pachacutec quería incrementar su riqueza para poder mover su diseño de estado, podía pedir más horas de trabajo y definitivamente conquistar más territorios para el imperio, anexándolos como provincias y extorsionándolos con tributos. Esto último más eficaz económicamente porque con más tierras podría incrementar su séquito y así podría gobernar. Una vez muerto su culto se mantendría. Esa fue la invención que transformó la cultura inca en relación a los muertos y su excesiva adoración. Sin embargo fue un arma de dos filos porque aunque conducía al Tahuantinsuyo al apogeo, gracias a la expansión necesaria para satisfacer a los reyes que querían asegurar su culto una vez muertos, trajo a largo plazo grandes tensiones económicas, administrativas y militares que acabaron destruyendo al imperio. Al final del proceso el Tahuantinsuyo era un reino con otros en su interior, gobernados por sus propios soberanos muertos, con sus panacas que los atendían, por lo que esto fue parte de los grandes conflictos. La poligamia en la clase alta favorecía el crecimiento del ayllu. Cabello afirma que en la conquista española, la panaca de Tupac Inca se componía de 1000 miembros, por lo que si un rey no manejaba hábilmente las panacas arriesgaba su gobierno. A la crisis se sumaron los sirvientes que crecían en número y había que mantenerlos. A comienzo del siglo XVI el imperio inca se caracterizaba por ser un estado impresionantemente ordenado, pero cada vez más abrumado por los problemas internos y limitaciones externas. Vastas cantidades de tierra y mano de obra reservada a los muertos, constantes presiones en favor del crecimiento territorial, desastres militares en las selvas tropicales, líneas de comunicación de exagerada extensión, rebeliones provinciales, inestabilidad de go-

bierno por las fricciones entre el emperador y la nobleza, perdida de los valores tradicionales y relación diferente entre los ciudadanos y el Estado.

La caída del imperio fue inminente cuando Huayna Cápac, nieto de Pachacutec, empleo la mitad de su reinado (1443-1523) en campañas en el Ecuador donde murió repentinamente en 1525, víctima de una epidemia; y al no asignar al heredero del trono se propicia una feroz lucha entre dos hermanos Huasca y Atahualpa durando esta hasta que llegaron los españoles. Huasca fue designado heredero al trono en su juventud y cuando las noticias de la muerte de Huayna Cápac llegaron al Cuzco se le coronó como tal, comenzando de ese modo la gran disputa con su hermanastro, el nuevo rey heredero del imperio cuando el imperio alcanzo el punto mas critico. Los reyes difuntos controlaban la mayoría de los recursos agrícolas básicos del Tahuantinsuyo, tierra y mano de obra, en especial el poblado distrito de la capital, el resto del imperio dependia del cultivo de las tierras marginales. Huascar sabia cual era el meollo de los problemas del Tahuantinsuyo y era el derecho de propiedad de los muertos y también reconoció que se necesitaba una reforma fundamental para salvar el imperio. Rompiendo asombrosamente con el pasado propuso la abolición del culto de los antepasados imperiales. Las panacas creyeron que si permitían este hecho, el rey faltaría a su deber de proteger a sus antepasados por lo que las momias entrarían en ira dando al imperio un amargo futuro. Si destruía este orden establecido despojando a los ayllus reales de sus poderes y privilegios las panacas se verían despojadas en la tierra y despreciadas en el cielo, por lo que los reyes muertos y la nobleza viva se pusieron en contra del emperador. Desesperado huasca rompió con sus panacas que eran continuación desde Inca Roca al cual como él y Atahualpa pertenecían por nacimiento. La lucha por el poder entre los hermanos, hasta entonces mera disputa verbal y legal, broto como guerra civil. Sarmiento dice que la lucha duro tres años, lo cual significa en 1529 o 1530. Los ejércitos de Huascar no muy expertos fueron derrotados y finalmente él entro al combate para defender la capital en 1532. Derrotado, fue capturado por los hombres de Atahualpa. La guerra civil había terminado, pero reinaba en el imperio el desorden total. Lo irónico es que Atahualpa, gano la guerra pero perdió un imperio. En su camino hacia el Cuzco hizo un alto para encontrarse con unos intrusos que acababan de penetrar en el imperio, eran 168 españoles bajo las ordenes de Francisco Pizarro. Estos resultaron los verdaderos vencedores de la guerra civil. El Tahuantinsuyo estaba destrozado y los españoles recogían los pedazos. La conquista española avanzo velozmente; el 16 de noviembre de 1532, Pizarro capturo a Atahualpa en Cajamarca. Durante los doce meses siguientes unos esbirros de Atahualpa mataron a Huasca y el propio Atahualpa fue ejecutado por los conquistadores. Un rey títere llamado Manco Inca ocupó el trono en su lugar y el Cuzco quedo bajo el control de los españoles. Manco Inca se rebelaría y sitiaria el Cuzco en 1536, pero una vez liberado no volvió a verse amenazada la ciudad. En

los 40 años posteriores de Cajamarca los colonizadores españoles pasaron mas tiempo peleando entre si que luchando contra los restos del Estado Inca.(Conrad G. y Demarest A.: 1988, Pgs. 109 -181)

A-1) LAS ARTES COMO EXPRESION EN EL MUNDO INCA

El mundo andino no se expresó con trabajos pictóricos como la pintura de caballete, mas bien tuvo otras manifestaciones, diseños de platos como aplicaciones de técnicas pictóricas. Existiendo en el campo textil varios estilos precolombinos.

En el Valle de Ica y la Península de Paracas se encontraba en el cementerio o necrópolis, específicamente cerca del Cerro Colorado, lo mas esplendoroso en textiles, estos encontrados por el arqueólogo Julio C. Tello (1925), se extrajeron 429 fardos funerarios que son perfectos en textilería a nivel mundial. Son de una manufactura de gran dominio técnico en el telar manual. Tapicería y gazas hechas de lana y algodón. Los tejidos son en fondo oscuro, como azul marino, rojo profundo, ocre, circundados por un borde grueso de color mas vivo. Sobre cada uno de ellos se repite un motivo único de bordado. Dioses y demonios, héroes divinizados, reyes, sacerdotes, animales antropomorfizados y fieras tutelares. Se han contado 190 diferentes tonalidades en los hilos de lana. En un esquema de damero, alterando su posición en 1000 años desarrollaron tres estilos: el primero fue geométrico, respetando la trama del tejido con colores escasos y simples; un diseño que repite subsecuentemente una imagen mas pequeña en el interior de cada personaje. El segundo estilo, de una rigidez geométrica paso a un estilos mas naturista, gracias al bordado, se domina la línea curva y dentro de un sistema conceptualmente de convenciones gráficas, la imagen se acercaba mas a la realidad visible. Inicialmente figuras humanas o animales que con rigidez egipcia ostentan su atributos. Luego se desencadenan en un movimiento que distorciónan sus cuerpos multicolores como una danza. El ultimo estilo es como barroco, en torno a las figuras simples se complican con la aparición de tentáculos o apéndices que surgen de la boca y circundan al personaje y a veces se enroscan como serpientes que se prolongan para hacer surgir otros personajes que oscurecen por su presencia voluminosa la imagen principal. En esta fase final surgen otras proezas también como las imágenes anatómicas que son los mas dispares seres del panteón Paracas. Estos mantos son creaciones pictóricas auténticas, predominan en ellos los colores y la combinación de las tonalidades en contrastes de complementarios o en armonías (siglo V a.C. a siglo V d.C.).

La cerámica Nazca (siglo IV al X d. C.) se extendió por el valle del mismo nombre y el Rio Grande hasta la costa sur a partir del Valle de Cañete. Tuvo en sus formas una derivación de los estilos paracas cavernas y paracas necrópolis. El primero surge (500 a.C.

cuando no se dominaba la técnica que permitía quemar los colores en el horno junto con la vasija, por lo que se decoraban las piezas con trazos en un estilo geométrico, representando rostros o animales enteros, felínicos o antropomórficos, recuerdos estos de Chavín. El estilo Nasca paracas necrópolis se caracteriza por la elegancia de sus formas redondeadas (calabazas) y el color marfil u ocre puro de la superficie pulida. En el 300 a 800 d. C. la cerámica nazca toma un giro diferente, es la expresión plena del color y se denomina como la época floreciente o clásica por el equilibrio y la técnica tan avanzada producto de una clase culta guerrera teocrática y de organización piramidal. Las características de esta cerámica esta compuesta por vasijas globulares con dos picos y un asa puente y por recipientes en forma de tazón, de amplias superficies para la decoración pictórica. Fueron objetos de culto y fines funerarios. Los que las creaban daban superficies pulidas y soportaban composiciones pintadas. Las imágenes eran construidas con planos de colores puros delimitados en áreas cerradas por el trazo impersonal de contrones negros. Las imágenes no parecen tener volumen, ni carácter plástico, sino valor cromático únicamente. Predominando los blancos, rojos, ocre, amarillos y grises. Sin verdes ni azules, por lo cual no es una pintura "naturista", mas bien de ideas, pocos motivos clásicos.

El estilo que precedió a este, es mas tardío y consiguió cambios en las formas de las vasijas, ahora se alargan en altos vasos cónicos o aplanados en formas lenticulares. Y en lo pictórico es profundo también, ahora se multiplican los trazos, se duplican los elementos y como en los mantos paracas, surgen apéndices, volutas y ganchos en las figuras de felinos divinizados, predominando los trazos curvos (barreos), en superficies confusas, erizadas en formas animadas en movimiento. Ciertos elementos de estos diseños, como las "cabeza trofeos" a fuerza de repetición, son distorcionados en signos caligráficos. Todo este desarrollo se complica y se contrasta como freno con los diseños clásicos y de mayor refinamiento intelectual de la cerámica de Tiahuanaco.

La cerámica mochica (siglo IV al IX d.C.) extendida del Valle de Moche a la costa, contemporánea a la cultura nazca. Pueblo constructor de pirámides monumentales y muy desarrollado en la agricultura. Organizados teocráticamente pero mas militarizados que los Nazca. El arte mochica es lineal de una pragmática percepción de la realidad, como debe ser la cosmovisión de un cazador o de un guerrero. Las imágenes que creaba eran esencialmente táctiles no visuales, y lo que les interesaba en los objetos era su contorno y no su color. Por eso la cerámica es escultórica, seres humanos, animales de toda especie, objetos y esplendidas series de retratos escultóricos de altos dignatarios que fueron modelados en arcilla húmeda de los huacos. De forma globular en un diseño en dos tonalidades, blanco cremoso de fondo y ocre rojizo para el diseño, Esta expresión es mas dibujo con trazos seguros y ligereza en el contorno, ceñido de seres y objetos de línea ondulante, curva velos y dinámi-

ca. Existen varias faces en el arte mochica que terminan en una barroca. El color es usado para completar primero áreas de figuras. Luego surgen figuras pintadas cubiertas de color monocromo. Mas tarde se desarrolla el estilo clásico de diseño lineal. La etapa final es de multiplicaciones ornamentales entorno de las figuras principales, como horror al vacío, y la repetición de accesorios, apéndices, crea una confusión barroca en la cual predomina una profusión de nervioso movimiento.

El caso mas conocido en la escultura es el de los llamados huacos retratos. El rostro humano modelado con realismo, nos dice todo sobre ellos. Otro ejemplo fascinante y menos frecuente es el de la pintura de paisaje. Se conocen ejemplos del pintor mochica que pinto escenas campestres sin ningún contenido narrativo, un sembradio agitado por el viento, un campo con aves, representados esquemáticamente en un espacio planiforme y sin perspectiva.

Cerámica Tiahuanacota (siglo X al XII d. C.). Los 2000 años que duro la época prehispánica, los arqueólogos definieron horizontes arqueológicos que son el llamado Chavin, que es el punto de partida de la alta cultura peruana (año 800 a.C.) y el tercer horizonte, el imperio inca desarrollado en los últimos 50 años antes de la conquista. Siendo el final del recorrido histórico de las culturas prehispánicas. Existe sin embargo un horizonte medio que corresponde al estilo Tehuanacota, que floreció en el año 1000 de la era y reemplazo a todos los estilos de la época de las regiones nazca y mochica por un nuevo lenguaje formal. Los estudiosos afirman como un producto de las tendencias sociales mas libres, moda impuesta por el vinculo comercial. Sin embargo los ideales Tehuanacotas de cerámica policromada y altamente pulida coinciden con la tradición de los artistas de Paracas y Nazca. Los recipientes son tinajones adornados pictóricamente y de características de "queros" (vasos alargados estrechos en el centro y abiertos en la parte alta). El estilo pictórico esta ejecutado en colores mas ligeros y transparentes que los de Nazca, es de dos clases, uno se inclina a formas naturales y líneas curvas, y el otro es estrictamente geométrico e intelectualizado. El primero destaca las representaciones de la divinidad de la cabeza rectangular de la Puerta del Sol. Algunos estudiosos afirman que es el Dios Vira-cocha, menos tenebrosa y rodeada con alguna figura filomorfa. El otro estilo, geométrico decora los grandes recipientes modelados con cabezas humanas y sobre todo los magnificos tejidos hechos en la técnica de tapicería. En esas obras se ve la culminación rica de colores a base de tonos serios con predominio de rojos violáceos, ocre y amarillos. El artista Tiahuanacota juega con formas mas abstractas que no obstante, en las bandas pintadas se descubre en líneas angulosas de sus diseños, la repetición de signos como formas orgánicas, ojos, cabezas humanas, cóndores, fragmentos de felino, serpientes, etc. Elementos poco decorativos, mas bien esquemas intelectuales trazados matemáticamente, con un contenido ideográfico.

El estilo inca (siglo V d.C. a 1532). Ubicado en todo el Peru, Bolivia y el Ecuador. Entre el final del periodo Tihuanacota y el comienzo del incario, se dio el llamado segundo periodo intermedio, en el cual nuevamente se desarrollan culturas locales independientes. Cada una de las regiones principales dio a lugar a imperios centralizados. Construyeron grandes ciudades como Chan-chan, y el énfasis de las culturas fue la producción en serie de objetos con uso de métodos mecanizados de fabricación, bajando así la creación artística. El imperio inca se extendió por conquista militar (bélica o persuasiva), en el plano estilístico no mostró una cohesión uniforme como en los dos horizontes anteriores. Lo que los incas aportaron fue un sentido administrativo de administración política, agrícola y militar. En cambio en lo artístico son ellos los que asimilan de sus vasallos tanto en la decoración pintada de la cerámica como de la textilera, mostrando un estilo simplificado de formas geométricas. Desaparece la imaginaria fabulosa de demonios i animales antropomorfizados. Apareciendo mas bien simples formas tomadas de la geometría y algunas representaciones naturalistas de animales en pequeña escala.

Con este sentido pragmático, el talento inca se expresa en su mejor medida en la arquitectura simple y monumental, y en el diseño de formas estructurales. Uno de sus mas altos logros en ese campo es el de los contornos funcionales y perfectos de vasijas, como los arbalos o los platos en forma de escupidera con mango alargado. El pintor que decoraba estas piezas no tenía mejor propósito que plegarse humildemente a complementar con su pincel la belleza tectónica del objeto. (Stastny F.:1967, Pgs. 11 - 45)

B) SIGLO XVI

Lima.- La tradicion y los Queros. Pintores extranjeros. Melchor de Sanabria. Miguel Luis de Ramales. Bernardo Bitti. Mateo Perez de Alesio, Angelino Medoro. El manierismo romanista. Naturaleza Barroca del S. XVII y los grabados europeos. Mtro. activo Diego de Aguilera, Francisco de Aguilera, Pedro Fernandez de Noriega. Caracter de escuela con raiz hispana de S.XVIII.

Cuzco.- El Virrey Toledo. La sede del Obispado. Garcilaso de la Vega y la revaloración del Cuzco. La extirpación de la idolatría. La comitiva del Conde de Lemos. Los incas y la pintura mural. Las tablas flamencas. Los lienzos con la geneología de los reyes Incas. Bitti en el Cuzco. Cronistas Ocana, Poma, Murua.

A la muerte de Atahualpa los acontecimientos en el Tahuantinsullo se vieron envueltos en un ámbito de luchas entre los partidarios de Pizarro y Almagro que pretendían el

poder de la zona, estas batallas intestinas fueron de un prolongado período que imposibilitó el desarrollo cultural uniforme como en México. Por lo que en este período de transición mal conocido y mal estudiado se ven surgir obras híbridas que recogen elementos de una y otra cultura, luego la iglesia se encargaría de aplacar las manifestaciones indígenas arguyendo que son las expresiones de herejía.

En esta transición tenemos a los "queros" que son la continuación de los antiguos objetos rituales y ornamentales, objetos transicionales de gran interés que se los puede describir como unos vasos de madera policromada. Estos vasos ceremoniales se remontan a la época de Tihuanaco. Durante el imperio se heredó esa forma y se la uso con decoraciones geométricas incisas y representaciones de animales en color. No se extinguieron con el advenimiento del virreinato como algunas otras formas artísticas. Su función domestica, que se sobre ponía a la ceremonial permitió su supervivencia enriqueciéndose con un nuevo estilo pictórico, perdiéndose luego solamente al iniciarse la República e incluso algunos ejemplares tardíos van decorados con el retrato de Simón Bolívar. Su decoración esta dividida con bandas horizontales y la superior que es mas ancha lleva escenas de batallas, cacerías, escenas agrícolas, laborales, figuras vestidas a la usanza incaica o colonial, hombres o mujeres, solos o acompañados de acólitos, todo esto con abundantes imágenes ornamentales de relleno, como florecillas y aves. La banda central es habitualmente de trazo geométrico, rectángulos, meadros, escalones, cruces, etc. El sector inferior decorado con motivos florales y campesinos, entre los cuales predominaba la estilización de la cantuta (flor andina).

(Stasny F.: 1967, Pgs.26 - 28)

B-1) LIMA

La pintura floreció con diferentes personalidades en el virreinato, por lo que se dieron escuelas importantes como en la ciudad de Lima, Cuzco, Potosí y de menor interés las de Trujillo, Arequipa, Collao, La Plata, etc. Entre todas estas la mas importante es la de Lima por ser el centro, con un carácter sobrio metropolitano e intelectual. Su primera producción pictórica es de formación importada de España a través de pintores castellanos como Melchor de Sanabria, Miguel Luis de Ramales, etc. que oscilaron entre la pintura gótica flamenca y elementos renacentistas de Italia. Un hecho de suma importancia en la historia de la pintura del cono sur es el arribo de Bernardo Bitti en 1575 a Lima y pocos años después llega Mateo Pérez de Alesio y en 1600 entra a la ciudad Angelino Medoro. Siendo el primero de ellos el que influyó decisivamente y penetró a Arequipa, Cuzco, Juli, Acora, La Paz y Sucre, esto por su capacidad de haber entendido las necesidades pictóricas del nuevo continente y saber adaptar su estilo consecuentemente. A finales del siglo XVI, "el

manierismo romanista" triunfa en Lima y perdura hasta muy entrado el siglo XVII. El agustino Francisco Bejarano o el sevillano Leonardo Jaramillo mantuvieron las afecciones del estilo alargado usado por el propio B. Bitti quien se caracteriza por mantener los canones alargados, posturas elegantes, afectadas y la cabeza en escorzo, manos de finos dedos y alargados con movimientos elocuentes, los colores y embestiduras de pliegues angulosos, gamas frías y suaves veladuras.

A la mitad del siglo XVII se impuso la composición de naturaleza barroca, gracias a los grabados europeos. Entre los artistas activos figuran Diego de Aguilar, Francisco de Escobar, Pedro Fernández de Noriega, etc. Años después en el XVIII, Lima mantuvo los caracteres de una escuela pictórica de raigambre con vicios de provinciana a pesar de que el retrato ampuloso fue el tema preferido por los pintores de la época.

Como nuestro interés es el comparar la expresión pictórica mestiza, de carga india de un carácter local, de pintura que se considera como original de un lugar determinado, no vamos a ahondar en Lima, que fue más española, veremos mejor el proceso de Cuzco que como provincia y como capital del antiguo Tahuantinsuyo pudo dar un fruto similar al mexicano, donde el choque cultural fue más tremendo, suavizado solo con un arte mestizo.

B-2) CUZCO

La convulsión bélica en 1534 y 1570 en el Perú, como centro el Cuzco, como ya que mencionamos anteriormente no colaboro en la evolución de las artes. Súbitamente dos descubrimientos fueron capitales para la vida económica del Perú, sucedieron en la segunda mitad del siglo y fueron el hallazgo del Cerro Rico de Potosí (Bolivia) y del Azogue o mercurio en Huancabellca. El primero en 1545 y el segundo en 1560, complementándose y definiendo la economía del Perú por 200 años. En España el rey Felipe II y en el Perú don Francisco de Toledo define la incorporación institucional del país al imperio español, y una de las ordenanzas de Toledo es la Carta Magna del virreinato. Toledo traía instrucciones de Felipe II de definir la posición de las tierras de América para la monarquía. Uno de sus grandes errores fue la ejecución de Tupac Amaru, el último descendiente de los incas, concluyéndose así la oposición formal de la nobleza incaica a la tiranía española. El período de Toledo en el Perú fue el del mayor florecimiento en todos los órdenes, coincidiendo con ello la aparición de nuevas corrientes del pensamiento traídas por los jesuitas y la nueva generación de hombres de cultura española. El aprecio al estudio de las "antiguallas", y la aplicación de las formas tridentinas que fue un nuevo enfoque del pensamiento y la introducción del manierismo en el arte y la literatura. La ciudad del Cuzco fue sede del obispado desde 1536, a esto se agrega el hecho que la ciudad fue capital del incario y también congreso las

casas matrices de las ordenes religiosas, para hacer la ciudad de mayor importancia en el siglo XVI.

En 1598 falleció el rey Felipe II y con el advenimiento de su hijo Felipe III concluye una etapa en la situación política del Perú. Un hecho de importancia es que con este rey el virreinato comienza a desenvolverse fluidamente con toda la infraestructura organizada y da sus primeros frutos. La apreciación por el Cuzco se vio incrementada por estas fechas gracias a la publicación en Lisboa de "Los Comentarios Reales de los Incas" del autor indio Garcilazo de la Vega que causo impresión en el mundo el saber sobre el imperio inca.

A raíz del motín descubierto en Lima durante la fiesta a la Inmaculada Concepción, se instala la comisión encargada de la "extirpación de la idolatría" que recogió y destruyó en el Perú todos los ídolos y huacas aun existentes llevando a hechiceros y sacerdotes de la antigua religión a casas de corrección y adoctrinamiento cristiano en Lima, Juli y Chuquisaca. La vida cultural de la ciudad se incremento con la fundación de dos casas de estudios superiores, el Seminario de San Antonio Abad (1619) y el de San Francisco de Borja; añadiéndose a esta iniciativa se construyó el corral o casa de comedias iniciada en 1622, tres décadas después, en 1650, el terremoto del 21 de marzo destruyo la ciudad para ser reconstruida y en 1668 se consagro la nueva Catedral de San Francisco, coincidiendo con un gran desfile de los ejércitos y la comitiva del Conde de Lemos, gran virrey del Perú, que en su regreso a Lima paso por la ciudad. Este fue motivo de inspiración para los pintores porque eran pocos los mandatarios que realizaban giras de esta naturaleza. Como el otro virrey arzobispo Rubio Morcillo que paso medio siglo después y quedo inmortalizado por los pinceles de Pérez Holguín.

Los estudios permiten no hablar de una influencia indígena en la pintura del siglo XVI. Los rasgos americanos aparecen mas tarde, como en la segunda mitad del siglo XVII y XVIII. Los incas conocian la pintura mural, fue de escasa producción, pero tal vez se deba encontrar ahí la influencia, aunque ya no existan, y no la de los quecos cuya técnica paso para la de muebles. Garcilazo de la Vega nos da una extensa noticia sobre murales hechos según él en tiempos de Wira Kocha. La pintura conservaba su frescor en 1580, pero dice Garcilazo "en 1525 pregunté a un sacerdote criollo que vino del Perú a España si la había visto y como estaba? Dijome que estaba muy gastada, que no se divisaba nada de ella, porque el tiempo con sus aguas y su descuido de la perpetuidad de ella y otras semejantes anti-guallas, la habían arruinado..." La pintura mural estaba en una peña, en el trayecto del Cuzco a los Chancas; se describe así: "mando pintar -Wira Kocha- dos aves que los indios llaman cunTOR (condor), dos aves destas mando pintar, la una con las alas cerradas y la cabeza baja y encogida, como se ponen las aves por fieras que sean, cuando se quieren esconder, tenían el rostro hacia Collasuyu y las espaldas al Cozco. La otra mando pintar en contrario, el ros-

tro vuelto a la ciudad y feroz, con las alas abiertas, como que iba volando, a hacer alguna presa. Decían los indios que un cundor figuraba a su padre, que había salido huyendo del Cuzco e iba a esconderse en el Collao; y el otro representaba al inca Wira Kocho, que había vuelto volando a defender la ciudad y todo su imperio".

Otras historias sueltas nos corroboran que los incas hacían pinturas. Así Sarmiento de Gamboa dice: "como Pachacutec que llamo a los viejos historiadores para que relataran todo lo que sabían sobre las antigüedades, origen y cosas notables de estos reinos. Después de averiguado, hizolo todo pintar por su orden en tablones grandes y deputó en las casas del sol una gran sala, a donde las tales tablas que guarnecidas de oro estaban estuviesen como en nuestras librerías" (Pedro Sarmiento de Gamboa, "Historia de los Incas", Argentina, 1942, pags. 46 y 47).

Se tiene conocimiento que como en otros lugares, al Cuzco llegaron tablas flamencas. Una pieza se encuentra hoy en la colección de la señora Teresa Orihuela en el Cuzco. Pertenece a la escuela de Amberes (primer tercio del siglo XVI). Representa a la Virgen con el Niño, el estilo es del círculo de Quintin Metsys (1465 y 1530) y se atribuye a su hijo Jan (1505 y 1575). Representa el primer contacto con la pintura europea. Pero esta huella flamenca, se percibe con fuerza solo a partir del primer tercio del siglo XVII cuando el estilo manierista declina. De estas tablas existen, de las de España también, pero no las de Italia.

Al llegar los españoles al Cuzco se encontraron con hábiles artesanos del imperio. Luego serían ellos los que trabajarían en la edificación de las primeras iglesias. Casi después de 10 años de la conquista llegaron los primeros artesanos españoles. Así hallamos al maestro Juan Niño de Loyola que recibe en 1545, 25 pesos de oro por hacer un cuadro para la Iglesia Mayor, con marco dorado. Otra noticia tenemos que en 1575 Pedro Cáceres se encontraba trabajando, decorando algunos conventos e iglesias en el Cuzco. Por esos años de 1560, "estaba expuesta en la Plaza Mayor del Cuzco una pintura de Santiago Apóstol derribando a muchos indios..." según dice Garcilazo.

Años después en 1562 pasa por el Cuzco, con gran boato, el virrey don Francisco de Toledo, cuya obra de gobierno ha sido alabada, por haber hecho las relaciones sobre los incas, mandó pintar los célebres lienzos con la genealogía de sus reyes y algunas vistas de la ciudad del Cuzco y otros puntos del Perú, con el objeto de enviarlos a Felipe II. Estos cuatro "lienzos" fueron pintados por indios. El célebre encargo hubo de influir en la pintura cusqueña, tanto por su valor iconográfico como por su calidad estética. Estos lienzos hoy están perdidos, es probable que estos fijaran la iconografía definitiva de las vestiduras y de la forma indígena que presiden a la pintura posterior al genero.

Angulo, en su libro sobre pintura española del siglo XVI dice que durante la primera etapa de los años últimos del siglo y los primeros del siguiente, la pintura renacentista

española, en lo que tiene de italiana, es todavía esencialmente cuatrocentista. Otro tanto podemos decir de los pintores cusqueños de fines del siglo XVI, que se nos presentan todavía con aire cuatrocentista y que tienen un italianismo de segunda mano, que no proviene de Bitti y Medoro, son duros como los pintores españoles del siglo XIV y tienen sabor local. Ante este grupo de pintores pensamos que nos encontraremos con los equivalentes americanos como Rodrigo Osona, Pedro Berruete y Alejo Fernández. Representan la pintura por los españoles después de la conquista hasta que el Perú sufre el impacto de los tres italianos que revolucionan la pintura: Bitti, Medoro y Alesio.

Bernardo Bitti.- Gran pintor de sudamérica del siglo XVI que influyó con su pintura el Perú y el Ecuador. Su obra produjo gran interés en todas las ciudades que estuvo y se puede decir que es el jesuita fundador de la escuela pictórica de cada ciudad. Lo mismo sucedió en el Cuzco, aunque su obra más importante no se encuentra ahí, lo que pintó en esa ciudad fue decisivo para formar un grupo de maestros manieristas, hecho de importancia que se desarrolló con la pintura cusqueña de la primera mitad del siglo XVII. Aloiso Bernardo Joan Domóchruto Bitti nació en Camerino, ciudad de las Marcas, Provincia de Maserata, en 1548. Sus padres Paulo Bitti quien murió en 1568 y Cornelia viva en esa fecha. Tenía tres hermanos y tres hermanas, una fue monja. Nada se sabe sobre su infancia, pero comenzó en la pintura alrededor de los 14 o 15 años. Entra en la Compañía como novicio el 2 de mayo de 1568, en la Casa Profesa de Roma a los 20 años. En junio de 1573, por instrucción del padre Everardo Mercuriano, general de la Compañía de Jesús, se ordena al Visitador de las Indias occidentales, padre doctor Plaza que pase al Perú llevando a otros jesuitas al hermano Bitti. Un año después, 25 de junio de 1574, ese grupo de jesuitas esperaban el galeón para salir de San Lucas de Barraneda y el 10 de octubre salió la expedición para América llegando a Lima 7 meses después, el 31 de mayo de 1575. Entre este año y 1583 trabajó Bitti en Lima. Desde esa fecha lo encontramos en el Cuzco, de ahí pasa a Juli, permaneciendo hasta 1585, luego trabaja en La Paz. Alrededor de 1592 y 93 lo encontramos otra vez en Lima volviendo 4 años después al Cuzco, donde está hasta 1598. Falleció en Lima en 1610 a los 62 años.

Según el profesor Soría, estudió a los artistas en Camerino, Urbino y Roma, llegando a la conclusión de que el arte de Bitti se desprende de Vasari, Zucchi y los hermanos Zucchari. No se duda que su tendencia es el manierismo y su fuerte es Miguel Ángel, con alineamiento acusado, predominio de la figura y un colorido frío y contrastado, también está influenciado en sus virgenes y sus niños con la escuela de Rafael. Manteniendo en la vestidura de la virgen el escote cuadrangular. También está la influencia de Giulio Romano, Parmeggiano y del Pontorno. Del primero extrae los largos cuellos femeninos y del segundo el contraste en el colorido y los paños angulosos. A parte de la influencia italiana también está

la española y esto a través del maestro Luis de Morales, con las vírgenes, Jesucristo y los Santos.

Es la misma manera de enfocar las composiciones, las actitudes de las figuras, etc. Se le atribuye también una semejanza con la obra del Greco porque ambos siguieron una misma tendencia: el manierismo italiano cincuentista; pero la probabilidad de que Bitti haya visto en Roma o en Sevilla obras del Greco es pequeña. Conforme al maestro Bitti fue perdiendo la memoria del continente europeo y se fue inclinando a una pintura personal, menos manierista, y por decirlo, mas americana. En 1583, el rector de la Compañía del cuzco, Padre Jose Turuel, llamo a Bitti a la ciudad incaica para que completase el retablo mayor de la iglesia de la orden. Bitti permaneció en esa por año y medio pintando los lienzos del citado retablo, como tema fue la transfiguración del señor (hoy no existe nada en el retablo de su obra). De esta estancia Bitti dejo las pinturas murales de la Cofradía del Nombre de Jesús (iglesia de la Compañía), el tema fue: Juicio, Gloria y Pena de los Condenados..., "las penas y castigos del infierno tienen a los vicios y pecados de los indios que están en el lienzo bien dibujados por sus especies y diferencias" (toda esta obra fue destruida en el terremoto de 1650). Sobre retrato esta la del Padre Jerónimo Ruiz de Portillo, siendo la única muestra que como retratista dejo Bitti. Durante la segunda estancia en el Cuzco, hizo muchas piezas mas pequeñas con que están enriquecidas las celdas de la casa y de la Capilla de la Concepción de Nuestra Señora que es la congregación de los estudiantes. Entre esas piezas pequeñas hay que colocar la magnífica Virgen del Pajarito (Virgen del Lunar), pintada sobre madera, actualmente ubicada en el sagrario del Retablo de la Trinidad de la catedral del Cuzco. Tanto se apreció la obra de Bitti que se dispusieron cortinas de tafetan para tapar los cuadros entre semana y solo descubrirlos en días de fiesta. Con esto afirmariamos que Bitti, introduce el manierismo en el Cuzco, tendencia que continua en la escuela hasta el siglo XVIII. El discípulo mas conocido de Bitti es Gregorio Gamarra, quien trasmite las enseñanzas a otros maestros como Pardo Lagos. El éxito feliz de las madonas Bittescas, se nota también en la pintura mestiza, un siglo después de la muerte del maestro, los rostros suaves, sonrosados, delineados y delicados de las Inmaculadas y Vírgenes cusqueñas deben mucho a lo que Bitti pintó.

Cronistas.- Entre todo el ámbito artistico peruano esta el trabajo destacado de los cronistas como Ocaña y Murúa, el primero nació en Toledo, perteneció al Monasterio de Guadalupe, de la orden Jerónima. Diego de Ocaña recorrió para recaudar fondos, México, Lima y Chuquisaca; describió en un diario a los países del Peru, Bolivia y Chile ilustrándolo con dibujos y acuarelas. Retrata también a Martín García de Loyola y representa con su trabajo destacados incas, flustas, indios collas, etc. en el año de 1601.

Guamán Poma de Ayala tiene una crónica ilustrada donde el estilo de las composiciones es taquigráfico usando solo la línea como exclusión de las sombras, figuras ingenuas e impersonales, mostrando un estilo cercano al de los quecos. La obra se titula "Nueva Crónica y Buen Gobierno", comenzada en 1600 y terminada en 1611 o 1615. Iconográficamente es la obra más importante con referencia a la conquista y el imperio incaico.

Otro cronista que ilustra su obra es "El Mercedario" Martín Murúa, contemporáneo de Guamán Poma, siendo su obra ilustraciones de menor interés. (Gisbert T.: 1985, Pgs. 406 - 426)

C) SIGLO XVII

Cuzco.- La pintura de Flandes. El influjo de Zurbarán. Realismo clarooscuro. Mtro. activos: Diego de la Puente. Diego Quispe Tito, Basilio de Sta. Cruz Pumacallao. El mecenas Manuel Mollinedo y Angulo. Obras locales producidas por alumnos de D. Quespe. Características de la Escuela Cuzqueña. Las Series Angelicas, Arcabuceros. Stos mas populares.

En el siglo XVII continúa el envío de grabados flamencos a América, por lo que la influencia de Rubens a través de ellos se hace significativa. Flandes no se limitó solo a los grabados, sino incluso a la exportación de cobres pintados que América los recibía con gran interés y lo vemos en la zona andina, donde hubo una gran difusión. Estas obras fueron firmadas por Guillermo Forchaut (1632 y 1671) y sirvieron para informar a los pintores del manejo del color, circunstancia que no podía conocerse a través de los grabados. La influencia española fue patente, primero Francisco Pacheco, que envió a Santa Fe de Bogotá y a Lima sus lienzos, igual que Francisco de Zurbarán, como Bernabé de Aila y los hermanos Polanco. El influjo de Zurbarán es definitivo tanto en la temática como en el estilo, aunque son pocas las obras que se le atribuyen, una de ellas es "El Apostolado de San Francisco de Lima", dos "Cristos Crucificados", uno en Lima y otro en el Cuzco, "Santo Domingo" y "San Francisco" del convento de la Buena Muerte de Lima y finalmente en Sucre un "Santo Mercedario".

El obispo Mollinedo llevó al Cuzco un Greco, junto a obras de Herrera, Barnuevo y Caxes. Fuera de esas obras y las enviadas esta la presencia de los maestros formados en los talleres de Amberes y España que juntos dieron un giro a la pintura andina, la cual arrastraba un tardío manierismo. Uno de esos maestros es Diego de la Puente, portador de la influencia de Rubens. A la muerte de Bernardo Bitti, la orden a la cual trabajaba lo reemplazó con este

pintor, de la Puente, que trabajó hasta su muerte en 1663. Su obra es de grandes dimensiones, de figura maciza, un cuadro suyo que muestra un interés iconográfico es el tiene al rey Baltasar sustituido por un inca (representando a las tres razas en América: blanca, negra e indígena). (Gisbert T.: 1985, Vol. 29, Pgs. 90 -93)

El pintor mas representativo del siglo XVII es el indio Diego Quispe Tito, pintor que dejó mas de 30 cuadros firmados, nació en 1611, probablemente en el Cuzco. Era sin duda indio, firmaba Diego Quispi Titu-inga, la última palabra significa indígena. Se cree que nació en la Parroquia de San Cristóbal, por provenir de ahí, muchos indígenas nobles que apellidaban Quispe o Tito, pero mas probablemente es del pueblo de San Sebastián, donde está la mayor parte de su obra. Cabe señalar que Covarrubias afirma a Quispe Tito como arquitecto de la Torre de San Cristóbal, diciendo: "el Obispo Manuel Mollinedo y Angulo en el curso de su periodo episcopal mandó construir la torre de la iglesia (San Cristóbal) de cal y canto, con el pintor y alarife Diego Quispe Tito (1673 y 1679)". Aunque no hay documento que compruebe esto, es difícil de creer por ser algo muy diferente a su oficio. En el pueblo de San Sebastián es donde existen mas obras y de mas importancia como la serie de San Juan Bautista, San Lázaro y San Sebastián. De las obras que están en el Cuzco destacan la serie del Zodiaco. De la muerte de este pintor solo podemos suponer que fue como en 1681, porque es la última fecha de una de sus obras. Es bueno destacar que existe un homónimo llamado también Diego Quispe Tito, natural de San Cristóbal (Parroquia) e hijo de Felipe Tito. Su obra no se confunde con la del pintor del Zodiaco que nace 100 años antes. En 1631 Quispe firma su obra mas famosa, "La Sagrada Familia" de Santo Domingo, Cuzco. Kelemen encontró en grabado que sirvió de modelo a Quispe, ejecutado por Rafael Sadeler sobre una pintura de Martín de Vos (Munich 1614), esta obra tiene pocas variantes introducidas por Quispe. La firma que lo autentifica se halla al pié de San Juanico. En la cinta donde se suele colocar el Agnus Dei, textualmente dice: "QVIS PI TITO FACIEB AN. 1631". Creemos que se puede colocar en este primer periodo una obra mas, el "San Miguel" de la colección Osma firmada como Dego Quispe, obra de rico colorido y algún movimiento, su iconografía es la usual, la lucha de San Miguel al centro, y la lucha de los ángeles buenos con los malos en el entorno.

Quispe también en la iglesia de San Sebastián tiene una gran colección compuesta de 4 series que son: primera versa la "vida de Juan Bautista", segunda "el Martirio de San Sebastián", tercera "a Pasión de Cristo", cuarta "los Poderes de la Iglesia", siendo la primera serie la mas importante y consta de 12 cuadros que miden 4.51 por 4.58 metros, estos son:

- 1.- Anuncio del nacimiento de San Juan
- 2.- La visita de Isabel a la virgen
- 3.- Nacimiento de San Juan

- 4.- Las familias de Jesús y San Juan
- 5.- San Juan niño en el desierto
- 6.- Predica de San Juan a la multitud
- 7.- Predica de San Juan contra Herodías
- 8.- Ecce Agnus Dei
- 9.- Bautizo de Cristo
- 10.- Danza de Salomé
- 11.- Prisión y muerte de San Juan
- 12.- Presentación de la cabeza a Herodías

En esta serie se acentúan las notas de la pintura andina. Aparecen por primera vez ciertos elementos de feliz acierto o de fácil aceptación popular que luego los maestros locales repetirían, como el paisaje colmado de aves y florecillas en primer plano, la vestimenta femenina y la de los ángeles, con velas, falsos broches, gasas recogidas, cintas y plumas, el uso de brocados y de todo aquello resulta decorativo, grandes lejanías brumosas y los jardines que llenan los planos intermedios, con sus bien recortadas plantas y sus vistosas fuentes. En los interiores, como en la "Danza de Salomé" se descuida la perspectiva mientras se cuidan los detalles, se crean falsas pero decorativas paredes que sirven de bambalinas para dividir el espacio. El mejor cuadro del conjunto es la "danza de Salomé", la importancia de Herodes y Salomé, colocados simétricamente uno frente a otro, resalta no solo por la ausencia de Herodías, sino por el lujo y la abundancia de joyas y ricas telas que los cubre, elementos que sirven para separarlos de la composición del fondo. Todos sus tipos buscan el ideal de la belleza masculina y femenina respectivamente.

Son bien consideradas algunas de la últimas obras de ese particular pintor, como "la Piedad" y San Lázaro". "La Piedad" se encuentra en la Capilla de San Lázaro que tiene como titular a la Virgen de la Soledad. La obra es una de las mejores obras de Quispe Tito, ya que describe en un paisaje desolado y oscuro a la Dolorosa sentada, sosteniendo en sus rodillas el cuerpo exánime de su hijo.

Otras pinturas de gran efecto son las que pintó los mismos años Quispe Tito del "Juicio Final", pinta un "san Miguel Arcángel" (propiedad de la Pinacoteca Pérez Holguin, Ministerio de Educación, La Paz, Bolivia), sus dimensiones son de 60 por 80 cms. Tiene el mismo carácter que el arcángel del cuadro franciscano de las Postrimerías, aproximado por el dibujo y el color. El rostro se repite en el tipo creado por Quispe en sus vírgenes y ángeles, es un cuadro totalmente barroco, tanto en el velo y escorzo violento como en el colorido de matices amarillos y de gama cálida. Detalle iconográfico es la balanza que sostiene al arcángel en su mano izquierda, donde se pesan dos almas representadas por minúsculas figu-

ras, lo que presta especial encanto es el sobre dorado que cubre toda la imagen en brocado, esta adición de oro realza la figura notablemente.

La serie del Zodiaco de la cual existen hoy solo 8 cuadros en la Catedral del Cuzco, 7 en la parte trasera del Presbiterio y uno en la Capilla de Santa Rosa. Son un grupo definitivamente muy representativo porque están basados en una parábola o escena de la vida de Cristo, la cual tiene un amplio fondo de paisaje. Tienen todos los cuadros una leyenda latina y el signo zodiacal correspondiente.

En los grabados flamencos del siglo XVII son corrientes las series sobre el Zodiaco, estos a veces agrupados en 3 signos respectivamente para que en 4 láminas se puedan reunir como estaciones del año, La razón y objeto de la serie del Zodiaco en la catedral, se caracteriza por ser la única en su tipo, en lo que se conoce como pintura hispanoamericana. Este tema no se popularizó jamás, exceptuando otra representación en alto relieve de la iglesia dominicana de Santo Domingo, esto porque pareció inconveniente su representación y no se la permitió, por lo que los cuadros del Cuzco en la Catedral nos sorprenden en general por los signos zodiacales que se hallan asociados a dioses paganos de la antigüedad, como en Santo Domingo, y no se los suele mezclar con asuntos cristianos. Si nos preguntamos para que y porque se hicieron estos cuadros, nos responderíamos primero que como viene indicado en el título de la serie grabada, fue hecha con el fin de extirpar la idolatría de los astros y ayudar a la catequisación indígena, que va contra las características astrológicas que en el Perú se hallaban instaladas en la antigua idolatría. (Mesa J. de: 1952, Pgs.63 -92)

A medio siglo se deja sentir en Cuzco el influjo del realismo claroscuro sevillano, que vino con Zurbarán y sus seguidores. De uno de estos seguidores, el pintor Fuente Cantos, son un "Cristo Crucificado" con réplicas en otras partes del país. Otros seguidor de esta tendencia es Martín de Loaiza que tiene cuadros en la Recoleta. Conjuntamente a Quispe Tito, sobresale el indio Basilio Santa Cruz Pumacallao (1661 y 1691) que trabaja en varias iglesias, especialmente en la Merced, en el "Martirio de San Lauriano" y la Catedral por encargo del arzobispo Manuel Mollinedo y Angulo, mecenas de la ciudad.

Finalizado el siglo, algunos maestros formados por Quispe y Santa Cruz, trabajan lienzos que tiene un fuerte toque local. Entre ellos destacan el "Matrimonio de Beatriz Ñusta" y la serie de "Corpus Christi". Los famosos y célebres cuadros del "Corpus Christi", 15 en total, están en Cuzco y Santiago en Chile. Estos son de 1673, porque tienen la presencia del obispo Mollinedo que llega al Cuzco por esas fechas y también esta Carlos II, que se lo represento como un niño de 12 años. Los donantes fueron varios indígenas, y aparecen en el cuadro vestidos de alférez delante de los carros de la Candelaria, San Cristóbal, Santiago y San Sebastián. Los cuadros del Corpus se les puede describir según el orden de: altar principal, salida de la procesión, paso y desfile de las ordenes religiosas, desfile de carros

con caciques indígenas, fin de la procesión e ingreso a la catedral. Con toda esa descripción pictórica del rito podemos ver a través de ella todo el panorama social y cultural de la época descritos en los días de la fiesta de Corpus Christi, cuya fecha, variable entre los meses de mayo y junio, reunía a toda la población de las ciudades del imperio español en torno a la vida religiosa. En esos días festivos, las autoridades civiles y religiosas juegan un papel alto en la ceremonia, las corporaciones religiosas, la clase media, los artesanos, los indígenas, negros, mestizos, mulatos, etc. en sus respectivos niveles aparecen espléndidamente retratados y con la indumentaria propia del esclafón social.

Para los indígenas este acto fue una sustitución de la antigua festividad del *Inti Raimi* -culto al sol por el culto a la eucaristía- (la forma de la custodia ellos la veían como un sol).

Las series no solo nos cuentan sobre los personajes, sino el ámbito citadino, las calles, plazas y edificios, etc. En el cuadro que muestra a la comunidad jesuita apreciamos también parte de la nueva iglesia de la orden. Otro conjunto de gran interés es el grupo de retratos que es uno de los mejores logros de la serie. La costumbre de adornar con cuadros las paredes de las iglesias y casas por donde pasaba el cortejo se hace patente en esta serie, en la que se ven cuadros en los altares y en los arcos triunfales. Aparecen grupos de santos y arcángeles arcabuceros, siendo estos temas preferidos en las escuelas del Cuzco y el Collao (posteriormente explicaré más sobre el tema)(Ver lám.XVI Y XVII). Lo que llama la atención son los paisajes o paisajes, en esos días muy abundantes y que se los ve también colgados de las paredes de los edificios de la ciudad.

Junto a la serie del Corpus están las obras narrativas como la muy famosa obra que relata el matrimonio de Martín Loyola con doña Beatriz, hija del inca Sairi Tupas, que actualmente está en la Compañía del Cuzco, los dos temas fueron hechos por el círculo del maestro del Corpus. La obra del matrimonio que nos muestra costumbres de la familia incaica (de la novia), constituida por Diego Sairi Tupac y Don Felipe Tupac Amaru y detalles peculiares como el papagallo que tiene la esposa inca que se repetirían posteriormente en la pintura popular del siglo XVIII. El lienzo tiene un carácter político también, en él vemos que los indígenas pretenden regresar al poder a través de una unión de esa índole.

El desarrollo de la pintura cusqueña del siglo XVII desde Quispe Tito hasta la Procesión de Corpus, señala un manierismo que llega a través de una interpretación del barroco, a una pintura característica y diferente a la europea y se la determina como la escuela cusqueña por su originalidad; en ella se suprime la perspectiva, las figuras están dentro y sumergidas a un escenario plano y a su vez, estas son añadidas y convencionales, con paisajes ideales, con flores de tono azul, con enormes pájaros. Una nota distintiva es el sobre uso

del dorado, nota arcaica que proviene quizá de la pintura prerrenacentista. (Gisbert T.:1985, Vol. 29, Pgs.97 - 101)

D) SIGLO XVIII

Cuzco.- Problemas gremiales. Mtros. activos; Basilio Pacheco, Marco Zapata. Pintura liberada Estofados. Pinturas en gran escala Mtros Mauricio García, Pedro Nolasco Lara, Marcos Zapata, Isidro Francisco de Moncada. Pintura mural Cuzquena, Tadeo Escalante. La influencia ecléctica en Lima de la corriente francesa, Mtros Cristobal Lozano, Francisco Martínez, Juaquín Urreta, José del Pozo.

Los problemas entre gremios españoles e indios trajeron problemas en la pintura barroca que aceleró su decadencia y extinción y surgió una pintura local convencional y decorativa que se conoce como "pintura cusqueña" habiendo dos de este tipo. La fina, heredada de Quispe Tito y los pintores de las series de corpus, rica en detalles y sobre dorado; y la ordinaria pobre con predominio de rojos y azules.

Entre los pintores celebres del momento esta Basilio Pacheco (activo 1738 a 1752) y Marco Zapata (activo 1748-1764), son ellos los que forman parte de los artistas que se encuentran consigo mismo. Hasta entonces los artistas peruanos han escuchado las indicaciones de fuera. Ahora hacen un arte irreal, el idealismo renacentista de un principio se vuelve irracional, el paisaje se torna paradójicamente en una huida de la realidad cotidiana, tratando con un auténtico primitivismo. El artista prefiere registrar lo que sabe de las cosas y no lo que ve. No es este un arte que añora pintar escenas naturales sin lograrlo. Su desvinculación de la realidad visible es sistemática y consciente, aspira a una perfección formal que es perseguida por repeticiones invariables de algunos arquetipos establecidos, todos con espíritu medieval, y el efecto de realidad es tal por el uso de la decoración en oro, que cubre parte del lienzo. Estofado o brocateado, son los términos técnicos que se aplican a esta decoración propia del siglo XVIII. Se crean también algunas innovaciones iconográficas, como los arcángeles armados con fusiles que ahora decoran las iglesias del Cuzco y pertenecen a la expresión de los dos siglos XVII y XVIII. Nunca se penso en armar a los mensajeros divinos, a fin de que pelearan a tiros de fusil contra el mal. Esto es una temática original de los artistas peruanos, quienes se inspiran en las figuras complicadas de los libros de ejercicios de manejo de armas, siendo ellas el método bélico mas efectivo en esos días de dominio español. Pero lejos de ser fieros soldados, los arcángeles han adquirido a través de las múltiples repeticiones de los prototipos conocidos, un aspecto irreal y misterioso. Escondidos bajo sus

ampulosos y fastuosos vestidos cortesanos, son los mensajeros de un mundo de fantasía en el cual los mismos arcabuces son adornos y donde los gestos complicados con que se cargan y se limpian las armas, parecen los pasos minuciosos de un valet ritual. El museo de arte posee tres de estos arcángeles de los cuales dos están finamente estofados y en la colección Manuel Mújica Gallo se conserva un conjunto que ofrece el interés de conformar una serie homogénea. Surge así, en pleno siglo XVII y XVIII, un arte idealizado dando la espalda al mundo visible. Las pinturas que se crean en esas condiciones alcanzan ocasionalmente la mas alta expresión formal y expresiva nitidez. De las otras manifestaciones tenemos a Mauricio García, pintor mediocre que produce en cantidad industrial, la cual es llevada por arrieros al alto Peru, Potosí. Son figuras las que pinta, enanas y de pobrisimo color rojos, ocre y poco azul. Rara vez representa paisajes y la iconografía de sus cuadros se reduce a virgenes rodeadas de santos. Lienzos de pequeñas dimensiones en 1754, junto con el pintor Pedro Nolasco Lara; firma un contrato con el mercader Gabriel rincón para entregar 435 lienzos en un plazo de 7 meses. El contrato estipula "todos los referidos lienzos han de ser apaisados, con buenos adornos de curiosidades y algunos de ellos brocateados de oro fino". Dentro de esta misma linea esta Marcos Zapata, pero es un maestro de mas calidad. De figuras esbeltas, de colorido entre rojos y azules (activo 1748- 1773). Su obra mas importante es la de "letanias" pintada para la Catedral de Cuzco, encargada por don Diego de Barrio y Mendoza, tesorero del Cabildo catedralicio. Entre los últimos maestro esta Isidoro Francisco de Moncada que trabajo en el Collao y también pinto series para Chile como la vida de San Pedro de Alcántara.

La pintura cuzqueña barroca del XVIII gira en torno a Atadeo Escalante que nos lleva del barroco al arte popular. Con anterioridad a el existe la celda mercedaria, importante por su temática, realizada por un pintor local bajo la influencia de Francisco de Salamanca, personaje que habito la celda (fraile de Oruro, 1660, murió en Cuzco en 1737). Tadeo Escalante es el ultimo pintor cuzqueño que trabaja en el virreinato en transición del siglo y las nuevas ideas nos da un arte nuevo y valedero que entronca con lo popular. Fue conocido por los murales de la Iglesia de Huaro que firma en 1802, en la Iglesia de Belén y el Molino de los Incas esta el autorretrato del pintor, mestizo noble, al parecer descendiente de Atahualpa. (Gisbert T.:1985, Vol. 29, Pgs. 545 -553).

En la costa, mejor dicho Lima, se produce un renacer pictórico bajo la influencia ecléctica del gran "portrait" de gala francés y la persistencia de los religiosos de Zurbarán. Los que representan esta tendencia son el retratista Cristóbal Lozano (1776) cuya pintura mas conocida es el Virrey Manzo de Velazco (hoy en la Catedral) y destaca también el pintor Francisco Martínez y Joaquín Urreta. De este último hay un cuadro en el Convento de

los Descalzos, una valiosa "Huida a Egipto". Ya terminado el siglo arriba a Lima el académico español José del Pozo (Sevilla 1757 - Lima 1821). (Stasny F.: Ed. Hermes. Pg. 44)

5.- CONCLUSION

Análisis comparativo de San Miguel, Huitzilopochtli, Wira Kocha, con respecto a el origen del mito, funciones con la sociedad, testimonios que describen su existencia y su evolución, características formales. Etapa colonial; San Miguel y los Arcángeles Arcabuceros.

La motivación de esta tesis será entonces el poder explicar el porqué de la popularidad de las series angélicas en la pintura barroca de América Latina, específicamente en México y Cuzco como centros creadores y de escuelas relevantes en aquellos años, donde el proceso de mestizaje fue diferente en ambos países, pero que produjo expresiones de gran originalidad.

Un vehículo adecuado para encontrar la explicación a esta interrogante es el acercarnos al germen mismo de este concepto de "humano-alado" que se expresa en la cultura occidental representada por España, la mexicana con los Aztecas y la peruana con los Incas, a través de ídolos tutelares como San Miguel Arcángel, Huitzilopochtli y Wira Kocha que tuvieron vital presencia entre los individuos que los crearon y adoraron por lo que todos ellos estaban influenciados y fueron herederos de grandes tradiciones, las cuales nos permitirán llegar al trasfondo de la idea misma y que para discernirla tendremos como método de comprensión la "comparación minuciosa" de los diferentes aspectos o niveles relacionados con éstas culturas, buscando para este método puntos de ayuda para despejar y desmembrar lo concerniente al proceso de formación de esa idea. Estos puntos estarán centrados en: el origen del mito, función con la sociedad, testimonios que describen su presencia y su evolución en las características formales. Etapa colonial, San Miguel y los Arcángeles Arcabuceros.

Una vez investigado y comparado todo el material que nos refiera la similitud entre la conformación del proceso de cimentación de la cultura y sus concepciones religiosas y filosóficas de estos pueblos, veremos también un aspecto de suma importancia que es el producto mismo del mestizaje después de la conquista de América que es en sí un aborto que trae consigo características esenciales de cada cultura encerrado en un imagen generalizada por estos pueblos pero que respeta fundamentalmente el sentir de estos hombres que se funden al impacto violento del encuentro de culturas.

EL ORIGEN DEL MITO DE SAN MIGUEL, HUITZILOPOCHTLI Y WIRA KOCHA

San Miguel Arcángel. - ¿Quién como Dios?

Lucifer "el que lleva la luz" fue un ángel hermoso que se perdió y se creyó igual a Dios, enfrentando con soberbia a su creador. Por lo que otro espíritu bello y radiante se apareció para combatirlo y arrojarlo del cielo diciendo "¿quién como Dios?". Era San Miguel (en hebreo Michael) que por ese acto se convirtió en el príncipe de los ángeles (Báez M.E.: 1979, Pg. 9) según la tradición cristiana a San Miguel se le describe como el capitán general del ejército celestial y el protector de la nación judía, el cual después de la revelación cristiana, paso a ser el protector de la Iglesia Cristiana militante. Según las sagradas escrituras, Dios a otorgado a este ángel muchos privilegios, entre ellos, será él quien haga sonar la trompeta en el momento de la Resurrección Final (Carta primera a los corintios, XV.52) En el apocalipsis aparece luchando con sus ángeles guerreros contra el demonio y lo describe con un rostro de sol que sobresale de entre los ángeles. Como Sol entre los planetas y patrón de la Iglesia, solamente inferior a Dios y a la Virgen, Supremo Ministro de la Santísima Trinidad.

Sobre algunas leyendas que describen la vida de la Virgen, San Miguel ocupa un lugar importante ya que se cuenta que fue él quien le anunció su muerte. San Miguel es llamado arcángel que es igual a príncipes de los ángeles, es mayor a ellos, arcángel porque es el príncipe del coro de los Arcángeles...

Aunque los Arcángeles están en la tercera Jerarquía celestial en el caso de San Miguel, príncipe de los ángeles, no es el primero en su coro, sino es el principal en los nueve coros y toda la Jerarquía, es un espíritu mas elevado después de la Santísima Trinidad.

Los Arcángeles son distintos entre los ángeles porque son estos últimos anónimos y a los primeros se los citó por su nombre en las sagradas escrituras. Siendo un coro rico estéticamente e iconográficamente y la bibliografía cristiana tiene siete muy conocidos:

- 1.- Miguel.- "Príncipe de las milicias celestiales". Sus atributos son la balanza, la espada, la lanza, la palma, el cetro y la cruz. Suele representársele con nubes combatiendo a Lucifer.
- 2.- Gabriel.- "Nuncio y fortaleza de Dios". Visitó a María en la Anunciación, lleva varas de azucenas, linterna o un espejo, que es el símbolo de la pureza de la Virgen.
- 3.- Rafael.- "medicina de Dios". Curo la ceguera de Tobías, su atributo es un pez. Algunas veces se lo representa como un niño que lo conduce de la mano, este es el joven Tobías.
- 4.- Uriel.- "Fuego de Dios". Preceptor de Esdras, por el nombre blande una espada flamígera y de sus pies se desprenden pequeñas llamas.

5.- Varachiel.- "Mathiel, adjuntor de Dios". Como columna de fuego condujo a los israelitas durante la huida de Egipto, su atributo son las flores.

6.- Jehudiel.- "Renumerador de Dios". Preceptor de Sem, lleva de atributo un cetro y la corona.

7.- Sealtiel.- "Intercesor de Dios". Fue el que se apareció a Abraham impidiendo el sacrificio de Isaac. Su atributo es el incienso.

Los concilios de Roma del 745 y de Aquisgran del 789 rechazaron el culto de los Arcángeles no mencionados en los textos bíblicos no canónicos limitando el culto así solo a Gabriel, Miguel y Rafael. Pero aun con esto no se pudo erradicar la devoción de los otros cuatro Arcángeles. (Báez M.E.: 1975, Pg. 13)

Según San Juan en el Apocalipsis (12,7,9)... "Hubo una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles peleaban con el dragón, y peleó el dragón y sus ángeles y no pudieron triunfar ni fue hallado su lugar en el cielo. Fue arrojado el dragón grande, la antigua serpiente llamado Diablo y Satán, que extravía a toda la redondez de la Tierra y sus ángeles fueron con él precipitados".

Huitzilopochtli.-

Dios tribal de los Aztecas. El nacimiento de este personaje se da en dos aspectos: dios y hombre. Cuando es humano es el jefe y el que guía la migración azteca, sin muchos detalles descriptivos en esta condición. Cuando es Dios, su biografía detalla paradójicamente las condiciones de su nacimiento.

La versión del franciscano Sahagún, forma aztequizada del mito a beneficio del imperio, nos dice que: en Coatepec, cerca de Tula, vivía una mujer, Coatlicue "la de la falda de serpientes", que era la madre de los Centzonhuitznahua y de Coyolxauhqui (hermana de ellos). Un día barriendo esta mujer, recogió una pelotilla de plumas que cayó del cielo y la mete en su seno. Al terminar de barrer se da cuenta de que extravió la pelotilla y que se encuentra en cinta milagrosamente. Sus hijos los 400 Huitznahua, furiosos por el deshonor, junto con la Coyolxauhqui decidieron matar a su madre y ésta al enterarse se afligió mucho, pero desde su vientre la criatura la consoló diciendo: "no tengas miedo, porque yo sé lo que tengo que hacer". Mientras los Huitznahua se disponen a matarla, pero uno de ellos traiciona a sus hermanos denunciando el complot, este era Cuauitlicac y se dirige al vientre de la madre y habla con Huitzilopochtli que permanece en el interior y que desde ahí le ordena tenerlo al tanto de todos los movimientos del complot. Cuando los Huitznahua encabezados por Coyolxauhqui estaba muy cerca, en ese preciso momento, Huitzilopochtli vino al mundo saliendo del vientre de Cuatlicue con las armas en la mano, el cuerpo adornado para la guerra. Entonces con su "xiuhcōatl" encendida (serpiente de turquesa o rayo del sol) hirió mortal-

mente a Coyolxauhqui despedazándola y venciendo también a los Huitznahuas que imploraban clemencia pero fueron muertos uno a uno. (Duverger C.:1987, Pgs. 328 - 329)

El mito se refuerza cuando los aztecas someten a los aborígenes del Valle de México y se vuelve un mito militar. Huitzilopochtli no es sólo un guerrero vencedor de las poblaciones no aztecas, es también el hijo de Coatlicue, la vieja diosa madre autóctona y su nacimiento ocurre en Tula, creando con esta afiliación, los redactores aztecas una conexión al antiguo linaje que había precedido a los nahuas en la ocupación de estas tierras.

Wira Kocha.-

Para pensar en la cultura precolombina del Perú, tenemos que ver la cultura madre: Tiahuanaco (thia = borde o ribera, huanaco = pasado del verbo disecar, por lo que significa "borde disecado" en aimara).

La mitología sudamericana lo señala como el centro de la creación y a Wira Kocha como el dios creador omnipotente y único.

Sobre Wira Kocha podemos decir que está ligado a los orígenes de la tierra en una leyenda de la que Juan de Betanzos nos la describe: "cuando no había lumbre ni día y la tierra era toda noche, dicen que salió de una laguna, que es en esta tierra del Perú, en la provincia que dicen de Collasuyo, un señor que llamaron Kon-titi-wira-kocha, el cual dicen haber sacado consigo cierto número de gentes..."

"La primera vez que salió, hizo el cielo y la tierra... La segunda aparición, el dios sale del mismo lago y se dirige a Tiawanako para crear el día y el sol, a quien mandó que anduviese por el curso en que anda... Hizo también las estrellas y la Luna... Y esculpió en piedra las estatuas que debían servir de modelo a las gentes que después debían de producir... Que hizo de piedra un cierto número y un principal que la gobernaba y la señoreaba... y muchas mujeres preñadas y otras paridas... Terminada la obra de la creación, desaparecen él y sus acompañantes por el océano."

De esta manera se inicia en la meseta andina la misteriosa cultura Tiawanakota, así nacen, según la leyenda, los seres que habrían de iniciar una de las grandes civilizaciones de América.. 17 -18)

Anterior a Tiawanako tenemos a Chavin, cultura del 800 a.C., tan antigua y portadora de los patrones culturales de Tiawanako, fue capaz de plasmar su recuerdo a través del concepto religioso. Tiawanako y Chavin se oponen y se complementan, el uno, Tiawanako aporta su carácter estático, concreto, matemático, materialista. El otro, Chavin, de concepto dinámico, barroco, poético, abstracto. Los dos constituyen la unidad dialéctica que se encuentra en las diferentes manifestaciones de la historia del arte del Perú precolombino.

Para la cultura de Chavin, el felino, según Tello es el arquetipo "las mas complejas representaciones son el tratamiento del mismo y único motivo fundamental" convirtiéndolo al animal en un ser irreal, antropomorfo de perfil, con alas de halcón, con cuerpo de pez y de serpiente, con dientes triangulares. Junto con el halcón o el cóndor, se forma la unidad del arte de Chavin, apareciendo humanizado, siempre en la misma planimetría estricta de los relieves de Chavin. Algunas veces de esa forma vemos al felino encarnando la figura de Wira Kocho, junto al trueno, el rayo y a otras imágenes inexplicables (Cossío del Pomar F.: 1949, Pgs. 50 - 51)

Con respecto al mito de la Creación o el nacimiento de estos tres personajes tenemos lazos que se conectan pero no necesariamente entre los tres, por lo que si al quedar desconectado uno de ellos con respecto a los otros, tendremos que él será similar en otro aspecto dejando tal vez a otro fuera del círculo de relación que conforman los tres. Esta relación se da en todos los niveles de conexión, dando finalmente un tejido variado de similitudes conexas.

La primera aparición al estrado histórico que tenemos de San Miguel, es cuando menciona: "¿quién como Dios?" en el momento en el que arroja al Demonio del Paraíso para dejarlo caer a los Infiernos. Con este acto, según la tradición, se convirtió en el capitán supremo de los ángeles y recibió los favores de Dios.

Este acontecimiento de carácter bélico y de acción en la aparición del ángel es como lo que ocurrió con Huitzilopochtli, en el momento cuando los Hutznahuas estaban al punto de matar a la Coatlicue y apareció él súbitamente, que acababa de nacer y traía armas en la mano con las que exterminó a la Coyolxauhqui y sus aliados.

Wira Kocho, en este caso se conecta con San Miguel en el acto de la Creación. Wira Kocho sale para crear el orden del día y la noche en la tierra de los Andes y San Miguel, el orden de los cielos y el infierno, con su rey Lucifer. Huitzilopochtli se queda para mantener el orden y la regencia entre los aborígenes del Valle de México y la clase dominante azteca.

Estos hechos de carácter bélico y de acción donde se impone una fuerza, nos hacen ver que los tres tienen un poderío supremo que los convierte en líderes. San Miguel, solo inferior a la divina Trinidad. Huitzilopochtli, bélico, omnipotente entre los aztecas y Wira Kocho como organizador del concierto natural del planeta.

Los tres portan armas, San Miguel llega a atacar al demonio con una espada mortal, lo mismo que Huitzilopochtli que llega con su "xiuhcōtl" o rayo del sol que resulta mortífero para sus agresores. Wira Kocho trae algo parecido a un arma, porque en el relato de su aparición esculpe estatuas en piedra.

Del equipo de guerra, San Miguel tiene un yelmo y armadura, botas y guantes de hierro. Huitzilopochtli, aparece con su cuerpo "adornado para la guerra".

Excepto Wira Kocha, los otros dos tienen cercana ligazón a Dios y a su vez San Miguel tiene características con el Sol, al tener una apariencia radiante y ser el mayor entre los ángeles como el Sol es mayor a los planetas y también Huitzilopochtli, posteriormente, cuando la política imperial acentúa el mito, él era el Sol

La forma básica de desplazarse de un lugar (o dimensión) a otro, es lo que los hace tener entre ellos algo en común de gran relevancia, que es el portar alas. San Miguel con alas de ave. Huitzilopochtli aparece como guerrero alado o algunas veces como águila y también era llamado el colibrí del Sur, hecho que confirma el poder de volar que tenía. Wira Kocha al subir del lago, se desplaza por los cielos haciendo su obra y las representaciones mas antiguas nos muestran a un ser con alas de halcón.

Esa relación de "animal-hombre" que los tres tienen, primero San Miguel, de humano-ave, y de Huitzilopochtli de héroe-ave con algunas veces con expresiones de jaguar que era símbolo de energía y valentía; y por último Wira Kocha que se funde con el felino de los Andes, con el halcón, con un cuerpo de pez o serpiente de dientes triangulares, lo hacen un ser extraño que nos hacen pensar que el agregar extremidades u otros elementos extraños a su fisonomía no solo era para solucionar una carencia, como la de poder desplazarse por el espacio, y en el caso de los dioses americanos, ellos solucionan necesidades de volar, combate y astucia con esos nexos que son extraídos del reino animal, pero de aquellos que representan los altos ejemplos de rapacidad y ferocidad necesarios para sobrevivir en un ambiente hostil donde el dios tenía que ser temido por sus cualidades en la guerra.

FUNCIONES CON LA SOCIEDAD

San Miguel.-

La relación de San Miguel con sus devotos fue cambiando, por lo que en la Edad Media, es un batallador incansable, soldado de Dios, Cruzado o Templario. En el renacimiento, se torna en algo diferente gracias al humanismo que lo consideró como la armonía perfecta igual a la belleza y a la apostura. Por último en el barroco, lo vieron mas bien como un violento guerrero. La iglesia lo llamó "signífero" que porta un estandarte de Dios y un bastón terminado en cruz. (Báez M.E.: 1979, Pg. 16)

San Miguel es "Psychopompos", esto porque conduce las almas de los muertos ante el Juez Supremo. Luis Reau lo relaciona con Carote, Apolo, Hermes y Orfeo, pero también se le relaciona con la Psicostada o Juicio de los Muertos en el antiguo Egipto.

San Miguel y San Gabriel tomaron el alma de San José envuelta en un paño de seda con dirección al cielo cuando éste murió. Lo mismo que con la Virgen.

En el Juicio Final, San Miguel tiene un papel importante, (Daniel 12-1,1,2) "entonces se alaba Miguel, el gran príncipe, el defensor de los hijos de tu pueblo". "Las muchedumbres que duermen en el polvo de la tierra se despertarán, unos para eterna vida, otros para eterna vergüenza y confusión". Por eso también algunas veces se lo representa sosteniendo una balanza, rico elemento iconográfico que indica como el arcángel pesara las almas. Pero cuando se lo representa enseñando un libro en la mano es con relación a cuando vino a dar la ley de Dios a los hebreos.

Cuando es el protector de villas se lo representa armado y con un pueblo al fondo y si está arrodillado ante la Virgen como en el lienzo de Le Naín del siglo XVII, nos cuenta sobre la opresión caballeresca medieval que se hacía en favor al culto de la dama.

También se manifiesta que vino en la misma nave de Cortes, por lo que se le relacionó siempre que se hizo alguna cosa de relevancia y se decía que él estaba de partícipe, por lo que pueblos, lugares o monasterios llevan hoy su nombre.

San Miguel y Santiago en el siglo XVI y XVII desempeñaron un papel capital en la conformación de la sociedad colonial. Santiago fue patrón de la Conquista, fue el aniquilador de paganos (indios). Siendo por consiguiente el patrono y protector de los tercios españoles. San Miguel fue el patrón de toda la cristiandad y fue necesario en la conquista para terminar de extirpar los últimos restos de los cultos prehispánicos de la idolatría.

Huitzilopochtli.-

La característica de este personaje, como mencionábamos anteriormente, estaba bifurcada en dos aspectos: dios y hombre héroe. Ahora lo veremos en su carácter de hombre-héroe en el que su vida e historia está ligada con el acontecer de la tribu o del pueblo que lo adora.

En la concepción politeísta, todos los dioses tienen historia. Es un ser hombre-héroe que hizo un llamado a un pueblo determinado y lo escogió para darle una misión. A los aztecas - mexitin dió el encargo de mantener vivos a dioses y al mundo.

La tribu que emigra carece de tierra, razón por la cual algunos de los posibles tópicos del pacto entre el pueblo y el dios es la promesa de una heredad para sentarse. La tierra prometida por el dios a su pueblo adquiere un sentido místico, en nuestro caso su símbolo significa la victoria del dios sobre sus contrarios, que es el reflejo de la lucha de la tribu recién llegada con los habitantes de la tierra.

En el caso mexica, Huitzilopochtli, o según otra tradición, su sacerdote Cuauhtlequetzqui vence al mago Cópil cuyo nombre significa corona. Del corazón de Cópil, enterrado entre los carrizales de la cultura de Tenochtitlan, brota la tuna dura colorada sobre la

cual se asienta el águila que con su boca devora una serpiente (manifestación de Huitzilopochtli igual Cuauhtlequetzqui). Se forma una relación triangular entre dios-pueblo-tierra, en la cual ninguna parte puede existir sin las otras dos. Como dios del pacto y de la alianza, es un dios de guerra y victoria.

Huitzilopochtli - el colibrí zurdo - respecto de su nacimiento y su vida existen relaciones que a su vez están ligadas entre sí. Una de ellas, dentro del parámetro de caudillo, era desde un principio hombre, el líder religioso de la tribu. "Aquel que los convenció de que debían salir a correr suerte y que los anduvo dirigiendo. El tuvo el mando militar de ellos y vino a morir en Coatepec arriba de Tollan". Sobre él nos dice Sahagun: "a este hombre, por su fortaleza y destreza en la guerra le tuvieron por mucho los mexicanos cuando vivía. Después de que muriera lo honraron como Dios". Según Selser, la primera parte de su nombre Huitzilitl, del vocablo Huitzilin (colibrí) alude a un líder divinizado, ya que las almas de los guerreros muertos, después de acompañar cuatro años al Sol en el cielo oriental, se transmutaban en hermosos pájaros y mariposas (Uchmany E.A. Pg. 223)

La cultura de los aztecas fue la de un pueblo guerrero y depredador convirtiéndose en agricultores solo cuando se instalan en Tenoichtitlan. Se dice que Huitzilopochtli les dio de comer en su peregrinación, este hecho se le debe interpretar con relación a que les dio botines de guerra para su sustento.

Wira Kocho.-

Los conceptos andinos de divinidad eran dinámicos como las creencias incas. Wira Kocho, "el dios de la puerta", según unos estudios recientes, se refleja en un concepto englobador o un dios celestial de múltiples facetas que a su vez se componen por infinitud de aspectos indivisibles. Los Incas lo tomaron como una deidad "creador-cielo-tiempo", concepto que estuvo plenamente generalizado en Tiahuanaco ya anteriormente.

En la época imperial, la religión inca daba importancia a tres subconjuntos del dios del firmamento: un creador del Universo con una variedad de advocaciones y la más conocida es Wira Kocho. El otro subconjunto es el dios Sol o Inti y por último Illapa, trueno o el dios del tiempo, subyacente al alto panteón. Habían dos conceptos religiosos fundamentales para la sociedad inca: el culto a los antepasados y la huacas.

Los personajes a los cuales nos estamos refiriendo estaban enquistados en el aparato de gobierno, por lo que nos toca explicar la relación de quien los produjo, distribuyó y consumió dentro de la sociedad a la cual guiaban con sus mensajes reforzadores del sistema o aparato imperial destinado a mantener el equilibrio de clases: gobernante, obrera, campesina y militar.

Estos dos dioses y el arcángel vienen así, conformando una manera de pensar propia del ámbito a la cual ellos pertenecían, siendo piedras angulares muy enraizadas en la

conciencia popular que era desviada para beneficio del Estado. Fueron producidos por una clase dominante.

En el caso de San Miguel, lo tenemos en la Edad Media, Renacimiento y el Barroco, como miembro de un propósito militar que con una espada en la mano deja en la otra flamear el estandarte de Dios.

Esto nos hace pensar y recordar los movimientos de poder político y territorial que la Iglesia aspiraba, por lo que penetra a los estados laicos y vierte sus ideas en las conciencias de los ejércitos que están al servicio del rey y posteriormente a Dios.

En esa Europa que se conforma de diferentes culturas y reinos, los cuales aspiraban a la consolidación y fortalecimiento interno, el cual tenía que ser bendecido por el poder de la Iglesia que esperaba ansiosa recuperar los esfuerzos de su cooperación a cualquier precio, por lo que se ve envuelta en las Cruzadas que a parte de recuperar el cáliz divino pretendía fines políticos concretos en la Edad Media.

En el renacimiento pretende estar junto a todas las expediciones que lograrían riqueza para los que las financiaban y solo le toca en América durante el Barroco administrar su riqueza que es reforzada con programas iconográficos que llegan a enlazarse con la Santa Inquisición. Todo con el propósito de mantener un equilibrio de estado.

La distribución de estos programas iconográficos creados por los jefes de la Iglesia, eran distribuidos por frailes y misioneros que iban a todos los ámbitos territoriales y sus características coincidían en ser hombres de gran disposición para las inclemencias y que podían dar su vida incluso por el amor a Dios y beneficio de la Iglesia.

Todo este montaje y maquinaria de dominación está consumido por una clase baja y hambrienta desposeída en los campos de los señores feudales en Europa hasta las minas de plata en la América colonial. Es una clase que busca desesperada consuelo y encuentra en las iglesias y templos un sedante que le advierte un mejor porvenir en el más allá. Donde habitan muchos dioses, arcángeles, ángeles y santos llenos de bondad para ellos.

Huitzilopochtli, es producido en una formación confusa que se hace coherente ya en la etapa imperial, cuando una clase dominante de características militar-religiosa quema y diseña nuevos códigos donde no se mencionan los hechos penosos de la historia del pueblo azteca. Consolida el aparato estatal en dos pilares, uno en Huitzilopochtli y el otro en Tlaloc. El primero en beneficio de ese pueblo azteca guerrero y combativo que controla a los pobladores del valle. El otro, Tlaloc, que es el dios del agua y por ende protector de los campesinos, sector de la población que sostiene con alimentos a un Estado y a los ejércitos que tienen una voracidad inaplacable, como de guerreros que solo querían conquistas. Por lo que vemos a Huitzilopochtli, envuelto en los acontecimientos del inicio de la migración de

Aztlan a Tenochtitlan y dueño del equilibrio del Universo que solo es posible si sus súbditos le brindan sangre de los prisioneros como su único alimento.

La distribución del culto a Huitzilopochtli, está regida por sacerdotes encargados de hacer cumplir los ritos y con rigor hacen ejecutar los requisitos que el dios demanda. En los templos no se deja de ofrecerle sacrificios relacionados con los acontecimientos de relevancia y a la vez de propaganda a la clase dominante.

Los sacerdotes "hechiceros", se encargan de pedirle al pueblo las víctimas para las ceremonias que se hicieron complicadísimas y de rigidez absoluta.

La clase social que consumió esta recreación del mito está conformada básicamente por los soldados que tienen en sus conciencias la tremenda responsabilidad de proporcionar corazones y sangre a su dios y el morir por él era un honor, porque morían bajo se bendición, aunque el Estado Imperial Azteca gozaría de los territorios conquistados y no le importaba ya la presencia del soldado.

En el caso de los campesinos, si morían tenían que ser en relación al agua, como por ejemplo ahogados, que de esa forma gozarían de los beneficios del dios Tlaloc, que premiaba a sus siervos en el mas allá.

Wira Kocho también fue producido por una clase alta sacerdotal-militar inca, la cual tenía una infinidad de dioses que pertenecían a culturas diversas que fueron absorbidas por ellos. No se sabe con certeza los detalles de este dios, pero sí estaba relacionado con todo el tejido de dominación como el que cada emperador tenía que cuidar su panaca y propiciar la expansión territorial para luego preservar su culto, por lo que al morir y convertirse en huaca pertenecía a la corte de ese dios englobador que acogía incluso a los fenómenos naturales y lograba un equilibrio cósmico, por lo tanto esa clase tenía conocimiento de la importancia de la relación Estado-religión.

La distribución de esos conceptos, se hacía a través de los sacerdotes-hechiceros, miembros de las panacas, encargados de preservar su culto. Se dedicaban a realizar sus ritos y ceremonias encargados en evitar el enojo y mas bien la complacencia de los incas muertos y los dioses supremos como Wira Kocho.

Esto fue consumido por una clase campesina y de soldados que desesperados salían a arrebatar territorios para sus soberanos que preparaban su futuro de estado espiritual. Los campesinos se preocupaban por el sustento del Estado y las panacas encargadas del bienestar de los soberanos muertos y los dioses de rango superior.

El carácter de estos dioses y San Miguel Arcángel dentro de la sociedad eran notablemente religioso con implicación bélica militar que regia de forma tutelar a los pueblos encargándoles tareas de preservar el culto o empresas de la migración ordenada por Huitzi-

Ilopochtli o acompañaban a los soldados o a los pioneros en sus viajes, lo vemos con San Miguel que cruzó el océano junto a sus fieles y luchó en las conciencias de los indios, esta vez no matando a demonios sino a los ídolos paganos.

Con respecto a la muerte existía un factor importantísimo en relación a los hombres de esos tiempos y estos dioses y el ángel en el momento en que los primeros fallecían. Vemos así a San Miguel como al que recibe a las almas, como el primer contacto con el cielo y como el juez justo que pesa las almas. A Huitzilopochtli lo vemos acompañado de sus héroes muertos en las batallas alcanzando el ocaso del día, lo vemos recibiendo en la gloria a sus soldados, los cuales tenían un medio para llegar a él que era el morir en combate, como con las mujeres que morían de parto. Wira Kocha jugaba también un papel importante para los moribundos, porque él habitaba en un mas allá al cual ellos aspiraban a llegar para encontrarlo en una armonía cósmica.

TESTIMONIOS QUE DESCRIBEN SU EXISTENCIA Y SU EVOLUCION, CARACTERISTICAS FORMALES

San Miguel.-

Las representaciones plásticas de los ángeles ha sido caprichosa según la época, por ejemplo, en los iconos bizantinos fueron representados con las alas en forma de águila, con plumajes estilizados de una suave curvatura que llegaba hasta el tobillo. Algunas veces como pavo real que significaba riqueza y eternidad.

En la Edad Media, a través de la pintura flamenca lo vemos como un batallador incansable, soldado de Dios, Cruzado o Templario. Las alas son como de golondrina, agudas y delgadas, pareciendo que no le sirven para volar sino para verse suspendidos en forma vertical, coincidiendo así con lo vertical de la arquitectura gótica.

En el Renacimiento se torna en algo diferente gracias al humanismo que lo consideró como la armonía perfecta igual a la belleza y a la apostura. (Ver lam. II) Las alas se convierten en alas de águila en tonos multicolores como las que San Gabriel lleva en el pasaje de la Anunciación, estas son proporcionadas con respecto a la estatura del ángel y a la de su propio peso.

En el Barroco, lo vieron más bien como violento guerrero, por lo que sus alas fueron pintadas como dos poderosas y tremolosas armas para volar, hinchadas en el borde para soportar el peso del cuerpo al suspenderse. (Ver. lam. III)

Sin embargo estas variaciones tienen una raíz del ángel bueno que porta en las alas una textura de plumas o como en otros casos son alas de mariposa o de cisne. Esto a dife-

rencia del demonio que se le relaciona con lo oscuro y en este caso las alas son de quiróptero.

La Iglesia lo llamó signifero, porta un estandarte de Dios y bastón en cruz, por eso también algunas veces se lo representa sosteniendo una balanza (esto en relación al Juicio Final). Rico elemento iconográfico que indica como el ángel pesará las almas. Cuando se le representa enseñando un libro en la mano es con relación a cuando vino a dar la Ley de Dios a los hebreos. Cuando es protector de villas se le representa armado y con un pueblo al fondo. Si está arrodillado ante la virgen, como el lienzo de Le Nain del siglo XVII nos cuenta sobre la opresión caballeresca medieval que se hacía en favor al culto de la dama.

Si en algunas otras representaciones vemos a un toro, una caverna y una flecha, es que están en relación al Monte Gárgamo, en la Apolía (8 de mayo de 492) que nos describe el triunfo de la Iglesia sobre la idolatría. Siendo esta la aparición de ángel más antigua.
Huitzilopochtli.-

En la Tira de la Peregrinación, el águila, como manifestación de Huitzilopochtli, entrega los instrumentos de guerra a los mexicas. (Ver lám. VIII) Varias fuentes indican, entre ellos Cristóbal del Castillo y el tlacuilo del Codex Mexicanus, que el águila guiaba al pueblo en sus peregrinaciones.

En el Códice Azcatitlan, parte de este lugar imaginario, un hombre con atuendo de colibrí, a manera de glifo Huitzil. (Ver lám. VII) Después de haber recorrido los mexicas 52 años, según esta fuente, el colibrí - el hombre deificado - quien celebra la ceremonia del fuego nuevo, quien de acuerdo con otras crónicas, fue celebrado por primera vez en Coatepec, en los alrededores de Tula.

En la Tira de la Peregrinación, el dios Huitzilopochtli habla a los aztecas mexitin desde el interior de Colhuacan. En el códice aztitlan el númen está sentado en el mismo lugar pero toma forma de un águila. La concepción cíclica de acontecer recreada a imagen de las revoluciones astrales, donde el fin es un principio, ofrece al hombre una esperanza, por lo tanto, la segunda parte del dios Huitzilopochtli comienza en el mismo ciclo en donde empezó la primera... (Ver lám. V)

Wira Kocha.-

Como documento existencial de su existencia, Tiahuanaco nos ha legado monumentos, obras de arte y los signos de su iconografía. La voz de Kon - Titi - Wira Kocha esculpida en la Puerta del Sol está compuesta de unos signos indescifrables y sorprendentes, donde se alza majestuosa la imagen relevante de este ídolo de la mitología andina que aún no

ha sido descifrada en su totalidad, por lo que varios estudiosos se comprometen con opiniones valiosas. (Ver lam.XII)

Posnasky considera al "ojo alado" como "una de las ideografías simbólicas mas expresivas que dan a conocer precisamente el modo de los hombres de esos tiempos, traducian por medio de ideogramas sus ideas". "Este signo es una revelación porque muestra la generación de la escritura ideográfica ornamental".

En los frisos de la Puerta del Sol se alinean 48 figuras, "las aves lloronas". De un lado 24 aves con cuerpo humano y en el otro 24 cuerpos humanos con caras de aves representando a sacerdotes, jefes o guerreros, hombres pájaros que portan estólicas, bastones de ceremonias y peinados copetudos de acuerdo con la identidad ideológica del ave tótem, todos se dirigen a la figura central de Wira Kocha. (Ver lam.XIII)

Para el doctor Tello el titi o jaguar, es el personaje que está representado en la portada de Tiahuanaco. "Se debe mucho al tratamiento del jaguar o titi que aparece en Chavin en sus distintas fases de antropomorfismo e idealización. Los lagrimones los toma como rasgo característico de la figuración andina. Titi Wira Kocha es para él la misma deidad o héroe cultural que aparece como principal protagonista en las leyendas nativas.

Para esto, de Chavin tenemos un testimonio, descubierto por el sabio italiano Raymondi, el cual en honor a su descubridor tiene el nombre de la "piedra Raymondi" y según Uhle se toca con ella el punto álgido cuando se encuentran notables analogías técnicas entre el dios de la Puerta del Sol Tiahuanaco y el dios representado en esta piedra. (Ver lam. XI) " Es una semejanza familiar imposible de negar, a pesar de que en Tiahuanaco la figura reemplaza el cuerpo del felino y el monstruo, aquel que en los eclipses devora al Sol y a la Luna y se convierte en el simbolo civilizador del mundo". (Cossío del Pomar F.: 1949, Pg.51). Este dios jaguar antropomorfizado, cubierto por una verdadera torre de máscaras sobre un altísimo peinado, está ahí en la puerta de Tiahuanaco con su presencia ancestral (Wira Kocha) y mayor rigurosidad de equilibrio y variedad de elementos, que la hace también mas convencional. La estilización es mas fina, la cabeza no sobresale como en la escultura de Tiahuanaco, lo que produce un efecto plástico diferente.

Raymondi, su descubridor dice que el dibujo representa una figura de hombre, que tiene en las dos manos una especie de cetro formando un az de culebras de grandes bocas con colmillos. En otro párrafo agrega "parece que el artista tuvo la idea de representar el genio del mal".

Sir Clemente Markham también compara esta escultura con la de Tiahuanaco. "Una misma concepción parece expresar el genio de un mismo pueblo y de una misma civilización, si bien en distintos periodos, de los cuales el último corresponde a Chavin".

San Miguel Arcángel tiene una representación por lo general de forma pictórica, lo vemos en los iconos bizantinos, en la pintura flamenca y en el Renacimiento y en los frescos que destacan los grandes adelantos técnicos y compositivos de la época de Miguel Ángel. Tenemos también representaciones en la estatuaria de madera estofada y cantera.

La representación de Huitzilopochtli que tenemos hoy en día como fuente más antigua, son los tallados en madera y los códices donde describen sus funciones, como en la Tira de la Peregrinación y en el Códice Astatitlan. En este soporte lo vemos claramente plasmado por los artistas aborígenes, los tlacuilos, que ilustraron los acontecimientos de interés para la cultura azteca.

De Wira Kocha tenemos el testimonio de la Puerta del Sol y la piedra Raymondi. Las dos son representaciones en bulto o escultura, una de gran tamaño y otra es como estela. Las dos trabajadas en piedra.

Los responsables de hacer estas piezas en el caso del ángel, eran artistas recluidos en gremios que trabajaban en talleres relacionados a la Iglesia, en este caso trabajaron la madera, piedra, lienzos, temple y el óleo, desarrollando gran destreza. Eran artistas que no podían modificar los encargos porque trabajaban para un sacerdote que se esmeraba en adquirir material didáctico diseñado por jerarcas que guiaban las políticas de evangelización. Muy difundido y desarrollado este método dentro de los templos y las catedrales cristianas.

Huitzilopochtli fue plasmado por los tlacuilos. En el caso de la Tira de la Peregrinación, diseñaron el peregrinar de los aztecas desde Aztlan hasta el Valle de México. Estos tlacuillos, según se cree, trabajaron en talleres organizados por el Estado, donde sacerdotes indicaban como se debía plasmar el mito imperial, esto a beneficio del Estado. Se omitieron derrotas penosas y eventos tristes que no querían que las generaciones futuras las supieran. La técnica que se empleó en el caso de los códices fue el soporte de papel amate o papel de algodón, que llegó en los primeros días de la conquista. Se ilustró en ellos, con tintas naturales y temples hechos con la baba del nopal. Estos tlacuillos se vieron envueltos algunas veces en la destrucción del material oficial que se proponía reescribir la historia azteca.

De Wira Kocha se cree que tuvo que ser encargado por una clase dominante porque son piezas únicas que describen todo un acontecer, nos demuestran que eran el punto clave donde se plasmaba la cosmovisión de esos pueblos. La técnica se hizo en bajos relieves tallados en piedra. Estas representaciones se encuentran situadas en el santuario de Calasalla, en el caso de la puerta; y en el caso de Raymondi, no se sabe donde fue admirada y adorada, pero se encontró originalmente entre los restos del templo de Chavin.

Con respecto a símbolos iconográficos, podemos apreciar que San Miguel, con sus múltiples representaciones se nos presenta con una forma particular y casi siempre repetida, la cual es portador de una espada que puede ser flamígera o de hierro. Las otras representa-

ciones ya las vimos y nos concentraremos a ésta porque es común a los otros dos dioses. También viene con coraza y hierro. En síntesis está preparado para el combate. En algunas pinturas lo vemos acompañado de otros arcángeles que son de menor jerarquía y el papel que desempeñan es el de colaboradores o asistentes que dan mas relevancia a San Miguel.

Huitzilopchtli en la Tira de la Peregrinación lo observamos suspendido en el aire =, portando armas y unas redcillas que entrega a los aztecas que las requirieron para sus luchas en la peregrinación. En la aparición que hace cuando nace, también viene vestido para el combate. En el caso de su descenso al ocaso del día, lo tenemos acompañado de los espíritus de sus soldados que le dan la primacía en el carácter de ayudarlo a concluir el día.

Wira Kocha en la Puerta del Sol, como símbolo iconográfico, porta bastones, serpientes o báculos jerárquicos, que también pueden ser rayos, siendo finalmente instrumentos de mando y armas para la guerra, y está acompañado de los 24 aves - hombres y hombres - aves que se alinean en doce a cada lado y que no hacen mas que contemplarlo para así ponerlo como personaje de jerarquía suprema, sobresaliendo de ese modo de entre el grupo.

La evolución de la representación es patente entre estos tres ídolos. Con San Miguel tenemos desde un ser con alas de águila, golondrina, cisne, mariposa o de alas sólidas capaces de levantar en vuelo al ángel, esto reforzado con las diferentes actitudes que el ángel toma, como en la Anunciación, en la batalla con el demonio y cuando expulsa a Adán y Eva del Paraíso. En cada episodio según la época, lo vemos influenciado e incluso afectado por los ecos de la moda de la vestidura. Puede estar de cruzado con armadura completa y capa o de general con la faldilla al estilo romano.

Huitzilopchtli particularmente en algunas representaciones está como águila, como ave cabeza de humano o como colibrí, según sus funciones. Su atuendo se rige cuando es humano a las reglas básicas del uniforme de batalla dentro de los aztecas. Porta escudo, su espada o rayo de Sol y los ornamentos del guía caudillista.

Wira Kocha en este sentido tenemos que en la piedra Raymondi, está lleno de detalles mas descriptivos de su característica de guerrero, con fieros dientes y sosteniendo culebras en las manos. Pero en la Puerta del Sol lo tenemos de forma mas sintética y de carácter sobrio y frente, que no ha sido todavía desmembrada en el afán de interpretar su significado.

De todas esta formas representativas, los tres nos muestran que tienen una actitud de combate y de amplia jerarquía entre los que los rodean y en este rol pueden parecer hermosos y piadosos, serenos y misteriosos, enérgicos y aniquiladores.

Ya vimos que los tres tienen similitud de representación y como nuestro mayor interés es el de descubrir su fisonomía compartida de hombre - alado, los otros aspectos los damos por sentados y afirmamos que es positiva la relación de que los tres tienen alas, pero

con esto encontramos algunas diferencias. San Miguel tiene alas más realistas, de halcón, mariposa o águila. Sin embargo Huitzilopochtli tiene alas un tanto abstractas que están cerca a las alas de un halcón y también a las de un colibrí. En la piedra Raymond, las alas de Wira Kocha son tan sintéticas y geométricas que no es posible precisar en lo más mínimo de que ave se trata, solo apreciamos que son fuertes y potentes que podrían confundirse con otro anexo del atuendo de Dios.

Estas pequeñas diferencias los hacen originales en su relación hermanada de seres privilegiados con la capacidad de surcar los cielos.

ETAPA COLONIAL, SAN MIGUEL Y LOS ARCANGELES ARCARUCEROS

Una vez establecida la Conquista y estructurado todo el sistema social colonial y que la Iglesia hubo instalado sus templos y catedrales en México y el Perú, se encargaron muchísimas obras pictóricas de temas religiosos con el propósito de continuar la catequización. Dichas obras causaron gran hechizo sobre los espectadores y gracias a ese efecto se desarrollaron temas y tendencias que fueron de la preferencia del público.

Es de mucha importancia y consideración el conocer la visión del hombre culto de los siglos XVI y XVII. En el caso del concepto "ángel", se tenía una idea fija salida de obras clásicas o de la Biblia. Uno de los textos más célebres era "De Coelesti Hierarchia", escrito del siglo VI d.C. atribuido al Pseudo Dionisio Areopagita. Según este ensayo existen nueve niveles o categorías divididas en tres órdenes cada una. El primero compuesto por serafines, querubines y tronos. El segundo por dominaciones, virtudes y poderes. Finalmente el tercero por principados, arcángeles y ángeles. (Para más detalle ver 2.- C. Los ángeles en el pensamiento europeo antiguo).

En los hechos reales y concretos de la Conquista, esta visión del hombre renacentista en América se traduce con un hecho sin precedente que es que San Miguel Arcángel y Santiago, en el siglo XVI y XVII desempeñaron un papel capital en la conformación de la sociedad colonial.

Santiago fue el patrón de la Conquista, fue el aniquilador de paganos (indígenas), siendo por consiguiente el patrono y protector de los tercios españoles.

San Miguel fue el patrono de toda la cristiandad y fue necesario en la Conquista para terminar de extirpar los últimos restos de los cultos prehispánicos de la idolatría enquistada en la conciencia de los indios.

En el desarrollo de la cultura y el avance del proceso del mestizaje tenemos que en las artes plásticas se representó al Arcángel San Miguel con gran popularidad en América en

los siglos XVII y XVIII y fue por esto un tema barroco por excelencia. (Ver lam. XIV) por lo que en el neoclacismo del XIX se hizo poco caso de ellos y casi los olvidaron.

Curiosamente en el arte colonial representaban al ángel en algunas pinturas de México en la que el arcángel fue hecho con tez morena, producto del trabajo indígena.

Los ángeles barrocos se representan con una sola pierna desnuda emergiendo de entre las telas en actitud de avanzada.

En el caso de San Miguel, se lo pintó de dos maneras. En el siglo XVI primero a la europea, copiando la gráfica alemana. Luego los naturales le dieron formas indígenas sucediendo lo mismo en Perú con la ayuda de estampas militares y grabados de Jode.

Los pintores indígenas reprodujeron imágenes de ángeles arcabuceros y de abanderados. Sin malicia, estos nuevos cristianos eligieron figuras cercanas, frontales, mas estáticas que dinámicas, sin espacio ni arquitectura, pero con brocados y pedrería, mezclando colores que pertenecían a serafines o a tronos y arcángeles. En vez de portar espadas portaban arcabuces, siendo los últimos en la mente de estos artistas el método mas eficaz para combatir al demonio, portaban también sombreros y cascos con vestimentas de destacados personajes terrenales como los de la guardia del virrey, los llamados personajes gentiles. Produciendo por este medio una nueva iconografía muy peruana por excelencia, que se inspiró y tomó para darle mas fuerza a este desarrollo temático de sus ángeles del arcabuz, del antiguo testamento, la imagen donde se menciona a Yaveh como señor del ejército y del pasaje del Profeta Isaías (40:26) en el que exclama "alza a lo alto los ojos y ved, ¿quien ha hecho esto? - El que hace salir por orden el ejército celeste - y a cada estrella por su nombre llama".

A partir de este texto y la obra gráfica traída de Europa, tenemos entonces que los arcángeles andinos del Perú fueron originales en su elegancia a diferencia de los que existían en el viejo continente. (Ver lam. XVI)

De ellos, el que fue pintado individualmente y con frecuencia por su gran popularidad es el Arcángel San Miguel. Entre las series de arcángeles está la de San Bartolomé Román, pintor madrileño en el Convento de la Encarnación de Madrid. En San Pedro de Lima también existen obras del mismo pintor fechadas en 1630 - 1632. Tienen estas series tres de los arcángeles mas favoritos: San Miguel, San Rafael, San Gabriel, así como al ángel de la guarda, un serafin, un ángel virtud y un ángel portador de flores. Estas figuras llevan faldas y sobrefaldas, con botas a media pierna como los coturnos de los romanos y griegos, con lujosos pliegues e incrustaciones de pedrería. Los fondos son paisajes de bajo horizonte.

Gisbert considera que estas formas fueron de gran importancia para el desarrollo de la pintura andina. junto a las jerarquias celestes es la que está en Calamarca, Bolivia y tiene unos arcángeles arcabuceros, vestidos como los tercios que representan una compañía

completa desde el abanderado, el que porta adarga, lanza, espada, así como los que tocan tambor, trompeta, etc. La vestimenta es europea

Con respecto al teatro en México, Fernando Orcacitas en su libro destaca la soberbia del arcángel en las obras teatrales indígenas, donde aparecía ataviado con una rica y vistosa plumería que a su vez se asemeja a un dios prehispánico. Podríamos sin prejuicios pensar en Huitzilopochtli.

Con relación a estas representaciones tenemos en el convento franciscano de Hueotzingo, México una representación pictórica del arcángel que es la mas antigua y está hecha a la forma europea como otra con las mismas características pintada por Martín de Voz en la Iglesia de Cuautilan, México firmada en 1587. Este último autor fijó dos tipos iconográficos. El primero es el tipo de ángel para la pintura colonial del XVII (obras de la Catedral de México) y el segundo es el notable demonio - diablaza de medio cuerpo en forma de reptil que en recatada actitud indica pudor o arrepentimiento ante el arcángel. Estas dos formas de expresión son un mérito de Martín de Voz, según Manuel Toussaint y Francisco de la Maza.

El primer arcángel plenamente barroco lo vemos en la Capilla de la Virgen del Rosario en el convento dominico de Azcapotzalco, autor Pedro Ramírez.

Después de Villalpando no queda sino la repetición de las series angélicas sin originalidad ni arrepentimiento. Contemporáneo a Villalpando, Juan Correa pintó un Apocalipsis en Tepoztlan en el que el arcángel rosa con el borde de las alas a la Virgen. Este mismo es el que está en el cuadro la Expulsión del Paraíso.

Según Francisco de la Maza, un ejemplo de la pintura barroca mexicana y la posibilidad máxima del atuendo y del gesto es el San Miguel de la Sacristia de la ciudad de México.

Con el material que tenemos estructurado en esta tesis podemos descubrir mas claramente los entre velados caminos que tuvo el mestizaje en América, esto desde los primeros días en que los españoles se internaron en tierras del nuevo continente. Un hecho curioso es que en México, cuando los sacerdotes trataron de enseñar a leer a los artistas indios, se dieron cosas interesantes, como en el calendario del "codex mexicanus" (23-24) que tiene dibujado, junto a otros símbolos aztecas que cuentan pasajes bíblicos a un San Miguel Arcángel que casi ha desaparecido por el deterioro de la página. Sin embargo puede observarse que está representado de pie como guerrero, se adivinan sus alas y la punta de una espada. (Galarza J. 1979 Pgs. 27 -29)

Esto nos indica claramente como se dio la fusión de pasajes bíblicos escritos en un códice y a un San Miguel compartiendo el texto en una simbología azteca. (Ver lam. XI)

Este mismo fenómeno se da en el Perú, cuando los españoles tratan de consiliar su panteón religioso con el complicado y entrelazado mundo religioso andino y en ese afán de esclarecer el misterio, los españoles optaron por ordenar una lista de dioses y ponerlos a la par de vírgenes, santos, mártires, ángeles y arcángeles, de ello tenemos una lista elocuente de ángeles realizada en la zona andina que se conjuga con los fenómenos naturales:

Baradiel, ángel príncipe del granizo
 Barahiel, ángel príncipe del rayo
 Galgaliel, ángel príncipe de la rueda del sol
 Kokbiel, ángel príncipe de las estrellas
 Lailahel, ángel príncipe de la noche
 Matariel, ángel príncipe de la lluvia
 Ofaniel, ángel príncipe de la rueda de la Luna
 Raamiel, ángel príncipe del trueno
 Raasiel, ángel príncipe de terremotos
 Rhatiel, ángel príncipe de los planetas
 Ruhtiel, ángel príncipe del viento
 Salgiel, ángel príncipe de la nieve
 Samsiel, ángel príncipe de la luz del día
 Zaamael, ángel príncipe de la tempestad
 Zaafeel, ángel príncipe del huracán
 Zawaet, ángel príncipe del torbellino
 Ziquiel, ángel príncipe de los cometas
 (Mesa J. de.: 1983, Pg. 15)

Todos estos nombres salieron del libro apócrifo de Enoc, de los capítulos 6 al 36, en la parte denominada "Libro de los Angeles". Este libro posteriormente fue muy alterado en su información, trayendo nuevas interpretaciones. Lo más curioso del problema es que los ángeles representaban fenómenos naturales, estrellas y planetas. Por lo tanto el ángel caído, Lucifer es el lucer (Venus), única estrella que no tiene lugar fijo en el firmamento por ser planeta, y que por su movilidad aparenta una caída; es decir, nos encontramos ante una forma muy antigua de ver a los ángeles como personificación de fenómenos celestes. De algún modo los religiosos de América de los siglos XVI al XVII, supieron esto y crearon las series angélicas, para sustituir cristianamente la idolatría de los astros. Siendo esta una explicación tentativa sobre la popularidad de las series angélicas.

Sin embargo sabemos que todos esos intentos de reorganizar a los dioses viene del programa de la extirpación de la idolatría que no buscaba más que suplantar nuevas creen-

cias espirituales. Pero desde mi punto de vista este propósito se vio eclipsado por el gran arraigo de los ídolos prehispánicos que no morían fácilmente con el cambiarles de nombre, y lo genial de la respuesta indígena fue el aceptar de una forma paciente esta imposición que luego se volvió solo una imagen, es decir los ídolos precolombinos se vistieron con trajes europeos que solo complacían a los frailes, pero la desfachatez de los artistas indios nos dejaron ver a Santos, Virgenes y Angeles con atributos e iconografías indígenas e incluso de color de piel mas oscuro que difería al original esteriotype traído de España.(Ver lam. XV)

Con esta metamorfosis de los ídolos puedo mencionar que el Arcángel. San. Miguel fue muy bien recibido por estos pueblos americanos, que adoraban a dioses similares es sus diferentes niveles de concepción que ya vimos y comparamos anteriormente y que resumiendo eran sumos dirigentes en empresas específicas que se relacionaban con el origen de la creación de un estado y por ende de la tutela del mismo. Siendo a su vez un ídolo alado que se desplazaban por los cielos del mito ó del ámbito de los muertos. Los tres San. Miguel, Huitzilopochtli, y Wira Kocha portaban alas y un arma que podía ser símbolo de un báculo o bastón de mando. Estaban rodeados de seres que los acompañaban y servían, algunas veces con la misma característica de hombre - alado pero siempre de menor categoría. Eran ídolos de respeto y veneración que compartían momentos cruciales de la comunidad y estaban enquistados en lo mas profundo de esas culturas.

Refiriéndome al Arcángel mestizo pintado en toda la América afirmo que es producto del secretismo cultural, y los servidores de este, como los personajes gentiles del Virrey del Perú

que sirvieron para recrear la iconografía espléndida de los Arcángel. Arcabuceros, siendo estos mismos como los elegantes relieves que están junto a Wira Kocha en la puerta del Sol.

Tanto el Arcángel y los Arcabuceros son entonces desde mi conclusión fundamentada con todo el material que compone esta tesis, un mero espejo del pensar y sentir de estos pueblos Americanos que no quieren olvidarse de sus protectores divinos y solo los disfrazar a la europea como en un carnaval de Venecia que destellaba fulgores de profundo sentido mítico - religioso que fue en un momento el pilar fundamental de estas culturas sometidas que se niegan aun hoy a perder su tradición.(Ver lam. XIV y XVII)

Si en el S. XX el hombre actual no pretende mantener una cercanía con personajes o ídolos alados. Se podra ver entonces mas claramente el porque en algunas comunidades se desvisten a estos dioses del atuendo europeo y se los venera como eran antes, pero ya sin el impacto de los días de esplendor de los imperios Inca y Azteca.

Estos tres espíritus alados nos muestran entonces el parentesco intachable con el San. Miguel mestizo y los Arcabuceros. Partiendo para esta afirmación de una perspectiva filosófica, religiosa, social e iconográfica, de representación. Factores estos para una justifi-

cación de la popularidad del tema de los ángeles en la pintura colonial del S. XVII y XVIII que no es mera producción pictórica sino es producto de los laberintos culturales abrigados en las conciencias de estos tres pueblos, que pedían ser comprendidos en sus expectativas y necesidades mas profundas...

6.- BIBLIOGRAFIA

Báez Macías. El Arcángel San Miguel. UNAM. 1979. México.

Bonet C. Doctor A. Gran Enciclopedia de España y América. Ed. Espasa Calpe V. IX. 1986. España.

Casanovas, Aurora. Historia del Arte y la Arquitectura Latinoamericana. 1969. Nueva York.

Cossio del Pomar F. Arte del Perú Precolombino. Ed. "Calatea". 1949. Perú.

Conrad Geoffrey W. y Demarest Arthur A. Religión e Imperio. Alianza Editorial. 1988. España.

Duverger, Christian. El Origen de los Aztecas. Ed. Grijalbo S.A. 1987. México.

Ferguson, George. Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. Ed. Emece. 1899. Buenos Aires.

Fernández J. Arte Mexicano. Ed. Porrúa. 1984. México.

Galarza, Joaquín. Rec. Ricardo Navarro. Estudios de Escritura Indígena Tradicional. Archivo Nacional de la Nación. 1979. México.

Garcilazo de la Vega Inca. Comentarios Reales. 1723. Madrid, España.

Gisbert, Teresa y José de Mesa. El pintor Pérez De Alessio. Ed. Universidad de San Andrés. 1972. La Paz, Bolivia.

Gisbert, Teresa y José de Mesa. Holguín en la Pintura Virreinal en Bolivia. Editorial La Juventud. 1977. La Paz, Bolivia.

Gisbert, Teresa. Arte Iberoamericano desde la Conquista a la Independencia. Suma Artis, Historia General del Arte. Vol. 28 y 29. Espasa Calpe. 1895. España.

- Grovard, André. Las Vías de la Creación en la Iconografía Cristiana. Ed. Alianza Forma. 1895. Madrid.
- Gutiérrez S., Nelly. Códices de México. Panorama Editorial. México.
- Kaufmann Doig, Federico. Imágen de Chavín. Distribuidora Inca, S.A. Lima, Peru
- Márquez de Losoya. Zurbarán en el Peru. "Archivo Español de Arte". 1943. Madrid.
- Mesa, José de y Teresa Gisbert. Historia de la Pintura Cusqueña. Instituto de Artes Americano. 1952 Buenos Aires.
- Mesa, José de y Teresa Gisbert. Olguín en la Pintura Altoperuana del Virreinato. Biblioteca Paseña. 1956. La Paz, Bolivia.
- Mesa, José de y Teresa Gisbert. Los ángeles de Calamarca. C.B.D.S. 1983. La Paz, Bolivia.
- Mojarás Riuz, Jesús. Mitos Cosmogónicos del México Indígena. I.N.A.H.. 1989. México.
- Otero, Olguín Gustavo A. El Greco Altoperuano. "Revista Ultima". 1842. La Paz, Bolivia.
- Panofsky, Erwin. Estudios sobre Iconología. Alianza Universal: 1984. Madrid.
- P. José Antonio. Expresión del Barroco Latinoamericano. Revista Nuestra América. Vol. I. 1980. Peru.
- Reynaga B. Ramiro. Tawantinsuyo, Cinco siglos de guerra contra España. Ed. Nueva Imagen. 1981. Perú.
- Riva Agnero, J. La Historia en el Peru. Tesis doctorado. Ed. Maestre. Lima, Peru.
- Robinson Wright, M. El Antiguo y el Nuevo Peru. Ed. J. Barrie e hijos.
- Ruso, I. Z. de. El Obispo M. de Mollinedo y Angulo, Mecenas del Cuzco. "Revista del Instituto Americano del Arte". 1959. Cuzco, Peru.

Sala, Carmelo. Una excursión al mundo invisible ó cartas familiares sobre los ángeles. Ed. Tarragona. 1897. España.

Stastny, Francisco. Breve Historia del Arte en el Peru. Ed. Universo, S.A. 1967. Peru.

Stastny, Francisco. La Presencia de Rubens en la Pintura. Tomo I y II. Ed. Hermes.

Uchmany, Eva A. Huitzilopochtli, Dios de la Historia Azteca-Mexitin. Estudios de la Cultura Nahuatl. Vol 13. U.N.A.M.. México.

Valcarcel, L. Historia del Peru Antiguo. 1971. Lima, Peru.

Vargas, L. E. Juan Correa, su Vida y su Obra. U.N.A.M.. 1935 a 1985. México.

Varios autores. El Arte Mexicano. Tomo III y tomo IV. Ed Salvat. 1982. México.

Varios autores. Pintura en el Virreinato del Peru Colonial. Banco de Crédito. Lima, Peru.

Varios autores. Cuarenta Siglos de Plástica Mexicana. Tomo I y II. Ed. Herrero S.A. 1969. México.

Varios autores. Historia General del Arte Mexicano. Epoca Colonial e hispánica.

Victoria, J.G. Historia del Arte, una Aproximación al Arte Mexicano. Ed. Porrúa S.A. 1988. México.



San Michele, Archangelo della bilancia, siglo XV, Museo Civico di Padova



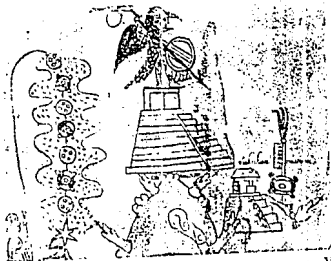
Michele Gambino, San Michele, siglo XV, Biblioteca de la Universidad de Sevilla



Rafael Sanzio. San Miguel arrojando a Luzbel. París, Museo del Louvre. III



Alberto Durero. El arcángel San Miguel venciendo al dragón. 1498. Grabado en madera. IV



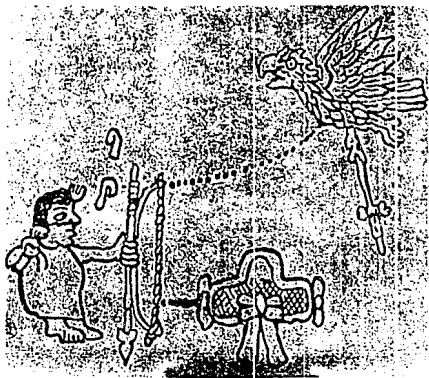
A la izquierda aparecen cuatro días de obscuridad. Códice de Luxán. V



El águila tiene en una de sus garras un colibrí. Códice Hunnuc. VI



El personaje con atuendo de colibrí.
Códice Amulán. VII



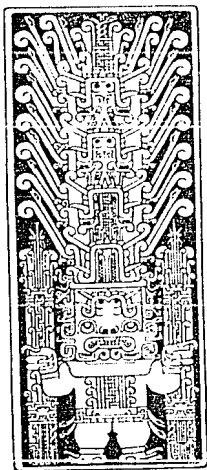
El dios proyectando flechas, como a señalizaciones a los mexicas. *Tela de la Preservación VIII*



Huitzilopochtli, Códice Borbónico IX

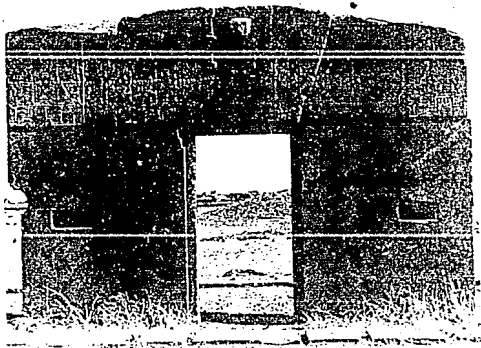


3 - Sn Miguel Arcangel, visto por el tlacuilo indigena X

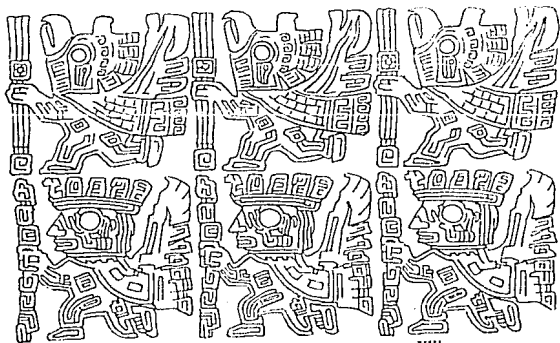


La estela de Raimondi, Cultura Chavin, Perù.

XI



La Puerta de Sol, Cultura Inca, Bolivia XII



Las "Aves Lloronas" de la Puerta del Sol. XIII



San Miguel. Anónimo, óleo sobre tela, fines del siglo XVII, cementerio de Actopan, Hidalgo.

XIV



Anónimo siglo XVIII. Las siete arcángeles. Colección General O'rogén. XV



XVI



XVII

Ángeles arcabuzeros, por el maestro de Calamarca — Iglesia, Calamarca (La Paz, Bolivia)

INDICE

Angeles... Los espíritus transparentes.

De México y del Perú prehispánicos y de los Siglos XVI, XVII, XVIII.

1.- Introducción.....	2
2.- España	
A) Edad Media	8
B) Renacimiento	14
C) Los arcángeles en el pensamiento europeo antiguo	19
3.- México	
A) Prehispánico	23
A - 1) Las artes como expresión en el mundo azteca	27
B) Siglo XVI. Encuentro de dos culturas	32
B - 1) La implantación de la pintura	33
B - 2) Los influjos del grabado europeo	35
C) Siglo XVII	36
D) Siglo XVIII	40
4.- Perú	
A) Prehispánico	47
A - 1) Las artes como expresión en el mundo inca	52
B) Siglo XVI	55
B - 1) Lima	56
B - 2) Cuzco	57
C) Siglo XVII	62
D) Siglo XVIII	67
5.- Conclusión: "Análisis comparativo entre los tres ídolos alados".....	70
A) Origen del mito	71
B) Funciones con la sociedad	75
C) Testimonios que describen su presencia y evolución, características formales.....	80
D) Etapa colonial San. Miguel y los Arcángeles Arcabuceros	85

Puntos Desarrollados en los nivel de la comparación :

Origen del mito.-

- 1- Creación del universo
- 2- Acontecimientos bélicos
- 3- Conexión con el Creador ó ser un Dios directamente
- 4- Vestiduras bélicas y armas
- 5- Equipo, Alas ó el poder volar
- 6- Preponderancia de capitán
- 7- Relación con los planetas, Sol.

Funciones con la sociedad.-

- 1- Quién los produjo, distribuyó y consumió
- 2- Carácter militar, religioso, y sacerdotal
- 3- Qué evolución tuvieron?
- 4- Relación con el mundo de los muertos
- 5- Tipo de vestimenta
- 6- Liderazgo en empresas de relevancia
- 8- Concluyeron dichas empresas?
- 9- El encuentro entre estos dioses

Testimonios que describen su existencia, características formales.-

- 1- En bulto, lienzo, códices (Técnicas)
- 2- Quién encargó la representación
- 3- Quién diseñó y elaboró las piezas
- 4- Que iconografía tenían
- 5- Cómo se representaron las alas
- 6- Esta acompañado el idolo
- 7- Que evolución tuvieron
- 8-Cuál es la actitud en las representaciones?
- 9- Su papel relevante, jerarquía
- 10- En que circunstancia se da la representación?

Etapas Coloniales.-

- 1- Cosmovisión del hombre S. XVI y XVII
- 2- Empresas de San. Miguel en la conquista
- 3- Las artes plásticas y el Arcángel
- 4- Nuevas iconografías
- 5- Fusión de los ídolos
- 6- Mi afirmación sobre el ángel mestizo
- 7- Relación con los ídolos

6.- Bibliografía.....	91
7.- Láminas.....	94
8.- Índice.....	101