



La experiencia colonial en América Latina

ANA MARÍA CARREIRA

América, desde su irrupción en la historia occidental es por excelencia, un espacio productor y receptor de imágenes. El arte barroco –la profusión de imágenes para movilizar los sentidos– fue uno de los medios utilizados a partir del siglo XVI por la Corona española y la Iglesia católica, para conquistar y normalizar el Nuevo Mundo.

Por lo tanto, esto no es algo nuevo. La imagen ha tenido desde siempre, una preeminencia en los procesos de dominación y aculturación. Los actuales procesos de globalización se caracterizan por el masivo consumo de imágenes; se busca posicionar una imagen colectiva a partir de una configuración creada con apropiaciones individuales. Lo que hoy compramos, son seductoras estrategias de disuasión y en esto, la imagen juega un papel decisivo, en particular su componente visual, que transmite “formas específicas de significación a través de su manipulación” (Yory, 2006: 48).

Por un lado, la imagen carga con un lenguaje legible, concreto, material. Por el otro, con silencios de la imagen, donde se disimulan, se insinúan los imaginarios sociales. Por esos vericuetos que esconde la imagen, erramos y escapamos de lo establecido. Es esto lo que no se puede controlar ni dominar, y esto pasó durante la Conquista y la Colonia en América.

Durante la Colonia se dio inicio a un proceso de transculturación en la sociedad, en particular en las artes, donde se implantó la voluntad artística católica española.

Durante la Colonia se dio inicio a un proceso de transculturación en la sociedad, en particular en las artes, donde se implantó la voluntad artística católica española. Sin embargo, en algunos casos, como ocurrió en las sociedades andinas, los propios imaginarios pervivieron: primero, obedecieron; pero luego, sutilmente, evadieron el control impuesto y expresaron “a su manera”, su propia historia de conquista, colonización y resistencia.

A través de algunos ejemplos, se dará cuenta en este artículo de la capacidad de las sociedades para hacer sobrevivir y reelaborar su cultura y de cómo las imágenes pueden convertirse en estrategias para resistir lo impuesto por otros.

Los imaginarios sociales

La Conquista y la colonización de América implicaron para las culturas nativas, un cambio radical en las estructuras de poder. Se inició un proceso de dominación exterior sin precedente alguno en la historia de las civilizaciones y, fundamentalmente, en el imaginario social¹. De acuerdo con Castoriadis, los imaginarios sociales son una creación socio-histórica y psíquica de figuras, formas e imágenes que proveen contenidos significativos y los entretajan en las estructuras simbólicas de la sociedad. Por lo tanto, la irrupción violenta de otros imaginarios ajenos afecta la organización –morfología, instituciones religiosas, morales, económicas, etcétera– y empobrece la cultura de los pueblos sometidos.

Durante el proceso de Conquista y colonización hubo una exclusión de la memoria colectiva y de los conocimientos de los pueblos indígenas, principalmente del repertorio de imágenes vigentes en la consciencia e inconsciencia de las diferentes comunidades. En su objetivo de expandir la religión católica –pues la consideraban la única verdadera– destruyeron los centros ceremoniales y los ídolos. Los sustituyeron los rituales y las prácticas religiosas. Eso implicó un proceso de destrucción de los nutrientes de aquellos imaginarios sociales, los cuales forman una red compleja de significados que están encarnados en las instituciones de la sociedad y le dan vida. Castoriadis señala que la cohesión interna de esa

¹ De acuerdo con Cornelius Castoriadis, el cambio emerge a través del imaginario social. Todas las sociedades construyen sus propios imaginarios: instituciones, leyes, tradiciones, creencias y comportamientos.

red de significados “permea, orienta, y dirige la vida de la sociedad tanto como aquella de los individuos concretos que la integren” (Alméras, 2001).

A pesar de lo complejo de la sociedad que surgió, la Iglesia logró unificar el lenguaje artístico y transmitir su contenido didáctico y simbólico a todos los niveles. El arte barroco fue el medio principal de aculturación y de dominio que aplicó la Corona española en su principal propósito de evangelizar a las comunidades nativas a través de la conmoción, la emoción y la movilización de todos los sentidos que generaban la profusión y el despliegue de imágenes.

En ese proceso, los dominados, las sociedades nativas, fueron obligadas a la imitación, a la simulación de lo ajeno y a la vergüenza de lo propio. En una primera etapa, como señala Elisa Vargas Lugo, en el proceso de evangelización el uso de las imágenes no tenía como fin ningún proyecto estético. Los frailes tomaron las formas renacentistas y las precolombinas con un espíritu feudal, mientras los indígenas utilizaron las feudales con espíritu precolombino (o africano cuando vinieron los esclavos) e insertaron en las manifestaciones católicas sus efigies paganas. El énfasis se puso en el plano pragmático de las imágenes; es decir, sus efectos en el receptor. El plano semántico y sintáctico no les interesaba, las palabras de Santo Tomás lo corroboran: “lo importante no es que el artista no opere bien, sino que cree una obra que opere bien. Lo que importa es la utilidad de las obras de arte y su participación en las necesidades del hombre” (Vargaslugo, 1982, II: 9).

Las pinturas y esculturas fueron uno de los principales medios utilizados por la Iglesia para transmitir el mensaje moralizador. Pero en ese devenir de construcción de imágenes, se dio un proceso de imitación-subversión y mestizaje de espíritus. La producción artística adquirió un carácter diferenciado, donde las tradiciones estéticas europeas fueron reelaboradas y expresaron el espíritu de la sociedad colonial. Los dominados aprenderían primero a dar nuevos significados y sentidos a los símbolos e imágenes ajenos. Después, al incluir los propios, a subvertirlos, apropiárselos y “re-originalizarlos”.

La conquista del imaginario también se dio a través de la sacralización del espacio público. Allí, se aplicaron mecanismos que activaron todos los sentidos, dejando poco espacio para lo profano. Sin embargo, indígenas, mestizos y africanos mantuvieron latente la incorporación sutil de sus formas de expresión y de sus gustos en los rituales y ceremonias de las festividades religiosas católicas.

Talleres y escuelas

Los virreinos de México y Perú alcanzaron una prosperidad económica y cultural mucho mayor que la de la Audiencia de la Nueva Granada. En las ciudades principales, desde un principio, se crearon escuelas y talleres para la formación profesional de

indios y mestizos. Los maestros que dirigían estos centros eran artistas itinerantes, de origen italiano y español, que recorrían varias ciudades antes de instalarse en una y fundar una escuela o taller.

Estos artistas iniciaron la producción y enseñanza con estricto apego a las directrices emanadas de la Iglesia Católica tridentina², es decir, el movimiento espiritual católico contra la iglesia protestante. Ejercieron “el profesorado de una pintura dogmática y teológica” (Cossio del Pomar, 1958: 205). En el ambiente de los talleres, de modelo medieval, formaban a los aprendices y discípulos indios, mestizos y criollos.

Sin embargo, la adaptación sería sólo aparente: “la conquista [fue] de forma, de trajes, de liturgia, de actitudes sociales. El indio [abdicó] de sus mitos, y [convirtió] la fe católica en superstición, [restó] divinidad a la representación religiosa, mientras [contentaba] a la iglesia con pasiva obediencia de creyente” (Cossio del Pomar, 1958: 205).

Entre los maestros se destacaron el padre jesuita italiano Bernardo Bitti y el pintor italiano Angelino Medoro. Otros pintores que influyeron y transmitieron sus conocimientos fueron Mateo Pérez de Alesio, quien se estableció en Lima, y el sevillano Baltasar de Figueroa, el viejo, quien se radicó en la Nueva Granada y fundó uno de los más importantes talleres³.

Las imágenes que servían de modelos para las representaciones provenían de los cuadros traídos por los colonizadores y de los encargos de los criollos a los talleres sevillanos. Estas obras se embarcaban desde el puerto de Sevilla y, en su mayoría, habían sido creadas por artistas mediocres. En gran parte, los modelos se copiaban de los grabados flamencos que se importaban a América desde el siglo XVI, entre los que se destacaban los grabados de la dinastía Sadeler, que reproducían obras de destacados pintores, como Alberto Durero y Peter Rubens.

También fueron una fuente de imágenes las ilustraciones de los libros devocionales como el catecismo, la Biblia, libros de horas e himnos, reglamentos y ordenanzas de carácter religioso. La circulación de grabados y textos se incrementó con el establecimiento de las primeras imprentas en México, en 1538 y en Lima, en 1584⁴. Estas imágenes, tanto las pinturas, las esculturas como los grabados, no respondían a un estilo en particular. Circulaban indistintamente, como señala Francisco Gil Tobar (1997:

2 Concilio de Trento (1545-1563).

3 Los hijos de Baltasar de Figueroa, Melchor, Gaspar y Bartolomé, fueron destacados pintores neogranadinos. En el taller de los Figueroa, se formó también el pintor Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos.

4 En 1737 llegó la primera imprenta a Santafé de Bogotá, traída por los sacerdotes jesuitas al colegio Mayor de San Bartolomé.

135), no eran consideradas obras de arte, sino objetos para el culto y la evangelización.

Los géneros pictóricos desarrollados fueron sacro-costumbristas. Se pintaron profusamente cristos, vírgenes, ángeles, santos y mártires, y muchas de las escenas estaban ambientadas en paisajes donde se mezclaba la arquitectura flamenca con la flora y fauna local. En los virreinos de México y Perú también se realizaron series de retratos de caciques indios, cuadros de castas, genealógicos y heráldicos.



▲ Detalle pictórico de la escuela cuzqueña (tomado de peru.koalatrends.com).

Una de las escuelas de pintura más importantes en la Colonia fue la escuela cuzqueña. Surgió en el año de 1688, momento en el que un grupo de pintores indios y mestizos denunciaron la explotación que sus colegas españoles les infligían y, por esta razón, decidieron retirarse del gremio. A partir de ese momento, se encontraron libres de las imposiciones de la corporación, y se guiaron por su propia sensibilidad, de modo que sus pinturas reflejaron su mentalidad y su manera de concebir el mundo.

Esos talleres alcanzaron un éxito que traspasó los límites de la ciudad. La clientela no se circunscribió exclusivamente al contexto indígena, sino que tuvo encargos de las diferentes órdenes religiosas. Pero además estaban los comerciantes que encargaban grandes lienzos y los comercializaban en las principales ciudades del virreinato del Perú, y vendían estas pinturas en ciudades de las actuales Argentina, Chile, Bolivia y Colombia. Los talleres se convirtieron en verdaderas fábricas de lienzos los cuales eran distribuidos por arrieros que recorrían la red de los antiguos caminos del imperio Inca⁵.

En cuanto al tratamiento técnico, la escuela cuzqueña se desentendió de la perspectiva renacentista y aplicó una perspectiva planiforme, fragmentó el espacio en varios espacios concurrentes o en escenas compartimentadas e incorporó un dibujo y una decoración lineal, característica de la pintura indígena (Duncan, 1998: 38). Además, produjo dos tipos de pinturas una sin dorado y otra con exquisitas decoraciones embellecidas con oro. Incorporó nuevas soluciones cromáticas, con la predilección por los colores intensos y el “brocateado”⁶. A ello, se agregó el gusto indígena por los ador-

5 En Colombia existen varias pinturas pertenecientes a la escuela cuzqueña, algunas de las cuales pueden apreciarse en el Museo de Arte Colonial de Bogotá.

6 Brocateado: superposición de decoración en oro sobre la superficie pintada.

Los virreinos de México y Perú alcanzaron una prosperidad económica y cultural mucho mayor que la de la Audiencia de la Nueva Granada. En las ciudades principales se crearon escuelas y talleres para la formación profesional de indios y mestizos.

nos, la alegría y el color, y los marcos de madera dorados, recorridos con espejitos, todos rasgos que identifican la pintura andina.

La pintura cuzqueña es una pintura híbrida, original, donde el pintor recrea desde su visión personal –tanto las normas académicas dictadas por los gremios, como los principios impuestos por el dogma católico–, “crea al margen de los moldes” (Cossio del Pomar, 1958: 207). El producto, es decir, la imagen, “es también híbrida en cuanto a los contenidos que convoca: humanos y divinos, europeos y americanos, indígenas, africanos y criollos, religiosos, cortesanos y políticos” (Moraña, 2010: 4), tanto como los paisajes flamencos y andinos.

La sacralización del espacio público

Las ciudades fueron el espacio privilegiado para activar las imágenes creadas en los talleres de escultores, orfebres y pintores. A su vez, las fachadas de las iglesias se convirtieron en verdaderos retablos

que comunicaban toda la iconografía cristiana, los símbolos distintivos de cada orden religiosa y la personificación, atributos y jerarquía de los santos y santas dentro de cada orden (personajes para la devoción). Además, de acuerdo a la ubicación en el trazado de la ciudad (cercanía a la plaza mayor) y los materiales utilizados, indicaban el lugar de cada orden en la estructura de poder imperial.

Por otra parte, el ritmo de las horas, días y meses estaba marcado por las celebraciones religiosas, misas, procesiones, fiestas y desfiles, de las cuales se destacaban las fiestas del *Corpus Christi* y la Semana Santa. Cada hora era anunciada por el repicar de las campanas que llamaban a misa. La música religiosa y el cantar de los himnos acompañaban cada evento y el incienso y las flores aromatizaban, no sólo el interior de la iglesia, sino la ciudad entera.

Durante las semanas previas a cada celebración, los habitantes se preparaban y organizaban toda la logística. Los balcones de las casas se decoraban con colgaduras de colores de muselina o zaraza, las puertas de las tiendas se adornaban con cacharros, se ubicaban altares en las esquinas, cada media cuadra se levantaba un arco cubierto de flores y compuesto con alguna figura alegórica de cartón pintado, y guirnaldas y arreglos florales cruzaban las calles de lado a lado. Para los días de la procesión, todo

el montaje y la escenografía se ponían en movimiento, se partía de la iglesia y se llevaban a lo largo de las calles, acompañadas de los vecinos de las parroquias de la ciudad.

Se llevaban diversos objetos litúrgicos, como custodias, campanillas y candelabros que cargaban los miembros destacados de la Iglesia. Cada cofradía o hermandad portaba sus insignias y cargaba la imagen del santo, la virgen o el cristo de su devoción. Cada paso o escena se representaba con el mayor realismo, a veces con actores reales. La organización eclesiástica estaba jerarquizada y para su identificación, cada clérigo llevaba su vestimenta litúrgica, cuyo color dependía del tipo de ceremonia, al igual que cada orden religiosa vestía su hábito.

Estos rituales organizaban las prácticas sociales de la comunidad colonial, y la profusión de imágenes (pinturas, esculturas, etc.) convertía estas celebraciones en una verdadera cruzada plástica desarrollada en el espacio público. Al finalizar estas celebraciones, estallaba en las calles la diversión popular. Como señala Mabel Moraño, en este período la imagen barroca reafirmó su sentido “lúdico, celebratorio y carnavalizado” (2010: 13). La iglesia, a través de disposiciones, se esforzaba por controlar y domesticar el goce festivo de la población. El investigador Bernardo Tovar Zambrano da cuenta de esto en su estudio sobre las fiestas de San Juan y San Pedro en Santafé de Bogotá (2010).

Muchas de estas festividades reemplazaron a las indígenas. Un caso paradigmático es la fiesta del Sol de la religión inca, que celebra el solsticio de invierno el 21 de junio de cada año. Era una celebración religiosa desarrollada en la plaza principal de la ciudad, en honor del padre Sol y en presencia de todos sus hijos. Después de la ceremonia religiosa, se hacía una fiesta con mucha comida, bebida y baile. El *Corpus Christi* sustituyó esta fiesta. Sin embargo, se mantuvo su celebración escondida durante siglos y hoy ha salido a la luz, dando cuenta de estas pervivencias culturales.

Las sociedades indígenas, como ha señalado Gruzinski (1991), no se detuvieron, sino que continuaron construyendo y reconstruyendo su cultura; forjaron nuevas identidades, nuevas memorias y ocuparon espacios dentro de la sociedad colonial. La supervivencia del culto andino es una señal de resistencia a las costumbres españolas y una manera de preservar las tradiciones. La extirpación radical de la idolatría, las campañas de evangelización y las visitas inquisitoriales desaceleraron el culto andino, pero no lo destruyeron por completo.

Últimos apuntes

La Conquista implicó una colonización de las perspectivas cognitivas, de los modos de otorgar sentido a los resultados de la experiencia material o intersubjetiva,

del imaginario, del universo de relaciones intersubjetivas del mundo, de la cultura en suma⁷. Los dispositivos de control pretendieron no dejar espacio para la libre interpretación. Sin embargo, en la Colonia, la mirada de unos con respecto a las imágenes de los otros dio inicio a un proceso de hibridación, a través de un engranaje que disolvió sus componentes; por esto, es vano intentar diferenciar lo prehispánico de lo europeo.

Nadie pudo evitar que los pintores andinos “aprendieran pronto a subvertir todo aquello que tenían que imitar, simular o venerar”. Primero, aprendieron a copiar e imitar los grabados y pinturas que llegaban desde Europa y hasta se identificaron con ellos. Luego, le dieron “significado y sentido nuevos a los símbolos e imágenes ajenos”, y después los transformaron y subvirtieron al incluir los suyos (Quijano, 1998:33). Sin desobedecer, los pintores indígenas y mestizos andinos hicieron uso de su libertad de creación, en obras que dan cuenta de los rasgos tradicionales y de lo que era ajeno y convirtieron en propio.

Los artistas de la Colonia, en especial los andinos, son una expresión inteligente de la posibilidad de aplicar estrategias para hacer pervivir las culturas cuando sufren la invasión de imaginarios extraños. Ellos han utilizado el mismo medio, la misma arma que los conquistadores: las imágenes. Lo que representaron no fue considerado como una amenaza para el poder, y en las imágenes de los demás, dentro de ellas, al lado de ellas, detrás de ellas, lograron que sobreviviera su imaginario social.

¿Por qué es importante rescatar estas expresiones artísticas? Porque la experiencia de la Conquista y la colonización, sufrida por las culturas andinas, tuvo respuesta a través de una expresión artística original, donde los contenidos significativos (los propios y los de los otros) se han ido entretejiendo históricamente. Las imágenes impuestas, que fueron creadas por los otros, se subvirtieron, se apropiaron y reoriginalizaron. Al mismo tiempo, el resultado simboliza y es testimonio de los procesos de dominación y resistencia ejercidos por la cultura cuzqueña.

ANA MARÍA CARREIRA es arquitecta de la Universidad de Buenos Aires, con magíster en Planificación y Administración del Desarrollo Regional, de la Universidad de los Andes. Doctora en Historia de la Universidad Nacional de Colombia, en la actualidad es docente del Departamento de Humanidades y de la Maestría en Estética e Historia del Arte de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

7 Mignolo, Walter. *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

Bibliografía

- ALMÉRAS, D. *Lecturas en torno al concepto de imaginario: apuntes teóricos sobre el aporte de la memoria a la construcción social*. En: *Cyber Humanitatis*, revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, No. 19, invierno 2001. <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/19/almeras.html>
- BAYÓN, Damian y MARX, Murillo., (1989). *Historia del arte colonial sudamericano*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- CASTORIADIS, C., (1998). *The Imaginary Institution of Society*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press (primera publicación en 1975).
- CASTORIADIS, C., (1997). *Ontología de la creación*. Colombia: Ensayo y Error.
- DAMIAN, C., (1995). *The Virgin of the Andes. Art and ritual in Colonial Cuzco*, Miami Beach: Grassfield Press.
- DUNCAN, B., (1986). Statue paintings of the virgin. In: Center of American Relations. *Gloria in Excels. The virgin and angels in Viceregal painting of Peru and Bolivia*. New York: Center of American Relations, pp. 32-63.
- GARCÍA MELERO, J., (1992), (et al) *Influencias artísticas entre España y América*. Madrid: Mapfre.
- GIL TOBAR, F. (1997). *Colombia en las artes*. Colombia: Biblioteca Familiar Presidencia de la República.
- GISBERT, T., (1986). The angels. In: Center of American Relations. *Gloria in Excels. The virgin and angels in Viceregal painting of Peru and Bolivia*. New York, pp. 58-63.
- GRUZINSKI, S., (1991). *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GRUZINSKI, S., (2000). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HERZBERG, J. P. (1985) Angels with guns. Image & Intrepretation. In: Center of American Relations. *Gloria in Excels. The virgin and angels in Viceregal painting of Peru and Bolivia*. New York: Center of American Relations, pp. 64-77.
- QUIJANO, A., (1998). La colonialidad del poder y la experiencia cultural latinoamericana. En: Briceño-León, Roberto y Sonntag, Heinz R. (editores). *Pueblo, época y desarrollo. La sociología de América Latina*. Venezuela: CENDES-LACSO-Editorial Nueva Sociedad.
- MUJICA PINILLA, R., (1996). *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. México: Fondo de Cultura Económica.
- TOVAR ZAMBRANO, B. HURTADO OROZCO, C. A., (2010). *Diversión, Promoción y Deseo, Historia de las fiestas del San Juan en España, América Latina y Colombia*. Colombia: La Carreta Editores.
- VARGAS LUGO, E., (1982). La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial. *Anales Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: UNAM, No. 50/1.
- YORY, C. M., (2006). *Ciudad, consumo y globalización: caracterización de las grandes metrópolis*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.