

Patrimonio artístico andino

Henrique Urbano

Converging Cultures. Art and Identity in Spanish America. Edited by Diana Fane with essays by Diana Fane, Edward J. Sullivan, Emily Umberger, Donna Pierce, Kevis L. Stayton, Elena J. Phipps, Tom Cummins, Carolyn Dean, The Brooklyn Museum in Association with Harry N. Abrams, New York, 1996, 320 p.

Los textos publicados analizan el patrimonio artístico de América del Sur y de México guardado en el Museo de Brooklyn en Nueva York. Años atrás, la misma editora había publicado *The Collector's Eye. The Ernest Erickson Collections at The Brooklyn Museum* (The Brooklyn Museum, New York, 1987, 272 p.) en que se reproducían algunas de las piezas que ahora son objeto de estudio más detenido. Muchas de las piezas constituyen objetos de excepcional riqueza. No faltan ejemplares únicos. Por eso, esta colección es una de las más atractivas y más frecuentadas por los especialistas de historia del arte prehispánico y colonial.

La parte del libro que corresponde al Perú está a cargo de Elena J. Phipps, "Textiles as a Cultural Memory: Andean Garments in the Colonial Period" (pp. 144-156), Tom Cummins, "A Tale of Two Cities: Cuzco, Lima, and the Construction of Colonial Representation" (pp. 157-170), Carolyn Dean, "The Renewal of Old World Images and the Creation of Colonial Peruvian Visual Culture" (pp. 171-182). A estos estudios sigue un centenar de páginas con la reproducción de las piezas y su respectivo análisis.

Entre las numerosas especialistas en textilería andina, Phipps es una de las más conocidas. En este corto texto, recuerda las diferencias entre telares españoles y las tradiciones textiles andinas. Asimismo, señala las consecuencias tanto tecnológicas como simbólicas que la difusión de los instrumentos españoles provocó en los Andes. De manera general, el telar peninsular era un instrumento que imponía al tejedor un conjunto de reglas de manejo más rígido que las que solían usar en los sencillos instrumentos

andinos tradicionales. En ese sentido, se podría afirmar que el tejedor andino era más libre frente a su espacio de maniobra que el tejedor peninsular. Sus palas y lizos eran más dúctiles que las palancas y tablas del telar español. Este era más mecánico, mientras que aquél más apto para expresar la riqueza y variedad de las funciones creativas y simbólicas del hombre andino.

Los españoles se dieron rápidamente cuenta de la importancia económica de las actividades textiles. Su desarrollo era esencial para la vida de la Colonia. Combinando las dos tradiciones que se intercambiaban poco a poco imágenes y maneras de tejer, se crearon verdaderos talleres que no hacían sino prolongar las tareas que los antiguos señores de los Andes habían confiado a los cumbi camayoq o a las acllas, recluidas en sus casas. Merecen particular atención los obrajes que en los últimos años han sido objeto de importantes estudios, entre otros los de Neus Escandell -Tur y Miriam Salas. En ellos se masificó la producción de tejidos sin apagar las actividades locales, donde el tejido seguía el curso de la producción doméstica. Las llicllas guardaron hasta nuestros días esa milenaria tradición local y regional. Durante la Colonia, llicllas y vestimenta de nobles y menos nobles indios y hasta mestizos fueron creando sus propios signos de diferencia social, luego expresada en túnicas, camisetas, encajes y demás prendas de vestir. En las conocidas pinturas de la procesión del Corpus Christi del Cuzco (siglo XVIII) se exhiben claramente esas distinciones sociales. Las habían también señalado el cronista Felipe Guamán Poma en sus dibujos de los incas y señores indígenas (Isabel Iriarte, "Las túnicas incas en la pintura colonial", **Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra**, H. Urbano, comp., Centro Las Casas, Cuzco, 1993, 53-85).

De la existencia de dos focos de actividades socioeconómicas y artísticas, creadas en torno a los dos polos políticos coloniales -Cuzco y Lima- Cummins saca una dicotomía de estilos y tradiciones culturales. Cuzco representa al viejo y Lima al nuevo. Sin embargo, las dos ciudades reivindican un pasado religioso como razón de sus ilustres pergaminos. Para justificar su lectura,

Cummins recurre a los textos de Polo Ondegardo y a la figura de Ticsi Viracocha. No le recomendaría leerlos tan a ciegas porque barrunto que el corregidor no merece tanta fiabilidad como la que le presta el historiador americano. Que Cuzco haya sido una "ciudad sagrada" es posible. Betanzos, el cronista, imaginó que ella tenía una forma de león, recordando esas viejas urbes europeas que se cubrían bajo el manto de la fiera (Monica Barnes, ...). Sin embargo, todo el espacio andino prehispánico sin distinción era sagrado, cerros, ríos, pampas, árboles, puquios y todo lo que la tierra, la Pachamama, mostraba. Entonces, lo que cabe preguntar es la diferencia entre los distintos espacios sagrados, cosa que el ojo occidental y el no muy afinado de Cummins parecen confundir, como lo han confundido Polo y Garcilaso de la Vega.

Las páginas de Dean están consagradas al tema de la creación de una "cultura visual peruana colonial". Algunas de ellas repiten lo que Cummins escribió en el estudio mencionado páginas arriba. Otras son un resumen de lo que publicó Rubén Vargas Ugarte, S.J., en la **Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados**, Madrid, 1956. De original, sólo el título del artículo, aunque la autora no sepa muy bien adónde apunta ni por qué se preocupó la Colonia de crear una "cultura visual". Sospecho que Dean se equivocó en la expresión empleada para definir la producción artística andina del período colonial.

Uno de los aportes importantes de esta publicación es la reproducción de piezas de la colección del Museo de Brooklyn (pp. 183-300). Cada una de ellas va acompañada por una corta explicación. Son piezas del más variado origen, pero todas ellas de la época colonial: tejidos, queros, pinturas, objetos de platería, piezas en madera o en piedra de Huamanga. Al revisarlas, el lector tiene una excelente idea de lo que era la producción artística de la Colonia, tanto a nivel religioso como profano.

Folk Art of Spain and the Americas. El alma del pueblo, Marion Oettinger, Jr., editor, trad. de

Mervyn Samuel, San Antonio Museum of Art, Abbeville Press Publishers, New York/ London/ Paris, 1997, 199 p.

El Museo de Arte de San Antonio (Texas) organizó una exposición itinerante cuyo catálogo constituye la presente edición. Es una hermosa publicación, elegantemente editada. Cubre todas las expresiones artísticas de España que se proyectan en el espacio americano de habla española. Colaboran María Antonia Pélaury (Barcelona), Vicente Ribes Iborra (Valencia), Andrés Carretero Pérez (Madrid), Carlos Piñel (Zamora), María del Carmen Medina San Román (Sevilla), Stanley Brandes (Berkeley), María Concepción García Sáiz (Madrid), William Wroth (Bloomington-Indiana). Los temas tratados son de gran importancia para la comprensión de los orígenes del arte popular latinoamericano. Un conjunto de estudios se remonta hacia las raíces españolas de las expresiones artísticas coloniales, otro conjunto apunta hacia las transformaciones que se produjeron en América de los estilos hispánicos y las razones que las explican.

Merecen particular atención algunas páginas porque pocas veces hemos visto tratados en América algunos de los temas que ellas exploran, verbi gratia, los impresos populares con imágenes de la vida cotidiana o los trabajos en madera. Los dos recuerdan el genio de Goya (pp. 31-52). Llaman también la atención los bordados regionales españoles y la cerámica vidriada que se difundió enormemente en América, particularmente en los Andes (pp.53-79). Lo mismo se podría decir del mueble. Al analizar la producción española nos viene a la mente lo que fueron los siglos coloniales americanos con una espectacular producción de muebles (pp. 81-93).

Las expresiones religiosas poseen una amplia variedad de lenguajes y estilos. Oetinger repasa rápidamente pinturas populares, exvotos, objetos religiosos y profanos. En todos ellos se manifiestan de mil maneras la creencia popular, el gusto por el ritual, el estilo local de las devociones religiosas, sobre todo cristianas. Medina San Román circunscribe su estudio al tema del arte votivo, particularmente el que se

produce con motivo de milagros o apariciones milagrosas. En los Andes hubo muchas de esas manifestaciones. García Sáiz recuerda precisamente la de Santiago en Tinta y la del Corpus en Cuzco (pp. 145-157). Wroth se ocupa de México con el mismo propósito (pp. 159-189).

Las reproducciones de objetos, pinturas y esculturas son de calidad excepcional. Con esta obra, el lector tendrá la posibilidad de comparar estilos latinoamericanos con los que se difundieron en varias regiones de España. Asimismo, tomará conciencia de la fuerza de la tradición que se desplaza paulatinamente de la Península hacia América. En su nuevo hábitat, va ganando raíces y asumiendo nuevos roles. La cerámica vidriada, por ejemplo, no será exactamente la misma en Andalucía y en el sur andino. Sin embargo, algo guarda de una experiencia hispánica pese a lo que la perspectiva andina le agrega. El producto no es una mezcla de dos campos de la experiencia artística, sino más bien una síntesis armoniosa de estilos que responden a distintas realidades. Lo mismo se podría decir de la mueblería, de la platería, de la escultura y de no poca pintura. Lo veremos con otras publicaciones.

La fiesta en el arte. Catálogo editado por el Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1994, 91 p.

La processione del Corpus Domini nel Cusco, Instituto Italo Latino-Americano, Roma, 1996, 78 p.

El esfuerzo que el Banco de Crédito del Perú ha puesto en la conservación de obras antiguas y coloniales se concretó, entre otras acciones, en la restauración de la conocida serie de lienzos con escenas de la procesión del Corpus Christi en el Cuzco, que aún se celebra con esplendor en nuestros días. La muestra restaurada fue llevada a Roma, dando testimonio otro catálogo editado sobre la misma colección. Los dos catálogos presentan algunas diferencias

en lo que atañe a los colaboradores que estudian la fiesta del Corpus y la colección. En el de Lima, La fiesta en el arte, Guillermo Lohmann Villena escribe un estudio sobre "El Corpus Christi, fiesta máxima del culto católico" (pp.13-37) y el antropólogo Jorge A. Flores Ochoa, "Historia, fiesta y encuentro en el Corpus Christi cuzqueño" (pp.39-59). El catálogo de la exposición pública de Luis Eduardo Wuffarden, "La serie del Corpus: Storia, pittura e finzione nel Cusco del secolo XVII" con la reproducción de los lienzos de la muestra y una breve explicación de cada uno de ellos.

Con extremado rigor, Lohmann Villena recuerda algunos de los momentos más significativos de la historia de la instauración en el calendario litúrgico católico de la fiesta del Corpus y de la importancia que esa celebración tuvo en el Nuevo Mundo. Indudablemente el Corpus fue la fiesta del virreinato peruano, y no sólo en lo que atañe a la dimensión religiosa de la celebración litúrgica sino también a la dimensión social y cultural: obras de teatro, danzas, bufones, pirotécnica, alegría y naturales desbordes populares. El vestuario y los objetos de ostentación eran mostrados por todos los vecinos que hacían gala de su riqueza e ingenio. En Lima, la primera noticia de la celebración de la fiesta se remonta a 1541. El Cabildo desempeñó un papel preponderante en el ordenamiento de la fiesta. Era su fiesta. Las cofradías lo apoyaban.

Nadie como Lohmann Villena para contarnos con una rara y poco común erudición lo que acaeció en Lima al tiempo de celebrar el Corpus. Ninguna de sus afirmaciones carece de respaldo documental. Hasta los más anodinos detalles lo poseen. Contratos de artistas, gastos de artesanos, derroche de dineros en "invenções de fuegos", llevan el sello de una búsqueda minuciosa y tenaz. La atención del historiador se fija en el siglo XVIII. Hubo varios factores que explican el abatimiento general en las celebraciones. El virreinato había sido recortado en su territorio y el terremoto de 1746 fue un golpe duro para la población limeña.

Andean Art at Dumbarton Oaks, I-II, Elisabeth Hill Bone, Editor, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C., 1996, 1-320 p. y 321-497 p.

Tanto por su tamaño monumental como por las áreas que describe y temas que abarca, estos dos volúmenes se presentan con la legítima pretensión de ser una importante contribución al estudio de ciertos temas de arte andino, hecha a partir de la colección de Robert Woods Bliss del museo Dumbarton Oaks (Washington). En 1957 se publicó por primera vez un catálogo con reproducción de piezas y descripciones de cada una de ellas: Pre-Columbian Art. Robert Woods Bliss Collection. Text and Critical Analyses by S.K.Lothrop, W.F.Foshag, Joy Mahler, The Phaidon Press, London, 1957. La presente edición en dos volúmenes contiene nuevos materiales y congrega un conjunto más variado de autores especializados en los distintos campos del arte precolombino. El primer volumen está dedicado a lo que la editora llama "Objetos", es decir, "Tejido y metal: La cultura de tecnología", tema que presenta Heather Lechtman (pp.33-43). A este estudio general siguen los análisis regionales: Richard L. Burger, "Chavin" (pp.45-86); Richard L. Burger y su esposa, Lucy Salazar-Burger, "Cupinisque" (pp.87-100); Donald A. Proulx, "Paracas" (pp. 101-106) y "Nasca" (pp.107-122); Christopher B. Donan, "Moche" (pp.123-162); Anita Cook, "Huari" (pp. 163-188); Alana Cordy-Collins, "Lambayeque" (pp. 189-222) y "Chimu" (pp.223-276); Alana Cordy-Collins, Elisabeth Hill Boone, Anita G. Cook, "Various"; John Howland Rowe, "Inca" (pp.301-319). Esta simple enumeración demuestra la variedad y riqueza de la colección Bliss. En el segundo volumen se estudian los temas relacionados con la textilería: William J. Conklin, "Estructura como significado en los antiguos textiles andinos" (pp. 321-328); Ann Pollard Rowe, "El arte de los textiles peruanos" (pp. 329-346); Anne Paul, "Textiles Paracas" (pp.347-364); Mary Frame, "Borlas de Nasca Tardío"; William J. Conklin, "Túnicas Huari" (pp. 375-398); Ann Pollard Rowe, "Mantos Huari y gorros de cuatro puntas" (pp. 399-412); William J. Conklin, Ann Pollard Rowe, Anita G. Cook, Mary Frame,

"Nasca/Huari y otros textiles de la Costa Sur" (pp. 413-424); Ann Pollard Rowe, "Textiles Chimú" (pp. 4254), "Textiles de la Costa Central" (pp.437-452), y con su padre, John Howland Rowe, vuelve sobre el tema de las "Túnicas incas" (pp. 453-466); el "Glosario técnico para textiles" (pp. 467-470) también fue confeccionado por Ann Pollard Rowe. Y, finalmente, la bibliografía estuvo a cargo de Janice Williams (pp. 471-490).

Cupo a Heather Lechtman definir el "mundo andino" y establecer el marco sociocultural en que se desarrollarían los distintos estudios de esta publicación (pp. 15-32). Una rápida visión de conjunto de los períodos arqueológicos u horizontes marca los distintos estadios de desarrollo de los centros poblacionales. La autora fija su atención en lo que ocurrió en ciertas experiencias socioculturales, particularmente en las de Chavín de Huántar, Huari/Tiawanaku, Moche. Lechtman retoma casi literalmente los escritos del ethnohistoriador americano John Murra, tanto para definir el mundo andino como para comprender las instituciones socioeconómicas del Tawantinsuyu. Lo que se entiende por Tawantinsuyu, es decir el dominio de un amplio espacio andino por los incas, se traducía por la organización de la producción y redistribución de bienes y servicios, contando para ello, entre otras prácticas coercitivas, con la de desplazar grupos de población -mitimaes- hacia regiones donde ellas se reproducían y producían bienes y servicios en beneficio tanto de los incas señores como de los que ellos consideraban como dignos receptores de su generosidad. En este caso, el emplazamiento de esos grupos por fuerza o por razones políticas y económicas supone una visión de conjunto del espacio andino en que las necesidades globales son privilegiadas frente al entorno doméstico original. Así, la mita es, para todos los efectos, una acción de dominio del territorio como lo es cualquier intento de administración política y económica de un vasto espacio sociogeográfico, con sus poblaciones variadas y diversidad de riquezas. En vista de ello, por ejemplo, producir coca en las tierras calientes puede que sea la consecuencia del trabajo forzado de mitimaes y de la capacidad de coacción de los incas señores sobre las poblaciones yungas o de

otras regiones, desplazadas hacia tierra caliente. Pero también podría ser simplemente el resultado de una operación de intercambio entre grupos sociales que utilizaban sus excedentes para obtener los productos a que no tenían acceso. Ahora bien, este intercambio existió en los Andes, y no sólo gracias a los incas señores sino mucho antes que ellos impusiesen a las dilatadas tierras andinas sus formas de dominio y explotación.

Claro está que nada de ello ocurrió en base a la existencia de "archipiélagos verticales", como lo pretendió hace unos 25 años Murra y que Lechtman, aparentemente poco versada en materia de fuentes escritas, asume con criterio hermenéutico poco apropiado y con escasos recursos de inteligencia crítica. Más bien los hechos los negaban. El intercambio de bienes y servicios en sociedades de corte eminentemente agrario, donde no medie alguna forma de mercado o moneda, suele expresarse a través de la circulación de productos por trueque o intercambio directo. Por eso son complementarias, es decir, buscan lo que no tienen donde ello se produce, la papa en altura, la coca en la yunga, el maíz en valles de mediana altitud. Es lo que nos habían enseñado los escritos de Marcel Mauss, desde las primeras décadas del siglo XX sobre el intercambio como fundamento de las sociedades humanas, y Claude Lévi-Strauss, desde 1950, sobre las relaciones de parentesco restringidas o generalizadas que creaban sistemas de alianza y redes de intercambio cercano o lejano, según la apertura de la circulación de bienes y servicios. Todo ello está ausente en el texto de Lechtman, por manifiesta incompetencia en la materia a que pretende servir con las obsoletas explicaciones de John V. Murra.

El entorno de Pachacamac, Chavín de Huántar y probablemente Chan Chan son testimonios de esos intercambios tanto cercanos como de larga distancia. Son esos centros con marcadas tendencias religiosas ritualizadas los que mejor expresan, no la existencia de "archipiélagos" y menos aún "verticales" por más empinados que sean los Andes, sino más bien la construcción de amplios espacios de intercambio

de bienes y servicios. Retuvo la atención de Lechtman la calidad de la textilera y metalurgia en estas regiones y recuerda el quipu que también analizó Murra, hace muchos años, para obtener información sobre las jerarquías sociales que el uso de esas prendas señalaban. Tiene ella razón cuando subraya la importancia de los adornos o vestidos para diferenciar clases y grupos sociales. Si otras pruebas no existieron, son ellos testimonios fehacientes de la existencia de instituciones políticas que se fueron desprendiendo del ejercicio doméstico del poder y se apropiaron de los excedentes de bienes producidos por la comunidad. Con ellos nacieron también formas de redistribución que compensaban lo que el poder religioso o político se atribuía a sí mismo. ¿Formas de Estado? Quizá, pero con instituciones que no se ajustan adecuadamente al vocabulario que nos legó el siglo XIX. Habría que buscarle conceptos más apropiados.

El segundo texto de Lechtman tiene por título y tema, "tejido y metal: la cultura de tecnología" (pp. 33-43). Explora la autora la idea de que el proceso y producción textil y metalúrgica obedecen a objetivos míticos o, si se quiere, ideológicos perseguidos por las sociedades prehispánicas. Guardan una historia que es la historia de sus universos simbólicos, de sus valores y normas, en una palabra, de su visión del mundo, de la sociedad y de las cosas. En ese sentido, el empleo de oro, plata y cobre obedece a principios culturales que jerarquizan su explotación y uso. Confirman las diferencias sociales y le dan la visibilidad que ellas necesitan para ser ritualmente reconocidas. La cronística española de los siglos XVI y XVII se dio cuenta de ello. Calancha cuenta el famoso relato de los tres huevos en que se diferencian las clases sociales prehispánicas con metales. También Arriaga (1621) lo recuerda. Lechtman desconoce estas referencias, pero, por más extraño que parezca, recurrió a unos datos etnográficos contemporáneos de la selva amazónica compilados por Reichel-Dolmatoff para explicar la variedad simbólica de los metales...prehispánicos (p. 41). No sé de dónde pudo sacar Lechtman semejante aberración metodológica ni a qué criterios científicos obedece tan absurdo recurso hermenéutico.

Richard L. Burger es uno de los últimos arqueólogos americanos dedicados a estudiar Chavín. A fin de dar a las piezas descritas una dimensión sociológica, el autor describe escuetamente algunos de los rasgos de la civilización chavín. Rompió ella con los lazos que la ataban a las herencias andinas y provocó al advenimiento de un nuevo desarrollo sociocultural. La población chavín residente en el lugar rebalsaba en número lo que hasta ese entonces habían conocido los arqueólogos. De ahí, la conclusión del autor:

"an elite group with economic and political power, and groups, of specialists devoted at least part of their labor to producing goods for this elite and the religious cult with which they were associated(...)" (p. 45).

Zahondando esa veta, Burger recuerda también que había edificios públicos, lo que -disculpese la obviedad- me hace pensar que había algunos que no lo eran:

"As in pre-Chavín times, many of the greatest and most time-consuming works of Chavín civilization were produced to decorate the public buildings (...)" (p.46).

Asimismo, nos entretiene Burger acerca de portable art intercambiada en el radio de influencia de la cultura Chavín, constituido por joyería e indumentaria:

"Thus, the great art of Chavín was created within the context of a hierarchically stratified complex society (...)" (p.46)

¿Hasta qué punto, en primer lugar, se puede definir la experiencia societal chavín como un ejemplo de "sociedad compleja"? Y, en segundo lugar, ¿cómo distinguir en esas civilizaciones entre "público y privado"? Mis dudas sobre la pertinencia de esas afirmaciones, muy difundidas entre arqueólogos, podrían resumirse en la siguiente pregunta: ¿En qué medida Burger y los

otros arqueólogos que lo precedieron en la lectura del hecho histórico chavín disponen de una perspectiva sociológica capaz de dar cuenta de las hipótesis que van avanzando en el terreno de las relaciones sociales y de las estructuras simbólicas? Claro está, que este no es el lugar adecuado para discutir sobre estos puntos que el autor trató en forma más dilatada en otras ocasiones. No obstante, la existencia de esa sospecha me guiará en los comentarios que haré en las próximas páginas. Ya evaluaremos su fecundidad.

Las piezas chavín trabajadas en oro de la colección Dumbarton Oaks causan una impresión profunda por la perfección del acabado y por lo que eso significa en términos de avance tecnológico y artístico en las culturas prehispánicas. Asimismo, posee el oro, y en general todos los materiales preciosos, la ventaja de atraer la atención y provocar la imaginación del que, hoy día, los mira. Y casi sin pensarlo, se atribuye a esos materiales la propiedad de jerarquizar los grupos sociales y de disponerlos en el conjunto de toda la sociedad. Así, para Burger, ciertas piezas serían parte del atuendo de jefes políticos, otras de religiosos. De igual manera, algunas de las esculturas representan deidades o sacerdotes (p.68). Al analizar las piezas B-441 y B-442, Burger plantea la hipótesis de que el guilloche puede dibujar la trenza que en la escultura conocida con el nombre de Lanzón une el cielo y la tierra, transformando la imagen en un axis mundi.

Aunque al arqueólogo le parezca normal juntar unos cuantos rasgos de un tiesto o de una escultura para sacar de ellos algunos elementos de la visión del mundo o weltanschauung de una época o cultura, al que a ello se acerca con mirada crítica, no se le ocurre tan fácilmente ir más allá de las evidencias del caso, es decir verificar, en forma sencilla, la existencia de un diseño que por razones obvias rehúye nuestro esfuerzo de comprensión. Se entiende que el trabajo arqueológico tiene sus límites y que el rigor físico que el pico o la paleta le dan no se extiende a la inteligencia de los conceptos. Ahora bien, la sugerencia de Burger sobre el axis mundi se basa en la posición física de la escultura y en la existencia en ella de trenzas o cuerdas.

El sentido común podría dar razón al arqueólogo. No la dará el que busque argumentos más sólidos para sacar de las vueltas de las trenzas una expresión metafórica de un lenguaje teológico en torno a la noción de axis mundi.

Las piezas de la colección Dumbarton Oaks permiten a Burger establecer relaciones entre los objetos seleccionados y los textiles. No cabe la menor duda que la textilería retuvo algunas de las expresiones metafóricas diseñadas en piedra, madera o metal. Asimismo, se puede documentar la influencia de la iconografía chavín sobre otras sociedades, en contextos físicos y culturales aparentemente distintos (p.68). Esta dimensión es interesante. Con ella queda abierta la puerta a la lectura de la difusión de formas de representación en el área andina. Más allá de las expresiones simbólicas locales, desde Chavín se ve la posibilidad de presencia cultural de una experiencia societal en un espacio amplio del territorio sudamericano, como lo había sospechado Tello (p.76).

Lo que queda clarísimo a partir del texto sobre Chavín es que existe una relación intrínseca entre los objetos descritos y el lenguaje religioso. Sin darse cuenta, Burger, a cada esfuerzo que hace para encontrar una explicación a las formas simbólicas, cae en el ámbito de las funciones religiosas, echa mano de imágenes que luego interpreta como dioses, diosas, sacerdotes, ritos, o, por simple asociación de ideas, se da el lujo de imaginar funciones como la de la fertilidad en un contexto ritual (p.77). Queda patente la intención del arqueólogo de rellenar con la imaginación la información que los objetos le niegan. A veces, el recurso es tan arbitrario que el relleno alcanza la etnografía contemporánea (p.85). En esos casos, la conclusión no puede sino reflejar una total ausencia de sentido crítico (p. 85-86).

En las páginas de Burger y en las de su esposa Salazar-Burger, escritas sobre Cupinisque (pp. 87-100), los métodos descriptivos adoptados son los de Richard Burger. Para los dos, es claro que los objetos y las figuras en

ellos contenidos son parte de un simbolismo religioso. Tanto en Chavín como en Cupinisque la tríada felino, águila y serpiente es omnipresente (p.87). Sin embargo, entre las características propias de Cupinisque está la que indica la presencia de figuras de arácnidos que los Burger interpretan como símbolos del pensamiento religioso, asociados a la lluvia y a la fertilidad, y, en general, a las artes adivinatorias (p.91).

De igual manera, se plantea la pregunta acerca de la idea de Belleza que se maneja en las lecturas arqueológicas. El lector podría interrogar al arqueólogo acerca de las razones que lo mueven a aceptar tan fácilmente un modelo de arte que no está definido en ninguna parte. ¿Por qué una pieza es "extremely beautiful", "superb"? La ingenuidad que muchas de estas lecturas manifiestan recuerda la atracción que los españoles del siglo XVI y XVII tenían por el oro y la plata.

Donald A. Proulx escribe sobre Paracas. A igual que los precedentes párrafos de los Burger, las piezas de la colección son descritas y analizadas tanto desde el punto de vista histórico como estilístico. De igual manera, Proulx interpreta los objetos y a veces sugiere situaciones y funciones que no dejarán de causar alguna extrañeza. Verbi gratia, cuando lee los rasgos estilísticos de una pieza de la manera siguiente: "The motifs were primarily religious in nature, leading several specialists to speculate that they were brought by Chavín "missionaries(...)" p.102), ... ni más ni menos. ¿Cómo es posible llegar a tan necia conclusión, aparentemente refrendada por "several specialists"? Las perspectivas de Proulx no cambian cuando trata de explicarnos los objetos nazquenses y sus motivos estilísticos. Frente a la multiplicación de plantas y sacrificios sangrientos, la conclusión del autor no tarda: sacrificios humanos para augurar buenas cosechas o garantizar la fecundidad de la tierra (p.110). Sin embargo, también puede que sean guerreros con sus trofeos (p.111). Con esos criterios, Proulx se interroga sobre su propia imaginación: "It is not clear whether all head jars represent trophy heads; some of them open eyes and lack pinned lips" (p.112). Hay algo más:

"The Nasca people believed that the powerful forces incorporated in certain natural places..." (p.114). Como se echa de ver, para Proulx la imaginación no tiene límites, no sólo en lo que se refiere a las dimensiones estilísticas consideradas por él como religiosas sino también a otras figuras: "The exposed demale genitalia and the form of the body suggest the animal might be pregnant (...)" (p.116).

Donnan nos recuerda que el pueblo moche tuvo una experiencia de contactos espaciales de largo alcance. No se excluyen de ello relaciones de mercado o de intercambio de bienes, aunque quizá sea prematuro introducir en estas civilizaciones la idea de mercado. Por eso suenan algo artificiales y desproporcionadas frases como la siguiente: "The Moche probably did not have markets or money, but they almost certainly practiced the system of redistribution characteristic of Andean people at the time of European contact" (p.123). No me extendo más sobre este punto que no depende tanto de los objetos seleccionados en la colección Dumbarton Oaks cuanto de una lectura amplia de las culturas prehispánicas. Lo cierto es que todos reconocen en los objetos moches un inusitado florecimiento de figuras y símbolos, que por su variedad y complejidad plantean al arqueólogo y especialista agudos problemas de lectura, aunque Donnan no parezca perturbado por ello. Barrunto que ni se dio cuenta de lo difícil que es darse un cuadro de lectura de esa realidad. Quizá por ello las hipótesis llueven de todas partes, algunas de ellas con ese sentido imaginativo incontrolable a que me referí anteriormente: "These depictions suggest that felines were actually kept as pets by Moche elite (...)", (p.126).

También es cierto que la civilización moche posee objetos de una extraña y rara armonía estética. Las escenas guerreras reproducidas en algunas de las piezas de Dumbarton Oaks (pp.130-151), muy frecuentes y conocidas por los especialistas en la materia, son de un realismo fantástico increíble. Asimismo, son notables las piezas de cerámica con hombres y mujeres enfermos, ciegos, cojos, durmiendo o agonizando. Las reproducciones de plantas,

frutos y animales son extraordinarias. Y no lo son menos los puños cerrados con los dedos bien diseñados que culminan brazos con incrustaciones de turquesas (p.137-138). Donnan asocia los dedos doblados y jerarquizados a las cumbres de las montañas y cree que algunas figuras humanas representarían los sacrificios que a ellas se hacen. ¡Qué imaginación!...

La colección Dumbarton Oaks cuenta también con algunas piezas de la cultura Huari. Anita G. Cook los presenta recordando la importancia que tiene en la iconografía huari la producción textil (p.164). Estamos lejos de Moche. El quero, las vasijas y figurillas presentan rasgos de una iconografía propia. La cerámica muestra imágenes que recuerdan rituales relacionados con la muerte o sepultura (p.169). No osaría atarlas a los rituales de altura o del altiplano o a cabezas trofeos, como lo hace Cook (p.169). Sin embargo, su presencia en entierros o sepulturas no expresan necesariamente concepciones ligadas a la muerte, porque los objetos depositados al lado de los difuntos atestiguan también de la vida o vidas de los cuerpos enterrados. Entre los objetos de la colección reproducidos, los espejos constituyen piezas de notable confección. Su contenido simbólico posee algo de misterioso (pp.181-186). Apoyándose en la opinión de los esposos Topic, (p.184) Cook concluye que los espejos pertenecen a personas de alta jerarquía social.

Alana Cordy-Collins comenta las piezas de Lambayeque y de la cultura Chimú. Las dos culturas pertenecen al norte del Perú y se acercan a fechas que nos hacen pensar en los últimos desarrollos culturales que precedieron a la cultura inca. En los últimos años, por razones que todos conocemos, las culturas norteñas invadieron las discusiones sobre el mundo prehispánico. Los hallazgos se repitieron y las hipótesis se multiplicaron sobre su importancia en el desarrollo de los Andes. Desde el punto de vista etnohistórico, las fuentes son escasas, por no decir inexistentes. Ciertamente, existen algunas leyendas y relatos míticos recogidos por la cronística. El más conocido es el que relata las hazañas del héroe Naylamp. También sabemos,

por las características que definieron los trabajos arqueológicos, que Lambayeque tiene una configuración sociopolítica que el arqueólogo Izumi Shimada definió como "un Vaticano prehispánico", es decir una sociedad en que se promueve sobre todo el desarrollo ideológico (pp. 190-191). El mismo autor hasta imaginó la existencia de "a local messianic movement attributable to the Naylamp persona" (p.191). No me extenderé demasiado en estas sugerencias, porque me parecen totalmente absurdas y ridículas.

Lo que ciega los ojos del profano cuando se acerca a estas piezas de Lambayeque y Chimú es el oro. No causa extrañeza que los coleccionistas se mueran por ellas. Las vasijas, el quero, las placas, los tumis, los tupus son fascinantes. Añádasele las manos (pp.196-197). Con ellas, los ojos llevan a la imaginación un conjunto de imágenes increíbles (pp.192-222). Todas estas riquezas recuerdan a Cordy-Collins el mundo simbólico (p.195). No nos habla de la posible identificación de la mano con las montañas como lo ha hecho anteriormente Cook. Creo que valdría la pena plantearse esta pregunta. De igual manera, se podría formular la pregunta acerca de las funciones atribuidas a algunos objetos de la colección Dumbarton Oaks. En forma recurrente, los autores las atribuyen a personajes de la alta jerarquía social de las diferentes culturas. Las orejeras (p.215), los queros, los tumis, los tupus, los pectorales, los objetos labiales, los adornos, las distintas piezas textiles, todos esos materiales pertenecen a la élite sociopolítica y sacerdotal. Me pregunto si esa es la vía para sugerir una lectura de los materiales. Hay que interrogarse seriamente sobre esta práctica arqueológica.

Las piezas incas de la colección son analizadas por John H. Rowe. El arqueólogo de Berkeley emplea todo el vocabulario tradicional sobre la cultura inca: la visión imperial del Cuzco, cuya expansión empezó según Rowe en 1440, obedecía a "un proyecto imperial" en que el bronce desempeña un papel de primera importancia (p.301). También Rowe habla en los mismos términos que sus colegas, lo que aparentemente refleja un rasgo de la disciplina

arqueológica, verbi gratia: The men represented in Inca metal figurines are of noble rank (...) (p. 302).

El segundo volumen de *Andean Art at Dumbarton Oaks* está consagrado a la textilería. Los autores invitados a analizar la colección del museo son: Ann Pollard Rowe, con varias colaboraciones, sobre el arte del textil en general (pp.329-346), sobre las mantas y sombreros huari (pp.399-412), sobre los textiles chimú y de la Costa Central (pp.425-452), y con su padre, el arqueólogo John H. Rowe, sobre las túnicas incas. A ella también le fue confiada la elaboración de un glosario técnico para textiles, en inglés, claro está (pp. 467-469). Los otros estudios de este volumen comprenden el tema de definición del significado de los textiles andinos (pp. 321-328) por William J. Conklin, un análisis de los tejidos paracas por Anne Paul (pp. 347-365), del tejido huari por Mary Frame (pp.365-374) y también, de nuevo, Conklin sobre las túnicas huari (pp.375-398). La bibliografía está a cargo de Janice Williams (pp.471-489).

La Revista Andina consagró a la textilería andina dos de sus números y tiene ese punto como uno de los grandes temas de las civilizaciones que se desarrollaron a lo largo de toda la historia andina y americana (Tejido andino: Pasado y presente, año-10, n.1, julio 1992; año-12, n.2, diciembre 1994). Claro está, las exigencias del estudio del tema obligan al profano en estas materias a un gran esfuerzo de comprensión, dado que la técnica empleada en la textilería condiciona, en gran parte, el conocimiento que se puede adquirir para evaluar los productos. Al profundizar el conocimiento tecnológico textil, empero, las posibilidades de comprender el mundo simbólico que el tejido expresa son más amplias. A este propósito, las páginas consagradas por Conklin a definir "La estructura como significado en el textil andino antiguo" (pp.321-328) y las de Ann Pollard Rowe merecen un instante de atención por parte del lector que se interesa por cuestiones de estética.

El texto de Conklin (pp.321-328) sienta las bases sobre una reflexión estética amplia

sobre los Andes en base al análisis del textil. La idea es la de leer el tejido como una "construcción visual" porque es un "central communicative medium of Andean thought" (p.321). Recuerda el autor que la distinción entre arte y técnica es de origen occidental, lo que nos aleja de la comprensión de la producción textil andina. Las lenguas quechua y aymara no poseen vocablos que definan el campo del arte como expresión estética (p. 322). Sin embargo, Conklin llega a la conclusión que "In ancient Peru, art, not necessity, seems to have been the mother of invention" (p.323). Para probarlo el autor remueve algunas antiguas páginas de Squier y de otros autores sobre formas de arquitectura y de pesca. De esos materiales concluye Conklin que "la función y el significado" son transmitidos por la estructura del diseño.

Muy bien. Que los tejidos expresen los valores culturales de las distintas civilizaciones andinas parece una afirmación obvia y tan aceptable para los Andes como para cualquier otra cultura. No obstante, las cosas no son tan evidentes cuando Conklin escribe que la escultura en piedra refleja el poder mítico que el tejido tenía para el hombre andino (p. 324). ¿Qué es ese "poder mítico"?

Héctor H. Schenone, **Iconografía del arte colonial, Los santos, I-II**, Fundación Tarea, Buenos Aires, 1992: 1-423 y 424-841.

Por la difícil tarea de distribución librera en América Latina, no se ha prestado a esta monumental producción de Schenone todo el espacio de difusión que ella merece. Indiscutiblemente se trata de una obra de gran proyección histórica. El rigor y la minuciosidad con que el autor llevó a cabo su encuesta son un modelo para el estudio de fuentes en el campo del arte colonial hispanoamericano. Inventarió la existencia de cada imagen distribuyendo el catálogo por orden alfabético (Santa Agueda, San Agustín, San Alberto, etc.). Precede la descripción de cada santo, un estudio introductorio en el que Schenone explica los criterios empleados en la producción del catálogo y las características físicas y simbólicas de la iconografía religiosa

colonial hispanoamericana. Llamo la atención sobre este punto, porque es un tema generalmente ignorado por los estudios publicados en los Estados Unidos, por evidente falta de cultura histórica de los autores americanos interesados en América Latina y por la incapacidad crónica que ellos manifiestan en comprender ciertas expresiones religiosas del catolicismo ibérico. En ese sentido, Schenone nos da una lección magistral de método y de aguda comprensión de la expresión artística religiosa colonial. Asimismo, recoge una vieja tradición de estudios históricos del arte iberoamericano del que fueron excelentes cultores, algunos eruditos maestros argentinos o, en otras regiones andinas, José María Vargas, en Ecuador, y más recientemente, Gabriel Guardia en Chile, y Antonio San Cristóbal en el Perú.

Ojeando el catálogo de un centenar de obras que publica Schenone, muchos lectores quedarán impresionados con la variedad de santos y con las figuras que los representan. En ese sentido, la herencia que sembró en América el catolicismo español causa admiración. Algunas de esas figuras no sufrieron variaciones en su forma tradicional de presentarse. Sin embargo, en muchos otros casos, las circunstancias del tiempo y del lugar fueron cambiando la imagen introducida en América y retocando las dimensiones simbólicas originales. Obedecieron esos cambios a las necesidades de adaptar los símbolos occidentales a la expresión artística de los pueblos prehispánicos. O, entonces, al esfuerzo de integrar en el ámbito de la Iglesia lo que señalaban las tradiciones orales indígenas acerca de héroes o divinidades americanas. Uno de los casos más conocidos es el del apóstol San Bartolomé, que también compartió su presencia en América con Santo Tomás, apóstol. Los dos sirvieron para explicar algunas particularidades de la presencia del catolicismo en América y para dar cuenta de algunos héroes prehispánicos a los que se atribuyeron hazañas religiosas de poblamiento. Fue el caso del héroe Wiracocha en los Andes. Como recuerda Schenone, citando al cronista Sahagún de México, estas transformaciones servían "para hacer menos violento el cambio de los dioses por los santos" (p.21-22).

La iconografía de cada uno de los santos obedece a distintas fuentes. La primera era la propia historia del personaje. En tiempos antiguos, la leyenda nutría muchas de esas historias. En otros casos, la tradición oral que guardaban las iglesias locales o las comunidades cristianas servían de composición biográfica. Poco a poco fueron apareciendo las recopilaciones de vidas de santos que sirvieron la mayoría de las veces para difundir los rasgos de la imagen que el artista proyectaba en la madera o la piedra. Al recordar la tradición escrita menciona Schenone a Santiago de Vorágine. Autor de la *Leyenda dorada* (c. 1264), De Vorágine alimentó las más variadas versiones biográficas acerca de casi dos centenares de santos. Fueron los famosos bolandistas y los ciento cincuenta volúmenes de sus *Acta Sanctorum* los que, a partir del siglo XVII, renovaron el conjunto de la historia de los santos del catolicismo.

Schenone llama también la atención del lector sobre otros aspectos de la iconografía. Explica los atributos de los santos, sus características religiosas, las tradiciones a las que deben su forma de representación. Influyen en ellas el origen de la persona, las instituciones que frecuentó o a las que perteneció, con sus reglas y con obligaciones que definían, muchas veces, hasta los detalles más insignificantes de la vida cotidiana. La simbología de ciertos detalles de la iconografía no sería comprensible sin ello. Son coronas, son palmas, son objetos, que dan a la imagen sus características y aíslan el personaje del común de los mortales. Las órdenes religiosas desempeñan un papel importantísimo tanto en la producción de la vida de sus santos como en la fijación de la indumentaria. Son particularmente instructivas las páginas consagradas a cada una de las familias religiosas y a los rasgos que cada una de ellas presenta, desde su fundación hasta su presencia en América. Todo ello nos describe Schenone con una impresionante minuciosidad y rigor (pp. 35-88).

El elenco de los santos, clasificados por orden alfabético, contiene un breve apunte

histórico del personaje, la fecha de conmemoración, la iconografía y el patrocinio a que servía. Asimismo, Schenone agrega la existencia de las imágenes, donde ellas se encuentran y describe la reproducción que seleccionó para esta edición. De esa manera, el trabajo de Schenone es una fuente única de información sobre la difusión de la devoción de los santos en la época colonial, de su presentación en las diferentes comunidades del continente, de su evolución en el nuevo hábitat y espacio simbólico. Con las menciones del lugar donde se encuentran las piezas estudiadas, el lector sigue de cerca la encuesta de Schenone. Esas informaciones son el resultado de un trabajo largo y minucioso. El estudioso tiene de acá en adelante un instrumento único de información sobre estas materias.

Como lo mencioné páginas arriba, el inventario de Schenone cubre casi doscientas imágenes. Algunas de ellas son de una muy variada riqueza iconográfica. Generalmente ocurre eso en los santos de gran devoción o en aquellos en que el fundador de una orden religiosa tuvo gran difusión en América. Es el caso de San Francisco de Asís, para no nombrar más que uno (pp. 327-399). Revisando a través del continente la iconografía de San Francisco, Schenone va anotando las fuentes, las variaciones expresivas, los documentos que atestiguan la existencia del hecho figurado. Es una resumida enciclopedia sobre Francisco de Asís.

Como complemento a todo lo que escribí, Schenone resume al final de su segundo tomo los atributos de cada santo (pp.787-792), de suerte que el lector puede identificar los objetos que la imagen presenta, por ejemplo: Arado, Isidro Labrador. También incluye una lista de patrocinios, por ejemplo: Agujeteros, San Sebastián (pp. 793-796); así como un glosario en que se definen los términos empleados en la iconografía y una bibliografía. Por todo ello, pues, estamos delante de un libro fundamental y único, que lo será por mucho tiempo. Es una obra de consulta obligatoria para los estudiosos de historia religiosa de América.

Ramón Gutiérrez (Dirección de), **Barroco iberoamericano. De los Andes a las Pampas**, Lunwerg Editores, Barcelona, 1997, 483 p.

Con reproducciones de una inigualable belleza y con autores de textos con méritos reconocidos, la memoria de Santiago Sebastián, a quien se dedica esta obra, está cabalmente dignificada y quedará, por largo tiempo, como muestra de una presencia que, durante muchos años, nos llenó los ojos y la mente con extraordinarios estudios sobre el arte barroco iberoamericano. El libro a cargo de Gutiérrez hará escuela. Los colaboradores pertenecen a distintos países. Son unas dos decenas de estudiosos que analizan en las regiones sudamericanas la producción barroca. Gutiérrez abre el libro con un estudio general sobre el barroco hispanoamericano (pp.9-24). Perú y Bolivia están a cargo de Laura Escobari, Graciela María Viñuales, Francisco Stastny, Pedro Querejazu, Rodolfo Vallín, Cristina Esteras Martín; Colombia, Ecuador y Venezuela son estudiados por Jaime Salcedo Salcedo, Alfonso Ortiz Crespo, Inés del Pino Martínez, Alberto Corradine Angulo, Eligia Calderón Trejo, Alejandra Kennedy Troya, con un aporte inédito del gran maestro Sebastián; para Argentina, Paraguay, Uruguay y Chile, Gutiérrez convocó a Alberto Raúl Nicolini, Graciela María Viñuales, Juan Benavides Courtois, Alberto de Paula, Isabel Cruz de Amenábar, José Emilio Burucua, Cristina Esteras Martín. Ramón Gutiérrez va dando forma de conjunto en las diferentes partes. Con su mano, el libro se transforma en una obra coherente y armónica. Indiscutiblemente es una obra monumental.

Desde el punto de partida, Gutiérrez nos advierte acerca del uso del término barroco (p.9). Que no debe ser tomado como una noción demasiado abstracta para englobar todas las expresiones tanto hispanas como americanas. Al contrario, recuerda que se debe tener en cuenta la diversidad y el ritmo de evolución de las expresiones barrocas, las cuales van dando cuenta de la realidad americana y de la infinita variedad de climas y gentes. A fines del siglo XVII y durante el siglo XVIII se da el apogeo del barroco hispanoamericano. Y por las razones que Gutiérrez

explica, puede decirse que al asumir esa tendencia artística, América del Sur supo ensamblar tendencias varias y estilos que en España, sobre todo, guardaban sus particularidades o sus espacios estancos: "El barroco fue el arte americano que expresó a toda la sociedad, por muy estratificada que ella estuviera, permitió la participación, porque sus claves de lecturas eran familiares a todos y porque fue, ante todo, un arte de fuerte impronta popular..." (p.14).

Optó Gutiérrez por partir del corazón de los Andes, del virreinato del Perú, que según él fue el teatro de las primeras y más decisivas experiencias del barroco. Laura Escobari escribe la introducción al tema del barroco en Perú y Bolivia (p. 27-30); Graciela María Viñuales, la arquitectura en el Perú (p. 31-38) mientras Gutiérrez se encarga de escribir densos párrafos sobre el urbanismo en Bolivia (p. 39-47). Viñuales escribe sobre la arquitectura en el Perú (p. 89-97) y Gutiérrez sobre el mismo tema en Bolivia (p.99-109). En estas páginas se dan ejemplos de los esfuerzos por solucionar en tierra americana tanto los problemas técnicos de construcción como los del entorno físico, en muchos de los casos muy distinto del hábitat español.

En el campo de la pintura, Francisco Stastny trata del Perú colonial con una muestra espectacular de excelentes reproducciones fotográficas (p. 111-144), seguido por las páginas de Gutiérrez sobre el retablo y la escultura barroca en el Perú (p.145-148). Recuerda Stastny algunas etapas en la instalación del estilo barroco en el Perú: la llegada de italianos con los jesuitas a partir de la segunda mitad del siglo XVI, el retorno a principios españoles diversificados localmente donde aparece la figura de Basilio de Santa Cruz, predilecto pintor del obispo Mollinedo (p.113). Ya vendrán los pintores indígenas de la escuela cuzqueña como Diego Quispe Tito y otros. En lo que atañe al retablo, su importancia no escapa a una mirada atenta. Otros trabajos recientes confirman la importancia de esta dimensión artística. Otros tres estudios cierran la investigación acerca del virreinato peruano: "El arte barroco en la antigua Audiencia de Charcas" por Pedro Querejazu (pp. 149-159); "La pintura

mural en el Perú y Bolivia" por Rodolfo Vallín (pp.161-166); "La platería barroca en Perú y Bolivia" por Cristina Esteras Martín (pp. 167-177). Todos estos temas han sido últimamente objeto de publicaciones especializadas.

Gutiérrez consagró a Colombia, Ecuador y Venezuela una sección entera. Jaime Salcedo Salcedo traza un panorama histórico-cultural de la Nueva Granada y analiza el urbanismo en la región (pp. 185-191). El paisaje cambia y el diseño urbanístico se acomoda al nuevo espacio. Las extraordinarias láminas en color dan una idea del esfuerzo desplegado para responder adecuadamente a las exigencias del espacio. En Cartagena de Indias, la riqueza que pasaba por el puerto permitió el desarrollo de una espectacular arquitectura barroca. Igualmente en Quito, La Merced y la Compañía son ejemplos de armoniosa adecuación entre el paisaje y la retención religiosa de la arquitectura colonial. Alfonso Ortiz Crespo e Inés del Pino Martínez estudian el urbanismo y la arquitectura barroca de la Audiencia de Quito (pp.229-232; 251-259); Alberto Corradine Angulo analiza la arquitectura barroca colombiana, Eligia Calderón Trejo la de Venezuela (pp. 243-250) y Santiago Sebastián nos entrega uno de sus extraordinarios análisis sobre pintura y escultura barrocas en Colombia y Venezuela (pp.277-290), Alexandra Kennedy hace lo propio para la Audiencia de Quito (pp.291-301); Rodolfo Vallín repasa el tema de la pintura mural en Colombia y Ecuador (pp.303-308).

La última parte de la obra está consagrada a Argentina, Paraguay, Uruguay y Chile. No hace falta subrayar la importancia del terreno y las experiencias que se hicieron en la región. Naturalmente, las misiones jesuíticas del Paraguay son las más publicitadas. Sin embargo, hay otras expresiones barrocas donde no falta ni audacia ni fuerza creativa. Alberto Raúl Nicolini escribe una introducción histórica sobre la región (pp.311-314). El urbanismo en el Río de la Plata, en Paraguay, Chile, Argentina y Uruguay es estudiado, respectivamente, por Graciela María Viñuales (pp.315-320), Ramón Gutiérrez y Viñuales (pp.321-323; 375-384) con una

hermosísima reproducción fotográfica de paisajes y monumentos (pp. 325-356). José Benavides Courtois trata de arquitectura en Chile (pp. 359-364) y Alberto de Paula en Argentina y Uruguay (pp.365-373). Importantes contribuciones acerca de la pintura chilena son escritas por Isabel Cruz de Amenábar (pp. 391- 401) y por José Emilio Burucúa sobre Argentina y Paraguay en que el autor aborda una serie de temas que renuevan nuestras lecturas de los hechos (pp. 403-445). Cristina Esteras Martín escribe sobre orfebrería barroca en el Río La Plata, Paraguay y Chile (pp.447-457). Recuerda en conclusión Gutiérrez que América sigue siendo barroca. Y no le falta razón. Muestra de ello son estas páginas que él reunió en una muestra impresionante de belleza y erudición. Le hubiera entusiasmado a Sebastián verlas y comentarlas. No lo quiso así la vida. Este homenaje quedará para recordar su nombre y una de las obras más extraordinarias sobre el barroco.

Alberto Rex González, **Las placas metálicas de los Andes del Sur (KAVA, Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie, Band 32)** Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, 1992, 311p y 60 láminas.

Muy poco difundida y de acceso un poco complicado, la obra de Rex González, que tardé en comentar para darle todo el relieve que ella merece, es un estudio monumental y uno de los principales aportes al conocimiento de las religiones precolombinas de la década que ahora termina. El problema planteado por las placas metálicas de formas variadas encontradas en sitios arqueológicos llevó a González a examinar más de cuatrocientos ejemplares y a formular varias hipótesis acerca de su existencia y difusión. La importancia de esos objetos estaba fuera de duda. Su presencia en distintos lugares muy apartados unos de otros y en situaciones geográficas muy distintas sugerían que se trataba de objetos que poseían un gran atractivo simbólico y que articulaban un pensamiento común acerca de la lectura de los signos grabados. La hipótesis era fecunda y ponía en jaque la idea de que estos objetos eran plurifuncionales o

equívocos en sus pretensiones simbólicas. Rex González, al optar por la coherencia simbólica de las placas y por las expresiones significativas armónicas en los distintos espacios culturales en que ellas aparecían, produjo la primera revolución en la interpretación de estos materiales muy difíciles de trabajar y de una sencillez que desarma al investigador: "(...) el conjunto de placas, aunque de tipología y técnica muy variada en espacio y tiempo, según la amplia definición que precede, constituyen no obstante una "familia" de objetos vinculados genéticamente entre sí por su significado y función religiosa y su uso en el ritual, vínculos que se mantuvieron en algunos de sus puntos esenciales durante muchos cientos de años" (p.3).

Los materiales examinados por Rex González le permiten afirmar que se trata de una expresión técnica y simbólica del Noroeste Argentino, sin que con ello se niegue la existencia de placas en otras áreas andinas. La afirmación ha sido objeto de larga controversia. Durante todo este siglo, los arqueólogos o andinólogos que se interesaron por ellos fueron elaborando hipótesis de explicación sobre su origen y difusión. Desde fines del siglo XIX, Lafone Quevedo dirigió la atención hacia una placa que es uno de los ejemplares más espectaculares de estas formas metalúrgicas. Con el paso del tiempo, y con los estudios de Ambrosetti que siguieron a los de Lafone Quevedo, quedó más o menos asentado que el Noroeste Argentino desempeñó un papel fundamental en la difusión de estas piezas y en la configuración simbólica de las mismas. A eso se dedican también estas eruditas páginas de Rex González, que quedarán en la historia de la arqueología de las religiones prehispánicas como un ejemplo poco común de rigor y profundidad.

Resumir las trescientas páginas y las cuatrocientas piezas dibujadas y presentadas en las láminas no cabe en esta corta nota. Hay que leerlas atentamente y cotejar las explicaciones con la imagen. Asimismo, es utilísimo repasar el inventario que Rex González hace de todos los materiales publicados hasta ahora, las fuentes utilizadas y el origen y destino de piezas y

colecciones. Ayudará, sin duda, al lector a comprender mejor lo que significa el aporte excepcional de la presente obra. El autor adoptó criterios tipológicos sencillos y claros: 1) piezas ovales y en forma de ocho y doble T o I; 2) circulares; 3) rectangulares; 4) figuradas. Luego retuvo los signos usados en el disco, la relación de los signos de acuerdo con su distribución y organización en la pieza, la técnica utilizada, el sostén o empuñadura de las piezas, la distribución contextual en el tiempo de las placas. "Las placas ovales y afines parecen corresponder todas al Período Temprano de la periodificación del Noroeste Argentino, las circulares con un personaje central del "sacrificador" y de las "manos vacías" (complejas) parecen ser típicas del Período Medio" (p.11).

Luego de repasar pieza por pieza, Rex González estudia la información histórica y etnográfica del Noroeste Argentino y de los Andes, en un esfuerzo de comprensión simbólica de los objetos. El punto de partida es la idea de que lo que se supo después de la Conquista sobre el tema expresa adecuadamente lo que los objetos representaban antes de la llegada de los europeos a la zona, de manera que no es descabellado pensar que hubo un alargamiento de las lecturas prehispánicas más allá de la fecha formal de la llegada de los españoles en tierras andinas. Sobre el asunto, Rex González comparte la opinión de los que se sirvieron del jesuita Lozano (siglo XVIII) para asentar algunas ideas hermenéuticas. Afirmaba el teatino que existía el culto a unos ídolos que se llamaban cailles, "cuyas imágenes labradas en láminas de cobre traían consigo, y eran las joyas de su mayor aprecio (...)" (p.183). De igual manera, señala la existencia de unas "varitas emplumadas" también empleadas en los rituales prehispánicos.

Una de las dimensiones más difíciles de estudiar es precisamente la lectura de los datos físicos o materiales con los vocablos o nociones recogidas por los autores de crónicas o simples escritos. Y siempre han sido muy poco cuidadas las lecturas que se han propuesto sobre esta materia. Tomaré por caso uno de los ejemplos

que nos propone Rex González. Y como es uno de los más complejos, me servirá para sugerir alguna vía en la solución de este intrincado problema. Con la palabra caille, como acabo de recordar, Lozano designaba las placas metálicas. El hecho tiene importancia excepcional. Veamos, pues, cómo se van tejiendo las explicaciones en torno a ellas.

Sirviéndose de una simple comparación de palabras, Rex González apunta hacia la expresión quechua Qaylla o Caylla Viracocha señalada por Duviols. La expresión existe y fue empleada, entre otros, por el cronista Cristóbal de Molina, El Cuzqueño, en sus oraciones a Viracocha. Ahora bien, ¿cuál es la relación entre la palabra quechua qaylla y el caille de Lozano? O dicho en otras palabras, ¿cómo establecer una relación entre los dos vocablos? La respuesta es más que evidente: no hay ninguna relación. Ahí van algunas razones para apoyar mi afirmación: Primero. No hay ninguna razón que pueda justificar un acercamiento iconográfico entre los dos campos, el de las placas y el del personaje Viracocha, porque lo que se sabe de éste no corresponde a ningún rasgo dibujado en las placas. Segundo. No es tan fácil establecer una relación entre la palabra caille y el quechua caylla. Fonéticamente, parece haber alguna. Pero sería grave error tomar como punto de partida de una hipótesis el equívoco sonido de dos voces. Hay que ser extremadamente prudente con ese tipo de razonamiento porque ha sido fuente de frecuentes errores.

Lo cierto es que la confusión en este campo viene de una vieja tradición arqueológica e histórica que establece coincidencias lingüísticas donde ellas no existen aunque los vocablos se parezcan fonéticamente. Ni siquiera se sabe si Lozano habla de un término quechua. Si caille fuera voz quechua no sería prueba suficiente para sustentar que ese caille se refiere a Viracocha, porque hubiera podido muy bien definir otros campos iconográficos y otros personajes como, por ejemplo, la Luna, alguna constelación celeste o prodigios y formas de la naturaleza. Por el contexto del dato de Lozano, todo apunta hacia otro tipo de lectura, la cual habrá

que indagar con especialistas en el campo de la lingüística histórica, aunque el tema va más allá del simple razonamiento lingüístico. Es indispensable un recuento etnográfico del vocablo, sin el cual todas las tentativas de leerlo serán vanas o superfluas.

No resta mérito al monumental trabajo de Rex González mi apunte crítico. Este estudio quedará como una obra fundamental en el campo de la iconografía andina prehispánica. El paso del campo estrictamente descriptivo al de la lectura hermenéutica debe estar rodeado de extrema prudencia. Cada paso que se dé en ese campo tendrá que evitar el desborde de imaginarias relaciones semánticas. No es prudente y más bien es de muy mal gusto lanzarse en conjeturas filológicas cuando los materiales no las piden y los hechos no las sustentan.

Jorge A. Flores Ochoa, Elisabeth Kuon Arce, Roberto Samanez Argumedo, **Pintura mural en el surandino (Colección Arte y Tesoros del Perú)**, Banco de Crédito del Perú, Lima, s/f [1993], 359p.

Jorge A. Flores Ochoa, Elisabeth Kuon Arce, Roberto Samanez Argumedo, **Qeros. Arte inka en vasos ceremoniales, (Colección Arte y Tesoros del Perú)**, Banco de Crédito del Perú, Lima, s/f [1998], 333p.

El Banco de Crédito del Perú añadió a su larga colección de volúmenes consagrados al patrimonio artístico peruano estos dos nuevos títulos en que se presentan la pintura mural surandina y los qeros de la colección del Museo de la Universidad de San Antonio Abad del Cuzco y, de pasada, otras reproducciones que los especialistas en la materia conocen. Tanto uno como otro tema poseen sendas expresiones en el área andina.

Como recuerda al lector el Presidente del Directorio del Banco de Crédito del Perú, los historiadores de arte iberoamericano se interesaron desde temprano por la pintura mural de México y Colombia. Existen en México estudios

notables sobre la materia y algunas exposiciones dejaron catálogos de gran belleza artística, siendo uno de los últimos Fragmentos del Pasado. Murales prehispánicos [México, 1998, 335p.]. En España, un autor de referencia es Ferrer Morales. En tanto los muralistas mexicanos contemporáneos -Orozco, Siqueiros- son famosos en todo el mundo. Entre nosotros, cabe al historiador peruano Pablo Macera el mérito de llamar la atención sobre este tema. Afortunadamente, los cuzqueños Flores, Kuon y Samanez pudieron aprovechar ampliamente de sus páginas y recoger algunas de sus orientaciones.

Si bien es cierto se conocen muestras de producción pictórica mural prehispánica andina, no es menos cierto también que el mal estado de conservación impide tener una idea cabal de lo que fueron sus características. México conservó mucho mejor su pintura mural anterior a la Conquista. En los Andes, la presencia europea, y sobre todo española, inundó la región surandina con variadas y pintorescas expresiones murales. Gran parte llena los muros de templos y monasterios. También los espacios profanos aprovecharon de esa singular forma de arte y algunas haciendas y casas particulares guardaron en sus muros los productos de la invención de los artistas locales o regionales. Lo habían señalado los trabajos de Mesa-Gisbert sobre pintura cuzqueña, los de Macera sobre los pintores populares andinos y los de Gutiérrez sobre arquitectura rural andina.

Me llama la atención algunos párrafos de Flores, Kuon y Samanez. Tomo por caso el capítulo final. Tema: "símbolo y significado en la pintura mural". Desde luego el título tiene algo de incoherente y el contenido recuerda un vago ejercicio escolar de nivel primario. Veamos. Recuerdan los autores un artículo del arqueólogo americano J.H.Rowe sobre Chavín. De ahí se van hasta Moche, donde repasan las hipótesis de una quidam Hocquenghem cuyo mérito, según los autores, ha sido "aislar y definir" diecinueve grandes temas o escenas complejas. Viene luego el antropólogo John Murra y un tal Adorno y una vecina suya que se llama Lopez-Baralt. Y todo ello, sin que sepamos claramente adónde

apuntan tantos recuerdos, para concluir que "...presentamos otra propuesta que se utilizó en la aproximación a la lectura de las pinturas murales. Consistió en verlas como materialización de creaciones literarias que se agrupan bajo la denominación de mitos." (p.322).

Algo debe haber pasado por las mentes de Flores, Kuon y Samanez para no darse cuenta que no pocas épocas de pintura occidental fueron expresiones de anécdotas y relatos de las mitologías clásicas. Atar la expresión "creaciones literarias" con la noción de "mito" tampoco es muy afortunado. Pero lo más desconcertante es la propuesta final de los autores cuzqueños: " (...) aplicar a las pinturas murales las técnicas y metodologías que se usan para estudiar mitos, descomponiendo su estructura en elementos significantes que permiten comprender esta estructura y el significado de la obra de arte, como lo proponen varios teóricos de la cultura" (p.324). Escritas estas líneas como conclusión del libro, queda la duda si ellos la aplicaron a los materiales que reproducen. Ahora bien, verificando su "propuesta", claro está que la respuesta es negativa. ¿Por qué referir esa vía de análisis como hipótesis de trabajo? Mi sospecha es que los autores no saben de lo que están hablando ni conocen los alcances de lo que están proponiendo.

Vayamos al segundo libro de los mismos autores. El tema de los qeros es obligatorio entre los que se interesan por expresiones artísticas andinas. Y desde hace muchos años que concita la atención de los historiadores de arte y de los que van repasando las colecciones de los grandes museos americanos y españoles. Precisamente, al mismo tiempo que Flores, Kuon y Samanez presentan su visión de los ejemplares del Cuzco, un equipo multidisciplinario español desarrolla un largo y riguroso estudio sobre la riquísima colección existente en el Museo de América de Madrid.

Los autores presentan a los qeros dentro de una perspectiva general recogida en la crónica y en las investigaciones arqueológicas. De igual manera explican los materiales, técnicas y

formas que entran en la composición del qero (pp.43-66). En lo que respecta a la composición artística, analizan las "escenas figurativas", los tocayos, las especies vegetales y animales, los seres mitológicos (pp. 67-100). Vienen en seguida algunas propuestas de lectura interpretativa de la existencia del qero, de sus funciones y diseño. Los autores dividen la producción en dos períodos y dos espacios culturales, el que precede y el que sigue a la Conquista española. Sirve de entrada para analizar esos temas, una reflexión sobre "emblemas de poder" (pp. 101-123).

La "política evangelizadora" ocupa un lugar importante en este libro (pp. 123-144). Precede lo que constituye la parte más extensa de la obra consagrada a la iconografía de los qeros. Se inventarían temas y motivos, con el recuerdo de los relatos míticos, los gestos de la vida cotidiana andina, las fiestas que rompen con el paso monótono del tiempo. Durante la Colonia se van desarrollando nuevos temas iconográficos. Desempeñan papel importante las escenas de la marcación del ganado y la corrida. También se hacen presentes las danzas festivas, las imágenes católicas y los rituales ganaderos.

Los dos últimos capítulos repasan los temas relacionados con el lenguaje artístico y con la identidad andina. Con lo que habían escrito en anteriores páginas, particularmente en las que se refieren a la "política evangelizadora", Flores, Kuon, Samanez proponen una lectura de la iconografía presente en los qeros. Según ellos, las imágenes y figuras son la expresión de una "resistencia andina". Durante la Colonia, los indios echaron mano de ese instrumento y en el dibujo de las formas expresaban su "lucha silenciosa" frente al español y, en general, frente a Occidente.

Causará extrañeza a más de un lector tan singular lectura de la iconografía de los qeros, no sólo por la ausencia de elementos que puedan justificarla sino también por la gran cantidad de temas que sugieren una sincera y abierta integración de valores y normas occidentales. La reproducción de incas o formas estéticas

antiguas no es de por sí la manifestación de una "resistencia", término poco feliz para designar expresiones artísticas, pero muy al gusto de autores norteamericanos a los que sirven, con reverente yanaconaje, Flores, Kuon y Samanez. Es cierto que, en el entorno de las acciones represivas contra los indios, el qero fue objeto de persecuciones, pero también fue usado por españoles y por indios. Algunas de las formas de objetos litúrgicos católicos han podido ejercer sobre el diseño "clásico" del qero una cierta influencia. Y algunas de las reproducciones seleccionadas por el trío cuzqueño son más bien la negación rotunda de la aludida "resistencia". Hay que desterrar del análisis artístico del qero tan inapropiada lectura. Asimismo, conviene no dar oídos a unas cuantas voces norteamericanas y locales que en su afán por borrar lo que los indígenas supieran elegir para sus expresiones artísticas, tienden a opacar y encubrir elementos discursivos de claro corte hispano. Son mezquinidades ideológicas que impiden ver los hechos.

Antonio San Román, **Esplendor del barroco en Ayacucho. Retablos y arquitectura religiosa en Huamanga**, Banco Latino/Ediciones Peisa, Lima, 1998, 179 p.

Hace mucho que mis ojos no leían páginas tan bellas, tan eruditas y tan originales sobre un tema de historia de arte andino. Las leí con pasión descubriendo en ellas la frescura de la pluma sabia y la serenidad del maestro que supo dar todo el relieve a una experiencia artística original. El autor merece todos los elogios que la crítica otorga a las grandes obras, pese a un número de páginas relativamente reducido y a un silencio casi monástico con que el autor supo llevar a cabo tan extraordinario himno a la belleza y originalidad de los retablos ayacuchanos. San Román es un eminente conocedor de la historia de la arquitectura andina. La ubica en su verdadero contexto, es decir, el de las expresiones estéticas y de su evolución en el espacio andino. En las últimas décadas, un buen número de estudios nos habían acostumbrado a una historia social del arte de poco vuelo y, en muchos casos, de manifiesto mal gusto, lo que contrastaba

abiertamente con el papel que las teorías estéticas y simbólicas pretenden. Más que historias del arte andino eran discursos ideológicos de corte indigenista, pero sobre todo de una tenaz ignorancia de los hechos y de la naturaleza de la experiencia estética. De ahí la importancia de la obra de San Román.

La originalidad del barroco ayacuchano consiste en el contraste entre la sobriedad exterior de sus edificios y "la munificencia de sus retablos dorados que colman las naves silenciosas de los templos" (p. 15). En lo que atañe al diseño exterior de los edificios, dos rasgos caracterizan la experiencia barroca ayacuchana: "el diseño de las fachadas desplegadas en el muro de los pies" y los campanarios de las iglesias. Añádase a ello el trabajo de los ensambladores ayacuchanos que supieran dar a sus productos "una innegable originalidad creadora", distanciándose de otros centros retablistas y de otras expresiones artísticas. Se trata de una experiencia que se singulariza en toda el área hispanoamericana. Por consiguiente, importa escudriñar las razones que explican la especificidad ayacuchana, que a partir de raíces comunes virreinales de finales del siglo XVII se independiza y transforma en "escuela regional".

El primer capítulo estudia "La arquitectura barroca en Ayacucho" (pp. 25-44), el segundo capítulo, "Las fachadas barrocas" (pp. 45-70) y el tercero, "Las torres ayacuchanas" (pp. 73-87). No me atrevería a resumir en pocas líneas las hermosas y densas páginas que San Román consagra a estos temas. Me perdonará el lector el extraer solamente unos breves y deslucidos apuntes. Que no sean ellos motivo para alejarlo de una lectura que debe ser obligatoria para todos aquellos que se interesan por la historia del arte y por la cultura andina en general. Una nota introductoria me llamó la atención. Esta se refiere al entorno físico de Ayacucho. La ciudad es luminosa. El cielo azul. Se respira un ambiente de paz. En sus formas exteriores, la arquitectura no hiere el entorno físico ni rompe con la luz que lo ilumina. Al contrario, guarda la sobriedad y el recato que permiten a la luminosidad ejercer sobre las formas y volúmenes el misterioso

silencio de la naturaleza. En el interior, se abren y desarrollan el esplendor de las formas y la imaginación barroca del discurso arquitectónico. Original síntesis de recato exterior y de plenitud interior. En todos los otros espacios arquitectónicos surperuanos, la expresión barroca había elegido el exterior para dar forma a su discurso. Ayacucho es la excepción.

Vayamos a los retablos barrocos. Luego de subrayar la singular producción de las portadas ayacuchanas del siglo XVIII donde el peso de la tradición renacentista se hace sentir desde el primer tercio del siglo XVII, San Román vuelve sobre su hipótesis para demostrar que la indiferencia de los alarifes ayacuchanos hacia las portadas-retablo tan frecuentes en Cuzco y en el surandino permitió crear una auténtica escuela retablista en la ciudad. Presupone el autor que en el siglo XVII arquitectura y retablos seguían bajo la influencia renacentista, del cual queda aún como ejemplo la iglesia de Cabana. Pocos retablos llegaron hasta nuestros días de esa época. Sin embargo, "los retablos ayacuchanos del siglo XVII representan dignamente la etapa inicial del barroco peruano (...)" (p.107).

Explica San Román cómo los distintos retablos de las iglesias ayacuchanas van conformando la expresión barroca del siglo XVIII. Santo Domingo, Santa Ana, Santa Teresa albergan las primeras expresiones retablistas en la línea de lo que fueron las producciones morfológicas del siglo XVII. El retablo mayor de la iglesia de la Compañía es tratado aparte porque permitió decisivamente desarrollar la segunda versión específica de los retablos ayacuchanos (p.115). De ella derivan otros retablos, el de San Francisco de Asís, el de La Merced, de Santo Domingo y algunos más (p.122). Finalmente, San Román estudia los casos de retablos de tres cuerpos (pp. 129-138).

El glosario, la bibliografía y los índices complementan este magnífico trabajo y lo dotan de instrumentos pedagógicos que lo hacen más asequible a un público no especializado.

Repito: bellísimo aporte de un gran

maestro y erudito investigador al conocimiento del arte andino. Pocas veces se ha visto en el ámbito de los trabajos de historia de arte producidos en el Perú en las últimas décadas, ideas tan originales y rigor tan sostenido. Asimismo, no dejaré de subrayar la hermosa pluma del autor, sobria, equilibrada y precisa. Ojalá que se difunda entre todos aquellos que se interesan por la historia del arte andino esta obra digna de figurar entre las obras maestras de la historiografía peruana.

La piedra de Huamanga. **Lo sagrado y lo profano, Museo de Arte de Lima**, Banco de Crédito del Perú, PromPerú, Lima, 1998, 170 p.

Se trata del catálogo y de los textos publicados con ocasión de la exposición que se llevó a cabo en el Museo de Arte de Lima del 26 de julio al 6 de septiembre de 1998. El texto es de Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden. Los temas tratados son los siguientes: "La escultura en piedra de Huamanga; El espacio de lo religioso, usos de la talla colonial; Ecos de la ilustración, figuras galantes y alegorías clásicas; Una guerra en imágenes: la alegoría en la lucha por la Independencia; Costumbrismo y devoción".

Si hay algo que caracteriza la región de Huamanga es precisamente su piedra. Que lo haya sido en la época virreinal no le quita méritos, si méritos hay que llamar a la producción de obras donde no faltan ni el ingenio ni la belleza. La piedra de Huamanga nació con la aventura española en los Andes y con ella fue ganando cuerpo y dilatando su rayo de interés alcanzando distancias que van desde Argentina hasta Ecuador. Y por ser un hecho local que se proyecta sobre un vastísimo territorio, cabe preguntarse a qué se debe ese tan singular fenómeno.

En el texto de Majluf y Wuffarden no queda muy claro las razones de la influencia de esa singular producción artística andina. Algunas expresiones empleadas por los autores no son las más adecuadas para designar las materias que se tratan. Un ejemplo. Uno de los capítulos trata de los "Ecos de la ilustración" (p.83-105). A

partir del siglo XVIII, la escultura huamanguina se consagra a lo que Majluf y Wuffarden llaman "lo profano", es decir a la producción de piezas donde los motivos son claramente influenciados por modelos europeos. La mitología clásica se hace muy presente y también las imágenes de la vida cotidiana con sus objetos domésticos. Hasta se presentan "figuras chinescas". Dan a entender los autores que lo profano es necesariamente "ilustrado". Están equivocados. Diría más: lo profano de la escultura de Huamanga, de "ilustrado" no tiene nada.

La confusión mental de los autores se da en medio de reproducciones de piezas de la exposición que atestiguan un cambio radical en los gustos del público que se interesaba por la producción huamanguina. Y causa verdadera admiración ver cómo los talleres locales se entregan a la tarea de reproducir figuras que les eran ajenas, si hablamos en términos de cultura andina tradicional. Con ellas aparecen en los Andes la mitología clásica que otras artes, tímida y fugazmente, habían introducido. Que sea la piedra de Huamanga en Huamanga misma, es lo que llama la atención. Luego el hecho se ensancha a las figuras de la guerra de Independencia, como lo señalan las piezas seleccionadas y el texto. Pero antes hubo esa reconversión a la que aluden Majluf y Wuffarden.

En términos de contexto sociohistórico queda patente la influencia de las piezas de porcelana de variada procedencia. Cabe registrar, empero, el desarrollo local donde aparecen temas que demuestran las preocupaciones sociales y culturales de los diferentes grupos que componían la sociedad peruana. La proliferación de la figura del león es interesante por lo que ella expresa de presencia de la monarquía en los destinos de las élites de fines del siglo XVIII y hasta las guerras de Independencia. Pero, esporádicamente aparecen sentimientos regionales como esa figura de Huamanga ante la cual aparece una de tamaño menor, arrodillada, representando al Cuzco, en clara actitud de sumisión.

Muchos otros temas merecerían ser mencionados. La reproducción gráfica de las

piezas sugiere al lector una experiencia artística regional que se refugió en colecciones particulares y que el público había olvidado. Por eso, hay que agradecer a los que organizaron y permitieron tan extraordinaria y original muestra del arte del hombre andino.

Henrique Urbano
Director del Instituto de Investigación
Facultad Turismo
Universidad San Martín de Porres
Lima, Perú
Ogil@fccsmp.edu.pe