

MODO PENDULAR Y MODO CIRCULAR EN LA CODIFICACIÓN DEL TIEMPO EN EL ARTE

Nicoletta Lepri / Italia

En el libro editado hace un año en Italia y titulado *Maniera moderna e Manierismo*¹, Renato Barilli, profesor de la Universidad de Bolonia, vuelve a defender las definiciones que del fenómeno artístico dieron los críticos de la escuela austro-alemana, como Max Dvorak, Walter Friedländer, Arnold Hauser, y sus discípulos italianos como Giuliano Briganti y Giulio Carlo Argan, contrariamente a las teorías difundidas por el historiador del arte John Shearman, del manierismo como movimiento anti-renacentista y anti-clásico.

Ellos subrayaban que las características fundamentales del manierismo fueron el anti-naturalismo, la abstracción, la estilización. Y reconocían su inicio en Toscana con Rojo Florentino, Jacopo Pontorno y Daniele de Volterra².

Estos artistas fueron quienes desarrollaron primero escenas sin contentarse con una perspectiva de profundidad, sino disponiendo figuras superpuestas, según diferentes planos (planos ideales y espaciales, no narrativos como en los polípticos y en las grandes pinturas al fresco de los siglos anteriores) y en una marcada tensión vertical. En aquella época se pretendía componer el desgarramiento doloroso entre exigencias celebrativas y fuertes tendencias místicas. El arte nuevo expresaba efectivamente la ideología del poder de los Médicis en Florencia y del papa en Roma,

pero se transformaba en algo muy personal, con lo que los artistas manifestaban el deseo de renovación y de reforma que iba recorriendo la Iglesia en el 1500. Entre 1503 y 1504 Miguel Ángel, en Florencia, no casualmente luego del estudio de los nórdicos, produjo sus primeras obras visiblemente organizadas en planos diferentes o de todas maneras más complejas, como la *Sacra Familia* dicha *Tondo Doni*, o los dibujos para la *Batalla de Cascina*. En Roma, Rafael pintó la Coronación de la Virgen que hoy se encuentra en la Pinacoteca Vaticana. Las primeras composiciones pictóricas piramidales, que en Florencia, a fines del 1400, sustituyen el esquema triangular de la perspectiva con una disposición sintáctica y jerárquica de los personajes, se determinan justamente en contraposición con los desfiles paratáticos de santos a los costados de la Virgen, apreciables en tantas palas de la escuela de S. Marco, donde sobresale la inspiración en los preceptos de igualdad de Savonarola y en su sentido de la historia como pasaje constante, bajo el ojo eterno e inmutable de Dios. Así es como se pierde el gusto medieval y renacentista por las imágenes compuestas en grandes pinturas murales, o por retablos hechos con varias pinturas unidas con cornisas, molduras, u otros elementos decorativos. Mientras que en España, esta división y superposición permanece, en Italia el verticalismo aparece más bien en cada una de

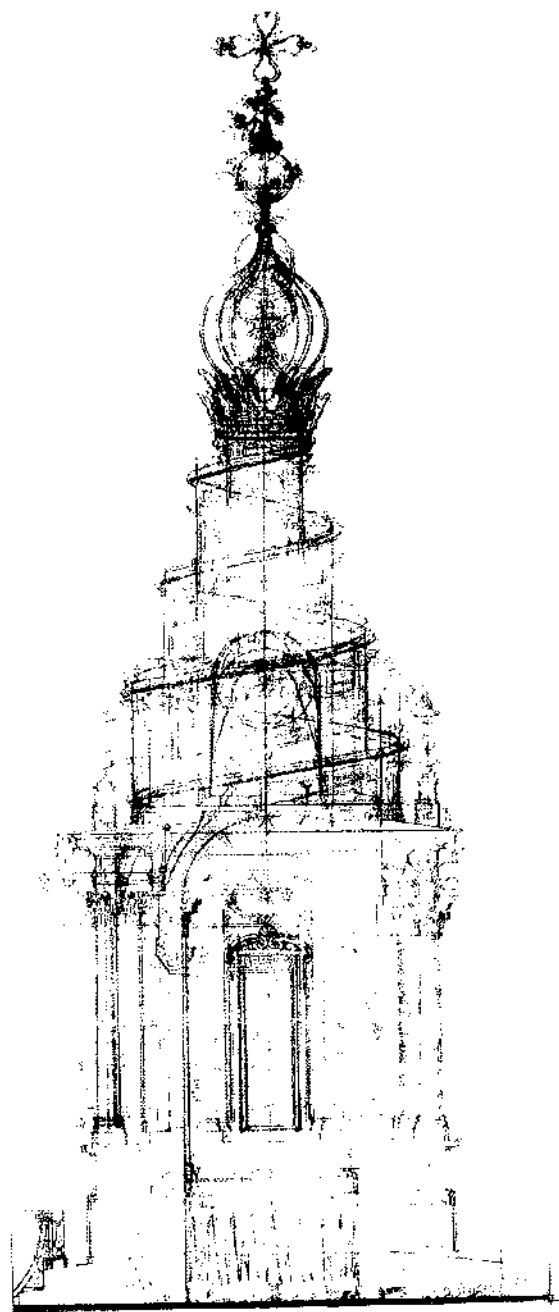
las figuras¹. Podemos apreciarlo hasta en aquellas pintadas por Sandro Botticelli, artista seguidor de Savonarola, por encargo de notables florentinos: aunque la composición queda esencialmente horizontal, cada uno de los personajes se alarga fatigosamente, como llevado por impulsos discontinuos y casi según una línea de trayectoria no recta, sino en zigzag, como siguiendo un movimiento pendular. Aquí el artista expresa la intuición de una nueva *maniera*, dado que este término, aún cuando será usado por Vasari más de medio siglo más tarde, será todavía simplemente un sinónimo de estilo.

Según las mismas líneas parecen haber sido construidas también muchas pinturas del jesuita italiano Bernardo Bitti y muchas obras figurativas flamencas de la segunda mitad del siglo XVI. Este *modo pendular*, muy característico de la época, llegó a confluír en el manierismo hispanoamericano, perdurando en grabados didascálicos y tardíos, cuales las ilustraciones geometrizarantes de Alonso Ortiz de Ovalle, a finales de la tercera década del 1600⁴ y representando un indicio y una peculiar expresión artística de las dificultades existenciales, de los "dramáticos choques provocados por la unidad del mundo", de los cuales habló Fernand Braudel.

El manierismo manifestó hasta consecuencias estéticas extremas el momento de investigación, de recolección, de virajes sucesivos, que caracterizan el declinar del Renacimiento y la época de los descubrimientos transoceánicos. El manierismo de las colonias sudamericanas, por la abundante producción icónica que éstas ofrecieron y requirieron debido a la evangelización católica y a la propaganda religiosa incrementada por el Concilio de Trento, constituye de alguna manera la madurez de aquello nacido en Europa, filtrada por la lejanía del lugar donde se produce. Por esto nos permite tener la certeza de las sedimentaciones estilísticas presentes en aquel europeo, en particular en el toscano-romano. Podemos por ejemplo verificar, a través de él, la importancia, para nada marginal, de los aportes clásicos y renacentistas. El pasaje al barroco vendrá justamente con la elaboración de elementos de crisis precedentes, abrazando una estética condicionada por la cultura y la imaginación de los pueblos conquistados y donde prevalecen la articulación espacial, la expansión radial y los *modos circulares*.

Santiago Sebastián escribe que la sensibilidad hacia el elemento americano empieza a hacerse más fuerte con el avento del barroco⁵. Personalmente, pienso que el fenómeno del barroco es un hijo de América.

Para el arte italiano es tal vez la arquitectura de Francesco Borromini el más extraordinario punto de



Francesco Borromini. *Linterna de la iglesia de S. Ivo alla Sapienza*, dibujo. Colección Albertina, Viena.

encuentro entre las líneas cortadas y el diseño circular. El artista elabora las visiones manieristas de Philippe Galle y de Marten van Heemskerck, el sentido de la luz de Bramante y de sus secuaces milaneses, los estudios sobre la relación entre cóncavo y convexo ya del gótico español y nordeuropeo (antecesores de la arquitectura de tantas portadas andinas y punto de partida por las experiencias rococós del Aleijadinho y de Francisco Araujo), con aquellos conducidos un siglo antes en Roma por Pirro Ligorio y Baldassarre Peruzzi. Ejemplo fundamental son los diseños que Borromini traza para la linterna de S. Ivo alla Sapienza, en Roma (1643-1648), donde se encuentran líneas quebradas y líneas circulares⁶. Hacia 1645, el artista propuso al cardenal Pámphili, la construcción de una mansión en Roma que se distinguiera por sus cualidades "políticas, científicas, humanísticas y religiosas?", respetando la dirección de los vientos, la posición del sol y de los astros. Él imaginaba un jardín con canales navegables y recintos de animales exóticos de toda clase. Borromini no sabía nada de navegación ni de viajes más allá del océano, pero como Colón debió haber pensado en el Nuevo Mundo como en una tierra prometida, o un Edén: y por lo tanto en una nueva fuente de inspiración perenal y absoluta, como hasta aquel momento solo las imágenes bíblicas habían sido.

Es como si el camino del hombre y su misma evolución personal se complicasen, en el imaginario europeo, luego de los viajes de Colón; y la historia se moviera por desviaciones sucesivas, diseñando al final un recorrido más amplio y pidiendo un tiempo de viaje más largo. La vía se vuelve tan hancha como el océano mismo, así que las formas zigzagantes, el movimiento pendular que muchas veces parece guiar los pinceles de los artífices manieristas, son paragonables a la obsesión de idas y vueltas de los barcos intercontinentales.

El problema del tiempo se hace entonces fundamental. Diego de Astudillo y Domingo de Soto estudian los movimientos *uniformiter difformes*, Galileo Galilei el movimiento pendular: la familiaridad de Galileo con el pintor Ludovico Cigoli determina la particular atención de éste hacia los temas astronómicos y sus construcciones de figuras según las constelaciones. América proporciona su propio caso, ofrece su sello. La tilma de la *Virgen de Guadalupe* enseña las constelaciones visibles en el cielo, la noche milagrosa de la aparición a Juan Diego⁸.

También la media luna sobre la cual se muestra, en las pinturas, la Mujer del Apocalipsis, imagen de la Purísima Concepción, parece la trayectoria de un péndulo, cuyo eje es justamente María, instrumento divino del tiempo.



Federico Barocci. *Perdón de Asís*, óleo sobre lienzo, Iglesia de S. Francisco, Urbino.

Esta interpretación explica porqué la representación es mucho más frecuente en los países católicos del imperio ausbúrgico⁹ y en las colonias americanas, que en Italia, donde la producción de obras de este tema fue definitivamente conexas a la predicación de los Franciscanos. Ellos sostuvieron este dogma (reconocido por la Iglesia solamente en 1854) en contraposición con los Dominicos, que, por el contrario, concentraron su obra en la devoción por el rosario, sobre todo a partir de 1571, luego de la victoria de Lepanto, dedicada por el Papa dominico Pío V a la *Virgen del Rosario*¹⁰.



Matteo da Leccia (Mateo Pérez de Alesio) y colaboradores, *Ángel*, pintura al fresco, Convento de la Merced, Lima.

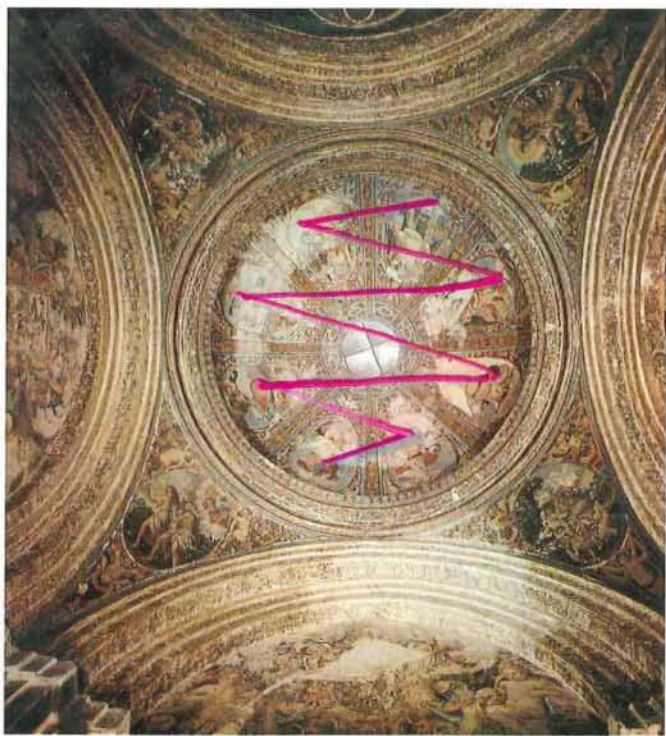
En 1569 Federico Barocci, que se había criado en el taller de relojería de su familia, obsesionado por el paso del tiempo y acondicionado por ello aún en sus experiencias artísticas, pinta una *Deposición de la cruz*, donde el cuerpo del Salvador, alargado a través del dibujo como agujas de un reloj, parece marcar las cinco menos cinco, hora de las vísperas. En el *Perdón de Asís* (1576), Cristo levanta el pie derecho como si estuviera dando un paso.

Este paso, así suspendido en el aire, no es más que otro ejemplo del movimiento pendular que cruza en tantas ocasiones las obras del pintor de la marca de Ancona. Es como si el Salvador indicase aquí un camino nuevo, acercándose al espectador pisando el aire y ya no más andando sobre el agua, según el cuento del *Evangelio*¹¹: tal vez porque los hombres, cuando Barocci pinta su

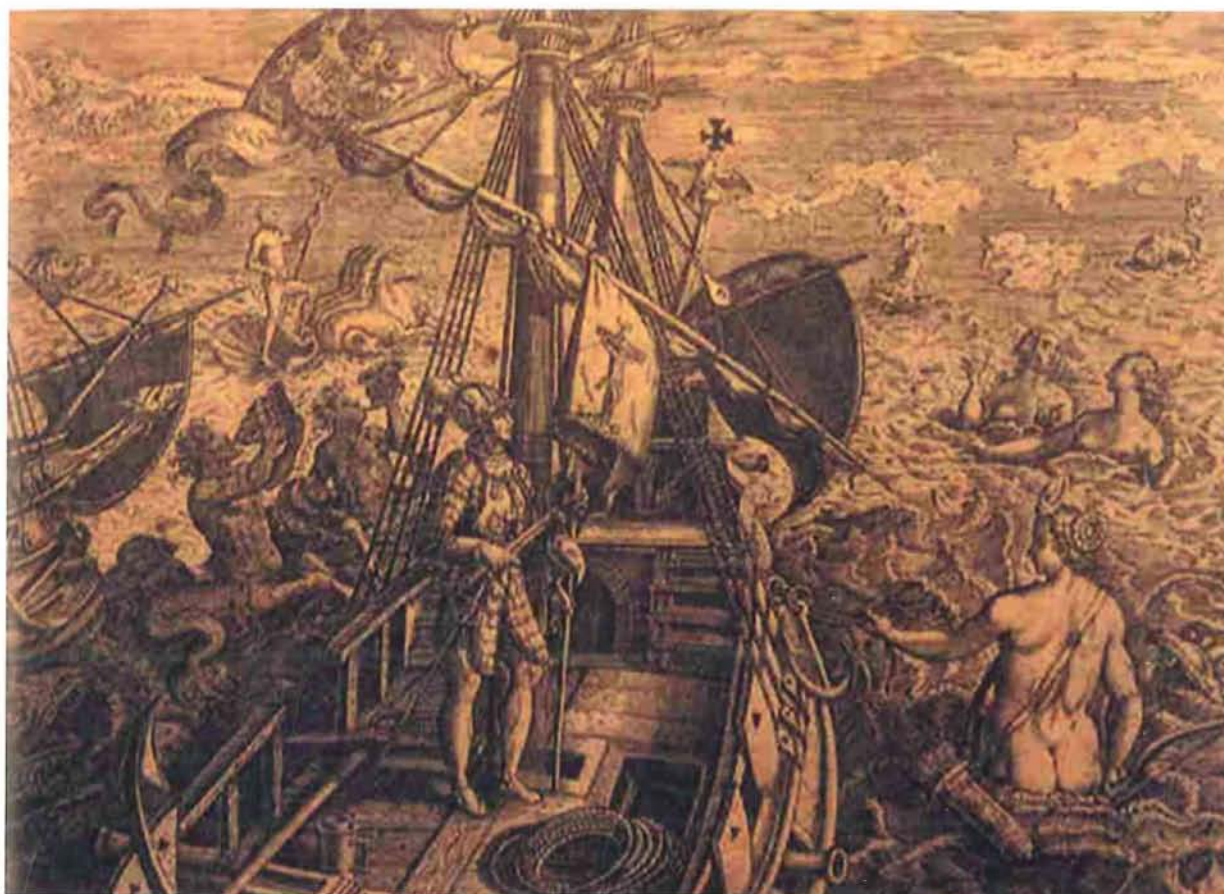
retablo, ya parecían normalmente andar y hasta correr sobre los océanos.

Ahora bien: en Lima, hacia 1599, Mateo de Alesio recoge el dibujo trazado por Barocci y lo atribuye a la forma de uno de los ocho ángeles con los signos de la Sacra Pasión, en los frescos de la cúpula de la Capilla Villegas, en la iglesia de la Merced. Cada uno de los ángeles es rodeado también por los símbolos de diferentes meses del año europeo, los productos de la tierra que caracterizan los ciclos de cultivación y el zodíaco europeo, así como por grutescos, elementos decorativos clásicos, símbolos religiosos y erméticos propios de la estética de aquel tiempo y en manifiesta relación con la *Iconología* de Cesare Ripa¹². Es muy interesante verificar que Mateo dispone los ángeles según un movimiento alterno, o sea pendular, que recuerda la sucesión de las pequeñas escenas de historia sacra rodeantes tal vez los iconos orientales, y que lleva nuestras miradas en una oscilante Via Crucis desde el primer ángel, que lleva las monedas de Judas, hasta el último, que sostiene la cruz.

En esta obra, el movimiento pendular se inscribe dentro de un círculo. Lo mismo pasaba en la iglesia de S. Domingo en Lima: las dos filas de *Sibilas*, *Profetas* y *Virtudes*



Matteo da Leccia (Mateo Pérez de Alesio) y colaboradores, *Cúpula de la capilla Villegas*, pintura al fresco, Convento de la Merced, Lima.



Theodor de Bry. *Colón en la S. María*, grabado al buril, de *Americae Retectio*.

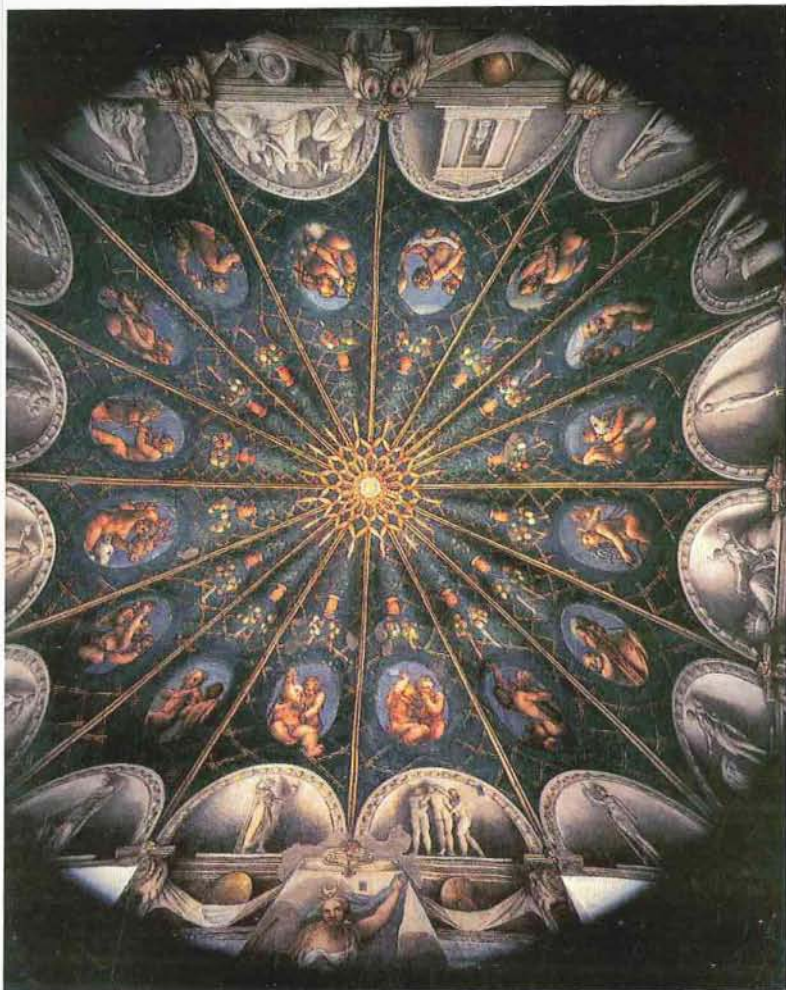
que el artista italiano había pintado al fresco en las paredes de la nave central se reunían idealmente en tiosvivos de “celestes paraninfos”¹³, hoy lamentablemente perdidos, pintados en la cúpulas sobre el presbiterio, el crucero y las capillas laterales.

En estos años en los espectáculos públicos a lo largo de las calles, en Europa como en América, aparecen cada vez más y adquieren importancia, junto a procesiones y cortejos, las representaciones sobre carros y tabladros móviles, donde se determinan *nudos* representativos cada vez más complejos, mientras que las andas diseñan caminos sinuosos y circulares en las plazas, dejando testimonios en numerosas obras de arte.

Luego del evento traumático de la batalla de Lepanto, en Europa se aprende también que el mar puede ser algo muy distinto de un espacio al otro lado, del cual se puede ir a buscar suerte. Las escenas marinas pintadas o grabadas

en estos años, así, se inflan de ansia y animación nuevas. Esto ya puede apreciarse en una de las primeras representaciones de Lepanto: una xilografía de 1572 por Cesare Vecellio, primo de Tiziano. Muy significativa es también la imagen de *Colón en la S. María* de Theodor De Bry, que por los años '90 del siglo XVI, nos brinda una representación absolutamente inusual por ambientación, sentido del espacio y redondez de la perspectiva.

En total, viene a extinguirse el gusto de la visión de puertos y buques diseñados ordenadamente, según las convenciones de los portulanos, y prevalecen los cuadros de batallas o fiestas navales, muchas veces productos de talleres especializados, como aquello de Cornelisz De Wael en Génova, activo entre 1613 y 1656¹⁴. Pero este género no tendrá mucha suerte en Iberoamérica, donde la historia propia es toda historia *de la tierra* y aquella de Europa se esfuma en nostalgia y se aleja en el olvido. Los pocos



Antonio de Correggio. *Cúpula de la Estancia de S. Pablo*, pintura al fresco, Monasterio de S. Pablo, Parma.

cuadros de batallas, producidos o importados, representarán los estragos místicos de la conquista y del *Antiguo Testamento*. Turcos y naves de *contemplación* aparecerán esporádica y tardíamente en obras alegóricas y atemporales, como puede ser *La nave mística*, pintada por un autor anónimo del siglo XVIII, visible en el museo de Tepoztlan.

La ronda de ángeles en la Capilla Villegas amplifica el efecto de los medallones en los que están enmarcadas las figuras (su antecedente es la cúpula de la Estancia de S. Pablo, en Parma, pintada al fresco por Antonio de Correggio hacia 1520), evocando la sugestión antigua del eterno movimiento de las esferas del cielo, o aquella de las visiones imaginarias de ángeles de nombres y atributos exóticos que se detectan en los escritos de muchas religiosas del Siglo de Oro¹⁶. Se nota que es justamente la redondez ingenua de estas caras –por cierto realizadas en máxima

parte por colaboradores del “Magnífico Maestro” Mateo¹⁷ sobre sus dibujos– y aquella mirada atónita, pasada a tantos ángeles del arte andino, que llegan a ejercitar su influencia, desde América, sobre los bordados portugueses y sicilianos desde 1600 hasta todo el siglo XVIII¹⁸.

Por otro lado es muy probable que ya Guamán Poma, o para él Gonzalo Ruiz, ayudante del Padre Blas Valera, se acordara de uno de los ángeles de la guarda pintados por Mateo y sus ayudantes en las paredes de la misma capilla, cuando dibuja el retrato del sexto Inca junto a su hijo¹⁹.

Las ocho secciones en las que está repartida la cúpula de Lima (habrá también otras revestidas de bajorrelieves tallados en madera: muy conocida es la cúpula de la capilla del Rosario, en S. Domingo de Puebla)²⁰, pronto pasarán a ser doce, como en la iglesia de la Compañía en Quito,



Guamán Poma de Ayala. *El sexto Inca Roca con su hijo*, dibujo, de Nueva corónica y buen gobierno.

o dieciséis, conforme a los ahora citados frescos de Correggio en Parma; o hasta venticuatro. Y habrán también cúpulas fingidas, rebajadas, compartidas en círculos concéntricos donde desaparecen los ángeles y quedan solamente decorados polícromos en relieve, como en la iglesia de S. Clara de Cuzco²¹, o de Tonantzintla, en México: aquí a la visión de santos y querubines se sustituye la redundancia de formas vegetales de un paraíso casi perfectamente terrenal, próximo y averiguable²². Cabe recordar que la ilusionística profundidad de las nubes, propiamente usadas por primera vez por Correggio, entre 1520 y 1530, en sus cúpulas de Parma como “único principio espacial” del todo libre de arquitecturas y de paisajes terrestres²³, no gustó tanto a los contemporáneos, para los cuales resultó demasiado innovadora. Probablemente porque las imágenes pintadas eran tomadas del *Apocalipsis*, libro de profecía, de amenazas divinas para los idolatras, mas también de promesas de hacer “nuevas todas las cosas²⁴”. Creo que los descubrimientos americanos contribuyeron para que el pintor de Parma imaginara el paraíso como algo separado de cualquier casualidad y circunstancia cultural y temporal humana. Mas hubo que esperar años, antes que el barroco hiciera suyo este vahido sobrenatural y, por un lado, llegara a admitir como natural y no cultural el enlace entre inmanencia y transcendencia²⁵; y, por el otro lado, transformara en contemplación estática el sentimiento de un tiempo cíclico, *redondo*, que ya sabemos que los indígenas americanos de alguna manera poseían.

Alimentado por las consideraciones de S. Agustín y citando el *Elucidarium astronomicae concordiae con theologica et historica veritate*, por Pierre d'Ailly, Colón nota que “las profecías escritas hablaban de diversas maneras del por venir por pasado y el pasado por venir, y así mismo del presente²⁶”. Los apuntes minuciosos del almirante sobre la duración del mundo se parecen a las teorías del autor de la *Nueva corónica*, el tiempo parece encorvarse sobre sí mismo, el *cronos* volverse en *corona*²⁷. Los habitantes de la utópica Ciudad del Sol –perfectamente redonda e idealmente inspirada en el Cuzco– descrita en Roma, en 1602, por Tommaso Campanella, sostienen que las edades se subsiguen según el orden y la “mudanza” de los astros, cada mil o milseiscientos años²⁸. Campanella, dominico rebelde, anti-clerical y anti-español, en su obra defendía una religiosidad y un modo de ser naturales. Al amanecer del siglo XVII, lo natural dejaba de confundirse con sus estilizaciones medievales y renacentistas y podía conseguir las formas miméticas y claroscuros del barroco.

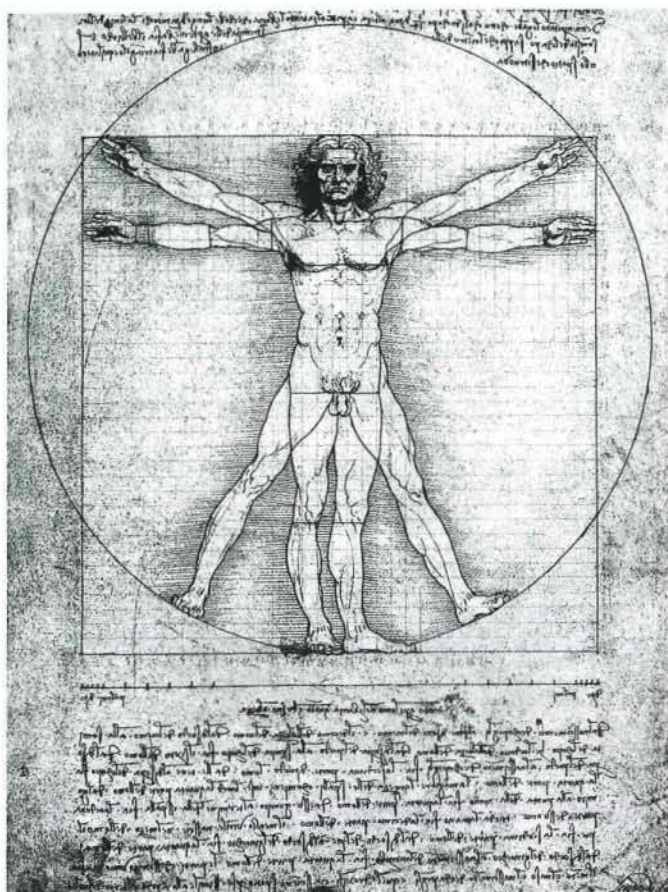
Hay innumerables ejemplos útiles para considerar el *circularismo* que impronta la intuición estética de los nativos americanos. Pensemos tan sólo en la representación ejemplar del organismo urbano circular y centralizado de



Matteo da Leccia (Mateo Pérez de Alesio) y colaboradores, *Ángel de la guarda*, pintura mural, Capilla Villegas, Convento de la Merced, Lima.

Temixtitán y en su alto valor simbólico. Antes que los conquistadores lo hicieran destruir, un compañero de Cortés hizo dibujos y delineó un mapa de la ciudad, sirviéndose quizás de una anterior representación azteca. De este, se realizó un grabado, ya atribuido a Albrecht Dürer²⁹, que encontramos coloreado en acuarela, encuadrado como ilustración de la edición alemana de 1524 de las *Cartas de Cortés*³⁰. Es casi el círculo perfecto de los soles prehispánicos de metal precioso, cuyo recuerdo el artista alemán deja escribiendo, en 1520, que eran más bellos “que los milagros³¹”.

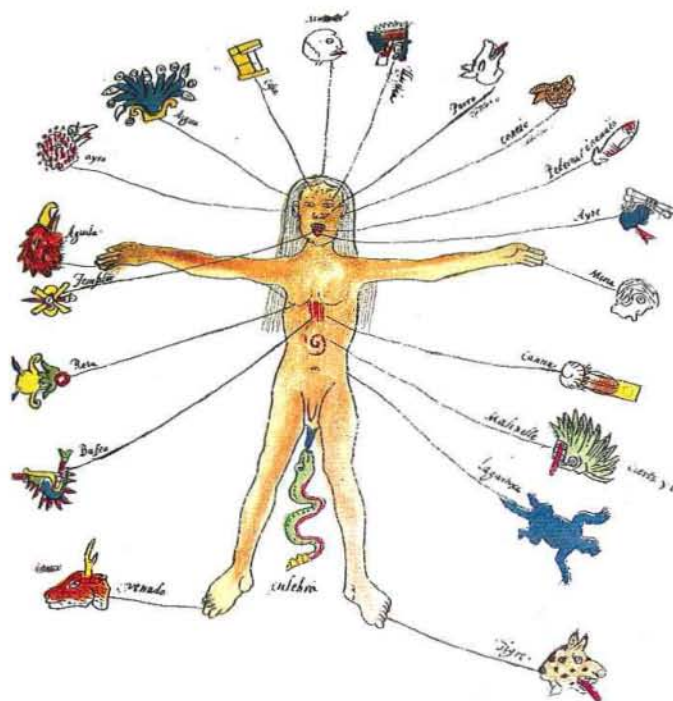
Así mismo, muchos de los informes acerca de las Indias occidentales revelan insistencia en notar la redondez de espacios y objetos. El flamenco Johann Boehm (1485-1535), en su *Libro de las costumbres de todas las gentes del Mundo, y de las Indias*³², en el proemio de su obra se propone describir “todo lo que se sabe y está descubierto por toda la redondez de la tierra”. En su relación, él no deja de echar miradas sobre cualquier cosa que tenga forma redonda, sea esta una cabaña, un palo, una plaza



Leonardo da Vinci. *El hombre de Vitruvio*, dibujo, Accademia, Venecia.

o un fruto ("son redondos y algunos prolongados", refiere él). Es curiosa la comparación entre la técnica de los indígenas para moler los granos del maíz, "en una piedra cóncava con otra redonda y rolliza", y el modo en que "los pintores suelen moler sus colores". O sea exactamente como los ángeles, en las creencias medievales, movían las esferas celestes una dentro del cavo de la otra.

Si el hombre del Renacimiento, el hombre de Leonardo, como su precedente vitruviano, aparecía inscrito en su esfera ideal, ninguna referencia abstracta es representada alrededor del hombre en el dibujo de un indígena mexicano que, hacia la mitad del siglo XVI, un viajero italiano reprodujo, en el Código Vaticano Ríos como rueda de los medicamentos naturales del cuerpo humano. Y cuando las líneas que delimitaban el microcosmo individual renacentista, se dilataron para obtener confirmación y asegurarse a aquellas del macrocosmo planetario, parece que los cartógrafos no supieron cómo dibujar sus mapas para que las Indias occidentales fueran admitidas al honor de la representación. América demoró en encontrar su



Anónimo. *Los medicamentos del hombre*, dibujo del Código Ríos, Biblioteca Vaticana, Roma.

espacio en los mapamundos: para que las nuevas tierras pudieran caber en ellos, hubo que alargarlos e hincharlos en forma de extrañas calabazas o corazones deformados, suspendidos bajo el soplar de los vientos. La redondez o la forma elíptica de los mapas son lejanos todavía. Por el contrario, los perfiles de las Américas se esconden en las vestes de Abramo, en un dibujo de Martin de Vos, *La resurrección de la carne*, perteneciente a la serie del *Credo* y grabado por Johan Sädeler a fines del siglo XVI³³. Mientras que los muertos se levantan a los lados del patriarca, conforme a una tradición según la cual Isaac, sacrificado por amor de Dios, fue pronto resucitado, los vientos soplan al igual que en las cartas de mar. Esta sugestión nos aconseja considerar el trabajo como prueba de una nueva lectura de los textos sacros por parte de los artistas europeos, de una nueva consideración hacia los navegantes, como también, por supuesto, de un muy probable y sencillo propósito de difundir los grabados en un mercado entonces muy bueno (lo testimonia Lope de Vega en una escena de su comedia *La viuda valenciana*³⁴),



Johan Sadeler. *La resurrección de la carne*, grabado al buril.

y de exportarlos a aquello americano, según pasaba con la mayoría de las estampas salidas de los vivos talleres flamencos.

En resumen, el continente americano viene a encarnar una esperanza clara de resurrección, la llamada a una humanidad nueva que puede recobrar vida y levantarse, como el ave fénix, de sus mismas cenizas. Es un mensaje que tiene evidente relación con las ideas filosóficas de Cristóbal de Villalón³⁵ y con las mismas profecías de Colón, haciendo propias algunas supervivencias judías que luego de pocos años hubieran sido inaceptables, puesto que, en las décadas segunda y tercera del siglo XVII, algunos episodios de profanación de crucifijos por judíos españoles dieron motivo no sólo al Sacro Oficio de pronunciar sentencias capitales contra los culpables, sino también a los artistas del imperio austriaco de dejar de lado obras concentradas en los temas de la historia hebráica, favoreciendo por el contrario la iconografía del *Nuevo Testamento* y la producción pictórica y escultórica de *Crucifijos*³⁶. Más la idea de la vuelta a la vida que la esperanza americana suscitó en el imaginario popular europeo, una esperanza sostenida por las positivas consecuencias económicas en el primer siglo de la conquista, había condicionado muy pronto las teorías religiosas y artísticas. Pocos años antes, entre 1556 y 1567, el artista y primer historiador del arte Giorgio Vasari había expresado el concepto de un artista que, asimilándose con el poder,

llega a su vez a una forma muy especial de dignidad real, pues su creatividad es comparada con la divina, y su poder de intervención dentro de la ciudad, obviamente en su caso sobre todo a nivel arquitectónico, con el poder taumátúrgico de los santos³⁷. Son conceptos que dejaron una influencia profunda e inmediata en los manieristas (*Las vidas de los más ilustres artistas de Vasari*, en sus dos ediciones, fueron muy pronto traídas a España y traducidas en el norte de Europa). La imagen de la recomposición corporal habría encontrado su prosecución y su contrario en aquella, ya idealmente delineada por Fray Luis de Granada en su afamada *Guía de pecadores* (1556), de los Novísimos y del Juicio Final, donde venían extenuándose la espiritualidad y el gusto bajo-medievales y se iba abriendo al capricho barroco³⁸.

Sabemos, por ejemplo, que en 1599 los frailes de la Compañía de Jesús representaron en Lima, para complacer al austero Virrey Velasco, una *Historia alegórica del Anticristo y el Juicio Final*, amedrentando a la asistencia con una danza macabra de huesos humanos y momias desenterrados desde las necrópolis precolombinas para dar mayor realismo a la "composición de lugar" sugerida en sus *Ejercicios* por S. Ignacio.

Ya entrado el siglo XVII, enfrentándose Europa con nuevas situaciones de crisis, el milagro de esta resurrección deja su lugar a un vértigo de puro estupor. Antonio Palomino, crítico sensible, describió con estas palabras la

Visión de Ezequiel o Resurrección de la carne, pintada por el artista madrileño Francisco Collantes en 1630, el año de la peor pestilencia de la historia de Europa: "Se ven muchos cadáveres salir de los sepulcros; otros a medio vestir los huesos de carne; otros ya enteramente resucitados, que es por cierto un cuadro de extremado capricho y habilidad¹⁹". En la obra española aparece un fondo de ruinas romanas: la admonición por la historia pasada debió ser mucho más opresiva y siniestra, para los espectadores

de Lima, porque los miserables escombros y despojos de la gloria incaica constituirían, de alguna manera, el fondo real de la escena⁴⁰:

Aquí podemos verificar un episodio temprano de progresiva restricción y oclusión del círculo representativo del barroco europeo, que más tarde va a encontrar su único punto de fuga en el decorativismo extremo, donde cualquier mensaje ideológico puede quedar tan sólo pretextuoso y formal.

NOTAS

¹ Cfr. ed. Milano, Feltrinelli, 2004.

² De los artistas italianos llegados al Nuevo Mundo y que aquí introducen el manierismo en las últimas décadas del siglo XVI, Bitri era originario de Camerino, en la región de Ancona, y su formación parece muy próxima a aquella de los pintores toscanos que viajaron entre Umbría, Toscana y Roma. Como los Circignani de Pomarance, un pequeño pueblo entre Pisa y Volterra. Ellos traen de las arriedades romanas y hasta bizantinas el punto de partida para el estudio de lo nuevo y se asocian a veces con maestranzas flamencas para la realización de grandes empresas decorativas.

Matteo Godi, o Mateo Pérez de Alesio pues así se hizo llamar al llegar a España y a América, nació en aquella misma tierra, en el castillo de Leccia, y desde muy joven trabajó junto a Nicolò Circignani.

En cuanto al pintor Medoro, él viajó al Perú mucho después de los artistas anteriores y luego de una estancia en Sevilla seguramente condicionadora respecto a su formación juvenil en Italia. Así que ya casi no podemos propiamente definirle un manierista, porque en aquellos años el manierismo tardío iba adquiriendo características pre-barrocas. Previamente hice la hipótesis que el suyo fuera solamente un sobrenombre eróico tomado de un personaje del poema de Ludovico Ariosto *Orlando Furioso* y que el artista perteneciera en realidad a la familia de los Angelini, originarios de Sutri, en la provincia de Viterbo, cerca de Roma. En la iglesia principal de Nepi, un pueblo no lejos de Viterbo, existe un cuadro del siglo XVII de una *Parísima Concepción* muy afín a la representación americana difundida por el taller de Medoro a través de la imagen pintada en Lima por él en el convento de S. Agustín. Cfr. A. Palesati, N. Lepri, *Matteo da Leccia, un manierista italiano dall'Europa al Perú*, Pomarance, Edizioni della Comunità, 1999, pp. 19 sgg., 165 sgg.

³ El único y último importante episodio toscano puede ser aquello de un retablo compuesto de ocho representaciones distintas de santos y ángeles, comisionadas al pintor Andrea del Sarto en 1528 para que fueran puestas alrededor de un icono mariano del siglo XIII en la Ermita de las Celdas, cerca de la ciudad de Arezzo. Cfr. A. Natali, A. Cecchi, *Andrea del Sarto*, Firenze, Cantini, 1989; *Iconografia di San Giovanni Gualberto. La pittura in Toscana*, a cura di A. Padoa Rizzo, Ospedaletto, Pacini, 2002, pp. 96-98.

⁴ Cfr. A. Ortiz de Ovalle (Santiago de Chile, 1601-Lima, 1651), *Historica relatione del Reyno de Chile*, Roma, Francesco Cavallo, 1646.

⁵ Cfr. S. Sebastián, *L'arte barocca in America Latina*, Milano, Motta, 1990, p. 53.

⁶ Cfr. Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom 512.

⁷ C.L. Frommel, *Borromini e la tradizione*, en *Borromini e l'universo barocco*, catálogo de la exposición (Roma-Vienna, 1999-2000), Milano, Electa, 1999, p. 51.

⁸ Véase M. Rojas Sánchez, citado en C. Perfetti, *La tilma della morenita, Messico 1531*, Cinisello Balsamo, Ed. Paoline, 1991.

⁹ Sobre esta tipología mariana, cfr. S. Sebastián, *L'arte barocca*, cit., pp. 19-120. Respecto a la tradición iconográfica tanto occidental como oriental, documentada en obras bizantinas del siglo X, en italianas y francesas de los siglos XIII-XIV, véase por ejemplo A. Velasco-González, *El retablo gótico de Santa Ana de Fonz (Huesca): un ejemplo de promoción episcopal en relación al immaculismo*, en "Boletín Museo e Instituto 'Aznar' de Ibercaja", XC, 2003, pp. 275-302.

¹⁰ En realidad el almirante genovés Juan Andrea Doria tomó parte en el combate pegando, en la puerta de su camarote, una reproducción de la Virgen de *Guadalupe*, que según la tradición es aquella conservada hoy en la iglesia de S. Stefano d'Aveto, cerca de Génova. El éxito de la batalla fue atribuido inicialmente a la imagen de la Virgen morena que llevaba juntos símbolos aztecas y cristianos. Con la Europa cristiana, iba a triunfar también América. Mas Pío V, habiendo tenido en Roma una visión de la victoria, quiso en cambio dedicar el desbaratamiento de los Turcos a la Virgen del rosario. Cfr. N. Lepri-A. Palesati, *La Madonna di Guadalupe di Juan Rodríguez Juárez, en Montecatini Val di Cecina, Arte e Storia*, Pomarance, Edizioni de "La Comunità", 2003, p. 120-127.

¹¹ Mt. 14, 25; Mc. 6, 48; Jn. 6, 19.

¹² Cfr. C. Ripa, *Iconologia*, Milano, Editori associati, 1992 [1593]. Para la interpretación puntual de los frescos, véase Palesati-Lepri, *Matteo da Leccia*, cit., pp. 186 sgg. Particulares decorativos análogos aparecen más tarde en la obra del artista mexicano Luis Lagarto.

¹³ La expresión, de Juan Meléndez, ha sido muy usada por los historiadores. Cfr. *Tesoros verdaderos de las Indias*, Roma, Tinassio, 1681-1682, 2 voll., I, p. 55.

¹⁴ Cfr. *Iconografia colombiana, catalogo delle mostre Lo specchio del mare. Ritratto della comunità dei Genovesi dopo Cristoforo Colombo e itinerari occidentali. Testimonianze sulla conoscenza dell'America tra Cinque e Seicento* (Roma, 1992), a cura di G.E. Viola-F. Rovigatti-P. Campodonico-C. Cerreti, Roma, Treccani, 1992, pp. 81-82.

¹⁵ Reproducido en S. Sebastián, cit., tav. 209.

¹⁶ Cfr. R. Cueto, *Quimeras y sueños. Los profetas y la monarquía católica de Felipe IV*, Valladolid, Universidad, 1994, *passim*.

¹⁷ Con este título él se había definido en el frontespicio de la colección de grabados impresos antes de salir de Italia: *I veri ritratti della guerra, e dell'assedio, e assalti dati alla isola di Malta dall'armata turchesca l'anno 1565* [...], Roma, Appresso Matteo Perez d'Allegio, 1582. Cfr. Respecto a estos grabados, cfr. Palesati-Lepri, *Matteo da Leccia*, cit., pp. 115-128; N. Lepri, *Le stampe dell'assedio di Malta di Matteo da Leccia e i loro acendenti vasariani*, en "Bollettino d'informazione della Brigata Aretina Amici dei monumenti [BBA-AM]", 2004, n. 78, pp. 45-58.

¹⁸ J.L. Santoro, *Art i comerç dels teixits entre la península ibérica i las*

seves colónies, en *Magnificència i extravagància etíopea en l'art tèxtil a Sicília*, a càrrec d'en G. Cantelli-S. Rizzo, Palermo, Flaccovio, 2003, pp. 169-194 y 461-472, p. 177.

19 Cfr. F. Guamán Poma de Ayala, *Nueva corónica y buen gobierno*, ed. de J.V. Murra-R. Adorno-J.L. Urioste, México, Siglo Veintiuno, 1987, t. 102; N. Lepri-A. Palesari, *Prolegomeni allo studio delle xilografie negli incunaboli savonaroliani*, en "Memorie domenicane", 2000, n. 31, pp. 116-117.

20 Estos ejemplos arquitectónicos tienen por cierto en consideración la estructura formal octogonal, inspirada en la estrella de ocho puntas, símbolo de Cristo, de los antiguos tambores bizantinos, como el del baptisterio de Florencia, en cuya forma se inspiró a su vez Brunelleschi para la gran cúpula de la catedral cercana. En España los edificios de planta octogonal se habían asimilado a las estructuras afines de los árabes. En la provincia de León están ubicados algunos muy interesantes ejemplos renacentistas de cubiertas de estancias y soportes de pisos superiores hechos de madera en lazo reticular octagonal. Aunque pudieran ser con razón inscritas en la tradición de arquitectura y carpintería mozárabe, ellas son obras realizadas en torno a la tercera y cuarta décadas del 1500. Lo raro es que la mayoría de los arquitectos, escultores y entalladores que desempeñaron estos trabajos (estamos hablando de la fábrica de la iglesia de S. Miguel y de la sala capitular del convento de S. Marcos en la capital leonesa, o de las iglesias de S. María de Villamuño y de Mansilla Mayor) eran franco-borgoñones, como Guillén Doncel, y se valían en su trabajo tanto de elementos tradicionales mudéjares, como de particulares decorativos clásicos e italianizantes: florones, borones, serafines, etc. (sobre estos trabajos ligneos, cfr. J. García Nistal, *El lazo reticular: una solución constructivo-decorativa en la carpintería de lo blanco de la provincia de León*, en "Boletín Museo e Instituto 'Aznar' de Iberoaja", XC, 2003, pp. 55-75). Una especie de profesionales de lo importado y lo exportado artístico, cuya actividad, cuyas idas y vueltas entre Italia, Francia, España e, idealmente, entre las dos primeras y las colonias americanas, sin duda fueron más fáciles debido al origen borgoñón de Carlos V y del primer Ministro el Cardenal de Granvela, mecenas apasionado por el arte. De esta manera, hacia 1529 un desconocido escultor adorna los capiteles tardogóticos del Palacio Arzobispal de Lieja con partes manifiestamente deducidos de los códigos mexicanos, una década más tarde un artífice francés de Rouen ejecuta dos alforrelieves de madera, que se encuentran hoy en día en el Musée Départemental des Antiquités de la ciudad (cfr. L. Monferdini, en *Iconografía colombiana*, a cura di G. Ferro-L. Faldini-M. Milanese, Roma, I.P.Z.S., 1991, pp. 414-415). Los indígenas americanos, a causa de las relaciones de negocios entre los mercaderes de la ciudad, los florentinos y el Brasil, no sólo tienen lineamientos europeos, sino hasta reproducen actitudes y facciones de personajes míticos pintados casi un siglo antes por artistas florentinos como Antonio Pollaiuolo. En el relieve de Rouca, una figura lateral recuerda claramente la escultura clásica del dicho *Hércules Farnese*. La arcaicidad de los salvajes, como ya la tradición de los Árabes en los ejemplos leoneses citados, gana aquel decoro que propiamente el clasicismo occidental confiere. Esto prueba la amplia circulación de ideas en que el arte manierista puso sus raíces, y conforma el hecho que muchos aportes iconográficos de Hispanoamérica vienen pronto a ser integrados, por su deformidad cultural, a aquellos del mundo clásico, y como tales absorbidos y nuevamente elaborados por los artífices sucesivos.

Cfr. *Les Granvelle et l'Italie au XVIe siècle: le mécénat d'une famille*, Besançon, Cêtre, 1996, passim; N. Ducos, *Présents américains à la Renaissance. L'assimilation de l'exotisme*, en "Gazette des Beaux-Arts", 1969, p. 60.

21 Cfr. el comentario de E. Sarmiento en *Pintura virreyrial*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1973, pp. 110-111. Sobre la asimilación de los elementos naturales en el arte andino, queda fundamental el ensayo de J. de Mesa-T. Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*,

Buenos Aires, Instituto de arte americano e investigaciones estéticas, 1962

22 En relación a este tema en la pintura andina, cfr. T. Gisbert, *El paraíso de los pájaros parlantes*, La Paz, Plural, 1999, pp. 149 sgg.

23 A. Buccheri, *I capolavori*, en M. Spagnolo-A. Buccheri-S. Zamboni, *Correggio*, Firenze, Rizzoli-Skira, 2004, p. 112.

24 Ap. 21, 5

25 Texto fundamental será la obra del geógrafo jesuita español J. Zaragoza, *España en común celeste y terráquea*, Madrid, I.M. del Barrio, 1675. Cfr. S. Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza, 1981, p. 18.

26 C. Colombo, *Libro de las profecías*, a cura di Roberto Rusconi, en *Lettere e scritti (1495-1506)*, III, Roma, I.P.Z.S., 1993, p. 28.

27 De aquí el título original de su obra: *Nueva corónica*. Para la amplitud del enfoque etnohistórico y estructural, la perspectiva semiótica y las generosas recomendaciones bibliográficas, véase M. López-Barald, *Icono y conquista: Guamán Poma de Ayala*, Madrid, Hiperión, 1988; cfr. también A. Melis, *Guamán Poma de Ayala: 'Nueva corónica y buen gobierno'*, en *Perù ieri e oggi. Testimonianze storiche e artistiche all'epoca della conquista e oggi*, Firenze, Centro Di, 1992, pp. 15-16.

28 Véase T. Campanella, *La città del sole*, a cura di A. Setouy, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 74.

29 Cfr. *Iconografía colombiana* (1992), pp. 98 y 149.

30 Cfr. *Præclara Ferdinandi Cortesi de Nova maris oceani Hispania narratio*, Nürnberg, per Fridericum Peypus, 1524.

31 Cit. en J. de Mesa-T. Gisbert, *El pintor Mateo Pérez de Alesio*, en "Cuadernos de Arte y Arqueología" (La Paz), 1972, n. 2, p. 106.

32 Estas debían parecer al escritor cosa muy distinta de las demás. El volumen fue publicado en Amberes, por Martín Nuncio, en 1556, "traducido y copiado por el bachiller Francisco Thamará".

33 Reproducida en: L. de Rainaix, *Johann Sadeler I, Illustrated Bartsch, 70/2 (Supplement)*, n. 7001.296, New York, Abaris, 2001. Cfr. también Lepri, *Le stampe dell'assedio di Malta*, cit., p. 55.

34 Citado en E. de la Maza, *El pintor Martín de Vos en México*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1971, pp. 49-50 y 69-70.

35 Cfr. *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, cit. por V. Castellano, *Il problema del rinascimento spagnolo. La filosofia nel siglo de oro*, a cura di L. Lamacchia, Bari, Levante, 1995, pp. 227 sgg.

36 Entre estos también el de Velásquez al Prado. Cfr. A. Rodríguez G. de Ceballos, *El 'Cristo crucificado' de Velásquez: trasfondo histórico-religioso*, en "Archivo español de Arte", 2004, n. 306, pp. 5-19. El autor destaca que estos trabajos dependían muchas veces de obras de artistas nórdicos, como el *Calvario* de Dürer hoy en el British Museum de Londres. El recuerdo de los acontecimientos del siglo XVII nos queda en varios cuadros: se encuentran en el Prado dos de estos, pintados respectivamente por Rizi y Camilo.

37 Cfr. N. Lepri, "Figure grandi e nuove invenzioni": *Giorgio Vasari, Cosimo I de' Medici e i lavori preparatori per la fabbrica dei medici Magistrali*, en *Percorsi vasariani tra le arti e le lettere*, atti del Convegno di Studi (Arezzo, maggio 2003), a cura di M. Spagnolo-P. Torriti, Montepulciano, Le Balze, 2004, pp. 37-62. Respecto a la influencia de Vasari en el arte de Alesio, véase también: A. Palesari-N. Lepri, *Matteo da Lecce e Vasari*, en "BBAAM", 2000, n. 71; A. Palesari, *Ancora su Vasari e Matteo da Lecce. La retorica di Giorgio in Matteo*, en "BBAAM", 2004, n. 78, pp. 37-44.

38 Sobre este tema, cfr. también T. Gisbert, *El Cielo y el Infierno en el mundo virreyrial del sur andino*, Unión Latina, s.a.

39 A. Palomino de Castro y Velasco, *Museo pictórico y escuela óptica*, Madrid, Aguilar, 1947 [1715-1724], p. 882.

40 Cfr. N. Lepri, *Angeli a Lima, Spettacolo e catechesi in Perù nel primo secolo della colonia*, en "Rivista di ascetica e mística", 2003, n. 1, pp. 149-150.