

GABRIELA SIRACUSANO

## *El “cuerpo” de las imágenes andinas* *Una mirada interdisciplinaria*

no será mayor pintor el que pintare en láminas de bronce, plata y oro o gastare ultramarino y otros preciosos colores y metales, que el que obrare en frágil y pobre materia, como tabla, lienzo, pared, con tierras y colores de poco precio. También la ligereza y poco embarazo en el obrar, y la sencillez de la materia, hace mayor la profesión de la pintura y más semejante a Dios, que de nada hace cosas preciosas.

Francisco Pacheco<sup>1</sup>

**L**A TENSIÓN ENTRE MATERIA Y *DISEGNO* que Francisco Pacheco deja entrever en esta frase resulta el signo identitario de un oficio que, en los años de su autor, bregaba por un reconocimiento cada vez mayor en la escala social. La nobleza de la pintura, su dignidad, su alta cuota de *invenzione* y su indisoluble vínculo con la Idea hacían necesario borrar no sólo el peso que en épocas pasadas habían tenido los materiales por ser portadores en sí mismos de prestigio económico y social —tal como bien lo ha estudiado Michael Baxandall—, sino también su vinculación con las vicisitudes de las artes serviles o mecánicas, en cuanto a que el peso de lo material implicaba el pago de alcabalas y el consecuente anclaje de dicho oficio de pintor en el mundo de las estructuras gremiales.

A manera de defensa de su nobleza, Pacheco sostenía que la “frágil y pobre materia”, manipulada con ingenio, acercaba al pintor nada menos que a las prácticas ejecutadas por el Obrador Divino, idea que unos años antes había

1. Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Madrid, Cátedra, 1990, lib. I, pp. 105-106.

impulsado la pluma de Fernando de Valverde —padre agustino—, quien en su *Poema sacro al Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú* (publicado en Lima en 1641) relataba que, en ocasión de forjar la imagen tan venerada, la Naturaleza puso a disposición de la Gracia Divina su mesa “curiosa de pigmentos” para que uniera “colores naturales con virtudes”.

Esta batalla librada entre las virtudes de la forma y sus significados y la simpleza y bastedad del universo de lo material traspasó las barreras de la literatura artística hasta el punto de invadir los relatos historiográficos posteriores, donde se aprecia una mayor atención dedicada al problema del significado y el estilo frente a la dispensada al “cuerpo” de las imágenes, problema abordado por lo común para distinguir cuestiones referidas a la técnica. ¿A qué me refiero cuando digo “cuerpo”?

El cuerpo del universo de lo técnico tiene su correspondencia en lo que podemos identificar como el cuerpo real de las imágenes —soportes, imprimaciones, capas pictóricas y barnices. Reflexiones como las de Jean-Claude Schmitt y Hans Belting nos acercan a la dinámica de esta dimensión corporal de las imágenes, en la que a la pregunta por el significado se le antepone una compleja red de interrogantes respecto de su propia condición de objetos.<sup>2</sup>

Ahora bien, esta posibilidad de pensar las imágenes encarnadas en un cuerpo nos insta a dar un paso más y profundizar en el caudal de registros indiciales que ello supone respecto de todas las prácticas humanas del pasado implicadas en él. ¿Qué queremos decir con esto?

Cuando hablamos de cuerpo, hablamos de materia, de sustancia. La materialidad de una imagen no sólo exhibe la presencia y combinación de diversos elementos que juntos la constituyen como tal. La atención que la historiografía del arte ha puesto en ella ha sido escasa. Sin embargo, esta ecuación podría invertirse si pensáramos en los materiales y su manipulación como portadores de cargas significantes al servicio de ciertas prácticas culturales y necesidades sociales, políticas o económicas.

La materialidad de una imagen guarda en sí misma las señas y las marcas —a veces residuales— de intencionalidades y significaciones atribuidas a ella en un tiempo pasado por las voluntades de muchas personas que intervinieron directa o indirectamente en su fabricación. Desde la que la imaginó, la encargó o la modificó, hasta las que obligaron a surcar caminos para proveer tal o

2. Jean-Claude Schmitt, *Les corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, París, Gallimard, 2002; Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, París, Gallimard, 2004.

cual sustancia, o simplemente ofrecieron consejos, por escrito o en voz baja, sobre su tratamiento.

Un concierto de voces se eleva ni bien comenzamos a convertir estas presencias materiales en restos arqueológicos del “hacer”, en disposiciones efectivas de gestos e intencionalidades, en índices materiales de prácticas concretas e ideales, es decir, cuando convertimos la materia en “documento”. Documento porque muestra o enseña una parte, una fracción de dicha realidad pasada en su supervivencia material presente. Documento que, como señaló Le Goff, no expone una verdad objetiva, pues requiere preguntas formuladas por el historiador, cuya condición de tal mostrará nuestras propias intencionalidades.<sup>3</sup> Para tratar el tema que aquí abordaré, extenderé una mirada transversal a las artes producidas en territorio americano durante el periodo denominado colonial, con la pregunta implícita de si es posible entenderlas conforme a dichos criterios y la interrogante respecto a su materialidad, que puede ayudarnos a repensar tales parámetros. Ahora bien, ¿cuáles son los problemas que hoy podemos identificar en el cuerpo de estas imágenes realizadas en territorio americano? ¿Podría esta mirada “arqueológica” del hacer evidenciar huellas de los recorridos transitados para su creación?... Intentemos definir algunos de estos problemas.

### *El problema de la identificación de materiales*

Frente al invaluable aporte que suponen las fuentes escritas tanto españolas como americanas (artes de la pintura, libros manuscritos, libros de fábrica, listas de mercaderías, inventarios, testamentos y contratos, entre otras), el estudio de lo material —en el que, mediante el método de la historia cultural, se conjugan química e historia del arte— nos permite identificar un universo muy amplio del uso de pigmentos, colorantes y resinas presentes en pinturas, esculturas y mobiliario, entre otros materiales, muchos de los cuales signaron la vida social y comercial de los virreinos y la metrópoli. Tal es el caso del famoso carmín de cochinilla, cuya comercialización se ligó a cuestiones monopólicas, a regímenes de repartimiento indígenas como especie tributaria y a un sistema de capitales comerciales.

En lo referente a la imaginería surgida en el Virreinato del Perú y el Río de La Plata —al que nuestro equipo de estudio interdisciplinario está hoy

3. Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 220-238.

dedicado—, los hallazgos producidos hasta el momento arrojan datos que, nuevamente, amplían la bibliografía existente y nos obligan a volver a las fuentes, en busca de su contraste. Es éste el caso de la imaginería producida en las misiones jesuíticas guaraníes, donde la presencia inesperada de calcita en bases de preparación y mezclada con carmín, tierras y bermellón la acerca a la producción germana y austriaca coetánea (recordemos que muchos padres misioneros venían de dicha región), mientras que también hemos encontrado modos de suplir posibles mermas de panes de oro con una mezcla de polvos de oro y plata, no advertida por la bibliografía hasta el momento.

A su vez, este procesamiento en clave histórica permite ajustar el uso de algunos términos mencionados en la bibliografía que evidencian deslizamientos de sentido como la confusión entre el bermellón y el minio, o las virtudes y defectos del verde cardenillo. Unidas a su terminología autóctona cargada de significados diversos, estas cualidades —como por ejemplo la Bixa Orellana ligada a prácticas guerreras y festivas, al igual que el *llimpi* o bermellón, y la “pestilencia” asociada a la idolatría del cardenillo— no deben desdeñarse a la hora de procesar los datos de su dimensión material y observar en qué grado intervinieron en las decisiones de su aplicación en los obradores.

Esta misma mirada también favorece el conocimiento del uso de materiales codiciados, como el ya mencionado carmín o el smalte en zonas alejadas de los centros de producción artística; la corrección del fechamiento de algunas obras —la identificación del azul de Prusia constituye un ejemplo—, y la reconstrucción de una amplia red de rutas de distribución y producción de materiales mediante la cual se identifica un tráfico con diferentes e inadvertidos puntos de salida y de llegada, como en el caso del mencionado smalte, oriundo de Sajonia e identificado en muchas obras del Virreinato del Perú, como las realizadas por Melchor Pérez de Holguín. El estudio material de las creaciones de este maestro pintor —me refiero a las exhibidas en la exposición “Revelaciones. Las Artes en América Latina 1492-1820” llevada a cabo en el Museo de San Ildefonso (ciudad de México, 2007)—, activo en Potosí a finales del siglo xvii y principios del xviii, nos ha permitido no sólo identificar los materiales que usó, sino también reconocer sus experimentos con ellos, los cuales nos informan de sus posibles lecturas y conocimientos previos, así como de las necesidades y modos de responder a ellas seguramente compartidos por sus pares. Por otra parte, como documento material, lo descubierto así aporta datos a la hora de las atribuciones. En este sentido, el uso del smalte molido de diferentes formas, según el efecto óptico que deseaba obtener, lo vincula, a

su vez, con otro pintor, con el que se supone —según fuentes reveladas— que hubo una relación de enseñanza. Me refiero a Matheo Pizarro, activo en el mismo periodo en la Puna Jujeña, actual territorio argentino.

*El soporte y la identificación de cadenas iconográficas  
(el caso de la tabla flamenca) para reconocer una autoría: Pérez Holguín*

Volviendo al problema del dato material-atribución-datación, el caso de una obra —la *Piedad*, atribuida a Melchor Pérez de Holguín— exhibida en esta exposición, se plantea como ejemplo para discutir parámetros. Una tabla perteneciente al acervo del Museo Fernández Blanco guarda relación con ese lienzo.<sup>4</sup> Su técnica particular de entalladura, típica de los talleres flamencos de finales del siglo XVI y principios del XVII, y la aparición del *giallo di vetro* o amarillo de plomo-estaño, conocido entre los españoles como *hornaza* u *ornacha*, junto con una laca amarilla que en España se conocía como *encorca* o *ancorca* de Flandes, constituyen indicios de su procedencia europea y permiten imaginar que el pintor potosino pudo haber observado no sólo su iconografía, sino también su factura.<sup>5</sup>

*Los materiales y los usos y funciones de las imágenes*

Las condiciones de uso de determinadas imágenes que circularon en los virreinos se vinculan estrechamente con la elección de ciertos materiales. Así, mientras en talleres de maestros reconocidos aparece el uso cuidadoso de pigmentos y ligantes, la posterior demanda de lienzos a gran escala por la función propagadora de la imagen propicia muchas veces facturas más bur-

4. Gustavo Tudisco, jefe de investigación del museo, afirma que esta obra, de acuerdo con los documentos encontrados, perteneció supuestamente a la Colección Zemboráin, del otrora Museo Municipal, en cuyo inventario aparece fechada y firmada en 1530 (aunque puede entenderse que se refiriera a 1630). Al parecer, la obra se trasladó al despacho de un juez de la nación a principios de los años cincuenta y será Héctor Schenone quien la recuperará para el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, a cuyo inventario ingresó definitivamente en 1972. En los años ochenta, una intervención borró tanto la firma como la supuesta fecha, datos que probablemente tampoco eran auténticos, en vista de la facilidad con que sus rastros se borraron (comunicación personal, 2005).

5. Véase Gabriela Siracusano *et al.*, *Colores en los Andes. Hacer, saber y poder*, Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, 2003 (catálogo).

das, debido a la premura con que debían concluirse y las diferentes manos que intervenían en ellas.

Más allá de lo que nos puede indicar la capa pictórica, el propio soporte suministra numerosos indicios acerca de las condiciones económicas y culturales de producción de las imágenes realizadas por los obradores andinos de este periodo, datos que, según entiendo, deben haberse repetido en todo el territorio americano. Frente a la gran demanda, lienzos utilizados previamente en costales, sacos o talegas bien podían servir para nuevos fines. Así, las placas radiográficas permiten advertir la refuncionalización de imágenes a partir de otras que se “perdieron” tras imprimaciones y capas pictóricas que dieron lugar a reelaboraciones dictadas por intereses diversos. En este mismo sentido, la presencia de soportes ligados a un uso devocional privado —aunque presumiblemente se destinen a una función previa afín a la difusión pública de ciertas imágenes— exhibe la multifuncionalidad de la imagen en los territorios americanos. Tal es el caso de las planchas de cobre que tanto sirvieron como placas madre en el proceso de producción de grabados, como se reutilizaron luego con fines devocionales, como lo advierte la presencia de color en algunas de ellas, sin olvidar, por supuesto, las creadas desde un primer momento como soportes pictóricos de representaciones al verso y reverso o algunas provistas de alta calidad técnica.

### *La materia: entre la censura y la idolatría*

Por último, me gustaría referirme a la dimensión tal vez más opaca, pero también más atractiva, de los materiales utilizados durante el periodo llamado colonial, en tanto portadores de cargas semánticas y simbólicas que ponen en evidencia su lugar como herramientas al servicio de las estrategias discursivas y fácticas de quienes perpetraron la conquista y evangelización de los dominios españoles en América.

Un informe elaborado en 1636 por Pedro Sánchez de Aguilar, quien fue deán de Yucatán y canónigo de la ciudad de la Plata, en la provincia de Charcas, nos invita a introducirnos en esos espacios donde pigmentos y colorantes, resinas y barnices fueron protagonistas.<sup>6</sup> En ese documento, su autor repite algunos de los tópicos más recurrentes en los escritos que circularon en los

6. *Informe contra Idolorum cultores del obispado de Yucatan. Dirigido al Rey Real Consejo de Indias. Por el Doctor Don Pedro Sanchez de Aguilar Dean de Yucatan, Canonigo al presente en la*

virreinos ligados a la preocupación por la persistencia idolátrica y la consecuente acción para erradicarla.

Entre otros asuntos, Sánchez de Aguilar se refiere a la fabricación del pulque y el vino en Yucatán, refrendada por cédulas reales de 1529 y 1545. El problema de la borrachera con vino y pulque en Mérida, indicio de ritos idolátricos, es una figura que, como he intentado demostrar hace poco en un encuentro realizado en La Paz, funcionó, más que como un realidad, como una operación simbólica que hundía sus raíces en las fiestas, banquetes y brindis de la gentilidad romana y que, en el Virreinato del Perú, aparece ligada a los motivos que llevarían a los indígenas al “fuego eterno”. El pintor de las *Postrimerías* de Carabuco y su comitente, el bachiller Joseph de Arellano, no dudaron en aplicar ingenio iconográfico y materiales acordes con dicho objetivo. En el gran lienzo del infierno, su registro superior evidencia este *topos* a partir de la representación de prácticas identificadas como idolátricas: el brindis con keros ceremoniales, la danza e, incluso, la música ejecutada con instrumentos originarios como cajas y antaras. El *pentimentti* realizado sobre uno de los músicos, en el que se censura una primera guitarra de tradición hispana con un posterior tambor andino, muestra claramente los alcances de dichos objetivos.

Volviendo a nuestro deán de Yucatán, sus palabras remiten a otro asunto reiterado. Con motivo de relatar casos vinculados con situaciones milagrosas entendidas como mensajes divinos contra los ídolos, Sánchez de Aguilar menciona el de tallas milagrosas que sudan. La identificación de barnices, resinas y carnes como materia milagrosa utilizada en los talleres americanos para preparar lacas y resinatos o proteger capas pictóricas es común a todo el territorio americano durante el periodo colonial. Bernardo de Torres, en su *Crónica de la provincia peruana* publicada en 1657, también menciona ejemplos en que lacas y barnices de imágenes y cruces milagrosas resultaban protagonistas del mensaje divino como respuesta a prácticas rituales consideradas peligrosas. En contraposición a ello, son numerosísimos los casos señalados por cronistas, visitantes y extirpadores donde a esos mismos materiales —entre los más destacados el bermellón, el cardenillo y algunas resinas como el copal— se atribuía una gravitación simbólica negativa, pues se los concebía como agentes obligados en las prácticas rituales nativas. En este sentido, podemos decir que los materiales sirvieron tanto para evidenciar prácticas idolátricas como para contrarrestarlas

---

*Santa Iglesia Metropolitana de la ciudad de la Plata, Provincia de Charcas*, Madrid, 1639. John Carter Brown Library.

con virtudes divinas o con sus “antídotos”. Sánchez de Aguilar, quien confesaba que, a punto de imprimir su manuscrito, llegó a sus manos un libro impreso en 1621 en la Ciudad de los Reyes —se trataba nada menos que de *La extirpación de la idolatría en el Perú*, de Pablo Joseph de Arriaga—, plantea una última observación que nos interesa: proponía que se enseñara a los habitantes de Mérida, a cargo de los “indios mexicanos”, la cría de la grana cochinilla —materia base del carmín que coloreaba rostros y encendidos ropajes—, ya que, “ocupados en este noble y caudaloso ejercicio, a falta de minas, y metales, ingenios y molinendas, y harados, olvidarían sus Dioses falsos, pues la suma ociosidad que se les conoce, parece motivo de su desventura y pecado de idolatría”.

### *A manera de conclusión*

En este breve texto he intentado resumir algunos de los asuntos en que hace pensar la mirada dirigida al cuerpo de las imágenes, cuyas características distintivas se ha intentado definir durante más de 70 años. Discusiones sobre categorías, estilos y escuelas (virreinal, colonial, provincial, regional, hispanoamericano, americano, latinoamericano, dependiente, híbrido, indígena, popular, barroco mestizo, barroco peruano, barroco novohispano, escuela cuzqueña, limeña, quiteña, altoperuana, de las misiones, entre otros), sobre cuestiones de originalidad, copia e invención, o sobre conceptos de influencia, asimilación y apropiación, son parte de nuestro pasado y presente historiográficos. El cuerpo de las imágenes no escapa de esos debates. Por el contrario, emerge cada vez que, en contacto directo con él, nos preguntamos qué porción de la realidad pasada tan heterogénea presenciamos: la de las necesidades de quienes produjeron, encargaron o consumieron las obras, la del acatamiento de normativas y restricciones, la que buscaba fisuras en dicho régimen —que entendemos inserta en un sistema globalizado— o la que no puede comprenderse sin conocer antes ideales, creencias y saberes inherentes al propio orden cultural. Los resultados de espectrometrías a secas o la imagen ampliada bajo la lupa poco nos dicen sobre ello, pero abordarlos con estos interrogantes en mente es ya parte del terreno ganado. ❀

N.B. El presente trabajo se vincula con el proyecto PICT2004/14208, bajo mi dirección, como investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y directora académica del Centro de Producción e Investigación en Restauración y Conservación Artística y Bibliográfica Patrimonial (CEIRCAB-TAREA) de la Universidad Nacional de San Martín, Argentina.