

Objeto pictórico colonial: la consistencia de una forma de ser pintura

Alejandra Castro Concha

RESUMEN

La propuesta es volver a mirar las pinturas coloniales como objetos pictóricos singulares, los que suelen ser interpretados en función de una tradición pictórica europea que busca presentar una imagen ideal negando su consistencia material. A través de un grupo de pinturas que fueron encargadas y viajaron desde el Cuzco, se pretende evidenciar un acto pictórico que revela las circunstancias y cronología de su factura, para dar cuenta de una imagen que se presenta a través de una materialidad explícita. Al final de este reconocimiento surge una pregunta sobre cómo esa tradición europea determina al conservador-restaurador reproduciendo una forma de ver y de interpretar estos objetos coloniales que lleva a ocultar las evidencias de una práctica pictórica cuyos rasgos anómalos la definen y distinguen.

Palabras clave: pintura, imagen, materialidad, apariencia, objeto pictórico colonial, reconocimiento.

ABSTRACT

The proposal is to look again at colonial paintings as exceptional pictorial objects. These tend to be interpreted in terms of the traditional European school which seeks to present an ideal image that denies its material consistency. Through a series of paintings that were commissioned and travelled from Cuzco; it is expected to prove a pictorial act that reveals the circumstances and chronology of its execution in order to present an image that is shown through an explicit materiality. At the end of this acknowledgment, a question is raised on how this European tradition determines the conservator-restorer, reproducing a way of looking and interpreting these colonial objects, which leads to hide the evidences of a pictorial practice that is defined and differentiated by certain anomalous characteristics.

Key words: painting, image, materiality, appearance, colonial pictorial object, recognition.

Alejandra Castro Concha, Conservadora-
Restauradora de pintura
alejandracastr@vtr.net

INTRODUCCIÓN

Las miradas e interpretaciones de la pintura están generalmente determinadas por la apariencia formal de la imagen. La que suele remitir a un análisis iconográfico que identifica motivos simbólicos y los relaciona con el contexto histórico. En sincronía con dicho contexto, este análisis refiere a determinado estilo pictórico de la representación que incluye y categoriza estas imágenes dentro de corrientes estilísticas homogeneizadoras que logran invisibilizar particularidades y diferencias. Una forma de ver la pintura que reconoce la representación desde una mirada que parece detectar “la imagen que yace en la superficie”¹. Una imagen ideal que omite la dimensión material del trabajo manual que la produce y se constituye a partir de una tradición pictórica occidental que valoriza el trabajo intelectual del artista que construye una imagen², como proyección de una idea, para pintarla de acuerdo a cánones que determinan la representación.

La pintura colonial no escapa del discurso cohesionador de las categorías y estilos que se van sucediendo en un orden cronológico y que suponen una lógica de superación técnica. La “imposición de un orden visual”³ europeo dentro del contexto de la evangelización en la América colonial supone, dentro de la misma lógica, la imposición de una técnica pictórica y de referentes formales para la representación.

El objetivo propuesto es reconstituir una escena pictórica colonial visibilizando rasgos materiales particulares de su producción. Estos rasgos no sólo remiten a una imagen detectable en la superficie y a los rasgos formales y simbólicos representados en ella sino que a un artefacto, un objeto “donde todo existe para ser consumido por la mirada”⁴, por su anverso pero también por su reverso y sus cuatro costados. Un objeto pictórico cuya consistencia da cuenta de las “huellas de una ejecución”⁵ y que se define como una trabazón o conexión entre la superficie visible y una materialidad teóricamente invisible.

Al referir a *pinturas coloniales*, u *objetos pictóricos coloniales*, es necesario advertir que el objetivo propuesto no pretende abarcar una diversidad extensa de contextos, espacios y tiempos *coloniales*, pero sí plantear a partir de un conjunto de obras la posibilidad de un régimen⁶ material de la pintura colonial, el que puede evidenciarse a partir de ciertos síntomas que remiten de manera recurrente a una forma de producir estos objetos y a como estas imágenes representan y se presentan.

Con este fin se reconocerán dos conjuntos de obras del Museo Colonial de San Francisco de la ciudad de Santiago. Estas series fueron encargadas al Cuzco, uno de los principales centros de producción pictórica colonial del Virreinato del Perú: pinturas que se encargan, se arman, se tensan, se preparan, se pintan, se desmontan y se cortan, se enrollan, viajan, se desenrollan, se montan y se enmarcan o mejor dicho se encuadran con una moldura que se ve como un marco.

1 Bryson, 1991: p. 104.

2 Alpers, 1987: p. 83.

3 Grusinski, 1994: p. 58.

4 Bryson, 1991: p. 169.

5 Ibid: p. 170.

6 Durand, 1981: p. 57.

LA PINTURA Y EL VALOR DE LA IMAGEN

*“...voy a lo que se suele oponer contra el supremo lustre de esta gran Arte, que es la ocupación de las manos en los pinceles y colores, pareciendo que este material humilla algo lo intelectual. Dejo las respuestas comunes á esta objeción, y digo por mi cuenta, que la ocupación de las manos en la pintura es lo mínimo, y de ningun peso, respecto de lo inmenso teórico en la especulación de la ciencia...”*⁷.

Esta cita, que pertenece a uno de los manuales españoles que circularon por el territorio hispanoamericano⁸, busca dar cuenta de dos aspectos que parecen fundamentales en el contexto de visibilización y significación de la factura del objeto pictórico colonial: el valor auxiliar de la materia y el valor trascendente de lo “intelectivo”. Vicente Carducho (1865) refiere en numerosos pasajes de su libro a la condición secundaria o auxiliar de la materialidad, enfatizando el valor intelectual del trabajo del pintor: *“formando respeto donde no le había... para que deba el culto no a la materia sino a la forma que le dio el pincel”*⁹. La mayor competencia del maestro, la que lo distingue, radica en su capacidad creativa para trasponer una idea mediante el arte del dibujo, el que define su valor en oposición a la materia, *“...la naturaleza de lo principal, que es el Arte y la forma”*¹⁰.

Esta noción de las imágenes pictóricas como entidades formales que emanan o se propagan inmaterialmente, desvaloriza e invisibiliza a la materia que les da cuerpo. La pintura se presenta como la proyección de una idea mental del maestro que *disegna* en el cartón y la tela. Cartones y telas, auxiliares y transparentes, por los que transita la imagen hasta los ojos del que la ve. Esta transparencia, que elimina el cuerpo material como sitio de la imagen¹¹, afirma la existencia de una concepción inmaterial de la imagen pictórica. Una forma de mirar que ha propiciado el desarrollo del análisis formal para reconocer e interpretar lo representado sin reparar en cómo esa imagen es presentada a través de una organización material propia, que más allá de su idealidad, evidencia prácticas culturales y condiciones materiales para su producción¹².

En el caso de las pinturas coloniales, esta organización material singular es comúnmente reconocida como un intento de reproducción y continuidad de la tradición pictórica europea. Dichos intentos, más o menos exitosos, han sido definidos como de un “primitivismo arcaico”¹³ o “primitivismo de la técnica”¹⁴.

El cuerpo material de la imagen pictórica

Refiriendo a Norman Bryson¹⁵, la noción de imagen aóristica busca dar cuenta de una tradición pictórica occidental que presenta una superficie pintada con la pretensión de no dejar huellas de la acción del cuerpo del pintor sobre esta. Una acción clausurada que busca borrar los rastros del cuerpo y de los tiempos

7 Carducho, 1865: p. 432.

8 Siracusano, 2005: p.40.

9 Carducho, 1865: p. 514.

10 Ibid: p. 401.

11 Cfr. Bryson, 1991.

12 García Canclini, 2006: p. 72.

13 Cruz, 1986: p. 85.

14 Pereira Salas, 1965: p. 59.

15 Cfr. Bryson, 1991.

involucrados en su factura, evitando remitir a la materialidad que rebaja su intención ideal de imagen verdadera.

Existe una diferencia entre el hecho enunciado - el acto de pintar - y las circunstancias de esa enunciación. Cuando una pintura “fue pintada”, se evidencia que la acción de pintar ocurrió y ya concluyó. A diferencia de cuando “ha sido pintada”, porque desde el punto de vista del observador, lo que *ha sido pintado*¹⁶, exhibe e informa de las circunstancias espaciales y temporales de su construcción pictórica¹⁷.

Aquí un objeto pictórico ha sido construido. Este enunciado deíctico es el que busca dar cuenta de que una pintura colonial “se presenta, además de representando algo”¹⁸, como un objeto desde donde es posible reconocer ciertos temas o motivos, pero además referir a la temporalidad de su construcción, a los rasgos y huellas de su factura. Una forma de ser pintura e imagen que desde su dimensión material también establece una diferencia del referente europeo y define la particularidad y autonomía de su propia visualidad.

“Ver pintura es ver tocar”¹⁹ y las pinturas coloniales son un ejemplo elocuente de una imagen que se deja tocar con los ojos porque exhiben rastros de los tiempos y espacios de su producción manual. Estos rastros o huellas remiten a una cronología del hacer, presentando un objeto visual hecho a mano, paso a paso y que proyecta una imagen desde una materialidad que declara su presencia. La imagen entonces ya no transita fluidamente por una materialidad transparente y auxiliar y en ningún caso es “puramente óptica”²⁰.

La conservación y el valor imperceptible de una materialidad

La materialidad debe ser entendida desde lo visible y revelado en la imagen, así como lo invisible y velado, lo que subyace como estructura tangible donde se hace cuerpo ese intangible visual. Los elementos formales de la representación establecen el límite visible de una profundidad material que es invisible a nuestros ojos y donde se encuentran las evidencias de una manera singular de pintar.

Entonces, si la representación no existe sin este espesor material y dicha organización tangible obedece a la intención de dar cuerpo a esa imagen, para interpretar significativamente una forma de *hacer y ser* pintura, es necesario reconocer una obra pictórica desde esa doble dimensión e interrelación, analizándola e interpretándola, no sólo como una representación sino que a partir del reconocimiento de los materiales y técnicas con que esta obra es construida, producida y presentada. Un re-conocimiento, un volver a mirar, que más allá de la descripción de una estructura material auxiliar a la imagen, busque reflexionar sobre cómo esa estructura determina la forma en que *vemos-tocamos* esa pintura. Cómo se presenta, cómo se

16 Bryson refiere a la lingüística y los tiempos denominados deícticos, como el pretérito perfecto o el perfecto compuesto, para no sólo señalar acciones o acontecimientos pasados (tiempos aorísticos), sino que describir y relacionar esos hechos con sus circunstancias (tiempos deícticos). En Bryson, 1991: p. 100.

17 Ibid.

18 Marin, 2006: p. 95.

19 Mitchell, 2005: p. 19.

20 Ibid: p. 18.

ve lo representado, estará intrínsecamente determinado por cómo se construye ese objeto pictórico. Este espesor material, “que otorga a cada uno de sus componentes una densidad significativa y ligada a prácticas culturales”²¹, se constituye, ya no como un simple dato de la representación, posible de señalar u omitir, sino como un *documento*, posible de interrogar e interpretar²².

En general, para los conservadores de pintura y en sintonía con una tradición pictórica e historiográfica, el análisis de una pintura se constituye a partir de la descripción formal de la imagen y de un análisis iconográfico que identifica motivos simbólicos y los relaciona con el contexto histórico (con especial referencia a la iconología de Panofsky)²³. En sincronía con dicho contexto, este análisis formal refiere a algún estilo pictórico “históricamente pertinente”²⁴.

El análisis material de las pinturas es el que reconoce la estructura mediante la cual se construye una pintura. Dicho registro busca dar cuenta, a través de la descripción e identificación visual y/o instrumental, del reconocimiento de una estratigrafía que compone y superpone materialidades y técnicas para presentar la superficie visible de la capa pictórica: la imagen.

En Chile, la conservación y restauración de pintura forma parte de dicha tradición europea, principalmente italiana, que interviene dicha materialidad en teoría imperceptible, con el principal objetivo de poner en valor la imagen en su dimensión formal y representativa. Muñoz Viñas (2003:22) señala que la conservación refiere a intervenciones “que no aspiran a introducir cambios perceptibles en el objeto restaurado”²⁵. Tratamientos que no pretenden alterar la apariencia de la pintura y que sólo buscan estabilizar su estructura, a diferencia de los propiamente denominados de restauración que sí están orientados a modificar rasgos perceptibles de la formalidad de la imagen. ¿Son los tratamientos de conservación imperceptibles? ¿Acaso estas nociones no están definidas a partir de la misma tradición que establece claras diferencias entre la manualidad implícita y la idealidad explícita de una imagen pictórica? Esta pregunta cobra importancia cuando una forma singular de producción pictórica contradice la vocación imperceptible de una materialidad, que en estos objetos pictóricos coloniales resulta muy explícita.

Un ejemplo práctico para tratar de ilustrar los límites difusos de las nociones y convenciones que definen lo estructural, lo material y lo manual en contraposición a lo visual, lo formal y lo ideal son los tratamientos de reentela. Definidos como refuerzos estructurales “para dar consistencia”²⁶, estos tratamientos pueden no sólo reforzar y conservar un soporte material sino que otorgar una calidad visual nueva a las superficies y por ende alterar la forma en que estas imágenes se presentan. Lo que cabe hacer notar es que, en el caso de los objetos pictóricos coloniales, estas intervenciones son perceptibles porque modifican una consistencia material que define cómo estas imágenes se perciben.

21 Siracusano, 2005: p. 59.

22 Ibid.

23 Didi-Huberman, 2006: p. 14.

24 Ibid: p. 17.

25 Muñoz Viñas, 2003: p. 22.

26 Ana Calvo define el término como: Técnica de restauración de pinturas sobre tela o lienzo, consistente en la adhesión de una tela nueva, adecuadamente preparada, a la original con el objeto de darle consistencia. En Calvo, 1997: p. 86.

Desde el punto de vista de la conservación y restauración, visibilizar la densidad material como determinante de una visualidad implica no concebir y significar el cuerpo de una imagen pictórica como sustancia auxiliar que se interviene con la pretensión de conservar y/o restaurar una imagen emanente. Esa materialidad debe ser interrogada y significada como la “muscultura invisible”²⁷ que determina la calidad visual de la superficie. Esta posibilidad puede condicionar el tipo y niveles de las intervenciones propuestas, ya que no sólo reconoce a la imagen como lo que se ve sino que como lo que “carnalmente”²⁸ es.

LA PRODUCCIÓN DEL OBJETO PICTÓRICO COLONIAL

En forma general, la materialidad de una pintura sobre tela se puede describir como pigmentos aglutinados en un medio oleoso o acuoso, que se aplican sobre una tela previamente preparada. La tela está montada, fijada o tensada sobre una estructura de madera, el bastidor, cuya factura puede implicar al menos cuatro miembros de madera unidos entre sí de diversas formas (ensambles varios, clavados y/o encolados). Comúnmente la capa pictórica es recubierta por una capa de barniz.

Bastidores

“Llámase bastidor á donde se tira y apareja el lienzo; á donde se pone para pintarle”²⁹.

Los bastidores coloniales están confeccionados con piezas de maderas ensambladas y fijadas con tarugos de madera, tachuelas, clavos de metal o espinas. Un rasgo que caracteriza a estos montajes y los diferencia del montaje europeo, es que la tela suele estar fijada por el anverso (no por los cantos) de los miembros del bastidor. Este montaje se realiza directamente con tachuelas u otro elemento (atravesando la pintura) y/o con una cola fuerte (cola animal de alto poder adhesivo).

Soportes

“Las cosas, ó materiales sobre que se pinta son lienzo, tabla, pared, vidrio, tafetan, y otras sedas, papel, y pergamino”³⁰.

27 Bryson, 1991: p. 177.

28 Ibid: p. 100.

29 Carducho, 1865: p. 300.

30 Ibid: p. 296.

31 Museo Nacional de Bellas Artes: p. 37.

Los soportes de tela son en general de algodón hilado a mano y tejidos en telar. El lino es poco común y se usaban otras telas gruesas y resistentes, como trozos de manta y trajes de algodón de los indios, de almohadas y colchones. Fue bastante común la reutilización de sacos de mercancía, hechos de cáñamo, lino o yute³¹ (de

trama abierta). Esto explica la existencia de muchas pinturas realizadas sobre soportes confeccionados por dos o más trozos de tela cosidos entre sí, así como la existencia de remiendos para convertirlos en soporte pictórico³². Esta unión de telas, a veces diferentes entre sí, se relaciona con otro rasgo que determina una característica del soporte colonial. Esto es, que muchas pinturas presentan capa pictórica hasta un borde que señala las huellas de un corte y que, a veces, merma ciertos elementos de la composición. Una muy probable explicación es que las telas eran pintadas para posteriormente ser cortadas y montadas en bastidores. Incluso varias imágenes eran pintadas en un sólo soporte para después ser recortadas y configurar obras separadas³³, evidenciando un proceso seriado de copias para la producción de imágenes.

Base de preparación

“...y, así, tengo por más seguro la cola de guantes flaca, dando un par de manos con ella al lienzo estando helada y con un cuchillo, que sirva de tapar los poros a lo ralo de la tela; dexarlo bien descargado y dándole de piedra pomiz, después de seco, emprimir encima. No tengo por malo antes de darle de cola, estando el lienzo bien estirado, pasarle la piedra pomiz quitándole las hilachas y, luego, darle la cola. La mejor emprimación y más suave es este barro que se usa en Sevilla, molido en polvo y templado en la losa con aceite de linaza, dando una mano con cuchillo muy igual y, después de bien seco el lienzo, la piedra pomiz le va quitando todas las asperezas y desigualdades y lo dispone para recibir la segunda mano, con la cual queda más cubierto y parejo; acabando, después de seco, de alisarlo con la piedra para recibir la tercera; a la cual, si quisieren, pueden añadir al barro un poco de albayalde; para darle más cuerpo, o usar de sólo el barro; estas tres manos se han de dar con cuchillo”³⁴.

La base de preparación suele estar compuesta por la mezcla de cargas inertes, como yeso o tiza, tierras de Sienna u ocres rojos, tierra común, arcilla, cenizas de madera y un aglutinante de cola animal. Por lo general este estrato es delgado y suele ser de un color grisáceo o marrón, aunque también las hay rojas³⁵. Una consecuencia común de la aplicación de estas bases sobre soportes de telas de trama abierta y suelta, es que estas preparaciones suelen verse desde el reverso de los soportes como una materia terrosa que ha migrado y traspasado la tela antes de secarse. Este rasgo también puede indicar que estas preparaciones eran aplicadas con los soportes dispuestos horizontalmente en alguna superficie.

Capa pictórica

“Los colores para pintar al óleo se gastan, y muelen aceite de nueces, de espliego, pretolio, linaza y aguarrás”³⁶.

32 Ibid.

33 Ibid: p. 32.

34 Pacheco, 1990: p. 481.

35 Museo Nacional de Bellas Artes: p. 39.

36 Carducho, 1865: p. 298.

“Todos los colores se muelen sobre una piedra de pórfido, o piedra de la vihuela, que generalmente se llama losa... Todos los colores se gastan con pinceles: estos son de pelo de ardilla, turon, meloncillo de pelo de cabra, de perro, metidos en cañones de cisne, buitres, ganso, y de otras aves mayores...”³⁷.

En la gran mayoría de las pinturas coloniales, la capa pictórica es delgada y constituida por pocas capas superpuestas de pigmentos molidos y mezclados con aglutinante. Los colores más usados fueron las tierras, ocre, blancos, azul, rojo y verde. Por lo general, los colores claros se aplicaban encima de los oscuros y las veladuras al final. Como aglutinante se empleaban aceites de linaza o de nuez y ténpera grasa hecha de yema de huevo y aceite o barniz para las carnaciones³⁸. Las veladuras se hacían con barnices de resinas y pigmentos muy colorantes, pero poco cubrientes.

Barniz

“El barniz se hace de muchas maneras, con aceites, trementina, aguardiente, aguarrás, y almástiga”³⁹.

Por lo general, aunque es común hallar pinturas desprovistas de este estrato, las pinturas eran finalizadas con una aplicación de un barniz o capa protectora hecha de resinas naturales. Dentro de las resinas más usadas estaban los copales y la colofonia.

LA VOLUNTAD DE VER: INDICIOS PARA LA RECONSTRUCCIÓN DE UNA ESCENA PICTÓRICA

La voluntad de encubrir es evidente en la intención de dominar los materiales para, como recomienda Pacheco (1990), lograr una superficie completamente lisa que no remita a la materialidad del soporte. La “voluntad de no ver” es a la que refiere Georges Didi-Huberman (2006:13), cuando se pregunta por las razones que han hecho que la Historia del Arte como disciplina pueda reconocer el menor atributo iconográfico de la representación sin reparar en cómo una imagen se presenta⁴⁰. Trascendiendo la descripción y relación con los referentes técnicos europeos, estos datos materiales auxiliares, “elementos poco apreciados o inadvertidos”⁴¹, deben ser relevados como indicios y evidenciados como rasgos determinantes de la construcción y significación de estos objetos pictóricos. Un método interpretativo, que a partir del relevamiento de síntomas o rasgos presentes busca evidenciar la singularidad y autonomía de esta producción pictórica. La que suele ser mirada a partir de la tradición pictórica e historiográfica europea, que invisibiliza estos rasgos materiales por considerarlos secundarios y marginales a la formalidad de la representación, estableciendo una

37 Ibid: p. 299.

38 Museo Nacional de Bellas Artes: p. 39.

39 Carducho, 1865: p. 300.

40 Huberman, 2006: p. 13.

41 Ginzburg, 1994: p. 141.

jerarquía, que mediante relaciones de semejanza formal y diferencias técnicas, suele situar esta producción pictórica en el lugar de un “comprensible retraso”⁴².

Las series reconocidas: cronología de una factura

Los objetos pictóricos coloniales reconocidos conforman series de la vida de santos que fueron producidas entre el siglo XVII y XVIII. Éstas se encuentran exhibidas en el Museo Colonial del Convento Franciscano de la ciudad de Santiago. La primera corresponde a la Serie de la Vida de San Francisco, compuesta por 54 lienzos que miden ciento noventa centímetros de ancho por doscientos sesenta y cuatro de largo, datada a fines del s. XVII en la ciudad del Cuzco. La segunda es la Serie de la vida de San Diego de Alcalá, datada a inicios del siglo XVIII, que fue también encargada al Cuzco, para el Colegio de San Diego y está compuesta por 36 lienzos de ciento cincuenta por ciento ochenta centímetros⁴³.

En el caso de estas dos series, resultó imposible acceder directamente a sus reversos. No sólo porque todas estas obras se encuentran formando parte de la exhibición y sus importantes formatos no facilitan su manipulación, sino que porque todas, con contadas excepciones, presentan reentelas⁴⁴. Esto no impide detectar las señales y huellas que evidencian su factura, las cuales se configuran como los indicios que permiten interpretar y reconstituir las escenas de su preparación y pintura en el Cuzco, su viaje y posterior montaje en Santiago.

Se encargan

“*Dos cajones de tercia de pintura con diez y ocho lienzos de Pintura de ángeles de dos varas y media y veinte y nueve lienzos de distintas devociones*”⁴⁵. Esta cita da cuenta de la modalidad imperante para estos encargos, a partir del que hiciera, en el mes de abril de 1698, el general Juan de Esparza al gobernador Don Pedro Gutiérrez de Espejo. Más adelante, el autor afirma que por la cantidad de pinturas que llegaron a Chile y a otros destinos, es posible referirse a “una verdadera industria artística, con talleres que producían para un mercado externo considerable”⁴⁶. Esta producción, a partir del siglo XVIII, es definida como masiva y artesanal, colectiva en su ejecución y rápida en su técnica⁴⁷, especialmente referido a una producción “de taller en serie”⁴⁸.

En lo que respecta a su construcción como objeto pictórico, ambas series presentan exactamente los mismos rasgos que se describen a continuación.

Se arman los lienzos

Todos los lienzos a los que se pudo acceder evidencian estar compuestos por la unión de varios trozos, paños o sabanillas para lograr el formato requerido. Si se piensa en las importantes dimensiones de estas obras, no resulta nada despreciable la

42 Cruz, 1986: p. 86.

43 La serie original consta de 47 lienzos. De los 11 que no están hoy en el Convento, no existe información concreta.

44 Una reentela o entelado consiste en adherir una tela nueva (auxiliar) al reverso de un soporte original. Generalmente con el fin de contrarrestar su debilidad estructural, su falta de resistencia mecánica o unir rasgados, entre otros.

45 Pereira Salas, 1965: p. 62.

46 Ibid: p. 63.

47 Cruz, 1984: p. 30.

48 Burucúa et al., 2000: p. 19.

Foto 1. Detalle del reverso de la obra “San Diego hace que una palma dé frutos blandos”, donde se aprecia un acercamiento de la costura realizada para unir dos paños.



Foto 2. Detalle de la obra “Santa María de los Ángeles aparece en llamas”, de la serie de San Francisco, donde se observa cómo la costura de los paños por el reverso, evidencia en el anverso una nervadura que atraviesa, en sentido horizontal, el formato de la representación.

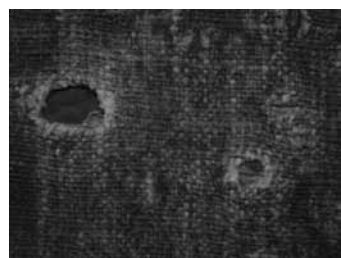


Foto 3. Detalle del reverso de la misma obra, donde dos orificios fueron “parchados” por el anverso, posiblemente con papel.



cantidad de tela que los talleres necesitaban para realizar estos encargos. Un hecho concreto es que disponer de lienzos de esos anchos resultaba muy difícil (hasta hoy en día), por lo que se hacía necesario conseguir el formato mediante la unión de varios paños (ver foto 1). Estas costuras pueden ser detectadas por el anverso en todas las obras, como nervaduras que atraviesan el formato de la representación (ver foto 2). La cantidad de paños varía entre dos, en el “Nacimiento de San Diego”, a cuatro paños, como es el caso de “San Diego guardián del convento en Canarias practica penitencia”, así como en la mayoría de las obras de la serie de San Francisco.

Puede haber influido en la disposición y unión de los paños la preocupación por optimizar los recursos. La combinación de los distintos paños en relación a la imagen es muy variada y no parece estar determinada en función de lo que será pintado posteriormente. Por ejemplo, en el caso de dos paños unidos en su largo, uno más ancho que el otro, en algunos casos el más ancho está dispuesto en la zona inferior, en otros en la superior. A estos paños o *sabanillas* también refiere el *Catálogo de Pintura Colonial en Chile* de Mebold (1985), en prácticamente todas las obras descritas.

Se tensan

Estos lienzos presentan también las huellas de haber sido tensados para ser preparados y posteriormente pintados. La existencia de bordes irregulares (ondeados) conforman las huellas de esta tensión, dando cuenta de que ésta fue aplicada en intervalos de diez a quince centímetros. Antes y después de la tensión de los lienzos, se realizaban remiendos y aplicaban parches de telas y papel para cubrir orificios (ver foto 3). Así también, las zonas remendadas y cosidas evidencian la aplicación

de estucos o papeles encolados, seguramente con el fin de disimular estos arreglos. Estos se pueden distinguir porque la textura de la capa pictórica es más lisa que la del soporte de tela.

Se preparan y se pintan

En la cita de Pacheco (1990:481) existe mención a la aplicación de sucesivas tres manos para “quitarle asperezas” y alisar el soporte mediante un pulimento o bruñido con “piedra pomiz”. Este procedimiento que busca lograr una superficie libre de cualquier irregularidad, con el propósito de lograr la emanación diáfana y transparente de la imagen, contradice en su totalidad la descripción general de la base de preparación colonial referida anteriormente, y con lo observado en las series del Convento Franciscano. La apariencia de la materia pictórica es porosa y permeable a la vista y está lejos de ofrecer una apariencia clausurada y densa de la que dan cuenta los tratados consultados. En este punto es que a la constatación de la existencia de capas delgadas, atribuibles a la escasez de materiales y/o a la rapidez de la factura, puede agregarse otra variable que da cuenta del manejo de una técnica y procesos de producción pictórica, heredados o impuestos por la tradición europea, que en función de una situación particular no sólo son repetidas sino que adecuadas y reformuladas en razón del contexto y circunstancias que las determina.

La celeridad que demanda cumplir con las entregas y el traslado de estas obras parece condicionar la visualidad insaturada y penetrable de la materia pictórica colonial, que muestra las evidencias de su proceso de construcción. Esto porque la posibilidad, según la receta, de dar tres capas de preparación, implica un tiempo del cual posiblemente no se disponía, pero además otorga una rigidez al soporte pintado que lo hace difícilmente *enrollable*. La necesidad de lograr una pintura que se pudiera manipular, enrollar y transportar es una condición vital para las obras que viajaron desde la ciudad del Cuzco hasta Santiago. Héctor Schenone señala al respecto que “el transporte de un rollo era más cómodo y significaba menos riesgo para las pinturas, pues éstas mantenían aún la flexibilidad de la materia oleosa”⁴⁹. Otra razón que claramente determina la delgadez del estrato pictórico, está determinada por la mayor velocidad de secado que posibilitan capas más delgadas y más diluidas de materia, lo que resulta en capas pictóricas menos cohesionadas.

Se desmontan y cortan

Una vez preparadas y pintadas así como asegurado un secado (al menos superficial, al tacto) de la capa pictórica, estos lienzos eran desmontados de las estructuras utilizadas para tensarlos y pintarlos. Es común observar las huellas de agujeros que evidencian el tensado del lienzo y que no corresponde con las tachuelas u otro elemento utilizado en su montaje definitivo.

49 Museo Nacional de Bellas Artes, 1989: p. 32.

Es común que estas pinturas presenten capa pictórica hasta un borde que señala las huellas de un corte que a veces merma ciertos elementos de la composición. Una muy probable explicación es que las telas eran montadas y pintadas para posteriormente ser cortadas y/o desmontadas de las estructuras usadas para pintarlas. Incluso varias imágenes eran pintadas en un sólo soporte para posteriormente ser recortadas y configurar obras separadas, evidenciando un proceso seriado⁵⁰ de copias para la producción de imágenes⁵¹.



Foto 4. Detalle de la obra “Devoción de San Diego y el Obispo Carrillo a la Virgen María” que evidencia la presencia de capa pictórica hasta sus bordes, dando cuenta de la posibilidad que este lienzo haya sido pintado y posteriormente cortado. La tela que se observa, cubriendo el canto y fijada con tachuelas, corresponde a una tela de reentela, ocultando la madera que quedaría a la vista.

Una de las obras de la serie de San Diego, titulada “Devoción de San Diego y el Obispo Carrillo a la Virgen María”, exhibe rastros de ambos tipos de terminación. En el lado izquierdo son evidentes los bordes ondeados e irregulares que dan cuenta de un tensado, mientras a la derecha es posible constatar la evidencia de que el lienzo fue cortado, ya que presenta capa pictórica hasta sus bordes (ver foto 4). Esto lleva a confirmar que como en el lienzo de cuatro imágenes⁵², citado en varias publicaciones, estos lienzos pueden haber sido de mayores dimensiones y no individuales para cada escena que se planeaba pintar. En el caso descrito, el corte puede haber sido realizado una vez pintadas al menos dos escenas en un solo lienzo, para posteriormente separarlas y constituir dos imágenes separadas. Otra pregunta que surge a partir de este indicio, es si esos cortes o separación de escenas se realizaron en el taller en el Cuzco o a su llegada a Santiago. ¿Puede haber representado una ventaja para la manipulación y el viaje, que un solo lienzo incluyera varias imágenes?

Se enrollan y viajan

“La invención de pintar a olio sobre lienzo fue muy útil por el riesgo que tienen de abrirse las tablas y por la ligereza y comodidad de poderse llevar la pintura a diversas provincias”⁵³.

La facilidad para trasladar una pintura pintada sobre un soporte de tela, a la que hace referencia Pacheco (1990) para España, cobra gran importancia en el contexto de producción de imágenes para la evangelización en el nuevo mundo, desde los principales centros de producción para su posterior traslado. Además de tener los lienzos un peso menor que facilita su traslado, Pacheco (1990) parece referirse a la ventaja de los soportes de tela para tolerar mejor los eventuales contratiempos de un traslado. En comparación a las tablas (paneles que se constituyen mediante la unión, de varias tablas por su canto), cuyos encolados pueden ceder ante el movimiento y vibraciones que implica un viaje. Como ya se ha señalado, en el contexto colonial, las ventajas de pintar sobre tela resultan evidentes si pensamos en las enormes distancias que estos lienzos encargados y pintados recorrieron, enrollados⁵⁴, “...a través de las rutas comerciales al altiplano, en las recuas muleras que descendían desde la Villa Imperial de Potosí y otros lugares”⁵⁵.

La posibilidad de enrollar un lienzo preparado y pintado está determinada por la forma en que los estratos de preparación y pictórico sean aplicados. Su

50 Burucúa, J. et al., 2000: p.19.

51 *Ibíd.*

52 Existe una obra, “lienzo con cuatro imágenes”, citada en varias publicaciones que muestra 4 figuras pintadas en un mismo lienzo para seguramente ser cortadas y conformar cuatro imágenes separadas. Ver en Museo Nacional de Bellas Artes p. 33.

53 Pacheco, 1990: p. 481.

54 Burucúa et al., 2000: p. 20.

55 Pereira Salas, 1965: p. 62.

fluidez, su densidad y su espesor son las características que deben ser conocidas y manejadas para permitir la producción y envío de grandes cantidades de imágenes pintadas sobre telas *enrollables*.

Se montan

La llegada de estos lienzos enrollados necesariamente planteaba la necesidad de construir bastidores para montarlos, ya que es poco probable que estas estructuras formaran parte del envío. El bastidor al que hace referencia Carducho (1865:300) es el bastidor sobre el cual se tensa el lienzo para pintar sobre él. Es un bastidor definitivo, en el sentido en que éste determina el formato y el plano de la representación para la construcción de una imagen. En el contexto que se está describiendo, el bastidor en que se tensa el lienzo para pintar, no es definitivo sino que auxiliar, ya que una vez pintado, éste será posteriormente separado de esta estructura para ser enrollado y viajar.

En el caso de las series de San Francisco y San Diego, estas estructuras concuerdan con el formato aproximado de las telas. Esta aproximación resulta en función de un soporte de bordes irregulares y cuyo montaje se logró generalmente mediante la adhesión de éste sobre el bastidor, así como su fijación con tachuelas que desde el anverso traspasan el lienzo pintado. Estas tachuelas eran seguramente utilizadas para fijar el lienzo temporalmente mientras se secaba el adhesivo o como refuerzo al montaje. Es posible encontrar tachuelas o elementos similares de fijación en los bordes de las obras que componen las dos series así como rastros de agujeros.

Se barnizan

La bibliografía consultada da cuenta de la existencia de barnices, aunque también hay evidencias de que este estrato final no era aplicado. En el contexto de las pinturas viajeras es muy factible que por las mismas condiciones descritas, para lograr un secado más rápido y con la intención de facilitar su traslado, éstas no hayan sido barnizadas en el lugar de origen sino que a su arribo o varios o incluso muchos años después. Una obra de la serie de San Diego, la misma que permitió acceder a su reverso, presenta evidentes señales de haber sido barnizada con su marco ya dispuesto, ya que los segmentos de capa pictórica que permanecieron cubiertos por el marco no presentan dicho estrato. No es posible asegurar cuánto tiempo pasó entre el momento en que las obras fueron montadas y su posterior barnizado. En una obra de la serie de San Diego (la misma que permitió acceder a su reverso) es posible ver cómo los segmentos de capa pictórica que permanecieron cubiertos por las molduras del marco, no presentan barniz (ver foto 5).

Foto 5. Detalle de la obra “Devoción de San Diego y el Obispo Carrillo a la Virgen María”, donde se aprecia que la franja que estuvo cubierta por la moldura del marco, no presenta barniz. El barniz otorga una apariencia de mayor saturación a la materia pictórica. La zona que no evidencia el estrato de protección se aprecia menos densa.



Se enmarcan o, mejor dicho, se encuadran

El marco en la tradición pictórica europea se constituye como otro elemento que responde a la necesidad de borrar el gesto y el cuerpo del pintor⁵⁶. Esto porque el marco, a modo de ventana Albertiana⁵⁷, encuadra la escena y clausura totalmente cualquier indicio de la factura para presentar en sí misma una imagen verdadera, que transita directamente y sin interrupciones hasta el espectador. El marco oculta los bordes de la tela y los cantos del bastidor, así como los bordes de tensión⁵⁸ que fijan el soporte por dichos cantos.

Foto 6. Detalle de una obra de la serie de San Diego donde es posible apreciar el canto (cubierto por el soporte de reentela) y constatar cómo el marco está fijado con un clavo o tachuela que traspasa la moldura, los estratos pictóricos y el lienzo, hasta llegar al bastidor.



Foto 7. Detalle del borde superior de la obra "San Diego hace que una palma dé frutos blandos", donde se aprecia cómo parte de la representación queda cubierta por la moldura del marco.



El marco colonial parece reproducir la apariencia frontal de la ventana que encuadra, pero no la eventual función estructural de refuerzo. No oculta las evidencias de la factura, ya que, en general, en el objeto pictórico colonial, el marco encuadra la imagen pero no clausura los cantos porque está superpuesto por el anverso, adherido y/o clavado directamente al bastidor, dejando expuestas las huellas de su montaje (ver foto 6). Al estar las molduras dispuestas sobre el lienzo, éstas ocultan o fragmentan elementos de la composición (ver foto 7). Interrupciones formales que se suman a algunas provocadas por los cortes de los lienzos ya pintados.

La posibilidad de reconstituir una cronología de la factura de las series de la vida de San Francisco y San Diego permite construir sentidos a partir de la visibilización de huellas que pueden ser interpretadas, más allá de su descripción, como datos que relevan y explicitan una forma específica de pintar, la que da cuenta del manejo y adecuación de los medios y técnicas pictóricas en función de circunstancias particulares.

Al referenciar ciertos rasgos descritos fuera del ámbito del reconocimiento de las dos serie del Museo Colonial San Francisco, como por ejemplo el Catálogo

56 Cfr. Bryson, 1991.

57 Las principales estrategias de análisis del arte, provenientes de la tradición italiana, fueron propuestas desde la definición renacentista de Alberti, adoptada como un modelo genérico y permanente, que será seguido por Vasari y que estarán en las bases de las nociones de estilo propuestas por Wolfflin y la iconografía de Panofsky. Cfr. Alpers, 1987.

58 Bordes de tensión refiere a la existencia de bordes que permiten el tensado y fijado de la tela al bastidor definitivo, para posteriormente prepararla y pintar.

de pintura Colonial de Mebold, se busca dar cuenta de que estos rasgos han sido apreciados en muchas pinturas coloniales, independiente de si tienen autor conocido, si provienen de talleres de menor o mayor renombre o de la denominada “pintura popular”⁵⁹. Se puede afirmar que estos rasgos son detectables transversalmente a otras categorizaciones de escuela, estilo y origen. Si bien las obras reconocidas dentro del contexto de este escrito no pueden ni pretenden dar cuenta de ello, sí conforman un ejemplo representativo de esta forma de construir una imagen pictórica, que es posible rastrear y extender. Por eso es posible plantear la idea de un régimen material de la pintura colonial. La noción de régimen⁶⁰ implica la recurrencia de síntomas que se repiten, parcial o totalmente, y que también desaparecen. Una recurrencia que no implica algo ni fijo ni inmutable sino más bien algo persistente⁶¹.

COMENTARIO FINAL: RE-CONOCER PARA PRODUCIR SENTIDOS

A partir del concepto de imagen deística desarrollado por Norman Bryson, se ha querido hacer notar cómo estas prácticas pictóricas evidencian notablemente las huellas de su producción. Huellas que denotan desde una mirada totalizadora, rasgos *anómalos* que invitan a re-conocerlas como la introducción de algo discontinuo, que en gran medida resulta opuesto a la tradición que busca disolver o disipar lo singular, forzando la continuidad de un “encadenamiento natural”⁶² entre la pintura europea y la producción pictórica colonial. Una forma de saber hacer pinturas que da cuenta de una ruptura a la vez que contiene las remanencias que establecen la consistencia de esa transformación.

A través de los rasgos que ofrecen las pinturas visitadas, ha sido posible evidenciar los rastros explícitos de su factura, así como también detectar algunas evidencias de haber querido ser disimulados. Resulta interesante preguntarse por las conciencias implicadas en lo que hoy puede interpretarse como la posible voluntad de haber querido ocultar y las notables evidencias que presentan estas imágenes pictóricas.

Para los conservadores, el mirar el reverso y los costados como partes que señalan las evidencias de esta forma de presentarse como pintura, implica el desafío de considerar intervenciones que aseguren la conservación de estos objetos visuales y de las huellas materiales que dan cuenta de un proceso que define la forma en que estas imágenes se presentan.

En el ejemplo de las reentelas, presentes en la inmensa mayoría de las obras que conforman las dos series, es importante considerar que este tratamiento no sólo otorga mayor resistencia mecánica y cohesión a los soportes, sino que además de reforzar el soporte material de la imagen, oculta huellas de factura y modifica su visualidad de forma perceptible.

59 Cruz, 1986: p. 85.

60 Durand, 1981: p. 57.

61 Ibid.

62 Cfr. Chartier, 2000.

El referente de la tradición pictórica europea evidencia notables resultados de la búsqueda de hacer transparente la materia y transitiva la imagen. El ejemplo en la cita de Pacheco con referencia a sucesivas manos y pulido de la base de preparación da cuenta de esta necesidad y del desarrollo de una técnica para lograrlo. Esta tradición es la que reproduce una forma de ver que invisibiliza la particularidad de una forma de producción pictórica y determina el reconocimiento de ciertos rasgos singulares de su materialidad y visualidad como alteraciones que ameritan intervenciones para asegurar su conservación.

Cuando en el Catálogo de Pintura Colonial del Padre Mebold hay referencias a todas las obras como craqueladas, es necesario preguntarse si estas craqueladuras conforman un rasgo propio y distintivo o una alteración.

Los soportes adheridos a los bastidores tienden a evidenciar deformaciones del plano por las mismas tensiones que produce esa forma de montaje. ¿Existe la posibilidad de mirar una pintura con esos rasgos que llamamos deformaciones (el prefijo *de* indica carencia, pérdida) y no verlas como una alteración que debe corregirse para estar tenso y en el plano? ¿Estuvieron alguna vez, antes de la reentela, estas pinturas tensas y planas? Revisando el recorrido de su factura, de su montaje, desmontaje, de su viaje y nuevo montaje y de los soportes compuestos por varias sabanillas, parece razonable expresar esa duda.

En la medida en que es posible significar y no solamente describir un contexto de producción pictórica particular, también es posible reflexionar, desde el punto de vista de la conservación y restauración, sobre la forma en que reconocemos estas pinturas, así como reflexionar sobre nuestra forma de mirarlas y cuáles son las categorías de análisis que operan para definir ciertos rasgos singulares como deterioros o el resultado de técnicas precarias o deficientes.

¿No hemos operado los conservadores como una suerte de *normalizador aorístico*, pretendiendo imponerle a estos objetos pictóricos coloniales una visualidad que sus técnicas parecen no haber podido lograr? ¿No pudieron o no pretendieron lograr?

La palabra consistencia refiere a algo duradero, permanente, estable y sólido. Estos tratamientos recurrente de reentelado parecen indicar que ésta no ha sido la percepción que de estas obras y su materialidad hemos tenido los conservadores.

La posibilidad de re-conocer estos objetos pictóricos como consistentes depende de la voluntad para ver y construir sentidos. Esto implica aproximarse a ellos desde una subjetividad que ya no permite instalarse ni intervenirlos cómodamente desde un discurso que declara la objetividad de nuestro enfoque.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a Fray Francisco García, Director del Museo Colonial San Francisco; a Fanny Canessa, Coordinadora del Área de Conservación y Restauración, y a Gisela Morety, Coordinadora del Área de Documentación, Registro e Inventario, por su gentileza para facilitarme el acceso a las obras y a información existente sobre ellas. Gracias a Roxana Seguel, por sus valiosos comentarios y sugerencias, así como al Seminario de Cultura Visual en América Colonial del Magíster en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile, por el entusiasmo y el apoyo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALPERS, A. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid, Blume, 1987. 353 p.
- BRYSON, N. *Visión y pintura: la lógica de la mirada*. Madrid, España: Alianza, 1991. 177 p.
- BURUCÚA, J. ET AL. *TAREA de diez años*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Fundación Antorchas, 2000. 286 p.
- CALVO, A. *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Barcelona, España: Ediciones del Serbal, 1997. 256 p.
- CARDUCHO, V. Diálogo octavo. De lo práctico del Arte, con sus materiales voces, y términos, principios de fisionomía, y simetría, y la estimación, y estado que oi tiene en la corte de España. En: *Diálogos de la Pintura, Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid, España: Imprenta de Manuel Galiano, 1865 [1633]. 298 p.
- CRUZ, I. *Arte, lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile*. Santiago, Chile: Editorial Antártica S.A., 1984: 504 pp.
- _____. *Arte y sociedad en Chile, 1550-1650*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1986. 318 p.
- CHARTIER, R. *Entre poder y placer: cultura escrita y literatura en la edad moderna*. Madrid, España: Cátedra, 2000. 217 p.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora, 2006. 279 p.
- DURAND, G. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid, España: Taurus, 1981. 453 p.
- GARCÍA – CANCLINI, N. *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*. México D.F., México: Siglo Veintiuno editores, 2006. 162 p.

- GINZBURG, C. Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales. En: *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*. Barcelona, España: Gedisa, 1994. pp. 138-174.
- GRUSINSKI, S. *La guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a Blade Runner*. México D.F. México: Fondo de Cultura Económica, 1994. 224 p.
- MEBOLD, L. *Catálogo de pintura colonial en Chile: obras en monasterios y conventos de religiosas de antigua fundación*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica, 1985. 387 p.
- MARIN, L. *Opacité de la peinture*. París, Francia: Editions de l'école des hautes études en sciences sociales. 2006. 263p.
- MITCHELL, W. No existen medios visuales. En: *La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, España: España: AKAL, 2005. pp. 17-25.
- MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Salvando alas y halos. Pintura colonial restaurada*. Buenos Aires, Argentina, 1989. 72 p.
- PACHECO, F. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Madrid, España: Cátedra, 1990 [1649]. 481 p.
- PEREIRA SALAS, E. *Historia del arte en el Reyno de Chile*. Santiago, Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1965. 497 p.
- SIRACUSANO, G. *El poder de los colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2005. 366 p.