

Los materiales en la pintura sudamericana colonial y una redefinición categorial del barroco

Andrea Jáuregui, Gabriela Siracusano y José

Emilio Burucúa

Por primera vez en la historia de la conservación y en la historiografía de la pintura colonial, la Universidad de Buenos Aires y el Taller de Restauro de Arte Colonial, fundado en Buenos Aires por la Academia Nacional de Bellas Artes y la Fundación Antorchas, resolvieron investigar, mediante los métodos cualitativos y cuantitativos de la química moderna (análisis estratigráficos de las telas y de las capas pictóricas, cromatografía gaseosa, cromatografía líquida de alta resolución, espectrometría de masa y microscopía electrónica de barrido con microsonda; en algunos casos, espectroscopia infrarroja con transformadas de Fourier, espectroscopia ultravioleta y resonancia magnética nuclear), los materiales y las técnicas empleadas por los artistas de Sudamérica durante los siglos de la dominación española.¹

Los resultados alcanzados hasta el momento en el campo de la identificación de pigmentos y colorantes han permitido documentar un grado insospechado de excelencia en la utilización adecuada de pinceles para lograr determinadas texturas ópticas, en la búsqueda de pigmentos intensos y saturados por vías desusadas, remotas o ingeniosas, en la reflexión acerca de qué medios y procedimientos emplear con el fin no sólo de representar sino inducir sensaciones delicadas, de demorarse en el recorrido visual de las líneas que definen dedos y facciones, de detenerse en la delectación que producen los colores al vibrar, al pasar sin solución de continuidad de uno a otro o al cargarse de luz y confundirse con ella como si emanara del cuadro.

A decir verdad, esta morosidad de raíz y propósitos puramente estéticos (existe en ello una autonomía precisa, aunque acotada, de la sensibilidad artística) no se hace

¹ Hemos dicho Sudamérica, por cuanto para México se han llevado a cabo investigaciones científicas completas de pigmentos y ligantes utilizados por la pintura, sobre todo en b opera prehispánica. Véase el número especial de la revista *Klurana. Restauración y conservación del arte*, dedicado a Luís TORRES MONTES, año 4, núm.5, enero-jumo de 1993. Un excelente estudio histórico del asunto, aunque sin las bases necesarias de investigación química (lo cual explica algunos errores del texto que señalaremos *en passant*), es el libro de Abelardo CARRILLO Y GARIEL, *Técnica de la pintura de Nueva Empaña*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946.

presente con igual fuerza en toda la producción estudiada, pero hemos podido llegar a verificar que una cantidad considerable de talleres y de artistas sudamericanos, en los siglos XVII y XVIII, se sintieron atraídos por los dilemas puros e independientes del arte. Es decir que existieron pintores con intereses y pasiones, antes y después de 1700, consagrados a la resolución de problemas estéticos más allá de los planteados por la mera representación. Ellos mismos se ocupaban de imponer quizá a sus comitentes la compra y el envío de pigmentos desde el otro lado del mundo o bien de inventar recetas muy ingeniosas, como la de moler cuentas de cristal y usar el polvillo obtenido para pintar con colores de una intensidad sorprendente.

¿Qué nos sugiere entonces toda esta experiencia nueva respecto de los marcos generales en los que suele desenvolverse la historiografía artística del período barroco sudamericano? Al igual que en el caso de otras épocas del arte de Latinoamérica, para las obras del Barroco ha tenido una pertinaz vigencia el debate entre posturas antagónicas del préstamo europeo y de la originalidad vernácula asentada en los fenómenos del sincretismo, del mestizaje o de la resistencia cultural. Gasparini,² Kelemen³ a un lado *versus* Mesa, Gisbert⁴ en el lado opuesto.

Adviértase que esa polémica se refiere, precisamente, a dos campos: el de la invención de formas de un diseño acromático y el de la invención iconográfica (para este último tenemos uno de los libros más revolucionarios de la historia del arte barroco en Latinoamérica que es el de Teresa Gisbert sobre la iconografía y los mitos andinos en el arte colonial).

Parecería entonces que poco se ha recordado el hecho de que una mayoría aplastante de las obras pictóricas producidas en el subcontinente entre la Conquista y la Independencia fueron ingeniosos *patchuorks* de grabados europeos en blanco y negro que, si los artistas americanos del período barroco tuvieron algún lugar para la libertad creativa, ese sitio fue a invención cromática.

² G. GASPARINI, *América, barroco y arquitectura*. Caracas, Armitano, 1972

³ Pal KELEMEN, *Baroque and Rococó in Latin América*. Nueva York, Mac Millan, 1951, 2 vol.

⁴ José de MESA y Teresa GISBERT, *Historia de la pintura cuzaqueña*. Lima, Banco Wiese, 1982. *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. La Paz, Juventud, 1977. Teresa GISBERT, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Gisbert, 1980.

Ahora bien, es verdad que recientemente Ramón Gutiérrez ha planteado de manera sintética y fundada un enfoque superador de la dicotomía dependencia-originalidad creativa,⁵ así como Serge Gruzinski nos ha mostrado la capacidad inmensa de reelaboración de imágenes y significados artísticos que tuvieron los habitantes indígenas de la América colonial.⁶

Nuestro aporte se inscribe en esa misma constelación historiográfica pero creemos que lo hace colocando en el centro de la escena la radicalidad de la *praxis* del artista, de un hacer manual, libre, ingenioso, experimentador, que transcurre al menos en primera instancia, por fuera del valor semántico de las imágenes, de las historias que ellas relatan y de las ideas que representan.

Por supuesto, más allá de sí misma, esa acción concreta de fabricar el objeto artístico e incorporar la novedad de su existencia al mundo tiene por meta producir un esplendor peculiar de las formas para enaltecer los significados de las representaciones.

Pérez Holguín en Potosí, Mateo Pizarro en la Puna de Atacama, un ignoto cuzqueño que combinó la azurita y el esmalte, parecían colocar el núcleo problemático y creativo de sus obras en la búsqueda de tonos especiales, de intensidades cromáticas, de pasajes de matiz, en una investigación de efectos perceptivos que los llevaba a variar y a experimentar con los materiales. En esa alquimia radicaba para ellos las invenciones que sus colegas europeos preferían colocar en la sutileza icónica de las expresiones, de las posturas o del *rebus* simbólico.

Pero indiquemos una pequeña paradoja, o mejor dicho, un deslizamiento minúsculo de nuestros artistas hacia lo inédito en la semántica de la representación: aquel cuzqueño desconocido colocó su extraña *Circuncisión* pintada en capas de azul en medio de un paisaje de rocas y bosques y no en el interior del templo, en tanto que

⁵ Ramón GUTIÉRREZ (coordinador). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid, Cátedra, 1995, págs. 11-24.

⁶ Serge GRUZINSKI, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI - XVIII*. México, FCE, 1991; *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México, FCE, 1994.

el taller de Mateo Pisarro producía para la iglesia de Casabindo una de las series más extraordinarias del *topos* andino de los ángeles militares.

No quisiéramos caer de nuevo en la trampa de convocar a las originalidades de la invención iconográfica. Insistamos en el hecho de que, con su atención deleitosa y principal, puesta en la manipulación de los materiales, de las pastosidades y colores, los artistas de Sudamérica colonial invirtieron sin prejuicios, quizás sin conciencia alguna, las obsesiones de los artistas europeos de ese tiempo quienes buscaban (afanosamente los españoles en sus pleitos de alcabalas) ⁷ reducir al mínimo las exigencias mecánicas, "serviles", de la *praxis*, abandonarlas tal vez al cuidado de sus aprendices y encadenarlas a las glorias de la teoría del arte o de la sublimación estética.

De tal suerte, podría explicarse el lugar exiguo y supeditado a la excelencia matemático-científica de la perspectiva que ocuparon los problemas del color en la tratadística europea del arte hasta bien entrado el siglo XVIII, hasta después de que los trabajos de Huygens y de Newton hubieran probado la viabilidad y la fertilidad insospechada de un capítulo cromático en la nueva óptica científica de base geométrica y mecánica.

Está claro que, aunque Vasari reconociese las excelencias del *colorido* entre algunos manieristas y los pintores venecianos para luego subsumirlas en las glorias del *disegno* entendido al modo toscano (supremacía del dibujo, de las proporciones, de la representación lineal de Jos *motti dell'anima* y de la *dolce prospettiva*), ni siquiera los historiadores y críticos más comprometidos con la escuela veneciana y las proezas de su cromatismo (pensamos en Pietro Aretino, Paolo Pino, Lodovico Dolce, Antón Francesco Doni)⁸ aceptaron desplazar al buen *disegno* tosco-romano de su hegemonía.

Todavía Bemini elogiaba la pintura de Poussin porque "*U signar Poussin (...)*

⁷ Julián GALLEGO, *El pintor de artesano a artista*. Granada, Universidad de Granada, 1976; Enrique LAFUENTE FERRARI, "Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia. Nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del arte de la pintura", en *Are/uro Español de Arte*, 1944, págs. 77-103.

⁸ Véase al respecto Paolo BAROCCHI (ed.), *Scritti d'arte del Cinquecento*. Turín, Ricciardi-Einaudi, tomo I, págs. 548-593, 754-766, 781-833.

lavara di la" señalándose la frente y queriendo decir con ello que el artista francés trabajaba sobre todo las líneas y la composición como un intelectual.⁹

Nos animaríamos a decir que sólo en Filippo Baldinucci despunta una posibilidad de llevar al color hacia el primer plano de la crítica y de la historia del arte cuando en las *Notizie* aquél se asombra de los logros de Rembrandt quien pintaba con un estilo "sin contorno ni circunscripción de líneas interiores o exteriores, completamente hecho de golpes borronados y repetidos".¹⁰

Recuérdese por ejemplo, cómo todavía en *El Museo Pictórico o Escala Óptica*, un texto publicado entre 1715 y 1724, Antonio Palomino situó sus disquisiciones sobre el color siempre antes, vale decir en los peldaños previos a sus amplios desarrollos teóricos acerca de las grandezas de la perspectiva.¹¹

En cambio, los artistas sudamericanos de la época barroca cuyas obras hemos analizado a la luz de la ciencia química, prácticamente competidos a complacer su curiosidad estética y a ocupar su creatividad tan sólo en el campo de los colores, fueron capaces, sin embargo, de transformar esas constricciones en aura brillante y en esplendor del hacer pictórico. Es posible que en semejante rehabilitación de una *praxis* física del arte pueda consistir el empeño de una comprensión histórica global del arte latinoamericano (o del período barroco al menos).

⁹ Paúl FREART DE CHANTELOU, *journal du voyage du cavalier Bernin en Trance*. 1665. Cit. en Jacques THUILLIER, *l'opera completa di Poussin*. Milán, Rizzoli, 1974, págs. 12.

¹⁰ Filippo BALDINUCCI, *Notizie, de' professori del disegno da Cimabiic in alia*. Florencia, 1681-1728. Cit. en Giovanni ARPIÑO & Paolo LECALDANO, *L'opera pittorica completa di Rembrandt*. Milán, Rizzoli, 1969, pág. 9. "(...isema cliniforno bensi o circoscrizione di linee interiori ne esteriori, tutta fatta di cùipi strapazzatli e replicati)".

¹¹ Antonio PALOMINO, *El Museo Pictórico o Escala Óptica...* Buenos Aires, Poseidón, 1944, vol. 11. *passim*.