



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE TEORÍA
E HISTORIA DEL ARTE

**ICONOLOGÍA MATERIAL APLICADA AL ESTUDIO
TÉCNICO DEL CUADRO *SAN FRANCISCO NIÑO
REPARTE EL PAN A LOS POBRES*
CUSCO – CHILE, C. 1684**

Tesis para optar al Grado Académico de Magíster en Artes
Mención: Teoría e Historia del Arte

VICTORIA FRANCISCA JIMÉNEZ MARTÍNEZ

Profesor Guía: Dra. Sandra Accatino Scagliotti

Santiago, Chile 2017

a **Sandra Accatino**

a *Bernardita Abarca y Tanya Wagemann*

-por supuesto-

AGRADECIMIENTOS

A Sandra Accatino, quien ha sido mi profesora guía y primera lectora de esta tesis, es a quien especialmente dedico esta investigación. Será difícil agradecer suficientemente los ánimos que me dio, sus comentarios certeros y exigentes, así como su inquebrantable confianza y paciencia. Quiero agradecer también a Fray Jaime Campos (ex Director del Museo Colonial de San Francisco), quien leerá este texto en Roma. Igualmente al área educativa y al área de conservación y restauración del Museo Colonial, muy especialmente a Daniela Ponce, Clara Bustos y Lorena Villablanca Kong, a cuyo archivo, orientación y amistad tantas veces he recurrido. Con la profesora Constanza Acuña y con mi amigo Pedro Cona estoy igualmente en deuda por proporcionarme información, ideas y recursos financieros para hacer estudios científicos al cuadro franciscano. Lo estoy también con Gabriela Siracusano, Isabel Cruz de Amenábar y Alejandra Castro, por su permanente disposición para orientarme y ayudar a resolver muchas dudas. Igualmente con Bernardita Abarca, que condujo y ordenó con total pericia el andamiaje investigativo original de este texto (y lo hizo hasta el fin del proceso), y con Tanya Wagemann: la más práctica y honesta lectora que un investigador pudiese esperar. No es menor la deuda que tengo con otras personas como el profesor Alejandro Cabrera, quien con absoluta motivación y generosidad fue el primero en hacer que ciencia y arte conjugasen saberes en este proyecto. Asimismo la colaboración de los investigadores y docentes Miguel Gómez, Paz Lira, Evelyn Aguilera, Carolina Correa, Carolina Araya y Hugo Contreras, cuya

participación en esta tesis proporcionó un valioso conjunto de datos inéditos al arte colonial chileno. A Fondart Nacional, y al proyecto FONDECYT N. 1131071 (a cargo de la profesora Constanza Acuña), sin cuyo apoyo nada de esto se hubiese podido concretar. A los Servicios Analíticos Física-UC, gracias a quienes fue posible realizar los análisis EDS empleados en esta tesis. A Julia Braatz, que tradujo completo el libro de Thomas Raff (y seguirá traduciendo esta investigación al alemán), a Victoria Martínez Fadic que también tradujo muchos de los planteamientos del Sr. Raff; a Víctor Díaz Sarret que me animó a contactarlo, y desde luego al profesor Thomas Raff. Gracias infinitas.

TABLA DE CONTENIDO

	Página
Resumen.....	10
Ficha técnica de la obra	11
 INTRODUCCIÓN:	
 ICONOLOGÍA MATERIAL APLICADA AL ESTUDIO TÉCNICO DE UN CUADRO COLONIAL	
	12
• Problematización. Surgimiento y necesidad de la Iconología Material como aporte metodológico a la historia del arte virreinal en Chile	12
- Iconología, estudios culturales e iconología material	14
- Estado de los conocimientos materiales sobre este cuadro antes de nuestra investigación	24
• Formulación de la hipótesis. Iconología Material aplicada al estudio técnico del cuadro <i>San Francisco</i> <i>niño reparte el pan a los pobres</i>	30
• Objetivos y metodología	32

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO: SURGIMIENTO Y NECESIDAD DE LOS

ESTUDIOS MATERIALES PARA LA HISTORIA DEL ARTE VIRREINAL 40

1.1_ ¿Qué es Iconología Material? 40

1.1.1_ Historia de la Investigación sobre Iconología material ... 48

1.2_ Antecedentes del desprecio y aprecio por lo material y su relevancia en esta tesis 54

1.3_ "*Opere superante materiam*". Procesos de producción y transformación material 63

1.4_ Estudios materiales a obras virreinales y el aporte de esta investigación 71

CAPÍTULO II

CONTEXTO DE USO DE LOS MATERIALES PICTÓRICOS EN CUSCO

HASTA EL SIGLO XVII: DE LAS PRÁCTICAS PRECOLOMBINAS

A LAS ORDENANZAS GREMIALES 82

2.1_ Carga y descarga material. Técnicas pictóricas antes y después de la conquista 82

2.2_ La pintura como medio de ascenso social 94

2.3_ Características de gremios y talleres como espacios de referencia e invención de prácticas pictóricas 100

CAPÍTULO III

EL ARTISTA-ARTESANO VIRREINAL: CONTEXTO DE

VALORACIÓN Y RESIGNIFICACIÓN DE SUSTANCIAS DE TRABAJO	109
--	------------

3.1_ ¿Por qué el taller de Basilio Santa Cruz y Juan Zapaca Inga?

Pinturas, firmas, comitencia y economía	109
---	------------

3.2_ Representación de talleres pictóricos y el abad Joaquín en

la serie Vida de San Francisco	115
--------------------------------------	------------

CAPÍTULO IV

ESTUDIO MATERIAL ICONOLÓGICO AL CUADRO

<i>SAN FRANCISCO NIÑO REPARTE EL PAN A LOS POBRES</i>	131
--	------------

4.1_ Aproximación material iconológica para interpretar un

recetario pictórico	133
---------------------------	------------

4.1.1_ La tela: soporte de un artefacto transportable	137
---	------------

4.1.2_ Imprimante y base de preparación	142
---	------------

4.1.3_ La paleta pictórica	144
----------------------------------	------------

4.1.4_ Aglutinante y barnices	153
-------------------------------------	------------

4.1.5_ Simbología del espacio: composición pictórica como evidencia de convenciones e invenciones técnicas.....	155
--	------------

4.1.5.1_ San Francisco niño: proporción y anatomía.....	168
---	------------

4.1.6_ Referentes gráficos, literarios y pictóricos	175
---	------------

4.1.7_ La moldura que encuadra	180
--------------------------------------	------------

CAPÍTULO V

LA OBRA EN CHILE: ESPACIO CONVENTUAL Y PRÁCTICAS DEVOCIONALES ASOCIADAS A UN CUADRO DE FACTURA

BILOCAL 190

5.1_ Monasterio y espacio exhibitorio: la obra como parte
de una serie y su disposición hasta el año 1981 **190**

5.2_ La gran sala: artefactos coloniales bajo la óptica de
una “obra de arte” **201**

CONCLUSIONES 206

BIBLIOGRAFÍA 217

ANEXOS

Anexo 1: Manuel Cuadros. Del Libro Manuscritos de América.– 1957 230

Anexo 2: Texto de 1688 234

Anexo 3: Ordenanzas de Lima 244

Anexo 4: Crónica de Paul Marcoy 255

Anexo 5: Análisis de muestra textil (analista María Paz Lira)

Análisis de microscopía y lupa binocular 263

Anexo 6: Informe radiográfico (analista Carolina Correa)	266
Anexo 7: Informe radiográfico (transcripción análisis oral, analista Evelyn Aguilera)	275
Anexo 8: Análisis fotografía infrarroja (analista Carolina Correa)	282
Anexo 9: (Analista Carolina Araya Monasterio)	
-Análisis de microscopía óptica	
-Microscopía electrónica de barrido SEM/EDS	
-Cromatografía de gases acoplada a espectroscopía de masas CG/MS	
-Análisis rojo bajo dorado del marco	286
Anexo 10: Moldura que encuadra: identificación de muestra (analista Miguel Gómez)	300
Anexo 11: Moldura que encuadra: identificación de pigmento dorado por análisis EDS (análisis del Laboratorio de microscopía electrónica de barrido y microanálisis EDS, Instituto de Física Pontificia Universidad Católica de Chile)	304

RESUMEN

En las últimas décadas, la pregunta sobre materialidades y técnicas de producción artística, ha contribuido con nuevas perspectivas a la historia del arte. Recurrir a estudios de laboratorio tales como radiografías, fotografía infrarroja, microscopía electrónica de barrido o microanálisis EDS para conocer las sustancias de trabajo constitutivas de una pieza artística, permite ampliar nuestra mirada y lecturas históricas sobre ella. No obstante su existencia y utilidad, dichos procedimientos no se han aplicado sistemáticamente en investigaciones histórico artísticas nacionales. Tras examinar las ideas y metodologías propuestas por Thomas Raff y Gabriela Siracusano, esta tesis propone aplicar el método material iconológico al estudio de la técnica pictórica del cuadro *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*, con el propósito de establecer el modo en que la aplicación de ciertas materialidades y la cultura del espectador, pudieron cargar simbólicamente una cadena operativa desarrollada en un taller de Cusco Virreinal. Los datos de laboratorio fueron cotejados con fuentes escritas para mostrar las relaciones y diferencias entre el proceso cusqueño y la herencia técnica europea. Aunque la identificación de formas particulares del taller -y sus pintores- al momento de concebir un cuadro, pueda asociarse a la aceptación de un sistema pictórico y visual europeo, la flexible adhesión y la presencia de criterios materiales, procesuales y compositivos característicos de esta obra son, sin embargo, sintomáticas de un implícito modo de valorarlas por los comitentes y pintores, con cánones distintos a los promovidos por las academias y tratados de pintura europea. Desde la mirada material iconológica, nuestra tesis revela un modo particular de concebir no solamente un cuadro, sino una cultura manifestada en recursos representativos originales, aunque estrechamente adjuntos a la visualidad del culto católico impuesto desde Europa.

PALABRAS CLAVE: Iconología material, Cusco Virreinal, técnicas pictóricas, análisis de laboratorio, prácticas materiales.

FICHA TÉCNICA DE LA OBRA



Fig. 1: *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*, Taller de Basilio Santa Cruz / Juan Zapaca Inga, c. 1684, óleo sobre tela 197 x 297. Museo Colonial de San Francisco, Santiago de Chile.

Título: *San Francisco Niño reparte el pan a los pobres*

Técnica: Óleo sobre tela de lino

Autor: Taller de Basilio Santa Cruz

Dimensiones imagen pintada con bastidor: 1,89mts. X 2,89mts.

Materialidad del Marco: Alerce

Dimensiones del marco: 1,97mts. X 2,97mts.

Número de inventario: CU-027 S54-5

INTRODUCCIÓN

ICONOLOGÍA MATERIAL APLICADA AL ESTUDIO TÉCNICO DE UN CUADRO COLONIAL

Problematización: Surgimiento y necesidad de la iconología material como aporte metodológico a la historia del arte virreinal en Chile

La percepción de un cuadro está posibilitada desde el vínculo construido entre su presencia material y el espectador; presencia mediada por un proceso técnico ordenado por “usos, convenciones, experimentaciones y normas propias”¹. Una cadena de aprendizaje que ha tenido un papel y una valoración en la cultura de los artistas, comitentes y espectadores a lo largo del tiempo, a través de la elaboración, intercambio y transmisión de conocimientos. La comprensión de esta área material y técnica no solo permite ampliar el campo interpretativo en torno a una obra, sino que también aporta o recupera otros sentidos y simbologías del mismo, dado que “el lenguaje de la técnica artística puede ser visto hoy como *código interpretativo*, después de haber ejercitado durante mucho tiempo la función de *instrumento normativo y operativo*”². Bajo esta mirada, se valorizará el proceso de gestación de un cuadro, entendido como aquella vía trazada entre una

¹ BORDINI, S. 1995. *Materia e imagen: fuentes bibliográficas de las técnicas de la pintura*. Barcelona, Eds. del Serbal. p. 7. [Publicado originalmente como BORDINI, S. 1991, *Materia e immagine. Fonti sulle tecniche della pittura*, Roma, Leonardo-De Luca editori].

² *Ibidem*.

idea y la elaboración de una respuesta técnica, formal, material y espacial específica. Tal es el camino en que se decide mirar nuevamente el objeto de estudio en que se centra esta tesis.

El cuadro titulado *San Francisco niño reparte el pan a los pobres* (fig. 1) corresponde a uno de los 54 óleos sobre tela que actualmente se exhiben y conservan en la Gran Sala del Museo Colonial de San Francisco de Santiago³, uno de los ciclos pictóricos más estudiados por los investigadores del imaginario virreinal en Chile⁴ y en Latinoamérica. Dentro de estos estudios, la obra ha recibido especial atención por parte de diversos autores⁵, quienes han centrado sus investigaciones principalmente en la decodificación iconográfica o iconológica

³ Si bien, se exhiben 54 cuadros en la sala, la serie está compuesta por 53 obras.

⁴ Algunos autores que han estudiado el ciclo son: ACUÑA, C. 1998. *La imagen barroca en el arte latinoamericano: aproximación a la serie de 54 pinturas que representan la vida de San Francisco*. Tesis para optar al grado de Licenciada en Teoría e Historia del Arte. Santiago, Universidad de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas. 170p.; ACUÑA, C. 2012. "El franciscano Pedro de Alva y Astorga y el círculo de pintores de Juan Zapaca Inca: milenarismo y visualidad en la cultura cusqueña del siglo XVII". En: *Eadem Ultraque Europa*, Revista de la Escuela de Humanidades de la Universidad de San Martín. (12): 53-78; BENAVIDES, A. 1953. "Las pinturas coloniales del templo de San Francisco de Santiago". En: *Revista Chilena de Historia*. 67-96.; *BARROCO HISPANOAMERICANO EN CHILE VIDA DE SAN FRANCISCO DE ASÍS PINTADA EN EL SIGLO XVII PARA EL CONVENTO FRANCISCANO DE SANTIAGO DE CHILE Y EXPUESTA EN EL MUSEO DE SAN FRANCISCO DEL CITADO CONVENTO*. 2002. Por M. Carmen García Atance de claro, "et al". Madrid, Corporación Cultural 3C para el Arte. 183p.; MESA, J. de y GISBERT, T. 1946. *Ordenanzas y Constituciones del Gremio de Pintores doradores Y Encarnadores*. AGN Lima, PROTOCOLO número FL87, del Siglo XVII, Registro de 1649, fs. 42v-47r. Publicado como Apéndice I de José de Mesa y Teresa Gisbert en *Historia de la Pintura Cusqueña*. Lima: Fundación Agosto N.; MEBOLD, L. 1987. *Catálogo de Pintura Colonial en Chile. Obras en Monasterios de Religiosas de Antigua Fundación*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile. 387p.; MEBOLD, L. 2010. *Catálogo de pintura colonial en Chile Convento-Museo San Francisco*. Santiago, tomo 1. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile. 387p.; CRUZ, I. 1984. *Lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile*. Santiago, Editorial Antártica. 504p.; PEREIRA, E. 1965. "Historia del Arte del Reino de Chile". Santiago, Ed. Universitaria. 497p.; VARGAS, N. *El pan de san Francisco*. En: *Revista Punto de Fuga* (3): 153-161.

⁵ BENAVIDES, A. 1953 *op. cit.*; Mesa, J. de y Gisbert, T. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Lima, Perú: Fundación Augusto N. Wiese, 1982. P. 168; Cruz, I. 1984. *Arte en Chile. Historia de la Pintura y de la Escultura. Desde la Colonia al siglo XX*. Editorial Antártica, Santiago de Chile, 504p., 1984; ROJAS, A. 1981. *Pinturas franciscanas*. Santiago, Banco O'Higgins-Chile. 158p. MEBOLD, L. 2010. *op. cit.*; ACUÑA, C. 1998. *op. cit.*; MEBOLD, L. 1987. *op. cit.*

de la imagen, quedando pendiente o postergado un análisis acerca de la dimensión material de la obra⁶ y del ciclo. Lo anterior diverge del panorama investigativo mundial, en donde durante los últimos años, la pregunta sobre materialidades y técnicas para producir artefactos, ha estimulado nuevos cuestionamientos, nuevas áreas de investigación y nuevas perspectivas analíticas en numerosas disciplinas de las ciencias sociales y aplicadas, tales como la historia cultural, la conservación y restauración, la arqueología, la antropología, la historia técnica del arte, la física experimental o la cultura material, todas estas cuestiones tuvieron un impacto que será comentado en los párrafos sucesivos.

Iconología, estudios culturales e iconología material

El surgimiento de estas nuevas disciplinas ha conducido a pensar incorrectamente que el modelo iconológico presentado por Erwin Panofsky se apartaba de las preguntas acerca de los significados presentes en la materialidad de los objetos. Si bien un análisis iconológico no sería el método más ilustrativo para determinar qué procesos técnicos se llevaron a cabo al momento de crear una imagen, este método sí establecía desde sus inicios la necesidad de trazar un contexto técnico y material a la obra estudiada, tal como es sostenido por Panofsky en la introducción a sus *Estudios sobre Iconología*:

Una interpretación realmente exhaustiva del significado intrínseco o contenido podría incluso mostrar que los procedimientos técnicos característicos de un país, época o artista determinado, por ejemplo la preferencia de Miguel Ángel por la escultura en piedra en vez de bronce, o el uso peculiar de los trazos para sombrear sus dibujos,

⁶ Encontramos dos excepciones en: 1) Diagnóstico del restaurador Alejandro Rogazy publicado en *BARROCO HISPANOAMERICANO EN CHILE VIDA DE SAN FRANCISCO DE ASÍS PINTADA EN EL SIGLO XVII PARA EL CONVENTO FRANCISCANO DE SANTIAGO DE CHILE Y EXPUESTA EN EL MUSEO DE SAN FRANCISCO DEL CITADO CONVENTO*. 2002. *op. cit.*; y 2) MEBOLD, L. 1987. *op. cit.*

son un síntoma de la misma actitud básica, que es discernible en todas las otras cualidades específicas de su estilo.⁷

A pesar de este planteamiento inicial, la iconología no se ocupó de asuntos concernientes a los significados materiales, dejando dicha área investigativa en manos de historiadores cuyas preguntas y metodologías pueden –tal como esta tesis- ser enmarcadas al interior de los amplios dominios de la historia cultural, y es precisamente por esta razón que este trabajo busca circunscribirse en un universo disciplinar aún más específico y acotado. A dicha corriente historiográfica el académico británico Peter Burke dedicó su texto *¿Qué es historia cultural?*⁸ En la obra de Burke se hace evidente que los estudios materiales siguieron tratando de asentarse en un impreciso territorio disciplinar y metodológico. Para Burke la propia definición de historia cultural “aguarda aún una respuesta definitiva”⁹, aunque especificará en párrafos siguientes las principales ocupaciones de esta disciplina:

El común denominador de los historiadores culturales podría describirse como la preocupación por lo simbólico y su interpretación. Conscientes o inconscientes, los símbolos se pueden encontrar por doquier, desde el arte hasta la vida cotidiana, pero una aproximación al pasado en términos del simbolismo no es sino una aproximación entre otras.¹⁰

⁷ PANOFSKY, E. 1972. *Estudios sobre iconología*, Alianza. p. 5. [Publicada originalmente como: PANOFSKY, E. 1962. *Studies in Iconology*, New York, Harper Torchbook.].

⁸ Originalmente publicado el año 2004 bajo el título *What is Cultural History?*, Cambridge, Polity edition. La definición de esta corriente historiográfica, su historia y principales exponentes pueden conocerse en el mismo trabajo. BURKE, P. 2006. *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona, Ed. Paidós Ibérica. 169p.

⁹ BURKE, P. 2006. *op. cit.*, p. 15.

¹⁰ *Ibidem*.

La historia cultural, desde el área de la cultura material ha aportado con la puesta en visible de la simbología presente en las materialidades¹¹ y de este modo Burke establecerá en su libro cuál fue el espacio que la historia cultural completó:

Los historiadores, especialmente los empiristas o «positivistas», solían padecer la enfermedad de la literalidad interpretativa. Muchos de ellos no eran suficientemente sensibles al simbolismo. Muchos de ellos trataban los documentos históricos como si fuesen transparentes, prestando poca o nula atención a su retórica. Muchos de ellos despachaban ciertas acciones humanas, como bendecir con dos o tres dedos (...) En la última generación, los historiadores culturales, al igual que los antropólogos culturales, han demostrado las debilidades de este enfoque positivista.¹²

Lo problemático es que esta puesta en visible por parte de la historia cultural tampoco ha sido suficiente y en esta dirección el propio Burke revisa críticamente el devenir de la disciplina:

Los historiadores culturales han prestado menos atención tradicionalmente a la cultura material que a las ideas, dejando el reino material a los historiadores de la economía. (...) Por su parte, los historiadores de la economía solían descuidar los aspectos simbólicos de la comida, la ropa y el cobijo, atendiendo en su lugar a los niveles de nutrición o a la cantidad de ingresos invertidos por un individuo en diferentes mercancías¹³

Desde la cita anterior y a partir de distintas fuentes bibliográficas que tratan al respecto¹⁴, puede observarse que el campo de estudio de la historia cultural se ha interesado por los elementos producidos por la sociedad en un orden simbólico, aunque sin centrarse necesariamente en los testimonios artísticos u objetuales

¹¹ Para ejemplos metodológicos consultar: BURKE, P. 1995. *La fabricación de Luis XIV*. Madrid, Editorial Nerea. 230p. [Publicado originalmente como BURKE, P. 1992. *The fabrication of Louis XIV*. Londres, Yale University Press] y BURKE, P. 2001. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica. 272p. [Publicado originalmente como BURKE, P. 2001 *Eyewitnessing: the uses of images as historical evidence*. Londres, Reaktion Books].

¹² BURKE, P. 2006. *op. cit.* p. 154.

¹³ BURKE, P. 2006. *op. cit.* p. 89.

¹⁴ BURKE, P. 2001. *op. cit.* Además ver introducción de APPADURAI, A. (ed). 1991. *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*. México, Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 406p.

que dan curso a estas simbologías, asuntos que solo se dejarán planteados en esta problematización, pero que pueden ser revisados en profundidad en textos de autores como Peter Burke, Arjun Appadurai (1991), Roger Chartier (1995) o Norman Pounds (1992), cuyas publicaciones nos parecen suficientemente conocidas para permitirnos comentar acá (y solo de manera sintética), algunos aportes o desventajas de la historia cultural al momento de interpretar el significado de las materialidades, tras precisar que el olvido de lo material desde la iconología ha sido solo un supuesto aparente. Determinado esto, se considera oportuno seguir adelante con las primeras aproximaciones a una definición del concepto iconología material, cuya premisa ha sido proponer que los materiales son componentes activos en la concepción, producción e interpretación de obras de arte.

La iconología material es una metodología investigativa surgida en Alemania en los años 70 y consolidada en ese mismo país en los años 90, cuyo desarrollo, exponentes, objetivos principales y propuestas metodológicas se presentan en el libro *Die Sprache Der Materialien*¹⁵ (primera edición, 1994 / segunda edición, 2008) del historiador del arte alemán Thomas Raff. Dada la originalidad en la propuesta y desarrollo del tema en este libro (así como las dificultades de acceso a obras escritas en español referentes a la cuestión), es que se escogió dicho texto como principal base teórica de esta tesis.

¹⁵ RAFF, T. 2008. *Die Sprache Der Materialien: Anleitung zueinerlkonologie der Werkstoffe*. Münster, Waxmann. 221p.

De acuerdo con las ideas que Raff desarrolla a lo largo de su libro, definiremos iconología material como la semántica, simbolismo y alegoría¹⁶ presentes en los materiales que dan consistencia a una obra de arte, consolidando a través de su texto una línea de estudio antecedida por los investigadores Günter Bandmann¹⁷, Wolfgang Kemp¹⁸, Norberto Grammacini¹⁹ y Wendy Steadman Sheard²⁰, a quienes se contextualizará con mayor detalle en el apartado 1.1.

Este método, al cual se hará referencia detallada en el capítulo I, se empleará como principal recurso teórico y analítico en el transcurso de esta investigación, donde se busca demostrar que los materiales y técnicas que

¹⁶ Bajo el lente analítico de Raff estos tres conceptos son entendidos como sinónimos.

En texto original, RAFF, T. 2008. *op. cit.* p. 20: "Die Begriffe "Symbol" und "Metapher", "Bedeutsamkeit" und "Verweiskraft", "allegorisch", "bildlich" und "semantisch" werden in dieser Arbeit bezüglich der Materialien nicht so streng geschieden, wie dies bei anderen Fragestellungen üblich und möglich ist, sie werden vielmehr weitgehend synonym gebraucht." Traducción al español de Julia Braatz: "Son reconocidos como sinónimos los conceptos símbolo y metáfora, significado y remisión, alegórico y semántico. En este trabajo no son diferenciados tan estrictamente con respecto a los materiales como sería normal en otro tipo de cuestiones". Raff agregará que: "La relación del valor en el trabajo artístico en la historia del arte, está supeditada a un cambio tan fuerte como la materialidad de la obra, en ejemplos elegidos de la Edad Media y la temprana edad moderna. Con esos ejemplos el seminario quiere comparar los materiales más usados, sus condiciones técnicas y económicas y finalmente preguntar en cuánto participan en el significado de la obra. Con ejemplos se quiere demostrar qué tipo de imaginaciones de valor y significado se unen con esas diferentes sustancias de trabajo. En qué tipo de categorizaciones y funciones les llega ese rol y qué cuentan las obras sobre su recepción intencionada. El espectro de los materiales va desde la arcilla, madera, pasando al marfil, piedra, bronce, hasta el oro y cristal". (En texto original, RAFF, T. 2008. *op. cit.* p. 23: "Das Verhältnis vom Wert der künstlerischer Arbeit war (und ist) in der Geschichte der Kunst einem so starken Wandel unterworfen wie die Materialität des Werkes. An ausgewählten Beispielen aus Mittelalter und Früher Neuzeit möchte das Seminar die gebräuchlichsten Materialien miteinander vergleichen, ihre technischen und ökonomischen Bedingungen klären und schließlich fragen, inwiefern sie Anteil an der Bedeutungsstiftung der Werke haben. Fallstudien sollen zeigen, welche Wert- und Bedeutungsvorstellungen sich mit den einzelnen Werkstoffen verbinden, in welchen Gattungen oder Funktionen ihnen jeweils eine besondere Rolle zukam und was die Werke selbst über ihre intendierte Rezeption verraten. Das Spektrum der Materialien reicht dabei von Ton und Holz über Elfenbein, Stein und Bronze bis zu Gold, Glas und Kristall".

¹⁷ Con su ensayo publicado como BANDMANN, G. 1969. *Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials. Städel-Jahrbuch* (N.F.2). pp. 75-100.

¹⁸ KEMP, W. 1975. *Material der bildenden Kunst. Zu einem ungelösten problema der kunstwissenschaft. Prisma (Gesamthochschule Kassel)* (H. 9): 25-34.

¹⁹ En 1987 realizó un ensayo llamado "Iconología del bronce en la Edad Media", mencionado en RAFF, T. 2008. *op. cit.*

²⁰ En 1992 presentó un ensayo sobre "La tumba Medici de Verrocchio y el lenguaje de los materiales", mencionado en RAFF, T. 2008. *op. cit.*

componen un cuadro colonial contribuyen efectivamente a su contenido simbólico, y distan de ser aspectos meramente complementarios a otras disciplinas con las que tradicionalmente se han comprendido, descrito o interpretado simbólicamente las obras de arte (iconografía, iconología, semiótica o estética). En el libro de Raff (*Die Sprache Der Materialien*) y bajo los criterios de la iconología material, se analizan también piezas arqueológicas²¹ que hoy forman parte de colecciones museales o integran estudios de historia del arte.

Dichas correspondencias resultan pertinentes a esta tesis, considerando que el término obra de arte no es contemporáneo a la producción de muchas de las obras analizadas por Raff, ni tampoco es aplicable al contexto productivo del cuadro que constituye el problema central de esta investigación²². Cabe considerar que la iconología material es un método con el que hasta ahora se ha estudiado preferentemente arquitectura o estatuaria medieval²³ y bajo tales antecedentes, establecer un nexo o traspaso desde lo medieval a lo virreinal resulta incluso viable si se atiende a la posibilidad de relacionar metodologías analíticas comunes. Josefina Schenke en su tesis doctoral *Imágenes y Reliquias en*

²¹ Ver RAFF, T. 2008. *op. cit.* pp. 60-62, 74-76 y 81.

²² Josefina Schenke al estudiar y analizar objetos coloniales en su tesis doctoral, optará por plegarse a las ideas de Hans Belting quien “evade conscientemente la problemática de la imagen como producto artístico y traza su historia ‘antes de la época del arte’. El autor discute aquí los roles que cumplen las imágenes en Bizancio no solo como figuras de lo sagrado, sino como “personas” sagradas que desempeñan roles activos en una guerra, son heridas por herejes, o agreden a sus enemigos. Desde sus orígenes, las imágenes religiosas comparten con la reliquia el carácter de *presencia*; ellas no son simples objetos manufacturados, sino presencias sagradas que intervienen activamente en la historia de los hombres.” SCHENKE, M. 2015. *Imágenes y reliquias en Santiago de Chile: prodigios, tradiciones, creencias y prácticas (siglo XVIII)*. Tesis para optar al grado académico de Doctor en Historia. Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política. 399p. p. 36.

²³ Los ejemplos del libro de Raff no provienen solo de la Edad Media, sino que llegan hasta el comienzo de la modernidad.

*Santiago de Chile: Prodigios, tradiciones, creencias y prácticas (siglo XVIII)*²⁴, incluye la serie *Vida de San Francisco* dentro de la clasificación de objetos devocionales, denominando de esta manera a “todo aquello que sea foco de una determinada devoción cristiana o que funcione como eje de un culto piadoso”²⁵, explicando la utilidad de dichos objetos “para la meditación cotidiana en torno a los ejemplos de las vidas de los santos”²⁶. Desarrollando esta analogía, la propia Schenke expondrá las ideas que Hans Belting despliega en su libro *Imagen y culto historia de las imágenes antes de la era del arte*²⁷, señalando que la consideración no artística o “an-estética” formulada por Hans Belting, servirá para “tematizar un amplio espectro de representaciones visuales en su conexión con un entramado de prácticas sociales específicamente litúrgicas, narrativas y místicas, experiencias que anteceden al rol de estas imágenes como objeto exclusivo de delectación estética.”²⁸

Aunque –en efecto- la Edad Media ofrece puntos de encuentro con el hacer virreinal, sería errado excluir otros períodos de las inquietudes que surgen desde la dimensión material (considerando que el propio Panofsky ideó la pregunta

²⁴ SCHENKE, M. 2015. *op. cit.*

²⁵ SCHENKE, M. 2015. *op. cit.* p. 13.

²⁶ SCHENKE, M. 2015. *op. cit.* p. 18.

²⁷ BELTING, H. 2009. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid, Akal, Arte y estética nº 75. 744p. [Publicado originalmente bajo el título, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, Beck, 1990.]

²⁸ Josefina Schenke hablando de Belting, precisa que la conceptualización (interdisciplinar) del autor pertenece a un conjunto de ciencias humanas en cuya intersección se sitúa este objeto multiforme: antropología religiosa, sociología, historia de la cultura. En el régimen imaginario que prevalece durante lo que Belting denomina “era medieval de la imagen”, las configuraciones visuales quedan siempre atadas a usos rituales y religiosos, sin ofrecerse desligadas del *modus vivendi* en el que participan con lo que Belting denomina “la invención del cuadro”. SCHENKE, M. 2015. *op. cit.* p. 33.

pensando en piezas renacentistas), y como ejemplo de esta mirada más amplia, es preciso comentar que el historiador del arte escocés Norman Bryson expuso una postura teórica que posibilita el desarrollo de una historia material del arte. Para ello Bryson advertía la necesidad de un replanteamiento de los métodos utilizados por la generación de Gombrich, considerando que algunos de sus procesos para analizar obras fueron empleados como supuestos tácitos y por ello debían ser nuevamente pensados. Desde esta mirada crítica, Bryson en su libro *Visión y Pintura: La lógica de la mirada* (1983)²⁹ establecerá la necesidad de un

replanteamiento radical de los métodos utilizados por la historia del arte: los supuestos tácitos que guían la normal actividad del historiador del arte (...) historiadores del arte que se aventuren fuera de su especialidad para hacerse las preguntas fundamentales ¿qué es un cuadro?, ¿cuál es su relación con la percepción?, ¿con el poder?, ¿con la tradición? (...)³⁰

Dos décadas después de lo expuesto por Bryson, Michel Pastoureau, (destacado medievalista francés), consideró igualmente plausible emplear metodologías de análisis histórico desde la dimensión material de una obra, declarando que

Para el medievalista, por ejemplo, más que el vitral, el fresco o el retablo, más que la propia miniatura (pero también, claro está, en estrecha vinculación con los distintos documentos), son las tinturas, la tela y el vestido los que aportan el material documental más sólido, más abundante y más pertinente.³¹

En esta vía, el presente estudio propone que comprender dicho contexto material resulta muy útil para averiguar a partir de datos científicos tomados del

²⁹ BRYSON, N. 1991. *Visión y pintura: la lógica de la mirada*. Madrid, Alianza. 180p. [Publicado originalmente como *Vision and painting. The Logic of the Gaze*, New Haven and London, Yale University Press, 1983].

³⁰ BRYSON, N. 1991. *op. cit.* p. 13.

³¹ PASTOUREAU, M. 2010. *Azul: historia de un color*. Barcelona, Paidós Contextos. p. 16. [Publicado originalmente bajo el nombre de *Bleu: Histoire d'une couleur*, Paris, Editions du Seuil, 2000].

orden físico del cuadro, aspectos de la organización social, técnica y económica que posibilitó su factura, y cuyo análisis busca ampliar el estudio de la imagen pintada sobre el lienzo, asumiendo que la actividad manual al interior de los talleres trasciende lo meramente instrumental, convirtiéndose en un ejercicio fundamentalmente analítico e intelectual. Este ejercicio está íntimamente asociado con el concepto “reparación dinámica” propuesto por el sociólogo estadounidense Richard Sennett³², el cual refiere a la capacidad de plantear nuevas acciones para ejecutar una tarea, en donde la inventiva del hacer va confiriendo nuevos sentidos y nuevos usos a viejas herramientas. Esto, en el caso estudiado, guarda relación con el modo de enfrentar las dificultades propias en que se encontraba el pintor virreinal frente a un nuevo escenario fáctico e instrumental de herencia y tradición europea.³³

En relación con lo anterior, Alejandra Castro, autora de la tesis *La consistencia material del cuadro-objeto colonial. Pinturas cusqueñas en los siglos XVII y XVIII* sostiene que “Entender la consistencia material como auxiliar, es negar que esa materialidad tiene el poder de definir cómo se presenta lo representado, como si el motivo identificado definiera las reglas de su interpretación con absoluta independencia de las condiciones materiales que lo

³² SENNETT, R. 2009. *El Artesano*. Barcelona, Anagrama. 461p. [Publicado originalmente como *The Craftsman*, Allen Lane / penguin press, 2008].

³³ Siracusano se refiere la aptitud de hacer descubrimientos deseables por accidente o serendipia en el empleo de técnicas o instrumentos artísticos en la nota al pie 235 de su libro: SIRACUSANO, G. 2005. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica. 366p.

posibilitan.”³⁴ Asimismo, y en concordancia a lo consignado anteriormente, Michel Pastoureau sostiene que

(...) textos e imágenes no contienen el mismo tipo de discurso y deben ser interrogados y utilizados con métodos distintos. Esto, a pesar de ser evidente, es a menudo olvidado, sobre todo por los historiadores del arte que, en vez de extraer el sentido de las mismas imágenes, les sobreponen lo que ellos pudieron aprender en otro lugar, especialmente en los textos.³⁵

Las críticas antes expuestas resultan especialmente oportunas cuando se piensa a continuación en la problemática surgida en América virreinal, en el contexto de la conquista y evangelización, donde la aplicación de un sistema visual europeo no solo impuso referentes formales de procedencia occidental, sino también técnicas de pintura como el óleo que permitieron producir nuevos artificios perceptuales, consolidando programas iconográficos e instalando formas de ver que no tenían precedentes y que quizás no tuvieron la misma importancia en Europa que en Cusco precolombino y para cuyos

(...) períodos históricos existe la tentación de sobreponer a los objetos y a las imágenes, informaciones que nos aportan los textos, cuando el método correcto –al menos en una primera fase de análisis- sería actuar como los prehistoriadores (que no disponen de ningún texto para analizar las pinturas murales); es decir extraer de esas mismas imágenes y de esos objetos sentido, lógica y sistemas, estudiando, por ejemplo la abundancia y la escasez, las disposiciones y las distribuciones, las relaciones entre lo alto y lo bajo, la derecha y la izquierda, lo anterior y lo posterior, el centro y la periferia.³⁶

Ahora bien, estas preguntas se proponen en un contexto nacional donde muchas veces las fuentes escritas no han sido interrogadas con el propósito de

³⁴ CASTRO, A. 2013. La consistencia material del cuadro-objeto colonial. Pinturas cusqueñas en los siglos XVII y XVIII, Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos. Santiago, Facultad de filosofía y Humanidades Universidad de Chile. p. 103.

³⁵ Pastoureau citado en CASTELNUOVO, E. y SERGI, G. 2002. *Arti e storia nel Medioevo: Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*. Torino, G. Einaudi. p. 421.

³⁶ PASTOUREAU, M. 2010. *op. cit.* pp. 12–13.

conocer simbologías materiales y porque desde la historia del arte chileno, se ha dado mayor importancia a estas fuentes (escritas) que al conocimiento directo del objeto estudiado a través de su observación y de su estudio científico. Estos análisis son aún poco frecuentes en nuestro país y –si bien se han realizado de modo relativamente sistemático en entidades gubernamentales- o con aportes privados³⁷ sigue habiendo escasa regulación y apoyo institucional para investigadores independientes. Esta misma escasez en la sistematicidad de estudios a la dimensión física de obras del pasado, se observa en la escasez de referencias sobre la situación material de la obra *San Francisco niño reparte el pan a los pobres* que sirvieron de antecedente a esta investigación.

Estado de los conocimientos materiales sobre este cuadro antes de nuestra investigación

Entre los años 1960 y 2002, las fuentes que informan sobre análisis materiales al cuadro *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*, no son ni numerosas ni suficientemente fundamentadas con estudios científicos confiables o concluyentes. Es posible encontrar unas breves líneas sobre el estado de conservación en el libro *Catálogo de pintura colonial en Chile* donde concisamente

³⁷ Alejandro Rogazy en: *BARROCO HISPANOAMERICANO EN CHILE VIDA DE SAN FRANCISCO DE ASÍS PINTADA EN EL SIGLO XVII PARA EL CONVENTO FRANCISCANO DE SANTIAGO DE CHILE Y EXPUESTA EN EL MUSEO DE SAN FRANCISCO DEL CITADO CONVENTO*. 2002. *op. cit.* Entre los auspiciadores de esta publicación aparecen corporación 3c por el arte y Telefónica de Chile.

se registra lo siguiente: “Capa pictórica craquelada – marco de época, pintura completa – Restauración Taller Campos L.”³⁸

Con posterioridad se sabrá que “En Junio del año 2000 la Sociedad Conservadores y Restauradores Van de Maele & Rogazy Ltda. Inició (...) un diagnóstico y tratamiento para conservar y restaurar 22 lienzos de la serie ‘Vida y Obra de San Francisco de Asís’, perteneciente a la Orden Franciscana de Chile”³⁹, siendo el restaurador Alejandro Rogazy el primero en presentar deducciones históricas a partir de un trabajo de conservación. Sin embargo, el estudio de Rogazy dejó pendiente la corroboración de datos entregados o de manera preliminar o en ocasiones muy vagos, observables en declaraciones como: “El aglutinante de las capas pictóricas por lo general es oleoso y acuoso”⁴⁰, o anotaciones que no dan cuenta con exactitud de la presencia una determinada sustancia: “El verde (probablemente resinato de cobre) [...]”⁴¹.

El texto de Rogazy tampoco cuenta con referencias necesarias para poder contrastar los estudios de laboratorio que le permitieron llegar a las conclusiones que deja por escrito, y ello se evidencia por ejemplo en declaraciones como: “las

³⁸ MEBOLD, L. 2010. *op. cit.* p. 153.

³⁹ El diagnóstico completo de conservación y restauración fue publicado por Alejandro Rogazy en *BARROCO HISPANOAMERICANO EN CHILE VIDA DE SAN FRANCISCO DE ASÍS PINTADA EN EL SIGLO XVII PARA EL CONVENTO FRANCISCANO DE SANTIAGO DE CHILE Y EXPUESTA EN EL MUSEO DE SAN FRANCISCO DEL CITADO CONVENTO*. 2002. *op. cit.* Muchas de sus anotaciones se expondrán documental y críticamente a lo largo de esta tesis.

⁴⁰ Alejandro Rogazy en: *BARROCO HISPANOAMERICANO EN CHILE VIDA DE SAN FRANCISCO DE ASÍS PINTADA EN EL SIGLO XVII PARA EL CONVENTO FRANCISCANO DE SANTIAGO DE CHILE Y EXPUESTA EN EL MUSEO DE SAN FRANCISCO DEL CITADO CONVENTO*. 2002. p. 165.

⁴¹ *Ibidem*.

telas fueron confeccionadas con fibras de cáñamo de grano”⁴², mientras que el análisis de laboratorio realizado para efectos de esta investigación da como resultado el empleo de fibras de lino; otro resultado de esta tesis que no coincide con el informe del año 2002, es que la moldura que encuadra (marco) de la obra *San Francisco niño reparte el pan a los pobres* es de alerce y en el texto de Alejandro Rogazy se sostiene que los marcos de la serie son de madera de cedro. Asimismo, tras esta investigación, tampoco podríamos aseverar con la misma certeza de Rogazy el traspaso de un grabado a partir de cuadrícula como base gráfica para la imagen pintada, pues los análisis infrarrojos de este estudio no evidencian presencia de dibujo en la obra, mucho menos podríamos garantizar el empleo de cámara oscura. A nivel documental, tampoco se cuenta con las fuentes primarias que logren demostrar que las obras fuesen transportadas en tres envíos entre los años 1668 y 1684, a lomo de mula de Cusco a Callao y luego por mar a Valparaíso, para ser transportados finalmente en carreta hasta Santiago, tal como Rogazy sostiene en su texto.

El informe más reciente con que se contaba antes de esta investigación se obtuvo transcribiendo una referencia oral sobre el estado de conservación del cuadro realizada por Fanny Canessa, Restauradora Jefe del Museo Colonial de San Francisco⁴³, quien con fecha 25 de abril de 2015 describe las condiciones exteriores de la obra. Al momento de extraer muestras de pigmento para análisis de laboratorio que sirvieron a este estudio, Canessa realizó un examen visual del

⁴² *Ibídem*.

⁴³ Fanny Canessa, entrevista realizada el 22 de abril de 2015.

bastidor, soporte tela, imagen pintada y marco (o más exactamente moldura que encuadra). En aquel entonces se determinó que: “La obra tiene un bastidor formado por dos largueros y tres travesaños unidos por ensambles que están fijos con escuadras de bronce atornilladas, lo cual corresponde a una intervención actual.”⁴⁴

Se observó un bastidor en buen estado general, es decir con una estructura estable, sin deformaciones ni ataques demasiado evidentes de insectos. Se identificaron además pequeños daños tales como faltantes y abrasiones que podrían ser producto de la manipulación y se observó un barniz aplicado en la superficie. No obstante, sin análisis de laboratorio resultó imposible saber si era efectivamente un barniz, si correspondía a un material del original, o si fue aplicado con posterioridad.

A continuación se inspeccionó el reverso, que en este cuadro ha sobrevivido al revestimiento o rentela, lo que permitió extraer una muestra de fibra del soporte, sirviendo a esta investigación para identificar sobre qué tipo de textil fue pintada la imagen.

Esta obra no está rentelada, lo que posibilita observar una tela original que también se encuentra en muy buen estado, con mucha resistencia mecánica y que no presenta rasgados ni faltantes. Sí presenta una impregnación, quizás de un barniz o cera que se aplicó en algún momento. Corresponde a algo que migró desde la superficie de la capa pictórica y que se percibe al tacto. El soporte tela tiene también deformaciones y presenta dos ondulaciones verticales no muy marcadas en ambos extremos. También se observa una pequeña pérdida de tensión que aumenta con la humedad ambiental, pero está estable.⁴⁵

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Ibidem.*

El paso siguiente fue observar la superficie pintada para verificar que la apariencia, textura y patrón de craqueladuras (red de grietas en la superficie de la pintura) fuesen acordes a la antigüedad de la obra y a las condiciones de conservación en concordancia con los 52 cuadros restantes de la serie. Se concluyó que la obra no presenta anomalías aparentes, ni áreas visibles de grandes daños.

Aunque la capa de preparación no se ve, fue posible suponer que estaba estable, pues no se observaron a simple vista pérdidas de adherencia ni levantamientos. La capa pictórica tampoco presentaba abrasiones ni faltantes muy acentuados (no obstante Canessa plantea que sí sucede en otros cuadros de la misma serie). Se pudieron también observar reintegros a modo de puntillismo para restituir la policromía faltante. Si bien se determinó la existencia de craquelados, estos no parecían muy acentuados y se localizaban principalmente en la esquina superior derecha de la imagen (probablemente debido a la pérdida de tensión de la tela). El resto de la capa pictórica presentaba algunas grietas en la unión central del paño (zona de costura) y también algunas grietas longitudinales menores. No se observaron decoloraciones, o colores que hayan cambiado con el paso del tiempo, aunque sí se observó una capa de protección brillante, quizás un barniz que probablemente no corresponde a un barniz original, sino a uno contemporáneo, ya que los barnices antiguos tienden a amarillar.

También se extrajo una muestra del marco de madera que proporcionó a este estudio una fuente de información sobre la construcción de la obra y el origen

geográfico (del cual trataremos con mayor detalle en el apartado 4.1.7 y en el anexo 10):

El marco tiene varias intervenciones. Tiene una capa de preparación blanca de algún material de origen cálcico. Tiene una base de preparación roja o terracota que es el bol de armenia, luego hay distintas marcas de dorado a la hoja o pan de oro. Ese dorado está bastante interrumpido, hay faltantes, pérdida de adherencia, interrupciones por elementos de montaje como tornillos. Las orillas externas del marco mantienen la madera libre de base, bol o dorado. El marco dorado no se ve repintado. Sí se ve pérdida de adherencia, faltantes, abrasiones, etc. pero no se ven repintes que estén cubriendo el dorado. En general se ve bastante estable y en muy buen estado. El mayor problema que presenta hoy es la pérdida de tensión y ondulaciones del soporte tela, que podría estar produciendo craquelados que se podrían evitar.⁴⁶

Futuras investigaciones podrían evaluar los detalles de la pincelada y craquelado, o estudiar la secuencia de capas de pintura y suciedad entre las grietas, pudiendo distinguir con precisión áreas de repinte, observando capas pictóricas aplicadas sobre las grietas existentes en la superficie de la capa pictórica original. El examen microscópico también podría ser útil para identificar ciertos pigmentos molidos gruesos, o mezclas de pigmentos que se realizaron en la propia tela, sin necesidad de técnicas más invasivas como los análisis estratigráficos o la extracción de pigmentos para microespectroscopías de barrido realizadas en este estudio.

Para efectos de esta investigación, se concuerda con lo propuesto por Silvia Bordini⁴⁷ al sostener que los análisis de laboratorio si son adecuadamente empleados y utilizados junto a otros sistemas interpretativos, permiten individualizar los materiales originales, posibilitando en este caso particular el

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ BORDINI, S. 1995. *op. cit.* p. 9.

conocimiento de técnicas de un taller virreinal, de las cuales hasta ahora no existen o se desconocen registros escritos. Igualmente pueden potenciar la percepción de una obra gracias a la ampliación de nuestras facultades sensoriales, mostrando “los detalles invisibles, la estructura material, los pormenores más ocultos, las rectificaciones, los *pentimenti*, las fases de elaboración (...) contribuyendo a la transformación de las orientaciones de la crítica de arte y del modo mismo de entender la historia del arte”.⁴⁸

Formulación de la hipótesis. Iconología material aplicada al estudio técnico del cuadro *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*

La hipótesis propuesta se enfoca en la aplicación de la Iconología material al estudio técnico del cuadro franciscano, un planteamiento que se ha diseñado en dos partes. La **primera parte** establece el empleo de la iconología material como herramienta teórica, capaz de proveer un método de análisis que haga manifiesto el sentido simbólico presente en las técnicas pictóricas de la obra, poniendo en relieve a través de esta opción metodológica, la condición tridimensional de la pieza. El aporte de nuestro estudio es adherir a la iconología material no solo como planteamiento, sino ampliar y subrayar su estatus e idoneidad como corriente metodológica, para interpretar en clave histórica datos de laboratorio (normalmente asociados a la restauración y conservación de la pieza). Como

⁴⁸ *Ibidem.*

segunda parte de esta hipótesis, se plantea -desde una triangulación informativa que inicia en los planteamientos de Raff, luego se vincula con la metodología propuesta por Siracusano para el contexto andino, y finalmente se aplica a la obra *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*- que la producción técnica de un cuadro colonial, puede ser entendida como una instancia directamente relacionada con el desarrollo y evolución de la historia del arte de este período, capaz de dar cuenta de aspectos esenciales para una discusión disciplinar en torno a la obra. La declaración anterior es posible cuando se considera que el orden material de un cuadro puede servir de fuente documental, que al ser interpretada junto con fuentes escritas, tiene la capacidad de ampliar las posibilidades de comprensión y lectura de un cuadro colonial, haciéndonos cargo de un problema que el propio Thomas Raff anuncia debe profundizarse, al declarar que “La transferibilidad de los resultados sobre obras de arte "sin fuentes" (sin origen), y por así decirlo, "mudas de iconología material", deben entonces ser expuestos y justificados en un futuro ensayo.”⁴⁹

A partir de ello es posible plantear que los valores simbólicos con que las sociedades precolombinas y coloniales cargaron las materialidades a lo largo del tiempo⁵⁰, obedecen a juicios de valor históricos y sociales que, al ser analizadas bajo el lente de la iconología material, pueden dar cuenta no solo del valor estético de la imagen, sino del significado que los materiales y técnicas tuvieron en una

⁴⁹ RAFF, T. 2008. *op. cit.* p. 21.

⁵⁰ Ver Thomas Raff y Norberto Gramaccini, en CASTELNUOVO, E. y SERGI, G. 2002. *op. cit.* pp. 395-416. En estas páginas los autores expondrán ejemplos del modo en que los materiales se cargan de significados, tal como una batería se carga de energía.

época determinada, e incluso de su facultad para convertirse en verdaderos actores sociales, capaces de encarnar el poder y esplendor de una época⁵¹. Por el contrario, se propone que la falta de valor o ausencia de ciertos materiales también puede ser interpretada bajo este lente como símbolo de una austera realidad material local, o de la dimensión móvil que tiene el significado de un material⁵² o de una técnica en el transcurso de la historia.

Objetivos y metodología

Frente a las interrogantes que buscan conocer e interpretar simbólicamente las técnicas de taller que posibilitaron la factura de un cuadro virreinal, la iconología material se presenta como un planteamiento novedoso, sin embargo, a nuestro juicio y como se especificará en el transcurso de este estudio, donde se realizarán las apreciaciones correspondientes que maticen y completen esta afirmación, no logra internarse de un modo consistente en las perspectivas requeridas para una lectura simbólica de las técnicas pictóricas⁵³ (como sí lo hace con las sustancias de trabajo de la escultura o arquitectura). Es así como tras considerar la ausencia de una teorización consensuada sobre el rol de materiales y técnicas artísticas en el campo de la historia del arte virreinal, esta tesis se ha propuesto como **objetivo general** establecer el modo en que el empleo de ciertas

⁵¹ Tanto PASTOUREAU, M. 2010. *op. cit.*, como BALL, P. 2003. *La invención del color*. Madrid, Turner. 464p. [Publicado originalmente como BALL, P. 2002. *Bright earth: the invention of color*. Viking], concuerdan en que el color es un hecho social y simbólico.

⁵² Ese tema se desarrolla en profundidad en el apartado 2.1 de esta tesis: "Carga y descarga material".

⁵³ Raff todavía se pregunta si es un método o un planteamiento, si realmente es posible prescindir de fuentes escritas, si efectivamente las técnicas artísticas pueden analizarse bajo la mirada que él propone.

materialidades y el espectador pudieron cargar semánticamente una técnica pictórica, a través de relaciones económicas o simbólicas que fueron mediadas principalmente por las prácticas de taller y por la comitencia, demostrando a través de un análisis material iconológico, que los significados de los materiales y técnicas con el correr de la historia no han sido ni estables ni unívocos.

De esta forma, en relación a lo planteado anteriormente y a la información asociada a la materialidad de la obra en estudio, esta investigación trabajó en torno a los siguientes **objetivos específicos**:

1) Identificar un marco teórico e histórico que posibilite una interpretación material iconológica de las técnicas identificadas en el cuadro *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*.

2) Definir el concepto iconología material y su inserción en el panorama actual de la historia del arte, exponiendo el modo en que los procesos de producción y transformación material se encuentran íntimamente ligados a saberes y sistemas de pensamiento, soluciones e invenciones técnicas, aptos para analizar simbólicamente las técnicas pictóricas en Cusco virreinal.

3) Determinar el modo en que la técnica artística y el espectador pudieron "cargar semánticamente" materialidades y técnicas pictóricas, a través de diversas instancias socioculturales, evidenciando que los significados de éstas en el transcurso del tiempo no han sido ni estables ni uniformes.

4) Delimitar quiénes, dónde, para quiénes y en qué espacio social se realizó el cuadro *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*.

5) Analizar material y técnicamente el cuadro *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*, producido al interior del taller de Basilio Santa Cruz.

El contenido de cada uno de estos objetivos que son reflejo de la hipótesis y las preguntas que problematizan este texto, se abordaron a lo largo de los cuatro capítulos que construyen esta tesis, precedidos por la introducción general que ahora nos ocupa, siendo esta introducción una presentación breve, aunque eficiente para proponer la identificación de un marco teórico e histórico que viabilice una interpretación material-iconológica de las técnicas reconocidas en el cuadro *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*. En esta sección se establece asimismo como referente articulador el concepto “iconología material” acuñado por Thomas Raff, cuya propuesta busca proyectarse en el panorama virreinal cusqueño, y donde –precisamente- este estudio intenta aportar a la reflexión sobre un significado material iconológico para las técnicas artísticas identificadas en una obra virreinal. Una tarea que el libro de Raff dejó pendiente y que marcó el recorrido de los siguientes capítulos de nuestro trabajo.

El **primer capítulo** busca definir el concepto iconología material y su inserción en el panorama actual de la historia del arte, exponiendo el modo en que los procesos de producción y transformación material se encuentran íntimamente ligados a saberes y sistemas de pensamiento, soluciones e invenciones técnicas, idóneos para analizar simbólicamente las técnicas pictóricas de Cusco virreinal. Por lo anterior, presentamos a Thomas Raff como un autor precursor en el panorama del significado que una pieza pictórica puede portar, y consideramos

sus ideas como un lugar de convergencia -o síntesis- de ideas de otros autores, que en otros contextos han reflexionado sobre la semántica de técnicas y materiales pictóricos.

El **segundo capítulo** propone establecer el modo en que la técnica artística y el espectador pudieron cargar de sentido una sustancia de trabajo en una época y un espacio definidos, poniendo en relieve problemáticas de carga y descarga material. Posteriormente se buscó contextualizar cronológicamente el modo en que haceres y saberes técnicos instalados desde Europa se resignificaron en las materias primas y prácticas artísticas locales. Ello con el propósito de comprender el contexto sobre el cual se instaló en Perú un sistema gremial, intentando regular actividades artesanales desde estándares españoles. Finalmente, se estudiará específicamente el caso cusqueño, poniendo énfasis en la debilidad institucional del gremio de pintores en esa ciudad durante el siglo XVII, hecho que en esta tesis contribuye a explicar la autonomía e innovación en las prácticas y usos materiales del Cusco colonial (ceñidos con flexibilidad a la regulación gremial de raíz europea), dando pie a una fuerte inventiva del hacer que confirió nuevos sentidos y nuevos usos a viejos instrumentos técnicos.

El **tercer capítulo** se propone delimitar quiénes, dónde, para quiénes y en qué espacio social se realizó el cuadro *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*, para lo cual ha sido preciso describir los aspectos generales del funcionamiento de los talleres como espacios de tradición, reiteración y experimentación técnica. En esa línea, se presentó una posible reconstrucción

contextual orientada a proponer una aproximación al espacio de trabajo en que habrían realizado sus obras Basilio Santa Cruz y Juan Zapaca Inga.

El análisis material y técnico al cuadro *San Francisco niño reparte el pan a los pobres* producido al interior del taller de Basilio Santa Cruz, se trabajó a lo largo del **cuarto capítulo**, donde se pusieron en práctica las posibilidades que confiere una mirada material iconológica, como método interpretativo sobre un objeto, que ha sido sometido previamente a estudios de laboratorio. Éstos confirieron información documental sobre los aportes e innovaciones involucrados en su factura, los sistemas de costura, la organización de los paños, la tensión de lienzos, la imprimación del soporte, la selección de pigmentos, la organización de aparatos perspécticos y la disposición de la moldura que encuadra. Al interior de esta investigación, se ha considerado cada una de estas soluciones como huellas visibles de un hacer particular. En este capítulo se demostrará que la obra se finalizó en Chile, pues acá se dispusieron las telas en el bastidor y asimismo se dispuso la moldura que encuadra, elementos fundamentales para poder ver las imágenes pintadas y disponer el cuadro en el espacio conventual.

Finalmente en el **quinto capítulo** se ha propuesto plantear el vínculo entre el espectador y el espacio en que fueron emplazadas las pinturas; un lugar que determina la presentación e interpretación del objeto pictórico, articulado en base a las siguientes preguntas: ¿Cómo estaban dispuestos los cuadros en el convento?, ¿Cuál era el propósito de estas imágenes en ese espacio devocional?, ¿Es la “Gran sala” un lugar de resignificación del objeto virreinal?

En términos generales, la estructura metodológica de esta investigación planteó cuatro etapas de desarrollo vinculadas entre sí: en la primera etapa se trabajó la elaboración de un marco teórico y documental referido a la Iconología Material. En la segunda etapa, se trabajó con evidencias documentales alusivas al cuadro *San Francisco niño reparte el pan a los pobres* que permitieron especificar su significación técnica. Dichas evidencias se dividieron en directas (es decir pruebas de laboratorio), y evidencias indirectas (textos), que en este caso no refirieron exactamente a la obra estudiada, pero sí aludieron con precisión a los elementos genéricos empleados para su factura. Estos dos tipos de fuentes documentales se presentan separadas solo para efectos metodológicos, no obstante el significado final se extrajo de la interrelación entre ambas.

En el caso del primer tipo de evidencia documental, se buscó solucionar el problema de no contar con fuentes escritas sobre materialidades y procedimientos técnicos alusivos específicamente a la factura de la obra. Este recurso ayudó a prescindir de la transferibilidad de datos y resultados de otros estudios, trabajando a partir de las particularidades del objeto mismo. En el segundo caso de evidencia documental se emplearon textos (crónicas, documentos y fuentes secundarias) que testimoniaban la existencia de materias primas locales y prácticas artesanales desarrolladas antes de la conquista española. Esto aplicó, por ejemplo, para las obras de Bernabé Cobo, Gabriela Siracusano, y otros, quienes ilustraron el correspondiente estado cultural de las épocas a través de textos legitimados,

aunque entendidos bajo la premisa que una fuente escrita no proporciona necesariamente los mismos datos que el estudio del objeto mismo.

De lo anterior devino una tercera etapa metodológica que propuso trabajar en torno a algunas de las potencialidades discursivas de los materiales y técnicas para demostrar que el cuadro *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*, es portador de “diversos significados concebibles de determinados materiales de trabajo en determinadas situaciones -tanto temporales como funcionales-.”⁵⁴ Se iniciará presentando crónicas, documentos y fuentes secundarias que testimonian la existencia de materias primas locales y prácticas artesanales desarrolladas antes de la conquista española y finalmente, se presentará una revisión cronológica de la integración de las ciencias experimentales en investigaciones de historia del arte, específicamente vinculadas a piezas producidas en América del Sur en la época virreinal. Puesto que las fuentes documentales necesarias para este estudio provienen textos y análisis de laboratorio se dedicó a este aspecto un espacio en esta tesis.

El presente estudio se cierra con las conclusiones, donde se destaca el aporte de la iconología material como un método que provee un prisma novedoso y acotado, desde el cual volver a mirar e interpretar un cuadro virreinal, a la vez que se recogen aspectos críticos hacia la mirada eurocentrista con que

⁵⁴ RAFF, T. 2008. *op. cit.*: “Unter ‘Aussagemöglichkeiten’ verstehe ich verschiedene denkbare Bedeutungen bestimmter Werkstoffe in bestimmten –zeitlichen wie funktionalen- Situationen.” p. 23.
Traducción de Julia Braatz: “Yo comprendo como ‘posibilidades de expresión’ los diferentes significados pensables de ciertas sustancias de trabajo en ciertas situaciones tanto temporales como funcionales”.

tradicionalmente se han estudiado estas piezas. Con todo ello creemos haber proporcionado una visión suficiente que da cuenta de la importancia que el conocimiento de los materiales y técnicas tienen para un historiador del arte, sirviendo asimismo como una orientación al lector que desee aproximarse a la iconología material y al universo de temas, problemas, sugerencias, planteamientos o soluciones que puede potenciar este método.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO: SURGIMIENTO Y NECESIDAD DE LOS ESTUDIOS MATERIALES PARA LA HISTORIA DEL ARTE VIRREINAL

1.1_ ¿Qué es la iconología Material?

Para Raff, la iconología material es un método de análisis semántico, simbólico o alegórico empleado principalmente en piezas de arte o arquitectura, el cual propone que más allá de la funcionalidad instrumental, las materialidades y técnicas de las obras contienen un sentido espiritual digno de exégesis, y que pueden ser aportes fundamentales en la declaración de contenido de éstas. Para nuestra acotada área de estudio, el conocimiento de las “sustancias de trabajo”⁵⁵ y de los sistemas productivos con sus respectivos significados, puede ayudar a los historiadores del arte (tradicionalmente orientados hacia el análisis de la forma y los estilos) a pensar sistematizadamente sobre cuáles fueron las decisiones del hacedor en la ejecución de una obra y cuáles fueron los condicionamientos de las

⁵⁵ RAFF, T. 26 de junio de 2015. *Materialikonologie* [en línea] En: <thomasraff@thaja.de> 26 de junio de 2015> vfjimene@uc.cl [Consulta: 24 de junio de 2015]. “No estoy muy seguro de si en la iconología de los materiales se trata de un “concepto” o un “método”. Más bien parece ser un “planteamiento”. Frente a las obras de arte del arte pre-moderno aplico la pregunta de que si el material del que están hechas (en alemán existe la palabra más concreta, pero no traducible “*Werkstoff*” (sustancia de trabajo) es parte de la expresión del contenido. En la pág. 24 de mi libro, señalo que fui inspirado por el arte moderno (J. Beuys, Mario Merz etc.), pues es un fenómeno interesante que, en el arte “moderno” el material/los materiales a menudo juegan un papel muy importante. A veces, la simbólica del material, de hecho es más importante que la forma. Yo no soy el inventor de esa pregunta - tampoco con respecto al arte más antiguo. Pero aparentemente yo era (¡entonces!) el primero que hizo una especie de método de ella.”

materias primas en la obtención del resultado final⁵⁶. Para la iconología material el discurso interpretativo no está orientado hacia el "carácter estético"⁵⁷ de la obra, ya que para Raff esta mirada expresa más sobre el punto de vista histórico-cultural que sobre las obras de arte investigadas. Tampoco es un discurso orientado hacia qué materiales resultaban particularmente apropiados a una obra por razones puramente creativas.

Hay algunos términos recurrentes que se emplearán a lo largo de nuestro estudio y que conviene detenerse brevemente a abordar, pues proveen herramientas analíticas particularmente aptas para dar cuenta del cuadro objeto, presentándolo de manera distintiva. Tal es el caso del concepto "sustancia de trabajo", *Werkstoff*⁵⁸, consignado por Raff como una idea que no es estética, sino semántica y que puede interpretar de manera distinta materiales que no son diferentes en lo químico ni en lo estético, sino en asuntos netamente simbólicos. La palabra *Werkstoff* señala Raff, se encontraba principalmente en textos de la

⁵⁶ Thomas Raff entrega un claro ejemplo de aplicación de la Iconología Material a un caso concreto. Relata sobre la estatua ecuestre de Teodorico en Aquisgrán, una obra que hoy solo se conoce a través de relatos y en un poema. Raff señala que la estatua de bronce era hueca en directa relación a la irracionalidad de Teodorico, a su arrogancia y debilidad de corazón. Los materiales son interpretados para el lector contemporáneo, pero señalando que los contemporáneos a Teodorico entendían las analogías materiales, porque entonces era sabido y lógico. RAFF, T. 2008. *op. cit.* p. 160.

⁵⁷ RAFF, T. 2008. *op. cit.* p. 8.

⁵⁸ RAFF, T. 2008. *op. cit.* P. 19: "*Der Begriff "Material" besitzt ein so weites Bedeutungsspektrum, dass er für die Zwecke dieser Arbeit zunächst genauer definiert werden muss. Unter "Material" sei im Folgenden nicht jenes Abstraktum verstanden, welches Philosophen, Theologen und schließlich auch Kunsttheoretiker seit Jahrhunderten als "Materie" (griechisch hyle, lateinisch substantia oder materia) bezeichnen und als Gegensatz von Geist, Seele oder Idee auffassen. Auch von "Materie" im Sinne von "Masse" oder "Schwere" soll nicht die Rede sein.*"

Traducción de Julia Braatz: "La palabra material posee un espectro de significado tan amplio, que primero hay que definirla más detalladamente para el objetivo de este trabajo. De la palabra material no se debe entender aquél abstracto al que los filósofos, teólogos y finalmente también los teóricos del arte desde hace siglos se refieren como material y lo toman como lo opuesto de espíritu, alma o idea. Tampoco estamos hablando de la materia en el sentido de masa o peso".

época del Tercer Reich, donde el vocablo "material" por considerarse un término extranjero y asociado al materialismo marxista⁵⁹, debía ser reemplazado por un concepto con identidad local (alemana). El autor, consciente del negativo pasado lingüístico del concepto⁶⁰, ha preferido referirse a "sustancias de trabajo" al momento de interpretar los componentes físicos de un objeto artístico. Ello porque Raff ha determinado que la palabra "material" se encuentra en un espectro de significación tan amplio, que para el objetivo de su trabajo requería una definición aún más precisa⁶¹. Raff entonces quiso referirse exactamente a las sustancias físicas con que se crean los artefactos; sustancias como bronce, madera o ladrillo; en manifiesta distinción a otros conceptos posibles como materia o materialidad⁶², ya que para el autor resultaba preciso diferenciarse de aquello que teólogos o filósofos han declarado antónimo de "alma" o sinónimo de masa o peso. Dentro del contexto virreinal, nuestra investigación se sumará a emplear en ocasiones el concepto castellanizado (sustancias de trabajo) al momento de interpretar la simbología material en algún caso concreto.

⁵⁹ RAFF, T. 2008. *op. cit.* pp. 19-20: "*Kunsthistoriker wie Alfred Stange und Hans Sedlmayr wollten durch diese Wortwahl auch verhindern, in die Nähe der "Materialisten" –und zwar nicht nur Gottfried Sempers, sondern auch der Kommunisten und Atheisten- gestellt zu werden. Demzufolge bestand damals die Tendenz, das Wort "Material" nur noch für negative aufgefasste Kontexte ("Menschenmaterial"), den Begriff "Werkstoff" dagegen in Zusammenhängen wie "gute deutsche Handarbeit" oder "nationales Bewusstsein" zu verwenden. Trotz dieser Arbeit, die sich ja überwiegend auf ältere Kunstwerke bezieht, und zwar synonym mit "Material".* Traducción de Julia Braatz: "Historiadores del arte tales como Alfred Stange y Hans Sedlmayr deseaban evitar también, por medio de esta otra elección de palabras, ser colocados cerca de los "materialistas", y no solo cerca de Gottfried Semper, sino también de los comunistas y los ateos, etc. Por lo tanto existía la tendencia de usar la palabra material solo en contextos negativos como material humano. En cambio la palabra sustancia de trabajo en contexto del buen trabajo manual alemán o la conciencia nacional. A pesar de este trabajo que se refiere más que nada obras de arte antiguo en sinónimo de material".

⁶⁰ En consecuencia, apareció la tendencia de usar la palabra "material" no solo en contextos negativos ("material humano"), sino que implementar además el empleo de la noción de "material de trabajo", en coherencia con "buena mano de obra alemana" o "maestría nacional".

⁶¹ RAFF, T. 2008, *op. cit.* p. 19.

⁶² Ver el apartado 1.3 de esta tesis.

Realizada esta definición, se determinará asimismo que el reciente asentamiento de la iconología material como área investigativa e interpretativa, ha implicado establecer ciertas precisiones, puesto que en Hamburgo estudiosos cercanos a Raff como Monika Wagner⁶³ han decidido llamar "iconografía material" a aquellos asuntos concernientes al significado de los materiales.⁶⁴ Al respecto, Thomas Raff explica que le pareció y le parece más adecuado el término iconología material⁶⁵ en vez de iconografía material⁶⁶, tras considerar que Erwin Panofsky cuando definió "iconografía" e "iconología" en 1939 constató que el cuadro ya estaría interpretado iconográficamente al declarar que Leonardo da Vinci quería representar la Última Cena con trece hombres reunidos alrededor de una mesa⁶⁷ y por tal motivo Raff precisa que

⁶³ Monika Wagner (1944) historiadora del arte alemana y profesora universitaria emérita. Estudió pintura en la *Kunsthochschule Kassel*, a continuación, historia del arte, la literatura y la arqueología en la Universidad de Hamburgo y la Universidad de Londres. Desde 1987 hasta 2010 Wagner enseñó como profesora de Historia del Arte en la Universidad de Hamburgo. Es desde 1996 directora de la construcción de un archivo para el estudio de Iconografía material del arte del siglo XX.

⁶⁴ RAFF, T. 2008, *op. cit.* p. 8.

⁶⁵ RAFF, T. 26 de junio de 2015. *Materialikonologie* [en línea] En:<thomasraff@thaja.de> 26 de junio de 2015 <vfjimene@uc.cl> [Consulta: 24 de junio de 2015]. "Por supuesto que he adoptado el término "iconología" de Erwin Panofsky. Curiosamente, la "Escuela de Hamburgo" de los investigadores del material (Monika Wagner y sus estudiantes) hablan de la "Iconografía de los materiales". En la página 8 (Prólogo de la segunda edición) explico por qué considero "mi" término mejor. Pero Usted ve: Incluso dentro de Alemania no he convencido a todos con ese término. *So feel free!*"

⁶⁶ Aclaración que realiza al introducir la segunda edición de su libro.

⁶⁷ "Mientras nos limitemos a afirmar que el famoso fresco de Leonardo da Vinci muestra un grupo de trece hombres alrededor de la mesa de un comedor, y que este grupo de hombres representa la Última Cena, nos estamos ocupando de la obra de arte como tal, e interpretamos sus rasgos compositivos e iconográficos como sus propiedades o características peculiares. Pero cuando tratamos de comprenderlo como un documento sobre la personalidad de Leonardo, o de la civilización del Alto Renacimiento italiano, o de una actitud religiosa peculiar, nos ocupamos de la obra de arte como un síntoma de algo más que se expresa a sí mismo en una variedad incontable de otros síntomas, e interpretamos sus rasgos compositivos e iconográficos como una evidencia más particularizada de este "algo más diferente". El descubrimiento y la interpretación de estos valores "simbólicos" (generalmente desconocidos por el artista mismo y que incluso pueden diferir marcadamente de lo que el artista intentaba expresar conscientemente) es el objeto de lo que llamamos iconografía en un sentido más profundo: de un método de interpretación que aparece como síntesis más que como análisis." PANOFSKY, E. 1972. *op. cit.* p. 5.

si buscamos entender el fresco como documento de la personalidad de Leonardo o de la cultura del Renacimiento alto italiano o de cierta opinión religiosa, entonces nos ocupamos de la obra de arte como síntoma de algo diferente e interpretamos sus rasgos compositivos e iconográficos como testimonios más específicos de ese "algo diferente". El descubrimiento y la interpretación de esos valores "simbólicos" es el objeto al que podemos llamar "iconología" a diferencia de la "iconografía". Me parece que justamente ese remitir a algo diferente, a menudo casi inconsciente, porque convertido en algo cotidiano o evidente, es algo típico en la búsqueda del significado del material.⁶⁸

Sin embargo, Raff señala que no debe malgastarse demasiada energía en ese tipo de definiciones, puesto que comprender que los materiales aportan (o pueden aportar) semántica o simbólicamente al contenido o al significado de las obras de arte, parece imponerse; independiente de cómo se denomine esa cuestión⁶⁹. Al respecto, consideramos que esta opinión de Raff requiere rectificarse, en la medida que el autor ocupa, acota e incluso difiere en algunos puntos del concepto "iconología" que Erwin Panofsky definió con anterioridad de modo muy preciso. Para Panofsky la iconología se refiere a una "iconografía que se hubiera vuelto interpretativa, y que por tanto se ha convertido en parte importante del estudio del arte, en lugar de permanecer confinada dentro de la función de un registro estadístico preliminar"⁷⁰. Para dicha interpretación, el investigador o analista debe disponer de documentos vinculados a la pieza,

⁶⁸ RAFF, T. 2008, *op. cit.* p.8. En el texto original "*Suchen wir jedoch das Fresko als ein Document der Persönlichkeit Leonardos oder der Kultur der italienischen Hochrenaissance oder einer bestimmten religiösen Einstellung zu verstehen, so beschäftigen wir uns mit dem Kunstwerk als einem Symptom von etwas anderem [...], und wir interpretieren seine kompositionellen und ikonographischen Züge als spezifischere Zeugnisse für dieses ,andere'. Die Entdeckung und die Interpretation dieser ,symbolischen' Werte [...] ist der Gegenstand dessen, was wir, im Gegensatz zur ,Ikonographie', ,Ikonologie' nennen können. "Gerade dieses Verweisen auf Anderes, oft kaum Bewusstes, weil alltäglich oder selbstverständlich Gegensatz scheint mir für die Suche nach der Materialbedeutsamkeit typisch zu sein."* (Mayúsculas y signos en texto el original). Traducción al español de Julia Braatz.

⁶⁹ RAFF, T. 26 de junio de 2015. *Materialikonologie* [en línea]. En: <thomasraff@thaja.de> 26 de junio de 2015 <vfjimene@uc.cl> [Consulta: 24 de junio de 2015]. "Para mí, sobre todo fue importante entregar herramientas aptas para eso; por lo tanto el subtítulo un tanto prepotente "Manual para la iconología de las sustancias de trabajo".

⁷⁰ PANOFSKY, E. 1987. El significado en las artes visuales. Alianza. p.51 [Publicada originalmente como: PANOFSKY, E. 1955. *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, NY].

recurriendo a la mayor cantidad de datos que le sea posible dominar; datos que den cuenta de aquellos principios subyacentes a la obra, y que sean capaces de poner en relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica. Todo ello matizado por la personalidad del artista y condensado en una obra. En este sentido, distamos de asumir que –como señala Raff- los conceptos semántica, simbolismo o alegoría pudieran ser sinónimos en parámetros material iconológicos⁷¹. Por la misma razón, al examinar lo declarado por Panosfsky, optamos en esta tesis por ser más cautos que Raff al momento de proponer que iconografía e iconología material puedan ser términos indistintos.

Definido lo anterior, daremos cuenta de las principales conclusiones extraídas del estudio de Thomas Raff y que pueden sintetizarse en los siguientes aspectos expresados en las reflexiones finales de su libro, y que serán desarrolladas y aplicadas en el capítulo 4 de esta tesis en función de la técnica llevada a cabo para la realización del cuadro franciscano: por una parte, el autor ha señalado que cada obra de arte necesita un material, porque la idea por sí sola no es una obra de arte. Por otro lado, si no hay fuentes, es difícil estar seguro del significado de uso de ciertos materiales.⁷²

⁷¹ De hecho, Panosfsky solo homologa su concepto con la definición realizada antes por Ernst Cassirer, en *Filosofía de las formas simbólicas* (CASSIRER, E. 1972. *Filosofía de las formas simbólicas* México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 3 vols.). Cassirer define el símbolo como “una realidad material que indica otra cosa. Es algo sensible que se hace portador de una significación universal, espiritual.” CASSIRER, E. 1972, *op. cit.* vol.1, p. 36. O como “un contenido individual, sensible, que sin dejar de ser tal, adquiere el poder de representar algo universalmente válido para la conciencia.” CASSIRER, E. 1972. *op. cit.* p. 56.

⁷² RAFF, T. 26 de junio de 2015. *Materialikonologie* [en línea] <thomasraff@thaja.de> 26 de junio de 2015 <vfjimene@uc.cl> [Consulta: 24 de junio de 2015]. “Algo especial sobre mi “método”: Yo creo que hay que basarse en fuentes escritas (inscripciones, libros, actas). Monika Wagner de Hamburgo me contradice en ese

Raff señalará también que -tal como en la iconología warburgiana-, en la iconología material existe el riesgo de caer en falsas interpretaciones o sobreinterpretaciones de los casos estudiados. Por tal razón, para minimizar estos riesgos deberían seguirse los siguientes pasos:

1) Definir si los materiales usados son auténticos o imitaciones, y si hay un material imitado este gesto también tendrá importancia para efectos material iconológicos (Raff precisará que si alguien hace una columna de madera o de ladrillo y luego la tapa con estuco, dicha acción expresa que para esa pieza el mármol es más adecuado que la madera o el ladrillo). Además, el autor especificará que los materiales deberían ser definidos lo más exactamente posible según su origen geográfico y/o histórico.

2) Definir qué nombre tenía el material en el momento de la producción de la obra de arte, puesto que algunas fuentes antiguas han nombrado de modo idéntico a materiales distintos.

3) Evaluar o comprobar si existen fuentes escritas de esa obra de arte en la que se nombre al material y ojalá se lo interprete.

aspecto. Pero yo creo que no hace sentido reclamar un significado de material para cierta región del mundo y cierta época, si no se tiene ninguna evidencia escrita. En ese sentido me imagino que es difícil de aplicar la iconología de material a objetos prehistóricos. Pero tal vez esté equivocado” (comillas en el texto original).

4) Evaluar la historia no solo dentro de lo que nosotros denominamos historia del arte, sino también en otros contextos: magia, medicina, cultura, vida diaria, dichos populares, literatura, etc.

5) Evaluar los significados del material en la creación de la obra de arte. La valoración puede estar sujeta a fuertes cambios, por lo tanto hay que verificar en fuentes adecuadas al ambiente temporal y local de ciertas obras. Eso no quiere decir que las fuentes deban ser estrictamente de la misma época, pues el mismo material puede tener un significado distinto, al mismo tiempo y en dos lugares diferentes.

6) Evaluar el modo en que esos significados del material pueden aportar al sentido de la obra.

Si los pasos seguidos hasta aquí han entregado resultados concretos es muy probable que los significados materiales constatados, sean parte de aquello declarado en la obra⁷³. En palabras de Thomas Raff

Un historiador del arte se deberá convertir en un historiador de la cultura: salirse del círculo de la historia del arte en diferentes direcciones; conocimientos desde áreas lejanas al arte pueden aclarar y enriquecer el idioma de las obras de arte⁷⁴.

Nuestra tesis propone entonces que un cuadro de factura virreinal puede ser interpretado desde de esta lógica analítica y frente a ello un paso inicial es dar

⁷³ RAFF, T. 2008, *op. cit.* p. 191.

⁷⁴ *Ibidem.*

cuenta del panorama investigativo acerca de la iconología material como una discusión que ha tenido una creciente -aunque ocasional- continuidad.

1.1.1_ Historia de la Investigación sobre Iconología material

A la escasez de textos sobre iconología material puede sumarse como inconveniente investigativo la ausencia de fuentes en español para acceder a información sobre el tema. Frente a este escenario, el hecho de traducir, sintetizar y comentar en nuestro idioma aspectos del marco histórico acopiado por Raff en su libro, busca poner en perspectiva las nociones teóricas que han conformado el corpus historiográfico sobre el método. Lo anterior permitirá su circunscripción ideológica, evitando el establecimiento de analogías superficiales o apresuradas entre el contexto alemán y virreinal, así como sus formas particulares de ver e interpretar el espectro material.

Thomas Raff comenta que el primer enfoque que cimentó la reflexión sobre una iconología material, apareció en 1939 en el texto de Alfred Stange *Die Bedeutung des Werkstoffes in der deutschen Kunst*⁷⁵ (*La significación de las sustancias de trabajo en el arte alemán*). En este, el autor ponía en relieve el arte y carácter del arte del pueblo alemán desde las manualidades (ubicadas en una escala social muy baja). Stange postuló asimismo una predilección por parte de los artistas alemanes hacia ciertos materiales como la madera, que a juicio del

⁷⁵ Stange Alfred: “*Die Bedeutung des Werkstoffes in der deutschen Kunst. Mit einem anhang über stil, Geschichte und persönlichkeith*”. Bielefeld, Leipzig, 1940. Mencionado en RAFF, T. 2008, *op. cit.*

autor era para la creación alemana lo que el mármol a la cultura griega. Y de este modo, el autor sostiene que tal como en la Antigüedad Clásica se llegó a utilizar el bronce y la arcilla, el artista nórdico empleó materiales como la madera que desde la artesanía se encontraba cercana a su pensamiento y su sentir.

El autor puso una explícita voluntad en alejarse del “materialista” Gottfried Semper y en realizar una apología del arte alemán y nórdico, según señala Raff con tácitas tendencias anti eclesiásticas, anti italianas y anti francesas. Este texto –explica Raff- podría ser hoy perfectamente interpretado como una fuente para la instrumentalización del arte, en especial de los materiales de arte, para los objetivos políticos del Tercer Reich.

Un notable eco sobre las reflexiones de Alfred Stange se encuentra un año después en un pequeño libro publicado en 1940 por Hans Sedlmayr⁷⁶, quien buscaba proponer una nueva mirada a la obra de Miguel Ángel y la experiencia de la gravedad del cuerpo. Sin mencionar el nombre de Stange, escribió Sedlmayr lo siguiente:

Generalmente hay en la nueva Historia del Arte un nuevo sentido para las características de los materiales de trabajo y ponen en relieve una fuerza simbólica del material, proponiendo que en los materiales de trabajo se encarna una sustancia espiritual de la creación.⁷⁷

A juicio de Thomas Raff, ninguno de los dos autores puede ser considerado como punto de partida para una iconología material que se ancle en metodologías

⁷⁶ Sedlmayr, Hans. *Michelangelo. Versuch über die Ursprünge seiner Kunst*. München, 1940. Mencionado en RAFF, T. *op. cit.*

⁷⁷ RAFF, T. 2008, *op. cit.* p. 14.

suficientemente legitimadas por las ciencias históricas. El impulso decisivo en el asentamiento del concepto lo entregó por primera vez Günter Bandmann en su ensayo de 1969 "Comentarios sobre una iconología del material". En éste, por primera vez según explica Raff, un autor constataba de modo manifiesto y con ejemplos elocuentes, que los materiales utilizados en muchas obras de arte contribuyen de algún modo a perfilar un método para conocer el significado material, pudiendo ser éstos "iconológicamente significativos" o "portadores de información". Raff precisa no obstante que todavía sus reflexiones sobre la iconología material se aprecian bastante hipotéticas y generales, apoyadas en afirmaciones sin evidencias escritas o trabajando temas de materialidad en general, pero con ejemplos acotados solo a la Edad Media. En 1969 apareció otro ensayo de Bandmann titulado "La transformación de la valoración del material en la teoría del arte del siglo XIX"⁷⁸, en el cual, como en el trabajo previamente nombrado, indica Raff que se trató detalladamente sobre los cambiantes enfoques con respecto a los materiales en la Historia del Arte, diferenciando dos sistemas estéticos: primero uno denominado idealista, que se remontaba a Aristóteles y Platón y que continuó hasta aproximadamente el siglo XVIII, y en segundo lugar un sistema denominado materialista, que dominó el pensamiento estético el siglo XIX. Mientras que el sistema antiguo en principio despreciaba al material, el nuevo sistema reconocía en el material un rol independiente con respecto al origen de una obra de arte. Sin embargo, en opinión de Raff, el ensayo no acaba

⁷⁸ BANDMANN, G. "Der Wandel der materialbewertung in der kunsttheorie des 19. Jahrhunderts". En: KOOPMAN, H. y SCHMOLL, J. 1971. *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert (=Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. 12/1)* Frankfurt am Main, S. 129-157. Citado en RAFF, T. 2008. *op. cit.*

respondiendo concretamente cómo se fundamenta la presencia de una Iconología Material.

A continuación, Raff comenta que en 1975 Wolfgang Kemp publicó el ensayo *Materiales del arte pictórico. Hacia un problema no resuelto de las ciencias artísticas*⁷⁹. Sobre lo cimentado por Bandmann, Wolfgang Kemp postuló entonces que, desde la segunda mitad del siglo XVIII, ciertos materiales se canonizaron y otros por el contrario fueron excluidos del campo de las bellas artes. Kemp impulsó investigaciones acerca de la historia de algunos materiales, relacionadas con sus funciones sociales bajo aspectos como su valor económico, las prácticas mágico-religiosas, las significaciones simbólicas o los entornos asociativos⁸⁰.

En un ensayo posterior de 1976 el mismo Kemp propuso que muchos de los artistas del siglo XX consideraban a los materiales tradicionales y legitimados por la Teoría del Arte, como históricamente agotados o ya muy cargados de experimentación, y por ello buscaron nuevos materiales de trabajo. Asimismo, Michael Baxandall postuló la pregunta en su libro publicado en 1980 sobre la talla de imágenes en el sur de Alemania, preguntando si la madera de tilo, durante los siglos XV y XVI, era en efecto tan apreciada solo por su idoneidad técnica o si quizá era por otros motivos más bien temáticos o de contenido conceptual. Raff explicará que Baxandall se refirió cautelosamente sobre un "aura" de esta especie

⁷⁹ KEMP, W. 1975. *Material der bildenden Kunst. Zu einem ungelösten problema der kunstwissenschaft. Prisma (Gesamthochschule Kassel)* (H. 9): 25-34.

⁸⁰ Kemp pone como ejemplo el empleo de la cera. Junto con revisar algunos de sus significados y aplicaciones a lo largo del tiempo, ilustra cómo este material de trabajo fue sacado del canon de los materiales tradicionales y por consecuencia considerado como extraño en ciertos momentos históricos.

de madera, la cual en efecto no se puede presentar ni cuantificar con precisión en un ensayo académico. Él analizó el significado de los tilos en la vida religiosa y folclórica, llegando a la conclusión que cuando se decidía emplear madera de tilo se escogía un recurso particularmente respetado.

El trabajo realizado por Norberto Gramaccini 1987 consistió en un extenso ensayo llamado "Iconología del bronce en la Edad Media", y fue comentado por Raff como una obra que se presentaba convincentemente acerca de un ejemplo central: cómo la iconología de un material podría y debería, en una determinada época, ser reconocida. Gramaccini remarcó que desde la época carolingia el trabajo en bronce, solo por su materialidad ya hacía referencia temática a la Antigüedad. Dicha afirmación se sustentaba en que este material fue visto como símbolo de permanencia y dignidad, y que los grandes broncees -tanto de la Antigüedad como de la Edad Media- actuaban recurrentemente como símbolos de derecho o poder. Gramaccini trató entonces sobre características mágicas y apotropaicas⁸¹ atribuidas a obras durante la Antigüedad y la Edad Media que estaba directamente relacionada con la posición social del artesano en bronce.

En 1992 Wendy Stedman Sheard presentó el ensayo *Verrocchio's Medici Tomb and the Language of Materials*⁸² (*La tumba Medici de Verrocchio y el*

⁸¹ De acuerdo con la Real Academia Española, apotropaica se refiere a un rito, un sacrificio, una fórmula u otro, que, por su carácter mágico, se cree que aleja el mal o propicia el bien. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2017. Apotropaico,ca [en línea] <<http://dle.rae.es/?id=3HoUzWd>> [Fecha de consulta: 2 de enero de 2017].

⁸² STEDMAN, W. "Verrocchio's Medici Tomb and the Language of Materials". En: BULE, S. (u.a.Hgg.). 1992. *Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture*. Florencia, S. 63-90. Mencionado en RAFF, T. 2008. *op. cit.*

lenguaje de los materiales). Aquí se explicó cuáles eran las funciones semánticas que tenían hasta entonces las tumbas florentinas sobre los insólitos materiales como el bronce y el pórvido⁸³ en la antigua sacristía de San Lorenzo. La aparentemente sencilla tumba de Verrocchio para Piero y Giovanni de Medici hacía relucir a través de los nobles y contundentemente simbólicos materiales, las ambiciones dinásticas de la familia comitente, sin necesitar muchas palabras y con casi absoluta ausencia de un programa narrativo demasiado explícito. De acuerdo con Steadman Sheard, la clave de esta tumba se sustenta no solo en su forma, sino en las sustancias de trabajo utilizadas.

Finalmente, Thomas Raff en su ya mencionado texto de 2008⁸⁴ expuso el modo en que la historia del arte se ve enriquecida adquiriendo conciencia del lenguaje de los materiales. Este lenguaje, o semántica material puede estar asociado al origen de las materias primas, a su valor económico (y al consecuente acceso de estratos sociales privilegiados a determinadas materialidades), a la pura convención, moda o ideología de un momento determinado.

Como ha podido observarse, el contexto historiográfico en que se sitúa la iconología material no es un espacio completamente determinado, sin embargo resulta evidente que el planteamiento ha convocado a autores cuyos textos permiten poner en relieve las complejas relaciones que se establecen entre las obras de arte y sus productores, comercio de materias primas, comitentes, o

⁸³ El pórvido es una roca constituida principalmente por cristales de feldespato y cuarzo incluidos en una masa de color rojo oscuro; es muy apreciada en la decoración de edificios.

⁸⁴ La primera edición es de 1994.

contingencia política. Así cabe señalar, que más allá de proponer en este apartado un resumen de trabajos precedentes, se busca demarcar una zona teórica que posibilite hacer manifiesto el traslado de estos postulados al contexto virreinal, para lo cual esta investigación adhiere también al recorrido teórico propuesto por Gabriela Siracusano, que –insistimos- desde nuestra lógica podría concebirse como un proceder material iconológico para piezas de arte virreinal. La experiencia de Siracusano demuestra que los análisis científicos se convierten en una herramienta documental que puede ayudar a la historia del arte a reconstruir una parte de un significado simbólico a piezas coloniales, que hasta ahora resultaba desconocido.

1.2_ Antecedentes del desprecio y aprecio por lo material y su relevancia en esta tesis

Algunas de las investigaciones recientes que han posibilitado mirar objetos desde la historia del arte a partir de un punto de vista material, tienen como exponentes a importantes autores como Aby Warburg, David Freedberg, Michael Baxandall, Louis Marin, Norman Bryson, o Martin Kemp, en textos que han aportado perspectivas desde una mirada material que tradicionalmente había permanecido ignorada. Las eventuales carencias u omisiones detectadas en la historiografía al momento de trabajar estos asuntos, tendrían su raíz en una

cuestión concerniente al desprecio hacia la materia⁸⁵ que puede observarse desde la teoría de las ideas de Platón y posteriormente en el Renacimiento, durante el desarrollo de la teoría humanista de la pintura, momento en que los teóricos subrayarían que durante el proceso de elaboración de un cuadro, el material era una parte de menor importancia comparado con la idea⁸⁶, el diseño y la invención. Si hasta la Edad Media el oficio artístico estaba identificado con tareas artesanales y estas a su vez con haceres serviles y obstaculizadores de la libertad⁸⁷, durante el Renacimiento se produjo un cambio significativo en la valoración de dicho estatus social⁸⁸, que tuvo como consecuencia la instalación de nociones como

⁸⁵ "Die Ablehnung der "Materie" –nicht etwa einzelner Materialien- geht mindestens bis auf Platons Ideenlehre zurück und gilt mit gewissen Einschränkungen bis heute. Die Materie, das Material, wird demnach als notwendiges Übel, als "niedrigster" Teil des Kunstwerks aufgefasst. Zwischen dem Kunstwerk im eigentlichen Sinne und der Materie, aus der es besteht, wird oft sogar ein negatives Spannungsverhältnis konstruiert: Das Wesentliche, das eigentlich Künstlerische des Kunstwerks, sei die hinter oder über diesem stehende Idee, der *Concetto* oder *Disegno*, etwas Unmaterielles also, das –je nach dem geistigen Standpunkt des Theoretikers-Gott oder dem Genius des Künstlers verdankt werde." RAFF, T. 2008, *op. cit.* Pp. 27-28. Traducción de Julia Braatz: "El rechazo del material. El material según la idea platónica, se toma como un mal necesario, como la parte más baja de la obra de arte. Entre la obra de arte en su sentido propio y el material que la constituye, se crea incluso una relación de tensión negativa. Lo esencial, lo que es realmente artístico de la obra de arte es la idea que está detrás o por encima de todo eso. El *concetto* o *disegno*, algo no material que se utiliza según el punto de vista espiritual del teórico, que el artista hereda de Dios o de su genio".

⁸⁶ El propio Raff remite a consultar la página 27 del texto de PANOFISKY, E. 1924. *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Leipzig, Berlín, Bruno Hessling (publicado en español como PANOFISKY, E. 1985. *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid, Editorial Cátedra. 136p. En este texto se expone que la influencia de la filosofía platónica en las artes figurativas, a lo largo de los años, más allá de ser paradigmática es difícil explicarla de manera unívoca. Panofsky explica que la teoría de las Ideas era un sistema ajeno al arte, dado que su crítica no se circunscribía al ámbito estético sino a su propensión a la mimesis de la realidad alejada de una representación de la Idea. Esta reflexión sobre la teoría de la Idea platónica y su repercusión y reinterpretación a lo largo de la historia del arte, nos parece una manera apropiada de entender algunos de los problemas trabajados por Raff en correspondencia al texto de Panofsky.

⁸⁷ JIMÉNEZ, J. 2010. "Transformaciones Históricas". En: *Teoría del Arte*. Madrid, Tecnos/Alianza Editorial. 281p. pp. 87-103.

⁸⁸ El capítulo de Jiménez se divide en dos partes. Primero, en *Ut Pictura Poesis*, el autor defiende la manera en que se emplea la idea de arte y la moderna *téchne*. Las modificaciones que resultan desde distintas intervenciones de artistas de la época sobre la idea de artista, en la búsqueda de una separación desde las artes serviles hacia las liberales. En la segunda parte del capítulo titulada "El Sistema Moderno de las Artes", Jiménez aborda un nuevo horizonte que lleva al artista hacia su consagración en el plano de reconocimiento de su trabajo mediante los tratados de Alberti y la aparición de la academia. Buscando así el arte separarse de la función del poeta entrando de lleno en el terreno de las bellas artes, apareciendo un público consumidor de éstas quien anima al artista en su creación.

concetto o *disegno*⁸⁹ que resultarían decisivas para la identidad de una estética de la pintura moderna⁹⁰. Dicha influencia humanista en la pintura, tuvo ecos que repercuten hasta la actualidad, constatables en el modo en que teóricos y artistas contemporáneos han afirmado en diversos momentos que la idea⁹¹ de una obra de arte sería el estado más puro y elevado de éstas⁹². También estos supuestos son observables en el modo en que la teoría del arte y la estética exploraron hasta el siglo XIX las tensiones relacionales entre contenido y forma⁹³, relegando la materialidad al nivel jerárquico más bajo en la importancia interpretativa de éstas. Los análisis históricos a la pintura colonial también se han plegado esencialmente al estudio de categorías y estilos, derivado de la herencia humanista europea y, en este sentido, es significativo encontrar dichas nociones en la obra de autores cuyos tratados de pintura tuvieron notable influencia en territorio americano. Tal es el caso de Vicente Carducho, quien adhirió a la postura legada por el humanismo pictórico, en donde se postulaba que los elementos materiales y técnicos de un cuadro (tales como la trama y costuras del soporte, los clavos que lo sujetan al

⁸⁹ Conceptos ideados para emancipar a la pintura de la esfera de la artesanía. La entrega de la superioridad de la idea y *disegno* vino a costa de ocultar procedimientos materiales y las habilidades técnicas y, en consecuencia, de la reflexión teórica. Aunque esta idea resulte identitaria del Renacimiento, fue registrada por primera vez en *Il libro dell' Arte* de Cennino Cennini a fines del siglo XIV. En el lenguaje de Cennini, el término atendería a dos significados: en el sentido de dibujo, de forma, de esbozo de un objeto que no tiene su fuente en el propio objeto sino en el sujeto, en el artista, en su proyecto, intención, e idea.

⁹⁰ Es así como Alberti por ejemplo, presentará en su libro *De Pictura* nociones que transformarán de modo contundente la manera de plantear la pintura, el dibujo y la teoría de la representación pictórica.

⁹¹ C. f. PANOFSKY, E. 1985. *op. cit.*

⁹² Al respecto Raff señalará que esta línea interpretativa, como puede advertirse en *Idea* de Panofsky, es posible hallarla con distintas direcciones argumentativas, en Platón como también en Plotino, en san Agustín, en Tomás de Aquino, en el Neoplatonismo, o en el Idealismo alemán del siglo XIX. RAFF, T. 2008. *op. cit.*

⁹³ JIMÉNEZ, J. 2010. *op. cit.*

bastidor, el andamiaje gráfico que compone la escena, la pincelada sobre este diseño, o la sujeción del marco a la tela) debiesen ser teóricamente invisibles⁹⁴:

...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 ningún peso, respecto de lo inmenso teórico en la especulación de la ciencia...⁹⁵

Sin embargo, esta tesis suscribe a las propuestas que Siracusano y Castro desarrollan en sus ya mencionadas investigaciones, las cuales instalaron nuevas formas de mirar cuadros virreinales posibilitando un examen global sobre el hacer de la pintura cusqueña. Se sugiere así en este estudio, que esa teoría de las ideas es un aspecto que debe ser puesto en cuestión al momento de analizar un cuadro colonial, demostrando que dichos objetos pictóricos no ocultan la materialidad que los hace posibles, y en tal dirección estos objetos se erigen desde la particularidad y autonomía de un sistema de trabajo que hace manifiestas las huellas de su factura y del instrumental técnico involucrado en ella, sujeto a un hacedor en un tiempo y un espacio determinados.

Precisado lo anterior, las corrientes históricas a que se hará mención en los párrafos siguientes, son aquéllas que adscriben a focos teóricos que proporcionaron a nuestra investigación herramientas descriptivas o categorías analíticas, para determinar que las obras de arte son artefactos culturales

⁹⁴ CASTRO, A. 2013. *op. cit.* p.6.

⁹⁵ CARDUCHO, V. 1865 [1633]. "Diálogo octavo. De lo práctico del Arte, con sus materiales voces, y términos, principios de fisonomía, 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, Imprenta de Manuel Galiano. P. 432.

ejecutados desde materialidades, cuyas simbologías y sistemas de producción varían según el periodo histórico en el que se analicen y por lo tanto han servido en alguna medida, para articular ciertos ejes teóricos de los que se proveyó este estudio. Esto permite subrayar que otros autores (anteriores o desvinculados del panorama alemán), han considerado igualmente cuestiones que hoy en día pueden ser consideradas como pertenecientes al dominio de la iconología material y es por ello que Iniciaremos con una breve mención a la historia cultural, comentada ya en la introducción, que tiene especial relevancia como referente metodológico, al ser el mismo que la historiadora Gabriela Siracusano empleó para proponer una “nueva mirada sobre el arte colonial andino que se hunde en la materia y sus cualidades”⁹⁶, subrayaremos en esta mención que la propuesta de Siracusano no corresponde a una mera “ilustración” de los datos científicos en lenguaje histórico, y en tal sentido la autora indica que se buscó

transformar aquellos datos en *documentos* sobre la base de una historia cultural que les da sentido, los interpreta, los resignifica y puede distinguir las condiciones epistemológicas en que salen a la luz desde el laboratorio del científico actual y las acerca, las pone en diálogo con aquellas que prevalecen o atraviesan el estudio y la biblioteca del historiador.⁹⁷

Asimismo, la historia cultural resulta relevante como modelo interdisciplinar que combina los acercamientos de la antropología y la historia para estudiar artefactos en su relación con tradiciones de la cultura popular o, en general, las interpretaciones culturales e históricas. Otros campos que atañen a esta investigación son aquéllos asociados a la antropología histórica francesa, nombre

⁹⁶ SIRACUSANO, G. 2005. *op. cit.* p. 42.

⁹⁷ SIRACUSANO, G. 2005. *op. cit.* pp. 42 – 43.

con el que terminaron clasificados muchos estudios, situados más tarde (como el propio Burke explicará en su libro *La revolución historiográfica francesa: la escuela de los annales 1929-1989*⁹⁸), dentro de las nuevas tendencias respaldadas por la *Nouvelle Histoire* y que también son fuentes que Gabriela Siracusano empleó como modelo antecedente. Es así como la historiadora argentina señala:

estos razonamientos nos permiten advertir puntos de cercanía con algunas propuestas de la *Nouvelle Histoire*. En primer lugar, al entender estos cambios en la forma descripta, Warburg vislumbró estos juegos de poder presentes en la circulación de imágenes y representaciones. Oponiéndose a generalizaciones y rompiendo con la idea del estilo como expresión de una época, dio relevancia al individuo involucrado en situaciones de elección y conflicto, entendiendo las representaciones como síntomas de actitudes morales y de fuerzas que se oponen en una sociedad (...) advirtió acerca de la cualidad “camaleónica” o cambiante de los símbolos y, por último, puso en cuestión el carácter presentativo y representativo de las prácticas sociales.⁹⁹

En lo que respecta al estudio de los comportamientos en torno a las imágenes, los trabajos de Hans Belting¹⁰⁰ y de David Freedberg¹⁰¹ son pertinentes, pues abordan las imágenes desde una perspectiva ajena a las categorías analíticas propias de consideraciones estéticas tradicionales (estilos, filiaciones artísticas, técnicas, materiales, autorías, escuelas, etc.). El enfoque propuesto por estos autores enfrenta a las imágenes como producto de una sociedad que las elabora de modos específicos, que a su vez son receptoras de un trato acorde a la respuesta que suscitan. Desde otra mirada, la obra temprana

⁹⁸ BURKE, P. 1994. *La revolución historiográfica francesa: la escuela de los annales 1929-1989*. Barcelona, Gedisa. 144p. [Publicado originalmente como BURKE, P. *The French Historical Revolution: The Annales School, 1929-1989*. California, Stanford University Press].

⁹⁹ SIRACUSANO, G. 2005. *op. cit.* p. 26.

¹⁰⁰ BELTING, H. 2009. *op. cit.*

¹⁰¹ FREEDBERG, D. 1992. *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, Cátedra, 496p. [Publicado originalmente como BERG, P. 1991. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago, University Of Chicago Press].

de Carlo Ginzburg proporcionó a este estudio¹⁰² el conocimiento de un enfoque propuesto desde la microhistoria italiana¹⁰³, que en el texto *Mitos, emblemas e indicios*¹⁰⁴ se emplea como una aplicación metodológica que encuentra puntos comunes entre el historiador, el investigador policial y el médico (especialmente el psicoanalista), herederos modernos del método indiciario que proveyó nuevas escalas de observación a un fenómeno. Otra corriente afín a las problemáticas señaladas es la “cultura material”, donde un estudio relevante a esta investigación se encuentra en el libro *La Vida Cotidiana, Historia de la Cultura Material*¹⁰⁵, y en el cual el autor, J.G. Pounds, relata el modo en que una historia de la cultura material es ante todo una historia de las técnicas esenciales para la supervivencia humana, pero también la historia de cómo los seres humanos reflejan en las obras y en las instituciones que dejan tras de sí conductas sociales e individuales de desarrollo para entender el mundo y lograr sobrevivir en él.

Respecto del contexto en el cual se sitúa la propuesta de Thomas Raff, el autor indica que muchas iniciativas partieron desde Hamburgo, en donde la académica Monika Wagner estaba elaborando desde 1996 junto a sus

¹⁰² Principalmente para la interpretación de análisis científicos, que en esta tesis serán dispuestos como anexos, pues los análisis científicos no son en esta ocasión el tema investigativo central.

¹⁰³ Para ello el autor examinó al comienzo de su carrera, expedientes inquisitoriales sobre cultos agrarios populares, y puntualmente en su libro *El queso y los gusanos*, presentó la construcción de una cosmología testimoniada por el molinero de un pueblo durante un interrogatorio. Ginzburg planteó entonces, la observación detallada de casos particulares (pequeños pueblos o individuos), reduciendo así el foco de la observación histórica.

¹⁰⁴ GINZBURG, C. 1989. *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*. Barcelona, Editorial Gedisa. 208p. [Publicado originalmente como: 1986. *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*. Torino, Giulio Einaudi editore].

¹⁰⁵ POUNDS, N. 1992. *La Vida Cotidiana, Historia de la Cultura Material*. Barcelona, Ed. Crítica, S.A. 576p. [Publicado originalmente como POUNDS, N. 1989. *Hearth and Home: A History of Material Culture*. Indiana, Indiana University Press].

estudiantes, el "archivo para la investigación de la iconografía del material". Es así como en 2001 se publicó su libro *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne*¹⁰⁶ (*El material del arte. Otra historia de la modernidad*) y al año siguiente *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*¹⁰⁷ (*La enciclopedia del material artístico. Sustancias de trabajo del arte moderno desde la basura hasta el estaño*), así como las actas *El material en la vida cotidiana y en el arte*¹⁰⁸. En 2005 se publicó el tomo *Estética del material*, que contiene aportes sobre las opiniones cambiantes hacia las sustancias de trabajo, y por lo tanto hacia su iconología. Las propuestas de Andreas Haus, Franck Hofmann y Anne Söll publicadas en *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*¹⁰⁹ (*El material en proceso. Estrategias de una productividad estética*), demuestran un concepto de material mucho más amplio que a juicio de Raff son mucho más amplios que el suyo, enfatizando que esos pocos ejemplos dan cuenta que el interés por los materiales del arte ha incrementado fuertemente en las últimas décadas¹¹⁰.

La iconología material, como ha sido propuesta por Thomas Raff, pone énfasis en los significados que surgen a través y durante la interacción entre

¹⁰⁶ WAGNER, M. 2002 (a). *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne*. München, C.H. Beck Verlag. 347p.

¹⁰⁷ WAGNER, M. 2002 (b). *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*. München, Verlag C. H. Beck. 261p.

¹⁰⁸ RÜBEL, D. y WAGNER, M. 2002. *Material in Kunst und Alltag*. Berlin, Akademie Verlag. 223p.

¹⁰⁹ HAUS, A., HOFMANN, A. y SÖLL, A. 2000. *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität* Reimer, Dietrich. Mencionado en RAFF, T. 2008. *op. cit.*

¹¹⁰ Todo el recorrido se puede consultar en RAFF, T. 2008, *op. cit.* p. 8. Introducción a la segunda edición.

materiales y mano de obra. Dicha interacción se hace presente en al menos tres fases: primero durante la extracción, producción y almacenamiento de materiales; segundo en el proceso de hacer la obra; y, por último, cuando los materiales se han estabilizado en una obra finalizada. Así, tras observar el sostenido incremento de estudios que colocan al material como protagonista de estas investigaciones, no es extraño que la teoría e historia del arte actual se plantee de manera creciente preguntas acerca de la posibilidad discursiva de las materialidades y técnicas. No olvidemos que en el arte del siglo XX, la semántica de los materiales tuvo con frecuencia un rol esencial e incluso dominante, vinculado al empleo de materiales no tradicionales, observables en las obras de artistas como Josef Beuys, Lázló Moholy-Nagy, Naum Gabo, Constantin Brancusi, Alexander Calder, Günther Uecker, Jannis Kounellis, Mario Merz, Anselm Kiefer, Marina Abramovic y muchos otros; un fenómeno conocido por el público y muchas veces aclarado por los mismos artistas y sus intérpretes (dado que en este siglo los propios artistas -o teóricos, estetas, historiadores, etc.- han sido responsables de legitimar o desprestigiar determinados materiales¹¹¹). Por ejemplo, Josef Beuys realizó sus trabajos con grasa, fieltro y miel en un ejercicio que hacía uso meditado de una simbología material. Vale la pena comentar este asunto, en tanto contextualiza nuestro tema de tesis en las preocupaciones actuales del arte; sin embargo, sabemos que la opción de los artistas por desarrollar deliberadamente un trabajo que ponga en relieve el sentido simbólico de las sustancias de trabajo, ha demandado varios siglos de desacuerdo entre éstos. Como hemos revisado, históricamente se confrontan por un lado, la mirada que exalta el valor de los

¹¹¹ Razón por la cual Raff consideró innecesario referirse a ello en su libro.

materiales, y por otro, la mirada de quienes dan mayor importancia al valor de la manualidad y es en relación a estas cuestiones que trataremos en el siguiente apartado.

1.3_ *Opere superante materiam*: Procesos de producción y transformación material

La sentencia latina “*opere superante materiam*”¹¹² (a la materia superaba la obra) que se registra en el texto *Las Metamorfosis* de Ovidio, remite al antiguo problema que contrapone el valor material y el valor manual de una obra, un tema largamente discutido¹¹³, que en la frase ovidiana indica que en ocasiones la cuantía del hacer sobrepasa al costo material. La iconología material distingue dos categorías, la materia prima en su estado puro y la materia en su valor de presentación (o según Raff el “valor teatral” de una sustancia de trabajo). A la primera categoría se le ha llamado materia, y a la segunda materialidad y es en esta segunda donde el artista o artesano adquiere un rol central, al ser responsable de cambiar la apariencia de la materia. Desde el rol del artesano, la materialidad puede estudiarse como un producto del desarrollo económico y del estado de la ciencia y la tecnología o incluso con la alquimia, donde para Siracusano dicha vinculación supone,

¹¹² La sentencia puede leerse en el libro del siglo I a.C. *Las Metamorfosis*, quinto verso del libro segundo (Faetón II) “A la materia superaba su obra; pues Mulcíber allí las superficies había cincelado...” la frase corresponde al verso donde se elogia la excelente factura de las puertas de metal en el Palacio de Apolo. Una interpretación apropiada para esta frase sería que “Costoso como el material de este par de puertas, es aún más valiosa la ágil destreza artística.” OVIDIO. 2008. *Las Metamorfosis*. Madrid, Editorial Gredos. 208p.

¹¹³ Lo que es posible constatar en los textos de diversos autores trabajados a lo largo de esta tesis.

saltar las barreras de las fuentes relativas a la historia del arte para ponerlas en contacto con fuentes coetáneas provenientes de campos poco explorados para el estudio del arte colonial andino: tratados de mineralogía, farmacopea, medicina y alquimia –tanto vernáculos como europeos–, libros de secretos e historias naturales. Su contrastación tendió los lazos necesarios para corroborar una de nuestras hipótesis: en la Sudamérica colonial el uso de los materiales pictóricos tuvo una significación que excedió la simple aplicación automática de técnicas artísticas europeas adquiridas¹¹⁴

Si bien podría parecer exagerado comparar la pintura y la alquimia, adherimos a las ideas tanto del historiador del arte James Elkins, como de Gabriela Siracusano para quienes la pintura es alquimia¹¹⁵, pues sus materiales se trabajan sin que sea indispensable el conocimiento de las propiedades físicas o moleculares de éstos, sino mediante una experimentación que es sensorial y motriz antes que teórica. Ciertamente, aunque muchas sustancias de la naturaleza como la sangre, el hollín, la remolacha, la cochinilla, el glasto o el vino fueron empleadas para teñir, los pigmentos más comunes dentro de la tradición pictórica no procedieron de la naturaleza sino que fueron producto de transformaciones ocurridas dentro del espacio alquímico. Los alquimistas, más allá de intentar transformar los metales básicos en oro, exploraron la manera en que los materiales interactuaban y se transformaban, y muchas veces, esas asombrosas transformaciones eran cromáticas: por ejemplo, descubrieron que el bermellón se producía tras someter al calor una mezcla de azufre y mercurio; o que el verdegris se generaba tras exponer el cobre a los vapores del vinagre, el vino o la orina.

¹¹⁴ SIRACUSANO, G. 2005. *op. cit.* p. 19.

¹¹⁵ Aunque Phillip Ball en su libro *La invención del color* sea menos absoluto en esta declaración, propone no obstante, un recorrido cronológico por las ciencias químicas y alquímicas del color, presentando constantemente las intenciones y hallazgos de los artífices confrontados con las sustancias de trabajo que estaban disponibles para ellos en ese momento. BALL, P. 2003. *op. cit.*

En relación a estas prácticas, muchas veces accidentales o intuitivas, Elkins reflexiona en su libro *What painting is*¹¹⁶ acertadamente respecto de cómo un buen pintor debe saber la manera de administrar la presión y tracción de la brocha o el pincel cuyas cerdas van cargadas de una mezcla precisa de pigmento y aceites, la administración simultánea de todos estos factores va determinando manchas, salpicaduras o color diluido que fluye sobre el lienzo. Del mismo modo, el dibujo es una cuestión de tacto antes que de fórmulas o recetas inamovibles en tanto la presión del carboncillo o el lápiz será variable según el soporte y el efecto visual que se busca obtener; así, el buen hacedor de imágenes debe ser experto en distinguir grados de brillo y humedad, aunque desconozca el modo exacto en que se produzcan las reacciones químicas para producir dichos efectos. Lamentablemente hasta hoy, la ciencia o la pedagogía que pueda describirnos con pruebas ciertas los sistemas de trabajo de los pintores, no existe. En este sentido, Richard Sennett aborda todos los procesos que llevan al artesano a involucrarse con su trabajo y a estar consciente y compenetrado en el quehacer mismo. Es durante el proceso y en la práctica, donde la cabeza y el cuerpo se unen en una misión común. Ahí se refleja tanto la unión de la mano y la cabeza, como el vínculo entre la tradición heredada y la capacidad para innovar y resolver problemas en el momento de concebir un artefacto¹¹⁷. En esta misma línea, el ensayo de Sennett sostiene que la capacidad para trabajar es amplia y compartida

¹¹⁶ ELKINS, J. 1999. *What painting is: how to think about oil painting, using the language of alchemy*. New York, Ed. Routledge. 246p.

¹¹⁷ Sin menospreciar la máquina, ya que su uso permite eficacia, homogeneidad y perfección, Sennett releva sus limitaciones o incapacidades frente a la destreza humana para involucrarse con la materialidad y la creatividad del pensamiento frente al trabajo que busca constantemente poder cambiar las cosas. SENNETT, R. 2009. *op. cit.*

por todos, sin embargo, su desarrollo dependerá de la facultad del artesano para localizar, indagar y desvelar problemas. Para Sennett como para los autores revisados, el trabajo de taller lejos de ser un proceso automático y tedioso de producción, sería una suerte de ritual en donde las habilidades, destrezas y conocimientos del ser humano se ponen en juego y que -en tanto interactúan con otras personas- generan cohesión en un espacio y sociedad determinados. A través de los manuales de pintura se ha intentado describir parte de dicha acción física, asunto que puede observarse en recetarios, instructivos y manuales; sin embargo podemos sostener que en los talleres cusqueños la palabra oral o el ejemplo fáctico fueron más eficaces que las instrucciones escritas al momento de aplicar la técnica del óleo. Este asunto está relacionado directamente con el valor simbólico de las técnicas artísticas, un aspecto idóneo de ser analizado bajo la perspectiva material iconológica. Lo anterior se expresa en un asunto que la investigación de Raff deja anunciado, aunque irresuelto:

De vez en cuando la limitación entre material y técnica artística nos pone dificultades. Así por ejemplo habría que pensar, si, hablando en términos de iconología material, más bien se constata una diferencia entre una piedra labrada o una fachada de ladrillo más bien una diferencia de los materiales o de las técnicas; parecido por comparación entre mosaico y fresco, relieve y pintura, pintura al óleo y fotografía. Se recomendaría para investigaciones futuras sobre la semántica de las técnicas y los géneros artísticos, el incluir la iconología material¹¹⁸

A partir de esta observación de Raff se plantea y propone en esta tesis un escenario de significado para las técnicas pictóricas virreinales, cuyo estudio

¹¹⁸ RAFF, T. 2008, *op. cit.* p. 23. Traducción de Julia Braatz, en el texto original: “*Gelegentlich bereitet die Abgrenzung zwischen Material und künstlerischer Technik Schwierigkeiten. So wäre etwa zu überlegen, ob, ikonologisch gesprochen, zwischen einer Haustein- und einer Ziegelfassade eher ein Unterschied der Werkstoffe oder einer der Techniken festzustellen ist; ähnlich bei Vergleichen zwischen Mosaik und Fresko, Relief und Marelei, Öbild und Photographie. Es wird sich bei zukünftigen Untersuchungen über die Semantik von Techniken und Kunstgattungen empfehlen, die Materialikonologie mit einzubeziehen.*”

puede configurarse como una actividad crítica, siendo la investigación a las técnicas

un método para enfrentarse al objeto artístico recurriendo a categorías que, como siempre, están determinadas históricamente y forman parte de la cultura de hoy, pero que asimismo están profundamente unidas a los factores internos del objeto mismo y al campo de investigación histórica de la cultura específica que lo ha producido. Acto de conocimiento, reintegración antes incluso que interpretación, la indagación técnico-artística induce a pensar en la estructura de la obra, más allá de la apariencia inmediata, a establecer relaciones directas con el hecho fascinante de su génesis, a cubrir el tiempo que lo separa de nuestra consciencia.¹¹⁹

Silvia Bordini y Gabriela Siracusano observarán desde distintos contextos que las técnicas pictóricas pueden ser definidas como una idea que se materializa, y en donde un estudio de las sustancias de trabajo realizado bajo el prisma de la historia del arte permite reconstituir la cadena operativa seguida por el o los artífices que realizaron la obra, conociendo algunas de las materias primas, e infiriendo el uso de algunas herramientas, señalando de este modo que

Se entiende por técnica artística el complejo y variado conjunto de materiales, herramientas y prácticas, que participan en la realización física de la imagen, y en su constitución como un objeto de percepción visual dotado de un valor estético. La técnica vuelve de nuevo a la materia original de la imagen intrínseca a su historia. El procedimiento, cognitivo y manual; elaboración, modo de uso de materiales y herramientas, proceso de la génesis de la obra, el vehículo de su transmisión hacia el futuro y de las transformaciones producidas en el transcurso del tiempo.¹²⁰

Desde lo declarado por Bordini y desde la descripción recogida en definiciones de diccionario¹²¹, por "técnica" se hace referencia al ámbito procedimental donde se conectan praxis y conocimiento. Significando entonces

¹¹⁹ BORDINI, S. 1995. *op. cit.* p. 10.

¹²⁰ BORDINI, S. 1995. *op. cit.* p. 8.

¹²¹ La Real Academia Española definirá el concepto en una de sus acepciones como: "Conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o un arte". REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2017. Técnico, ca [en línea] <<http://dle.rae.es/?id=ZlkyMDs>> [Fecha de consulta: 2 de enero de 2017].

una ordenación específica de actos y objetos, cuya especificidad consiste en ordenarlos por una razón y un proceso. El procedimiento técnico actúa entonces como una transición que antecede a la actividad transformadora, que organiza las sustancias de trabajo según ciertas fórmulas o reglas, para que pueda crearse el artefacto. Estas fórmulas pueden estar escritas, pero también surgir desde la propia praxis (serendipia) y en este caso, muchas veces los artesanos la harán consciente y podrán con posterioridad transmitirla oral y/o fácticamente a otra generación¹²². En cualquier caso, podemos observar que la técnica es una acción reformadora y administrada desde un valor de utilidad que ha buscado satisfacer una necesidad específica, un aspecto que resulta fundamental de advertir cuando se observa la interdependencia entre materia y teoría, en declaraciones como:

El artista trabaja sobre la materia y la transmuta en forma; utiliza la técnica como un medio de expresión, a la definición de la imagen y la articulación del estilo. Concretamente las técnicas -en las múltiples interconexiones de los materiales y procesos de aplicación- constituyen un imprescindible patrimonio de conocimientos y experiencia, teórica y práctica.¹²³

De ahí que este estudio reconoce la necesidad de proponer una aplicación de la iconología material para la interpretación de técnicas pictóricas y cómo éstas participan en una lectura simbólica de una pintura colonial, teniendo un rol activo en la valoración de las obras y en la propia cultura de los artistas, con una gran importancia a nivel teórico¹²⁴. Bajo la mirada de Silvia Bordini:

¹²² Ver ORTEGA Y GASSET. 1939. *La Meditación de la técnica*. Madrid, Editorial Espasa Calpe. 157p.

¹²³ BORDINI, S. 1995. *op. cit.* p. 8.

¹²⁴ BORDINI, S. 1995. *op. cit.* p. 8 y 9.

El problema de fondo aborda la ambigüedad y la fluctuabilidad, además de la riqueza de manifestaciones, de la relación arte-técnica; sobre todo teniendo presente que aún más que las técnicas cambian los métodos y las finalidades expresivas de las técnicas, la mentalidad con la que se consideran las operaciones y los instrumentos inherentes a ellas.¹²⁵

Ahora bien, en el presente caso de estudio a un cuadro virreinal, la puesta en visible de su organización material se vuelve imprescindible cuando apreciamos en el objeto “la presencia y persistencia de los rasgos materiales-constructivos”¹²⁶ de esta obra en forma voluntaria y explícita, la cual lejos de replicar “con menor o mayor acierto el referente europeo con el cual se les compara”¹²⁷, fue “adecuada, reformulada e incluso ignorada en razón de otro contexto cultural y de otras posibles formas de entender estas imágenes cristianas pintadas; ya no exclusivamente en relación a lo que las imágenes formalmente representan en el contexto histórico de la evangelización”¹²⁸, sino desde soluciones propias de una concepción absolutamente nueva de hacer y apreciar una pintura. Al respecto, Norman Bryson señala que un análisis implicará necesariamente un análisis social:

(...) la pintura posee sus propios códigos, códigos que no pueden dominarse simplemente por respirar la atmósfera de una determinada cultura. Abordar una imagen desde la sociología o la antropología del conocimiento es ignorar la imagen como producto de una técnica. Si se pasa por alto la naturaleza concreta de la técnica, el análisis de la imagen cae inmediatamente en la simplificación: solo se advierte su lado semántico o iconológico, que a continuación se vincula a una correspondiente estructura de conocimiento dentro del hábito.¹²⁹

¹²⁵ BORDINI, S. 1995. *op. cit.* p. 20.

¹²⁶ CASTRO, A. 2013. *op. cit.* p. 4.

¹²⁷ *Ibidem.*

¹²⁸ *Ibidem.*

¹²⁹ BRYSON, N. 1991. *op. cit.* p. 34.

Así, tras establecer qué se entenderá por técnica, proponemos concluir este apartado señalando que efectivamente, es posible rastrear respuestas desde la inconclusa pregunta de Raff que permitan vislumbrar cómo –en efecto- las técnicas artísticas pueden mirarse desde una perspectiva material-iconológica, precisamente ahí donde el autor alemán sugiere profundizar este asunto:

habría que pensar, si, hablando en términos de iconología material, más bien se constata una diferencia entre una piedra labrada- o una fachada de ladrillo más bien una diferencia de los materiales o de las técnicas; parecido por comparación entre mosaico y fresco, relieve y pintura, pintura al óleo y fotografía¹³⁰

Podemos entonces seguir esta reflexión sobre la piedra labrada como material de revestimiento, encontrando que Norman Pounds nos aporta lo siguiente:

Otros materiales de cubierta podían obtenerse por lo general con mayor dificultad, aunque a menudo, proporcionaban una cubierta más duradera. La pizarra y la piedra –sobre todo la caliza-, que podían laminarse, eran excelentes para los tejados, pero eran pesadas y exigían unos cabrios más resistentes que los necesarios para aguantar paja o tejamaniles. Pero la pizarra o la piedra adecuadas tenían una distribución muy reducida y no fueron de uso general hasta que los modernos medios de transporte lo permitieron. Aún hoy se encuentran sobre todo en las áreas montañosas del noroeste y el centro de Europa. La pizarra puede separarse en láminas muy finas, y, además de usarse como cubierta, se clavaba a la armazón de madera de la casa para proteger sus paredes de la humedad. La pizarra de revestimiento se popularizó durante el siglo XVIII en las áreas donde la pizarra de buena calidad era abundante.¹³¹

Leyendo a Pounds se corrobora que los pavimentos o murales de mosaico implicaban una sofisticación que “no encontraba ecos entre las clases más

¹³⁰ RAFF, T. 2008, *op. cit.* p. 23, Traducción de Julia Braatz. En el texto original: “*Gelegentlich bereitet die Abgrenzung zwischen Material und künstlerischer Technik Schwierigkeiten. So wäre etwa zu überlegen, ob, ikonologisch gesprochen, zwischen einer Haustein- und einer Ziegelfassade eher ein Unterschied der Werkstoffe oder einer der Techniken festzustellen ist; ähnlich bei Vergleichen zwischen Mosaik und Fresko, Relief und Märellei, Öbild und Photographie. Es wird sich bei zukünftigen Untersuchungen über die Semantik von Techniken und Kunstgattungen empfehlen, die Materialikonologie mit einzubeziehen.*”

¹³¹ POUNDS, N. 1992. *op. cit.* p. 162.

humildes”. Y al mismo tiempo leyendo a Panofsky en su libro *la perspectiva como forma simbólica*¹³², se rastrea una solución posible a la pregunta de Raff:

Pero el arte bizantino, que nunca se separó de modo absoluto de la tradición antigua, no llevó esta evolución a una ruptura radical con los principios de la Antigüedad tardía(...). No pudo decidirse a representar el mundo de modo totalmente lineal en vez de pictórico (de aquí su predilección por el mosaico, que permite, por su naturaleza, disimular la estructura inexorablemente bidimensional de la pared desnuda, recubriéndola mediante un material brillante) (...)Así pues el bizantinismo (...), pudo conservar, a pesar de la desorganización que introdujo en el conjunto, diversos elementos constitutivos del antiguo espacio perspectivo y transmitirlos al Renacimiento occidental.¹³³

Estos análisis sobre procesos de selección y transformación material, están directamente relacionados con la incorporación de nuevos conocimientos técnicos que posibilitan una extensión y ampliación de la simbología del objeto y los procesos productivos involucrados en su factura, y con ello, las perspectivas de comprensión y lectura de materiales y técnicas por parte del observador. Así, se ha buscado comprobar que tal producción técnica de un cuadro colonial puede ser entendida como una instancia directamente relacionada con el desarrollo y transformación de la historia del arte, capaz de dar cuenta de aspectos esenciales de una discusión disciplinar en torno a la obra.

1.4_ Estudios materiales a obras virreinales y el aporte de esta investigación

¹³² PANOFSKY, E. 2003. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Ed. TusQuets. 123p. [Título original: *Die Perspektive als "Symbolische Form"*, publicado por primera vez en *Vorträge der Bibliothek Warburg*, hgr. Von Friz Saxl. Vorträge 1924-1925. B.G. Teubner, Leipzig-Berlin, 1927.]

¹³³ PANOFSKY, E. 2003. *op.cit.* pp. 31 – 32.

El recorrido central de los planteamientos que hemos expuesto hasta las páginas precedentes, podemos situarlo desde el punto de vista de nuestras intenciones y orientación metódica, en el proyecto teórico general perfilado por Raff, que nos permitimos homologar al ejercicio realizado por Gabriela Siracusano para analizar cuadros virreinales. Una homologación que hasta ahora este texto no ha profundizado suficiente, y que se traducirá finalmente en una identificación de los materiales empleados para realizar el cuadro *San Francisco niño reparte el pan a los pobres* y la posterior reconstitución de la cadena operativa seguida por el (o los) artífices que realizaron la obra, conociendo algunas de las materias primas empleadas, e infiriendo desde éstos el uso de herramientas como pinceles, escudillas o tiento de pintura. Los resultados obtenidos, demuestran que los rasgos materiales de estos cuadros cusqueños evidencian una ruptura con la tradición europea y su forma de concebir teórica y materialmente la representación pictórica¹³⁴, y que no se explican solo –o exclusivamente- por la ausencia o variación de técnicas con las que tradicionalmente se trabajaba en Europa (cuya expresión paradigmática se expresa en el artificio compositivo y pictórico que permitió concebir al cuadro como una ventana en el muro), sino que ponen en evidencia que éstos “exhiben rasgos particulares, no solo en lo que refiere a la apariencia formal de lo representado, sino que a la forma en que han sido contruidos y presentan lo representado; una forma que constituye una ruptura con la tradición pictórica europea, puesto que revelan el artificio al hacer explícito

¹³⁴ CASTRO, A. 2013. *op. cit.* p. 5.

el artefacto y su proceso de construcción”¹³⁵, y en esta dirección pensamos que vale la pena sintetizar en los párrafos sucesivos algunos hitos historiográficos desde los que reconocemos una voluntad por parte de los investigadores, de volver a mirar los cuadros coloniales como objetos artísticos dignos de interés, tras haber sido despreciados durante más de un siglo por parte de críticos y artistas de la Academia chilena de pintura.

En Chile, la disidencia entre el gusto, los criterios culturales establecidos desde el occidente europeo para apreciar lo bello y las preferencias academicistas que existían entre los intelectuales ilustrados chilenos del siglo XIX, hicieron difícil una asimilación temprana de las piezas coloniales como objetos museales o incluso como obras de arte. La académica Constanza Acuña realizó una documentada revisión al respecto, a través de la compilación y notas de la publicación *Perspectivas sobre el coloniaje: estudio introductorio*¹³⁶. En este trabajo se observa que los juicios de valor decimonónicos hacia los artefactos virreinales, permiten inferir el problema del original europeo y su copia periférica como base crítica que rondará muchas de las apreciaciones de los historiadores colonialistas, como el ya célebre texto de los “mamarrachos” escrito por Miguel Luis de Amunátegui donde se indica lo siguiente:

Tal ha sido i es, la facilidad i la disposición injénita de los naturales de Quito para la pintura, que borronean un cuadro casi sin aprender a manejar el pincel; más no teniendo reglas que los guíen, no hacen más que mamarrachos, pero mamarrachos de resaltantes colores, que agradan en extremo a ignorantes colonos, a muchos de los cuales disgustaba el efectos de sombras en el rostro de las figuras, calificándolas

¹³⁵ CASTRO, A. 2013. *op. cit.* p. 59.

¹³⁶ ACUÑA, C. 2013. *Perspectivas sobre el coloniaje: estudio introductorio*. Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado. 106p.

de imágenes de cara sucia. Agregad el que eran mui barato i no costará mucho concebir cómo esa multitud de obras quiteñas cubrio paredes, de los claustros i de los salones".¹³⁷

En la misma compilación de Acuña es posible leer el texto donde Luis Roa Urzúa se referirá específicamente a las pinturas del convento de San Francisco,

Muy sensible es, pero verdadero, que nuestra pintura fué pobre en número y más pobre aún en calidad antes de la independencia; el Maestro Gil, que dejó su nombre ligado a varios retratos, fué muy mediocre y floreció ya en la alborada de la República. [...] A mediados del siglo XVII comenzó a llegar a Santiago, desde Quito, esa verdadera falange de telas que se conservan hasta hoy bajo los corredores del Claustro mayor de San Francisco; el asunto de ellos es la vida de San Francisco y de los primeros Santos de dicha Orden. Todos esos Oleos destilan candor y misticismo; compendian bien una época pletórica de fe. Bajo ese prisma pueden contemplarse; pero el arte tiene que sufrir bastante en ellos por falta de dibujos y de perspectiva."¹³⁸

Es a mediados del siglo XX donde la apreciación hacia las obras pictóricas o escultóricas virreinales adquiere otro carácter, retomándose a nivel latinoamericano el interés por estas piezas. Debido a que los antecedentes locales se gestan en el contexto latinoamericano y debido a que esto tendrá ecos en esta tesis, es que consideramos preciso recorrer brevemente dichos antecedentes.

Respecto de esta literatura pionera debemos mencionar cómo en este momento en Chile se desarrollaba el trabajo de los historiadores Eugenio Pereira Salas e Isabel Cruz; en Perú el de investigadores como Teófilo Benavente o Jorge Cornejo Buroncle; en Argentina Luis Emilio Burucúa, en México Manuel Touissant, en Bolivia José de Meza y Teresa Gisbert, cuyas investigaciones evidencian que durante la segunda mitad del siglo XX, la colonia comenzó a ser un atractivo

¹³⁷ Citado en ACUÑA, C. 2013. *op. cit.* p.29: AMUNÁTEGUI, M. "Apuntes sobre lo que han sido las Bellas Artes en Chile". En: *Revista de Santiago*. Tomo III. Santiago de Chile (1849). P. 44.

¹³⁸ ROA, U. L. 1929. *El Arte en la época colonial de Chile*. Santiago de Chile: Impr. Cervantes. P. 68.

objeto de estudio historiográfico. La historiadora Guadalupe Álvarez de Araya en “Dos momentos singulares de la crítica de las artes visuales de América Latina” logra esclarecer a través de su ensayo las causas que promovieron la puesta en visible de lo colonial como parte del relato oficial de las historias del arte en América Latina¹³⁹.

Según establece Álvarez de Araya, Las primeras historias del arte que trataban sobre Latinoamérica tuvieron su origen en relatos históricos de carácter explícitamente nacional surgidas en un contexto republicano, o al interior de las historias españolas que se plegaban a la “construcción de historias del arte en cuanto historias de la civilización y que caracterizaron la segunda mitad del siglo XIX”¹⁴⁰. El contexto académico en el cual se realizaron estos estudios fue de una naciente tradición de la Historia del Arte, que en América Latina era casi inexistente, muchas veces dictadas como cursos que integraban estudios de disciplinas como arquitectura “y eventualmente en las escuelas y academias de arte, creadas en su mayoría entre fines del siglo XVIII y el primer tercio del siglo XX”¹⁴¹. Recién en la segunda mitad del siglo XX, en los años sesenta, se comenzaron a escribir historias del arte latinoamericano en el sentido continental, alcanzando una producción mayoritaria en la década de los setenta, aunque ya en

¹³⁹ Aunque el tema central del ensayo “Arte colonial, Republicano y contemporáneo” es trabajar el modo en que las periodizaciones han sido puestas en crisis. Se establecía entonces un estrecho vínculo entre estas periodizaciones y los procesos políticos nacionales, que habían sido históricamente su característica más relevante. ALVAREZ DE ARAYA, G. “Dos momentos singulares de la crítica de las artes visuales en América Latina”. En: *Revista Punto de Fuga* (3): 111 - 133.

¹⁴⁰ ÁLVAREZ DE ARAYA, *op. cit.* p. 118.

¹⁴¹ *Ibidem.*

los años 50 se asistió a la superación de la reflexión histórica exclusiva a la producción republicana y se incorporó la producción de “Arte Colonial” como parte reflexiva fundamental de un creciente interés por revalorizar el arte y la cultura prehispánica en tanto conciencia identitaria de sujetos mestizos:

En segundo lugar y de modo simultáneo a la aparición más o menos sistemática de historias del arte que están abocándose al proceso de inclusión de la vanguardia heroica, este nuevo tipo de historia busca incluir la producción de vanguardia en el sentido de construir un continuo de tradición cultural que recorriera más de cinco siglos de historia.¹⁴²

Álvarez de Araya identifica un auge de los estudios latinoamericanos iniciado hacia la década del cuarenta, momento que implicará la posterior inmigración masiva de europeos a países como Estados Unidos, Argentina y Brasil, impulsada por la guerra. Intelectuales que trasladan a suelo americano la pregunta por el origen cultural. Si antes el foco de interés investigativo estuvo puesto sobre Europa (asunto rastreable desde la reorganización europea en el siglo IX d.C. y puesta en crisis con el reciente interés decimonónico romántico por “lo primitivo”), con posterioridad surgió un nuevo interés investigativo desde Estados Unidos, en sus cátedras universitarias por la cultura latinoamericana, en el contexto de conferencias sobre literatura latinoamericana y arte colonial, buscaron -según Álvarez de Araya- anexar ideológicamente a América Latina a la influencia política y económica de Estados Unidos. Se conjugaron así historias nacionales de Arte con una creciente producción reflexiva sobre lo latinoamericano¹⁴³.

¹⁴² ÁLVAREZ DE ARAYA, *op. cit.* p. 119.

¹⁴³ Fue en el Congreso de Quito en los años 70, cuando se abordaron temas como la teoría del mestizaje y de la transculturación donde intervinieron investigadores como Antonio Romera (Chile), Jorge Manrique (México), Adelaida de Juan (Cuba), Fermín Fevre (Argentina), Francisco Statsny (Perú), Enrique Adoum (Ecuador), etc.

De este modo es posible observar que, tras haberse asentado el estudio de lo colonial como parte de una historia oficial del arte en Latinoamérica, quedaba pendiente una reflexión material sobre éstas, una tendencia surgida desde Europa y Estados Unidos que no tardaría en proyectarse en el objeto pictórico fabricado en América del Sur. Autores cuyos textos permitiesen poner en relieve las complejas relaciones que se establecen entre las obras de arte y sus productores, comercio de materias primas, comitentes y receptores.

Posteriormente, a partir la década de los años ochenta la argentina Alicia Seldes, doctora en Ciencias Químicas, inició un trabajo pionero en Latinoamérica aplicando estudios químicos a piezas de arte, empleando equipamiento especializado. Fue con ella con quien Gabriela Siracusano realizó sus primeras investigaciones, que se verían coronadas años más tarde con el ya mencionado libro *El poder de los colores*, donde Siracusano inició su análisis desde la constitución de una materia física como documento, tal como se hace habitualmente en el campo de la arqueología, pero esta vez bajo otros propósitos y un enfoque completamente novedoso para el contexto virreinal. Fue entre Seldes, Luis Emilio Burucúa, Héctor Schenone y Gabriela Siracusano que se gestó en Buenos Aires un grupo investigativo especializado en el estudio del arte colonial a partir de análisis científicos, hoy asentado en la fundación Tarea que sea quizás el más importante centro de investigaciones multidisciplinar para arte

El post colonialismo en los años 80 coronaría según Álvarez de Araya este proceso, y la revalorización acontecida durante la primera mitad del siglo XX hacia estas piezas está sostenida entre otros factores, por una necesidad de tipo histórico que buscaba asentar la identidad latinoamericana, ya no desde el indigenismo, sino desde la propia realidad mestiza.

colonial en Latinoamérica. La influencia de los trabajos realizados por esta institución argentina, servirían de base a publicaciones chilenas, y así es como el año 2009 se publicó el libro *Visiones Develadas. La Serie Grande de la Vida de Santa Teresa de Jesús del Monasterio del Carmen de Santiago*¹⁴⁴, en donde un grupo interdisciplinar compuesto por Magdalena Krebs, Carolina Ossa, Federico Eisner, Gustavo Porras M. Carmen García-Atance de Claro, Alexandrine de la Taille, e Isabel Cruz de Amenábar, trabajó en el análisis material e iconográfico de los cuadros coloniales de un monasterio santiaguino desde disciplinas diferentes, como la teoría y la práctica de la restauración, la iconografía e iconología, la estética y la historia de la religiosidad, del arte y de la cultura. En esta línea, Aunque no se trate de un pintor estrictamente virreinal, sobresale el trabajo realizado en el libro *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro*¹⁴⁵, propuesto a partir del estudio de técnicas y procesos de producción. En efecto, la intención de los autores –como indica el título del volumen– es ir más allá de la imagen representada, y explorar la “lógica pictórica” que revisten sus telas¹⁴⁶. Esto es, hacer historia desde la materialidad de una obra.

En los trabajos de los años posteriores se continuó profundizando en el conocimiento y comprensión de estos asuntos en piezas coloniales, y tal es el

¹⁴⁴ VV.AA. (KREBS, M. coord. Edit.). 2009. *Serie de Santa Teresa: Visiones Develadas Monasterio del Carmen de San José de Santiago de Chile*. Santiago, Ograma Impresores. 192p.

¹⁴⁵ *MÁS ALLÁ DE LA IMAGEN. LOS ESTUDIOS TÉCNICOS EN EL PROYECTO JOSÉ GIL DE CASTRO*. 2012. Por Natalia Majluf “et al”. Lima, Ed. Museo de Arte de Lima. 160p.

¹⁴⁶ *MÁS ALLÁ DE LA IMAGEN. LOS ESTUDIOS TÉCNICOS EN EL PROYECTO JOSÉ GIL DE CASTRO*. 2012. *op. cit.* p. 70.

caso del estudio realizado por la investigadora Myrna Soto, autora del libro *El arte maestra: un tratado de pintura novohispano*, investigación que trabajó sobre el que -se suponía- fue el primer tratado de pintura teórico-práctico virreinal conocido hasta la fecha¹⁴⁷, ofreciendo asimismo un panorama mundial de la situación de los pintores y su profesión en el siglo XVIII en la Nueva España.

En cuanto a tesis y estudios afines, vale mencionar el texto de la mexicana Carmen Dolores Chami Pedrosa titulada *Estudio de la técnica de la pintura de caballete barroca novohispana de finales del siglo XVII: una alternativa plástica*¹⁴⁸; a nivel local, las tesis de licenciatura que emplean análisis de laboratorio bajo el propósito de reconocer técnicas y materiales en la factura de un cuadro destacamos las investigaciones de Josephine Jaque¹⁴⁹ y Natalia Naranjo Mogollones¹⁵⁰. Mismo ejercicio, pero para estudiar pintura al fresco, fue realizado por Evelyn Sepúlveda en su tesis titulada *Mural los 7 sacramentos de fray Pedro*

¹⁴⁷ Soto también anota esa fuente, pero no da el paso fundamental de compararlos y solo consigna: "Es muy probable que el título de El Arte Maestra lo haya tomado nuestro Autor directamente de un tratado sobre la pintura escrito por el padre Francesco Lana Terzi [...] publicado en Brescia en 1670." Ver SUAREZ, M. 2008. "El Arte Maestra: vicisitudes de un documento". En: *Discurso Visual* enero-junio (10) [en línea]. <<http://discursovisual.net/dvweb10/confrontacion/conftere.htm>> [Consulta: 8 febrero, 2014].

¹⁴⁸ CHAMI, P. C. 2010. *Estudio de la técnica de la pintura de caballete barroca novohispana de finales del siglo XVII: Una alternativa plástica*. Tesis para obtener el grado de maestría en Artes Visuales. México, UNAM / ENAP. 274 p.

¹⁴⁹ JAQUE, J. 2012. *Reconocimiento de materialidad en vigas policromadas de la iglesia y convento de San francisco a través de análisis científicos*. Tesis para optar al grado académico de licenciatura en conservación y restauración de bienes culturales. Santiago, Universidad Internacional SEK, Facultad de Patrimonio Cultural y Educación. 148p.

¹⁵⁰ NARANJO, M. N. 2012. *Estudio de la pintura mural ubicada en la nave central de la Iglesia de San Francisco: identificación de materiales y técnicas para su conservación*. Tesis para optar al grado académico de Licenciatura en Conservación y Restauración de Bienes culturales. Universidad Internacional SEK, Facultad de Patrimonio Cultural y Educación. 141p.

*Subercaseaux: su técnica y materiales constitutivos*¹⁵¹. Respecto de las tesis más relevantes para efectos de esta investigación, resulta obligado mencionar el trabajo de Alejandra Castro ya ampliamente citado en esta tesis y el artículo de Fernando Valenzuela Arteaga *La debilidad institucional del gremio de pintores de Cusco en el período colonial. Un estudio historiográfico*¹⁵², parte de la tesis doctoral de Valenzuela que será comentada en el capítulo 2 de esta tesis, ambos estudios rompedores de mitos que resultaron centrales a las perspectivas asumidas en nuestra investigación.

Esta tesis vuelve igualmente a mirar los objetos pictóricos coloniales en su singularidad, puesto que lo usual ha sido analizarlos bajo criterios parecidos a los que se emplearían analizando una pintura europea, donde los medios se tienden a transparentar para poder decodificar la historia relatada en imágenes¹⁵³. Así, siguiendo algunas directrices trazadas por Castro, hemos analizado la tridimensionalidad del objeto y hemos realizado una constatación visual de sus elementos constitutivos tales como soporte tela, bastidor, pigmentos o marco. No

¹⁵¹ SEPÚLVEDA, E. 2013. *Mural los 7 sacramentos de fray Pedro Subercaseaux: su técnica y materiales constitutivos*. Tesis para optar al grado de licenciada en conservación y restauración de bienes culturales. Universidad SEK, Facultad de Patrimonio Cultural y Educación 104p.

¹⁵² VALENZUELA, A. F. La debilidad institucional del gremio de pintores de Cusco en el período colonial. Un estudio Historiográfico [en línea]
<https://www.academia.edu/7509022/La_debilidad_institucional_del_gremio_de_pintores_de_Cusco_en_el_per%C3%ADodo_colonial._Un_estudio_Historiogr%C3%A1fico> [Consulta] 7 de septiembre de 2014

¹⁵³ Al respecto, Josep M. Català Domènech, sostiene que “La escritura, en nuestra civilización, se apoya básicamente sobre la transparencia de su materialidad, mientras que la imagen obtiene su fundamento en la necesidad de hacer que esa materialidad sea opaca, es decir, que detenga la mirada en lugar de dejarla pasar en dirección a otro sitio. Mientras que aprender a leer significa aprender a difuminar el soporte material del escrito para internalizar, y automatizar, sus mecanismos simbólicos, aprender a ver implica hacer visible la materialidad de lo figurado para construir sobre ella una nueva simbología. Se trata de dos mecanismos cognitivos que son antitéticos, aunque ambos confluyan en un parecido proceso de conocimiento” CATALÀ, D. J. 2008. *La forma de lo real. Introducción a los estudios visuales*. Barcelona, Editorial UOC. p. 21.

obstante, Castro ha trabajado prescindiendo de instrumentos laboratorio, y en tal sentido, nuestra tesis ha buscado ir más allá de esta dimensión sensorial, preguntándose respecto de una posible simbología del óleo en el contexto andino; del valor del marco, o de las implicancias sociales del lino como soporte tela. En los apartados siguientes se demostrará cómo estas técnicas y materiales tuvieron efectivamente un significado cultural distintivo en Cusco virreinal.

Como es posible advertir, en los estudios previamente reseñados, no se analizan los factores que –desde la materialidad y procedimientos técnicos del óleo- tienen lugar entre el contenido iconológico material de una imagen, y el sitio que éstos ocupan en el espacio social y de su significado, en un contexto que la propia imagen pintada (desde estas materialidades) contribuye a definir. Será acerca de estos temas que trataremos en los párrafos sucesivos.

CAPÍTULO II.

CONTEXTO DE USO DE LOS MATERIALES PICTÓRICOS EN CUSCO HASTA EL SIGLO XVII: DE LAS PRÁCTICAS PRECOLOMBINAS A LAS ORDENANZAS GREMIALES

2.1_ Carga y descarga material: técnicas pictóricas antes y después de la conquista

Como se planteó en el capítulo anterior, un análisis material iconológico debe considerar el contexto de realización de un artefacto para ayudar a pensar aquello que los documentos materiales y escritos señalan, y desde ahí, comprender el modo en que éstos adquirieron o perdieron valor a lo largo del tiempo. Diversos campos disciplinares se han referido a la relevancia de ese contexto, y es así como se ha buscado en esta investigación establecer para la obra *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*, observaciones pertinentes al desarrollo técnico precolombino, como campo pictórico que antecedió a la instalación del conocimiento del óleo en el círculo de pintores andinos, y particularmente en el de Basilio Santa Cruz.

El académico Teófilo Benavente Velarde señaló a partir de crónicas y vestigios arqueológicos que “Las artes de los incas alcanzaron niveles

desarrollados”¹⁵⁴, pero como los testimonios pictóricos fueron casi totalmente destruidos durante la conquista, hoy contamos esencialmente con textos, y con deducciones –como la del citado académico peruano- respecto de la realización de pintura en el antiguo Cusco sobre diversas superficies¹⁵⁵. Al respecto, la versión que podemos extraer de Benavente Velarde apunta a que la destreza inca en pintura, se mantuvo vigente, a pesar de lo devastadora que fue la invasión española para esta cultura¹⁵⁶, y dicha consideración no resulta aislada al constatar que igualmente en el libro de Gabriela Siracusano, se indica como planteamiento central que en la pintura al óleo no solo se conservaron procedimientos técnicos, sino también la tradición simbólica y ritual de los tiempos precolombinos.

Diversos vestigios arqueológicos y documentales indican que el conocimiento prehispánico de materiales y técnicas pictóricas (muchas de ellas parecidas a las occidentales), antecedió al aprendizaje e interpretación de los modelos europeos mostrados a través de lienzos pintados, libros o estampas grabadas. En este sentido, como hemos señalado, una de las fuentes esenciales para su reconstrucción son los propios materiales y las crónicas coloniales con que pueden ser contrastadas. De manera muy sintética podemos señalar que en Perú, testimonios arqueológicos tales como las pinturas murales de las Huacas del Sol y la luna en la costa norte y/o del Templo Pintado de Pachacamac en Lima,

¹⁵⁴ BENAVENTE, V. T. 1995. Pintores Cusqueños de la Colonia. Municipalidad del Qosqo. P. VI.

¹⁵⁵ El autor indicará que otros soportes pictóricos fueron piedra, adobe, cerámica, tejido, madera, metal y tal vez piel humana. En: BENAVENTE, V. T. 1995. *op. cit.* p. VII.

¹⁵⁶ BENAVENTE, V. T. 1995. *op. cit.*

permiten rastrear el rol visual que tenía la pintura al interior de los espacios sagrados, así como algunas técnicas y materiales de pintura desarrollados desde épocas anteriores al contacto con occidente¹⁵⁷.

Consideramos particularmente importante hacer mención de Poquencancha, un sitio arqueológico situado en la propia región de Cusco. Los cronistas españoles ya relatan sobre este templo¹⁵⁸ y un ejemplo lo entrega el clérigo español Cristóbal de Molina, indicando que: "El vigésimotercer día del dicho mes (de noviembre) transportaban la imagen del Sol, llamada Huayna Punchau, a la casa del Sol, llamada 'Puquin', que se situaba más o menos a tres tiros de arcabuz de Cusco."¹⁵⁹ Respecto del mismo, existen una serie de crónicas que testimonian el aspecto y función de este espacio. Pedro Sarmiento de Gamboa es otro cronista que nos da informes muy importantes para nuestros estudios, testimoniando que,

Y despues que tuvo bién averiguado todo lo más notable de las antiguedades de sus historias, hizolo pintar por su orden en tablones grandes, y deputo en la Casa del Sol una gran sala, adonde las tales tablas, que guarnecidas de oro estaban, estuviesen como nuestras librerías, y constituyó doctores que supiesen entenderlas y declararlas. Y no podían entrar, donde estas tablas estaban, sino el Inga o los historiadores, sin expresa licencia del Inga¹⁶⁰

¹⁵⁷ Entre estos testimonios, resulta obligado mencionar aquéllos de los soldados que asumieron el papel de cronistas durante las expediciones en tiempos de conquista del Perú, viendo aún intacto el imperio inca. No obstante, debe recordarse que dichas narraciones están condicionadas por la mirada estética y moral de los europeos de aquél entonces.

¹⁵⁸ Para información detallada consultar: PORRAS, B. R. 1999. *El legado quechua: indagaciones peruanas*. Lima, UNMSM - Fondo Editorial. 421p.

¹⁵⁹ Cristóbal de Molina. *Fabulas y ritos de los incas*, citado en: BIADÓS Y. B. S.f. "El Templo de Poquen Cancha, la Reforma de Pachacutec y la Historia Incaica" [en línea]. Team Bolivia: Archeología. <<http://www.faculty.ucr.edu/~legnerref/biados/texts/El%20templo%20de%20Poquen.htm>> [Consulta: 12 de febrero de 2014]

¹⁶⁰ Sarmiento de Gamboa. *Historia de los incas (1571-72)*, citado en: BIADÓS Y. B. S.f. *op. cit.*

La bibliografía histórica sobre el Cusco incaico ha recogido ya en diferentes ocasiones las descripciones literarias de los cronistas del periodo colonial, las cuales añaden numerosos detalles a su descripción. El Padre Bernabé Cobo vio los paños pintados lo que indica que tales pinturas no eran una invención, y es así como en su *Historia del Nuevo Mundo, 1580-1567* indica que “los memoriales de sus quipus y pinturas que aun estaban en pie. Particularmente la que tenían en un templo del Sol, junto a la ciudad del Cuzco, de la cual historia tengo para mi se debió sacar una que yo vi dibujada en una tapicería de cumbe (tejido fino), no menos curiosa y bien pintada que si fuera en finos paños de corte”.¹⁶¹

Desde la mirada material, en las **figuras 2, 3 y 5** se observa que las culturas precolombinas empleaban pinceles y pigmentos cuyos principios instrumentales resultan muy similares a los de occidente. Muchos de estos testimonios han sido encontrados en las excavaciones arqueológicas del ya mencionado santuario de Pachacamac, especialmente en el Templo Pintado¹⁶², tras cuyas labores de descombramiento y limpieza, en el año 1939, se realizaron publicaciones¹⁶³ donde se incluyen descripciones de los materiales y herramientas de pintura, entre los cuales se hallaron una serie de pinceles y brochas, así como telas pintadas que probablemente habrían sido utilizadas para la aplicación del

¹⁶¹ Bernabé Cobo, citado en: BIADÓS Y. B. S.f. *op. cit.*

¹⁶² Construido en su mayor parte durante la época Ychma, a inicios del período intermedio tardío 900 – 1470 d.C. datado entre 900 d.C. y 1533 d.C.

¹⁶³ MUELLE, J. y WELLS. R. 1939. “Las pinturas del templo de Pachacamac”. En: *Revista del Museo Nacional*. Lima. VIII (2): 265-282.

pigmento¹⁶⁴ en los murales del templo. Las publicaciones evidencian que se realizaron análisis químicos de los pinceles y de los pigmentos, y éstos aunque no sean hallazgos arqueológicos propiamente del Cusco, sí se enmarcan en la tradición de un incanato que al estar culturalmente cohesionado, posibilita la construcción de una idea concreta del tipo de instrumentos pictóricos desarrollados antes de la conquista española.



Fig. 2: Grupo de instrumentos pictóricos junto a una caja cilíndrica de bambú datados entre los años 900 D.C. y 1472 d.C. (época Chimú). El eje del pincel se confeccionó con el mismo eje o raquis de la pluma de un pájaro y las puntas para aplicar pintura, se lograron con un material vegetal desconocido que las hacía blandas. Fuente: <https://prezi.com/nwtkj9diclnx/pre-columbian-textiles-exhibition/>¹⁶⁵

¹⁶⁴ Para mayor información ver POZZI-ESCOT, D., PACHECO, G. y UCEDA, C. 2013. *Pachacamac: Templo Pintado. Conservación e investigación* [en línea], Lima, Ministerio de Cultura. <https://www.academia.edu/13192244/Pachacamac_Templo_Pintado._Conservaci%C3%B3n_e_Investigaci%C3%B3n> [Consulta] 15 de febrero de 2014.

¹⁶⁵ HILL, J. 2013. *Pre Columbian Textiles Exhibition* [en línea] <<https://prezi.com/nwtkj9diclnx/pre-columbian-textiles-exhibition/>> [Consulta] 17 de febrero de 2014.



Fig. 3: Pincel asociado al Templo Pintado de Pachacamac con pigmento rojo sobre los pelos y el mango. Fuente: POZZI-ESCOT, Denise, Gianella Pacheco y Carmen Rosa Uceda. *op. cit.*



Fig. 4: Muestras de pigmentos procedentes de posibles canteras del santuario de Pachacamac. Fuente: POZZI-ESCOT, Denise, Gianella Pacheco y Carmen Rosa Uceda. *op. cit.*

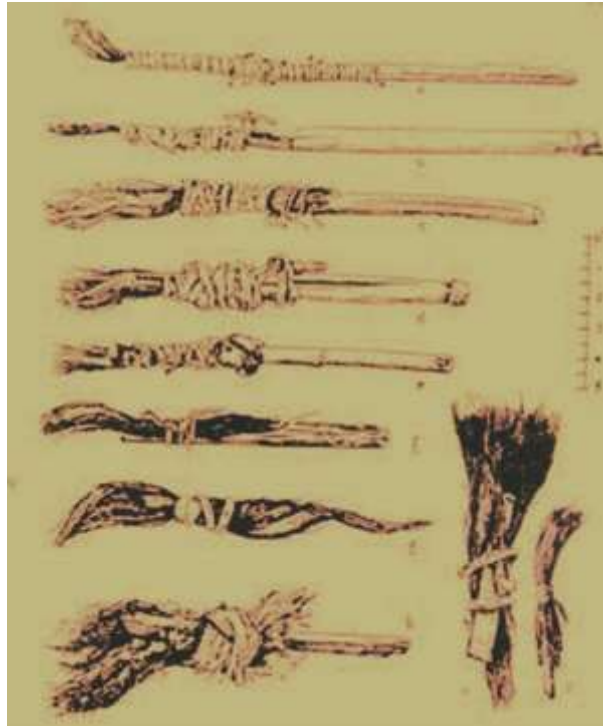


Fig. 5: Brochas recuperadas durante los trabajos de limpieza de 1938. Originalmente en: Muelle Jorge, Robert Wells. 1939 Las pinturas del templo de Pachacamac. En: Revista del Museo Nacional, Vol. VIII, Nº 2, pp. 265-282. Lima. Fuente: POZZI-ESCOT, Denise, Gianella Pacheco y Carmen Rosa Uceda. *op. cit.*



Fig. 6: Pigmento aglomerado de color verde grisáceo recuperado en los trabajos de conservación del templo pintado. En el santuario de Pachacamac, se ha registrado la presencia de canteras de minerales de colores rojizos y amarillos, en las cuales se han podido identificar materias primas que podrían haber sido utilizadas para la elaboración de los pigmentos de los murales del Templo Pintado. Fuente: POZZI-ESCOT, Denise, Gianella Pacheco y Carmen Rosa Uceda. *op. cit.*

Junto con las noticias recogidas en los textos de los autores españoles que participaron en el proceso de conquista, y otros que llegaron más tarde al Perú y que escribieron en los primeros tiempos de la colonia española, se gestaron un conjunto de testimonios materiales y escritos, que pueden hoy darnos una idea de los avances técnicos de aquel entonces, y de los aspectos comunes que existían entre las civilizaciones precolombina y occidental. El dibujo del cronista indígena Felipe Guaman Poma de Ayala (**figura 7**) refleja ese momento de fusión cultural y cultural en el ejercicio pictórico.



Fig. 7: Dibujo 267 del manuscrito original de la Crónica del Buen Gobierno de Guaman Poma de Ayala. Los artesanos andinos fabrican imágenes religiosas para servir a Dios y la iglesia.

Transcripción del texto de la imagen:
"PINTOR: LOS ARTIFICIOS, PINTOR,
escultor, entallador, bordador, servicio
de Dios y de la Santa Yglecia
 (Ni)ngunna persona cristiano pueda
 tocar ninguna y[ma]gen ni borrarla
 porque uiendo aquello no cre[e]n los
 ynfie[les], no hazen caso. En el año de
 1613 becitador de la ygl[e]cia man[dó]
 [...]rrar en el pueblo de San Pedro de
 Uarochiri pintado pecado sacre[mento];
 por ello las mugeres dieron tanto miedo
 grandísimo que | [688:] no quiciero[n]
 pecar ni fornicar con saserdote ci
 mandó borrar lo que dejó pintado el
 santo arzoobispo Mogrovejo. Este
 dicho becitador juntó el dicho pueblo
 de San Pedro, San Lorenzo [...] 1 dos
 hijos cholos en dos yndias y
 comensaron a uellaquear. [...] no lo
 borran."¹⁶⁶

En él, dos artesanos con

¹⁶⁶ DET KONGELIGE BIBLIOTEK. S.f. "GKS 2232 4º: Guaman Poma, Nueva crónica y buen gobierno (1615)" [en línea], Danmarks Nationalbibliotek København Universitetsbibliotek <<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/687/es/image/?open=id2690171>> [Consulta] 17 de febrero de 2014.

sencilla indumentaria y aspecto inca, terminan de pintar una talla de Cristo crucificado, dispuesta al centro de la composición, dentro de una sala con piso cuadriculado y ventana en arco de medio punto. El pintor a nuestra derecha está de pie sosteniendo con ambas manos una escudilla, donde se contendrían los pigmentos, mientras que el otro artífice ha sido representado de rodillas, con pincel en mano, en plena acción de policromar la imagen de Cristo.

En correspondencia a la asimilación cultural que presenta la imagen de la **figura 7**, y aunque desde este estudio no podemos asegurar la persistencia y subsistencia de prácticas técnicas del quehacer pictórico inca en el cuadro *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*, sí podemos deducir la continuidad de un sistema de organización social en torno a la pintura, que estaba relacionado con anterioridad al encuentro con los españoles. Siracusano sostiene que antes de la llegada de los españoles a tierras incas,

el oficio de pintor –ya sea de muros, cerámicas u otros soportes– estaba inserto en una larga tradición que involucraba selecciones iconográficas, estilos y técnicas para la producción de imágenes, prácticas que también se hallaban reglamentadas de acuerdo con pautas político-religiosas.¹⁶⁷

Tal como señala Teófilo Benavente Velarde, dicha asimilación de saberes implicó el reemplazo de materiales propios del proceso incaico por materiales europeos, por ejemplo la sustitución de resina por aceite de linaza¹⁶⁸. Como

¹⁶⁷ SIRACUSANO, G. 2005. *op. cit.* pp. 143 - 144.

¹⁶⁸ “Sustituyendo a la resina Inka se comenzaron a preparar aceites, barnices y mordientes. Se hicieron plantaciones de linaza para extraer el aceite. Aprendieron la clarificación por medio del litargirio, convirtiéndolo en barniz secante y cristalino. Aprendieron a bruñir con vejiga de ganado el pigmento mordiente para adquirir una superficie vidriada eliminando las estrías a la manera de los cobres de los países bajos o las pinturas italianas. Comenzaron a extraer aceite de huevo, clavel y nuez. A base del colmillo de chancho cuyo marfil extraían, prepararon pigmentos para los encarnes delicados.” BENAVENTE, V. T. 1995. *op. cit.* p. 4.

vemos, la introducción del imaginario y técnicas occidentales en territorio cusqueño transitaron en forma de pinturas devocionales al óleo, biblias, grabados y libros ilustrados, todas ellas herramientas visuales que los misioneros cristianos usaron en la expansión de su fe. De este modo, el patrimonio cusqueño de la época indica que las iglesias construidas, y los nuevos espacios asociados al culto (como el propio monasterio franciscano), fueron decorados con óleos, frescos y tallas, tal como la tradición occidental establecía para sus espacios de culto católico. Por otro lado, entre los gestos asociados a la destrucción de espacios e imágenes (como lo sucedido en Coricancha o Poquencancha), podemos sostener que los conquistadores buscaban que los habitantes originarios olvidasen sus antiguas costumbres y aprendiesen la doctrina cristiana, bajo parámetros establecidos a partir de criterios de valor asignados desde España. Si las creencias indígenas fueron duramente atacadas por los ibéricos bajo la condición de concretar la misión civilizadora (y eso implicaba incorporar a los no católicos a dicha religión), tal misión cultural supuso la erradicación de dioses indígenas, la persecución de costumbres estimadas salvajes, o la destrucción de representaciones consideradas demoniacas. De esta manera, mientras ardían pinturas y se destruían estatuas, también se destruía una manera de representar el mundo a través de diseños geométricos, colores y figuras que –hasta donde los vestigios nos permiten inferir- no tenían relación alguna con el paradigma representativo albertiano.

En este sentido, la apreciación de pinturas al óleo y el aprendizaje de dicha técnica, implicó una de las tantas aristas de la hispanización cusqueña, para cuyos

habitantes naturales este método era algo desconocido, novedoso y diferente de cualquier clase de resultado técnico local. Si los pintores incas reprodujeron en principio las pinturas al óleo con la ayuda de los misioneros, dicha enseñanza involucró la transmisión de la actitud dominante en que Europa ha mirado el mundo, desde un sistema visual donde el énfasis está puesto en la representación a través del dispositivo perséptico (como veremos en el capítulo 4), ideado a partir de un programa elaborado por un pintor que concibe el espacio bidimensional de una imagen pintada, con criterios y convenciones racionales, asentados como una norma del pensamiento de visualidad occidental. La imposición de líneas de orden o cuadrículas sobre el espacio, resulta incluso muy similar a la ordenación cartográfica surgida en Europa con longitudes y latitudes que norman el espacio de manera tan racional como ficticia, una ficción semejante a la presente en los límites del dibujo lineal como sistema de circunscripción que ayuda a ordenar de manera racional la compleja experiencia sensorial implicada en el acto de ver. Un paradigma tan dominante en la cultura occidental, que – como hemos advertido a lo largo de este texto- se ha convertido incluso para historiadores y teóricos de las imágenes, en la forma natural de mirar y juzgar el universo visual.

A partir de lo expuesto en los párrafos precedentes, podemos observar que las sustancias de trabajo han tenido desde tiempos antiguos un rol relevante en la producción y recepción de los objetos que hoy son concebidos como artísticos;

una valorización no solo asociada a asuntos económicos¹⁶⁹, sino también a que muchas de ellas se van cargando de significados en el curso de la historia y cuya interpretación puede vincularse a instancias que han logrado expandir sus potencialidades discursivas. En cuanto a la teoría alusiva a este asunto, vale especificar que Thomas Raff, ha sostenido que los materiales se cargan y se descargan, lo cual quiere decir que las valorizaciones o clasificaciones que los caracterizan, debido a su semántica fluctuante pueden y deben ser limitadas en el tiempo, y es por ello que la iconología material más que orientarse a problemas estéticos, debe ser canalizada hacia problemas de contenido¹⁷⁰.

Aunque estas teorías anclen sus raíces en problemas y preguntas trazadas desde el escenario europeo, el estudio de Gabriela Siracusano expone ejemplos de carga y descarga material en el área andina, analizando los recursos pictóricos de la época precolombina, que según Siracusano se siguieron utilizando durante la colonia, conservando la tradición y significado simbólico y ritual, y proponiendo que colorantes y pigmentos de la paleta andina (mencionados por diversos tratadistas), estuvieron lejos de ser meros elementos pasivos del oficio virreinal; más aún Siracusano pone en cuestión la idea de “asimilación” de “secretos

¹⁶⁹ Respecto del empleo de materiales costosos para que incidan en la cuantía de la obra, consultar el capítulo 1 de: BAXANDALL, M. 2000. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona, G. Gili. 201p. Respecto de la noción de carga y descarga material, Ver p.396 de: CASTELNUOVO, E. y SERGI, G. 2002. *Arti e storia nel Medioevo: Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*. Torino, G., Einaudi. 758p.

¹⁷⁰ Raff sostiene que la estética del material tiende a ser no histórica y queda en quien la interpreta, dependiendo de la época en que se vive. Por otro lado, en SIRACUSANO, G. 2005. *op. cit.* p. 25, se indica que con anterioridad a los planteamientos de Raff, Aby Warburg hizo referencia al concepto de “engrama”, tomado a su vez de la obra del psicólogo Ewald Hering y su discípulo Richard Semon. Desde nuestra perspectiva, esta noción se relaciona estrechamente con la idea de carga y descarga material expuesta por Raff, siendo ambos resultados de una carga energética y una experiencia emocional que sobrevive como una herencia transmitida por la memoria social. Las imágenes y los textos funcionarían entonces como dispositivos que transmiten esta energía neutral sostenida por la tradición.

técnicos por parte de los pintores que habitaban el vasto territorio andino sin la impronta de su propia experiencia, sus búsquedas, sus intencionalidades, y sin tomar en cuenta las posibilidades que brindaba el horizonte de una naturaleza distinta(...)"¹⁷¹ por el contrario, la autora invitará a “repensar este fenómeno en términos de apropiación, de una elección activa que supuso manipular muchos de estos materiales en un espacio cultural, y también natural, de características diferentes”¹⁷². Pese a lo expuesto por Siracusano, a través de este estudio no es posible asegurar la extensión y persistencia de una semántica material traspasada desde el escenario precolombino al colonial. Más bien es posible afirmar que aconteció una carga material y técnica al momento de aprehender el oficio del óleo, lo cual permite sostener que éste, se relacionaría con una vía de ascenso social implicada en el dominio de esa técnica para los artesanos indígenas. Por tal razón se trabajará ese aspecto en el apartado siguiente.

2.2._ La pintura como medio de ascenso social

Pese a la existencia de las técnicas precolombinas anteriormente mencionadas, las novedades pictóricas en Perú acontecieron principalmente con la llegada del óleo, que en Europa del siglo XV se había instalado como el principal medio para la representación bidimensional¹⁷³. Sin duda este novedoso

¹⁷¹ SIRACUSANO, G. 2005. *op. cit.* p. 41.

¹⁷² *Ibidem.*

¹⁷³ El óleo es una técnica arraigada en el corazón de la historia de las materias primas y producción pictórica europea. Según Giorgio Vasari (1511-1574) en sus "Vidas" (Publicado originalmente en Florencia como *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, 1550, segunda

recurso proporcionó numerosas ventajas al artista andino, para quien junto con el dominio técnico surgieron nuevas interacciones sociales que motivaron a muchos indígenas a ejercer el oficio de pintor al óleo, incorporando en su quehacer diversos elementos del oficio occidental.

A nivel tecnológico, el óleo ofreció desde sus orígenes la facultad de manejar fluidamente los pigmentos sobre la superficie; una característica que junto a la lenta velocidad de secado, otorgó a los pintores más tiempo para manipular y mezclar la pintura, corregir sus tonos y hasta borrar errores, pudiendo superponer una nueva imagen en el mismo espacio, favoreciendo desde la técnica un campo permeable a la experimentación y optimización de los recursos. Igualmente, sus acabados con tonos más saturados y brillantes eran completamente novedosos para los creadores andinos, así como su capacidad de estabilizarse y durar por siglos sobre el soporte. Si bien las evidencias arqueológicas nos permiten deducir que los pigmentos utilizados por los pintores europeos y cusqueños eran en esencia los mismos (tierras de color, metales y piedras pulverizadas), el aceite de linaza como aglutinante era un recurso desconocido en América y su empleo se tradujo en el aumento del brillo, translucidez e intensidad del color.

Por otro lado, la pintura al óleo, como una nueva tecnología, llegó a constituir un símbolo de estatus social tanto para los pintores como para los incas que

edición ampliada en 1568), fue inventado en Europa hacia 1410 por Jan van Eyck (1390 -1441). Hoy sabemos que este hallazgo es de data anterior, ya que en el siglo XIV, Cennino Cennini se refirió al uso de aceite en la técnica del temple a modo de barniz. También el monje Teófilo, en el siglo XII menciona al óleo en su tratado de pintura; incluso, sabemos que Aecio Amidenus, un escritor médico del siglo V, menciona el uso del aceite de linaza como barniz para las pinturas. En el siglo XIV, Cennino Cennini presenta una pintura al temple procedimiento de integración de la pintura cubierto por capas aceitosas luz.

adquirieron el nivel de clientes. Como hemos observado en los procesos de carga y descarga material, con el paso del tiempo las sociedades no solo hacen uso de la tecnología con fines estrictamente prácticos e instrumentales, sino que el contexto les confiere muchas veces valores adjuntos, que en el caso de la pintura cusqueña se relacionaría con “un aspecto sociológico importante a la hora de entender por qué el indio se hace artista”¹⁷⁴. Para adentrarse en este aspecto es preciso “tener en cuenta la ordenanza del virrey Toledo por la cual los naturales que tuvieran un oficio público se libraban de ciertos trabajos y tareas, como cargar, recoger basuras, barrer las calles, etc.”¹⁷⁵ Así pues, una hipótesis a la que adherimos es que tal como señala el investigador Francisco Javier Pizarro Gómez, en su texto *identidad y mestizaje en el arte Barroco andino*¹⁷⁶, el indio se volvía pintor -o se plegaba a cualquier otro oficio liberal- no solo para evitar dichos servicios “sino también porque aprender la pintura o la escultura junto a un maestro le aseguraba durante cuatro años la comida, el vestido y la casa”¹⁷⁷. Así, explica Pizarro Gómez, los españoles requerían de mano de obra inca para responder a una gran cantidad de contratos y los indios también requerían de los españoles por motivos económicos y sociales.

¹⁷⁴ PIZARRO, G. F. S.f. “Identidad y mestizaje en el arte barroco andino. La iconografía”. Biblioteca Digital Facultad de Letras, Universidad de Porto [en línea], Portugal. <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7511.pdf>> [fecha de consulta: 26 de mayo de 2014]. P. 199. Esta significativa presencia de mestizos e indios entre los pintores, se corrobora con la información entregada por J. Tamayo Herrera, quien señala que entre 1600 y 1816 existieron en Cusco 12 pintores españoles, 48 indios y 95 mestizos, en TAMAYO, H. J. 1992. *Historia General del Qosqo*, vol II. Cusco, Municipalidad del Qosco. 951p.

¹⁷⁵ PIZARRO, G. F. S.f. *op. cit.* pp. 200 – 201.

¹⁷⁶ PIZARRO, G. F. S.f. *op. cit.*

¹⁷⁷ PIZARRO, G. F. S.f. *op. cit.* p. 201.

Sin embargo, como se precisa en el texto de John Alan Crider¹⁷⁸, sería una torcedura histórica suponer que todos los artistas indios en Cusco pasaron repentinamente de la pobreza a la riqueza, pues según este autor, el documento gremial de 1688¹⁷⁹ indica que la mayoría de los artistas indios continuó ocupando los niveles más bajos de la guilda¹⁸⁰. Este carácter comercial con el que ejercieron su actividad los pintores indígenas cusqueños, debe ponerse en relación con la puesta en valor que tuvo su pintura en el mercado tradicional respecto de las obras producidas por manos hispanas. Todo ello sin olvidar el papel que debieron desempeñar mecenas y hombres de influencia, como el propio obispo Manuel de Mollinedo, en la aceptación de los planteamientos plásticos de la pintura andina.¹⁸¹ Por otro lado, Jonathan Brown afirma¹⁸² que algunos incas, pertenecientes a la aristocracia nativa se convirtieron -tras la conquista- en miembros sociales de segunda categoría, pero encontrarían más tarde en el ejercicio pictórico un medio para obtener el reconocimiento social y las compensaciones materiales que el ambiente colonial no podía ofrecerles. Cabría entonces constatar si los títulos de “Don” e “Inga” corresponden (tanto a Basilio Santa Cruz como a Juan Zapaca) a los casos comentados por Brown.

¹⁷⁸ CRIDER, J. 1991. “Indians and Artistic Vocation in Colonial Cuzco, 1650-1715”. En: *UCLA Historical Journal*. [en línea] <<http://escholarship.org/uc/item/8xh0r92z>> [fecha de consulta:12 de junio de 2011] P. 60.

¹⁷⁹ Ver documento original y transcripción de Hugo Contreras en el anexo 2 de esta tesis.

¹⁸⁰ CRIDER, J. 1991. *op. cit.* p. 60.

¹⁸¹ PIZARRO, G. F. S.f. *op. cit.* p. 202.

¹⁸² VV. AA. (Gutiérrez, H, J. coord.). 2008. *Pintura de los reinos: identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. México, D.F., Fomento Cultural Banamex. P. 672.

Al considerar las dificultades de desplazamiento entre Europa y el Nuevo Mundo, se infiere que la cultura material trasladada de un punto al otro debía ejercer una selección de los objetos más representativos del mundo católico y de la civilización occidental, con el propósito de cautivar a los habitantes americanos con las maravillas occidentales. Estos objetos, incluyeron instrumentos de navegación, telescopios, relojes, vestuario, alimentos y sin duda pinturas al óleo, que habrían sido útiles para estimular la curiosidad de la gente. Si el lenguaje y la Biblia como obra literaria en latín eran incomprensibles, la fe católica y la cultura occidental sí podrían transmitirse a través de las imágenes sagradas. Desde la técnica del óleo se logró producir representaciones capaces de sumergir la mirada del espectador en un universo desconocido y trabajado desde las búsquedas de verosimilitud europea¹⁸³. El conocimiento de los artífices europeos en el campo de la anatomía y el estudio de la cromatografía permitió mejorar progresivamente las imágenes y la estructura teórica tras éstas, al punto que fueron capaces de abandonar el estado de meros artesanos y alcanzaron un nuevo y superior estatus social. Desde este punto de vista, nos parece que los pintores europeos de la época se asemejarían a intelectuales de alto nivel con gran experiencia científica y técnica, por lo que podemos concluir que la pintura cusqueña y europea, emergen desde filosofías completamente diferentes que, en consecuencia, no son homologables, pues mientras en la Europa renacentista (heredera de la antigua filosofía griega y del cristianismo), la pintura se convirtió -desde el modelo albertiano- en un instrumento para la imitación y reproducción de la naturaleza y

¹⁸³ Dado que la percepción es un hecho cultural, sería errado suponer que los criterios de mimesis europeos fueran igual de efectivos y fascinantes frente a los habitantes del Viejo Mundo como a ojos de los indígenas de la colonia cusqueña.

en una fuente de conocimiento. En América precolombina los pintores parecieron estar más interesados en el propio acto pictórico, cuya presencia material resultase evocativa del contacto cultural con occidente, y por tanto con la legitimación española para los oficios socialmente aceptables.

Cuando investigamos entonces sobre prácticas pictóricas en Cusco virreinal, asistimos al desplazamiento de muchas técnicas locales como la pintura mural o el teñido textil, o a la sustitución de los pinceles de plumas por pinceles de pelo de herencia occidental. Podemos vincular esta declaración al relato que el cronista Paul Marcoy escribió en el siglo XIX¹⁸⁴, destacando también a la destreza manual cusqueña, refiriéndose a los artesanos locales de la siguiente manera:

Dotados de la facultad de imitación que poseen en tan alto grado los habitantes del Celeste Imperio, y que consiste en ensuciar o agujerear una imagen, si el original que copian tiene por casualidad una mancha o un hueco, estos hijos del país se pusieron a trabajar, y llegaron con el tiempo a una perfección de calco que, favorecido por la obscuridad de las iglesias, ha podido engañar a muchos viajeros y hacerles tomar por otros tantos originales inéditos unas copias que no tienen otro mérito que el de una servil fidelidad.¹⁸⁵

Existe un número importante de contratos que contienen información sobre las actividades de los pintores indios durante el período de la reconstrucción del Cusco posterior al terremoto (1650-1670), y más tarde, durante el período de la intensiva producción en masa y exportación de arte religioso (1670 - 1750). Estos contratos, además de ofrecernos información sobre el origen étnico, lugar de residencia y nivel de conocimientos de los artistas y aprendices, sientan

¹⁸⁴ MARCOY, P. 2001. *Viaje a través de América del Sur*. Lima, Editado por Instituto Francés de Estudios Andinos, Pontificia Universidad Católica del Perú, Banco Central de Reserva del Perú y Centro Amazónico de Antropología Aplicada. 567p. [Publicada originalmente como: MARCOY, Paul. *Voyage à travers l'Amérique du Sud Paris*, L.Hachette and Co., 1862-1967. 705pp, en 3 volúmenes, con 534 ilustraciones de grabado (mapas 20 y 98 de página entera) por Riou, Marcoy Paul Émile Bayard, A. de Neuville, Moynet]

¹⁸⁵ MARCOY, P. 2001. *op. cit.* p. 398.

precedentes con respecto a jerarquías que establecen una distinción entre pintores, maestros y oficiales. Estos últimos con frecuencia trabajaban en talleres de los maestros pintores¹⁸⁶ y de ello trataremos en el siguiente apartado.

2.3_ Características de gremios y talleres como espacios de referencia e invención de prácticas pictóricas

La obra de Basilio Santa Cruz y su taller se tiende a circunscribir en el marco de la escuela cusqueña de pintura, cuyo hito fundacional se atribuye a la división del gremio de pintores de Cusco en un círculo nativo y uno español en 1688¹⁸⁷, infiriendo que dicha separación propició a los pintores indígenas un espacio para trabajar libres de ordenanzas colectivas, dando lugar a una forma diferente de hacer pintura, que -como veremos desde aquí en adelante- diverge de la occidental. Sin embargo, el asunto podría tornarse socialmente más complejo,

¹⁸⁶ En un contrato de fecha septiembre de 1649, encontramos la primera mención de un indio que tiene el rango de pintor oficial, Tomás Tecse, que contrató a otro pintor para "añadir colores y el otro material de todas las obras no terminadas que se le presentan "(Documento 11-IX-1649). Estas habilidades y la diferencia de precios entre mano de obra hispana y natural, inclinaban de todos modos las preferencias de los clientes hacia la manufactura indígena. Como dato importante, cabe señalar que hasta ahora no se han localizado contratos anteriores a 1649 en que figuren artistas indios como pintores oficiales.

¹⁸⁷ "En 1688 la unidad del gremio se rompe a raíz de una disputa entre los pintores españoles e indios con motivo de la construcción del arco triunfal para la festividad del Corpus Christi de aquel año, determinándose la separación de ambos grupos (de acuerdo con la documentación dimanada al respecto, las diferencias entre los pintores españoles e indios venían de atrás, consumándose la ruptura en 1688 cuando los pintores españoles solicitan del corregidor licencia para hacer el arco sin los indios, negándose éstos a participar en dicha realización. A partir de entonces, los pintores españoles e indios debían realizar alternativamente cada año el arco triunfal para la Fiesta del Corpus). Este hecho entre los pintores había tenido un antecedente con la cofradía de San José, es decir la de los carpinteros, de Cusco, la cual estaba escindida en dos: la constituida por los retablistas y carpinteros indígenas de la catedral y la que formaban los oficiales españoles en la iglesia de Santo Domingo, no sin que antes estos pleitearan para conseguir este emplazamiento gremial". GRANADOS, S. R. 1995. "Descubrimiento múltiple de El Arte Maestra". En: GUTIÉRREZ, R. (coord.). 1995. *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid, Ediciones Cátedra. 435p.

pues como ha señalado la investigadora María Concepción García Sáiz¹⁸⁸, la separación no respondía solamente a criterios étnicos, sino también técnicos y comerciales. Dicha autora pone el ejemplo del pintor indio Basilio de Santa Cruz, que era protegido del obispo Mollinedo, un alto dignatario eclesiástico quien pudo perfectamente haber contratado pintores europeos para sus encargos, no obstante optó de manera sostenida por la manufactura inca. Como supone la citada autora, es previsible que, a pesar de su condición racial, Basilio Santa Cruz no se adscribiera al gremio indígena, sino al oficial¹⁸⁹, pero en la actualidad todo indica que estas adscripciones gremiales no tendrían demasiado sentido en el contexto cusqueño pues,

El panorama andino presenta rasgos que permiten sostener que la situación en los talleres que se instalaron desde el comienzo de la conquista revistió matices propios. La estructura de gremios y cofradías que, rápidamente, se instaló en ciudades como Cuzco, Lima o Potosí, evidencia la presencia del indígena no solo como mano de obra sino también como maestros¹⁹⁰.

Al respecto, el académico Fernando Valenzuela Arteaga expone en su tesis doctoral (2009) que este supuesto surgimiento de una escuela Cusqueña en 1688, obedece a una tradición historiográfica que debe ser revisada, ya que una deconstrucción de las fuentes que articulan dicha hipótesis, translucen que esta teoría no ha sido evaluada concluyentemente, y a pesar de ello ha conseguido legitimarse como una teoría que el general de los colonialistas da por sentada. La pregunta de Valenzuela resulta importante a esta tesis en la medida que es

¹⁸⁸ GARCÍA, S. C. 1995. "Aproximaciones conceptuales sobre la pintura colonial hispanoamericana". En: GUTIÉRREZ, R. (coord.) *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid, Ediciones Cátedra. pp. 83-100. P. 97.

¹⁸⁹ García Saiz citada en PIZARRO, G. F. S.f. *op. cit.* p. 200.

¹⁹⁰ SIRACUSANO, G. 2005, *op. cit.* p. 143.

riesgoso referirse a una escuela cusqueña que descansa en sospechas que se han vuelto afirmaciones convencionales, y donde la emergencia de un conjunto de obras catalogadas en este marco sea quizás producto de “un contexto de debilidad institucional o un sustrato cultural prehispánico”¹⁹¹

Si se atiende a los planteamientos del autor, efectivamente no conocemos documentación alguna sobre las ordenanzas de un gremio de pintores de Cusco y “usualmente este problema ha sido resuelto asumiendo que dicha institución era una extensión o una imitación del gremio de pintores de Lima, cuya ordenanza fue publicada en 1649”¹⁹² (ver **anexo 2**), dando por sentada una homologación entre ambas instituciones. De acuerdo con Valenzuela: “En dos ocasiones Gisbert ha afirmado que los pintores Francisco Serrano y Marcos Ribera fundaron dicho gremio en Cusco poco después de 1649. Lamentablemente no ha mencionado sus fuentes al respecto”¹⁹³, solo se mencionan las de Lima y además señala Valenzuela, que no se cuenta con documentación suficiente para asumir como consecuencia directa de la creación de una escuela cusqueña la división de dicho gremio, principalmente, demostrando una debilidad institucional en la guilda cusqueña, que estaba lejos de actuar como dispositivo de socialización y control social. En palabras del autor:

Sorprende que los numerosos textos que adoptan y difunden esta teoría hacen muy pocas referencias al documento que, según se asume en esta tradición historiográfica,

¹⁹¹ VALENZUELA, A. F. *op. cit.* p. 393.

¹⁹² VALENZUELA, A. F. *op. cit.* p. 395.

¹⁹³ *Ibidem.*

daría cuenta de la efectiva división del gremio: una comunicación dirigida por siete pintores españoles al corregidor de la ciudad, fechada en 1688.¹⁹⁴

Las confusiones anteriormente citadas, así como otras planteadas por Valenzuela, derivan en una serie de elementos necesarios para conocer el contexto pictórico cusqueño:

- 1) La necesidad de mayor documentación sobre la historia del gremio de pintores cusqueños, principalmente documentos que tengan una data anterior a 1688.
- 2) Lo anterior porque en ausencia de éstos, podría también suponerse que este gremio tuviese escasa antigüedad cuando los pintores indígenas solicitasen a través de un documento al corregidor de Cusco su independencia de los hispanos.

Valenzuela señala lo siguiente: "Según Ramón Gutiérrez, las operaciones de gremios en el Cusco solo están documentadas a partir de 1674, correspondiendo a 'pulperos, tocineros, mantequeros, pasteleros, y panaderos que erigen sus Altares para las fiestas del Corpus Christi'."¹⁹⁵ A continuación el autor afirmará que

si el gremio de pintores no fue fundado con considerable anterioridad a esa fecha, solo se puede esperar que su división en torno a 1688 tuviera escasas consecuencias en el estilo pictórico, en todo caso, ninguna consecuencia de la magnitud que predice la teoría que aquí se discute.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Ver copia del documento original en anexos 2 de esta tesis.

¹⁹⁵ VALENZUELA, A. F. *op. cit.* p. 396.

¹⁹⁶ *Ibidem.*

De este modo, es posible sumar a lo planteado por Valenzuela lo establecido por Siracusano respecto de la educación pictórica al interior de un taller particular:

Pero ¿qué establecían los contratos particulares? Conocemos un caso paradigmático: el contrato para la enseñanza del oficio de pintor que en 1678 firmó en Potosí el “maestro pintor” Melchor Pérez Holguín con Agustín Joseph de Soto. En él queda establecido que el maestro estaba obligado a enseñar al cuñado de Soto –a saber, Joseph Gutiérrez de 19 años– en el lapso de un año todo lo concerniente al oficio sin “encubrirle ni ocultarle cosa alguna” para sacarlo “oficial”, por lo cual recibirá a cambio una paga de “zinquenta pesos corrientes de a ocho reales”. Además de la paga, Agustín Joseph de Soto se obligaba a “dar y poner los colores azeytes y todo lo demás que fuera nezesario” para las obras –las cuales le pertenecerían una vez terminadas– así como a darle al maestro “un bestido entero de paño de quito capa ungarina con dos calzones y un sombrero y dos camisas de lienso de tucui y las medias y zapatos que rompiere y huuiere menester y así mismo se obliga a darle de comer durante el dicho tiempo de un año”. El incumplimiento de este contrato por cualquiera de las dos partes sería penado con la suma de “zien pesos corrientes de a ocho reales aplicados por la cofradía de las ánimas del purgatorio fundada en la yglesia mayor” de la villa de Potosí.¹⁹⁷

Desde lo citado por Siracusano nos enteramos que los propios artistas dentro de sus talleres tenían las competencias requeridas para formar oficiales, aunque no se precise con exactitud en base a qué criterios pudieron homologarse los conocimientos adquiridos por los aprendices en los distintos talleres cusqueños, bajo la enseñanza de diversos maestros, y –más aún- si este juicio formativo común existía en Cusco. Hay también un fuerte consenso en atribuir un rol fundamental en la emergencia de un estilo de pintura cusqueña¹⁹⁸ al terremoto que destruyó Cusco en 1650¹⁹⁹, donde se especula que la reconstrucción de la ciudad demandó mucha mano de obra indígena. No obstante, gracias a la

¹⁹⁷ Siracusano, G. 2005, *op. cit.* p. 54.

¹⁹⁸ VALENZUELA, F. 4 de diciembre de 2014. *Consulta* [en línea] En: <fernando.valenzuela@unab.cl> 4 de diciembre de 2014 <vfjimene@uc.cl> [Consulta: 24 de noviembre de 2014].

¹⁹⁹ Consultar anexo 1 de esta tesis.

recopilación realizada por Jorge Cornejo Bouroncle en la década de 1950²⁰⁰, podemos encontrar un gran compendio de contratos entre pintores, doradores, escultores, albañiles, etc. y sus respectivos comitentes. Al interior de estos documentos, encontramos que durante el primer año y medio después del terremoto de 1650, muy pocos pintores fueron contratados, en comparación con otros oficios. Entre estos escasos contratos, no es posible encontrar ninguno realizado a pintores indios, un hecho comentado por John Alan Crider:

Esto no es tan sorprendente pensando que los años inmediatamente posteriores al terremoto, requirieron poner especial atención a otras facetas de la reconstrucción, priorizando el levantamiento de paredes, púlpitos, barandillas, retablos, etc. Vale la pena mencionar un contrato de pinturas religiosas aparecido en septiembre de 1651; entre cuatro pintores indios y el maestro pintor español Juan Rodríguez Samanez, donde todos aceptan trabajar bajo su supervisión por un período de un año. Lo que estos cuatro contratos sugieren, es que el trabajo de pintor en Cuzco, debido a las exigencias de la reconstrucción, se estaba convirtiendo en accesible a un mayor número de aspirantes.²⁰¹

Durante este período una serie de artesanos como talladores de madera, carpinteros, albañiles, escultores de piedra, pintores y doradores, fueron empleados para reconstruir en veinte años, lo que había demorado un siglo en levantarse. Respecto de fuentes contractuales, esta investigación aporta con el hallazgo de una copia del documento de 1688²⁰² y la subsecuente transcripción

²⁰⁰ CORNEJO, B. J. (Ed). 1960. *Derroteros de Arte Cuzqueño: Datos para Una historia del Arte en el Perú*. Cuzco, Editorial Garcilaso. 337p.

²⁰¹ CRIDER, J. 1991. *op. cit.* p. 56. En el texto original: “*This is not so surprising in light of the fact that other facets of the reconstruction—the actual labor of rebuilding walls, pulpits, railings, altar pieces, etc. would have had a higher priority than the replacement of paintings. The first contracts for religious paintings appear in September 1651; between four Indian painters and the master painter Juan Rodriguez Samanez, all agreeing to work under his supervision for a period of one year. Together these four contracts suggest that the highly skilled occupation of painter in Cuzco, due to the demands of reconstruction, was becoming accessible to a wider range of aspirants.*”

²⁰² Ver anexo 2 de esta tesis.

paleográfica que estuvo a cargo del académico Hugo Contreras²⁰³. La relevancia de nuestra contribución reside en la presentación íntegra de una fuente primaria inédita en investigaciones nacionales precedentes conocidas, y asimismo en los textos de Mesa y Gisbert que marcaron la génesis de esta discusión.

Tras la lectura del documento, suscribimos a lo expuesto por Valenzuela, en tanto se advierte que los ocho españoles o hispanodescendientes asentados en Cusco que en él se mencionan, solicitan a La Merced (el corregidor de Cusco Pedro de Balbín), dividir el gremio. Llama la atención que todas las partes en conflicto adhieren a la misma voluntad de separación; es decir, si todas las partes están de acuerdo en apartarse, se deduce que no existía una cohesión significativa entre éstos. Sostenemos igualmente que sería un error afirmar que la falta de normas en el gremio de los pintores indios dio lugar a un ejercicio más libre de la pintura, y eso será mientras no contemos con certezas suficientes respecto del empleo de dichas normas en Cusco, tanto para indios como europeos²⁰⁴. En esta vía, la cita de Siracusano que se consignará a continuación pone en serio entredicho que los mismos europeos estuviesen firmemente sujetos a las prácticas pictóricas del viejo continente:

En cuanto al rigor aplicado a la examinación para constituir taller que advertían la octava y décima ordenanzas de 1649, encontramos un caso paradigmático en el italiano Angelino Medoro, activo en Lima por casi 25 años (c.1600-c.1624), quien, de regreso a España, debió ser examinado para oficiar como maestro pintor. Por otra parte, la presencia de maestros indígenas con taller desde las primeras décadas del Virreinato del Perú –hecho que cobra una dimensión notable cuando en 1688 una

²⁰³ Hugo Contreras Cruces, es Doctor en Historia con mención en Historia de Chile, de la Universidad de Chile, investigador y profesor de paleografía en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

²⁰⁴ Ver anexo 2.

petición de pintores españoles entre los que figuraban Espinoza de los Monteros, Rivera, Gamarra y Ponce de León, excluía a los agremiados indígenas de la fabricación de los arcos para la fiesta del Corpus nos indica que la demanda de producción de imágenes, justificada en la empresa catequizadora, era más fuerte que la de hacer cumplir regulaciones que obstaculizaran ese fin.²⁰⁵

En síntesis, pese al rol dominante que ha tenido la teoría propuesta por Mesa y Gisbert, donde se expone la emergencia de un estilo de pintura cusqueña posterior a la separación de los gremios, y cuya manifestación más visible estaría en el documento de 1688, hemos repasado fundamentos que aluden a la imposibilidad de admitir que de este hecho dependería el desarrollo por parte de los indios de un estilo pictórico distintivo del europeo, o al menos no sin la necesaria documentación que refiera al escenario gremial cusqueño antes de 1688. Del mismo modo, en la hipotética situación que los pintores cusqueños estuviesen sujetos a las ordenanzas limeñas, lo expuesto en este apartado daría cuenta de una fuerte crisis en el control central que acontecía tanto para hispanodescendientes como para naturales. En este sentido, la investigación de Carol Damian explica que los incas primero necesitaron artesanos y constructores para erigir en sus territorios la arquitectura monumental del imperio, junto con desarrollar textiles, cerámicas, esculturas en piedra y objetos de metal para la exaltación personal y social. Tras la conquista española los artistas de Cusco continuaron produciendo obras, pero para alabar a una religión y a un patronazgo distinto. En opinión de Damian²⁰⁶ los españoles tomaron ventaja de esta estructura previamente existente para la implementación de sus nuevos proyectos de construcción, y de este modo los indígenas se convirtieron en una fuerza

²⁰⁵ SIRACUSANO, G. 2005 *op. cit.* p. 153.

²⁰⁶ Damian, C. 1995. "Artist and Patron in Colonial Cuzco: Workshops, Contracts, and a Petition for Independence". *En: Colonial Latin American Historical Review* 4, no. 1. pp. 23-53.

dominante en la tarea artesanal de un sector donde los españoles eran minoría. De este modo, nos sumamos a una teoría alternativa, planteando que las prácticas estrictamente occidentales no fueron las que rigieron en el Cusco hasta la emisión del documento de 1688, y en consecuencia, el desarrollo de un estilo pictórico distintivo anclaría sus orígenes en un contexto más antiguo que será necesario precisar en futuras investigaciones.

CAPÍTULO III

EL ARTISTA-ARTESANO VIRREINAL: CONTEXTO DE VALORACIÓN Y RESIGNIFICACIÓN DE SUSTANCIAS DE TRABAJO

3.1_ ¿Por qué el taller de Basilio Santa Cruz y Juan Zapaca Inga?: pinturas, firmas, comitencia y economía

En el capítulo anterior se contextualizó el entorno en el cual se desenvolvían los pintores cusqueños, círculo al cual pertenecieron Juan Zapaca Inga y Basilio Santa Cruz, este último definido como un “Pintor cusqueño que figura entre los primeros y mejores dentro de la constelación de artífices del pincel del siglo XVII, ya sea por la numerosa producción, por la cantidad de contratos y sobre todo por la alta calidad de la obra realizada.”²⁰⁷

En el mencionado texto *Derroteros del Arte Cusqueño* de Jorge Cornejo Bouroncle²⁰⁸, podemos observar que varios de los contratos entre pintores y clientes demuestran que la mayor parte de la actividad pictórica en las décadas de 1650 y 1660, se mantuvo al alero de instituciones eclesiásticas. Se comprueba también que durante la década de 1650 solo pintores españoles o criollos fueron

²⁰⁷ BENAVENTE, V. T. 1995. *op. cit.* p. 100. Agrega que “Basilio es el que, después de Diego Quispe Tito y don Marcos Zapata, mayor número de producciones tiene y sus obras se caracterizan por el gran enigma de su múltiple faceta: tan luego traduce lo clásico como lo meramente decorativo y en la simpleza de su obra deja ver un convencimiento y vasta ilustración en materias iconográficas”.

²⁰⁸ CORNEJO, B. 1960. *op. cit.*

contratados por parte de la iglesia, a pesar que indios y mestizos fueron sin duda empleados por estos pintores. Asimismo, en 1667, Basilio Santa Cruz, quien según Mesa y Gisbert aspiraba a la categoría de maestro pintor en 1662²⁰⁹, recibió el encargo de realizar "cuatro grandes lienzos de la vida de Nuestro Padre San Francisco" para el monasterio de Cusco.²¹⁰

Con respecto al caso estudiado y al comitente que solicita el ciclo chileno, Constanza Acuña recopiló una serie de antecedentes desde los que se reconoce en el obispo español Diego de Humanzoro (Ascotía, 1601 – Santiago de Chile, 1676) a un posible comitente -o gestor- tras la adquisición de la serie santiaguina. En palabras de Acuña,

A pesar de que no se han encontrado conciertos o contratos que prueben que el comitente de la serie de pinturas franciscanas fue directamente el obispo Humanzoro, es indudable –considerando además su cargo de guardián del convento franciscano del Cusco– que su gestión está detrás de la formación de la principal biblioteca de la Orden y en el encargo de las pinturas de la vida de San Francisco de Santiago.²¹¹

Junto con la hipótesis comentada, contamos con documentación escrita acerca del ciclo antecedente cusqueño, donde Teófilo Benavente Velarde da algunas pistas sobre tiempos de ejecución y comitencia, que podrían eventualmente servir para dar luces sobre las condiciones que precedieron –e influyeron significativamente- en la serie nacional:

en el claustro franciscano ejecuta parte de los lienzos de la vida del *poverello de Assisi*, que da por terminado el 9 de noviembre de 1668, como asevera con documentos el finado padre José Antonio Núñez del Prado. (...) También nos

²⁰⁹ MESA, J. de y GISBERT, T. 1946. *op. cit.* p.161.

²¹⁰ Ver fotografía del documento original en figuras 8 y 9.

²¹¹ ACUÑA, C. 2016. "Del libro a la imagen: una aproximación a la iconografía de la Inmaculada Concepción a través del estudio de la Biblioteca del Convento de San Francisco en Santiago". *En: Anales de literatura chilena*, 17 (26): 193-211. P. 204.

recuerda aquel cariño innato que le tenían todos los pintores de ese entonces al ilustre Mecenaz D. Manuel de Mollinedo y Angulo cuando muchos de ellos lo representan de oficiante e los actos más culminantes y tiernos como en el ENTIERRO DE SAN FRANCISCO en el que el Obispo, vestido de sus paramentos episcopales sigue el féretro, reflejando una pena profunda.²¹²

Respecto del ciclo chileno y teniendo en mente que el cuadro de *los funerales de San Francisco* registra como fecha 1886 se infiere que el ciclo llegó hacia ese entonces²¹³. Probablemente, siguiendo los protocolos de la época, luego de acordar con el cliente sus requerimientos, se elaboraba un contrato, el cual podía ser firmado ante notario de acuerdo con lo importante que fuese el acuerdo. Siracusano afirma que en dicho contrato se especificaba el tipo de pago, que por lo general consideraba el costo de la pintura (incluidos los materiales), el gasto de los oficiales y aprendices y la asistencia del maestro pintor²¹⁴. En el caso de la obra estudiada, es posible analizar como antecedente el siguiente contrato celebrado en Cusco, cuya transcripción señala (ver **figuras 8 y 9**):

En la ciudad del cusco en treinta y un días del mes de octubre de mil y seiscientos y sesenta y siete años ante my el escribano público y testigos don Juan Basilio de santa cruz, maestro pintor, en mi presencia y con asistencia de don Euxenio Fernández de Salinas protector general de los naturales de ella y por interpretación de mi el presente escribano sin embargo de ser ladino en la lengua española otorgó y dixo que se p'concertava y concertó con el conbento de san francisco y su Procurador en su nombre para haser para el dicho convento de san francisco de esta ciudad quatro lienzos grandes de la vida de nuestro Padre San Francisco de dos baras y media de alto, poco más o menos, y de ancho quatro o sinco que es para los claustros del convento y para ello le ade dar el dicho convento todo el lienso y bastidores; y por la pintura y colores se le ade dar y pagar cincuenta y dos pesos por cada uno y los ade entregar acabados en tres meses que ande correr y contarse desde veinte de noviembre que viene deste presente año de seiscientos y sesenta y siete y se le ade ir pagando conforme fuere pidiendo – Y la firmesa paga y cumpliendo de lo que dicho es obligó su persona y vienes auidos y por auer y dio poder a las justicias y jueces de su magestad de todas y quales quier partes que sean, a cuyo fuero y jurisdicción de las quales y de cada una dellas se sometio y rrenuncio el suyo propio domicilio y vecindad

²¹² BENAVENTE, V. T. 1995. *op. cit.* p.100.

²¹³ Esta información será profundizada en el capítulo 4 de esta tesis.

²¹⁴ SIRACUSANO, G. 2005. *op. cit.* p. 136.

y la ley que dice que el actor debe seguir el fuero del rreo para que a ello les compelan y apremien a la paga y cumplimiento de lo que dicho²¹⁵

La firma de Basilio Santa Cruz no aparece (al menos de manera visible) en ningún cuadro del convento santiaguino, un dato importante, pues se tiende a suponer que tanto la serie santiaguina como la cusqueña fueron realizadas al interior de su taller. Lo correcto, mientras no contemos con fuentes precisas, sería sostener la adhesión al círculo de Basilio Santa Cruz, como artífice documentado de la serie cusqueña antecedente, cuya firma se encuentra inscrita de manera evidente en el cuadro *La muerte de San Francisco*²¹⁶. En el caso de la serie santiaguina en cambio,

Un examen minucioso de las telas ha permitido fijar la cronología histórica del conjunto entre las fechas 8 de diciembre de 1668 que ostenta la guirnalda decorativa del cuadro de la Tentación, al pie de la cual se lee: *Finis coronavit hoc opus Anno Dei 1668 mensis Dec 8 Die*, y fines de febrero de 1684 que vemos estampada con la firma de Juan Zapaca Inga en el cuadro de “Los Funerales”.²¹⁷

Podemos advertir, de esta manera, que el hallazgo de diversas firmas permite conocer algunos nombres de quienes trabajaron en la realización de la serie santiaguina, y así Pereira Salas comentará sobre el descubrimiento de la firma de Pedro Lozano (o Pedro Loaiza) que figura al pie del cuadro *El Castigo a la Desobediencia*. En el acto de firmar los cuadros cusqueños se observa una

²¹⁵ Al publicar la transcripción del manuscrito, Jorge Cornejo Bouroncle indicará que: “Ya en otra oportunidad manifestamos que Basilio de Santa Cruz, solo pintó cuatro de los muchos lienzos que se conservan en los claustros del Convento de San Francisco. Por otra parte, algunos han sostenido que Santa Cruz era un lego español; el concierto que reproducimos luego, prueba que se trataba de un indio ‘ladino en la lengua española’, no obstante lo cual tenía que contratar con intervención del protector de naturales. Como se viene observando por los datos de este trabajo, la casi absoluta totalidad de pintores cusqueños, fueron indios de raza.” (– X – 1667. Basilio Santa Cruz para pintar lienzos en San Francisco.) Texto citado de: CORNEJO, B. J. (Ed). 1960. *op. cit.* p. 31.

²¹⁶ PEREIRA, E. 1965. Historia del Arte del Reino de Chile. Santiago, Ed. Universitaria. p. 70.

²¹⁷ PEREIRA, E. 1965. *op. cit.* p. 65.

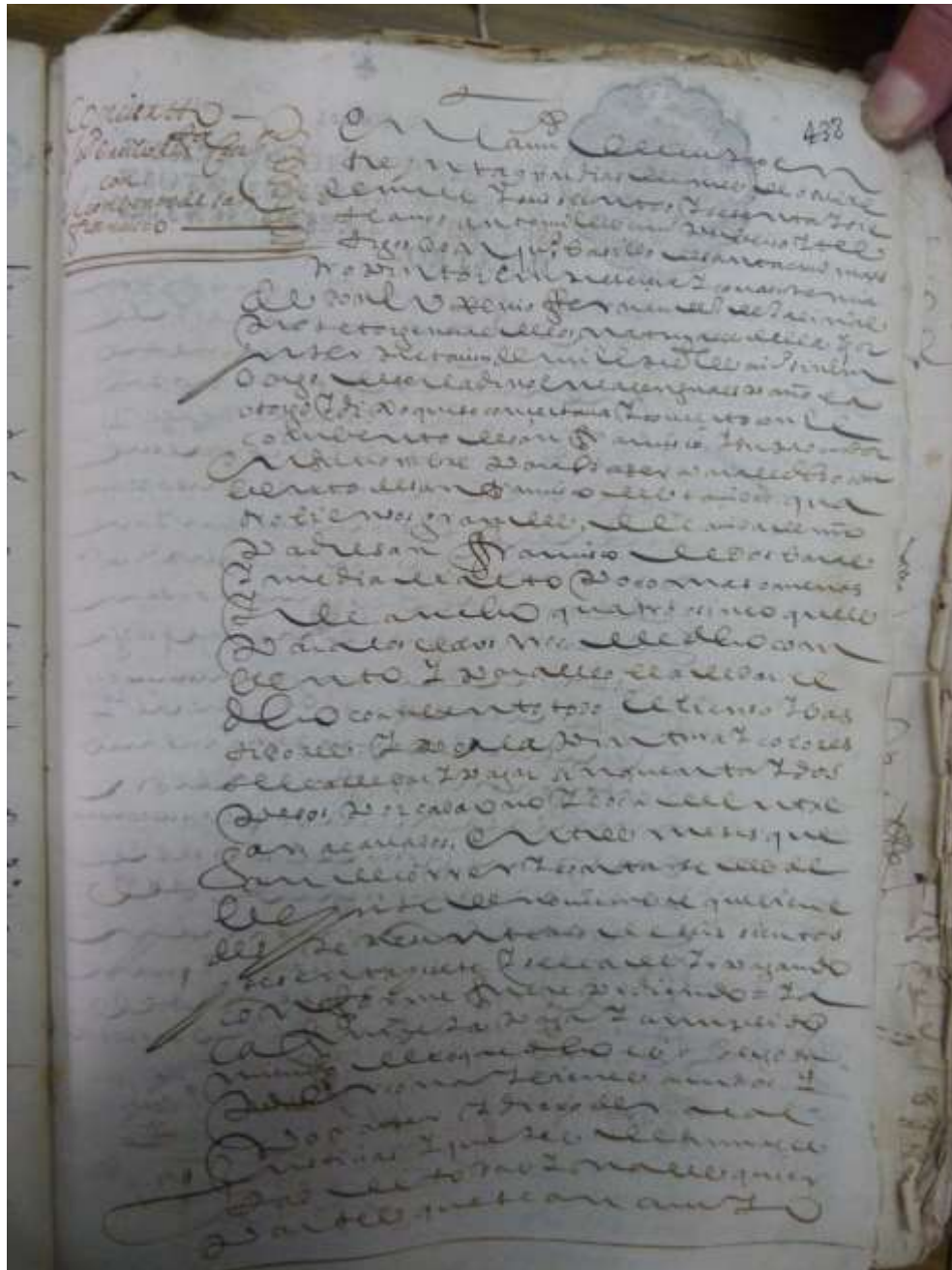


Fig. 8: Fotografía del manuscrito original del contrato a Basilio Santa Cruz para realizar la serie cusqueña. Registro: Victoria Jiménez.



Fig. 9: Fotografía del manuscrito original del contrato a Basilio Santa Cruz para realizar la serie cusqueña. Registro: Victoria Jiménez.

extensión de la conciencia creativa, donde la misma percepción del artesano tuvo un rol altamente relevante, en tanto la firma, en palabras de la grafóloga Evelyn Aguilera es “una producción gráfica personal, única e irrepetible que representa al individuo en sociedad y que legalmente es el sello autógrafo distintivo de nuestra condición de agentes morales, decidiendo asuntos de carácter relevante”²¹⁸, en este punto vale precisar que el sistema rúbrico y caligráfico empleado por estos pintores, es también una consecuencia de la herencia civilizadora española, donde se buscaba instruir y alfabetizar a los indios a la usanza occidental. Las propias firmas han permitido a autores como Alfredo Benavides²¹⁹ considerar que en la elaboración de la serie trabajaron cuatro pintores y entre ellos Juan Zapaca Inga. La pregunta que surge es ¿en qué espacio trabajaron quienes realizaron la serie santiaguina?

3.2_ Representación de talleres pictóricos y el abad Joaquín en la serie *Vida de San Francisco*

Debido a la carencia de testimonios escritos o visuales desconocemos cómo era exactamente el espacio en que se realizó la serie franciscana, misma observación que hace Héctor Schenone en sus *Apuntes para una hipótesis general sobre la pintura colonial sudamericana*: “Entiendo que, si bien es posible trazar un contrapunto entre las obras, cuyos conjuntos presentan densidades

²¹⁸ Entrevista a Evelyn Aguilera Arce (Perito Grafólogo y Perito Calígrafo, Incic, España. Máster en Documentoscopia y Grafología, Universidad de Barcelona. Docente Titular de Grafología del Máster en Documentoscopia y Grafología de la Universidad de Barcelona), el 22 de julio de 2014.

²¹⁹ *Ibidem*.

equiparables en una y o al ocuparnos de los métodos pictóricos, es muy poco lo que sabemos de la operatoria en los talleres coloniales²²⁰”. Para completar esta ausencia documental, nos acogemos a lo propuesto por Peter Burke en *Visto y no visto*, donde explica el modo en que las imágenes pueden servir para reconstruir la cultura material del pasado²²¹ y comenta asimismo de su valor potencial para reconstruir diversos aspectos de la vida cotidiana. En lo relativo a estudios sobre la cultura material, “el testimonio de las imágenes parece especialmente fiable en lo tocante a los pequeños detalles. Es particularmente valioso como documento de la disposición de los objetos y de los usos sociales de los mismos (...)”²²²

Aunque sea una incógnita saber bajo qué circunstancias espaciales e instrumentales se trabajaba en el taller de Basilio Santa Cruz o Juan Zapaca Inga, podemos aproximarnos a ellas desde las variadas perspectivas que ofrece la tradición virreinal de representar a pintores trabajando en su estudio, tradición que se plegó a un antiguo legado europeo, en que fue recurrente la representación de san Lucas pintor; un tema habitual en occidente, donde el santo era tradicionalmente el patrón del gremio. En las obras que lo representan así es posible encontrar detalles sobre los espacios de trabajo, las herramientas, e incluso técnicas de taller. Asimismo podemos aproximarnos al empleo de paletas de color, pinceles, tiento, espátula, bastidor, soporte y marco, “tal como se advierte en los bronce medievales que testimoniaban el oficio mecánico del pintor; y es

²²⁰ SCHENONE, H. 2014. “Apuntes para una hipótesis general sobre la pintura colonial sudamericana”. En: *Tarea*, Anuario del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural. 1(1): 91-95. p. 92.

²²¹ BURKE, P. 2001. *op. cit.* p. 101.

²²² BURKE, P. 2001. *op. cit.* p.127.

así como las representaciones idealizadas del taller de Apeles que recorrieron los lienzos del XVI y el XVII²²³, e incluso en los escasos ejemplos que nos ofrece el imaginario colonial²²⁴.

Según señala Hans Belting²²⁵ apoyándose en el estudio de Ernst von Dobschütz²²⁶ no hay rastros históricos fiables sobre el origen de la leyenda de san Lucas pintor, siendo dudoso un testimonio del siglo VI donde el relato habría surgido, y afirma que:

La historia eclesiástica compilada por Teodoro Lector es fiable cuando trata de las tres iglesias marianas de la emperatriz Pulqueria (en torno al año 450). Sin embargo, el pasaje en el que se dice que Pulqueria recibió de su cuñada Eudoquia una imagen de María pintada por san Lucas procedente de Jerusalén, es un texto añadido posteriormente²²⁷.

A continuación, respecto de los efectos a que se destinaba este icono, sostendrá:

se hallaba completamente comprometida con la idea del retrato auténtico, dado el motivo evidente de que la mayoría de los iconos surgieron en primer lugar como retratos (...) Así pues, parece que la leyenda obedecía a necesidades de justificación. Simulaba un origen apostólico convirtiendo en retratista a un discípulo de los apóstoles, transmitiendo así la idea de retrato a una imagen que en realidad no lo era.²²⁸

²²³ SIRACUSANO, G. 2005. *op. cit.* p. 161.

²²⁴ Gabriela Siracusano menciona dos ejemplos en *El poder de los colores*: "En el Museo de Arte de Lima se halla una pintura en laque de San Lucas, acompañado por un ángel a sus espaldas, pinta una Virgen con el Niño, mientras observa a su santa modelo que aparece en el sector superior del cuadro." SIRACUSANO, G. 2005. *op. cit.* p. 164.

²²⁵ BELTING, H. 2009. *op. cit.*

²²⁶ Belting cita el libro *Imágenes de Cristo* de Ernst von Dobschütz (Dobschütz, E. von, *Chritusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende* (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristl'chen Literatur, 3), Leipzig, 1899) En: BELTING, H. 2009. *op. cit.* p. 82.

²²⁷ BELTING, H. 2009. *op. cit.* pp. 81-82.

²²⁸ BELTING, H. 2009. *op. cit.* p. 82.

Dicha leyenda habría resultado útil “para garantizar el beneplácito celestial respecto del uso de las imágenes (...) En los Países Bajos, el tema se había convertido desde Rogier van der Weyden en emblema del gremio de los pintores.”²²⁹ Además Belting agrega: “En el fondo, el artista (...) se identifica con el pintor prototípico del cristianismo y san Lucas se convierte así en el Apeles universal.”²³⁰ Igualmente, los numerosos libros que le rodean, testimonian que era un gran literato y humanista, con lo que se subraya la auto representación del artista instruido y santo patrón de los médicos. Esto último, lejos de ser un dato meramente anexo -asociado a la creencia que el propio santo era médico²³¹-, nos recuerda que pintores y galenos debían recurrir a los mismos boticarios para proveerse de sustancias tanto medicinales como artísticas y eso resulta un dato muy oportuno para el tema que se analiza en esta tesis, donde se ha hecho mención de la alquimia pictórica y los vínculos con ese campo experimental también ofrecido por el óleo.

Respecto del contexto cusqueño, tanto Gisbert como Siracusano mencionan el cuadro *San Lucas pintando a la Virgen (figura 10)*, emplazado en el Museo de Arte de Lima, en donde las autoras buscan una aproximación al escenario de trabajo de los pintores en Cusco. Aquí encontramos documentación visual sobre un taller que exhibe las herramientas de pintura al óleo del siglo XVII, tales como

²²⁹ BELTING, H. 2009. *op. cit.* p. 632.

²³⁰ BELTING, H. 2009. *op. cit.* p. 633.

²³¹ Pablo de Tarso se referirá a San Lucas como “el médico querido” en su carta a los colosenses 4:14.

caballete, paleta y una vasija de aceite o disolvente, además de un asistente personificado por un ángel que colabora con el pintor moliendo los colores.



Fig. 10: Anónimo San Lucas pintando a la Virgen (s. XVII) Museo de Arte de Lima

Esta solemne mirada del pintor, concuerda con la representación de la **figura 11**, donde el maestro limeño Francisco de Escobar²³² se autorretrata justo al lado de la imagen profética de San Francisco de Asís. Tal como consigna el hispanista estadounidense Jonathan Brown²³³, en *Pintura de los reinos, identidades*

²³² Activo entre 1649 y 1676. Jonathan Brown en VV. AA. (Gutiérrez, H, J. coord.). 2008. *op. cit.*

²³³ Jonathan Brown es un hispanista estadounidense, que reside desde hace varios años en España. Es la máxima autoridad mundial en el estudio de la vida y obra de Diego Velázquez. Se desempeña como catedrático de Bellas Artes en el *Institute of Fine Arts* de la Universidad de Nueva York y ha sido colaborador de numerosos museos de arte estadounidenses, como el Metropolitano de Nueva York.

*compartidas*²³⁴, el pintor, vestido como un distinguido hombre de su época, y sentado frente el caballete dirige su mirada al espectador. Su actividad como autor de la imagen del Santo, narrador de una historia e inventor de la escena, materializa un argumento visual sobre la nobleza del oficio, y una muestra acerca de la valoración social que gozaba el pintor, cuyo trabajo trascendía las tareas mecánicas o artesanales.



Fig. 11: Profecía de la Venida de San Francisco (m. 1226) y su retrato anticipado. Francisco De Escobar ca. 1671 Óleo sobre tela Convento de San Francisco, Cusco.

²³⁴ VV. AA. (Gutiérrez, H, J. coord.). 2008. *op. cit.*

Otra mirada a estos espacios de trabajo es la presentada en la imagen del pintor e ilustrador francés Edouard Riou (1833 – 1900) (**figura 12**), ideada desde el relato del viajero del siglo XIX Paul Marcoy. En la imagen se observa en medio de una habitación rural muy pobre y desordenada, a un pintor ataviado con pantalón a la rodilla, poncho, chullo y sandalias, sentado en un banquillo y trabajando afanosamente frente a su caballete.



Fig. 12: Paul Marcoy. “Rafael de la Cancha”, grabado, 1875. En MESA, J. de y GISBERT, T. 1982. Historia de la Pintura Cuzqueña. Lima, Fundación Augusto N. Wiese. 317p.

En la escena, observamos que sobre la pared se dispusieron una decena de grabados, una especie de hornacina y un par de vasijas. En el suelo de paja, se pueden ver algunas escudillas en medio de pollos, gallinas, un perro y un cui.

Entre esta fauna doméstica, también se avista un gato sin cola sobre la espalda del artista. Rafael de la cancha sostiene en su mano derecha un pincel, y en su mano izquierda un tiento de pintura, herramienta a menudo representada en los retratos o autorretratos de pintores occidentales cuando describen el trabajo de taller. Además del pintor y los animales, hay una modelo que difiere drásticamente de la imagen idealizada de las madonas rafaelescas. El espacio se ilumina precariamente por la reflexión de la luz incidente “a lo Rembrandt”²³⁵ que ilumina pobremente la escena.



Fig. 13: Adriaen Ostade, (1610-1685) "El artista, en su estudio", aguafuerte sobre papel.

²³⁵ MARCOY, P. 2001. *op cit.* p. 402.

A pesar de las críticas que la imagen puede suscitar entre los defensores de la dignidad de los pueblos originarios, es preciso manifestar que la pobreza no es monopolio de la mirada del europeo sobre el pintor americano, y como ejemplo valga presentar la ilustración de la **figura 13**, de un pintor en su taller, realizada por Adriaen van Ostade (1610-1685), donde tal como en la estampa de Riou, se ilustra el estudio de un pobre y desordenado pintor nórdico en medio de sus faenas. La sátira consigue expresar su rechazo a aquello que ridiculiza, y por lo tanto la estrategia empleada para estos efectos, consiste en contraponer dos cuestiones que resultan opuestas al desvalorizar una y al otorgar a la otra un status superior.

Volviendo a la descripción visual del modesto atelier cusqueño, producida por la mano de Edouard Riou, debe precisarse que la pieza gráfica ilustra el testimonio escrito por el cronista Paul Marcoy que contiene interesantes datos contextuales

El obsequio de unas malas litografías nos había abierto de par en par las puertas de su taller, a donde íbamos a menudo para mirarlo pintar. El taller, cuyo alquiler le costaba cinco francos por mes, se hallaba en un sótano; se descendía a él por una escalera de tres peldaños, que cojeaban como un dístico de Marcial. Una luz a lo Rembrandt alumbraba el interior; el suelo desaparecía bajo una capa de desperdicios de legumbres, que se disputaban gallinas y cuyes. Un perro de espinazo saliente dormía al lado de la artista; un gato negro sin cola y sin orejas, semejante a un ídolo japonés ronroneaba sobre su hombro mientras él pintaba (...).²³⁶

E igualmente técnicos y materiales:

Como los comerciantes de colores son desconocidos en la región, corresponde al pintor procurarse todos los artículos de pintura que necesita: se dirige pues, a los barrancos de los alrededores en busca de ocre y tierras; el boticario de la esquina de

²³⁶ MARCOY, P. 2001. *op. cit.* p. 402 - 403.

la Merced le vende algunos colores en polvo; el pulpero aceite y esencia; el incienso en polvo le sirve de secante; huesos quemados a medias le proporcionan betún, y el humo de sus velas le proporciona el negro. En cuanto a los pinceles, los pelos de los perros que se matan cada semana le permiten renovarlos con poco gasto. Sus telas son simples calicós ingleses de sesenta céntimos el metro, que él mismo prepara y que extiende, no sobre un bastidor sino sobre una tabla, con ayuda de seis u ocho clavos. La paleta la toma en préstamo a un fragmento de plato o de un vidrio de ventana (...).²³⁷

Se observará que en su relato, Paul Marcoy establece permanentes contrastes entre el artista europeo y el pintor cusqueño. De hecho, el total de la crónica (ver **anexo 4**) se construye en torno a esta serie de oposiciones desde la descripción de personajes que, además de opuestos, resultan complementarios en cuanto a que las carencias que padece uno, el otro no las sufre. Así, pese a la distancia temporal que separa el taller representado por Riou y la escena de san Lucas en Lima, quedan manifestadas opiniones o juicios que la sociedad europea dejó instaladas respecto de la andina, construyendo desde la idealización o la ironía una comparación continua que va de la identidad a la alteridad, dado que, como hemos observado entre estas estampas y las ideas de Burke, referirse al otro es referirse de un modo u otro a sí mismo²³⁸.

Siguiendo los mismos estándares iconográficos europeos del pintor en su taller, en el cuadro *La Profecía*, la propia serie de San Francisco presenta un

²³⁷ MARCOY, P. 2001. *op. cit.* p. 402.

²³⁸ En este sentido es posible establecer una analogía con el texto *Vidas* de Giorgio Vasari, el cual trata casi únicamente de artistas italianos, con alguna que otra excepción, convirtiendo el libro en un manifiesto de los artistas italianos frente -y por sobre- los de cualquier otro lugar. Algo que se manifiesta principalmente en la vida dedicada a Pontormo, a quien Vasari critica por apropiarse de la *maniera* alemana dejándose influenciar por los grabados de Dürero. Un asunto que Vasari extiende incluso a la forma de comportarse, y refiere por ejemplo a la diferencia entre su casa y la casa sucia, desordenada y oscura de Pontormo. Vemos cómo el juicio de valor vasariano es sintomático de dos maneras de ejercer el arte a partir de un sesgo regional e incluso moral.

detalle del Abad Joaquín de Fiori²³⁹ en pleno trabajo pictórico; donde la esquina superior derecha de la imagen, contiene información respecto de esta tradición alusiva al espacio físico y material en que se desenvolvían los pintores. La cartela dispuesta en el sector inferior central de la imagen pintada indica lo siguiente:

Mucho antes de nacer Frco es proffetizado en forma de Angel con las llagas de Xpo (Cristo) por San Juan Evang. (Evangelista) Apoc. Cap.5 (Apocalipsis Capítulo 5) assi lo Retrata e (el) Abad loachin (Joaquín) como entendió S Ba Va (San Buenaventura) a la letra = La Sibila ve a Frco (Francisco) en forma de estrella.

En relación a los autores que han trabajado la figura del abad Joaquín desde la iconografía, el historiador Jaime de Lara²⁴⁰ ha establecido la presencia de imágenes de Joaquín de Fiore entre 1601 y 1768. Según de Lara, en los conventos comenzaron a pintarse imágenes relacionadas con el profeta a raíz de la erupción del volcán Huaynaputina en Perú, ocurrida en la semana Santa del año 1600. El autor señala que en América los desastres naturales se asociaron a los presagios milenaristas²⁴¹ de Joaquín de Fiore que se sumaron a “las creencias

²³⁹ Joaquín de Fiore era un religioso calabrés, cisterciense, que asumió desde su posición de abad la tarea de encontrar un camino de salvación ante la crisis en que se encontraba la Iglesia en la alta Edad Media. Los estudios sobre Joaquín de Fiore y su presencia en América son relativamente recientes. Se destacan los trabajos de PHELAN, J. 1970. *The Millennial Kingdom of the Franciscans in the New World*. Berkeley, University of California; MILHOU, A. 1983. *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*. Valladolid, Seminario Americanista. 479p; REEVES, M. 1969. *The influence of Prophecy in the Later Middle Age. A Study in Joachinism*. Oxford, University Press. 574p; ACUÑA, C. 2012. *op.cit.* y ACUÑA, C. 2016. *op.cit.*

²⁴⁰ DE LARA, J. 1999-2000. “*El vulcano e le ali: the iconography of Joachim of Fiore in LatinAmerica*”, V *Congresso Internazionale di studi Gioachimiti “Gioachino da Fioretra Bernardo di Clairvaux e Innocenzo III”*. Florencia, Bolletino del Centro Internazionale di StudiGioachimiti, 13/14, Edizione Dedalo. pp.159-169.

²⁴¹ El milenarismo es la creencia de algunos grupos cristianos en que Jesucristo vendría por segunda vez a la Tierra a establecer un reino mesiánico en el cual reinaría durante mil años. Cumplidos éstos, tendría lugar el Juicio Final. Bajo esta concepción, el descubrimiento del Nuevo Mundo se tomó por parte de los seguidores de Joaquín, como el inicio de esa tercera edad anterior a la segunda venida del Mesías y al fin del mundo, en donde se reconstruiría la Ciudad Santa y el Monte de Dios de Sión. FAJARDO DE RUEDA, M. 2004. “Milenarismo y arte. La presencia del pensamiento de Joaquín de Fiore en la Nueva Granada”. *En: Palimpsestvs* (4): 236-258. p. 236.

indígenas que veían en estos hechos el cumplimiento de antiguos presagios que auguraban el retorno del Gran Inca y con ello el inicio de una nueva era”.



Fig. 14: La Profecía (detalle). Taller de Basilio Santa Cruz y Juan Zapaca Inga. En la imagen se observa al Abad Joaquín, apenas distinguiéndose al interior de un cobertizo. Sobre un montículo, a la derecha del espectador, el abad se encuentra pintando la aparición de San Francisco. Luis Mebold indica que este detalle es más claro en las otras versiones de las series; Capuchinas, Ocopa y Cusco.²⁴²

A juicio de Jaime de Lara, la asociación del Abad Joaquín con la figura de un pintor en su taller, obedece a una de las manifestaciones más notables del pensamiento joaquinista que puede encontrarse especialmente en las series de cuadros sobre las vidas de san Francisco y santo Domingo. Como Joaquín de Fiore había declarado que “dos hombres angélicos aparecerían muy pronto para fundar las órdenes de los ‘monjes de los últimos días’, los seguidores de santo Domingo y san Francisco, en los siglos XIII y XIV, identificaron a los hombres

²⁴² MEBOLD, L. 2010. *op. cit.* p. 131.

angélicos con sus respectivos fundadores (...).²⁴³ Una referencia a la representación del Abad Joaquín abocado a labores de pintor la encontramos en el libro *Iconografía del arte colonial. Los santos*, del historiador argentino Héctor Schenone, quien comenta la imagen de un cuadro neogranadino del pintor Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos señalando lo siguiente:

Esta escena ha sido interpretada erróneamente como el pintor (Vásquez) entregando una de sus obras a los padres agustinos, y representa el momento legendario en que el famoso abad Joaquín de Fiore muestra los retratos 'anticipados' de los patriarcas Francisco y Domingo que hizo realizar y que serían colocados sobre la puerta de la sacristía de la basílica veneciana de San Marcos, leyenda particularmente difundida por los franciscanos espirituales (...).²⁴⁴

Podemos encontrar alusiones literarias a la figura de Joaquín de Fiore incluso en la Divina Comedia, en el canto XII del Paraíso, donde Dante Alighieri situará al abad italiano junto a insignes religiosos como san Buenaventura, san Agustín, o Hugo de San Víctor. No obstante, a diferencia de la tradición europea, la iconografía virreinal no presenta hasta ahora ejemplos demasiado numerosos de pintores en su estudio, aunque hay algunos íconos célebres en que la imagen del artista en su taller pueden ejercer como testimonio visual, desplegando una narración que dispone y configura una manera de concebir, interpretar y establecer juicios desde el arte europeo como paradigma de metodologías del hacer y disposición del espacio pictórico y de la propia identidad del pintor como sujeto.

²⁴³ SCHENONE, H. Citado en FAJARDO DE RUEDA, M. 2004. *op. cit.* P.241

²⁴⁴ SCHENONE, H. 1998. *Iconografía del arte colonial*. Buenos Aires, Fundación Tarea. 423p.

Teniendo en cuenta las ideas de Burke, cuando advierte sobre el error que implicaría usar una sola imagen como reflejo de un tiempo o mentalidad, es que en este apartado hemos recurrido a ejemplos diversos, considerando que dicha pluralidad permite advertir que fue un tiempo de grandes diferencias y conflictos culturales. En este caso, buscamos contextualizar un conjunto de fuentes visuales, asumiendo que las imágenes no tienen que ser el fiel reflejo de una realidad, ya que tal como hemos revisado hasta acá, algunas surgen de idealización, como una mirada de lo que el artista quisiera o debiera ser y otros ejemplos en cambio, presentan que tanto imágenes como narraciones se convierten en sátiras de la realidad, y un claro ejemplo de ello es el relato de Paul Marcoy que sirvió de referente a la ilustración de R. Riou:

Uno de estos pintores, al que por razón de su talento le pusimos el mote de Rafael de la Cancha, nos honraba con una confianza muy particular. A pesar de que estaba enterado de que también nosotros, en nuestros ratos libres, triturábamos colores como él en una paleta, no temía confiarnos los pequeños secretos de su arte, sabiendo bien que seríamos incapaces de servirnos de ellos o de abusar y hacerle competencia, paralizando así su comercio (...) acosado por los insultos de su mujer, india retaca y mofletuda, a la que una erisipela había enrojecido la cara, y que le lanzaba invectivas por cualquier cosa mientras hacía hervir su marmita. El tema favorito de esta atroz Fornarina era reprochar al pobre Rafael su pereza y su inclinación a la borrachera.²⁴⁵

Como vemos, ni las imágenes ni las fuentes escritas son absolutamente objetivas, y la lección que extraemos del trabajo de Burke aplicado a la iconografía virreinal de pintores en su taller, es que tanto imágenes como escritos están sujetos a convenciones que varían en función de un contexto. En los ejemplos expuestos, si los artistas se incluían a sí mismos como productores dentro de las obras que creaban, sabían perfectamente a qué aspectos prestar más

²⁴⁵ MARCOY, P. 2001. *op. cit.* pp.402-403.

importancia; es decir, si la propia persona se convirtió en un objeto de representación se volvíán un nexo visual entre la imagen y la mirada del comitente. Hemos presentado entonces dos escenarios de trabajo (entre la idealización y la ironía), no solo con el objetivo de mostrar que las imágenes representan una visión de mundo, sino que un imaginario precedente permitió también a los creadores proyectar sus propios contextos laborales de herencia europea.

Para concluir, y retomando lo propuesto por Burke, entendemos que las imágenes de representación de talleres en Cusco Virreinal, dan acceso a miradas de estos lugares, que son propias de una época. El reconocimiento de tales condiciones informa sobre la propuesta por parte del autor, de un esquema de sentidos que definen y caracterizan la situación aludida en la obra, teniendo en cuenta la importancia de las experiencias representadas, incluyendo las distorsiones que podemos apreciar en esas obras como testimonio de puntos vista que se complementan. En el caso de las **figuras 12 y 14** las imágenes funcionan como ilustración de narraciones escritas, pero en el caso de la **figura 11** sugerimos que ésta más bien apoya una narración de apología social. A través del análisis de las codificaciones internas de las imágenes podemos, entonces, obtener evidencias de aquello que los autores comentados produjeron, de cómo lo hicieron y de acuerdo con qué elecciones, dentro de las posibilidades de su contexto histórico y sociocultural. Al considerar una imagen como fuente, partimos de una perspectiva que privilegia este tipo de registros como formas de evidencia válida en el conocimiento del pasado. Los elementos de alabanza o crítica social

que aparecen representados en las imágenes, así como la incorporación de técnicas y formas de composición que suponen una diversificación respecto de los cánones tradicionales (europeos), otorgan a las imágenes revisadas hasta acá, un valor como testimonios históricos útiles para estudiar tanto el cambio en la concepción y percepción de los espacios creativos, mediante una valoración o apreciación subjetiva del artista y una intencionada dirección interpretativa de la escena representada.

Pensamos entonces que ha valido la pena dar cuenta de algunas aristas del amplio espectro de influencias locales, y asimismo de aportaciones o sugerencias llegadas de distintas zonas europeas, que contribuyeron a caracterizar la pintura cusqueña. Buena parte de la obra de los pintores locales revelan modos y soluciones que entendemos no como opuestas a la tradición española, sino como presencia de una clara adhesión a un sistema que manejaba su propia tradición; por ello, al tiempo que los pintores cusqueños asimilaban las corrientes del Viejo Mundo, experimentaban nuevas y propias soluciones visuales. Es frente a esta clase de inferencias (que al plantearse solo de este modo quedarían en estado muy especulativo e impreciso), que propondremos en las siguientes páginas una mirada material iconológica basada en los resultados de laboratorio extraídos del orden físico de la obra.

CAPÍTULO IV

ESTUDIO MATERIAL-ICONOLÓGICO AL CUADRO *SAN FRANCISCO NIÑO REPARTE EL PAN A LOS POBRES*

En el presente capítulo nos ocuparemos de aplicar el enfoque material iconológico al estudio del cuadro *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*, donde, tal como indicado en el apartado 1.1 se siguieron las seis etapas indicadas por Raff²⁴⁶. Dicho procedimiento implicó recurrir a resultados científicos para resolver las interrogantes surgidas a propósito de los procesos técnicos utilizados para su realización. Con esta finalidad, buscamos detectar indicios que pudiesen ayudar a reconstruir una metodología de aplicación de la pintura al óleo en la obra.

Una característica distintiva de la obra *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*, es que su organización material está lejos de ocultar las prácticas culturales y las sustancias de trabajo que la posibilitan; asuntos previamente referidos por Castro²⁴⁷ e identificados también como rasgos comunes a los cuadros de Cusco Colonial²⁴⁸. No obstante, a diferencia de Castro y subrayando

²⁴⁶ Las etapas señaladas en el apartado 1.1 de esta tesis se reiteran a continuación: 1) Definir si los materiales usados son auténticos o imitaciones. 2) Definir qué nombre tenía el material en el momento de la producción de la obra de arte. 3) Evaluar o comprobar si existen fuentes escritas de esa obra de arte en la que se nombre al material y ojalá se lo interprete. 4) Evaluar la historia no solo dentro de lo que nosotros denominamos historia del arte, sino también en otros contextos. 5) Evaluar los significados del material en la creación de la obra de arte. 6) Evaluar el modo en que esos significados del material pueden aportar al sentido de la obra.

²⁴⁷ CASTRO, A. 2013. *op. cit.* p. 9.

²⁴⁸ La presencia de rasgos materiales distintivos de la factura de un cuadro colonial, fue registrada por Castro en una ficha diseñada con ese fin (CASTRO, A. 2013. *op. cit.* p. 114). Los rasgos fueron agrupados en tres conjuntos detallados a continuación: I. Rasgos de superficie: 1. Entramado / reticulado (soporte de tejido

nuestro aporte, esta investigación se propuso completar e interpretar esos datos localizados con análisis físicos y químicos a la obra. Concretamente, dichos rasgos referidos por Castro y que se amplían con nuestro trabajo, refieren a la presencia evidente de elementos como: manifiesta retícula del soporte, capa pictórica porosa, costuras visibles de los paños, lienzo con remiendos y parches, clavos que atraviesan la tela, montaje mediante adhesión de lienzo al bastidor y molduras sobrepuestas y clavadas al bastidor (atravesando el soporte). Sostenemos que estas particularidades, no debiesen justificarse desde la escasez de recursos en Cusco virreinal, ni tampoco desde la sobredemanda, o desde un oficio mal ejecutado, pues el buen estado de conservación actual de la serie es una prueba significativa de un correcto trabajo técnico.

De este modo y para efectos metodológicos, se ha decidido ordenar en los apartados de este capítulo los resultados de dichos análisis, desde las etapas esenciales para la confección de un cuadro, descritos por la manualística tradicional. Esto, no con la voluntad de forzar una homologación con la tradición europea, sino con el propósito de orientar la lectura desde una reconstitución lógica del proceso técnico implicado en la fabricación de la obra. Sostenemos que la numerosa producción del taller de Basilio Santa Cruz o Juan Zapaca Inga, los

grueso y/o abierto y/o con huellas de uso) 2. Remiendos y/o parches 3. Costuras (unión de varios paños visibles por anverso / disposición de los paños)4. Capa pictórica porosa (magra); II. Rasgos de montaje: 1. Lienzos adheridos a bastidores 2. Bastidor fijo 3. Tachuelas que fijan el lienzo por el anverso 4. Huellas de primera tensión 5. Ausencia de bordes de tensión 6. Cortes de lienzo ya pintado; y III. Rasgos del marco 1. Molduras sobrepuestas 2. Tachuelas o clavos que fijan el marco por el anverso 3. Cantos del bastidor expuestos.

hace una fuente confiable para iniciar un estudio de prácticas de taller, sistematizadas y acotadas a un mismo espacio productivo.

4.1_ Aproximación material iconológica para interpretar un recetario pictórico

Mientras no encontremos documentación de fuentes escritas -como por ejemplo primeros tratados para artistas y artesanos, o recetas para la fabricación de pinturas y otros materiales en Cusco virreinal-, solo será posible sostener que durante la colonia cusqueña el saber técnico se transmitió tanto desde el ejercicio empírico, como desde conocimientos teóricos transmitidos también al interior de los talleres. Sostenemos que dichos saberes técnicos europeos -si es que fueron conocidos a partir de textos-, se asumieron de manera parcial y/o fragmentaria, siendo reelaborados en el espacio colonial desde donde surgieron prácticas y también textos técnicos específicos, tales como los consignados por la académica mexicana Rosario Granados. Esta autora, señala que el libro realizado en Quito por Manuel de Samaniego sería uno de los escasos manuales de pintura producidos en el continente americano²⁴⁹. No obstante, debido a que no contamos en Latinoamérica, y particularmente en Cusco, con referencias a manuales sobrevivientes (o siquiera encontrados), hemos recurrido a otro tipo de fuentes

²⁴⁹ GRANADOS, S. R. 1995. *op. cit.* El texto de Samaniego no es el único tratado americano de pintura. Rosario Granados cita el del pintor ecuatoriano Manuel Samaniego y el del pintor alemán, activo en Pennsylvania, Johann Valentine Haidt, ambos escritos hacia 1780 (la fuente de información de Granados es la obra de Thomas da Costa Kaufmann).

para rehacer la praxis de la producción pictórica virreinal, que en opinión de Gabriela Siracusano también se asienta en antiguas prácticas europeas:

hunde sus raíces en una larga tradición del quehacer pictórico que en América se incorporó por la vía de la lectura de manuales de pintura, como probablemente también a partir de la transmisión oral de los secretos del oficio. Ellos nos permiten revelar saberes y prácticas que circularon y se llevaron a cabo en territorio americano –y en este caso en el altiplano jujeño– referidos al oficio mismo del pintor.²⁵⁰

Siracusano se mantiene escéptica respecto de aquéllas argumentaciones que sostienen que el analfabetismo sería la razón por la que no se acogieron los manuales de pintura, argumentando que “Si bien esto puede haber sido un obstáculo –exacerbado en el caso de aquellos maestros indígenas que no alcanzaban la condición de ladinos– no debemos desdeñar la probabilidad de que haya existido la transmisión oral y la lectura en voz alta en círculos artísticos”²⁵¹.

Ante a la posibilidad de conocer e interpretar ese recetario no conocido o jamás escrito, que no se encuentra en la literatura artística sobre las técnicas del período (y que tiene especial relevancia si se quiere una aproximación que distinga los métodos y conocimientos operativos europeos de los locales), surgió la necesidad de fusionar en esta investigación el método indiciario otorgado por las pruebas de laboratorio (ver **anexos 5, 6, 7, 8, 9 y 10**), con el método material-iconológico. No deja de ser interesante que esta misma ausencia de textos cusqueños deje manifiesta cierta libertad técnica, de la cual se concluye la

²⁵⁰ SIRACUSANO, G. 2005. *op. cit.* p.18.

²⁵¹ Bajo esta reflexión, Siracusano mencionará el texto de la Doctrina Cristiana de 1584 que ejemplifica esta realidad: “[hablando de los sermones] Finalmente aunque solamente se leyensen, o recitassen, no dexaria de ser de provecho de los Indios, como lo son tratados, o libros compuestos en latin, o en romance, a los que los leen o oyen leer.” SIRACUSANO, G. 2005. *op. cit.* p. 7.

insuficiencia de una forma de hacer universal, cohesionada, sistematizada, divulgada y posteriormente interpretada y compendiada. Todo esto diverge de la práctica pictórica occidental, cuyos manuales corresponden a una derivación de “matrices comunes transcritas y modificadas en diversas ocasiones”²⁵², y a partir de todo esto podemos concluir que no son, en esencia, comparables los procedimientos y saberes cusqueños con los europeos.

Al descomponer analíticamente el cuadro, se propuso también un estudio que permita conjugar la mirada histórica y artística, como muestra de una cultura formada y adquirida a través de largas jornadas de trabajo en el taller colonial, un espacio muy distinto al de la institucionalización académica europea. Debido a la ya mencionada ausencia de fuentes primarias que nos confirmen qué manuales se hubiesen efectivamente utilizado, sumado a las afirmaciones sobre el supuesto analfabetismo de Basilio Santa Cruz²⁵³, se infiere que en estos talleres ocurría una transmisión de conocimientos de maestro a discípulo, producto de un aprendizaje extenso y progresivo, parte de una secuencia que traduce “la materia en forma, la forma en imagen y la imagen en lenguaje simbólico”²⁵⁴.

Por otro lado, nuestra propia práctica de investigación, que está ligada al intercambio y procesamiento de datos provenientes de la ciencia química en clave histórica y que reconstituye a éstos como *documentos*, propone una renovación epistemológica y metodológica para el estudio del arte colonial, en tanto significa entender la base material de las obras como clave significativa para el estudio de los procesos socioculturales.²⁵⁵

²⁵² BORDINI, S. 1995. *op. cit.* p. 24.

²⁵³ Ver documento original en figuras 8 y 9.

²⁵⁴ BORDINI, S. 1995. *op. cit.* p. 13.

²⁵⁵ SIRACUSANO, G. 2005, *op. cit.* p. 21.

Esta estrecha relación colaborativa entre la historia del arte y las ciencias experimentales se ha cristalizado en las universidades europeas bajo el nombre de “Historia Técnica del Arte”, dando pie al establecimiento de una reciente línea investigativa abierta a la combinación de procesos y enfoques multidisciplinares que ha dado lugar a muchas colaboraciones entre científicos, conservadores e historiadores del arte. De acuerdo con el académico italiano Marco Cardinali²⁵⁶, las raíces teóricas de la investigación técnica en obras de arte se pueden encontrar en los académicos del siglo XIX, o más precisamente en el "método científico" introducido por Giovanni Morelli. Las formas de distintas escuelas europeas y estadounidenses han abordado dicha relación siguiendo sus distintos antecedentes culturales y filosóficos. La tecnología disponible hasta hoy, permite el uso de imágenes multiespectrales, capaces de proporcionar al investigador una herramienta visual desde la que pueden deducirse muchos de los procesos creativos que conformaron las obras de arte²⁵⁷. Puntualmente, como han demostrado numerosas investigaciones, el estudio de la técnica -como individualización de los materiales originales- permite valorar el estado de conservación de la obra, la alteración de sus componentes físicos y de su aspecto bajo la condición del tiempo o de sucesivas intervenciones; también ayuda a

²⁵⁶ CARDINALI, M. “El Origen de la Historia Técnica del Arte y el Estudio del Proceso Creativo del Artista”, [en línea] <https://translate.google.com/translate?hl=es-419&sl=en&u=https://www.mpiwg-berlin.mpg.de/en/research/projects/fgdupre_marco-cardinali_the-origin-technical-art-history&prev=search> [fecha de consulta:15 de octubre de 2016].

²⁵⁷ Otras publicaciones significativas para esta tesis, que aportan con buenos ejemplos sobre la fusión de saberes entre arte y ciencia los encontramos en TOWNSEND, J., RIDGE, J. y HACKNEY, S. 2004. *Pre-Raphaelite Painting Techniques*. Tate Publishing. 208p.; TOWNSEND, J. 1996. *Turner's Painting Techniques*. Tate Gallery Publishing. 84p.; y TOWNSEND, J. y HERMENS, E. 2009. *Sources and Serendipity. Testimonies of Artists' Practice*. Londres, Archetype Publications Ltd. 164p. Otro buen ejemplo es ROMERO A. R. 2009. *El bodegón español en el siglo XVII: desvelando su naturaleza oculta*. Madrid, I & R Restauración y Estudios Técnicos de Pintura de caballete. 431p.

determinar qué es original y qué ha sido añadido, suprimido, modificado o alterado, fechar y, en algunos casos, a establecer la autografía y quizás aproximarse a los propósitos del artífice, en las confrontaciones con el transcurrir del tiempo y sus efectos sobre la creación. Además cumple una función importante respecto de la conservación, la prevención, la salvaguarda, la restauración y el mantenimiento, en cuanto que guía eventuales intervenciones en el estado actual y prevé futuras transformaciones. En este ámbito, los análisis de laboratorio, con ayuda de métodos de investigación que potencian nuestras capacidades sensoriales, muestran

los detalles invisibles, la estructura material, los pormenores más ocultos, las rectificaciones, los pentimenti, las fases de elaboración. Es así como la fotografía, rayos X, ultravioleta e infrarrojos, microscopios electrónicos, espectrografía, cromatografía, termografía, fluorescencia o los computadores, potencian la percepción de un cuadro, o al menos pueden hacerlo si son bien utilizados y aplicados a otros sistemas interpretativos contribuyendo a la transformación de las orientaciones de la propia historia del arte.²⁵⁸

4.1.1_ La tela: soporte de un artificio transportable

La identificación de fibras de lino, conforme a los resultados de los exámenes de laboratorio (ver informe de María Paz Lira en **anexo número 5**), como soporte para la imagen pintada de *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*, muestran una diferencia material en relación a la técnica colonial descrita por José de Mesa, cuando el autor señala: “Respecto a las telas, como lo indica Cobo, el lino se usaba poco y se trabajaba solo en Quito y Nueva Granada. Lo

²⁵⁸ BORDINI, S. 1995. *op. cit.* p. 9.

usual era la tela de algodón llamada 'tocuyo', como material de mejor calidad se empleaba la 'Sarga'²⁵⁹. Para Siracusano,

sus soportes de lino, algodón o cáñamo permiten reconocer el origen y circulación de los lienzos así como las técnicas de telar empleadas. Sus bases de preparación e imprimación denotan el dominio de una práctica preocupada por la estabilidad y la consistencia de los lienzos.²⁶⁰

Las telas de este cuadro están compuestas por 3 paños horizontales de lino, unidos entre sí con costura manual, frente a lo cual en estudios posteriores sería posible averiguar si los paños presentan en sus bordes verticales la terminación dada por el telar, lo que entregaría el dato del ancho de la tela original, entre 80 y 84 cm. equivalente a lo que llamaban en la Colonia una vara.²⁶¹

Si bien la tela es el soporte con que tradicionalmente se asocia la pintura al óleo, éste es de empleo bastante tardío respecto de la tradición de pintura sobre madera. "La invención de pintar al olio sobre lienzo fue muy útil por el riesgo de abrirse las tablas y por la ligereza y comodidad de poderse llevar las pinturas a diversas provincias"²⁶². Por estos motivos, el uso del lienzo y las técnicas de imprimación fueron logros altamente racionales, en épocas que fue necesario

²⁵⁹ MESA, J. de y GISBERT, T. 1982. *op. cit.* p. 268.

²⁶⁰ SIRACUSANO, G. 2005, *op. cit.* p. 18.

²⁶¹ Asimismo, en futuras investigaciones sería posible conocer si estos soportes presentan tejidos 1x1 de una densidad de 11x12 hilos/cm² en promedio y si su torsión del hilo es Z, con lo cual podrían especularse precedencias. También los hilos de costura de las sabanillas, aparentemente de lino, parecen presentar una torsión en forma de S, constatable a partir de los mismos exámenes futuros. Si el hilo de la costura fuese distinto al del soporte, podremos determinar que la costura manual de las sabanillas se realizó en otro taller y eventualmente en otro lugar.

²⁶² PACHECO, F. 2001. *El arte de la pintura*. España, Editorial Cátedra. p. 481. [Publicado originalmente como PACHECO, F. 1649. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas: describense los hombres eminentes que ha avido en ella, assi antiguos como modernos y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*. Sevilla, Impreso por Simón Fajardo]

abaratar costos de traslado ya que a diferencia de los retablos, el lienzo soporta mejor la humedad a lo largo del tiempo.

Sostenemos que el lienzo se impuso naturalmente como soporte de los pintores por tratarse de una solución técnica económica, ligera, portátil y duradera. Fue gracias a este recurso, que pinturas de diversos formatos pudieron trasladarse enrolladas y posteriormente tensadas y ensambladas de manera sencilla y liviana en bastidores de madera, siendo finalmente dispuestos en su lugar de destino.

Tradicionalmente, estas telas han sido confeccionadas con cáñamo²⁶³, lino o algodón. Las fibras de lino, por la textura cerrada de su trama, fueron muy apreciadas por los artistas. Pese a esto, dado el alto costo generado por la dificultad de su producción, el cáñamo resultó ser una alternativa más accesible y popular para los artistas del siglo XVII²⁶⁴. Aun así, en esta obra el lino como especie no originaria americana puso en evidencia el desplazamiento de ejemplares locales en favor de fibras nativas de Europa²⁶⁵, debido al valor

²⁶³ El empleo de la fibra de cáñamo fue tan extendido en el pasado, que la palabra inglesa *canvas* deriva de la palabra latina *cannabis*, nombre genérico con que hoy se denomina en inglés a cualquier clase de tela pictórica.

²⁶⁴ “No todos los cultivos tenían fines alimentarios, sino que algunos proporcionaban la materia prima para la producción artesanal. Entre estos destacaban el lino y el cáñamo, conocidos y usados desde el Neolítico, aunque luego, a partir de la Antigüedad clásica, se cultivasen principalmente por las fibras bastas que se encuentran en sus tallos.” POUNDS, N. 1992. *op. cit.* p. 203. La linaza con algo de aceite se utilizaba también en la alimentación humana. El lino era más útil ya que producía una fibra más fina, fácil de hilar y de tejer, y de ella se habían hecho desde épocas muy antiguas telas enormemente útiles. En realidad, el lino se tejía en Europa mucho antes de que se fabricaran los primeros tejidos de lana, y en la producción de telas ligeras, el lino no tuvo rival hasta que empezó a utilizarse el algodón a gran escala en el siglo XVIII.

²⁶⁵ De acuerdo con lo señalado por Kester Bull, biólogo y docente de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en BULL, K., 15 de agosto de 2015 *Lino como especie nativa* [en línea] En: <kebull@uc.cl> 15 de agosto de 2015 <vfjimene@uc.cl> [Consulta: 13 de agosto de 2015]: “En la obra de Claudio Gay (1845) se

simbólico del material dado por la tradición pictórica religiosa traída desde el viejo continente. La construcción del soporte a partir de tres fragmentos de sabanillas de lino adheridas entre sí por una costura, probablemente fue realizada con lino importado desde Europa, debido a la escasez de esta tela, que -se puede inferir- era considerada por los pintores cusqueños o por sus comitentes, un mejor soporte. Precisamente, la posterior imprimación de la tela (asunto al que se hará referencia en el apartado siguiente), y del cual escribieron relevantes tratadistas europeos como Cenino Cenini, Francisco Pacheco o Vicente Carducho, dan cuenta del modo en que la concepción europea para un artificio pictórico bien logrado, busca nivelar la superficie desde un proceso que cubra, alise y vuelva homogéneo el entramado textil y asimismo, oculte las costuras.



Fig. 15: La imagen muestra un detalle de la costura horizontal por el reverso del cuadro.

menciona el lino típico como introducido y cultivado en Chile, así como también otra especie cultivada en Perú, *Linum prostratum*, nativa de Sudamérica. Cabe entonces la duda respecto de la especie que puede haberse visto en las fibras analizadas por el laboratorio para tu investigación. Se adjunta un link al trabajo que resume las especies de *Linum* nativas de Sudamérica: <http://www.biodiversitylibrary.org/item/55370#page/462/mode/1up>".

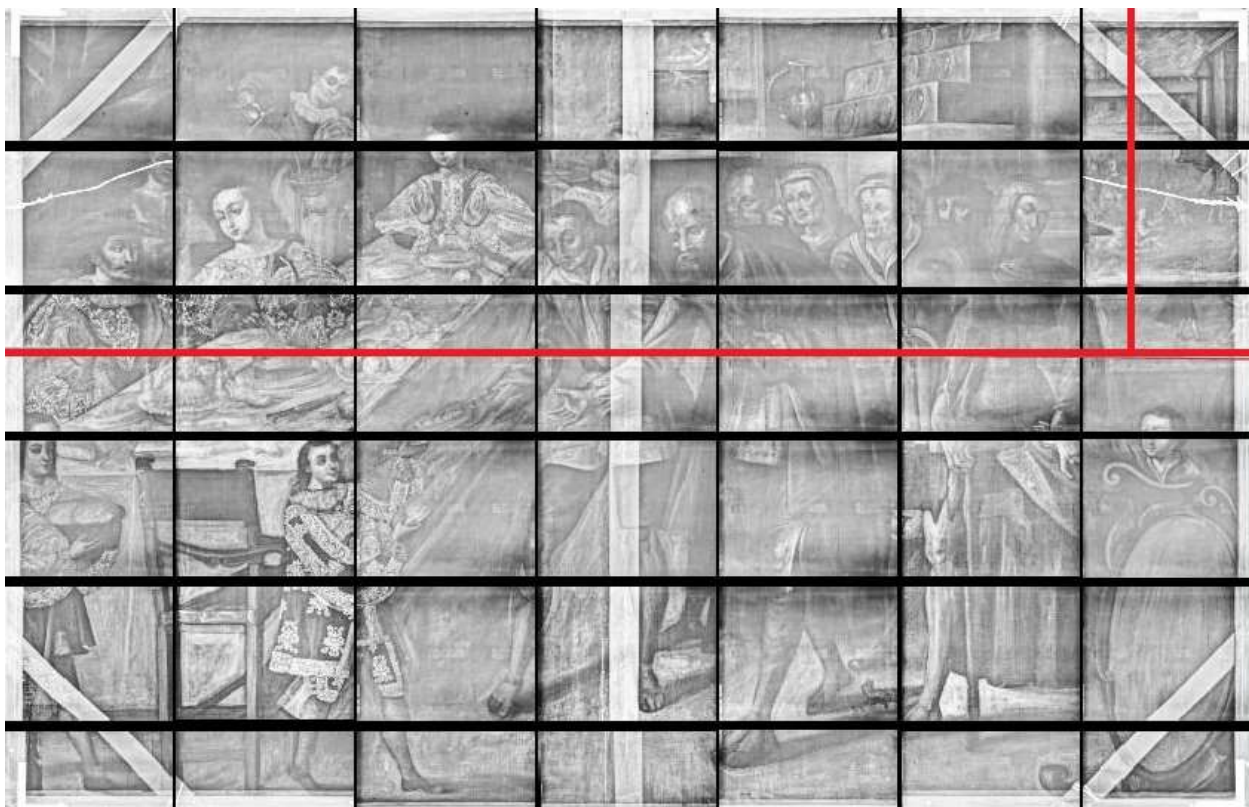


Fig. 16: Radiografía. Contorno y uniones de los paños señaladas con línea roja.

Podemos ver que en el cuadro franciscano de algún modo la costura influye en la línea de horizonte de la escena representada, siendo ésta casi coincidente con el umbral y marco que expande el espacio hacia el exterior. No obstante, en ningún caso se ha pretendido un “ocultamiento” de la tela a través de la superposición exacta de dichos elementos arquitectónicos, lo cual refuerza nuestra hipótesis respecto de la diferencia entre la concepción teórica y fáctica (europea y cusqueña), al momento de ocultar el artificio que hace posible un cuadro, y por el contrario, estos rasgos son persistentemente presentados al espectador. En base a lo expuesto anteriormente, podemos sostener que este fenómeno de la pintura en tela tuvo una relevancia especial tanto en Cusco como

en Chile, donde los cambios producidos en los asentamientos urbanos, consecuencia del levantamiento constante de edificios para la construcción de pueblos y ciudades y asimismo la reconstrucción de ellos a causa de los periódicos terremotos²⁶⁶, derivó en un frecuente traslado e instalación de imágenes pintadas. La pintura sobre tela liberó a las imágenes de la mampostería, de los paneles de madera y de las páginas de los pergaminos a un soporte muy ligero, convirtiéndose en la forma más económica, duradera y práctica para dar a los espacios arquitectónicos del Nuevo Mundo, un semblante semejante al de los edificios de la antigua tradición monástica europea.

4.1.2_ Imprimante y base de preparación

A diferencia de lo expresado en los tratados de pintura, esta obra presenta entre la tela y la base de preparación un estrato ámbar semitranslúcido de poca carga, cuyo fin –sospechamos- era mejorar la adherencia de la base de preparación al soporte. Apoyándonos en el estudio precedente a la serie de Santa Teresa²⁶⁷, es posible sostener que dicha sustancia corresponde a colágeno animal que impregnó el soporte tela, sellando y filtrándose entre los espacios abiertos en medio de los hilos de trama y urdimbre. Ésta sería una de las causas por las que el elemento migró por el reverso de la obra.

²⁶⁶ Se profundizará este aspecto en el capítulo 5.

²⁶⁷ VV.AA. (KREBS, M. coord. Edit.). 2009. *op. cit.*



Fig. 17: Reverso del cuadro con evidencias de parches, costuras y migración de base de preparación (retícula blanca para radiografías no corresponde a la obra). Registro: Victoria Jiménez.

En una segunda capa, se ubicaría la base de preparación descrita en el análisis de Carolina Araya²⁶⁸ como un “estrato con composición heterogénea de tonalidad marrón. Se distinguen pigmentos ocres y marrones correspondientes a tierras, pigmentos blancos que corresponden a carbonato de calcio y albayalde, se observan además pigmentos blanquecinos translúcidos que corresponden a silicatos²⁶⁹.” En base a lo señalado, la función de la base de preparación ha sido unificar el aspecto de la superficie, y a su vez facilitar la adhesión del óleo al soporte (porque penetra y se adhiere al soporte antes que a los estratos

²⁶⁸ Ver Anexo 9.

²⁶⁹ *Ídem*.

pictóricos). De este modo se consigue un fondo cromático adecuado para una posterior aplicación de pigmento y aceite; y además reduce los efectos de los movimientos del soporte.

4.1.3_ La paleta pictórica

En la **figura 18** vemos (inscrita en un círculo amarillo) la zona desde la cual se extrajo un corte estratigráfico del cuadro franciscano; una capa con composición heterogénea de tonalidad verde, correspondiente a la capa más externa de la obra. La opción por extraer una muestra de esta zona del cuadro se debió a que la realización de verde en el siglo XVII, normalmente demandaba la mezcla de muchos pigmentos para obtener el tinte. Esto nos proporcionó una gran cantidad de datos desde una intervención mínima. Los resultados de los análisis químicos de esta muestra, señalan la presencia de pigmentos obtenidos a partir de albayalde, carbonato de calcio, cardenillo, tierras, negro de hueso, y un pigmento azul que nos ha resultado particularmente interesante al no poseer asignación del índice internacional del color.

De acuerdo con Siracusano, la compra, venta y circulación de estos pigmentos se encontraba bien documentada en el mercado local, persistiendo registros que hoy nos permiten presentar un breve panorama respecto del



Fig. 18: El círculo amarillo indica la zona de extracción de muestras del cuadro *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*.

empleo de casi todos. Dentro de los pigmentos hallados en la muestra, empezaremos por nombrar al **albayaide**, también conocido como **blanco de plomo**, uno de los pigmentos más antiguos producidos sintéticamente. Su monopolio terminó en el siglo XIX, cuando apareció el blanco de zinc. Su uso data del siglo IV antes de Cristo y estuvo ya registrado por Plinio, Teofrasto y Vitruvio²⁷⁰. Se lo conoce como *albus*, *blacha*, *blanchet*, *lead white*, *blanc de plomb*, *Bleiweiss*, *biacca*, *cerussa* o, en español, albayaide. Sus propiedades secantes, su poder de adherencia y flexibilidad, especialmente cuando se mezclaba con otros pigmentos, eran bien conocidos por los pintores, aún a costa de su alto poder venenoso (y pese a su propensión a amarillar tras ser aglutinado por un

²⁷⁰ SIRACUSANO, G. 2005, *op.cit.* p. 16.

componente acuoso)²⁷¹. Siracusano expone que desde las crónicas del jesuita Bernabé Cobo (1582-1657) es posible identificar esta sustancia de trabajo en territorio andino, exponiendo que en el capítulo XLV del libro III de su *Historia del Nuevo Mundo*, escrita en 1653, Cobo se refiere a minas de plomo, que poseían incluso un vocablo indígena para la sustancia (*Titi*)²⁷², surgiendo así la posibilidad de especular respecto de una fuente local de abastecimiento para la producción del pigmento²⁷³. No obstante, diversos expedientes consignados por la misma Siracusano, indican que el Nuevo Mundo se proveía de esta sustancia desde lejanas minas de plomo de Italia, Bretaña francesa e Inglaterra, mismas que proveían de este mineral al territorio europeo, y que para surtir a América debían seguir un largo trayecto. Estos datos escritos entregan luces sobre las altas posibilidades que el albayalde que surtió a los pintores andinos fuese traído desde Europa. No obstante, la crónica de Cobo acoge “la posibilidad de manufacturas locales”.²⁷⁴

Nuestra muestra exhibe también la presencia de **cardenillo**. De acuerdo con Siracusano, corresponde a un pigmento ampliamente usado en la pintura colonial andina extraído de sales de cobre, conocidas de esa manera. En América del Sur existen referencias a su uso desde épocas precolombinas, donde “Las

²⁷¹ Más información en SIRACUSANO, G. 2005, *op. cit.* p. 44.

²⁷² SIRACUSANO, G. 2005, *op. cit.* p. 45.

²⁷³ SIRACUSANO, G. 2005, *op. cit.* p. 46.

²⁷⁴ SIRACUSANO, G. 2005, *op. cit.* p. 47.

fuentes impresas lo registran bajo el nombre de *Llacsá* o *llaxa*.²⁷⁵ Según Bernabé Cobo, existía también una palabra indígena para cardenillo que era *Copaquiri* y *copaquira*, de color similar, el nombre con que se conocía a la caparrosa azul verdosa o vitriolo Romano²⁷⁶. Esta información refuerza nuestra afirmación sobre la inclusión de materiales europeos en el contexto andino. Al respecto Siracusano afirma que: “Si bien sabemos de su existencia y fabricación en suelo americano, existen indicios de que para mitad del XVIII se lo importaba desde Europa al Virreinato como producto manufacturado por la vía del Pacífico o por el puerto de Buenos Aires.”²⁷⁷

Un siguiente color identificado en los análisis realizados para esta tesis fue el **negro de hueso**, pigmento de color negro producido por la carbonización de huesos de animales. También encontramos un **pigmento azul** que no posee asignación de Color Index (C.I.), dato que nos llamó poderosamente la atención, pudiendo encontrarnos ante un tinte de producción local que sustituyera o complementara aquéllos tradicionales de la paleta europea. El hecho de discutir respecto de sustancias de trabajo de factura local, implica pensar en la transformación de ingredientes crudos en materiales artísticos, asunto que sin duda fue una labor que requirió de grandes conocimientos especializados y destreza práctica, o -si fue descubierto por el azar-, al menos requirió de artífices, capaces de sistematizar la producción de esa sustancia nueva, poniendo en

²⁷⁵ SIRACUSANO, G. 2005, *op. cit.* p. 85.

²⁷⁶ SIRACUSANO, G. 2005, *op. cit.* p. 88.

²⁷⁷ SIRACUSANO, G. 2005, *op. cit.* p. 93.

relieve que todas estas soluciones nuevas eran una cara más dentro del prisma de la pintura colonial andina.

A este respecto nuestra tesis encuentra interpretaciones divergentes, en tanto dicho pigmento azul orgánico, se podría atribuir al uso de azul maya²⁷⁸, obtenido al fijar el índigo sobre un mineral llamado paligorskita. El mencionado procedimiento, fue elaborado y utilizado por culturas americanas desde el siglo VIII hasta fines del siglo XIX, y ha sido descubierto en murales coloniales existentes en la propia Iglesia de San Francisco. Esta afirmación, sin embargo, requiere ser precisada con una mayor concentración de pigmentos azules, pues aunque la muestra de nuestro estudio fue sometida a microespectroscopía de barrido, el tamaño de los granos azulosos no permitió capturar un espectro asignable de manera concluyente a azul maya. Tras diversas especulaciones, e incluso un informe precedente (y descartado) que arrojó como resultado la presencia de azul de Prusia, la opinión de Gabriela Siracusano refiere a que,

la posibilidad de que sea azul de Prusia es prácticamente nula. Aunque la obra está atribuida, todo indica que se trata del círculo de Basilio y no podría ser posterior a 1710 aprox. Mirando la muestra veo que la mayoría de los granos (azules? estás segura?) están tocando la base de preparación, donde seguramente puede haber hierro. Tendrías que preguntarle sobre cuál de los granos hizo el *sem edax*. Si fuera así, tal vez sea índigo, que no sale en los espectros, y entonces el hierro proviene de la base. Deberías hacerle un raman... eso te daría con seguridad lo que es.²⁷⁹

Mientras este asunto aguarda todavía una respuesta definitiva, cuestión que esperamos responder en futuros trabajos, resulta significativo detenerse a pensar

²⁷⁸ Ver informe de Carolina Araya Monasterio en el anexo 9 de esta tesis.

²⁷⁹ SIRACUSANO, G. 6 de julio de 2015. *Consulta, azul maya* [en línea] En: <gasiracusano@gmail.com> 4 de diciembre de 2014 <vfjimene@uc.cl> [Consulta: 6 de julio de 2015].

que bajo nuestra mirada actual nos parece extraña la ausencia de cantidades importantes de color azul en la obra, lo cual conduciría más bien a preguntarnos respecto de la particular relevancia que este pigmento ha tenido dentro de algunas culturas en la historia del arte occidental. En lo que concierne a la selección de colores de la paleta del cuadro franciscano (el reducido espectro que hasta ahora hemos identificado), sería pertinente sostener que en ausencia de fuentes que expresen otra cosa, guarda relación con una valoración cromática que busca homologarse a la paleta europea (hemos identificado colores semejantes y posiblemente importados desde esas lejanas tierras). En este caso, cabría preguntarse si la gama de colores pertenece a una tradición pictórica antecedente (europea o indígena) vinculada a un artista o escuela y, por otro lado, necesitaremos constatar con pruebas más definitivas la incorporación de nuevos tonos (como pudiese ser el azul maya u otro), colores o matices, producto de las innovaciones tecnológicas, de los cambios de modelos estéticos o de las influencias artísticas de un artista sobre otro. Queda de todos modos un extenso trabajo pendiente para seguir indagando en el uso de pigmentos en otras zonas de la obra. En los párrafos sucesivos se explorarán los distintos colores encontrados en escritos europeos sobre la pintura cusqueña, con el objetivo de describir de qué manera se conformó la paleta del artista a partir del siglo XV y cómo se modificó de acuerdo a lo registrado por los autores.

Comenzaremos por hacer referencia a lo registrado por el antropólogo alemán Ernst W. Middendorf²⁸⁰ quien registró en sus obras varios de estos colores de nomenclatura hoy perdida en el lenguaje de la tradición pictórica del incanato. En palabras de Teófilo Benavente Velarde, “El Virrey Toledo (1569-1581) se quejaba de su supervivencia y de la consiguiente subsistencia de la magia a través de sus pinturas. En las instrucciones que dio a sus visitantes señaló que los nativos conservaban idolatrías y que era necesario desarraigarlas completamente por todos los medios, razón por la que en la actualidad no se conoce casi nada de la pintura andina”²⁸¹. Al respecto, Teófilo Benavente Velarde señalará que “la variedad de colores utilizados por una cultura refleja los avances logrados por ella; más colores equivalen a más cultura. Es sorprendente comprobar en la lengua quechua la gama notablemente alta de colores, tonos y matices.”²⁸² No obstante, la escala cromática utilizada por los pintores cusqueños (señalada por Benavente) subraya la importancia de la casuística en estudios monográficos como el de esta tesis. Los colores listados por el investigador Peruano son:

Blanco: Oxido de Zinc, Antimoniato Potásico; Amarillo: Cloruro Argéntico, Óxido de Uranio, Cromato de Berio, Oxido de antimonio (amarillo rey), Oxido Férrico mezclado con óxido de estaño o plomo y antimonio (amarillo oscuro); Cromato de plomo (amarillo opaco); Rojo: Oxido cuproso, Púrpura de Casio (laca roja); Azul:

²⁸⁰ Ernst W. Middendorf (1830 - 1908) fue un médico, antropólogo y viajero alemán, que vivió varios años en Perú. Entre 1885 y 1888 se dedicó a viajar por Perú y Bolivia haciendo estudios y recopilando datos sobre su geografía, historia y cultura, los que luego plasmó en obras extensas. Es considerado uno de los precursores de la arqueología científica del Perú.

²⁸¹ BENAVENTE, V. T. 1995. *op. cit.* p. V.

²⁸² BENAVENTE, V. T. 1995. *op. cit.* p. IV.

Oxido de cobalto; Verde: Oxido cúprico mezclado con óxido de cromo; Oxido de manganeso y sulfato de hierro – pardo; Oxido de iridio – negro; Oxido de cobalto mezclado con oxido de manganeso – negro²⁸³. Tras analizar el listado anterior el profesor Alejandro Cabrera²⁸⁴, nos aporta lo siguiente:

Desconozco la referencia al púrpura de casio ya que no es un compuesto químico como los otros. Sería preciso entonces averiguar el compuesto químico u orgánico de la sustancia referida por el autor. También me llama mucho la atención que hayan usado "óxido de uranio" y "óxido de iridio" pues son compuestos muy raros. El óxido de uranio solo puede ser encontrado donde hay minas de uranio, por ejemplo en Norteamérica y quizás en la antigua USSR. Quizás en África también hay. El iridio no es un metal originario de nuestro planeta Tierra. Llegó a nosotros en el meteorito que chocó con la tierra hace 65 millones de años y por eso se encuentra en estratos muy profundos de quebradas con el Cañón del Colorado. Al tratarse de hallazgos tan peculiares vinculados a tecnologías precolombinas, sería relevante realizar pruebas de laboratorio.²⁸⁵

Lo establecido por Alejandro Cabrera, a nuestro parecer subraya la importancia de realizar estudios científicos de manera específica a estas obras y establecer discusiones históricas a la luz de los resultados de laboratorio. Desde la investigación de Gabriela Siracusano se sostiene que:

Todos estos polvos –bermellón, azurita, almagre, malaquita, entre otros– han sido identificados en las pinturas coloniales andinas que hemos analizado. Procesados por manos indígenas, fueron el elemento indispensable e inevitable para la confección de esas representaciones a las cuales se debía venerar. En este sentido, sostendré que la presencia de lo sagrado, en prácticas resignificadas, subsistió casi clandestinamente en dichas imágenes de la nueva religión.²⁸⁶

No obstante, nosotros no hemos constatado dicha subsistencia en el cuadro franciscano. Por esto, como menciona David Bomford, la paleta de algunas obras

²⁸³ BENAVENTE, V. T. 1995. *op. cit.* p. 4.

²⁸⁴ Académico de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Jefe del laboratorio de microespectroscopía de esta casa de estudios.

²⁸⁵ CABRERA, A., 15 de abril de 2014. *Pauta de color* [en línea] En: <acabre@uc.cl> 15 de abril de 2014 <vfjimene@uc.cl> [Consulta: 15 de abril de 2015].

²⁸⁶ SIRACUSANO, G. 2005, *op. cit.* p. 32.

puede ser reconocible en función del contexto o las circunstancias en donde surgió por medio de registros escritos como las especificaciones de los contratos, tendencias o “modas” de representación del color, e incluso a través de las características físicas y materiales de la obra en sí. “La escala de la obra, la importancia y el coste de un encargo, así como las preferencias individuales por un taller concreto, todo ello incide en la elección de la paleta de toda pintura o conjunto de pinturas”.²⁸⁷

Todos estos colores hallados de la muestra diminuta, son un reducido ejemplo de los recursos a que podía acudir el artista del siglo XVI para surtir su paleta pictórica. En un ciclo de 53 obras donde el color azul se usa poco -y tratándose el color de una práctica social²⁸⁸-, son los propios integrantes de estas sociedades quienes organizan y confieren significados a sus habilidades, conocimientos y artefactos. Todavía nos resulta muy difícil saber si la producción y elección de estos colores en la paleta de Basilio Santa Cruz y Juan Zapaca Inga, tuvo algo que ver con rituales precristianos, con medicina o con alguna simbología, pero si algo es evidente es la capacidad de los artífices para transformar el estado y el aspecto de un material, y para surtirse de una paleta adecuada que les permitiera confeccionar un cuadro-objeto de acuerdo con sus opciones visuales.

²⁸⁷ *LA PINTURA ITALIANA HASTA 1400: MATERIALES, MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS DEL ARTE*. 1995. Por David Bomford “et al”. España, Ediciones del Serbal. p. 30.

²⁸⁸ Al respecto se pueden revisar las investigaciones de connotados historiadores como Bomford (*Ibidem*), Pastoureau (PASTOUREAU, M. 2010. *op. cit.*), o Philip Ball (BALL, P. 2003. *op. cit.*).

4.1.4 Aglutinante y barnices

En la técnica del óleo, el pigmento en polvo está envuelto y unido por un aceite translúcido o **aglutinante**, un descubrimiento flamenco-italiano del siglo XV que se utilizó como medio de secado lento para los pigmentos. Tras los análisis realizados en este estudio, el aglutinante se identificó como aceite de linaza, un material pictórico desconocido en Cusco precolombino. A diferencia del escenario andino, el aceite de linaza fue un recurso preferido por la gran mayoría de los maestros del Renacimiento (quienes lo obtenían tras exprimir el aceite de las semillas) y se convirtió en el más popular, debido a la adición de una pequeña cantidad de pigmento al medio aceitoso, lo cual permitía colorear la tabla o el lienzo con veladuras o empastes, pero siempre con flexibilidad y resistencia al agrietamiento. La delgadez y translucidez de la película de pintura posibilitó disponer de gamas más sofisticadas en los tonos de las diferentes texturas representadas. A diferencia de otras técnicas que tienen agua como parte de su medio y secan por evaporación, las pinturas al óleo absorben el oxígeno y se endurecen; entonces, cuando la luz entra, pasa a través de varias capas distintas de pintura casi transparente, antes de ser reflejada de vuelta a la superficie, rebotando en algunas de las partículas de pigmento haciendo del óleo una técnica particularmente luminosa, que además dio a los pintores herramientas necesarias para crear imágenes que se pueden corregir con facilidad debido a su largo tiempo de secado.

A continuación, para afianzar y proteger el proceso pictórico, y también para homogeneizar brillos y opacidades del óleo seco, fue habitual que se aplicaran barnices sobre la imagen. Los análisis de laboratorio realizados para esta tesis arrojaron la presencia de un barniz original y otro empleado con posterioridad. Desde estos datos es posible inferir que -por un lado- los artistas cusqueños se plegaron a la tradición europea del barnizado, y por otro, podemos corroborar que la obra fue restaurada siglos más tarde:

El análisis del barniz indica a 5,37 min. la presencia significativa de ftalato, presente generalmente en los barnices sintéticos como aditivo plastificante. La presencia de ácido abiético con retención a 18,23 min. en baja proporción, nos indica presencia de barniz natural como residuo de una eliminación no total del barniz original. La presencia de ácido palmítico y esteárico con proporciones bajas corresponden a las cantidades establecidas para algodones comerciales, por lo que se asocia al tipo de algodón usado en la extracción del barniz y no a la presencia de resinas terpénicas.²⁸⁹

El barniz era aplicado habitualmente por los artistas para mantener las capas de óleo protegidas de la suciedad (debido a que proporcionan a la imagen pintada una cobertura no porosa). También sirve a propósitos estéticos, pues confiere a la imagen un aspecto homogéneo que puede ser mate o brillante. Respecto de las intervenciones posteriores, el informe precisó lo siguiente:

El espectro de la muestra extraída desde la superficie de la pintura (muestra hisopo), comparada con el espectro patrón correspondiente a una resina cetónica, tiene un 99% de coincidencias en sus bandas espectrales, lo que indica que el barniz de la obra corresponde a un barniz sintético moderno del tipo cetónico. Además, la observación a través de microscopía óptica muestran que la capa de barniz es muy delgada, lo que está indicando que el barniz aplicado es de tipo comercial en spray. Esto coincide con los antecedentes de conservación de la obra, pues ésta fue restaurada en la década del '90, época en que la comercialización de barnices en spray venían con formulaciones a base de resina cetónica (Ketona K80 o Laropal K80).²⁹⁰

²⁸⁹ Ver este texto e informe completo en anexo 9 de esta tesis.

²⁹⁰ Ver este texto e informe completo en anexo 9 de esta tesis.

Deducimos que la mencionada aplicación de barniz en spray ocurrió en una restauración, pues una característica del barniz es que puede quitarse, y con él toda la suciedad sobre la pintura, sin dañar la capa pictórica. Las pinturas pueden haber llegado a Santiago y haber sido acá montadas en sus bastidores, pero la disposición del marco y/o el barnizado pueden haber sido realizados como parte de una misma terminación o bien estar separadas por años. Así también estos barnices pueden corresponder a una o varias capas aplicadas sucesivamente en el transcurso del tiempo, incluyendo las mencionadas intervenciones de restauración a las que fue sometido el cuadro en las últimas décadas.

4.1.5_ Simbología del espacio: composición pictórica como evidencia de convenciones e invenciones técnicas

Una observación combinada entre radiografías y fotografía infrarroja permitió responder algunas interrogantes en torno al proceso técnico implicado en la elaboración gráfica de la imagen para el cuadro franciscano. Estas evidencias condujeron a que, desde este apartado, se exponga en primera instancia una lectura acerca de los posibles recursos lineales que habrían servido como estructura o guía a la posterior aplicación de capas pictóricas, y, en una segunda instancia (desde una perspectiva material-iconológica), una interpretación en que su presencia o ausencia podría asociarse a soluciones que obedecen más a la intuición y serendipia artística que al uso de pautas procedimentales ordenadas

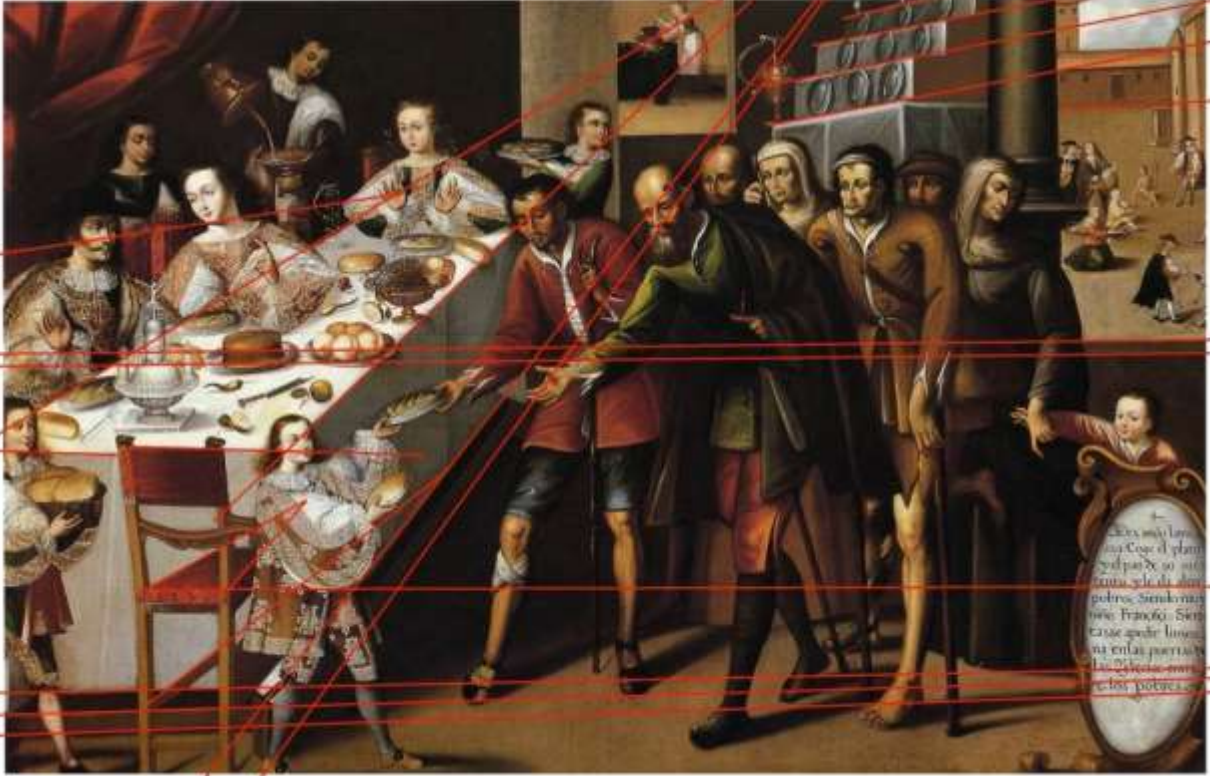


Fig. 19: *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*, taller de Basilio Santa cruz (1684). Esquema que presenta direcciones persépticas y diversos puntos de fuga.

desde un instructivo de difusión colectiva²⁹¹. Al respecto, un antecedente revelador es aquel aportado por José Emilio Burucúa, que en *Arte difícil y esquivia. Uso y significado de la perspectiva en España, Portugal y colonias iberoamericanas (siglos XVI - XVIII)*²⁹², sostiene que los artistas ibéricos no aportaron –al menos de

²⁹¹ Cf. LILLIE, A. 2014. "Constructing the Picture". En: *Building the Picture: Architecture in Italian Renaissance Painting* [on line] London, The National Gallery, <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/exhibition-catalogues/building-the-picture/constructing-the-picture/putting-perspective-into-perspective>> [Fecha de consulta: 9 de marzo de 2015].

²⁹² BURUCÚA, J. E. 1989. "Arte difícil y esquivia. Uso y significado de la perspectiva en España, Portugal y colonias iberoamericanas (siglos XVI - XVIII)". En: *Cuadernos de Historia de España*. Instituto de Historia de España, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

manera conocida- al desarrollo de la teoría y práctica de la perspectiva, y se pregunta por qué España se mantiene ausente de estas contribuciones. Desde este enunciado el autor argentino revisa una serie de tratados perspécticos redactados en España como el de Diego de Sagredo, Francisco de Villapando, o Felipe de Guevara. Aunque expone que en círculos de intelectuales de las artes y ciencias en España se conocían dichos asuntos, Burucúa se pregunta por qué no los tuvieron en cuenta con la misma importancia que los italianos o flamencos²⁹³. Una pregunta que el ensayo deja a la espera de una respuesta concluyente.

En el caso de la obra *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*, La seguridad de los trazos pictóricos, circunscritos en áreas definidas en la imagen, hizo surgir la pregunta respecto de la realización de un dibujo preparatorio subyacente a la capa pictórica (o un rebordeado de las figuras), para lo cual se examinó el cuadro con los métodos mencionados al inicio de este capítulo, siendo imperceptible a estos instrumentos la realización de un boceto inicial o dibujo previo detallado²⁹⁴. El informe oral de la perito Evelyn Aguilera solicitado para esta tesis²⁹⁵, aporta lo siguiente:

Se observa que la aplicación de pintura se realizó en función de rellenar un área, siendo visibles ciertas zonas circunscritas que se fueron coloreando, ejercicio que dio cabida a ciertos efectos como pequeños claroscuros o difuminados, aunque todo muy delimitado a un posible dibujo lineal preliminar.

La reiteración del diseño en el caso de la obra estudiada (reiteración observable en los cuatro lienzos correspondientes a encargos masivos de la serie a saber: Ocopa,

²⁹³ En su texto Burucúa deja la pregunta abierta, así como cuál era la situación en las colonias iberoamericanas. En esta tesis nos preguntamos entonces si quizás los comitentes llegados al nuevo mundo, tendrían estas cuestiones realmente en consideración.

²⁹⁴ Para información detallada consultar informe radiológico y reflectográfico en anexos número 7 y 8.

²⁹⁵ Comunicación oral fecha 22 de septiembre de 2014. Integrada en el anexo 7 de esta tesis.

Capuchinas de Santiago, Cusco y Museo Colonial de San Francisco), demuestra que dicha composición cumplió demandas de los espectadores de la época. Para efectos de este análisis radiológico, no se encontraron rastros del dibujo preparatorio, lo cual arroja tres hipótesis que podrían resolverse a la luz del espectro infrarrojo:

- 1) Que el pigmento con el que se realizó el dibujo fuese similar a la base de preparación.
- 2) Que la capa de pintura fuese suficientemente gruesa impidiendo distinguir el dibujo realizado sobre la base de preparación del lienzo.
- 3) Que el dibujo se hubiese realizado con algún compuesto orgánico como el negro de carbón que no es sensible a los rayos X.

Este dato permite poner en relieve un nuevo aspecto identitario de la técnica empleada en la elaboración del cuadro franciscano, en donde el proceso pictórico se mantiene libre de la aproximación teórica a procedimientos gráficos que sí consideraron los primeros artistas que inventaron la pintura al óleo en Europa (Flandes e Italia), para quienes la tela operaba como un espacio de vinculación de los objetos y cuerpos en un plano bidimensional, articulados a partir de reglas geométricas en las que el dibujo sobre tela -previo a la capa pictórica-²⁹⁶ estaba estrechamente ligado al concepto de *disegno*. Estos mismos criterios fueron heredados por los autores barrocos que influyeron en la pintura virreinal en Cusco, tal como se observa en la sentencia de Francisco Pacheco (cuyo tratado tuvo amplia circulación en territorio andino):

Y digo (no como dijo Lomazo) que el dibujo, que son las líneas proporcionadas, era materia sustancial de la pintura: antes lo llamo forma sustancial. Y por esto adviertan los de esta profesión que cuando sean excelentes y milagrosos en colorir, si no tienen dibujo no tienen la forma de la pintura, y consiguientemente son privados de la parte sustancial de ella.²⁹⁷

²⁹⁶ En el tratado de Alberti *De pictura* (1435), al proceso de composición (*compositio*) se le dio gran énfasis por tratarse de una de las tres tareas esenciales del pintor -además de circunscripción (*circumscriptio*) y la recepción de luz (*luminum receptio*)-. De estos tres, según Alberti la composición juega el papel más importante. El texto comienza definiendo *compositio* como "el procedimiento al pintar por el que la partes se ponen juntas en una pintura" ALBERTI, L. 1999. *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid, Tecnos. P. 97. Se hace manifiesto el modo en que Alberti al priorizar la composición, da cuenta de la gran relevancia de la fase inicial; es decir del momento de planificación de una pintura, estrechamente relacionado con una narrativa ordenada, unificada.

²⁹⁷ PACHECO, F. 1871. *op. cit.* p. 18.

Bajo estos estándares el dibujo, boceto o *cartone* actuaba como primera materialización de un sistema de trabajo que -como indicará la historiadora del arte inglesa Amanda Lille²⁹⁸- en *Building the Picture: Architecture in Italian Renaissance Painting*, se remontaban a los trabajos de perspectiva de Brunelleschi y Alberti, concretados en el uso generalizado de la perspectiva convergente euclideana, que decantaría en estrictos criterios de valoración y juicio respecto de las habilidades plásticas del pintor²⁹⁹. Lo anterior, permite comprender que la arquitectura se haya convertido en un permanente motivo representacional, en épocas donde los artistas estaban aprendiendo y demostrando todas sus habilidades para trabajar con un sistema de perspectiva lineal. En las imágenes cusqueñas no obstante, existiría algo menos “verdadero” a ojos del espectador contemporáneo -formado bajo los estándares perspécticos albertianos-, por lo que, en el caso del cuadro *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*, aunque los pintores cusqueños trabajaron desde la herencia de una tradición europea de pintura al óleo, no participaron de sus fundamentos estrictamente teóricos y en consecuencia es difícil analizar cómo podría un artista, que vive en otra época y circunstancias, comprender (o participar) de algo tan complejo como la extensa historia que constituyó todo el soporte cultural de la invención de un cuadro en

²⁹⁸ La Dra. Amanda Lillie es profesora de Historia del Arte en la Universidad de York. Su línea de investigación se centra en arquitectura italiana de los siglos XV y XVI. Es autora principal de: LILLIE, A. 2014. “Constructing the Picture”. En: *Building the Picture: Architecture in Italian Renaissance Painting* [on line], London, The National Gallery, <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/exhibition-catalogues/building-the-picture/constructing-the-picture/putting-perspective-into-perspective>> [Fecha de consulta: 9 de marzo de 2015].

²⁹⁹ Estos criterios estrictos son observables en artistas como Leonardo da Vinci, que conjugaban práctica y teoría artística. En el párrafo XXIII de *El tratado de la pintura*, Da Vinci se referirá a: “aquellos que usan solo la práctica sin exactitud y sin ciencia Aquellos que se enamoran de sola la práctica, sin cuidar de la exactitud, o por mejor decir, de la ciencia, son como el Piloto que se embarca sin timón ni aguja; y así nunca sabrá a donde va a parar. La práctica debe cimentarse sobre una buena teórica, á la cual sirve de guía la Perspectiva; y en no entrando por ésta puerta, nunca se podrá hacer cosa perfecta ni en la Pintura, ni en alguna otra profesión”. En, DA VINCI, Leonardo. 1999. *El tratado de la pintura*. Madrid, Imprenta Real. p.11.

Europa. Por esta razón, un análisis material-iconológico a las técnicas permite cuestionar los tradicionales juicios de valor aplicados a la pintura cusqueña.

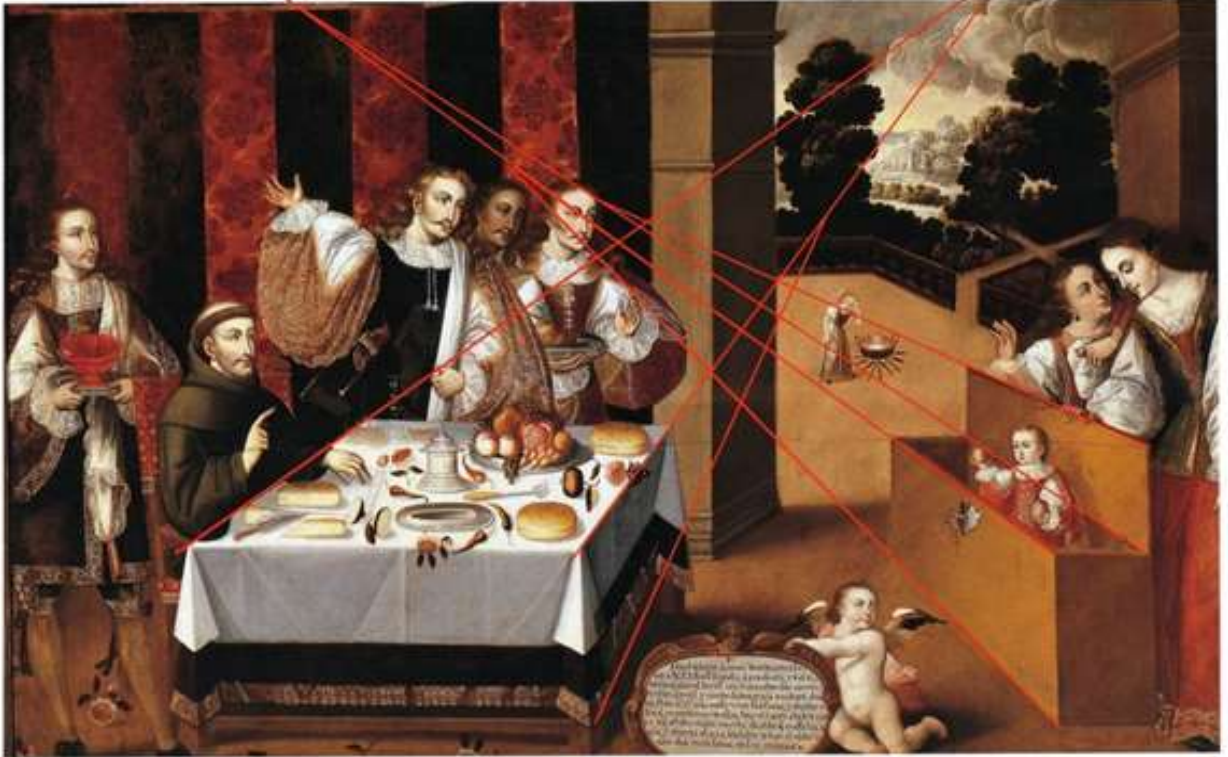


Fig. 20: *El niño escaldado*, taller de Basilio Santa cruz (1684), óleo sobre tela, 1,87 x 287 cm. Esquema que presenta direcciones persépticas y diversos puntos de fuga.

Es así como la cadena de procedimientos que hemos logrado reconstruir hasta este momento, evidencia que en la elaboración de esta obra no se trató simplemente de adaptar un sistema técnico a otro contexto, sino de enfrentarse a un conjunto de objetos, criterios y procesos representacionales problemáticos que debían ser redefinidos en un presente andino virreinal en el cual el dibujo, aparentemente, no parece tener la misma relevancia ilusionista que le otorgaban los pintores europeos ni seguir los mismos procesos para conseguir el artificio.

Un análisis a la perspectiva de la imagen pintada en *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*, revela que en su composición se ha puesto en práctica la idea de paralelos convergentes, aunque sin el uso de un punto de fuga unificador. Como es posible advertir en el esquema de la **figura 19**, la proyección geométrica de la mesa expone la falta de dicha convergencia y este hecho se reitera en otros elementos de la obra como la silla o el mueble con escalas situado junto al umbral, que proyecta la escena hacia el exterior. No obstante, la presencia de profundidad en esta imagen se basa de todos modos en un principio de construcción geométrica, desde el que se advierte una voluntad de semejanza formal, pero capaz de prescindir de un código de disciplinas teóricas, basadas en el conocimiento científico europeo (aritmética, geometría, perspectiva) que inferimos, no proporcionaba el aprendizaje de taller cusqueño. Así, podemos sugerir que este tipo de formación estaría centrada en la relación con el maestro y en la transmisión de su saber experimental³⁰⁰ (en Cusco se acostumbró también la emulación de grabados y pinturas europeas), antes que en la estricta remisión a los tratados escritos de pintura, sin que fuese obligatorio comprender el principio de la perspectiva; aprendizaje sujeto solo de manera parcial a las ordenanzas gremiales europeas.³⁰¹

³⁰⁰ Al respecto es importante mencionar que estos métodos de aprendizaje en esencia, no difieren de los europeos. Valga comentar que *Il libro dell'arte* de Cennino Cennini, o la versión original del tratado *De pictura* de Alberti, no contaban con dibujos que ilustraran lo indicado por escrito. De ello es posible inferir que para los aprendices, la lectura de manuales era simultánea -o posterior- a las prácticas de taller.

³⁰¹ "(...) dada la demanda de una imagen cuya finalidad no fuera tanto 'engañar al ojo' como introducir una nueva iconografía a venerar en una gran masa de población para convencerla y conmoverla. No resulta casual, entonces, que el quiteño Manuel de Samaniego y Jaramillo, cuyas pinturas y lecturas dan cuenta de un alto grado de conocimiento respecto de las leyes de la perspectiva, omitiera en su *Tratado de Pintura* toda referencia a estas cuestiones para remitirse solo a las medidas y proporciones del cuerpo humano u otros personajes, y al genuino uso de los colores de acuerdo con las distintas iconografías más demandadas." SIRACUSANO, G. 2005. *op. cit.* p. 160.

En la obra, se observa que el punto de fuga varía en toda la imagen (tal como en otras imágenes del ciclo: **figuras 20, 21 y 22**) y es así como algunos de los objetos y figuras, tales como la mesa y las dos figuras en la parte superior de la extrema derecha y de la izquierda, parecen existir más allá del encuadre, en vez de ser totalmente contenidas por éste, y ello puede constatarse en las cosas que continúan más allá de esta escena. Como explica Amanda Lille en *Building the Picture: Architecture in Italian Renaissance Painting*, el establecimiento de una estrecha relación entre una imagen pintada y su entorno real era una preocupación fundamental para los clientes, artistas y arquitectos en la Edad Media y el Renacimiento. La mayoría de las imágenes fueron comisiones específicas creadas para mejorar y relacionarse con el entorno arquitectónico. Esto último no parece reflejarse en la obra analizada en esta tesis, y en tal dirección, adherimos a lo planteado por Siracusano:

Los consejos de la teoría de la pintura –presentes en la manualística– que recuperaban la lección del método albertiano o los experimentos leonardescos, sucumbieron frente a una necesidad representativa que debe entenderse por la *función* que dichas imágenes estaban destinadas a cumplir. La efectiva circulación de tratados de perspectiva y de manuales de pintura durante el período colonial, y la no menor difusión de pinturas flamencas, italianas o españolas que desplegaban el artificio de la representación ilusoria dan cuenta de una elección estética por parte de los artistas andinos que, lejos de evidenciar desconocimiento, remitía a criterios distintos a los sostenidos por sus pares metropolitanos.³⁰²

La arquitectura entonces, no solo era esencial para crear la apariencia e identidad de los lugares implicados en las historias representadas pictóricamente, sino que también transmitió significados dirigiendo la atención del público hacia historias extranjeras desarrolladas al interior de espacios locales. Es así como las

³⁰² SIRACUSANO, G. 2005, *op. cit.* p. 156.

arquitecturas pictóricas cusqueñas fueron elaboradas en relación con relatos hagiográficos, con necesidades espirituales postridentinas e indígenas, también considerando a los comitentes y lugares para los que estaban trabajando, y finalmente obedeciendo a prototipos formales establecidos en los propios talleres andinos. Como en muchas pinturas coloniales, en el cuadro *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*, los elementos típicos de la ciudad cusqueña conforman el fondo de las composiciones; por lo tanto, san Francisco está realizando sus acciones piadosas en un escenario peruano del siglo XVII. Este ejemplo de anacronía pictórica resulta muy semejante a los cruces temporales acontecidos en las pinturas del Renacimiento y del Barroco, pues en todos estos casos al no acentuar demasiado la distancia histórica y cultural, se buscaba facilitar una relación emotiva entre el acontecimiento representado y el observador. Es así que la escena del pasado en *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*, se muestra a través de la acción presente, y dicha contemporaneidad revela algo más que una recontextualización ingenua por parte del artífice, pues el hecho que san Francisco aparezca representado en un espacio reconociblemente cusqueño (junto a la plaza de la ciudad), con atuendos del siglo XVII, debiera leerse como una apropiación del pasado católico italiano para legitimar un presente mestizo, donde el catolicismo sentó las bases ideológicas de la colonización. Aparece entonces una narrativa aparentemente europea, con una continuidad que no es ni hagiográfica ni técnica, pues ninguno de los 53 cuadros de la serie necesita asimilar los procedimientos técnicos tradicionales para funcionar como cuadros y objetos de exhibición, en la medida

que todos son cuadros-objeto tal y como los pintores cusqueños los concibieron, sin convertirse en réplicas de sus antecedentes europeos.

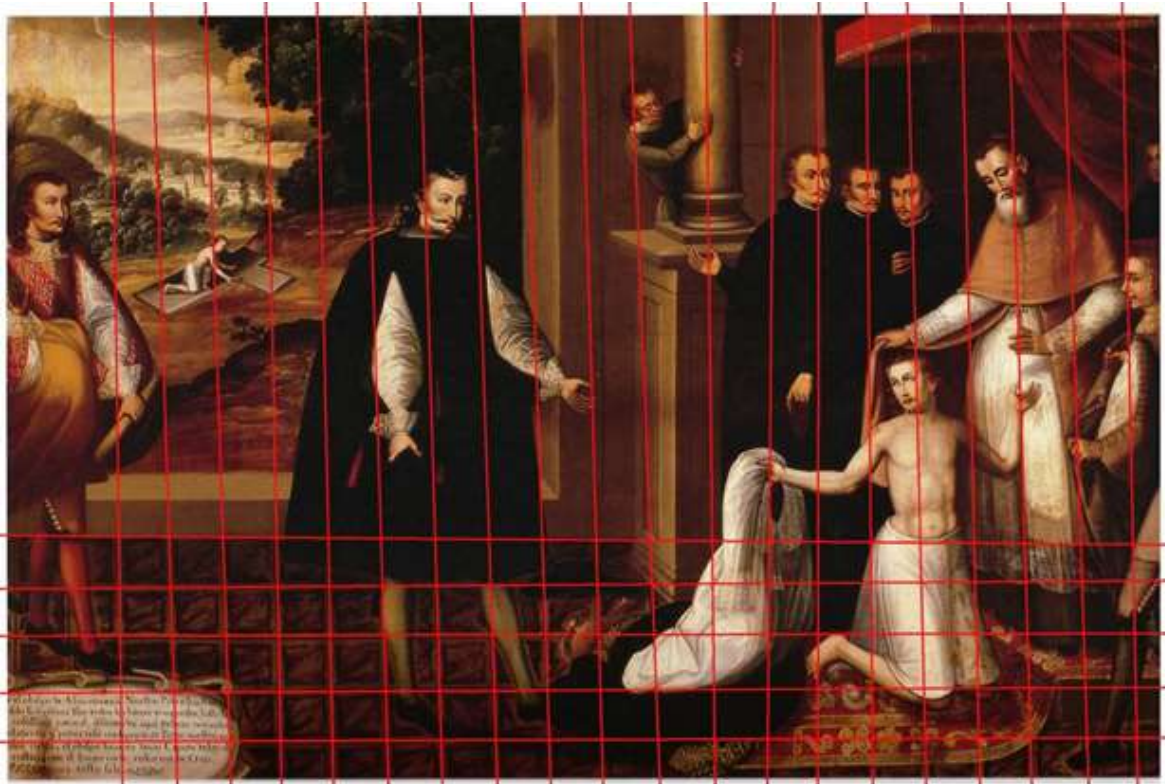


Fig. 21: San Francisco niño renuncia a los bienes materiales, taller de Basilio Santa cruz (1684), óleo sobre tela, 1,94 x 2,88. Esquema que presenta direcciones persépticas y diversos puntos de fuga.

La exploración de uno de los componentes básicos de la construcción de perspectiva -el pavimento geométrico- (**figuras 21 y 22**) nos ayuda a interpretar sus aplicaciones variadas y flexibles dentro del taller de Basilio Santa Cruz. Se ha escrito mucho acerca de las formas en que los pisos y pavimentos de tipo damero crean una convincente ilusión de profundidad del espacio pictórico, pudiendo afectar a la imagen, sus significados y el proceso de visualización de muchas otras maneras. Por ejemplo, Lille explica en *Building the Picture: Architecture in Italian*

*Renaissance Painting*³⁰³, que la creación de distancias medibles dentro de la imagen determina las relaciones físicas, psicológicas y espirituales entre las figuras y lugares representados. Si, en obras con un punto de fuga unificador, estos pavimentos miden la distancia entre el espectador y el espacio representado, la evidencia de aquello deja de ser un artificio, que se hace presente tal como la materialidad que lo constituye y hace posible la presentación del cuadro virreinal.

Hablaremos entonces de una voluntad perspéctica, donde al interior de la imagen pintada se nos enuncia una posibilidad de espacio profundo, pero en donde al mismo tiempo las cosas representadas son negadas como tales, convirtiéndose o subrayándose en su condición de planos figurativos, sin que llegue a ser demasiado relevante si este resultado procede de una mera aproximación, o de un acabado conocimiento matemático (encontramos un buen ejemplo de ello al comparar la perspectiva unificada de la silla junto a san Francisco en el cuadro cusqueño, y la silla –que converge en distintos puntos de fuga- en el cuadro de Santiago). Así pues, la construcción perspéctica de nuestro objeto de estudio, es la aproximación a una determinada intuición del espacio que difiere fundamentalmente de la intuición moderna y, por lo tanto, es una concepción de mundo muy particular e independiente de la Europea. Cuando esta imagen pintada concibe de un mismo modo y con la misma voluntad bidimensional

³⁰³ LILLIE, A. 2014. "Constructing the Picture". En: Building the Picture: Architecture in Italian Renaissance Painting [on line], London, The National Gallery, <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/exhibition-catalogues/building-the-picture/constructing-the-picture/putting-perspective-into-perspective>> [Fecha de consulta: 9 de marzo de 2015].

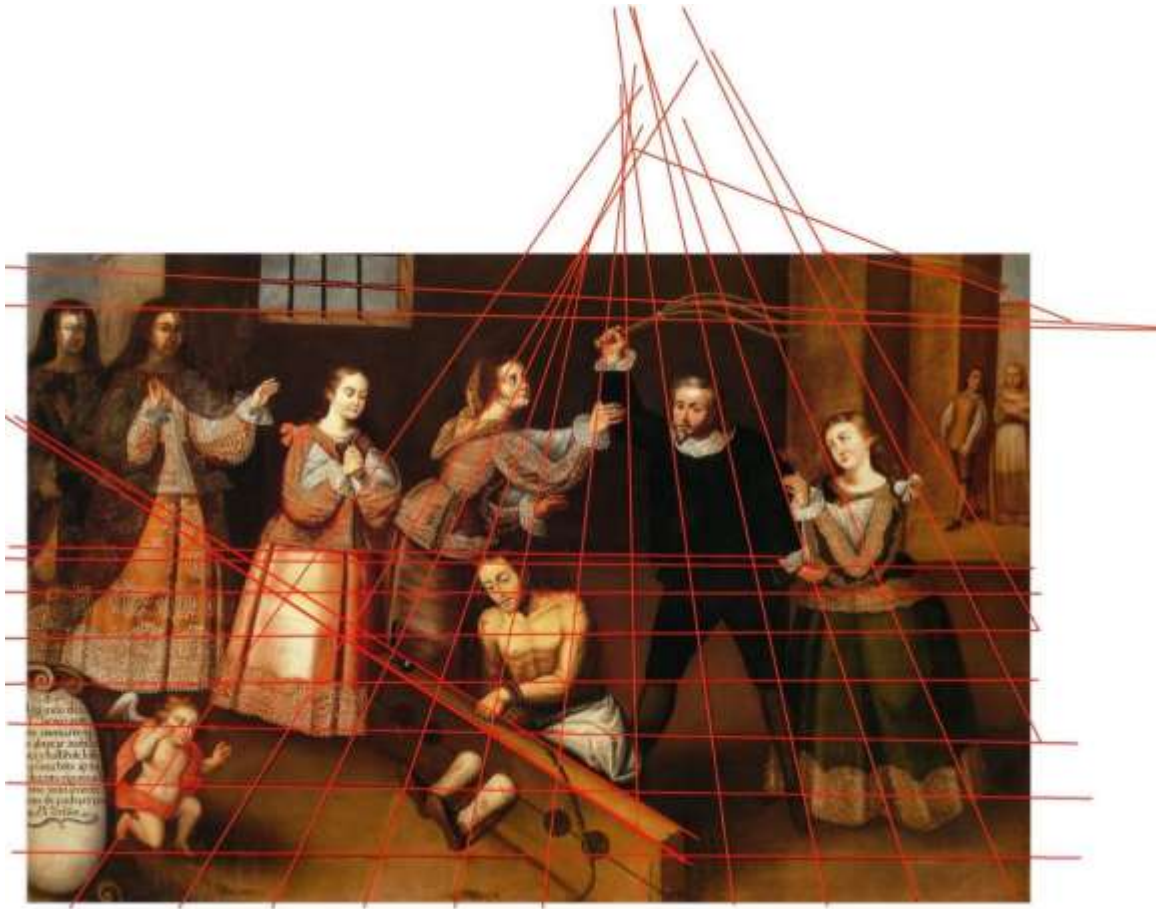


Fig. 22: *Flagelación de san Francisco*, taller de Basilio Santa cruz (1684), óleo sobre tela, 2,93x1,92 cm. Esquema que presenta direcciones persépticas y diversos puntos de fuga.

los cuerpos y el espacio, está confirmando la homogeneidad entre ambos, pues tal como señala Castro “Inventar el cuadro-objeto implica hacer explícito el cuadro como materialidad o hacer aparecer lo teóricamente inexistente, revelando la superficie sobre la cual se ha pintado, lo que implica la negación del dispositivo perspectivo.”³⁰⁴

Finalmente, nos interesa comentar la inclusión de edificios existentes (y hasta hoy reconocibles) en la arquitectura cusqueña, cuestión muy

³⁰⁴ CASTRO, A. 2013. *op. cit.* p. 58.

contemporánea a los artífices que entrelazaron el carácter espiritual de la escena con asuntos políticos e institucionales, mediante personajes que provienen del remoto siglo XII italiano, y que fueron representados en un presente andino. Desde luego, no se trataba de que además de ser ignorantes en perspectiva, cometiesen ingenuos errores históricos, más bien proponemos pensar que se instalaron como partícipes de la historia antes que como meros relatores de acontecimientos pasados. Advertimos que fue una búsqueda común tanto de los pintores cusqueños como europeos, dar presencia próxima a la historia, no como un momento congelado en el tiempo, sino extendido al presente y poniendo en visible un pasado que no solamente se recordaba, sino que invitaba a la emulación y acción actual. Así, los espectadores eran testigos y productores de una nueva forma de experimentar el espacio. Lo anterior podrá leerse contrario a la explicación habitual donde se juzgaba a la pintura colonial como aplanada, antinatural y lineal (y por eso para los intelectuales republicanos del siglo XIX era urgente instalar academias de pintura en Sudamérica); no obstante, a la luz del trabajo de estos pintores -y de la alta demanda de sus comitentes-, no hay razón para dar por sentado que concebían sus imágenes con los implacables criterios de la academia europea. Los artífices coloniales realizaron oficiosos objetos tridimensionales, sin escatimar recursos y por tanto debiera dejar de una vez, de considerarse un sistema atrasado que fue reemplazado por uno mejor, sino debieran entenderse como un modo de ver y representar historias que encarnan y contienen un complejo acopio de nuevas relaciones entre espectador, cuadro y artífice. Estamos entonces ante una mirada propuesta, un proceder absolutamente autónomo de la teorización pictórica europea, que en vez de postular que la

pintura es la visión desde una ventana, donde el punto de vista del espectador es tan inmóvil como idéntico al del pintor, se dedica permanentemente a presentar los elementos que arman el artificio. El lugar del espectador no queda supeditado a un único sitio, pues propone una mirada que adapta las barreras lógicas del tiempo y espacio. Desde todos los elementos que presentan los recursos para lograr esta ilusión, el observador es informado en todo momento que está ante una escena ficticia, donde el cuadro se amplía a la apariencia de las cosas representadas, desde la propia amplitud de las materialidades. De este modo, la réplica de lo real se ve desplazada por proyecciones y perspectivas múltiples que no tienen que ver con la superficie especular renacentista. Podemos concluir entonces que así como no se oculta la materialidad que posibilita el artificio visual, tampoco se teoriza desde el modelo geométrico de Alberti para trasladar al plano bidimensional una realidad tridimensional, sino que asume la manifestación de los recursos técnicos que componen dicha construcción.

4.1.5.1_ San Francisco niño: proporción y anatomía

Para Francisco Pacheco, la tercera parte que conforma al dibujo es la anatomía³⁰⁵, que en sus palabras “es la que contiene sitio, verdad y número de músculos y tendones”³⁰⁶. Tomando la tradición establecida desde el canon de las siete cabezas de Polícleto (escultor del siglo V a.C.), el pintor y tratadista del

³⁰⁵ En el tratado de Pacheco se divide al dibujo en cuatro partes: buena manera, proporción, anatomía y perspectiva. En esta tesis hemos rescatado aquellos aspectos que consideramos más valiosos para un análisis material iconológico.

³⁰⁶ PACHECO, F. 1871. *op. cit.* p.36.

Barroco español, indicará que estando la cabeza en la parte superior del cuerpo “es conveniente que todas las demás partes de él tomen de ella su medida”³⁰⁷. Mostrando en su tratado que la belleza corporal se relaciona directamente con la medida perfecta que el pintor realice de éstas.

En el contexto de la obra analizada, llaman la atención las diferencias proporcionales entre las imágenes de san Francisco niño realizadas en Cusco y Santiago (**figura 24**), cuyo tratamiento anatómico es tan distinto, que fácilmente se deduce la ejecución desde dos criterios proporcionales disímiles. En el caso del cuadro cusqueño la anatomía del niño presenta una altura aproximada de seis cabezas, donde es posible establecer una comparación visual entre el niño y los adultos representados, en cuyas diferencias anatómicas se ha puesto atención al tamaño del cráneo y extremidades según la edad, en una proporción semejante a la estudiada por Alberto Durero (**figura 23**).

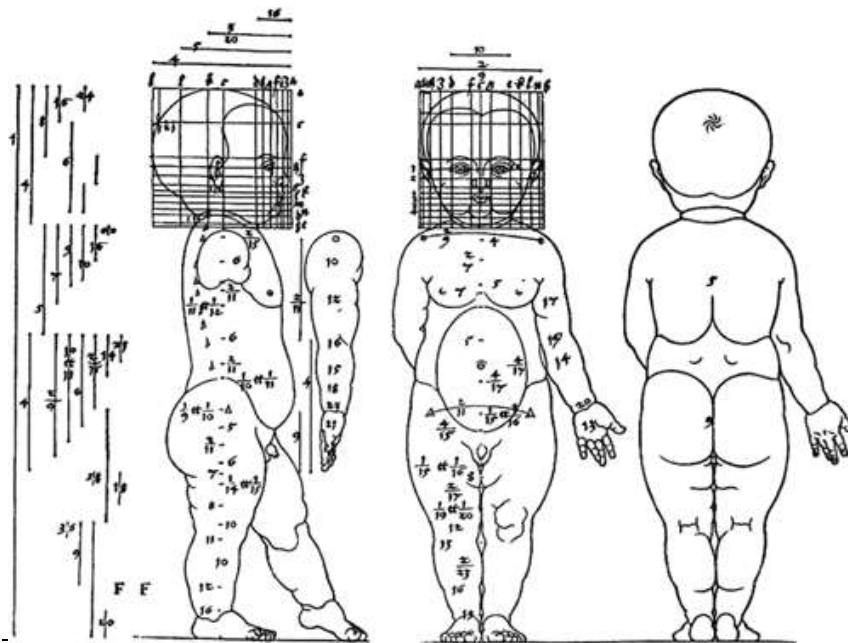


Fig. 23: Ilustración de un niño por Alberto Durero. Imagen cortesía de archpedi.ama-assn.org

³⁰⁷ PACHECO, F. 1871. *op. cit.* p.17.

Si la escala es la relación matemática que existe entre las dimensiones reales y las del dibujo, es posible advertir que la proporción de referencia empleada para los personajes de la escena es distinta entre la escala usada para san Francisco niño y el resto de los comensales. De este modo, san Francisco niño mantiene una justa y armoniosa proporción con su propia estructura, pero claramente no mantiene las proporciones fijadas desde lo establecido por los manuales pictóricos, donde el objetivo de esas teorías proporcionales fue establecer un sentido del orden entre las partes y el total. Por tanto la escala “anómala” del cuadro franciscano será atingente al modo en que el espectador perciba o juzgue dentro de una imagen pintada el tamaño de un objeto con respecto a otro, que en el caso de la tradición mimética del legado occidental, es la proporción de las cabezas.



Fig. 24: Izquierda: Detalle de San Francisco niño reparte el pan a los pobres, Cusco. Derecha: Detalle de San Francisco niño reparte el pan a los pobres, Santiago.

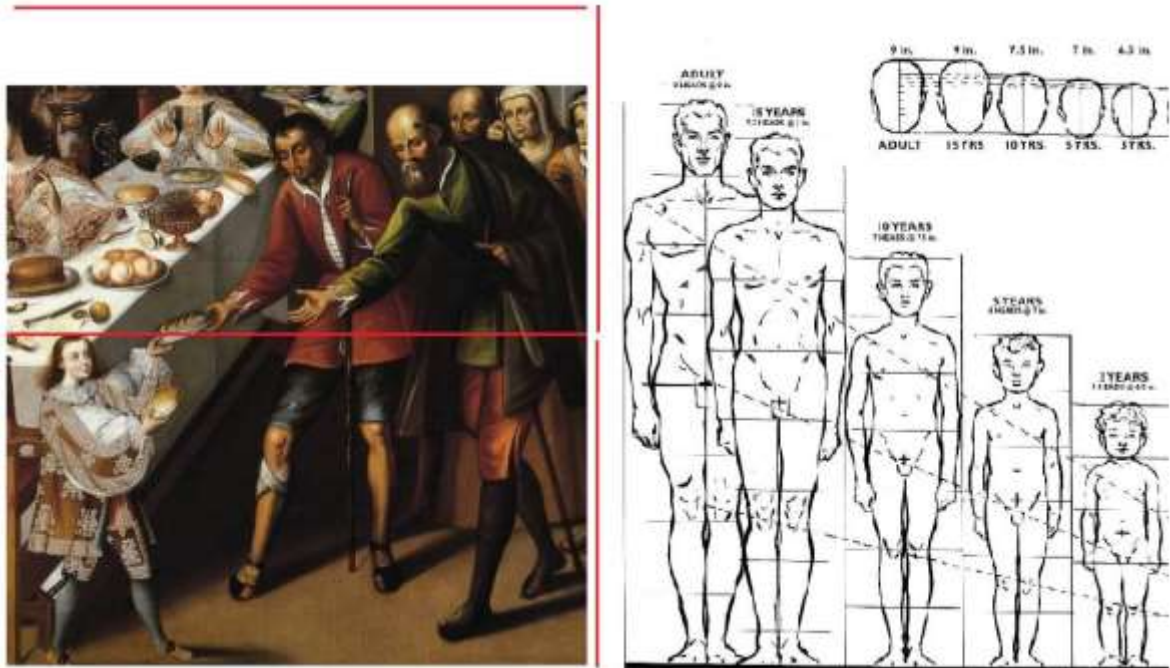


Fig. 25: Izquierda Detalle de San Francisco niño reparte el pan a los pobres. La altura del cuerpo del niño se corresponde con menos de la mitad del adulto. Un asunto que en el estudio anatómico de Andrew Loomis (derecha) pone en serio entredicho. El esquema comparativo busca confrontar la mirada cusqueña con la mirada de la convención representativa occidental.

Vemos que los objetos se relacionan con los cuerpos de los adultos que integran la imagen, pero los cuerpos de los adultos, son ampliamente mayores que los del niño y, a calificar por el antecedente cusqueño, sería errado sentenciar que los artífices virreinales solo eran capaces de representar niños como adultos en menor escala. Otra diferencia entre el cuadro de Santiago con respecto al de Cusco es que en el primero, san Francisco no viste de un modo que distinga de manera nítida su edad con respecto a la de los adultos, como sí sucede en el cuadro del Cusco. Todo esto nos lleva a recordar que son las teorías del Renacimiento europeo las que se animan a meditar con detalle la infancia en la representación y un caso paradigmático al respecto son los mencionados estudios de Alberto Durero (**fig. 23**). Observamos que al acogerse esta manualística con

amplia flexibilidad en Cusco, y bajo concepciones totalmente distintas de la teorización de un cuadro, probablemente, para ciertos artífices andinos, gastar demasiado tiempo en la formación de una categoría infantil en pintura no era un asunto ni estandarizado ni prioritario. Esta flexibilidad al momento de representar la morfología del niño en esta obra (donde vemos que el tratamiento corporal de San Francisco niño es distinto al de los querubines que aparecen en la serie completa), lejos de ser un detalle meramente accesorio, puede conducirnos a pensar cuál era el lugar de la infancia en los espectadores del virreinato de la época, o si la imagen de los niños se convierte en un objeto de afecto desde la iconografía y de estudio individualizado. También sobre cómo penetró entre los pintores de Cusco virreinal una idea de santa infancia, en primera instancia desde las representaciones de María madre de Cristo y del propio Cristo niño. De este modo, quizás gestos técnicos como el de representar un niño con el aspecto de un hombre de tamaño reducido, y con rostro de aspecto femenino (como el de la iconografía angélica europea), eran suficientes para marcar una dirección de mirada infantil en el espectador. Todos esos rasgos: morfología, escala y vestimenta, nos entregan pistas de una frontera difusa entre la convención de representar al niño santo y a un adulto, y donde el tema de la niñez en sentido moderno, desarrollándose y apareciendo como el tema central de un cuadro dentro del arte cusqueño, aún no adquiere un estatus protagónico o consensuado. Eso se advierte al observar las diferencias entre la escena del ciclo emplazado en Cusco, y en la misma escena realizada por los pintores que produjeron la obra que hoy se emplaza en Santiago. Respecto de la indumentaria, más bien se observa en el cuadro de Santiago que ésta se emplea como un símbolo de estatus social,

antes que como un medio de distinción de la edad (sin embargo, en la imagen cusqueña la ropa del niño sí actúa como símbolo de diferencia etérea). En el cuadro del convento de Santiago, san Francisco es una copia en pequeño de un adulto, que quizás podría ser coherente con gestos y conocimientos tempranamente prodigiosos manifestados en un niño, pero que estarían reservados a un sujeto mayor.

Aunque la escala es distinta, las relaciones internas entre los cuerpos se mantienen, lo que permite inferir que se trabajó parceladamente las figuras, dando como resultado que en la obra, el ojo del espectador no perciba la distribución de las medidas de los cuerpos tal como en la naturaleza, lo que sirve como una prueba más de la distancia total con el objetivo de trampantojo de los cuadros europeos. No se busca entonces como logro final de una imagen el sentido imitativo tan elogiado por Pacheco, asociado a la buena y hermosa manera o modo. Un juicio que se unificó en occidente durante la Edad Antigua, cuando se representaban modelos de referencia. A este asunto (así como a sus ecos en artistas posteriores), se referirá Pacheco cuando indicó que dichos referentes se encontrarían en “las buenas estatuas antiguas, particularmente de los escultores griegos, y de todas las excelentes obras de Rafael de Urbino.”³⁰⁸ Y así por ejemplo, para Pacheco “El niño de un año. Tiene de largo la tercera parte de la altura de su madre, y tiene en su longitud cuatro cabezas del largo de la suya,

³⁰⁸ PACHECO, F. 1871. *op. cit.* p. 16.

contada desde lo alto del casco hasta el hoyuelo de la garganta”³⁰⁹. La concepción entonces de esquemas fragmentarios, la aparición de lo no natural como visible o la incorporación de soluciones desde una praxis que no se atiene al pensamiento matemático, obedece más bien al apego por una narración que respete un esquema general y acepte la invención de cada autor, cuyo resultado es una experiencia visual que hace trascender la búsqueda realista. Se observa la apariencia de algo, pero primando su sentido ficticio, como una contemplación de una realidad que no es del aquí y ahora y como tal puede prescindir de un espacio mental uniforme.

En esta dirección, cabe señalar que este análisis nos ayuda a corroborar lo indicado por Panofsky en *El significado de las artes visuales*³¹⁰ respecto de las proporciones humanas que no son reducibles a una idéntica doctrina, y en donde la existencia de diversas soluciones visuales en diferentes culturas, da cuenta de múltiples formulaciones frente al problema de una métrica corporal (tales como establecer un parámetro de belleza, interés por una norma, necesidad de fijar un convencionalismo, etc.). En la obra *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*, más importante que las proporciones, fue la determinación de contornos y formas de los cuerpos que ayuden al espectador a determinar personajes, direcciones de movimiento e interacciones entre los personajes. No descartamos que a nivel de prácticas de taller, el amplio sistema de relaciones proporcionales que se observa en la serie de los conventos de Cusco y Santiago, guarde relación

³⁰⁹ PACHECO, F. 1871. *op. cit.* p. 18.

³¹⁰ PANOFSKY, E. 1987. *op cit.*

con aquello que Panofsky identifica como un sistema de relaciones dinámico, que facilitaba a cada artista realizar su tarea en diversos lugares, y desarrollar una misma obra por mano de diversos maestros, juntos o separadamente.

4.1.6_ Referentes gráficos, literarios y pictóricos

Cierta obstinación disciplinar desde la historia del arte por localizar la influencia de modelos que hubiesen servido como referente a la obra (es decir a la iconología del cuadro), puede hacernos contemplar con frustración la ausencia de cualquier referencia en el conjunto de estampas del taller de los hermanos Galle³¹¹ a *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*. En tal sentido sería arriesgado, y por el momento iluso, plantear que todo lo desarrollado en la imagen del cuadro franciscano depende de una fuente antigua y hasta ahora lamentablemente desconocida. Contamos por el momento con el mismo modelo compositivo en la serie cusqueña (**fig. 23**) que podría considerarse el referente más directo, aunque son observables disparidades importantes entre ambas obras, pues se advierten diferencias anatómicas, así como desplazamiento de los personajes y de sus distancias internas, también puede apreciarse diversidad entre ambas en los puntos de fuga. Al respecto, es oportuno consignar a Schenone en relación a procedimientos gráficos al momento de realizar estos trasposos:

Desconocemos el método preciso aplicado, en los talleres andinos, para producir el transporte de las imágenes desde el grabado hasta la pintura. Nada nos dicen las fuentes encontradas hasta ahora. Han fallado, asimismo, los intentos de descubrir

³¹¹ La serie de estampas pertenecientes al Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional de España, catalogada como "Impr. Felipe y Cornelio Galle, Amberes, 1587", documentadas en el libro de García Atance de Claro, *BARROCO HISPANOAMERICANO EN CHILE VIDA DE SAN FRANCISCO DE ASÍS PINTADA EN EL SIGLO XVII PARA EL CONVENTO FRANCISCANO DE SANTIAGO DE CHILE Y EXPUESTA EN EL MUSEO DE SAN FRANCISCO DEL CITADO CONVENTO*. 2002. *op. cit.*

delineaciones subyacentes en las capas pictóricas, que permitan sostener la tesis, simple y *ad unguem*, de que se cuadrículaban las ilustraciones y las bases de preparación de los cuadros según una relación estricta de correspondencia entre las unidades de cada esquema.³¹²



Fig. 26: San Francisco niño reparte el pan a los pobres, taller de Basilio Santa cruz (1684), convento de San Francisco, Cusco. Fotografía Amparo Larravide.

Y efectivamente, las visibles desigualdades entre el cuadro cusqueño y el santiaguino, apuntan a que el traslado de los referentes, no tomó como base una copia intencionada desde la fidelidad trazada por la retícula: una herramienta gráfica y matemática –invisible al espectador- que guía la composición y obediencia proporcional a un referente. El caso cusqueño apunta más bien a “apropiaciones creativas que introducen modificaciones significantes y

³¹² SCHENONE, H. 2014. *Op. cit.* p. 92.

emocionales en las imágenes ubicadas en el punto inicial de toda operación artística”³¹³.



Fig. 27: San Francisco niño reparte el pan a los pobres, taller de Basilio Santa Cruz (1684), convento de San Francisco, Cusco.

Respecto de otras fuentes que pudieron servir como referencia al cuadro, es clara la vinculación de la imagen con *La leyenda de los tres compañeros*, cuya relación es estrecha con la escena representada y con el texto de la cartela al costado inferior de ésta. A juzgar por el número de manuscritos que la han transmitido y por el tipo de variantes de los mismos, *La leyenda de los tres compañeros* gozó de gran estima al menos desde comienzos del siglo XIV.

³¹³ SCHENONE, H. 2014. *op. cit.* p. 93.

Bartolomé de Pisa, en su obra *De conformitate*, escrita entre 1385 y 1390, la cita con mucha frecuencia³¹⁴. Fue a partir de una confrontación crítica de las antiguas biografías, iniciada por el teólogo e historiador francés Paul Sabatier “cuando el relato de los *Tres compañeros* entró a formar parte de la cuestión franciscana como pieza fundamental. Existe, entre la Leyenda, Celano (*Vida primera y segunda*), Julián de Espira, el Anónimo de Perusa y la *Leyenda mayor* de San Buenaventura³¹⁵, una pista de una antigua fuente escrita de lo que se buscó representar en la obra perteneciente al convento de Santiago:

9. Cuando, en ausencia de su padre, se quedaba en casa, aunque comiese él solo con su madre, partía para la mesa tanto pan como si la preparara para toda la familia. Si la madre le preguntaba por qué ponía tanto pan en la mesa, respondía que lo hacía así para poder dar limosna a los pobres, porque había hecho propósito de dar limosna a todo el que se la pidiera por amor de Dios. Su madre, que le amaba más que a los demás hijos, le permitía obrar así, no sin observar lo que hacía y admirándolo detenidamente en su corazón.

Pues así como antes le gustaba salir con los amigos cuando lo llamaban y tanto le atraía su compañía que muchas veces se levantaba de la mesa a medio comer, causando gran pena a sus padres por estas intempestivas salidas, así ahora tenía todo su corazón pendiente de ver u oír a algún pobre para darle limosna.

10. Trocado así por la gracia divina, aunque vestía todavía de seglar, deseaba estar en alguna ciudad donde, pasando por desconocido, pudiera despojarse de sus ropas para vestirse de préstamo con las de algún pobre y probar lo que era pedir limosna por amor de Dios.³¹⁶

En conclusión, pese a la ausencia de referentes gráficos, el referente literario para producir las imágenes de los conventos de Cusco y de Santiago fue el mismo. No obstante, la diferencia técnica entre ambas obras indica que sus autores serían distintos.

³¹⁴ “Leyenda de los tres compañeros (TC)”. S.f. En: *Directorio Franciscano. Fuentes biográficas franciscanas* [en línea] <<http://www.franciscanos.org/fuentes/leyendatrescom.html>> [Fecha de consulta: 4 de abril de 2013].

³¹⁵ “Leyenda de los tres compañeros (TC)”. S.f. En: *Directorio Franciscano. Fuentes biográficas franciscanas* [en línea] <<http://www.franciscanos.org/fuentes/leyendatrescom.html>> [Fecha de consulta: 4 de abril de 2013].

³¹⁶ “Leyenda de los tres compañeros 1-35”. S.f. En: *Directorio Franciscano. Fuentes biográficas franciscanas* [en línea] <<http://www.franciscanos.org/fuentes/leyendatrescom01.html>> [Fecha de consulta: 4 de abril de 2013].



Fig. 28: La leyenda de la cartela en el cuadro de Santiago señala: *Dexando la mesa coge el plato y el pan de sustento y le da a los pobres – Siendo muy niño, Francisí sientasse a pedir limosna en las puertas de las Yglesias entre los pobres.*

De acuerdo con la radiografía, donde no aparece escritura alguna en este espacio (ver anexos 5 y 6 y p. 274 de esta tesis), podemos inferir que el texto se dispuso ahí con posterioridad al secado del óleo que cubrió la escena general. Atribuimos entonces esta escritura a un momento pictórico distinto.

A nivel iconológico, y en relación al cómo y qué vamos a mirar dentro de la imagen para efectos de nuestro problema central de tesis, debemos recordar que, tal como indica Peter Burke, es preciso considerar la importancia de las imágenes al momento de reconstruir la cultura material del pasado, debido a su permanencia y persistencia en el tiempo, que se contrapone a la fragilidad de los objetos cotidianos, conservándolos en tiempo y contexto. El autor indica que estas “son particularmente valiosas para la reconstrucción de la cultura cotidiana de la gente sencilla: por ejemplo sus casas, construidas a veces con materiales no destinados a durar mucho tiempo.”³¹⁷ En este sentido, al observar el cuadro franciscano (que da relevancia a dos clases sociales contrapuestas), concluimos que las

³¹⁷ BURKE, P. 2001. *op. cit.* p. 101.

materialidades representadas operan simbólicamente en un espacio pictórico, en el cual los grupos de ricos y pobres están divididos. Es por este motivo que sus detalles pueden servirnos para estudiar la historia de la indumentaria en Cusco Colonial, la diferencia cromática en la piel de los representados, su alimentación y la materialidad de los objetos dispuestos en la escena.³¹⁸ El exterior es el lugar de la comitencia: los dominios eclesiales del propio Mollinedo, siendo el cuadro testimonio de esta realidad. No es coincidencia que la piel de san Francisco sea la más pálida, o que la vajilla representada sea plateada o dorada; o que mientras los pobres van descalzos y con humildes indumentarias, los ricos llevan ostentosos zapatos y visten a la usanza de los hidalgos del período.

4.1.7_ La moldura que encuadra

El marco colonial operó como un recurso compositivo más allá de la mera función ornamental o utilitaria. En el caso de la obra investigada, la pintura continúa bajo la moldura, por lo que esta última actúa como cohesionador compositivo de la escena general, tal como se evidencia en el análisis radiológico (**figura 29**). Castro coincide con esta observación científica al afirmar que

Una consecuencia de que estas molduras, que más que enmarcar, encuadran la imagen pintada, se dispongan sobre el lienzo, es que estas ocultan parte de la imagen. En relación a lo expuesto, este rasgo es significativo pues tapar lo que se ha pintado confirma que este marco no opera como sección de la pirámide visual para

³¹⁸ BURKE, P. 2001. *op. cit.* p. 102. "A su vez, la historia de la tecnología se vería muy empobrecida si los historiadores tuvieran que basarse únicamente en los textos". A continuación, tras dar una serie de ejemplos concretos el autor explica que: "Una ventaja especial del testimonio de las imágenes es que comunican con rapidez y claridad los detalles de un proceso muy complejo, por ejemplo el de la imprenta, que un texto tarda mucho más en describir de un modo bastante más vago". BURKE, P. 2001. *op. cit.* p. 103.

definir, o al menos no totalmente, el lugar desde donde se despliega y debe observar el espacio representado.³¹⁹

A diferencia del marco renacentista, el cual representa más bien la delimitación que ejerce una ventana sobre la imagen, la moldura colonial cubre pies (derecha del espectador) y vestimenta (izquierda del espectador) en *San Francisco niño reparte pan a los pobres*, situación que se repite en otras obras coloniales. Es por esto que la moldura reconfigura la escena, actuando como una intención compositiva a posteriori, puesto que no fue concebida desde los inicios de la creación gráfica de la escena como sí ocurría en la idea de diseño albertiana. La procedencia y factura de la moldura del cuadro santiaguino ha sido frecuentemente discutida. Gracias a este estudio fue posible advertir, en los exámenes encargados, que la muestra de madera incógnita fue identificada como alerce (*Fitzroya cupressoides*)³²⁰. Este detalle resulta decisivo pues nos permite concluir que el marco se realizó en Chile, ya que el alerce es una especie nativa del sur de este país y también de Argentina. Otro dato que refuerza nuestra deducción es que el contrato cusqueño establece la realización de marcos de cedro y no de alerce para la serie.³²¹ Asimismo, la moldura no corresponde al tipo común fitomorfo usado tradicionalmente en Cusco, antecedente que subraya nuestra presunción geográfica. Como se mencionó en el párrafo anterior, el marco

³¹⁹ CASTRO, A. 2013. *op. cit.* p. 101.

³²⁰ Miguel Gómez, anexo 10.

³²¹ Contrato original transcrito En CORNEJO, B. J. (Ed). 1960. *op. cit.* p. 70. 22 – IV – 1667. LIBRO EDITADO Lorenzo Muñoz, maestro ensamblador, residente en el Cuzco, se compromete con el Convento de San Francisco, para hacer y labrar todos los marcos de los lienzos que se han de poner en los dos claustros del convento, de la vida de nuestro padre San Francisco, que serán sesenta marcos poco más o menos, conforme a un modelo que está hecho y acabado, diferenciándose en cada ángulo y lienzo del claustro en la labor de crespo y obra que tiene el dicho marco acabado. El trabajo será ejecutado en el término de diez meses y a razón de 80 pesos cada marco.(Prot. 218/672. Ff. 296. Esc.: Lorenzo Meza Andueza).

es el procedimiento técnico final del cuadro y no un mero accesorio, lo que indicaría la factibilidad de un ensamble y finalización chilena de la obra. Por otra parte, estudios posteriores indicaron la presencia de oro en la pintura original de la moldura (tal como se indica en el **anexo 9** y se manifiesta en el gráfico de la **figura 31**), dato que contradice las referencias tradicionales a una “paleta pobre”, generalmente asociada a la escuela cusqueña, comentarios que se han vuelto lugares comunes en los análisis a obras del período. Dichos supuestos tácitos de austeridad o falta de recursos en la pintura colonial -y a la luz de estos antecedentes- pueden y deben ser nuevamente discutidos.



Fig. 29: *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*, taller de Basilio Santa cruz (1684). Detalle de análisis radiográfico que presenta los bordes de la pintura invisibilizados por la moldura que encuadra.



Fig. 30: *San Francisco niño reparte el pan a los pobres* (detalle), taller de Basilio Santa cruz (1684). En la fotografía se aprecia el borde superior derecho del cuadro, donde se observan partes de la imagen pintada invisibilizadas por la moldura que encuadra. También se observan los clavos que atraviesan la moldura, sin ocultarse bajo ningún artificio. Registro: Victoria Jiménez.

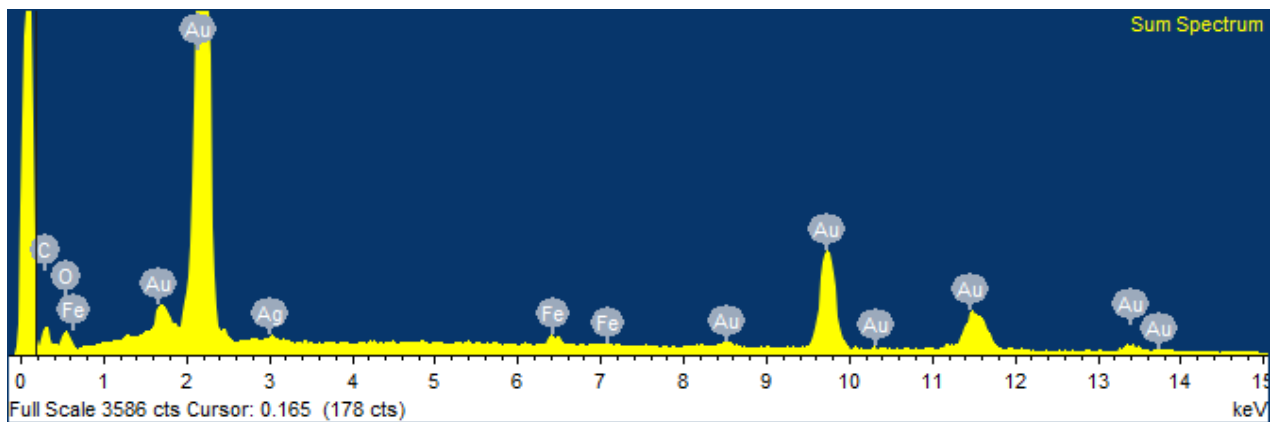


Fig. 31: Espectro EDS obtenido del análisis realizado sobre la superficie dorada de la capa pictórica superior de la moldura que encuadra, donde se observa la presencia de oro (Au).

Una vez llegada a Chile, la tela se ensambló en un bastidor “formado por dos largueros y tres travesaños unidos por ensambles que están fijos con escuadras de bronce atornilladas, lo cual corresponde a una intervención actual”³²². Es posible deducir que los bastidores son de factura industrial, lo que se demuestra por un corte recto y parejo sin rastros de la azuela (herramienta utilizada en la colonia para desbastar la madera). No tienen cuñas ni chaflán. Queda para investigaciones futuras responder qué tipo de madera se empleó. En este sentido, al momento de pensar solo en el bastidor, encontramos escasa bibliografía, donde “las tipologías y nomenclaturas de los encajes del bastidor están muy relacionadas con el área geográfica donde se fabrica y se distribuye”³²³ llama la atención la inexistencia o poca difusión de un “vocabulario universal para definir cada formato de encaje de bastidor”³²⁴ Efectivamente, el bastidor es un gran ausente en la manualística pictórica de todos los tiempos, lo cual nos corrobora aquello sostenido insistentemente en este texto, respecto de la poca importancia que se ha conferido a los soportes materiales en la construcción de una historia de la pintura tanto de Europa como de Cusco virreinal. De este modo, mientras la historia de los soportes textiles o de los pigmentos ha tenido una fortuna mucho más documentada respecto de desplazamientos e identidades de elaboración (siendo importante incluso su procedencia y taller de manufactura), los bastidores se han remitido al trabajo artesanal de menor escala en talleres de carpintería no

³²² Fanny Canessa, entrevista realizada el 22 de abril de 2015.

³²³ GARCÍA, NP. 2008. “Inicio de la fabricación y el comercio de los soportes de tela” [en línea], <<http://www.raco.cat/index.php/UNICUM/article/download/290255/378528>> [Consulta 18 de noviembre de 2016]. P. 121.

³²⁴ *Ibidem*.

demasiado sofisticados, donde sus acotadas variables refieren a que puedan ser fijos o tensables (mediante un sistema de cuñas). En este asunto los pintores rara vez reparan al momento de ejecutar una imagen, porque precisamente, muchas veces pintaban sus imágenes en telas clavadas a la pared y completamente desprovistas de un bastidor. Al respecto, aunque nos queda pendiente detectar qué tipo de encaje y de travesaños se empleó en los bastidores originales, y si éstos efectivamente daban cuenta de una época y un modo de concebir el cuadro, sí es significativo, el sistema de sujeción de la obra (sobre la moldura que encuadra) que en este caso traspasa los bordes de la imagen pintada, y donde la presencia de clavos y grapas dejan en evidencia que la instalación es reciente, sin existir rastros del bastidor original.

Como se ha establecido hasta acá, las obras de arte no son ni construcciones puramente espirituales ni puramente estéticas³²⁵ y ello queda demostrado cuando un estudio material aporta al contenido simbólico de la obra. Del mismo modo que para la definición iconográfica de una imagen, se toma en cuenta si un determinado atributo es una lanza, un libro, una cruz o un lirio, nos plegamos al planteamiento de Raff al sostener que debería considerarse la selección material y técnica como un elemento simbólico relevante. El cuadro franciscano se muestra como una adaptación a nuevas necesidades pictóricas y representacionales, donde el proceso técnico del óleo (herencia alquímica occidental) revela desde sus apropiaciones y modificaciones la orientación de un modo particular de concebir no solo un cuadro, sino una cultura desde recursos

³²⁵ Para Raff, las obras de arte constan siempre de materia, porque el concepto solo no es una obra de arte.

visuales estrechamente adjuntos a la visualidad del culto católico impuesto desde Europa en el Nuevo Mundo.

En las pinturas cusqueñas, vemos claramente que los manuales occidentales aportaron con recetas generales, aunque éstos nunca podrán servir para enseñarnos a pintar a la usanza colonial, y es entonces cuando el propio objeto pudo aproximarnos a dicha experiencia. De este modo, estudios de caso como el presente, o como los realizados con anterioridad por Gabriela Siracusano o Alejandra Castro, aportan valiosos datos sobre la materialidad y técnica constructiva de los cuadros coloniales, poniendo en serio cuestionamiento interpretaciones que asocian estos rasgos distintivos a la velocidad de la producción masiva o a la aplicación de una técnica deficiente por parte de los pintores cusqueños. Todo esto se ha señalado en función de establecer otro de los lineamientos sobre los que se piensa y propone en esta tesis un escenario de significado para las técnicas pictóricas virreinales, cuyo estudio puede configurarse como un método necesario para enfrentarse al análisis del objeto artístico de ese entonces, recurriendo a los factores internos del objeto mismo y al campo de investigación histórica de la cultura específica que lo produjo.

En el caso del cuadro franciscano, es relevante señalar la opción por la técnica del óleo, como el resultado de la adquisición de una nueva cultura y un nuevo culto: si la iglesia católica es una construcción europea, la materialidad asociada a su visualidad permite que se haga extensivo a un continente distinto el mismo escenario cultural a través de la imagen. Esta última, configurada a partir de

una técnica canónica del contexto europeo se vuelve más durable, al igual que el material que la construye: el óleo, en comparación a otras alternativas pictóricas. Esta durabilidad permea la barrera material, haciéndose extensiva a otras dimensiones de la herencia cultural que los europeos deseaban asentar en América, tales como el lenguaje, la organización urbana, social y la religión. Cualquier grado de marginación de la cultura dominante de los artesanos cusqueños quedaba mitigado al adherir a las prácticas dominantes que los españoles consideraban civilizadas. Pese a esto, las nuevas prácticas pictóricas se vieron favorecidas en los aspectos mencionados anteriormente –la composición pictórica, la importancia del diseño previo y la configuración del soporte- en los cuales existía mayor libertad de invención por parte de los artífices cusqueños y mayor tolerancia por parte de los comitentes, dada una aparente debilidad institucional española en la América del siglo XVII. Es así como la materialidad misma (lino, óleo, moldura y oro) fueron más relevantes que los juicios de valor desde la mirada albertiana. Como vemos, uno de los valores del prisma material iconológico es que nos da la oportunidad de ver el mundo representado de una manera distinta, destacando que el habitual paradigma de la cultura de occidente no es universal. De hecho, parafraseando a Elkins³²⁶, gran parte de los conocimientos de un pintor obedecen a la memoria fáctica o a la intuición; es decir, por experimentación, por el recuerdo de las aplicaciones y mezclas fallidas o exitosas, por el aspecto de la pintura, por la suavidad de la urdimbre, la trama de la tela, o por el deshilachado del pincel. Estos conocimientos pueden ser

³²⁶ ELKINS, J. 2008, "On some limits of materiality in art history". *En: 31: Das Magazin des Instituts für Theorie* (12): 25–30.

enseñados, aunque logrando resultados distintos para cada aprendiz y, en consecuencia, pueden difícilmente ser escritos a modo de manual. Del mismo modo, la anatomía o la fisiología con dificultad podrían ayudar a definir los gestos para lograr un efecto pictórico determinado, porque todo resultado en pintura está sujeto a condiciones corporales personales, que oscilan entre la reiteración y la impredecible improvisación inherente a todo hallazgo de nuevas soluciones.

No obstante alineándonos con la definición de iconología realizada por Panofsky, estamos conscientes que nuestro estudio a una sola obra es todavía insuficiente para normar una regla material iconológica, en tanto este ejercicio tiene como estrato sustancial un acabado conocimiento de un período, precedido por una amplia información contextual. Para ello se requiere contar con ejemplos suficientes y sistemáticos que sean capaces de fundamentar una presencia y persistencia de las materialidades identificadas en el cuadro *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*, y que estén en concordancia entre sí con un conjunto de valores simbólicos y circunstancias históricas y sociales adicionales (muchos de ellos propuestos en esta investigación). Consideramos que solamente un trabajo comparativo de mayor escala permitirá realmente instalar un “género” de técnicas cusqueñas del siglo XVII, y en consecuencia nos permita realmente hacer un análisis material iconológico a una obra, y en tal caso, el taller de Basilio Santa Cruz otorga a futuras investigaciones una fuente documental privilegiada.

La pregunta que surge a continuación es respecto del montaje que -en razón del formato de cada obra-, nos interpela sobre cuál es la distancia que el

cuadro demandaba al espectador para observarlo y reparar en sus detalles. Esto porque mientras más grande sea un cuadro, más distancia determina para fijar el punto de vista del espectador, logrando disimular con mayor efectividad asuntos como el entramado del soporte, los clavos sobre la moldura que encuadra, costura de las telas, etc.

CAPÍTULO V

LA OBRA EN CHILE: ESPACIO CONVENTUAL Y PRÁCTICAS DEVOCIONALES ASOCIADAS A UN CUADRO DE FACTURA BILOCAL

5.1_ Monasterio y espacio exhibitorio: la obra como parte de una serie y su disposición hasta el año 1981

Hasta los capítulos precedentes hemos reconstruido desde un criterio cronológico, la mayor cantidad de etapas que nos permitan conocer con exactitud el modo en que los pintores cusqueños elaboraron sus cuadros, orientando dicho propósito a las fases que posibilitaron la construcción de la obra *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*. Lo propuesto consistió en determinar bajo qué fundamentos técnicos los ejecutaron sus creadores, identificando la aplicación de prácticas que fluctuaron entre la adhesión a ciertas reglas de herencia europea y la creación de nuevas soluciones surgidas de la experimentación y materialidades locales. Las interrogantes que orientan el recorrido de este capítulo, se refieren al destino final de la serie, a su lugar de ensamblaje y a su emplazamiento definitivo en el convento de San Francisco de Santiago de Chile, espacio en que los lienzos se tensaron con bastidores y les fue sobrepuesta una moldura dorada de factura nacional que los encuadra.

Con este propósito, este apartado se planteó poner en relieve el rol del espectador y el lugar de disposición de las obras. Al respecto, una observación significativa es que los pintores cusqueños junto con ser los artífices de sus cuadros, fueron sus primeros espectadores. Quizás, hoy su mirada sea un tanto difícil de comprender, ya que la tendencia dominante ha sido pensar que eran intérpretes menores de ideas creadas previamente en Europa (y difundidas a través de estampas grabadas o cuadros de grandes maestros del Barroco), no obstante, se ha demostrado hasta acá que su rol era mucho más propositivo en la creación e interpretación de estos objetos visuales.

Respecto de la disposición y características de montaje de la serie chilena, los documentos escritos y fotográficos señalan que los cuadros llegaron desde Cusco, por una ruta y medios de transporte todavía no precisados con documentación fidedigna. Lo cierto, es que al llegar a Santiago, el cuadro –y la serie- se concluyeron y subsecuentemente fueron colgados en el convento, donde no solo estaban lejos de la mirada del espectador, sino que como muestra la **figura 32** estaban cubiertos por tapas de madera, quizás para que estuviesen protegidos contra el polvo y la luz, o para que fuesen observados en épocas especiales del año. Sin embargo, documentos fotográficos posteriores muestran que dichas tapas fueron retiradas (ver **figura 33**).

De acuerdo con Victor Stoichita, una de las razones que conducen a ocultar una imagen, tiene relación con valorarlas como obras maestras, y aunque todavía es riesgoso aventurar una afirmación de este tipo, lo cierto es que el excelente

estado de la serie en la actualidad se debe en modo importante al cuidado que se le dio durante todas las décadas que estuvo dispuesta en las paredes de los corredores del monasterio.



FIG. N.º 1.—El claustro de San Francisco. Este grabado reproduce una antigua fotografía y en él se pueden ver las antiguas tapas de los cuadros, las que tenían una decoración formada por guirnaldas de flores y escenas bíblicas. Foto: LEBLANC.

Fig. 32: Como señala el texto al pie de la fotografía (figura 1 del libro de Juan Ramón Rovegno³²⁷), los cuadros estuvieron cubiertos por tapas.

³²⁷ ROVEGNO J. 2009. La casa de Fray Pedro de Bardeci El convento de San Francisco Santiago de Chile: ensayo cronológico 1554-2004. Santiago, Ediciones Alameda. 130p.



Fig. 33: La imagen corresponde al minuto 2:59 del documental “Museo de arte colonial de San Francisco”, de Rodrigo Ugarte. Observamos el detalle de un fotograma en que se evidencia que las tapas fueron retiradas en épocas posteriores.

Consignando la argumentación de Ernst Gombrich en *Los usos de las imágenes*³²⁸ debemos suponer que muchos de los cuadros de esta época, -y tal como los exhibe hasta la actualidad el convento cusqueño-, estuvieron en primer lugar destinados a este espacio exterior y dispuestos lineal y horizontalmente. Esto debe hacer que nos preguntemos, si el artista que los diseñó, realmente consideró el punto de vista desde el que iban a contemplarse cuando fueron

³²⁸ El emplazamiento de cuadros para interiores “debe de haber sido fruto de una deliberación estética: qué lugar requiere un cuadro y qué cuadro debería colocarse en determinado lugar”. GOMBRICH, E. 2003. *Los Usos de Las Imágenes: Estudios Sobre la Función Social del Arte y la Comunicación Visual*. Fondo de Cultura Económica. p. 110.

desplazados hacia las paredes del convento. En el caso de la primera suposición, podemos responder de manera afirmativa, al observar que se replica una costumbre europea en un espacio andino que pretende evocar las tradiciones del viejo mundo, asunto que se condice coherentemente con la empresa civilizadora y evangelizadora. También, es preciso considerar la inestabilidad territorial sobre la que se levantaron las construcciones en una región altamente sísmica³²⁹, lo cual justifica la opción por disponer en este lugar pinturas sobre tela³³⁰. Las fotografías que presentamos acá son un buen testimonio del contexto social de esta serie en su escenario original. Sin dudas, nos encantaría saber quiénes fueron exactamente los comitentes y cuáles fueron sus criterios para seleccionar la adquisición de este conjunto de cuadros, pero deducimos que sin dudas, uno de estos criterios fue el destino del cuadro dentro del monasterio, replicando hasta el año 1981 el sistema de montaje que hasta hoy tiene la serie cusqueña.

Desde una mirada material iconológica, es preciso señalar que -a diferencia del fresco- el óleo permite a los maestros menos entrenados en la inmediatez del oficio, realizar retoques y potenciar desde la técnica ciertas precisiones del artificio pictórico. Desde la disposición de la serie en el exterior del convento, se desprende un siguiente asunto a nuestro juicio relevante, y relacionado con el uso de óleos sobre tela dispuestos serial y linealmente. En el claustro chileno, los registros escritos indican que en una zona denominada como “altos” del claustro el

³²⁹ Eugenio Pereira Salas hace referencia al terremoto de 13 de Mayo de 1642, el terremoto de 1730, el terremoto 25 de Mayo de 1751.

³³⁰ Se han encontrado frescos del siglo XVIII –y anteriores- en las paredes del convento. Corroborando nuestra suposición, éstos o estaban tapados con pintura, o estaban con un avanzado nivel de deterioro.

documento, correspondiente al inventario de 1920 (**fig. 34**) detalla: “1 Cuadro al óleo de N. P. S. Francisco” y “1 Cuadro al óleo de la vida de N. P. S. Francisco” Posteriormente en los Bajos se inventarían: “50 Cuadros al óleo de la vida de N. P. S. Francisco” Otro inventario, el de 1925 (**fig. 35**) indica que, “en el claustro y en los cuatro costados del mismo está la vida de N. P. San Francisco en cuarenta y nueve cuadros. Estos cuadros los hicieron en Quito y llegaron a este convento en el año de 1671, siendo Guardián de esta casa el R. P. Cid.”³³¹

Otra de las partes interesantes de San Francisco, es el claustro, construido por el celo del P. guardián Fernando Cid de Avendaño. (...) De la pintura primitiva, en los muros del claustro, aun pueden observarse los trazos desvaídos y las inscripciones indecifrables, donde, otrora, debieron haber brillado los tonos de oro de una técnica bizantina que aún pueden advertirse en las desdibujadas y retocadas figuras de Fray Juan de Tobar y Fray Pedro Orlé, mártires de la congregación.³³²

Más tarde el mismo documento indicará que “En el año de 1889 los hizo arreglar y poner nuevas cubiertas el R.P Marcos Paula.”³³³

Al referirnos a las condiciones de exhibición de la serie tras su llegada a Chile, no podría eximirse en esta investigación un comentario acerca de la opción por el óleo sobre tela, para lo cual acogeremos las ideas planteadas por M. Celia Fontana Calvo en su texto *Un adorno con mensaje. Algunos aspectos sobre la*

³³¹ ITURRIAGA, R. 2007. *4268 nombres y otros datos. Elenco de religiosos de la Orden Franciscana que han pasado por Chile*, Publicaciones del Archivo Franciscano, Santiago de Chile.

Se recopilan nombres y datos biográficos de religiosos franciscanos que han pasado por Chile: 923 CID DE AVENDAÑO Fernando, n. en Jerez de los Caballeros, Extremadura, España Ministro Provincial 1635 – Provenia de la Provincia San Miguel de España – Visitador Comisario de la Prov. De la Asunción de Tucumán (1637).

³³² PEREIRA E. 1953. *La iglesia y convento mayor de San Francisco*. Santiago, Consejo de Monumentos Nacionales. 15p. p. 7. [Recurso disponible en Memoria Chilena [en línea] En: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-127158.html>].

³³³ *Ibidem*.

Delos de libros y Conferencias - Hoy una docena
de libros de punto en sus estados.
 libros viejos.

Una mesa redonda en el alto de manual.
 Un cuadro de consuelo con su respectivo ornato.
 Una mesa de taller con sus respectivos libros de perfil y siete
 dadas, y además de cuatro apuntes.
 Un cuadro grande que pende al lateral paravento Rosales.
 Dos cuadros de la Comunidad Conyugada.
 Un retrato del R. P. Marcos Bula
 uno del R. P. Antonio Pizarro
 Un retrato del R. P. Vicente Berro
 uno del R. P. Antonio de J. Figueroa
 uno del R. P. Jacinto de Araya
 Un cuadro de los Capitanes en el año de 1815
 Un cuadro filigranado de los Comunes españoles y americanos
 cuatro conyugados.

Libros. - Segun me he en todo lo necesario
 En el lado oriente siempre en la parte baja, se halla
 lo viejo que sirve de archivo - sigue el resto de la
 V. o tercera. Dos pajaros quidos que sirven para guardar
 los pedatiles, efectos, papeles, candidales etc.

En el dentado y en los cuartos colados del mismo lado la sala
 de el R. P. Don Francisco en cuadro, nueve cuadros. Esto
 cuando los hicieron en Luto y llegaron a este Convento en el
 año de 1681, cuando fundaron el lado con el R. P. Lic.
 En el año de 1829 los hizo arreglar y poner nuevas
 pinturas el R. P. Marcos Bula.

Hoy ademas entrados por la portada al Convento de la
 Iglesia en medio de la dentada Virgen.

De los cuadros del mismo dentado se ven pintados algunos
 de los religiosos mas notables de la Comuna como los
 Padres Landa, Santos Jabor y el religioso lego Fr. Pedro Buelo.

Fig. 35: Folio del "Nuevo Inventario del convento de N. S. del Socorro, Santiago de Chile, año de 1925", archivo franciscano de Santiago. Registro: Victoria Jiménez

conventuales, en pasillos de claustros, o en sacristías. Plegándonos a los planteamientos de la autora, admitimos el hecho que la mayor parte de los espacios monásticos no sirvieron para evangelizar grupos indígenas, sino que – por el contrario- eran un demarcado espacio de reclusión contemplativa y -en el caso del convento de San Francisco de Santiago-, éste era la morada de un grupo acotado de monjes y novicios (criollos, españoles, e indígenas), aceptados por la orden y educados en los dogmas del catolicismo. Es decir, podemos ampliar la mirada sobre la tesis que los ha asociado con una voluntad de evangelización popular, y suponer que para dichos fines catequísticos con grupos de principiantes, se habrían empleado otros recursos más efectivos, tales como el montaje en otra zona conventual de concurrencia masiva, o el teatro de evangelización. Las pinturas destinadas al interior del convento y tapadas gran parte del año, en cambio, estuvieron dirigidas a un espectador conocedor y formado por una tradición occidental antes que a nuevos fieles poco expertos en la vida de San Francisco.

Es en este punto donde, materialidad y espacio de emplazamiento adquieren una relación explicable desde la capacidad que han tenido los textiles pintados a lo largo de la historia³³⁵ para dotar de distinción cualquier espacio. De acuerdo con la misma Celia Fontana Calvo, durante la Edad Media y moderna, precisamente cuando era frecuente el desplazamiento de reyes y nobles de una residencia a otra, se acostumbraba la instalación de moradas temporales (como

³³⁵ Los ejemplos son numerosos y atraviesan diversas culturas. Valga mencionar la extensa historia de pinturas sobre tela o gobelinos en Europa, o el propio caso de Poquencancha expuesto en el capítulo 2 de esta tesis.

campamentos militares, fuertes o tiendas de viajeros), y fue gracias a estos elementos que dicha sobriedad pudo ser subvertida mediante elementos suntuosos, pero de fácil transporte. Como indica la autora, no hay que olvidar los inventarios de los jerarcas eclesiales que llevaban una vida fundamentalmente nómada, precisamente en tiempos en que muebles y retablos eran bienes escasos y por lo general, muy pesados. Por ello no es extraño que el acento se pusiera en las telas pintadas o bordadas como elemento ornamental, pues eran fáciles de transportar y poseedoras de la capacidad de enriquecer y revertir la sencillez y simplicidad de estas residencias estacionales, que mediante una liviana y estratégica decoración los convertía en una expresión de poder y jerarquía.

Sostenemos que en la sociedad colonial, no tan solo se valoraron los cuadros por el novedoso trabajo necesario para su factura, sino en función del estatus que determinadas mercancías reportaban al usuario, y que resultaban útiles para expresar una posición de clase a través de la cual, tanto hispanos como individuos de la aristocracia inca, podían manifestar objetualmente su poder adquisitivo. Tiene sentido en este contexto la demanda de objetos pictóricos que se instalan lejos de la mirada del observador y cubiertos por tapas, como símbolo conjunto de pertenencia cultural y cultural, y no solo como ejercicio de lectura visual. Observadores -o más bien comitentes- que desde esta objetualidad adhieren a un nuevo rango cultural y religioso. Al respecto, proponemos también que la opción por disponer estos objetos dentro del espacio conventual, se justifica en el hecho que la pintura transforma tanto el interior como el exterior de las arquitecturas, conservando su carácter de elemento diferenciador, tal como

sucedió durante el Renacimiento y Barroco europeos, en donde también la pintura operó como uno de los mecanismos visuales más directos y expresivos para dar visibilidad y hacer reconocible de modo expedito la pertenencia a un determinado grupo social. Por el contrario, la ausencia de pinturas pudo ser igualmente reflejo de una opción hacia una vida austera, que responde al deseo de hacer visible el abandono a la dimensión material del mundo, dando énfasis al espacio espiritual.

Dada la estrecha correspondencia generada en Cusco colonial entre un rango social y una cultura, la adquisición y uso de bienes semejantes a los sujetos de rangos superiores, se convirtió más que en una opción en una obligación: ser y parecer un fraile formado bajo los estándares del Viejo Continente. La adopción de dichos estándares estéticos devinieron elementos de prestigio propios de la nueva sociedad establecida, donde los extranjeros llegados a Sudamérica fueron los nuevos poderosos que intentaron la sugestión de los indios mediante determinados signos externos que servían para reafirmar su dominio y privilegios, al igual que muchos miembros de la aristocracia inca que solían retratarse como comitentes a la usanza hispana, y que deseaban mantener su estatus diferenciándose del resto del pueblo. Es decir, desde la posesión de objetos pictóricos, también se reforzó la pertenencia y permanencia en un espacio social privilegiado, en la mantención de un determinado modo de vida, y en la expresión de signos de poder y riqueza utilizados, ostentados y exhibidos por aquellos que emplean los espacios más altos de la jerarquía social en occidente Antiguo y también en América virreinal.

Con un esfuerzo de imaginación podemos comprender percepciones que se desarrollaron dentro de un universo sensorial muy distinto del nuestro, experimentando las imágenes para el grupo que las solicitó y acogió, donde cada espectador vivía un acontecimiento perceptual de acuerdo con su formación y expectativas. Años más tarde, la creación de la Gran Sala, hizo institucionalmente manifiesta una progresiva conciencia por evitar el deterioro de la serie, asunto que revisaremos en el siguiente apartado.

5.2_ La Gran Sala: artefactos coloniales bajo la óptica de una “obra de arte”

Las fuentes gráficas y escritas³³⁶ apuntan a que los cuadros se mantuvieron dispuestos en los corredores exteriores del convento hasta el año 1981, momento en que se decide la creación de la Gran Sala. Fue durante los años que Joaquín Gandarillas Infante ejercía como director del museo colonial, en que se construyó este espacio exhibitorio en el lugar donde -según indica el mapa de la **imagen 36**- antes hubo una oficina y más tarde un criadero de animales.³³⁷ Años después, la nota publicada en el diario La Nación con Fecha 15 de junio de 1981, indica lo siguiente:

³³⁶ Algunas notas de prensa alusivas a la creación de una “Gran Sala” para reunir la serie completa al interior de un espacio común se encuentran en: *La Nación* del 21 de junio de 1981; *La Tercera de la hora* del domingo 21 de junio de 1981, pp 26; y *El mercurio* del domingo 14 de junio de 1981, cuerpo E.

³³⁷ De acuerdo con el testimonio del Hermano Javier Macmahon, en ese sector “había una oficina de la Unión nacional oficina de empleados católicos UNCEOFIC) fundada por el Padre Luis Yañez (que después fue obispo)... al parecer se quemó. Luego hubo una chanchería, pero los vecinos reclamaron y duró poco.” Entrevista oral realizada el 17 de marzo de 2017.

La exhibición de los cuadros de San Francisco en la Gran Sala donde hoy se encuentran, obedeció al deseo de reunir en un solo ámbito toda la colección, devolviéndole la unidad original.

Su anterior ubicación en el exterior del claustro hacía peligrar su conservación por estar permanentemente expuesta al deterioro producido por los factores ambientales.

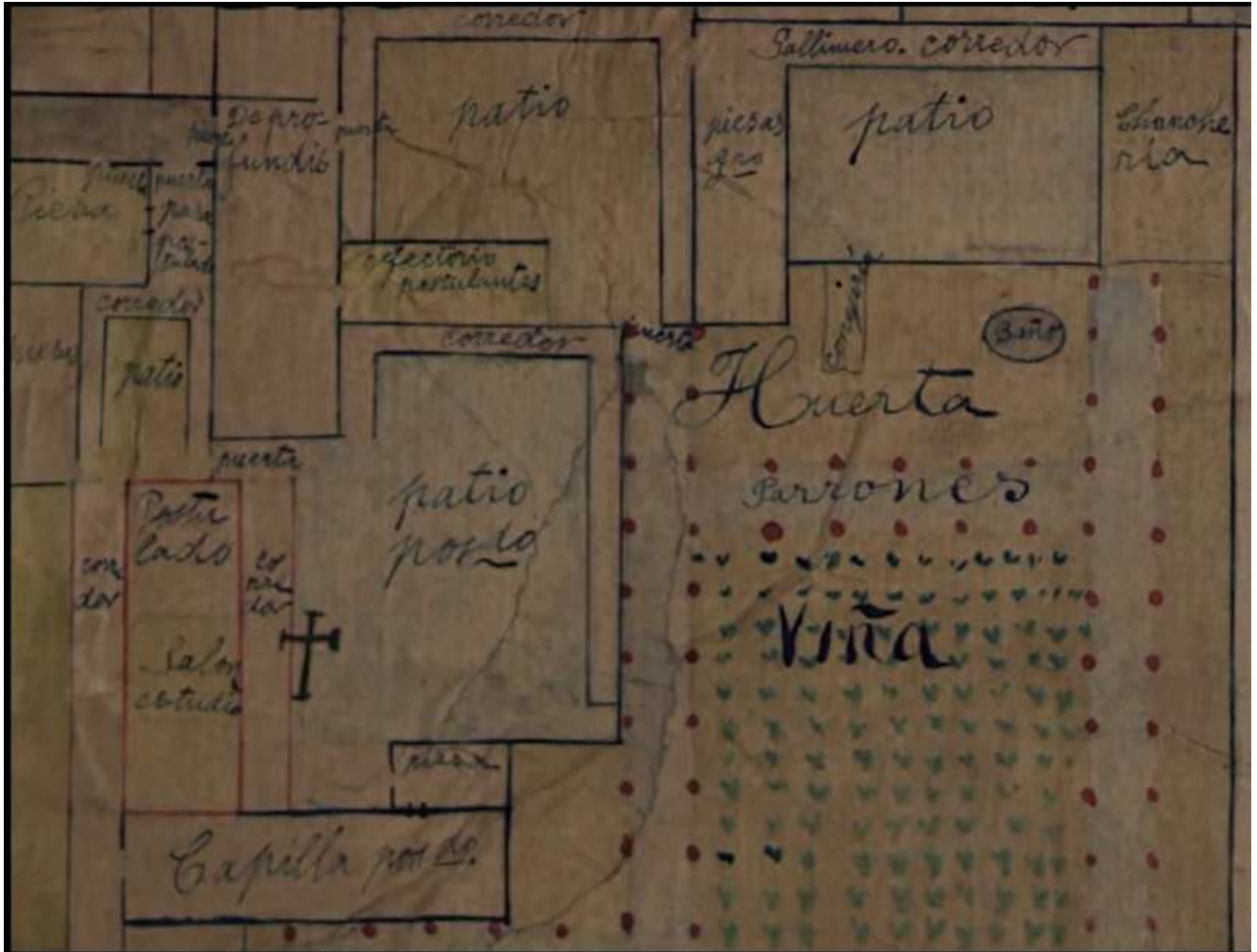


Fig. 36: La imagen corresponde al detalle de un fotograma del documental "Museo de arte colonial de San Francisco", de Rodrigo Ugarte, donde se muestra parte del Plano de la antigua distribución conventual.

Al respecto, Jaime Gandarillas Infante³³⁸ agrega:

De la Gran Sala del Museo de San Francisco te puedo decir que se construyó en tiempos que mi hermano Joaquín Gandarillas era Director del Museo. Él me pidió colocar los cuadros en el orden correspondiente, pero al comenzar a hacerlo se vio

³³⁸ Hermano de Joaquín Gandarillas.

que la altura de la sala no lo permitía por faltarle unos 30 centímetros por lo menos. (No todos los cuadros, hoy tienen la misma altura). Fue un error de los arquitectos, y no tuvo remedio, por lo que los cuadros los dejé lo más cercanos al orden que correspondía y algunos montados un poco marco sobre marco. No se pudo hacer mejor. El trabajo me tomó varios días.

No es que el suelo quedó a mayor altura, sino un mal cálculo de altura de la construcción. De todas maneras la sala quedó espectacular y los cuadros seguros. Los cuadros estaban anteriormente en las galerías del claustro y se tapaban con cortinas de género. Así estuvieron desde la colonia (cuando fueron mandados pintar). No sería lo perfecto, según criterio de hoy, pero fueron hechos para eso y aguantaron por varios siglos en esa forma. Por otro lado, esta forma de mostrar cuadros en serie, es muy común en los conventos de toda América.³³⁹

Fue así como las paredes de la Gran Sala quedaron cubiertas del modo que conocemos actualmente. Los cuadros que hoy permanecen expuestos uno junto al otro y -como señala Jaime Gandarillas-, marco contra marco (o incluso un marco sobre otro), articulan la presentación de esta serie en una suerte de pared de cuadros. Tal como señala Stoichita, en estos lugares atiborrados de pinturas, el marco de la imagen no funciona como separación entre un cuadro y otro, sino como un límite que en palabras del autor significa “contacto y diferencia”.³⁴⁰ El criterio de ordenamiento de las imágenes podría tornarse un poco más problemático, en la medida que si bien obedece a una voluntad cronológica dentro del desarrollo de la historia de san Francisco de Asís, queda aún por precisar si el texto de la leyenda de los tres compañeros y/o la leyenda dorada condicionaron algo de esta organización pictórica, o fue simplemente desde la organización que se sugiere en nota de prensa de El mercurio³⁴¹:

³³⁹ GANDARILLAS, J. 5 de agosto de 2015 *Consulta sobre Gran Sala* [en línea] En: <gandarillasjaime@gmail.com> 5 de agosto de 2015 <vfjimene@uc.cl> [Consulta: 3 de agosto de 2015].

³⁴⁰ STOICHITA, V. 2000. *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona, Ediciones del Serbal. 301p. p. 115. Como se indica en este párrafo y en los sucesivos, estos sistemas de disposición de cuadros no solo relevan al objeto individual, sino que posibilitan una correlación necesaria para propósitos narrativos.

³⁴¹ *El Mercurio*, Santiago de Chile, Domingo 14 de junio de 1981.

La serie de cuadros se compone de varios conjuntos. Trece telas nos relatan la anunciación, el nacimiento y la juventud del santo. Otras 13 reflejan los hechos y milagros de la vida de San Francisco. Tres se refieren a su estigmatización y cinco a su muerte. Once, por fin, a hechos de la orden en relación con el santo.³⁴²

Puede igualmente resultar muy oportuna la referencia de Stoichita a tipos de imágenes que pueden funcionar como fragmentos de un recorrido narrativo intertextual, y entonces el espectador lentamente va descubriendo y estableciendo puentes y relaciones entre éstas³⁴³. Dicha correlación debe ser recurrente cada vez que los cuadros se colocan juntos en un museo o en la pared de un interior, restando énfasis al objeto individual. Este énfasis hoy puede ser devuelto en la medida que se analiza de modo particular el objeto pictórico.

Un favorable rasgo de este espacio exhibitorio, es que tanto el cuadro *San Francisco niño reparte el pan a los pobres* como el resto de la serie, se mantienen vinculados a su contexto monástico original, un lugar cargado de una historia de adoctrinamiento colectivo, pero también residencia actual de los monjes que ofrecen misa y que mantienen una activa vida parroquial, que al mismo tiempo da cuenta de una época anterior, de un desarrollo social, de un período artístico, y de una identidad que se mantiene vigente. El lugar que es hoy un museo de arte colonial, tiene realmente cinco funciones: habitacional, cultural, museal, turística y catequística. El cuadro franciscano entonces, es portador de huellas alusivas a una conciencia de pertenecer a un contexto pictórico que manejaba su propia y meritoria tradición y hoy es además un objeto considerado obra de arte por

³⁴² El listado señalado por El Mercurio suma 45 pinturas en vez de las 53 que conforman la serie completa y que se dispusieron –hasta hoy– en la Gran Sala.

³⁴³ STOICHITA, V. 2000. *op. cit.* p. 117.

razones que a nuestro juicio son diversas, tales como haber sido determinadas de esta manera por autoridades institucionales en el año 1981, así como constituir un magnífico ejemplo de una cosmovisión, de una filosofía y ciertamente de técnicas pictóricas distintivas de Cusco virreinal.

Hoy, el acto de mostrar estos cuadros-objeto dentro de la Gran Sala es simultáneamente un homenaje al artefacto como depósito de un diverso saber cultural, y un objeto valorado desde lo que podríamos llamar una función artística o de dominación institucional hacia estos artefactos del pasado, donde a partir del siglo XX, un discurso museal los pensó y organizó como parte de una construcción de identidad patrimonial latinoamericana y nacional, aunque neutralizando su antigua función de producto cultural, de legitimación social, o de simple objeto ornamental. En consecuencia, posiblemente el actual sistema de exhibición no nos aproxima a la mirada de los monjes que la contemplaron originalmente (en altura y/o cubierta), aunque sí nos parece que la disposición presente se encuentra más cercana a la mirada del o los artistas que la concibieron. En la Gran Sala, el cuadro objeto existe dentro del discurso museal contemporáneo, no obstante, estudios como el presente implican manipular la obra y revisarla nuevamente desde su naturaleza tridimensional y material, y puede entonces funcionar como un modo necesario de repensar ciertas nociones un tanto estereotipadas dentro del discurso pictórico virreinal.

Conclusiones

Esta tesis propuso probar si desde una formulación material iconológica era posible obtener una vía de lectura para analizar iconológicamente la técnica pictórica empleada en la construcción del cuadro *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*. Como una interpretación de esta naturaleza implicaba contar con documentos que trataran al respecto, este trabajo propuso también que en ausencia de fuentes escritas, los propios materiales pudieran utilizarse de ese modo. Para ello fue preciso establecer un recorrido desde enfoques multidisciplinarios, donde un conjunto de análisis de laboratorio se pusieran en diálogo con lecturas culturales, para así posibilitar la presentación e interpretación documental desde una amplitud de áreas, que podrían incidir en la opción por determinadas sustancias de trabajo y procesos constructivos en el taller que la produjo -por ejemplo llegar a responder si era una práctica recurrente recibir encargos-; o abriendo preguntas respecto del significado social presente en el uso de ciertos materiales: por ejemplo usar lino como soporte tela, recurrir a pigmentos y aglutinantes preferentemente europeos para fabricar los óleos; dejar costuras y tramas a la vista, o cubrir con oro la moldura que encuadra. De esta manera, hemos buscado instalar una primera aproximación a la simbología material presente en el taller de Basilio Santa Cruz y/o Juan Zapaca Inga.

La tarea conjunta entre estudios de laboratorio e historia del arte, hizo posible levantar una serie de datos ciertos sobre el cuadro franciscano, donde los

testimonios anteriores a nuestro trabajo -respecto de su constitución material y técnica-, resultaban muy escasos o altamente imprecisos. En tal sentido, nuestra tarea de documentación teórica se propuso contribuir al conocimiento en español de las propuestas de Thomas Raff, así como acotarlas al espacio cultural de Cusco virreinal, una labor que tuvo directas implicancias a nivel metodológico. Al respecto, un estudio material iconológico inicial como el presente, confluyó en una triangulación que tuvo en sus esquinas basales las propuestas de Raff y Siracusano y al centro el cuadro de san Francisco.

Para nuestra investigación, la propuesta de Raff supuso una visión general del conocimiento sobre iconología material disponible hasta este momento, útil en la medida que evidenció aspectos no tratados dentro del corpus de conocimientos que hallamos acerca de la iconología material del cuadro *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*, y que no había sido empleada para reflexionar sobre el potencial impacto cultural, técnico, material, tecnológico y social implicado en el uso del óleo sobre tela en el contexto andino. Muchas de las particularidades del cuadro franciscano adquirieron nuevos énfasis desde una relación con los modelos analíticos de Gabriela Siracusano y Alejandra Castro, ambas propuestas pensadas para mirar el cuadro-objeto colonial como un complejo constructo simbólico (Siracusano) y tridimensional que hace manifiesta la materialidad y artificio que lo posibilita (Castro), antes que como el trampantojo propuesto y teorizado desde la manualística europea moderna. Fue en este ejercicio donde se constató que tanto nuestro objeto de estudio como muchos cuadros coloniales, se abren a una nueva manera de ser mirados y entendidos, y de esta forma al

estudiarlo desde una mirada material iconológica, se reconoce y valora el carácter de presentación de las imágenes y sus procesos de construcción. Esta mirada novedosa, configurada desde la relación entre las técnicas del cuadro franciscano con un sentido simbólico, se observó en una serie de aspectos distintivos de la obra, que abren también una serie de preguntas. Dichos hallazgos y el significado -o las interrogantes- derivadas de ellos se enumeran a continuación:

1) De la muestra textil encontramos que el uso de tres sabanillas de lino de formato desigual implicó un ensamblaje a través de costuras manuales, donde propusimos que lo importante no era el ocultamiento sino precisamente la presentación y posesión del material, derivados de una valoración europea hacia el lino, que tuvo implicaciones en el Nuevo Mundo. Nos hemos referido al empleo de estos retazos de un material costoso, en una obra que además lleva oro en su moldura que encuadra, por lo tanto sostenemos que la presencia de lino como soporte de importación era más importante que producir una superficie pictórica lisa y homogénea.

2) Respecto de la composición y dibujo previo, encontramos que ciertos recursos gráficos y pictóricos, tales como ajedrezados, claroscuros o perspectivas, obedecen más a una convención que a un recurso mimético efectivo. En Cusco virreinal estas imágenes fueron demandadas (y así lo evidencian los ciclos de Cusco y Santiago), y desde ello sostenemos la existencia de una gran autonomía ante un probable modelo referente, que no resultaría extraño estuviese iconográficamente muy lejano del cuadro cusqueño. Queda no obstante, como

tarea para investigaciones futuras, analizar un conjunto de casos suficientes para deducir desde el apego o desapego a estas reglas, características técnicas que sean colectivamente representativas de una época, un lugar y un estilo y por tanto pensarlas como un asunto efectivamente material iconológico.

3) El sistema de imprimación también evidenció un desarrollo de trabajo local que se manifestó tanto en el color de base, como en la aplicación de alguna sustancia no determinada que migró por el reverso del soporte, una solución que no parece relacionarse con lo descrito en los tratados europeos de la época, pero sí es coherente con otros métodos coloniales mencionados (como la serie de santa Teresa, o como los imprimantes estudiados en la tesis de Alejandra Castro). No obstante, queda pendiente un estudio más detallado respecto a la razón técnica que fundamentó esa solución.

4) De la muestra de pigmento extraída directamente de la imagen pintada, se concluye que los minerales utilizados en esta zona del cuadro, no fueron tan distintos de los empleados en la paleta europea (según testimonia la manualística comparada con hallazgos arqueológicos de Perú precolombino). Futuros análisis que complementen este trabajo podrían dar luces respecto de si se redujo -o no- su diversidad a ciertos materiales de extracción local ya conocidos en Europa.

5) El posible hallazgo de un pigmento azul que no posee asignación de Color Index, supone también encontrarnos ante una solución cromática local que deberá igualmente ser profundizada en investigaciones posteriores.

6) Otro hallazgo distintivo en el cuadro *San Francisco niño reparte el pan a los pobres* fue la disposición de un marco o -en rigor- una moldura que encuadra, que presenta rastros de hoja dorada; una característica material que refuta posibles asociaciones con ausencia de recursos materiales tradicionalmente relacionada con las soluciones técnicas de las obras de Cusco virreinal.

A partir de lo señalado, y con el propósito de hacer manifiestos los aportes específicos de nuestra investigación, nos referiremos brevemente a las preguntas que fuimos respondiendo en el recorrido trazado por los cinco capítulos que la organizan. En el **capítulo 1** nuestro aporte fue situar la reflexión sobre la técnica pictórica virreinal en el contexto de los estudios material-iconológicos. En este capítulo se presentó y describió el estado actual de esta disciplina, y se mostró una inédita revisión bibliográfica en el contexto nacional, respecto de los temas principales en que se basó nuestra propuesta, que -a la luz de la iconología panofskiana- complementa y acota las propuestas de Thomas Raff. Este capítulo concluyó con un análisis de los puntos no tratados de la cuestión, es decir, de los significados presentes en la técnica pictórica del óleo. Al respecto, nuestra investigación aventuró una vía posible de presentación e interpretación de la técnica pictórica de la obra *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*.

En el **capítulo 2**, apoyamos la idea que las comunidades locales de pintores, tanto hispanos como indígenas, construyeron soluciones propias, y tuvieron como base las transformaciones generadas por una aceptación

condicionada por los referentes europeos a partir de la colonización española y con un contexto de debilidad institucional. Asimismo, relacionamos la opción por la técnica del óleo en el taller de Basilio Santa Cruz y/o Juan Zapaca Inga, con un contexto donde la presentación de las sustancias de trabajo, podría vincularse con el valor material asociado al uso de esos materiales, por ejemplo las fibras de lino, no solo fueron apreciadas por los artistas debido a la textura cerrada de su trama, sino que en esta obra, el lino como especie no originaria americana puso en evidencia el desplazamiento de ejemplares locales en favor de fibras nativas de Europa, y en tal sentido el valor simbólico del material al encontrarse previamente establecido por la tradición pictórica religiosa, traída desde el viejo continente, incidió en que el lino fuese considerado por los pintores cusqueños -o por sus comitentes- un soporte pictórico más idóneo que otros. De este modo, en un marco cultural completamente distinto, el arte de la pintura tradicional europea con diferentes herramientas, materiales y orientaciones estéticas, variaron, de lo cual resultó un nuevo estilo de pintura.

En el **capítulo 3** presentamos distintos referentes iconográficos alusivos al espacio de taller desarrollados en Cusco Virreinal, intentando desde estas diferentes miradas, conciliar una idea posible que apuntase al espacio de trabajo de Basilio Santa Cruz y Juan Zapaca Inga. El espacio de taller se asocia inevitablemente con los gremios medievales, aunque en Cusco virreinal, la estructura de maestro a discípulo, lejos de potenciar una perpetuación reiterativa del oficio tradicional, motivó a una evolución independiente del núcleo primigenio.

En el **capítulo 4** en tanto, las pruebas indiciarias de laboratorio constituyeron un recurso documental que nos permitió vincularlas por primera vez a las pruebas con el enfoque analítico de la iconología material, haciendo posible distinguir un trabajo de taller que optó por el uso de materiales como lino u óleos preferentemente traídos desde Europa, que adhirió solo parcialmente al patrón de la manualística europea, y donde la perspectiva, el diseño, la composición, la sujeción del soporte tela al bastidor o la moldura que encuadra son ejemplos elocuentes de dicha adhesión parcial, y se aventura a establecer nexos, relaciones y paralelismos con el referente cusqueño. Todo ello constituyó un ejercicio de diálogo multidisciplinario, que ejerce como medio de relación entre las fuentes, las pruebas y los indicios que a lo largo de esta tesis hemos buscado contextualizar y documentar desde fuentes tanto escritas como materiales.

Finalmente, en el **capítulo 5**, hicimos referencia al destino actual de la serie, a su lugar de ensamblaje y a su emplazamiento definitivo en el convento franciscano de Santiago, lugar en que la serie fue concluida con la instalación de las imágenes pintadas sobre bastidores y la disposición de una moldura dorada que los encuadra. Una recopilación fotográfica nos ayudó a reconstruir la mirada de los espectadores al interior del monasterio, mientras que sostenemos que la disposición actual (en la Gran Sala) nos aproxima a la mirada de los pintores cusqueños, quienes junto con ser los artífices de la serie, fueron sus primeros espectadores. Concluimos el capítulo 5 indicando que el discurso institucional que los dispuso en la Gran Sala se alinea a una voluntad de construcción identitaria patrimonial latinoamericana y nacional. Voluntad que, no obstante, detiene su

antigua función de objeto cultural, de legitimación social, o de simple objeto ornamental. En consecuencia, posiblemente el actual sistema de exhibición no nos aproxima a la mirada de los monjes que la contemplaron originalmente (en altura y/o cubierta), aunque sí nos parece que se encuentra más cercana a la mirada de el o los artistas que la concibieron en Cusco virreinal.

Este estudio y el carácter inédito de los datos obtenidos, ponen en evidencia el interés del uso de los análisis científicos interpretados desde la iconología material, como una herramienta que se justifica a partir de la naturaleza del objeto mismo, y desde el cual ha sido posible constatar que la historia del arte no es un sistema autorreferenciado, observación que corrobora las ideas de Panofsky, pues para interpretar simbólicamente las fuentes materiales de *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*, necesitamos abrirnos más allá del propio sistema del arte para proveer nuestras hipótesis. A partir de lo señalado y en un intento por pensar la vigencia de este proceso interpretativo, podemos hacer referencia a lo planteado por Thomas Raff, Silvia Bordini, o Gabriela Siracusano para quienes resulta necesario desplegar una transformación disciplinar que supone pasar desde una historia de los estilos a una historia material del objeto. En ese orden de ideas, nos parece pertinente mencionar también los aportes del método indiciario que el historiador italiano Carlo Ginzburg propuso a la historia del arte. Sostenemos que éstos permearon necesariamente nuestro trabajo que empleó como fuentes indirectas análisis de laboratorio, en tanto la estrategia de Ginzburg proponía la posibilidad de producir una narración histórica construida desde datos

experimentales -en apariencia secundarios-, tales como indicios, huellas o síntomas.

Entre las prospecciones que podemos aventurar para este trabajo, volveremos nuevamente la mirada a Bordini cuando se refiere a la necesidad de individualizar los comportamientos de los artistas con respecto a datos, operaciones y producción material y simbólica. Por ello, y considerando la propuesta de Bordini, la actual configuración visible del cuadro *San Francisco niño reparte el pan a los pobres* fue en esta tesis revisada siguiendo la lógica de etapas constructivas propias de un manual, con el propósito de conocer la mayor cantidad de etapas que posibilitaron a los materiales devenir en objeto perceptual, utilizando la técnica a modo de medio expresivo implicada en definir y articular el estilo de la imagen desde constantes elecciones a veces explícitas y meditadas, otras veces instintivas e improvisadas. Si tanto Bordini como Burucúa reparan en la importancia de analizar tratados pictóricos -por constituir éstos una vía de comunicación del saber-, sostenemos que su ausencia es sintomática de una importante modificación de actitud y mentalidad por parte de los artífices virreinales.

Tenemos claridad no obstante, que todavía se hace necesaria una definición más precisa del concepto de “técnica” y una más meditada y rigurosa metodología interpretativa desde el método material iconológico, para lo cual, sería preciso plantear futuras preguntas tomando como caso de estudio un corpus pictórico más amplio, donde el método demuestre su capacidad de ser sistematizado. En este

sentido, creemos haber aportado con la necesaria incorporación de exámenes de laboratorio en las lecturas históricas a las obras de arte, contribuyendo con nuevas preguntas sobre obras y problemas antiguos, abriéndolas a ser descritas y analizadas.

Esta acotada primera investigación material puede prospectarse en el futuro, en tanto deja pendiente un conjunto de estudios e inferencias más pormenorizados de la misma obra (por ejemplo un estudio cromático a otras zonas del cuadro, un análisis forestal al bastidor, o un estudio detallado del tipo de trama y urdimbre de la tela y del sistema de costura manual con el cual se unieron los paños). A su vez, estos estudios podrían cotejarse con los análisis de otros cuadros de la serie, y a partir de esa información plantear interrogantes comparativas entre la serie santiaguina y otras obras atribuidas al mismo taller, hoy emplazadas en las ciudades de Cusco y Ocopa. De este modo, nuestro trabajo de tesis pudiera devenir en un estudio comparativo internacional, partiendo de la premisa que “lo colonial” en términos materiales, no solo representaría un estilo artístico, sino un concepto variable del tiempo, el espacio y la sociedad; un nuevo tipo de percepción tanto visual como espiritual y un reflejo de nuevas miradas religiosas, del estatus social, de la ostentación, de la representación idealizada o alterada de una simbología visual y material heredada desde Europa.

Finalmente, ponemos énfasis en los límites de nuestra investigación que estudió un solo cuadro, por lo que de ella no podemos derivar una regla material iconológica, en cuanto cualquier análisis de esta naturaleza tiene como estrato

sustancial el estudio de un período, producto de un amplio conocimiento contextual, y para ello se requiere conocer ejemplos suficientes y sistemáticos capaces de dar cuenta de la persistencia de valores simbólicos. Al comparar las definiciones de Panofsky sobre iconología, y a partir de las implicancias que aporta Raff sobre Iconología material, hemos podido ver algunas diferencias entre las aproximaciones de ambos autores, asunto importante de precisar en la medida que el segundo toma y acota un concepto del primero. Junto con las muchas preguntas que abre este estudio, demanda también abrirse a un corpus más amplio de obras para lograr realmente un estudio comparativo a partir de una cantidad suficiente de casos coloniales representativos, capaces de instalar las características técnicas propias de un género o estilo pictórico distintivo de ese taller.

BIBLIOGRAFÍA

ACUÑA, C. 1998. *La imagen barroca en el arte latinoamericano: aproximación a la serie de 54 pinturas que representan la vida de San Francisco*. Tesis para optar al grado de Licenciada en Teoría e Historia del Arte. Santiago, Universidad de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas. 170p.

ACUÑA, C. 2012. "El franciscano Pedro de Alva y Astorga y el círculo de pintores de Juan Zapaca Inca: milenarismo y visualidad en la cultura cusqueña del siglo XVII". *En: Eadem Ultraque Europa*, Revista de la Escuela de Humanidades de la Universidad de San Martín (12): 53-78.

ACUÑA, C. (compiladora). 2013. *Perspectivas sobre el coloniaje: estudio introductorio*. Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado. 106p.

ACUÑA, C. 2016. "Del libro a la imagen: una aproximación a la iconografía de la Inmaculada Concepción a través del estudio de la Biblioteca del Convento de San Francisco en Santiago". *En: Anales de literatura chilena*, 17 (26): 193-211.

ALBERTI, L. 1999. *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid, Tecnos. 204p.

ALVAREZ DE ARAYA, G. "Dos momentos singulares de la crítica de las artes visuales en América Latina". *Revista Punto de Fuga* (3): 111-133.

ANALES DEL CUZCO: 1600-1750. 1901. Lima, Imprenta del Estado. 502p.

APPADURAI, A. (ed). 1991. *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*. México, Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 406p.

ARCHIVO GENERAL DE LA NACION. LIMA, *Protocolo de Pedro Bastante Ceballos*, 1647-49. Protocolo número 187, del siglo XVII, registro de 1649, folios 3-4 y 42v – 47r.

BALL, P. 2003. *La invención del color*. Madrid, Turner. 464p.

BANDMANN, G. 1969. *Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials. Städel-Jahrbuch* (N.F.2). pp. 75-100.

BARROCO HISPANOAMERICANO EN CHILE VIDA DE SAN FRANCISCO DE ASÍS PINTADA EN EL SIGLO XVII PARA EL CONVENTO FRANCISCANO DE SANTIAGO DE CHILE Y EXPUESTA EN EL MUSEO DE SAN FRANCISCO DEL CITADO CONVENTO. 2002. Por M. Carmen García Atance de claro, "et al". Madrid, Corporación Cultural 3C para el Arte. 183p.

BAXANDALL, M. 2000. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona, G. Gili. 201p.

BELTING, H. 2009. *Imagen y culto*. Una historia de la imagen anterior a la era del arte. Madrid, Akal, Arte y estética nº 75. 744p.

BENAVENTE, V. T. 1995. *Pintores Cusqueños de la Colonia. Municipalidad del Qosqo*. 222p.

BENAVIDES, A. 1953. "Las pinturas coloniales del templo de San Francisco de Santiago". En: *Revista Chilena de Historia*. 67-96.

BIADÓS Y. B. S.f. "El Templo de Poquen Cancha, la Reforma de Pachacutec y la Historia Incaica" [en línea]. *Team Bolivia: Archeología*. <<http://www.faculty.ucr.edu/~legneref/biados/texts/EI%20templo%20de%20Poquen.htm>> [fecha de consulta: 12 de febrero de 2014].

BORDINI, S. 1995. *Materia e imagen: fuentes bibliográficas de las técnicas de la pintura*. Barcelona, Eds. del Serbal. 249p.

BRUQUETAS, G. R. S.f. "Los gremios, las ordenanzas, los obradores" [en línea]. Instituto del Patrimonio Histórico Español. <http://geiic.com/files/RetablosValencia/R_Bruquetas.pdf> [fecha de consulta:15 de abril de 2015].

BRYSON, N. 1991. *Visión y pintura: la lógica de la mirada*. Madrid, Alianza. 180p.

BULL, K., 15 de agosto de 2015 *Lino como especie nativa* [en línea] En: <kebull@uc.cl> 15 de agosto de 2015 <vfjimene@uc.cl> [Consulta: 13 de agosto de 2015].

BURKE, P. 1994. *La revolución historiográfica francesa: la escuela de los annales 1929-1989*. Barcelona, Gedisa. 144p.

BURKE, P. 1995. *La fabricación de Luis XIV*. Madrid, Editorial Nerea. 230p.

BURKE, P. 2001. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica. 272p.

BURKE, P. 2006. *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona, Ed. Paidós Ibérica. 169p.

BURUCÚA, J. E. 1989. "Arte difícil y esquivo. Uso y significado de la perspectiva en España, Portugal y colonias iberoamericanas (siglos XVI - XVIII)". En: Cuadernos de Historia de España. Instituto de Historia de España, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

CABRERA, A., 15 de abril de 2014. Pauta de color [en línea] En: <acabre@uc.cl> 15 de abril de 2014 <vfjimene@uc.cl> [Consulta: 15 de abril de 2015].

CARDINALI, M. "El Origen de la Historia Técnica del Arte y el Estudio del Proceso Creativo del Artista" [en línea] <https://translate.google.com/translate?hl=es-419&sl=en&u=https://www.mpiwg-berlin.mpg.de/en/research/projects/fgdupre_marco-cardinali_the-origin-technical-art-history&prev=search> [fecha de consulta:15 de octubre de 2016].

CARDUCHO, V. 1865 [1633]. "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, Imprenta de Manuel Galiano, 522 p.

CASTELNUOVO, E. y SERGI, G. 2002. *Arti e storia nel Medioevo: Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*. Torino, G., Einaudi. 758p.

CASTRO, A. 2013. *La consistencia material del cuadro-objeto colonial. Pinturas cusqueñas en los siglos XVII y XVIII*. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos. Santiago, Facultad de filosofía y Humanidades Universidad de Chile. 157p.

CATALÀ, D. J. 2008. *La forma de lo real. Introducción a los estudios visuales*. Barcelona, Editorial UOC. 341p.

CHAMI, P. C. 2010. *Estudio de la técnica de la pintura de caballete barroca novohispana de finales del siglo XVII: Una alternativa plástica*. Tesis para obtener el grado de maestría en Artes Visuales. México, UNAM / ENAP. 274 p.

CHARTIER, R. 1995. *Sociedad y escritura en la Edad Moderna: La cultura como apropiación*. México, Instituto Mora. 266 p.

CORNEJO, B. J. (Ed). 1960. *Derroteros de Arte Cuzqueño: Datos para Una historia del Arte en el Perú*. Cuzco, Editorial Garcilaso. 337p.

CRUZ, I. 1984. *Lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile*. Santiago, Editorial Antártica. 504p.

Cruz, I. 1984. *Arte en Chile. Historia de la Pintura y de la Escultura. Desde la Colonia al siglo XX*. Editorial Antártica, Santiago de Chile, 504p.

CRUZ, I. 1986. *Arte y sociedad en Chile 1550 - 1650*. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile. 318p.

CRIDER, J. 1991. "Indians and Artistic Vocation in Colonial Cuzco, 1650-1715". En: *UCLA Historical Journal* [en línea] <<http://escholarship.org/uc/item/8xh0r92z>> [fecha de consulta: 12 de junio de 2011].

CUADROS, M. 1957. Del Libro Manuscritos de América titulado "Lo contenido en este tomo intitulado sucesos del año 1650, está a lo último por orden Alfabético Folios Nos. 124/127. Archivo Histórico de la Biblioteca nacional de Madrid".

DA VINCI, Leonardo. (1999). *El tratado de la pintura*. Madrid, Imprenta Real. 266p.

DAMIAN, C. 1995. "Artist and Patron in Colonial Cuzco: Workshops, Contracts, and a Petition for Independence". En: *Colonial Latin American Historical Review* 4 (1, Winter): pp. 23-53.

DE LARA, J. 1999-2000. "El vulcano e le ali: the iconography of Joachim of Fiore in Latin America", V Congresso Internazionale di studi Gioachimiti "Gioachino da Fiore tra Bernardo di Clairvaux e Innocenzo III". *Bolletino del Centro Internazionale di Studi Gioachimiti*, 13/14, Florencia, Edizione Dedalo. pp.159-169.

DET KONGELIGE BIBLIOTEK. S.f. "GKS 2232 4^o: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno (1615)" [en línea], *Danmarks Nationalbibliotek København* *Universitetsbibliotek*
<<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/687/es/image/?open=id2690171>>
[Consulta] 17 de febrero de 2014.

ELKINS, J. 1999. *What painting is: how to think about oil painting, using the language of alchemy*. New York, Ed. Routledge. 246p.

ELKINS, J. 2008, "On some limits of materiality in art history", *31: Das Magazin des Instituts für Theorie* (12): 25–30.

FAJARDO DE RUEDA, M. 2004. "Milenarismo y arte. La presencia del pensamiento de Joaquín de Fiore en la Nueva Granada". En: *Palimpsestvs* (4): 236-258.

FREEDBERG, D. 1992. *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, Cátedra, 496p.

GANDARILLAS, J. 5 de agosto de 2015 *Consulta sobre Gran Sala* [en línea] En: <gandarillasjaime@gmail.com> 5 de agosto de 2015 <vfjimene@uc.cl> [Consulta: 3 de agosto de 2015].

GARCÍA, NP. 2008. "Inicio de la fabricación y el comercio de los soportes de tela" [en línea],
<<http://www.raco.cat/index.php/UNICUM/article/download/290255/378528>>
[Consulta 18 de noviembre de 2016].

GARCÍA, S. C. 1995. "Aproximaciones conceptuales sobre la pintura colonial hispanoamericana". En GUTIÉRREZ, R. (coord.) *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid, Ediciones Cátedra. pp. 83-100.

GINZBURG, C. 1989. *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*. Barcelona, Editorial Gedisa. 208p.

GOMBRICH, E. 2003. *Los Usos de Las Imágenes: Estudios Sobre la Función Social del Arte y la Comunicación Visual*. Fondo de Cultura Económica. 304p.

GÓMEZ, C. (Coord.). 2013. *Sobre el color en el acabado de la arquitectura histórica*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 352 p.

GRANADOS, S. R. 1995. "Descubrimiento múltiple de El Arte Maestra". En: GUTIÉRREZ, R. (coord.) *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid, Ediciones Cátedra.

HILL, J. 2013. *Pre Columbian Textiles Exhibition* [en línea] <<https://prezi.com/nwtkj9diclnx/pre-columbian-textiles-exhibition/>> [Consulta] 17 de febrero de 2014.

ITURRIAGA, R. 2007. *4268 nombres y otros datos. Elenco de religiosos de la Orden Franciscana que han pasado por Chile*, Publicaciones del Archivo Franciscano, Santiago de Chile.

JAQUE, J. 2012. *Reconocimiento de materialidad en vigas policromadas de la iglesia y convento de San Francisco a través de análisis científicos*. Tesis para optar al grado académico de licenciatura en conservación y restauración de bienes culturales. Santiago, Universidad Internacional SEK, Facultad de Patrimonio Cultural y Educación. 148p.

JIMÉNEZ, J. 2010. *Teoría del Arte*. Madrid, Tecnos/Alianza Editorial. 281p.

KEMP, W. 1975. "Material der bildenden Kunst. Zu einem ungelösten problema der kunstwissenschaft". En: *Prisma (Gesamthochschule Kassel)* (H. 9): 25-34.

LA PINTURA ITALIANA HASTA 1400: MATERIALES, MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS DEL ARTE. 1995. Por David Bomford "et al". España, Ediciones del Serbal. 225p.

"LEYENDA DE LOS TRES COMPAÑEROS (TC)". S.f. En: *Directorio Franciscano. Fuentes biográficas franciscanas* [en línea] <<http://www.franciscanos.org/fuentes/leyendatrescom.html>> [Fecha de consulta: 4 de abril de 2013].

"LEYENDA DE LOS TRES COMPAÑEROS, 1-35". S.f. En: *Directorio Franciscano. Fuentes biográficas franciscanas* [en línea] <<http://www.franciscanos.org/fuentes/leyendatrescom01.html>> [Fecha de consulta: 4 de abril de 2013].

LILLIE, A. 2014. "Constructing the Picture". En: *Building the Picture: Architecture in Italian Renaissance Painting* [on line], London, The National Gallery, <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/exhibition-catalogues/building-the-picture/constructing-the-picture/putting-perspective-into-perspective>> [Fecha de consulta: 9 de marzo de 2015].

MARCOY, P. 2001. *Viaje a través de América del Sur*. Lima, Editado por Instituto Francés de Estudios Andinos, Pontificia Universidad Católica del Perú. Banco Central de Reserva del Perú y Centro Amazónico de Antropología Aplicada. 567p.

MÁS ALLÁ DE LA IMAGEN. LOS ESTUDIOS TÉCNICOS EN EL PROYECTO JOSÉ GIL DE CASTRO. 2012. Por Natalia Majluf "et al". Lima, Ed. Museo de Arte de Lima. 160p.

MEBOLD, L. 1987. *Catálogo de Pintura Colonial en Chile. Obras en Monasterios de Religiosas de Antigua Fundación*. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile. 387p.

MEBOLD, L. 2010. Catálogo de pintura colonial en Chile Convento-Museo San Francisco. Santiago, tomo 1. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile. 387p.

MESA, J. de y GISBERT, T. 1946. *Ordenanzas y Constituciones del Gremio de Pintores doradores Y Encarnadores. AGN Lima, PROTOCOLO número FL87, del Siglo XVII, Registro de 1649, fs. 42v-47r*. Publicado como Apéndice I de José de

Mesa y Teresa Gisbert en Historia de la Pintura Cusqueña. Lima: Fundación Agosto N.

MESA, J. de y GISBERT, T. 1982. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Lima, Fundación Augusto N. Wiese. 317p.

MILHOU, A. 1983. *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*. Valladolid, Seminario Americanista. 479p.

MUELLE, J. y WELLS. R. 1939. "Las pinturas del templo de Pachacamac". En: *Revista del Museo Nacional*. Lima. VIII (2): 265-282.

NARANJO, M. N. 2012. *Estudio de la pintura mural ubicada en la nave central de la Iglesia de San Francisco: identificación de materiales y técnicas para su conservación*. Tesis para optar al grado académico de licenciatura en conservación y restauración de bienes culturales. Universidad Internacional SEK, Facultad de Patrimonio Cultural y Educación. 141p.

ORTEGA Y GASSET. 1939. *La Meditación de la técnica*. Madrid, Editorial Espasa Calpe. 157p.

OVIDIO. 2008. *Las Metamorfosis*. Madrid, Editorial Gredos. 208p.

PACHECO, F. 1871. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Madrid, Imprenta de J. Cruzado. 114p.

PANOFSKY, E. 1972. *Estudios sobre iconología*. Alianza. 350p.

PANOFSKY, E. 1987. *El significado en las artes visuales*. Alianza. 386p.

PANOFSKY, E. 1985. *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid, Editorial Cátedra. 136p.

PANOFSKY, E. 2002 (2ª edición). *Arte e ilusión*. Londres, Phaidon. 386p.

PANOFSKY, E. 2003. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Ed. TusQuets. 123p.

PASTOUREAU, M. 2010. *Azul: historia de un color*. Barcelona, Paidós Contextos. 241p.

PEREIRA E. 1953. *La iglesia y convento mayor de San Francisco*. Santiago, Consejo de Monumentos Nacionales. 15p. P 7. [Recurso disponible en Memoria Chilena [en línea] En: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-127158.html>]

PEREIRA, E. 1965. *Historia del Arte del Reino de Chile*. Santiago, Ed. Universitaria. 497p.

PHELAN, J. 1970. *The Millennial Kingdom of the Franciscans in the New World*. Berkeley, University of California.

PIZARRO, G. F. S.f. "Identidad y mestizaje en el arte barroco andino. La iconografía". Biblioteca Digital Faculdade de Letras Universidade do Porto [en línea], Portugal. <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7511.pdf>> [fecha de consulta: 26 de mayo de 2014].

PORRAS, B. R. 1999. *El legado quechua: indagaciones peruanas*. Lima, UNMSM - Fondo Editorial. 421p.

POUNDS, N. 1992. *La Vida Cotidiana, Historia de la Cultura Material*. Barcelona, Ed. Crítica, S.A. 576p.

POZZI-ESCOT, D., PACHECO, G. y UCEDA, C. 2013. *Pachacamac: Templo Pintado. Conservación e investigación* [en línea], Lima, Ministerio de Cultura. <https://www.academia.edu/13192244/Pachacamac_Templo_Pintado._Conservaci%C3%B3n_e_Investigaci%C3%B3n> [Consulta] 15 de febrero de 2014

RAFF, T. 2008. *Die Sprache Der Materialien: Anleitung zueinerlkonologie der Werkstoffe*. Münster, Waxmann. 221p.

RAFF, T. 26 de junio de 2015. *Materialikonologie* [en línea] En:<thomasraff@thaja.de> 26 de junio de 2015 <vfjimene@uc.cl> [Consulta: 24 de junio de 2015].

REEVES, M. 1969. *The influence of Prophecy in the Later Middle Age. A Study in Joachinism*. Oxford, University Press. 574p.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2017. Apotropaico,ca [en línea] <<http://dle.rae.es/?id=3HoUzWd>> [Fecha de consulta: 2 de enero de 2017].

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2017. Técnico, ca [en línea] <<http://dle.rae.es/?id=ZlkyMDs>> [Fecha de consulta: 2 de enero de 2017].

ROA, U. L. 1929. *El Arte en la época colonial de Chile*. Santiago de Chile: Impr. Cervantes. 75p.

ROJAS, A. A. 1981. *Pinturas Franciscanas*. Santiago, Banco O'Higgins. 160p.

ROMERO A. R. 2009. *El bodegón español en el siglo XVII: desvelando su naturaleza oculta*. Madrid, I & R Restauración y Estudios Técnicos de Pintura de caballete. 431p.

ROTH, K. 2001. "Material culture and intercultural communication". En: *International journal of Intercultural Relations*. (25) 563-580.

ROVEGNO J. 2009. *La casa de Fray Pedro de Bardeci El convento de San Francisco Santiago de Chile: ensayo cronológico 1554-2004*. Santiago, Ediciones Alameda. 130p.

RÜBEL, D. y WAGNER, M. 2002. *Material in Kunst und Alltag*. Berlin, Akademie Verlag. 223p.

SARANYANA, J. 2003. "Sobre el milenarismo de Joaquín de Fiore: Una lectura retrospectiva". En: *Teol. vida* [online] 44 (2-3): 221-232. <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0049-34492003000200007&lng=es&nrm=iso> [Fecha de consulta: 15 de mayo de 2016].

SCHENKE, M. 2015. *Imágenes y reliquias en Santiago de Chile: prodigios, tradiciones, creencias y prácticas (siglo XVIII)*. Tesis para optar al grado académico de Doctor en Historia. Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política. 399p.

SCHENONE, H. 1998. *Iconografía del arte colonial*. Buenos Aires, Fundación Tarea. 423p.

SCHENONE, H. 2014. "Apuntes para una hipótesis general sobre la pintura colonial sudamericana". En: *Tarea*. Anuario del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural. 1(1): 91-95. P. 92.

SENNETT, R. 2009. *El Artesano*. Barcelona, Anagrama. 461p.

SEPÚLVEDA, E. 2013. *Mural los 7 sacramentos de fray Pedro Subercaseaux: su técnica y materiales constitutivos*. Tesis para optar al grado de licenciada en conservación y restauración de bienes culturales. Universidad SEK, Facultad de Patrimonio Cultural y Educación 104p.

SIRACUSANO, G. 2004. Azuritas y Bermellones en el taller colonial. Barcelona, en Campos Vera, Norma (ed.). II Encuentro Internacional de Barroco. "El Barroco y las fuentes de la diversidad cultural", La Paz, Viceministerio de Cultura, Unión Latina and Unesco.

SIRACUSANO, G. 2005. El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII. Buenos Aires, Fondo de cultura económica. 366p.

SIRACUSANO, G. 6 de julio de 2015. *Consulta, azul maya* [en línea] En: <gasiracusano@gmail.com> 4 de diciembre de 2014 <vfjimene@uc.cl> [Consulta: 6 de julio de 2015].

STOICHITA, V. 2000. *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona, Ediciones del Serbal. 301p.

SUAREZ, M. 2008. "El Arte Maestra: vicisitudes de un documento". En: *Discurso Visual* enero-junio (10) [en línea].

<<http://discursovisual.net/dvweb10/confrontacion/conftere.htm>> [Consulta: 8 febrero, 2014].

TAMAYO, H. J. 1992. *Historia General del Qosqo, vol II*. Cusco, Municipalidad del Qosco. 951p.

TOWNSEND, J. 1996. *Turner's Painting Techniques*. Tate Gallery Publishing. 84p.

TOWNSEND, J., RIDGE, J. y HACKNEY, S. 2004. *Pre-Raphaelite Painting Techniques*. Tate Publishing. 208p.

TOWNSEND, J. y HERMENS, E. 2009. *Sources and Serendipity. Testimonies of Artists' Practice*. Londres, Archetype Publications Ltd. 164p.

VALENZUELA, A. F. *La debilidad institucional del gremio de pintores de Cusco en el período colonial. Un estudio Historiográfico* [en línea] <https://www.academia.edu/7509022/La_debilidad_institucional_del_gremio_de_pintores_de_Cusco_en_el_per%C3%ADodo_colonial._Un_estudio_Historiogr%C3%A1fico> [Consulta] 7 de septiembre de 2014.

VALENZUELA, F. 4 de diciembre de 2014. Consulta [en línea] En: <fernando.valenzuela@unab.cl> 4 de diciembre de 2014 <vfjimene@uc.cl> [Consulta: 24 de noviembre de 2014].

VARGAS, N. "El pan de san Francisco". En: *Revista Punto de Fuga* (3): 153-161.

VASARI, G. 2000. *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Barcelona, Océano. 360p.

VV. AA. (Gutiérrez, H, J. coord.). 2008. *Pintura de los reinos: identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. México, D.F., Fomento Cultural Banamex.

VV.AA. (KREBS, M. coord. Edit.). 2009. *Serie de Santa Teresa: Visiones Develadas Monasterio del Carmen de San José de Santiago de Chile*. Santiago, Ograma Impresores. 192p.

WAGNER, M. 2002 (a). *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne*. München, C.H. Beck Verlag. 347p.

WAGNER, M. 2002 (b). *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*. München, Verlag C. H. Beck. 261p.

WIESEMAN, M. 2010. *A Closer Look: Deceptions and Discoveries*. Londres, National Gallery Company Limited. 95p.

Anexo 1

Manuel Cuadros. Del Libro Manuscritos de América.– 1957, titulado "Lo contenido en este tomo intitulado sucesos del año 1650, está a lo último por orden Alfabético Folios Nos. 124/127. Archivo Histórico de la Biblioteca nacional de Madrid".

"Estando la ciudad del Cuzco con algún contento por haber pasado el más riguroso invierno de aguas que jamás vieron los antiguos pues en seis meses no dejó jamás de llover poco o mucho, y habiendo ya cesado por término de veinte días y por las calles y plazas enjuntas: el día 31 de marzo a las dos de la tarde, vino derrepente tan gran temblor que todos salieron huyendo a las plazas y calles llenos de confusión, sin saber a dónde acudir, pues ni el marido cuidaba de su mujer, ni la mujer de sus hijos, sino cada cual procurando escapar la vida. Duró el temblor más de medio cuarto de hora, asolando en tan breve tiempo todos los templos que eran de los mejores del Reyno de manera que no quedó ninguno a donde poder oír misa y todas las casas del pueblo, asimismo arruinó y echo por el suelo, las que quedaron en pie, tan maltratadas, que no es posible entrar en ellas, sino derribarlas, por el riesgo que están amenazando con su caída. Sosegado el temblor fue la confusión mayor, porque andaban los hombres como locos, por las calles en cuerpo y las mujeres sin mantos, buscando a sus mujeres e hijos, los hermanos a sus hermanas, los amigos a los suyos, con tanto alarido y gritos que parecía día de juicio, y más cuando fueron reconociendo los Templos por el suelo, tanto que en San Francisco, se estaba haciendo una iglesia nueva de las obras más insignes que se han visto en este Reyno y en que se había gastado gran suma de ducados y la dejó de manera que no puede servir lo edificado en ella, después de haber echado por el suelo la Iglesia vieja, y todo el Convento: y lo mismo obró en la obra nueva de la catedral, con que será menester derribar la mayor parte de ella, cosa de gran lástima. En Santa Clara cayeron algunos cuartos y celdas, lastimó algo la Iglesia, derribó la torre. El Hospital de los Naturales cayó a pique, con todo el coro y la Iglesia y solo reservó la Sala de los

Enfermos misericordia grande de su Divina Majestad. El Hospital de los Españoles fue la casa que menos atormentó que parece miró Nuestro Señor era de pobres y así uso de misericordia con ella. La Compañía de Jesús participó de grande estrago, pues vino al suelo la Iglesia y todo lo mas del claustro quedando sin celda ninguna, donde poder hospedarse los Padres: Santo Domingo padeció el golpe de la mayor desdicha, pues quedó el templo (siendo el mejor y el más hermoso), por el suelo, abriéndose hasta las bóvedas debajo de tierra, sin quedar en pie claustro, celda, ni cocinas y fue forzoso irse los padres a vivir a la huerta donde tienen colgados sus pabellones. I con toda esta ruina solo padeció un religioso Procurador del Convento, llamado el Padre Vallejo.

(...) Amaneció el martes el cielo sereno y sin temblar, por espacio de dos horas y ha esta hubo uno de los más recios que ha habido y hasta ahora son 123 temblores que ha habido en seis días que a que dura este castigo sin haber cuando la Divina Majestad será servido de aplacar su ira. Es esta ciudad siendo de las primeras de este Reyno tan asoladas que es compasión y causa horror mirar las calles donde había tantas casas que eran de tan grandiosa fábrica y tantos edificios grandiosos, todos por el suelo sin esperanza de que se vuelvan a edificar, así por imposibilidad de los vecinos, como los que podían tener algún alivio, por ser encomenderos, han quedado también imposibilitados por esta parte porque todos los pueblos de indios de muchas leguas alrededor de eta ciudad, han padecido de la misma calamidad y ruina, quedando destruidos asolados sin que en los más de ellos haya quedado Iglesia, ni casa en pie, los cerros se han desgajado en grandes partes, los campos y caminos se han abierto y hechos

grandes socavones brotando por todo ellos volcanes de agua colorada y en otras partes envuelto con gran cantidad de arena y no sabemos en que ha de parar.

En fin sobre tanta ruina ha sido grande la misericordia de Dios, pues las muertes de españoles no llegan a diez y las de los indios e indias llegaron hasta ciento y no ha muerto persona de consideración y siendo así que si sucediera el temblor primero de noche, fueron pocos los que hubieran quedado vivos. Ha parado el castigo hasta hoy, solo en las ruinas de las casas quiera su divina Majestad darnos gracia para enmendar la vida y salir de los pecados que ocasiona este castigo.

Anexo 2
Texto de 1688

[“+]
SELLO TERCERO, UN REAL, AÑOS³⁴⁴
DE MIL Y SEISCIENTOS Y OCHEN-
TA Y CINCO, OCHENTA Y SEIS, Y
OCHENTA Y SIETE

[Par]a los años

[1]687 y 1688

El alferez Joseph de Espinosa de los Monte[ros =]

Marcos de Rivera = Lorenzo Sanchez de Medina = Ma-

nuel Joseph Gamarra = Lazaro de la Banda

don Andres Fernandez de Acuña = Geronimo

de Malaga = Marcos Ponze de Leon = todos

maestros pintores en esta çiudad paremos ante Vuestra [merced]

en la via y forma que aya lugar de derecho y al nuestro com-

benga desimos que es benido a nuestra noticia, de que los

yndios pintores an presentado petision en

que piden apartarse de nuestro gremio, o negar-

se de haser este año el arco triunfal = Por lo qual

sin contradicion alguna aunque no se nos a noti-

ficado benimos en ello juntamente obedesiendo

con el rrespeto devido el auto proveydo por vuestra merced

en que todos de mancomun y a una boz guardaremos

cumpliremos y executaremos dicha orden,

³⁴⁴ El documento se transcribió por línea, de modo que pueda compararse con el original. Se respetó al máximo la forma escritural, salvo los nombres propios que aquí van con mayúscula en la inicial.

como cosa que ymporta al servicio de Dios nuestro señor
y que el año benidero lo haremos nosotros y otros
nuestros compañeros los donadores y escultores
que son pocos ellos y que no pasan de dies o onse
y nosotros somos otros tantos = Y por es-
cusar la livertad y lisura con que dichos yndios
pintores se rresistian a dar la junta re-
dusiendolo casi a descompostura con sus pala-
bras provocativas que como gente tan per-
niciosa y ocasionada lo hacian querian ...
dian a la rectitud de la comision de ...
segun son de libres y nosotros por no yr ni
dar su justicia los allanamos y no es bie...
que estorbemos p... con testimonios fue

[primera línea ilegible]

...d...s...r...los

...es....s no an visto

...a lo que an delatado demas

...deven ser corregidos y tengan

s...didos e manifieste y si lo an proveido

se nos de traslado para dar nuestros des-

cargos pues en general nos an [desacre]-

ditado, siendo asi que solos tres o quatro

hombres son de los que se nombran
por capataces y de estos el que fue-
remos culpados estamos prestos
a la rrestitucion de lo que disen ellos
que con violencia se les quita y agravia
y estamos asimesmo a pagar la prision
si lo an frenado y de lo contrario
no se deve dar credito a gente que
acostumbra embriagarse que no ...
dan en la gravedad del exseso
con que ellos levantan testimonio
e juramentos falsos pues ...
a qualquiera delito que cometen
por grande que sea solo dan por des-
cargo de que estan embriagados
y asi hablando con el devido respeto
no se deve dar lugar a semejante
malicia ni que se queden sin co-
rreccion = En cuya atencion
a Vuestra merced pedimos y suplicamos
se sirva de mandar se lleven de-
vida execucion estando por vuestra merced pro-
veydo en que se sirvio de mandar
que los dichos yndios hagan ...

el arco triunfal para el dia de
corpuz = Y otro año nosotros
con dichos doradores y escultores
que con eso sesaran malicias
y malos ymformes de dichos

yndios y se bera el mal prosede[r]
dellos que es justicia la qual
pedimos y lo nesesario en derecho
- otrosi desimos que para que quede
asentada nuestra mancomunidad
entre nosotros y dichos doradores
y escultores para haser dicho arco
triumfal quando nos quepa
el hacerlo combiene a nuestro derecho
que dichos doradores y escultores
que son don Juan Tomas escultor
don Pasqual Quispi Phuro = don Juan
Chanca = don Andres Llamac Sinch[i]
y otros maestros sean llamado[s]
y notificados para este efecto
para que no tengan ygnoran-
cia y sepan lo que an de haser
a vuestra merced pedimos y suplicamos

Appendix

PETITION OF SPANISH PAINTERS (1688)

The Second lieutenant Joseph de Espinosa de los Monteros, Marcos de Rivera, Lorenzo Sanchez de Medina, Manuel Joseph Gamarra, Lazaro de la Borda, Don Andres Fernandes de Azaña, Geronimo de Malaga, Marcos Ponze de Leon, all master painters in this city we appear before you and God and we announce the news that the Indian painters in the presented petition ask to separate themselves from our group, forcing us to make for this year the triumphal arch. Thus, without contradiction and although it has not been notified to us directly, we come together to the owed respect provided for you that all of us together keep, fulfill and execute this order as a thing of importance to the service of God Our Lord and that the next year we will do it [the art] for our collaborators the gold finishers and sculptors who are a few; not more than ten or eleven and as many of us. In order to excuse the liberty and candor with which the Indian painters reduced the gathering to almost chaos with their provocative words and as malicious people they did not follow the rectitude of the commission but being free and because we did not want to irritate justice we hushed them. It is not just that this be paid to us with false testimony which has been raised to our discredit and impediments. They have not offered proof of that which they have said of us and so they should be corrected and reprimanded severely and they have moved away and left us to our duties but discredited by some three or four so-called foremen. Because of them we have been accused of being guilty but we are ready to regain our rights without their violence which makes matters worse. We are ready to pay the people who are accustomed to getting drunk being that they are in the gravity of excess. They raise and declare false testimonies and to any crime they make they only say that they were drunk and thus speaking with due respect opportunity should not be given to such malice, or to pass by without correction. We ask and beg of you to send the two Indians to pay one year of triumphal arch in the day of Corpus and another year for us with two gold finishers and sculptors. With that, malice and misinformation will cease for the two Indians and their bad behavior will show; we ask justice and that which is necessary.

We must say that in order for bad will to be absent among us we ask of two gold finishers and sculptors to make our triumphal arch so that when it is time to do it we have two gold finishers and sculptors who are: Don Juan Tomas, sculptor, Don Pascual Quispiphuro, Don Juan Chauca, Don Andres Llamasicinchi and other masters. That they may be called to this effect. so that they may not be ignorant and so that they know what must be done. We ask and beg of you to do as we are asking and as it is just that we ask for:

Joseph de Espinosa de los Monteros
Manuel Joseph Gamarra
Marcos de Rivera
Lazaro de la Borda
Andres de Azaña
Lorenzo Sanchez de Medina
Geronimo de Malaga

Anexo 3
Ordenanzas de Lima

PODER NICOLAS PEREZ DE LEON Y OTROS**A BARTOLOME LUIS**

(Ordenanzas y constituciones del gremio de pintores de Lima)³⁴⁵

“En la ciudad de los reyes del Piru, a once días del mes de enero de mil y seicientos cuarenta y nueve años, ante mí el escribano y testigos, parecieron Nicolas Perez de Leon, Francisco Corbete, Joseph de Aguilar, Pedro Baca, Gregorio de la Roca, Bernardo Perez Chacon, don Alonso de la Torre Guejamo, Juan Calderon, Francisco Bazquez, Andres Rosales, Juan Ignacio de Morales, Juan Luis Nuñez, Pedro Barrientos, Cristobal Martinez de Soto, don Joseph de Aguilar, -- todos moradores en esta dicha ciudad, personas que se ejercitan en el arte de pintar, dorar, encarnar, y estofar, a los cuales doy fé conozco y dijeron que por quanto de muchos días a esta parte han deseado reducirse todos los que se ocupan en el dicho arte como se hace y acostumbra en otras partes fuera de este reino y en los de España y especialmente en la ciudad de Sevilla donde se observa y guarda la dicha forma y tienen sus alcaldes y cofradía y para que lo susodicho tuviese efecto, todos los dichos otorgantes y demás personas usar el dicho arte, se juntaron ayer diez de este dicho mes y año, a tratar sobre lo referido y últimamente se asentó, que diesen poder a personas de satisfacción, para que en nombre de todos, pareciesen ante el Exmo. Señor conde de Salvatierra virrey

³⁴⁵ ARCHIVO GENERAL DE LA NACION. LIMA, Protocolo de Pedro Bastante Ceballos, 1647-49. Protocolo número 187, del siglo XVII, registro de 1649, folios 3-4 y 42v – 47r.

destos reynos, y ante quien con derecho combiniese, y pidiesen que lo susodicho se redujese a forma por ser combiniente a esta república y servicio de su majestad; y porque en Francisco Serrano, Juan de Arce y Bartolomé Luis, concurren las partes necesarias para el uso del dicho poder, se le quieren dar y poniendo en efecto por el tenor de la presente, dijeron y otorgaron que darían y dieron su poder cumplido, el que de derecho se requiere y es necesario, a los dichos Francisco Serrano, Juan de Arce y Bartolomé Luis, a todos tres juntos y a cada uno de ellos de por si “insolidum”, con facultad que lo que el uno comenzare, el otro lo pueda fenecer y acabar y por el contrario, para que en nombre de los otorgantes, pueden parecer y parezcan ante el Exmo. Señor Conde de Salvatierra y ante otros jueces e personas que con derecho deban, i les pedir y suplicar, que todas las personas que se ocupan y ejercitan en el dicho arte de pintar, dorar, encarnar y estofar, se reduzcan a un gremio y se constituyan a un cuerpo y tengan sus reglas y ordenanzas y que se examinen, según y como se acostumbra en otras partes de los reinos de España y especialmente de la ciudad de Sevilla, y que tengan sus alcaldes veedores y cofradías y todo lo demás que les pareciere ser conveniente, para la perpetuidad del dicho arte, y sobre ello hagan y presenten cualesquier memoria de pedimentos, juramentos, hacer pruebas, sacar y presentar escritos, escrituras, testimonios, y otros papeles y recaudos, provisiones y mandamientos y finalmente puedan pedir y hacer y actuar y procurar todo lo demás que los otorgantes hicieran, siendo presentes, que para todo lo que dicho es y su dependencia, les dieron el poder que es necesario con facultad de que lo que puedan sustituir en quien y las veces que les pareciere y revolver los sustitutos y nombrar otros y a todos relevaron según derecho, y se obligaron haber

por firme, lo contenido en este poder y todo lo que en su virtud se hiciere, y de no ir ni venir contra ello, por ninguna causa razón y dicho que sea y si lo hicieren, no sean oídos, ni admitidos en juicio, si no desechados del y condenados, y a quien quiera que los que contra lo susodicho fueren, pena de cincuenta pesos de a ocho reales, que desde luego aplican para la cámara de su majestad; y la de la pena pagada o no pagada todavía se ha de guardar y cumplir lo contenido en este poder y todo, obligaron sus personas y bienes habidos y por haber, y dieron poder a las justicias y jueces de su majestad, de cualesquier partes que sean, para que les apremien al cumplimiento de lo que en virtud deste poder, se hiciere como por sentencia pasada en cosa juzgada, y lo firmaron de sus nombres siendo a ello testigos Juan de Barrios Santillan, Pedro Flores y Juan Gutierrez = entre poder = de Salvatierra

(firmas) Francisco Perez – Nicolas Perez de León – Joseph de Aguilar – Pedro Baca – Gregorio de la Roca – Bernardo Perez Chacon – D. Alonso de la Torre Guejamo – Juan Calderón – Francisco Bazquez – Juan Ignacio de Morales – Juan Luis Nuñez – Andres Rosales – Pedro Barrientos – Cristóbal Martínez de Soto.

Ante mí, Pedro Bastante Ceballos, notario de su majestad.

ORDENANZAS Y CONSTITUCIONES DEL GREMIO DE PINTORES DORADORES Y ENCARNADORES

“En la ciudad de los Reyes del Piru, en veinticuatro días del mes de febrero de mil y seicientos y cuarenta y nueve años, estando en las casas de la moneda, del sargento Bartolomé Luis, que son en esta ciudad yendo de la plaza pública della, al monasterio de monjas de Nuestra Señora de la Encarnación fundado en ella, ante mí, el escribano y testigos, parecieron presentes: Domingo Gil, Juan Luis Nuñez, Don Alonso de la Torre, Gregorio de la Roca, Clemente Moron, Juan Lopez Bueno, Francisco de Escobar, Juan de Barrios Santillan, Gerónimo de Torres, Ignacio de Morales, Imperiale Planeta, Pedro Barrientos, Antonio del Corral, Francisco Corbete, Francisco Serrano, Joseph de Aguilar, Pedro Baca, Juan Calderón, Francisco Bazquez, Andrés Rosales, Luis Martin Cadera, Pedro Perez, Mateo Sanchez, Joseph de laParra, Juan de Torres, Juan Rodríguez, Martin Santos de Góngora, Bernardo Chacón, Juan de Figueroa, Juan de Arce, todos moradores en esta dicha ciudad, que doy fé conozco, personas que se ejercitan en el arte de pintar, dorar, encarnar y estofar, y dijeron, que por cuanto de muchos días a esta parte han deseado reducirse todos los que se ocupan en el dicho arte y ejercicio a un gremio, y tener sus reglas y ordenanzas y asi mismo por las reglas y ordenanzas que tienen, todos los que usaren el dicho arte como se hace y acostumbra en otras partes, fuera deste reino y en los de España y especialmente en la ciudad de Sevilla, donde se observa y guarda la dicha forma y

tienen sus alcaldes, veedores, fiscal y congregación, para que lo susodicho tenga efecto, todos los dichos otorgantes y demás personas que usan el dicho arte, se juntaron dicho día a ordenar y establecer, guardar y cumplir las ordenanzas y órdenes del tenor siguiente:

1°— Primeramente los maestros que salieren electos de la junta, serán dos alcaldes y veedores de la pintura, y del dorado serán otros dos; también se elegirá un fiscal de éste, por esta primera elección, saldrá electo de los cuatro que se dijeren ser en los votos libres, y cada uno de los presentes, pondrá los ojos en las personas que mas bien les pareciere, para que puedan poner en orden el desorden tan grande que haya y éstos serán españoles, y cada uno de ellos ha de tener igual poder: habiendo falta de alguno, como es de muerte o ausencia de la ciudad o enfermedad; y su elección ha de ser por tres años, para que en el dicho tiempo, dejen esto puesto en razón ajustándose a las ordenanzas y si los tales no ejercieren sus oficios legalmente, se hará cabildo con los maestros que hubiere y se elegirán otros, sin que en esto se innove cosa alguna.

2°— Item, que se ha de establecer una congregación en la parte y lugar más conveniente y la advocación ha de ser de nuestro patrón San Lucas Evangelista y sobre este particular se tratará a su tiempo.

3°— Item, que el pintor o dorador que le aprueben y le den título de maestro artífice, ha de dar razón así de palabra como de obra, por las preguntas siguientes: ha de dibujar una figura humana de pie entero de pechos y otra de medio perfil y otra de espaldas con sus partes y tamaños conforme a la simetría y al arte; así mesmo un cuerpo de una mujer y de un niño. Luego ha de pintar un

lienzo con una o más figuras desnudas y esto se entiende al óleo, o al fresco o al temple, como sea conforme al arte; y también responderá de palabra algunas de las preguntas que se le hicieren acerca de la perspectiva para historias y así mismo del trato y uso de los colores y temples y aparejos de los lienzos, y hallándole hábil y suficiente, se le despachará su título de maestro artífice y podrá usar de él, libremente.

4º— Item, así mismo, el dorador que quisiere que le aprueben y le den título de maestro, ha de dar razón así de palabra como de obra, por las preguntas siguientes: Qué manos de aparejos se le han de dar a una pieza para dorarla y con qué cola aparejarla y si tiene grasa o salitre cualquiera de los instrumentos con que trabaja, qué remedio le dará para este daño; pregúntase si al probar el aparejo le sale manchado el oro, responda con qué materiales aparejará un monumento de blanco y oro; y así mismo ha de dar razón de manufactura de aparejar una pieza, hacer un subiente de estofado, una vuelta de colores acomodando en la parte y lugar que le pidieran; también ha de encarnar un rostro y manos de una imagen y la ha de retocar; también ha de hacer un granado de tableros y si a todo lo sobredicho, le hallan hábil y suficiente, le despacharán su título de artífice maestro; y se entiende que a menos que no concurran todas sus cuatro calidades por ser tan necesarias y hacer al dorado, las unas de las otras que en tal caso podrán usar de tal arte.

5to.— Item, que ha de dar el sobredicho, cuarenta pesos para la congregación de nuestro patrón, pues para nuestro bien y útil de lo que se pretende.

6to.— Item, que el que quisiere ser aprobado maestro, ha de haber aprendido el tal arte con maestro y ha de haber cumplido la escritura y trabajado un año (por oficial) con maestro aprobado y concurriendo las dichas calidades en el tal, se le harán las preguntas según y como arriba están referidas.

7mo.— Item, que no se entiende esta calidad por los que hoy son, sino que legítimamente queriendo ser aprovados por maestros, con solamente por las preguntas sobredichas según y cómo arriba está dicho, se les despachará su título en forma.

8vo. — Item, que ningún pintor ni dorador, pueda trabajar en su casa sin particular licencia del veedor y alcalde, ni menos concertar obra ninguna, ni sacar a vender a la plaza, ni por las calles, pena de pérdida aplicada para la congregación del santo y si en su rebeldía procediere, se le condena en 30 pesos y diez días de cárcel.

9no.— Item, que ningún pintor ni dorador maestro (no oficial) enseñe mulatos, negros, zambos ni otras castas, pena de 20 pesos para la congregación del santo.

10mo.— Item, que ningún pintor ni dorador, pueda poner cobrador público sin especial licencia del veedor y alcaldes y habida la licencia que pida, se le darán seis meses de término, para que en ellos tenga tiempo de estar bien en las ordenanzas y cumplido, acudirá al dicho alcalde y veedor, a dar razón de lo que sabe, y si lo contrario hiciere, se le condena en 30 pesos, aplicados para la congregación del santo los 12 pesos y los 18 para jueces, denunciador y ministros.

11.— Item, que ningún pintor ni dorador de pintura y dorado trabaje en casa de ningún arquitecto, escultor, carpintero, clérigo ni fraile, pena, si lo contrario

ficiere; por la primera vez se le condena al tal, en cincuenta pesos y diez días de cárcel; los veinticinco para la Cámara de su Magestad y los diez, para la congregación del Santo y los quince para jueces, denunciador y ministros; y si en su rebeldía, procedieren hasta la tercera vez, será doblada la pena y llegado a la cuarta, se le condenará en cuatro años de Valdivia.

12.— Item, que por la real justicia, se les notifique a los arquitectos, escultores, carpinteros, y otras cualesquier personas de cualquier calidad o condición que sean, no tomen obras a su cargo de nuestro arte, como es de la pintura y dorado, porque esto es en menoscabo de la república y, lo que más hace al caso, del culto divino, porque como hasta ahora no ha habido gremio, ni quien haya puesto en razón ésto; se ve por experiencia, que las obras que hasta el día de hoy han salido, ha sido de los doradores como de los referidos, ateniéndose a que no hay quien mire lo malo o falso, de sus manos sacan un oro que pasado un año, parece oro de bacínica, y los dueños reciben la obra como se la dan, lo cual no hicieran habiendo veedores y alcaldes; y así será bien, que cada uno use del arte y oficio que aprendió, y se dé condena a éstos, si admitieren pintores y doradores de cualquier calidad que sean de nuestro arte, en ducientos pesos, aplicados los ciento y cincuenta para la Cámara de su Magestad y los cincuenta, para la Congregación del Santo, jueces, denunciador y ministros y si en su rebeldía procedieren, se les condene en seiscientos pesos, los quinientos para la cámara de su Magestad, y los cincuenta para jueces, denunciador y ministros.

Y habiéndolas leído y al presente escribano, estando todos los dichos otorgantes juntos, unánimes, conformes y habiendo entendido, dijeron que las

aprueban y ratifican según y como en cada una de ellas se contienen, que por todas son doce ordenanzas y las guardarán y cumplirán según y como en cada una de ellas se contiene sin discrepar, ni ir ni venir contra ellas en manera alguna, so las penas contenidas en ellas y las obran por firmes agora y en todo tiempo y todos obligan con sus personas y bienes habidos y por haber y dieron poder cumplido a las justicias real y jueces de su Magestad, de cualesquier parte que sean y en especial a las de esta dicha ciudad, y señores alcaldes de corte que en ella residen, a cuya jurición (sic) y fuero se obligan y sometieron y renunciaron de suyo propio domicilio e vecindad y el privilegio del y la ley “sit combenerid de juredicione ómniū judicum”, para que a ello les apremien, como por sentencia pasada en cosa juzgada, en razón de lo cual renunciaron todas y cualesquiera ley e fueros y derechos de su favor y la que defiende la general renunciación hecha de leyes” y consintieron que de esta escritura se saquen los traslados necesarios y los otorgantes lo firmaron, los que supieron escribir, y por los que no, un testigo siendo lo que dicho de presentes por testigo Pedro Mondragón.

(firmas) Domingo Gil — Juan Luis Nuñez — Gregorio de la Roca — D. Alonso de la Torre Guejamo — Clemente Gil—Juan Lopez Bueno — Juan de Barrios y Santillan — Juan Rodriguez —Pedro Barrientos — Martin Santos de Gongora—Francisco de Escobar — Gerónimo de Torres Ahumada — Gerónimo de Morales — Imperiale Planeta—Juan de Torres—Joseph de Aguilar—Antonio del Corral—Francisco Serrano—Pedro Baca—Juan Calderon — Francisco Bazquez de Rega (sic)— Andres Rosales—Mateo Sanchez — Juan de Arce — Bartolome Perez — Juan de Figueroa — Bernardo Perez Chacon.

(los que no saben firmar)

Por Luis Martin Cadera — Juan de Chávez — Por Francisco Corbete—Juan de Chávez—Por Pedro Pérez—Juan de Chávez—Por Pedro González—Juan de Chávez—Por José de la Parra—Juan de Chávez.

Ante mí, Pedro Bastante Ceballos

Escribano de su majestad³⁴⁶

³⁴⁶ ARCHIVO GENERAL DE LA NACION. LIMA, Protocolo de Pedro Bastante Ceballos, 1647-49. Protocolo número 187, del siglo XVII, registro de 1649, folios 3-4 y 42v – 47r.

Anexo 4
Crónica de Paul Marcoy

“Esta descripción de la cancha de gallos nos lleva a hablar del estado de las bellas artes en el Cuzco, y como la transición podría parecer un poco brusca al lector, le informaremos que junto a la supradicha cancha tenía taller y domicilio el más célebre pintor de la ciudad en la época en que nos hallábamos en ella. Un artista, al que visitábamos con asiduidad y al que yo había apodado Rafael de la Cancha, nombre que aún debe llevar ahora entre nuestros amigos, será el lazo que unirá nuestras anteriores apreciaciones con las que siguen.

Las iglesias y conventos que los conquistadores edificaron en ambas Américas estuvieron por largo tiempo sin cuadros, en razón de que la escuela pictórica española, de donde debían salir un día tantas obras maestras, dormía todavía en su limbo original. No fue sino hasta el reinado de Felipe III y de sus sucesores hasta Carlos IV, que telas de Morales, de Ribera, de Zurbarán, de Velázquez, de Alonso Cano, de Murillo, y de sus alumnos, fueron enviadas al nuevo mundo con obras de la escuela flamenca.

La vista de estos cuadros despertó en algunos indígenas el gusto de la pintura. Dotados de la facultad de imitación que poseen en tan alto grado los habitantes del Celeste Imperio, y que consiste en ensuciar o agujerear una imagen, si el original que copian tiene por casualidad una mancha o un hueco, estos hijos del país se pusieron a trabajar, y llegaron con el tiempo a una perfección de calco que, favorecido por la obscuridad de las iglesias, ha podido engañar a muchos viajeros y hacerles tomar por otros tantos originales inéditos unas copias que no tienen otro mérito que el de una servil fidelidad. Estos pretendidos originales,

expuestos a plena luz y desembarazados de la suciedad que las recubre, revelarían de inmediato a un ojo ejercitado su plebeyo origen, como ciertas manos despojadas de sus guantes dejan ver las callosidades y los duros estigmas del trabajo.

Más tarde, a falta de obras originales, convertidas en los objetos de especulaciones privadas, los pintores del Cuzco se han inspirado en las copias que habían hecho sus predecesores. Grabados de cualquier clase, que caían en sus manos, completaron esa educación artística que, desde hace un siglo, es siempre la misma. Hablar a los pintores de hoy de anatomía y de osteología, de estudios según el yeso, las figuras sin piel o el modelo viviente, de perspectiva lineal o aérea, sería para ellos un lenguaje incomprensible y exponerse a recibir de su parte una mala acogida. Esta falta absoluta de las primeras nociones de arte les veda toda creación original y los obliga a recurrir a los lienzos existentes para tomar allí las diferentes partes con las que forman un todo. De allí la incomodidad, la rigidez, la falta de animación que presentan sus obras y que chocan a primera vista. Todos sus personajes, contruidos por secciones copiadas, parecen como recortados con sacabocados y pegados a la tela; ninguno de ellos avanza ni retrocede; ni un soplo de aire circula en torno a estas taciturnas siluetas, a las que por demás un color rubio y cálido continuado por tradición, y un colorido a menudo fresco y encantador, recomiendan a la atención.

Las bellas obras del pasado, lo hemos dicho, son extremadamente raras en las iglesias y los conventos del Cuzco; sin embargo, escudriñando en los rincones, se

puede encontrar todavía, velada todavía por el polvo y las telas de araña, una joya artística que sus poseedores nunca se niegan a vender, si les susurran la propuesta al oídos y si el precio ofrecido es bastante atractivo. Una historieta a este respecto dirá más que muchas páginas.

Un amigo con el cual charlábamos un día sobre los cuadros que poseen las iglesias y los conventos del Cuzco, nos preguntó cuál de esas obras merecía nuestra preferencia, y le hablamos de un cuadro de dos pies cuadrados que representaba una Huida a Egipto, que habíamos descubierto bajo una bóveda de una escalera del convento de La Recoleta, en la cual, como una lámpara encendida, nos había parecido alumbrar las tinieblas. El amigo, deseoso de verificar lo que decíamos, fue con nosotros al sitio indicado, donde le mostramos la obra maestra en cuestión, en la que su admirable color no menos que abigarrado, lujoso y llamativo ropaje de sus personajes, nos hacía pensar que la obra se debiese a la paleta de Rubens o de algún artista de su escuela. Nuestro amigo miró durante largo tiempo el cuadro, lo encontró “bonito” y salió sin pronunciar palabra. Unos días más tarde, al entrar en su casa, vimos la preciosa tela, la misma que había cortada al ras del marco con un instrumento filudo, pero con tanta torpeza, que los pies descalzos de la Virgen se habían quedado en el borde. A la idea de que el hombre al que llamábamos nuestro amigo, pudiera ser culpable de una acción indigna, sentimos que el rubor de la vergüenza nos subía a la cara, y estuvimos a punto de rechazar la mano que nos tendía. Algunas palabras le bastaron para probarnos su inocencia. Un monje de la Recoleta, al que había ofrecido por intermedio de una beata experta en estas cosas, una onza de

oro (86 francos 40 céntimos) a cambio del Rubens inédito, no había vacilado en cargar en su conciencia el sacrílego robo. No obstante, temeroso de verse sorprendido por uno de sus hermanos y de tener que vérselas con el prior, había efectuado de noche el corte de la tela, y ello con tanta precipitación, que los tobillos de la Virgen habían resultado cortados. Un mes después, al ir a fumar un cigarro en el lugar del siniestro, vimos el marco privado de su tela y los pies rosados de la Madre de Dios, que parecían protestar con toda energía contra la cruel amputación que un fraile simoníaco le había hecho sufrir.

Las revoluciones políticas, las catástrofes privadas y, más que todo el espíritu serio de los cuzqueños, orientado hacia el estudio de la teología y del derecho canónico, entorpecen el florecimiento de las bellas artes, cuya musa, en el Cuzco, camina pedestremente, cuando en esta clásica tierra debería tener alas. Las iglesias y conventos, rebosantes de pinturas, ya no hacen pedidos a los artistas modernos, y por economía las familias siguen el ejemplo de las comunidades religiosas. Los dos o tres pintores que se cuentan en la ciudad correrían el riesgo de morir de hambre si los negociantes y conductores de tropas, atraídos al Cuzco por las necesidades de su comercio, no les hiciesen algunos pedidos pictóricos, con los cuales, una vez de retorno, logran bonitos beneficios. Pedidos que consisten en docenas de Caminos de la Cruz, en Buenos Pastores con o sin oveja, Vírgenes del racimo, de la silla, con el pescado, copiados de grabados; en santos y santas de todo tipo, de pie o de busto, con o sin manos. Cada uno de estos lienzos se paga, desde luego, según su tamaño y la menor o mayor cantidad de desnudos que ofrece el tema que representa. Hay telas de cuatro reales (más o

menos dos francos con cuarenta céntimos), otras de cincuenta francos. Una vez que el negociante ha formulado su pedido, y que ha convenido con el artista cuándo le será entregado, le da a éste un adelanto sobre el precio de su trabajo, y se marcha confiando en su buena fe; es raro que la fe del artista le haga falta a su comanditario; solo que como éste se halla ausente, que no ha de regresar sino al cabo de seis meses, y que los ausentes casi siempre no tienen razón, sucede, en el intervalo, que el artista, al recibir otro encargo que realizar y otros adelantos, olvida de tal modo a ese negociante y su pedido, que no ha avanzado nada cuando éste regresa. De allí las interminables recriminaciones de parte del comanditario y las innumerables excusas de parte del artista, el mismo que, ante la amenaza de ser molido a golpes, se decide por fin a ponerse a trabajar.

Como los comerciantes de colores son desconocidos en la región, corresponde al pintor procurarse todos los artículos de pintura que necesita: se dirige pues, a los barrancos de los alrededores en busca de ocre y tierras; el boticario de la esquina de la Merced le vende algunos colores en polvo; el pulpero aceite y esencia; el incienso en polvo le sirve de secante; huesos quemados a medias le proporcionan betún, y el humo de sus velas le proporciona el negro. En cuanto a los pinceles, los pelos de los perros que se matan cada semana le permiten renovarlos con poco gasto. Sus telas son simples calicós ingleses de sesenta céntimos el metro, que él mismo prepara y que extiende, no sobre un bastidor sino sobre una tabla, con ayuda de seis u ocho clavos. La paleta la toma en préstamo a un fragmento de plato o de un vidrio de ventana.

Que no se vaya a atribuir a nuestra imaginación la invención de semejantes detalles; los hemos visto uno a uno en los talleres de los artistas de la región, en los que, al mismo tiempo que sonreíamos ante esas diversas preparaciones, nos hemos admirado más de una vez ante el buen resultado que obtenían.

Uno de estos pintores, al que por razón de su talento le pusimos el mote de Rafael de la Cancha, nos honraba con una confianza muy particular. A pesar de que estaba enterado de que también nosotros, en nuestros ratos libres, triturábamos colores como él en una paleta, no temía confiarnos los pequeños secretos de su arte, sabiendo bien que seríamos incapaces de servirnos de ellos o de abusar y hacerle competencia, paralizando así su comercio. El obsequio de unas malas litografías nos había abierto de par en par las puertas de su taller, a donde íbamos a menudo para mirarlo pintar. El taller, cuyo alquiler costaba cinco francos por mes, se hallaba en un sótano; se descendía a él por una escalera de tres peldaños, que cojeaban como un dístico de Marcial. Una luz a lo Rembrandt alumbraba el interior; el suelo desaparecía bajo una capa de desperdicios de legumbres, que se disputaban gallinas y cuyes. Un perro de espinazo saliente dormía al lado de la artista; un gato negro sin cola y sin orejas, semejante a un ídolo japonés ronroneaba sobre su hombro mientras él pintaba, acosado por los insultos de su mujer, india retaca y mofletuda, a la que una erisipela había enrojecido la cara, y que le lanzaba invectivas por cualquier cosa mientras hacía hervir su marmita.

El tema favorito de esta atroz Fornarina era reprochar al pobre Rafael su pereza y su inclinación a la borrachera. Según su versión, se pasaba semanas enteras sin hacer nada, y el poco dinero que ganaba luego lo gastaba en las tabernas. El artista desdeñaba responder a esas imputaciones péfidas. Mojando por turnos sus pinceles en unos potes de pomadas que debía a la munificencia de las damas de la ciudad, y que le servían como tacillas de colores, continuaba su tarea. Cuando su paciencia se agotaba, llenaba una escudilla de chicha, se la bebía de un tirón, y después de limpiarse los labios con el reverso de su manga, reiniciaba valerosamente su labor, como para desmentir las alegaciones de su esposa. ¡Pobre Rafael! Si ahora duerme en la fosa común destinada a los indios del pueblo y a los artistas del Cuzco, ¡ojalá el recuerdo de los millares de obras maestras que pintó sobre tocuyo encanten los sueños de su último descanso!”

Anexo 5

Análisis de muestra textil

Analista: María Paz Lira Eyzaguirre

Análisis de microscopía y lupa binocular



40 X

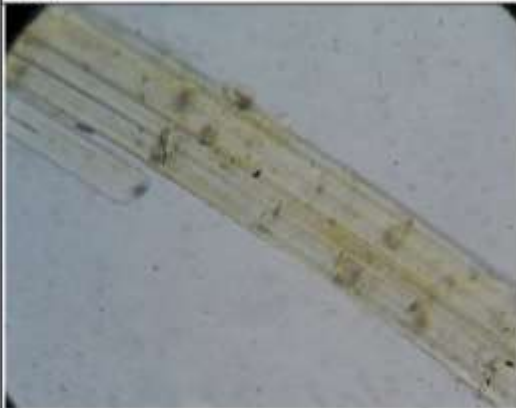
Torsión: fibras de urdimbre y trama presentan torsión en Z, las fibras no presentan retorsión.

Muestra 1

TEZTIL - MICROSCOPIO ÓPTICO



100X



400X



100X

Identificación de la fibra: Fibra de lino

Estado de Conservación: regular debido al material resinoso que las agrupa fue muy difícil separarlas

para su observación algunas permanecieron agrupadas.

Color de la Fibra: la fibra presenta una tonalidad beige amarillenta.

Características Morfológicas: Fibra de lino. Las fibras son largas de forma cilíndrica regular, consisten en células puntiagudas con gruesas paredes y presencia de dislocaciones transversales generalmente en forma de X, también presentan líneas transversales a intervalos regulares. Vista al microscopio tiene aspecto de una caña de bambú.

Anexo 6
Informe radiográfico
Analista: Carolina Correa Orozco

Informe de análisis de imágenes

Informe preparado por: Carolina Correa Orozco
Informe solicitado por: Victoria Jimenez M.
Fecha: Mayo, 2015

Contenido

Datos generales del objeto de estudio:	1
Información general del análisis	2
Información técnica equipamiento utilizado e imágenes adquiridas:	2
Metodología de análisis:	3
Análisis y Resultados:	4
Imágenes:	8

Datos generales del objeto de estudio:

Título: "San Francisco reparte pan a los pobres"¹

Autor: Atribuido a Juan Zapaca Inga²

Época: Arte Colonial

Fecha: circa 1668-1684

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensiones: 189 x 289 cm³

Propietario: Museo De Arte Colonial De San Francisco, Santiago, Chile

¹ Memoria Chiena, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-71228.html>

² Artequin Viña del Mar, <http://artequinvina.cl/san-francisco-nino-da-pan-a-los-pobres/>

³ Xmaurox, <https://www.flickr.com/photos/51004605@N08/4771735839/in/photostream/>



San Francisco niño reparte pan a los pobres

Información general del análisis

Técnica: Computed radiography CR

Fecha: 30 de agosto 2014

Realizado por: RX Home Service

Información técnica equipamiento utilizado e imágenes adquiridas:

Placas: CR KODAK

Equipo: CR-Tech 5020S Computed Radiography System

Voltaje: 46 KV*4

Corriente: 60 mA*

Tiempo de exposición: 0.02 s*

* Informado por la solicitante

Distancia:	100 cm*
Nº de tomas:	42 (en los discos entregados hay 103 imágenes)
Formato de imagen:	DICOM
Profundidad de bit:	16 bit
Color:	Monocromático
Tamaño imagen:	alto: 349.965 mm (2121 pixeles), ancho: 429.99 mm (2606 pixeles)
Resolución:	6.0606 pixeles por mm
Tamaño de pixel:	0,165 x 0,165 mm ²

Metodología de análisis:

Para la visualización y extracción de metadatos de los archivos de imagen DICOM se utilizó el software libre FIJI, que corresponde a la versión 1.49m de ImageJ, software de análisis de imágenes.

Los cinco discos compactos que se entregaron como resultado, contienen un total de 103 imágenes DICOM;

CD número	cantidad de imágenes
disco 1	17 imágenes
disco 2	35 imágenes
disco 3	20 imágenes
disco 4	23 imágenes
disco 5	08 imágenes

Para efectos de análisis, se visualizaron todas las imágenes contenidas en los discos y se exportaron a archivos TIFF de 16 bit, escala de grises, conservando toda la metadata de las imágenes.

Los gráficos incluidos en el presente informe fueron creados con FIJI con la herramienta "3D surface plot"

Las imágenes de 16bit fueron transformadas a imágenes de 8bit para la realización del ensamble final, el que no resulta perfecto ya que debido a la metodología empleada durante la captura de las imágenes, existen pequeñas zonas entre dos placas contiguas que no fueron registradas.

Análisis y Resultados:

Bastidor y marco de madera: la pintura se extiende más allá del borde interno del marco, lo que se observa en todas las figuras ubicadas en los extremos de la obra, como el platero del borde superior derecho, la cartela del borde inferior derecho, el niño en el borde inferior izquierdo.

En las radiografías se observa la unión de los paños que forman el soporte, ya que estas zonas presentan mayor radiopacidad. En la unión vertical de los paños, ubicada a la derecha de la obra, es posible observar las puntadas y el hilo utilizado. A su alrededor se observan craqueladuras diagonales probablemente producidas por la tensión ejercida por el bastidor en la unión de ambos tramos de tela. La unión horizontal de paños también presenta mayor radiopacidad, sin embargo en ella no se aprecian las costuras de unión. Se observaron craqueladuras diagonales en la zona de encuentro con el paño vertical (derecha), las que también podrían deberse a la tensión ejercida sobre la unión por el bastidor. Pequeños faltantes y craqueladuras se observan en la zona del mantel de la mesa.

En la parte baja-central de la obra, se observan craqueladuras diagonales, las que también podrían asociarse a la tensión ejercida por el bastidor.

En la zona inferior izquierda de la obra se observa un gran faltante que recorre la obra de manera vertical al marco, el que se evidencia gracias a la diferencia en radiopacidad entre los materiales originales y el utilizado en la restauración.

En la zona central izquierda de la obra, se observa un faltante (¿abrasión?) de la capa pictórica al costado de la mano izquierda del personaje representado.

En la zona superior izquierda (cortinaje del fondo) se observa una diferencia de radiopacidad, parece corresponder a un faltante intervenido con un pigmento de similar naturaleza al original.

En la zona inferior central (pies y bastones) se observa un faltante que se evidencia por la baja radiopacidad de la zona.

En el cuello de San Francisco niño se observa un faltante horizontal, a su alrededor pequeñas zonas de baja radiopacidad pueden relacionarse con pequeños faltantes de la capa pictórica.

Las figuras del fondo están contruidas con menor elaboración que las principales, lo que se aprecia en la escasa definición de las figuras en la imagen radiográfica, sus altas luces (brillos de los elementos metálicos, bordes de los platos y estante) estarían realizadas probablemente con blanco de plomo ya que presentan una alta radiopacidad. Las nubes de la parte superior derecha están realizadas con grandes pinceladas, cuyo gesto y dirección queda en evidencia al observar la imagen radiográfica.

Los rostros de los personajes principales, organizados en una línea visual, presentan diferentes grados de radiopacidad, siendo los de mayor radiopacidad las carnaciones de los rostros de los personajes jóvenes (que acompañan a San Francisco) lo que da cuenta

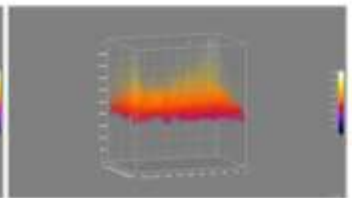
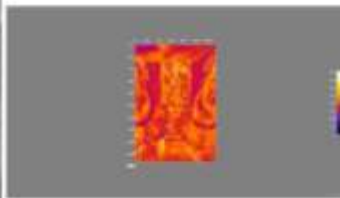
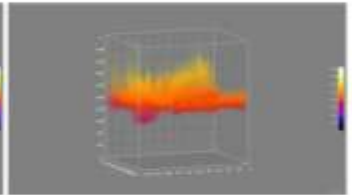
del uso de diferentes pigmentos entre ambos grupos de personajes. El mismo fenómeno se observa en el vestuario de los personajes, donde nuevamente las decoraciones del vestuario de los personajes jóvenes presentan una alta radiopacidad. Lo que da cuenta de la diferente naturaleza de los pigmentos utilizados.

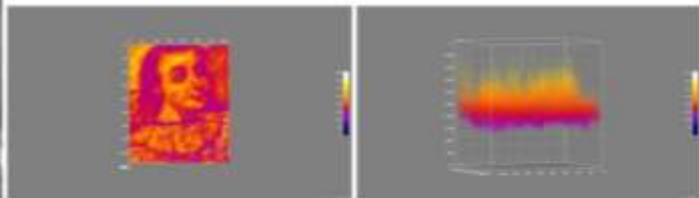
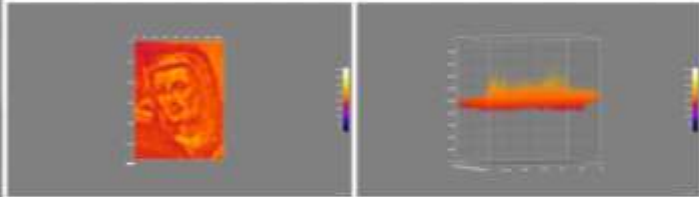
El rostro y vestuario de San Francisco niño también presentan una alta radiopacidad, lo que da cuenta del uso de pigmentos de alto contenido metálico.

Resulta interesante el análisis de los elementos dispuestos sobre la mesa ricamente servida: La parte superior de la mesa muestra una alta radiopacidad, mientras que la parte del mantel que cuelga a su lado se observa menos radiopaco, probablemente debido a el uso de una mezcla de pigmentos de diferente naturaleza. La construcción de los elementos servidos en la mesa parecen haber sido sobrepuestos a la pintura original, como el frutero con duraznos, la frutera con uva, las charolas, la parte superior de una jarra y la barra de pan, mientras que los personajes y la silla del frente parecen haber sido pintadas respetando su contorno.

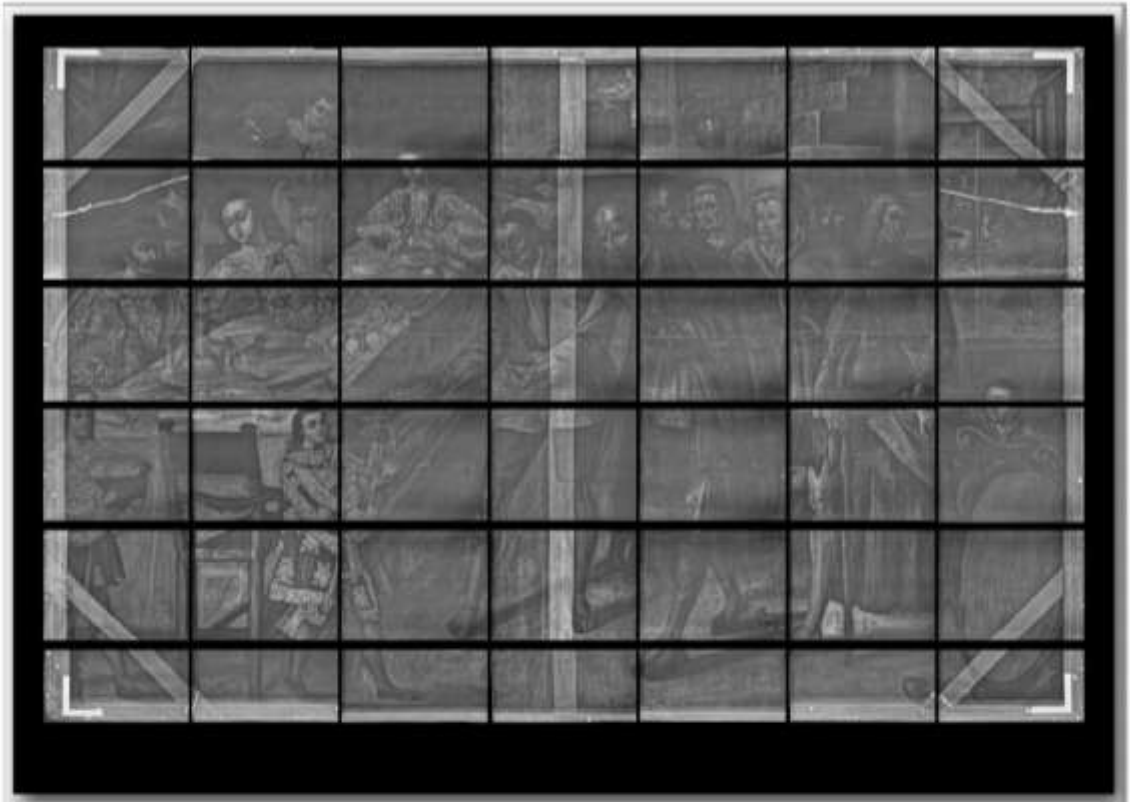
En general se observan en la imagen radiográfica algunas diferencias con la pintura final: correcciones en el contorno de los personajes, las bolutas de las sillas de los personajes sentados, el contorno de la manga del personaje a la cabecera de la mesa. Además en la imagen radiográfica no se visualizan los bastones de los mendigos centrales, (excepto la muleta del brazo izquierdo), tampoco se visualizan las cintas del pantalón y zapatos de San Francisco y el texto de la cartela. Estos elementos podrían haber sido añadidos una vez terminada la obra con un pigmento de baja radiopacidad.

Los gráficos que se adjuntan corresponden al análisis de niveles presentes en algunos detalles iconográficos. El blanco representa la mayor radiopacidad, mientras que los azules corresponden a la menor radiopacidad. Es interesante observar como las figuras de los mendigos presentan un nivel de radiopacidad parejo, ya que no se aplicaron las carnaciones de sus rostros grandes cantidades de pigmento de características metálicas, mientras que los rostros de los personajes sentados a la mesa, San Francisco y en especial sus ropajes presentan altos niveles que representan la presencia de gran cantidad de pigmento de características metálicas, presumiblemente de plomo.





Imágenes:



Mosaico total realizado a partir de radiografías individuales C. Correa

Carolina Correa Orozco
Tecnólogo en Sonido, Universidad de Chile
Perito en Sonido y Audiovisual, Policía de investigaciones de Chile
Experto en Imagen Científica, Universidad de Alcalá
carolina.correa.orozco@gmail.com

Anexo 7
Informe radiográfico
Informe oral: Evelyn Aguilera Arce

INFORME RADIOLÓGICO

-Tiempo de exposición: 0.02 segundos.

-Distancia: 100 cm

-KV: 46

-mA: 60

Informe oral: Evelyn Aguilera Arce
Fecha: 22 de septiembre de 2014
Transcripción: Victoria Jiménez Martínez
Revisión: Alejandra Castro Concha



Una manera certera de conocer la consistencia material de un cuadro es a través de una sucesión de análisis científicos, que van dando cuenta de las diferentes etapas que le dieron forma. Un estudio radiológico, debiese anteceder a otras pruebas tales como la espectroscopía raman, fotografía infrarroja, análisis textil, análisis del componente del marco y estudio de pigmentos. Dichos recursos de investigación han sido tradicionalmente utilizados por químicos y restauradores, limitando su enorme potencial a otras áreas debido a su accesibilidad. En tal

sentido experiencias como la de este estudio demuestran la posibilidad de pluralizar dichos conocimientos, aplicados a la historia del arte en Chile. Se sabe que la obra *San Francisco niño reparte el pan a los pobres* ha sido sometida al menos a dos procesos de restauración: el primero estuvo dirigido por el restaurador Ramón Campos Larenas¹ y se finalizó en el año 1981, y el segundo se encontró a cargo del restaurador Alejandro Rogazy y finalizó en 2001. Hasta la fecha no hemos encontrado publicaciones sobre procesos y resultados del trabajo realizado por Campos Larenas, aunque sí se cuenta con la publicación del informe realizado por A. Rogazy².

Tradicionalmente, un estudio inicial para estudiar materialmente un cuadro son los rayos X, pues permiten comenzar la investigación observando qué subyace en el estrato material profundo. Para efectos de este estudio, se dispuso una secuencia de 42 placas radiográficas, tomadas de manera sucesiva, las cuales posteriormente se ensamblaron. Cada una de las 42 imágenes corresponde a una exposición a los rayos X en un tiempo de 0.02 segundos, 100 cm. de distancia, KV: 46, mA: 60. Esto permitió dar solución a la inexistencia de placas de rayos X que sean tan grandes, y a causa de ello, la fragmentación y ensamblaje, han tenido como consecuencia la pérdida de parte de la información.

La obra *San Francisco niño reparte el pan a los pobres*, fue pintada sobre un lienzo de tela de lino³, conformado por tres fragmentos cosidos debido a las grandes dimensiones de la tela. De acuerdo con lo observado, existiría un primer

1 Mebold, Luis. "Catálogo de pintura colonial en Chile Convento-Museo San Francisco. Santiago", tomo 1, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2010 pp. 153

2 El diagnóstico completo de conservación y restauración fue publicado por Alejandro Rogazy en el libro de García-Atance de Claro, M. Carmen, et. Al. "Barroco Hispanoamericano en Chile Vida de San Francisco de Asís pintada en el siglo XVII para el convento franciscano de Santiago de Chile y expuesta en el Museo de San Francisco del citado convento", Museo de América Madrid, 2002. Muchas de sus anotaciones se expondrán documental y críticamente a lo largo de esta tesis.

3 Ver informe de Paz Lira.

esquema gráfico, útil para definir los bloques de color, y en éstos qué personajes se ubicaban en un primer plano y cuáles en los planos más distantes (los que fueron trabajados con colores más oscuros para lograr un mayor contraste). Se observa que la aplicación de pintura se realizó en función de rellenar un área, siendo visibles ciertas zonas circunscritas que se fueron coloreando, ejercicio que dio cabida a ciertos efectos como pequeños *chiaroscuros* o difuminados, aunque todo muy delimitado a un posible dibujo lineal preliminar. El fondo, la escena tiene un tratamiento pictórico de pinceladas mucho más grandes y generales, a diferencia de las figuras humanas donde se aprecia un trabajo cuidadoso para dar volumen a telas y carnaciones, a través de una cuidadosa valorización. Se observa también un mayor cuidado en el acabado de las figuras del primer plano, en donde se da gran detalle al color supeditado a la línea. Las figuras del fondo son mucho más esquemáticas y semejantes entre sí, como si estuviesen realizadas de acuerdo a un patrón formal.

Se aprecia también el empleo de veladuras, es decir, ligeras capas de color superpuestas que permiten junto con el tono usado como color base, vibrar y crear tonos multicolores. Estas capas podían ser hechas con el óleo sumamente diluido en aceite de linaza –y posiblemente algún secativo-, con el óleo mezclado con algún solvente diluyente o con el óleo mezclado con algún tipo de barniz. Se infiere que con este mismo recurso técnico se acentuaron y delinearon labios, fosas nasales, párpados, en ocasiones cejas y nuevamente se marcó el contorno de los rostros.

La reiteración del diseño en el caso de la obra estudiada (reiteración observable en los cuatro lienzos correspondientes a encargos masivos de la serie a saber: Ocopa, Capuchinas de Santiago, Cusco y Museo Colonial de San Francisco), demuestra que dicha composición cumplió demandas de los espectadores de la época. Para efectos de este análisis radiológico, no se encontraron rastros del dibujo preparatorio, lo cual arroja tres hipótesis que podrían resolverse a la luz del espectro infrarrojo:

- 1) Que el pigmento con el que se realizó el dibujo fuese similar a la base de preparación.
- 2) Que la capa de pintura fuese suficientemente gruesa impidiendo distinguir el dibujo realizado sobre la base de preparación del lienzo.
- 3) Que el dibujo se hubiese realizado con algún compuesto orgánico como el negro de carbón que no es sensible a los rayos X.

En este mismo estudio se ha comprobado que esta obra ha sido realizada desde los fondos hacia los primeros planos sobreponiendo los elementos compositivos sobre mordiente o a través de veladuras. Asimismo, se han aplicado las capas de color siguiendo la misma lógica, es decir de las zonas oscuras hacia las áreas más luminosas. Todo arroja también la presencia de al menos dos maestros que trabajaron en la obra. Si bien, La radiografía contiene escasas correcciones y arrepentimientos, se aprecia en las capas finales de la obra, la mano de un pintor que corrigió perspectivas y ciertos elementos del plano central, realizados en la misma época en que se escribió sobre la cartela y también se distinguen dos maneras distintas de trabajar los rostros. Por lo general, tiene mayor cuidado en el acabado de las figuras del primer plano, que fueron dibujadas con detalle y finamente coloreadas. Las figuras del fondo fueron trabajadas de manera más esquemática.

En cuanto al manejo del color empleado en esta imagen⁴, la radiografía permite apreciar el uso de blanco de plomo como pigmento puro o en combinación con otros colores. En la radiografía no se aprecia la escritura de la cartela, lo cual nos informa que fue una de las últimas partes en ejecutarse, ya que los rayos X sólo están presentando el estrato pictórico más profundo. Las partes ennegrecidas que aparecen en distintas zonas de la radiografía, dan cuenta de un lienzo que está desgastado.

⁴ Ver detalle en informe de Carolina Araya

No se encontraron arrepentimientos de autor, salvo en la pierna del mendigo del centro de la composición: el mendigo del plano posterior se sostiene con dos muletas, una de las cuales no da evidencias de haberse ejecutado al mismo tiempo que la primera. Mismo fenómeno ocurre con el bastón del mendigo del centro. Dicho elemento pudo haber sido ejecutado en un tiempo posterior. Cabe especificar que a veces los tiempos posteriores no son años, sino semanas o meses después que la obra ha secado, y se realizan retoques para optimizar la obra. Tal es el caso de la cartela que fue ejecutada inicialmente sin las letras y éstas se añadieron de manera posterior. Esa diferencia de tiempo promueve que las letras y cartela no hubiesen sido expuestas a los rayos X al mismo tiempo que el estrato profundo. Esto es compatible con lo que pasa en la ropa del mendigo con bastón, resultando intrincada la forma en que el pintor administra las imágenes que están a su disposición (como si en principio se hubiese querido dibujar algo distinto). En el sector justo bajo la axila del mendigo del bastón se observa una forma trapezoidal que cambia levemente la tonalidad, lo cual conduce a pensar que se quiso tapar un diseño anterior (todos estos cambios se hicieron sobre mordiente). Sería esta la zona más dudosa, donde habría evidencia cierta de un arrepentimiento, distinto a lo que pasa con el bastón, que fue ejecutado con posterioridad (se observa que esto sólo se resolvió en la medida que tuvo resuelta la figura humana). Lo último que se ejecutó fue el bastón, donde justamente este bastón calza y termina donde la obra está dañada (donde la tela presenta un visible desgaste). Entonces, la pregunta que surge es si fue un arrepentimiento contemporáneo, o de una restauración que modificó la disposición inicial de este mendigo, pues indudablemente, hubo manos posteriores que intervinieron la obra.

Si bien no aparecen las letras de la cartela, la radiografía arroja una cierta estela de horizontalidad: eso coincide con la estela del bastón, lo cual nos indica que ambas fueron de las últimas cosas que se ejecutaron. Se recomienda estudiar esa sección en infrarrojo para entender y elaborar bien una historia respecto de lo que se observa, pero claramente, esta imagen no obedece a lo que nuestros ojos observan en la superficie del lienzo. En la silla se observa un arrepentimiento

previo, pues se distingue una diferencia notable entre la radiografía y el resultado superficial.

El bastidor es de factura mucho más tardía al cuadro, al cual se han añadido elementos posteriores, tales como una escuadra metálica, un conjunto de clavos y tornillos. Podemos inferir la presencia distintos tipos de pigmentos, aquéllos que se pueden ver con rayos X que son por ejemplo los plomos y los fierros equivalentes en el lienzo a blancos o rojos.

El cuadro no está rentelado y por ello es posible distinguir en las radiografías la tela como un elemento poroso, que soporta pigmentos que migran hacia el reverso, hecho que demuestra que la tela es muy absorbente. Se evidencian las marcas de la costura, con lo cual se deduce que los lienzos se juntaron con una costura manual sumamente fina, realizada con una tremenda regularidad. La radiografía da cuenta de los tres paños utilizados para armar el soporte y cada juntura evidencia las horizontales o verticales) dirección del hilván y estas líneas diminutas visibles en la radiografía, deben deberse a esas costuras.

El marco de esta imagen, no corresponde a la predominante cusqueña de ornamentos fitomorfos en sobrerrelieve, sino que a un marco tipo *cassetta* (estilo italiano del S. XVII). Una consecuencia observable, para cuya constatación ha sido fundamental el estudio de rayos X, es que de que este marco o moldura se dispuso sobre el lienzo ocultando los bordes de la imagen, bordes que son visibles con este análisis radiográfico.

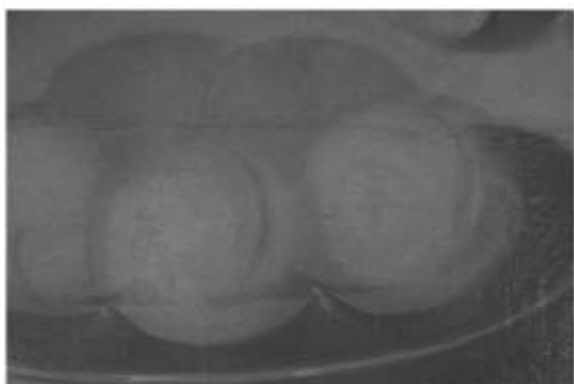
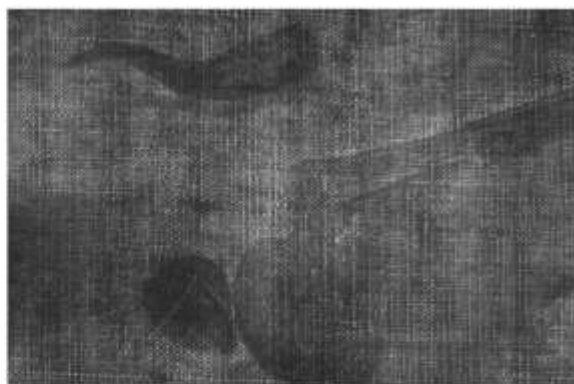
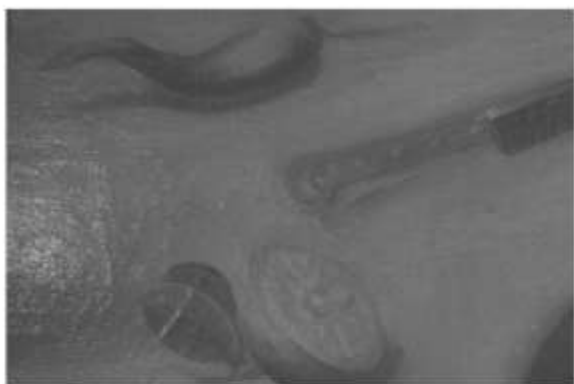
Anexo 8

Análisis Fotografía infrarroja
Analista: Carolina Correa Orozco





Fotografía infrarroja y Análisis: Carolina Correa, Mayo 2015



Anexo 9

- Análisis de microscopía óptica
- Microscopía electrónica de barrido SEM/EDS
- Cromatografía de gases acoplada a espectroscopía de masas
CG/MS
- Análisis rojo bajo dorado del marco

Analista: Carolina Araya Monasterio

INFORME DE ANÁLISIS CIENTÍFICOS

Institución : Museo Colonial de San Francisco
Obra : San Francisco Niño, Reparte Pan a
Los Pobres.
Autor : Serie de La Vida de San Francisco
Solicitante : Victoria Jiménez

CAROLINA ARAYA MONASTERIO
Químico, Conservadora Científica

Santiago, 28 de Junio de 2015

Muestras



Circulo amarillo indica zona de extracción de muestras

Se realizó la visita técnica al Museo San Francisco para toma de muestras, y luego se procesaron los analisis científicos que se indican para cada muestra:

Código	Tipo de Muestra	Zona de Extracción	Análisis Científico
VE1	Corte en profundidad, pintura color verde	Borde izquierdo, zona ropaje de niño	<ul style="list-style-type: none"> - Microscopía Óptica - Microscopía Electrónica de Barrido SEM/EDS. - Cromatografía de Gases acoplada a Espectroscopía de Masas CG/MS.
BVE1	Barniz	Borde izquierdo, zona ropaje de niño	<ul style="list-style-type: none"> - Espectroscopía Infrarroja por Transformada de Fourier FTIR. - Cromatografía de Gases acoplada a Espectroscopía de Masas CG/MS.

Con los resultados obtenidos se indica la caracterización de los materiales constitutivos de las muestras y particularidades desde el punto de vista químico y de conservación haciendo referencia al tipo de pigmentos y barnices caracterizados.

Resultados

Muestra VE1

1. Microscopía Óptica.

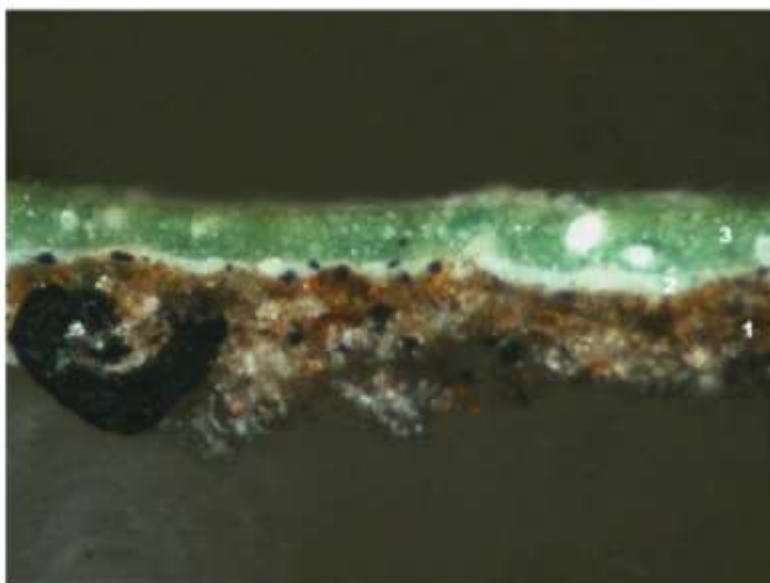


Figura 1. Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra VE1. Objeto MPlan 20x/0,40.

El orden numérico es el que se indica en la siguiente tabla:

Capa	Color	Espesor (μm)	Pigmentos / cargas	Observaciones
3	verde	45-55	cardenillo, albayalde	capa de pintura ¹
2	azulado	10-20	albayalde, negro de huesos, Colorante Orgánico Azul anclado en matriz de silicio.	capa de pintura
1	pardo	95	tierras, carbonato cálcico, silicatos, albayalde (b. p.)	preparación

¹ Sobre esta capa solo se aprecia una finísima película de barniz, además sin que abarque toda la micromuestra.

Análisis Estratigráfico.

Capa 1:

Corresponde a la capa de preparación. Estrato con composición heterogénea de tonalidad marrón. Con un espesor de 95 μm . Se distinguen pigmentos ocres y marrones correspondientes a tierras, pigmentos blancos que corresponden a carbonato de calcio y albayalde, se observan además pigmentos blanquecinos translúcidos que corresponden a silicatos.

Capa 2:

Corresponde a una capa de pintura. Estrato con composición homogénea de tonalidad blanquecina azulada. Con un espesor de 10 a 20 μm . Se distinguen pigmentos blancos opacos que corresponden a albayalde, pigmentos azules de tonalidad clara que corresponde a un colorante de tipo orgánico fijado a una matriz de silicio y se observan algunos pigmentos negros incrustados en el estrato que corresponden a negro de hueso en baja proporción.

Con respecto del pigmento azul orgánico, se podría atribuir al uso de azul maya, que es una técnica ya encontrada en murales coloniales existentes en la Iglesia San Francisco, que consiste en fijar el índigo sobre mineral llamado paligorskita. Sin embargo, esta afirmación requiera comprobación con una muestra de mayor concentración en pigmentos azules, pues la actual fue sometida a espectroscopía RAMAN, pero el tamaño de los granos azulosos no permitió capturar respuesta en un espectro asignable a azul maya.

Capa 3:

Corresponde a una capa de pintura. Estrato con composición heterogénea de tonalidad verde. Con un espesor de 45 a 55 μm . Se distinguen pigmentos verdes que corresponde a cardelillo, y algunos pigmentos blancos opacos incrustados en el estrato que corresponden a albayalde.

Características Físico – Químicas de los Pigmentos Caracterizados

Albayalde: Este pigmento se encuentra en la muestra en baja proporción. Corresponde a la fórmula $2 \text{PbCO}_3 \times \text{Pb(OH)}_2$, es un carbonato básico de plomo, también llamado Blanco de Plomo, con sistema cristalino trigonal. El código de Color Index (C.I.) asociado es PW 1. Usado desde la antigüedad 400 ac. Hasta principios del siglo XX.

Carbonato de calcio: Corresponde a la fórmula CaCO_3 con sistema cristalino trigonal-hexagonal escalenoédrico. El código de Color Index (C.I.) asociado es PW18. Usado desde la prehistoria hasta la actualidad.

Silicatos: Se detecta una alta proporción de silicio, correspondiente a pigmentos de cuarzo.

Cardelillo: Corresponde a la fórmula $\text{Cu(OH)}_2 \times (\text{CH}_3\text{COO})_2 \times 5 \text{H}_2\text{O}$, es un Acetato Básico de Cobre (II), también conocido como Verdigris. El código de Color Index (C.I.) asociado es PG 20. Usado desde la antigüedad del medio evo hasta el siglo XIX. Es un pigmento fugaz y reacciona al contacto con el sulfuro de hidrógeno volviéndose negro, por lo cual es sensible a la contaminación en zonas urbanas.

Azul de Maya: Pigmento natural vegetal y mineral. Índigo fijado sobre mineral de palygorskita. Contiene calcio, magnesio, sílice, aluminio y hierro. Es un pigmento histórico, elaborado y utilizado por culturas americanas desde el siglo VIII hasta fines del siglo XIX. No posee asignación de Color Index (C.I.). Compuesto muy estable.

Tierras: Se describen como tierras a aquellos pigmentos coloreados compuestos por minerales en los que se identifican óxido o hidróxido de hierro y que pueden estar acompañados de dióxido de manganeso, carbonato cálcico, carbonato cálcico magnésico y silicatos de aluminio, potasio, magnesio, entre otros. Corresponde a la fórmula $\text{Fe}_2\text{O}_3 \times (\text{H}_2\text{O}) + \text{MnO}_2 \times (n\text{H}_2\text{O}) + \text{Al}_2\text{O}_3$. El código de Color Index (C.I.) asociado es PBr 8 y Pbr 7. El color de las tierras que han sido utilizadas como pigmentos depende del tipo y proporción del compuesto de hierro y de la presencia de los otros óxidos y silicatos. Por esta razón, la denominación

"tierra" se acompaña del color que presenta el pigmento en la capa de pintura, en este caso se detecta presencia de tierra de sombra a las de color pardo y tierras de modo genérico en los pigmentos que muestran una tonalidad pardo anaranjada. Usado desde la prehistoria hasta la actualidad.

Negro de Hueso: Corresponde a la formula $\text{Ca}_3(\text{PO})_4)_2 + \text{CaCO}_3 + \text{C}$, es un Carbono más Fosfato de Calcio más Carbonato de Calcio. El código de Color Index (C.I.) asociado es PBk 9. Fue usado desde la prehistoria hasta la actualidad.

2. Microscopía Electrónica de Barrido SEM/EDS.

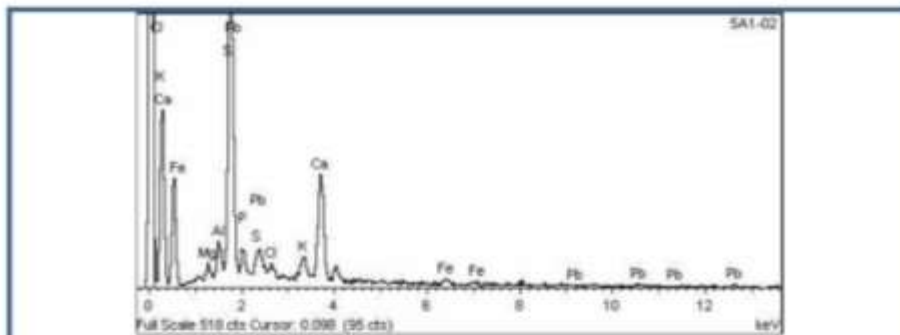


Figura 2. Espectro EDX obtenido del analisis realizado sobre la capa de preparacion.

Pigmento	Formula
Albayaalde	$2 \text{PbCO}_3 \times \text{Pb}(\text{OH})_2$
Carbonato de Calcio	CaCO_3
Silicatos	
Tierras	$\text{Fe}_2\text{O}_3 \times (\text{H}_2\text{O}) + \text{MnO}_2 \times (\text{nH}_2\text{O}) + \text{Al}_2\text{O}_3$

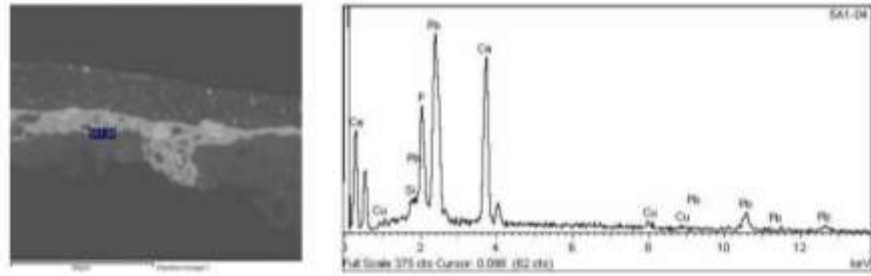


Figura 3. Espectro EDX obtenido del análisis realizado sobre un grano de color negro de la capa de pintura de color azul claro

Pigmento	Formula
Albayaide	$2 \text{PbCO}_3 \times \text{Pb(OH)}_2$
Negro de Hueso	$\text{Ca}_3(\text{PO})_4)_2 + \text{CaCO}_3 + \text{C}$

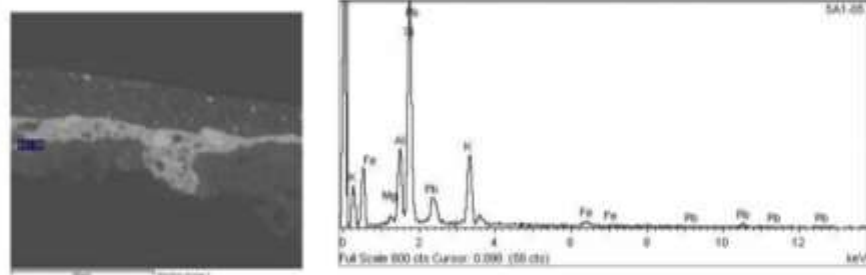


Figura 4. Espectro EDX obtenido del análisis realizado sobre un grano de pintura azul de la capa de pintura de color azul claro

Pigmento	Formula
Albayaide	$2 \text{PbCO}_3 \times \text{Pb(OH)}_2$
Colorante Orgánico Azul anclado en matriz de Silicio	K, Al, Si, Mg, Fe.

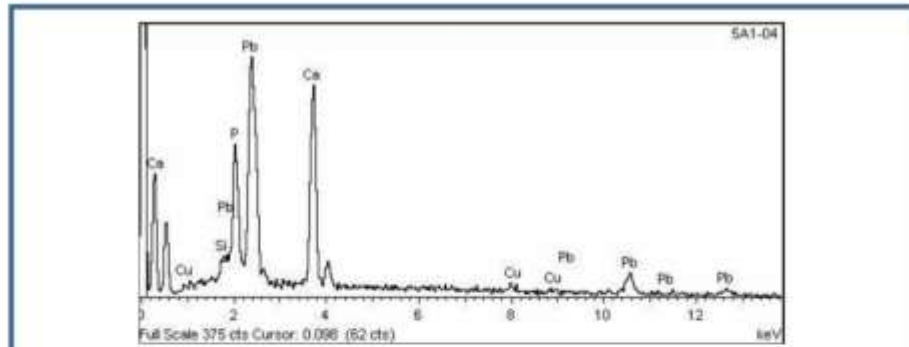


Figura 5. Espectro EDX obtenido del análisis realizado sobre un grano de color negro de la capa de pintura de color azul claro

Pigmento	Formula
Albayalde	$2 \text{PbCO}_3 \times \text{Pb(OH)}_2$
Negro de Hueso	$\text{Ca}_3(\text{PO})_4)_2 + \text{CaCO}_3 + \text{C}$

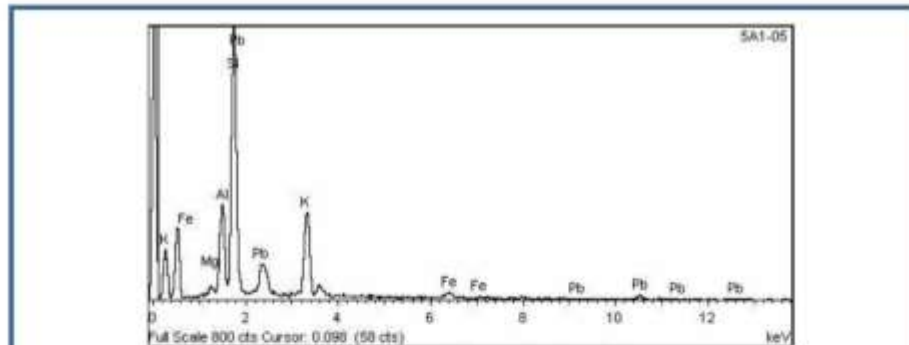


Figura 5. Espectro EDX obtenido del análisis realizado sobre un grano de pintura azul de la capa de pintura de color azul claro

Pigmento	Formula
Albayalde	$2 \text{PbCO}_3 \times \text{Pb(OH)}_2$
Azul maya	$\text{Fe}[\text{Fe}^{3+}\text{Fe}^{2+}(\text{CN})_6]_3$

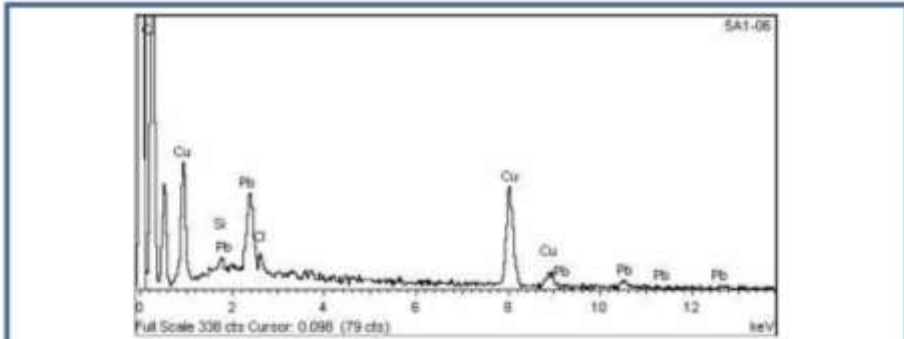


Figura 6. Espectro EDX obtenido del análisis realizado sobre la capa de pintura verde

Pigmento	Formula
Albayaalde	$2 \text{PbCO}_3 \times \text{Pb(OH)}_2$
Cardenillo	$\text{Cu(OH)}_2 \times (\text{CH}_3\text{COO})_2 \times 5 \text{H}_2\text{O}$

3. Cromatografía de Gases acoplada a Espectroscopía de Masas CG/MS.

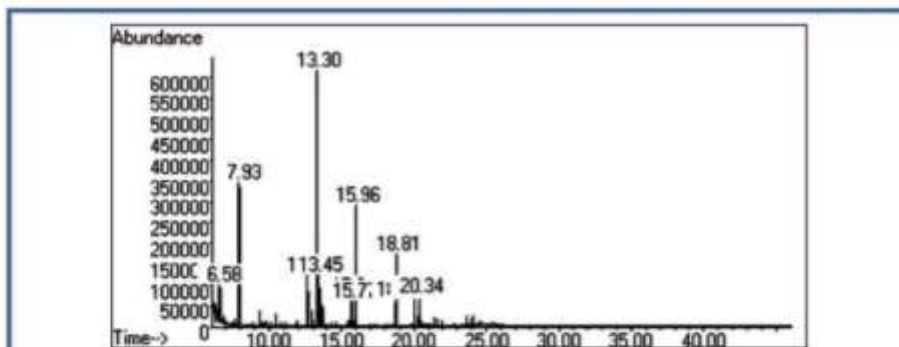


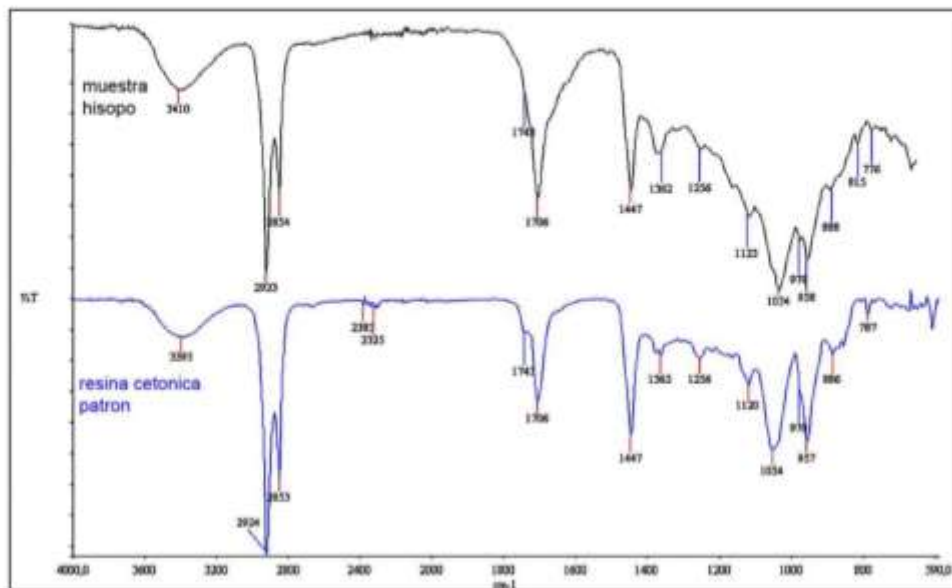
Figura 7. Cromatograma obtenido del análisis del aglutinante de la capa de pintura

<i>Tr</i>	<i>Compuesto</i>
7,93	Ac. Azelaico
13,45	Ac. Palmítico
15,96	Ac. Estearico

De acuerdo a los tiempos de retención de los ácidos grasos presentes y su proporción, se identifica la presencia aceite de lino como aglutinante de la capa de pintura.

Muestra BVE1

1. Espectroscopía Infrarroja por Transformada de Fourier FTIR.



El espectro de la muestra extraída desde la superficie de la pintura (muestra hisopo), comparada con el espectro patrón correspondiente a una resina cetónica, tiene un 99% de coincidencias en sus bandas espectrales, lo que indica que el barniz de la obra corresponde a un barniz sintético moderno del tipo cetónico. Además, la observación a través de microscopía óptica muestran que la capa de barniz es muy delgada, lo que está indicando que el barniz aplicado es de tipo comercial en spray. Esto coincide con los antecedentes de conservación de la obra, pues ésta fue restaurada en la década del '90, época en que la comercialización de barnices en spray venían con formulaciones a base de resina cetónica (Ketona K80 o Laropal K80).

2. Cromatografía de Gases acoplada a Espectroscopía de Masas CG/MS.

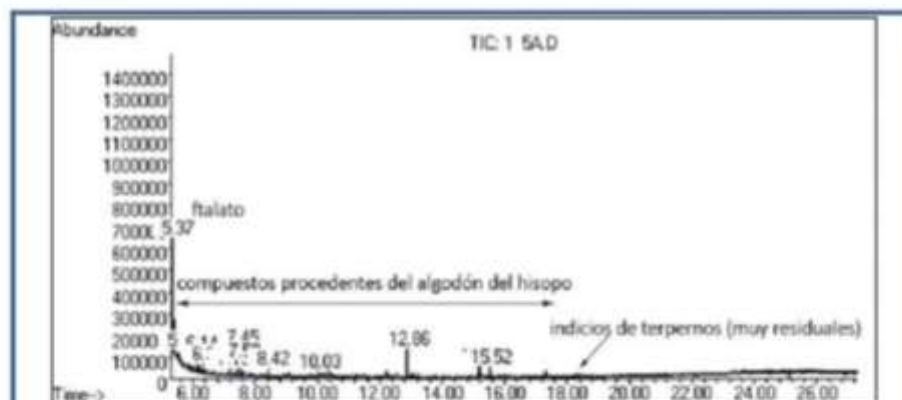


Figura 8. Cromatograma obtenido del análisis del hisopo con barniz

<i>Tr</i>	<i>Compuesto</i>
5,37	Ftalato
12,86	Ac. Palmítico
15,92	Ac. Estearico
18,23	Ac. Abietico

El análisis del barniz indica a 5,37 min. la presencia significativa de ftalato, presente generalmente en los barnices sintéticos como aditivo plastificante. La presencia de ácido abietico con retención a 18,23 min. en baja proporción, nos indica presencia de barniz natural como residuo de una eliminación no total del barniz original. La presencia de ácido palmítico y estearico con proporciones bajas corresponden a las cantidades establecidas para algodones comerciales, por lo que se asocia al tipo de algodón usado en la extracción del barniz y no a la presencia de resinas terpénicas.

Analisis Rojo Bajo Dorado del Marco.

Esta capa corresponde al bol de preparación del dorado, de tonalidad roja que según los resultados analíticos corresponde a la clásica preparación del dorado con preparación del llamado bol de armenia compuesta por arcilla compuesta por silicatos ferroginosos de aluminio y con parte de la capa de preparación usada en la pintura de tonalidad parda compuesta de tierras, carbonato de calcio, silicatos y albayalde.

Microscopía Electrónica de Barrido SEM/EDS.

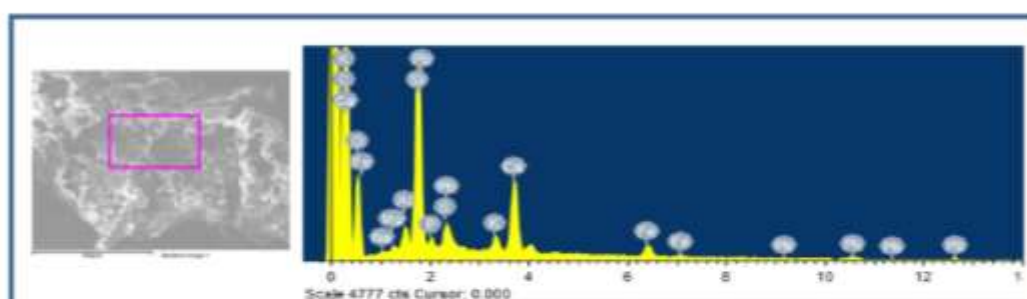


Figura 1. Espectro EDX obtenido del análisis realizado sobre superficie de color roja de la capa inferior del dorado del marco.

Pigmento	Formula
Silicato ferroginoso de aluminio	$\text{Al}_2\text{O}_3\text{SiO}_2 + \text{Fe}_2\text{O}_3$
Tierra roja	$\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot x(\text{H}_2\text{O}) + \text{Al}_2\text{O}_3$
Albayalde	$2 \text{PbCO}_3 \cdot x \text{Pb}(\text{OH})_2$
Carbonato de Calcio	CaCO_3

Anexo 10

Moldura que encuadra: identificación de muestra

Analista: Miguel Gómez



Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Agronomía e Ingeniería Forestal
Departamento de Ciencias Vegetales

**IDENTIFICACIÓN DE MUESTRA DE MADERA UTILIZADA EN LA FABRICACIÓN DE UN
MARCO PARA UN CUADRO DE PINTURA COLONIAL AMERICANA**

Realizado por:
Miguel Gómez
Profesor Asistente

ABRIL 2015

OBJETIVO

Identificar la especie vegetal utilizada en la fabricación de un marco para un cuadro de pintura colonial americana

METODOLOGÍA

Se trabajó con un trozo de madera extraído del marco (muestra). Se realizaron cortes de la muestra de madera en secciones transversal, longitudinal radial y longitudinal tangencial. Las muestras se montaron sobre portaobjetos utilizando un sellante artificial (Entellan[®]) y se analizaron mediante microscopio óptico. Utilizando una clave para la identificación de maderas de árboles nativos y cultivados en Chile, según características microscópicas (Díaz-Vaz, 1979), se identificó la muestra. Además se comparó con muestras histológicas de maderas de gimnospermas nativas: alerce (*Fitzroya cupressoides*), ciprés de la cordillera (*Austrocedrus chilensis*), ciprés de las Guaitecas (*Pilgerodendron uviferum*), mañío (*Saxegothaea conspicua*) y araucaria (*Araucaria araucana*); además de dos Gimnospermas introducidas pino insigne (*Pinus radiata*) y pino Oregón (*Pseudotsuga menziesii*).

RESULTADOS

La muestra de madera incógnita fue identificada como alerce (*Fitzroya cupressoides*)

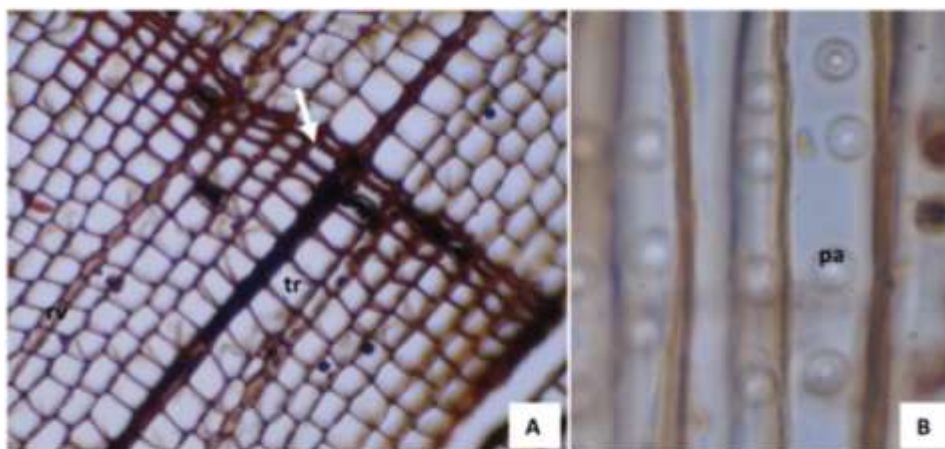


Figura 1 A, sección transversal de la muestra de madera entre un anillo de crecimiento y otro (flecha), traqueidas rectangulares (tr) y radios vasculares uniseriados (rv). B, sección longitudinal radial, traqueidas con punteaduras areoladas en una fila y aréola circular (pa).

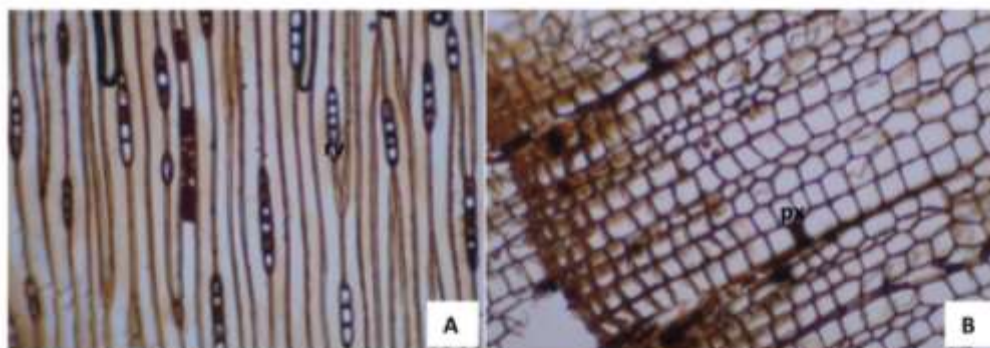


Figura 2 A, sección longitudinal tangencial de la muestra de madera, radios vasculares uniseriados y de una a diez células de alto (rv), con una altura promedio de tres células. B, Sección transversal, parénquima axial de tipo difuso, cuyas células también presentan citoplasma con presencia de resinas rojizas (px).

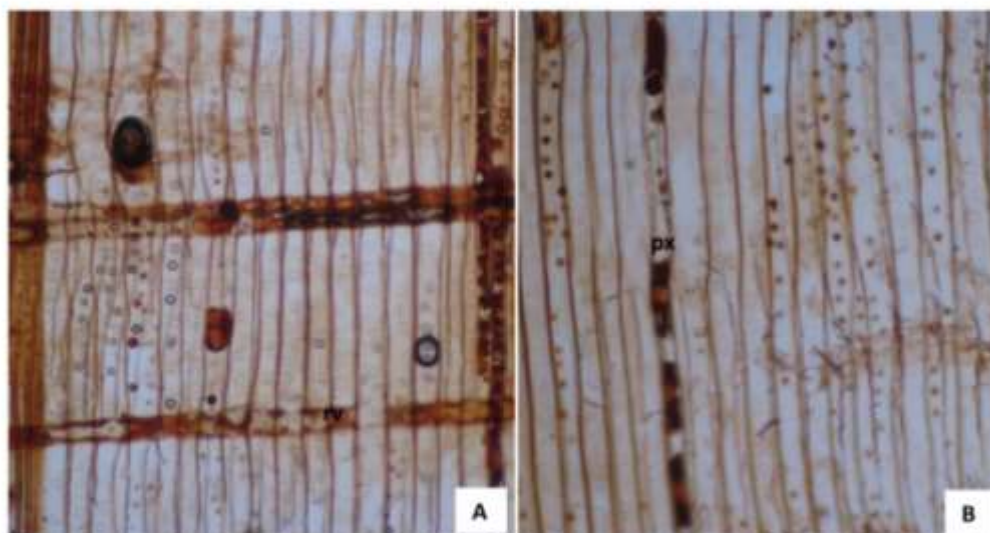


Figura 3 A, sección longitudinal radial de la muestra de madera, radios vasculares cortados longitudinalmente (rv), con células radiales, con depósitos de resinas rojizas. B, Sección longitudinal radial, parénquima axial (px) con presencia de resinas rojizas.

BIBLIOGRAFÍA

Díaz-Vaz J. 1979. Claves para la identificación de maderas de árboles nativos y cultivados en Chile. Bosque 3(1):15-25

Anexo 11

Análisis EDS, pigmento dorado de la moldura que encuadra

Laboratorio de microscopía electrónica de barrido

y microanálisis EDS

Instituto de Física

Pontificia Universidad Católica de Chile



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

INSTITUTO DE FÍSICA

LABORATORIO DE MICROSCOPIA ELECTRÓNICA DE BARRIDO Y MICROANÁLISIS EDS

Project 1

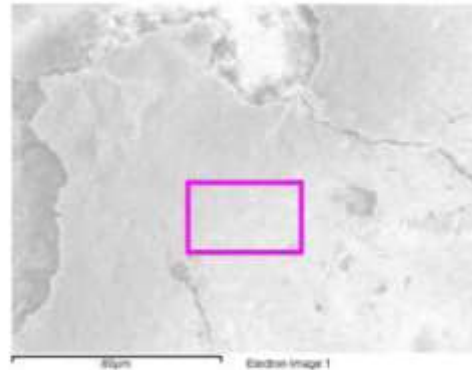
4/17/2015 3:45:25 PM

Project: Project 1

Owner: Oxford

Site: Site of Interest 1

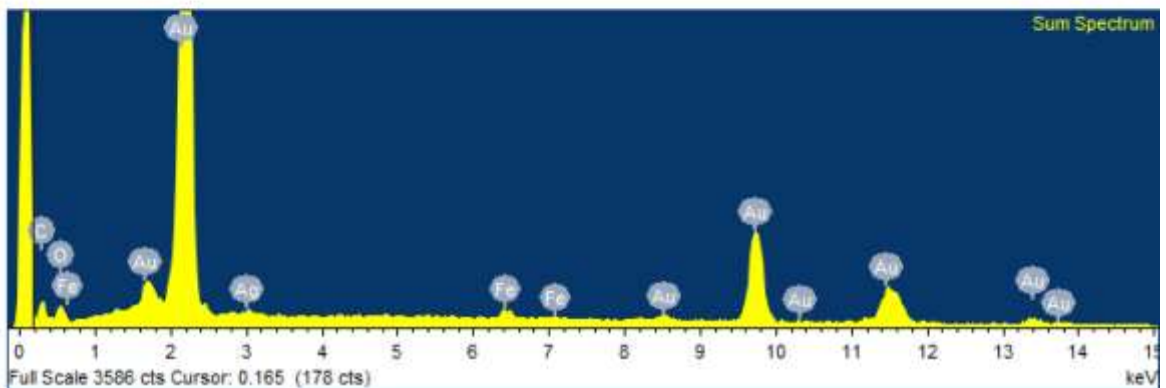
Comment:



Spectrum processing :

No peaks omitted

Processing option : All elements analyzed (Normalised)



Number of iterations = 3

Standard :

C CaCO3 1-Jun-1999 12:00 AM

O SiO2 1-Jun-1999 12:00 AM

Fe Fe 1-Jun-1999 12:00 AM

Ag Ag 1-Jun-1999 12:00 AM

Au Au 1-Jun-1999 12:00 AM

Element	Weight%	Atomic%
C K	11.57	50.70
O K	8.14	26.76
Fe K	1.08	1.02
Ag L	1.64	0.80
Au M	77.57	20.72
Totals	100.00	