

Visiones renovadas del Barroco iberoamericano

María del Pilar López

Fernando Quiles

editores



unBRRC

Universo Barroco
Iberoamericano

Sevilla, año 2016
Vol. I

© 2016
Los autores

© 2016
Visiones renovadas del
Barroco iberoamericano.
Universo Barroco Iberoamericano
www.unbRRC

Editores

María del Pilar López
Fernando Quiles García

Director de la Colección

Fernando Quiles García

Coordinación Editorial y Diseño Gráfico

Marcelo Martín

Impresión

Ulzama Digital

Foto de portada

María del Pilar López

Fotografías y dibujos

De los autores, excepto que se
especifique el autor de la imagen

ISBN:978-84-608-7189-7

Índice

El simbolismo del templo cristiano presente en las iglesias de pueblos de indios del Altiplano Cundiboyacense construidas entre 1579 y 1616: la sencillez de lo mínimo necesario. <i>Angélica Chica Segovia</i>	008
Lo americano en las artes. Aproximaciones desde la historiografía. <i>Olaya Sanfuentes</i>	044
Ver para creer. La develación de la imagen milagrosa en el Nuevo Reino de Granada. <i>Olga Isabel Acosta Luna</i>	060
Nuevas visiones sobre antiguos esplendores: el dorado en la pintura barroca sudamericana. <i>Janeth Rodríguez Nóbrega</i>	074
Simón Pereyns, pintor da Nova Espanha, em Lisboa (1558). <i>Pedro Flor</i>	098
Vias de introdução do “primeiro naturalismo” na pintura do século XVII em Portugal. <i>Susana Varela Flor</i>	116
Construcción, circulación y uso de una imagen. El caso de la Azucena de Quito. <i>Laura Liliana Vargas Murcia</i>	134
L'altare barocco opera d'arte totale. echi di Juan Andrea Ricci, Gian Lorenzo Bernini e Andrea Pozzo nella Sicilia del Settecento. <i>Lucia Trigilia</i>	146
Tumbas vacías y cadáveres pintados. La presencia del cuerpo muerto del rey en las exequias americanas (Siglos XVII y XVIII) <i>Víctor Mínguez</i>	156
Dibujar las Artes Aplicadas. Dibujo barroco de ornamentación en los talleres ibéricos europeos (Portugal, España e Italia). <i>Sabina de Cavi</i>	182
Lo mejor de cada casa. Objetos artísticos de valor en el ámbito doméstico sevillano a mediados del XVII. <i>Fernando Quiles</i>	204

Nuevas visiones sobre antiguos esplendores: el dorado en la pintura barroca sudamericana

Janeth Rodríguez Nóbrega

Escuela de Artes, Universidad Central de Venezuela
janethrodriguez@gmail.com

Resumen Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre los esquemas de valoración e interpretación que se han empleado en el estudio de la pintura barroca sudamericana, especialmente aquellos que han juzgado la aplicación de las técnicas del dorado como prácticas arcaizantes ajenas a los lenguajes tardorrenacentistas europeos. En éstos la presencia de brocateados y sobredorados se interpretó como una práctica complaciente con la sensibilidad primitiva de los consumidores locales -en este caso indígenas y mestizos- de esas imágenes; e incluso como un ejemplo de medievalismo americano, una suerte de regresión al arte bizantino. Con estas premisas formalistas nuestra pintura no alcanzaría la maestría técnica que la incorporaría a la historia del arte occidental, quedando a la deriva como una manifestación ingenua y exótica. Nuestro artículo pretende evidenciar las complejas elecciones técnicas y estilísticas, unidas a los hábitos visuales y los pactos de venerabilidad que se producen en torno a las imágenes, los cuales explicarían la presencia del dorado, que mantiene el carácter simbólico que la tradición cristiana occidental le había otorgado, pero que en América se enriquece con otros intereses socio-políticos y religiosos que impactan la creación artística.

Abstract The purpose of this article is to review on the evaluation and interpretation methods that have been used in the study of South American Baroque Painting, especially those who have tried the use of the archaic practices of the gilding techniques, distant to the post-renaissance European languages. The presence of these gilded and brocateados was interpreted as a practice to please the sensitivity of the primitive local consumers, -in this case indigenous people and mestizos- of these images; and even as an example of the medievalism of the Americas, a sort of regression to Byzantine Art. With these formalist guidelines our painting would not reach the technical expertise that would incorporate it in the History of Western Art, considered as a naive and exotic manifestation. Our paper aims to show the complexity of the technical and stylistic choices, along with the visual habits and venerable pacts that occur around the images, which would explain the presence of gold, maintaining the symbolic character that western Christian tradition had him granted, but in the Americas is enriched with other socio-political and religious interests that influence the artistic creation.

Desde inicios del siglo XXI los estudios sobre las artes en el período de dominación hispánica han alcanzado un auge significativo. Y esto nos permite plantear nuevas lecturas sobre áreas antes relegadas en las historias generales del arte. Precisamente, el tema de este texto nació de una investigación realizada hace algunos años para un proyecto que intentaba explicar la pintura latinoamericana de los siglos XVI al XVIII, desde aquellos aspectos formales, técnicos e iconográficos que nos permiten hablar de una identidad compartida, pero también de aquellos que nos diferencian y que de algún modo han facilitado que podamos identificar los distintos modos del hacer pictórico que caracteriza a cada región del continente¹. Desde entonces no hemos dejado de cuestionar lo poco que conocemos sobre la materialidad de las obras y sus componentes simbólicos, los problemas de recepción y consumo de la imagen, así como la producción, circulación y reapropiación de las mismas; y la necesidad de reivindicar una visión más plural que desmonte los parámetros valorativos que se han empleado para calificar a nuestra producción artística.

Precisamente, este artículo intenta cuestionar tanto las categorías estilísticas como los juicios de valor que abundan en nuestra historiografía. El uso de la técnica del dorado, brocateado o sobredorado como también se le conoce, en la pintura sudamericana ha sido apreciado como un arcaísmo en su sentido más peyorativo. Se le ha asociado a lo decorativo, a un arte primitivo, ingenuo, artesanal, popular, producido por y para indígenas carentes de buen gusto y del conocimiento de la producción europea coetánea. Incluso se le ha comparado con el arte bizantino, por lo que nuestra pintura habría protagonizado una suerte de retroceso estilístico hacia el mundo medieval; que dicho sea de paso, se trató de un mundo complejo y rico como podría testimoniar quien alguna vez haya investigado cualquier tópico referido a la edad media, y que en todo caso, no estaría tan distante, si consideramos toda la inmensa presencia de elementos culturales de origen medieval, que arriba al continente de la mano de conquistadores y evangelizadores².

Pero si revisamos cuidadosamente los circuitos de circulación y consumo de las imágenes, el perfil de los comitentes, los modelos empleados y la relación de las imágenes con las elites civiles y eclesiásticas, pues buena parte

de esta producción escapa a las categorías de lo popular, lo artesanal o lo decorativo. Se trató de piezas que como veremos responden a unas demandas y a unos esquemas de percepción distintos a los del arte europeo. Por lo que este texto más que certezas, lo que presentará son retos, invitaciones a repensar nuestra pintura desde otros saberes y prácticas.

Por razones de espacio no podemos detenernos en todos los aspectos técnicos, materiales, estilísticos y simbólicos que se asocian a la técnica del dorado; por lo cual he estructurado el artículo en dos partes. La primera consiste en una revisión de la presencia de la técnica en la pintura tanto europea como americana, precisamente para remarcar que estamos ante un oficio vigente en la práctica del taller y no de un arcaísmo exótico. La segunda abordará únicamente algunas imágenes de culto y concluiremos con unas reflexiones sobre su empleo en retratos.

La tradición del dorado

La técnica del dorado tiene una larguísima tradición que se remonta al imperio egipcio, aunque generalmente la asociamos con la pintura medieval, precisamente por la rica interpretación simbólica creada en torno a la luz y sus materiales reflectantes que comienza a gestarse a finales de la época carolingia. Como es bien conocido “para la teología medieval, la luz es la única parte del mundo sensible que es a la vez visible e inmaterial”³; y en palabras de San Agustín “*visibilidad de lo inefable*”, emanación de lo divino. A través de la luz el alma humana podía ascender al encuentro con Dios, y vencer las tinieblas del pecado. Esta línea de pensamiento teórico y estético puede rastrearse en un complejo listado de textos y autores que van desde las Sagradas Escrituras, el Pseudo Dionisio Areopagita, San Agustín, Santo Tomás de Aquino, el abad Suger de Saint Denis, entre muchos otros, que a su vez son recogidos y difundidos en himnos, antífonas, sermones, y tratados.

Este simbolismo de la luz se extendió a los materiales reflectantes de la misma, como el oro, metal incorruptible de aspecto brillante y precioso, que ya ostentaba valores de prestigio, poder y divinidad en la cultura occidental. El oro se reinterpretó como luz, luz divina, luz celestial, que lo invade todo, tanto los objetos de culto, como los mismos templos convertidos en espacios de luz y color, en los cuales nada era demasiado hermoso para el servicio de Dios. En la pintura sobre tabla el oro se empleó para crear ricos fondos, que materializan un espacio metafórico sagrado, ajeno al entorno físico terrenal. Pero que también se usó para imitar el lujo de los tapices y textiles que utilizaban las elites en su ajuar doméstico, además de decorar inscripciones, aureolas, coronas y perfilados de las vestimentas de las figuras representadas.

El empleo del dorado en la pintura comenzó a ser cuestionado por los tratadistas italianos como Leon Battista Alberti (1402-1472), quien recomendaba a los artistas en su tratado *De la pintura* (escrito en 1435) imitar la superficie dorada mediante el uso de pigmentos y otros recursos técnicos, y rechazar la aplicación directa del pan de oro, debido a los incontrolables efectos de luces y sombras que se creaban sobre la superficie pictórica. La propuesta de Alberti

no apuntaba a la desaparición de la técnica del dorado, sino a la valorización de la destreza del artista para engañar al ojo, y crear espacios y formas ilusionistas convincentes⁴. Al respecto Gombrich llega a plantear que la destreza técnica del pintor se convirtió en una metáfora de valor más importante que el oro, desplazando su presencia a otras superficies distintas a la pictórica.

Así el fondo de oro, ricamente aderezado con relieves, fue reemplazado progresivamente tanto por paisajes como por la luz de la gloria, esta última comprendida como término artístico y no teológico. Es decir, el espacio metafórico dorado se sustituyó por una coloración amarilla, más flexible, en la cual podían incluirse ángeles, querubines y nubes que realzaban el carácter sobrenatural del acontecimiento representado. Esta lenta desaparición del fondo de oro se produjo en la pintura europea, no sólo gracias a las recomendaciones de los tratadistas italianos, sino también a las influencias del arte florentino del siglo XVI, a la escasez del mineral y a los distintos movimientos de ascetismo cristiano, como la ideología erasmista, que desde el siglo XV criticaba las exhibiciones desmedidas de lujo y la riqueza ostentosa del oro en las iglesias, en la pintura y en el vestir. No obstante, aún en la pintura italiana de los siglos XV y XVI podremos encontrar algunos artistas que continúan empleando el dorado, bien sea en fondos u ornamentos de las figuras, especialmente entre las tendencias más conservadoras, como Antonio Vivarini (ca. 1420-1484) en la escuela veneciana, Antoniazio Romano, (act. entre 1452-1508), quien se dedicaba a la copia de imágenes de culto en la Roma de fines del *Quattrocento*, y Bernardino di Betto, alias *il Pinturicchio*, (ca. 1454-1513) activo en Siena a principios del siglo XVI, entre otros.

Fuera de los centros pictóricos italianos tanto la estética como las formas renacentistas fueron asimiladas de manera superficial y fragmentada por los artistas y su contexto. Así los pintores españoles seleccionaron los motivos y elementos que mejor pudieran adaptarse a sus capacidades, pero también a las necesidades y requerimientos del público hispano.⁵ De acuerdo a ello, el desinterés que manifestaban los tratadistas y artistas italianos sobre el uso del dorado en la pintura no afectó de inmediato la práctica pictórica en la península ibérica. Por ello aún encontraremos durante el siglo XVI y XVII su presencia en algunas obras de Alejo Fernández (ca. 1475-1545), Pedro Berruguete, (f. 1503) Juan de Borgoña, (act. 1465-1536), Bartolomé Bermejo (h. 1440-1498), Miguel Esteve (act. 1510-1528) y Luis de Morales (ca. 1510-1586). Aun en el siglo XVII es notoria la presencia del dorado en perfiles y pequeños detalles en obras de Eugenio Cajés (1574-1634), Diego de Aguilar (f. 1624), y Bartolomé Pérez (1634-1691), quien pintaba bodegones sobre paneles con fondos áureos para decorar las paredes y techos del Real Alcázar de Madrid.

Por su parte, si nos acercamos a la tratadística española vigente en los siglos XVII y XVIII descubriremos que artistas y teóricos como Francisco Pacheco (1564-1644) en el *Arte de la Pintura* en 1641, Antonio Palomino (1655-1726) en el *Museo Pictórico* en 1715, y Francisco Vicente Orellana en su *Tratado de barnices y charoles* en 1755, describen en detalle las diferentes técnicas del dorado, desde el complejo dorado al agua, pasando también por las variantes más sencillas como el dorado al mordiente o el uso del oro molido. En ningun-

no de estos casos se trató de una demostración erudita sobre prácticas antiguas, sino de la preocupación por recoger la mayor variedad posible de consejos útiles para los artistas contemporáneos. Su presencia en la tratadística obedece entonces a que la práctica pictórica hispana abarcaba no sólo la pintura de caballete, también involucraba el ejercicio de distintos oficios como la pintura mural, el encarnado y la policromía de esculturas; el dorado de pinturas, esculturas y retablos; la restauración de dorados y estofados envejecidos por el paso de los años, entre otros⁶. Por ello no resulta extraño encontrar la denominación de *Maestro de pintor y dorador* en tantos documentos para referirse a los artistas hispanoamericanos; o la participación documentada como doradores y estofadores de pintores de primera línea como Francisco de Herrera el Viejo (1576-1656), Juan de Roelas (Flandes h. 1570-1625), Juan de Valdés Leal (1622-1690), por sólo mencionar algunos nombres.

Así la práctica de la pintura estaba conformada por actividades consideradas por la elite como manuales o serviles, lo que restaba prestigio social a los artistas y los vinculaba con el artesanado. Pese al desarrollo de la perspectiva con su fundamento matemático en el siglo XV y los numerosos escritos en defensa de la nobleza de la pintura publicados en el XVII, el ingreso de la misma a las artes liberales fue un proceso lento.

En este punto conviene aclarar que aunque en América se heredó el sistema gremial corporativo y familiar español, de origen medieval, no siempre localizaremos la presencia de ordenanzas y la aplicación de las mismas de forma rigurosa, por lo que fue común hallar agrupados a los pintores, junto a doradores, encarnadores y estofadores, como puede apreciarse en las ordenanzas de Lima de 1649. Pero además la actividad artística adquiere aquí matices propios, no sólo por la presencia de indígenas y mestizos actuando como maestros o como oficiales, sino también por la enorme demanda de imágenes requeridas para el adoctrinamiento, lo que favoreció la flexibilización de las regulaciones gremiales. A su vez las fronteras entre los oficios eran cambiantes, y muchas veces borrosas en función del mercado, por lo que también podía ocurrir que un gran taller subcontratara especialistas en dorar y estofar cuando se requiriera.

Lo que nos interesa destacar es que estamos ante una técnica que formaba parte sustancial de la práctica cotidiana del taller, tanto español como americano, y de la cual se preciaban los artistas de conocer sus complejidades y secretos. En este contexto no nos debe sorprender encontrar lienzos en donde se representa el oficio del dorador, como un *Taller celestial* atribuido al pintor novohispano Juan Sánchez Salmerón⁷ hacia 1670, en el cual el Espíritu Santo empuña los pinceles para pintar a la Virgen de Guadalupe, mientras Dios Padre y Jesús sostienen la sagrada tilma a modo de divino caballete. Entre los asistentes se destaca en primer plano un par de angelitos preparando las delgadas hojas de pan de oro, que se aplicarán sobre la obra.

Existían diversidad de métodos para aplicar el dorado en una pintura: desde el laborioso dorado al agua que desde el medioevo cubría los fondos de las tablas, y sobre el cual se podía labrar relieves, hasta el dorado con mordien-

tes diversos que se aplicaba sobre la pintura ya concluida. Este último era el método más económico y de rápida ejecución, pero no permite el bruñido del metal, por lo que la apariencia es de oro mate. Otra variante técnica se deriva de la iluminación medieval, en la cual se utiliza el oro molido u oro en concha, mezclado con goma arábiga o clara de huevos, que era aplicado con un pincel sobre la pintura, sin ninguna preparación previa especial, y se podía bruñir a las pocas horas de secado. Con esta técnica se podían realizar perfilados, aureolas de rayos filamentosos y finos detalles, además de los muy conocidos brocateados. Estos consisten en aplicar mediante moldes ricos diseños de oro sobre las vestimentas de las figuras, imitando los brocados o bordados en hilos de oro característicos de los textiles contemporáneos. El resultado es una apariencia plana, que no coincide con los pliegues de los ropajes y los contornos. Para disimular este aspecto algunos artistas cubrían de veladuras castañas o glaseados de sombra a algunas partes del brocateado.

Las posibilidades técnicas de aplicación del dorado sobre pinturas ya concluidas, favoreció que muchos cuadros adquirieran sus dorados años después de su manufactura, por lo que se trataría de una práctica que dependía enteramente del gusto del propietario de la obra, y se escaparía muchas veces al concepto original plasmado por el pintor. En este punto conviene advertir que muchos cuadros adquirieron sus dorados durante el siglo XX, gracias a coleccionistas que consideraron su presencia como un elemento intrínseco del arte colonial y por ende revalorizador de sus colecciones. Además de la devoción aún viva que se mantiene en torno a determinadas imágenes.

Ahora bien, creemos que la complejidad técnica y el desprecio por las prácticas artesanales que se desarrolló en torno a la fundación de las academias, ha llevado a un desconocimiento casi total del oficio del pintor por parte de la historiografía y al consiguiente desinterés por su estudio. A su vez la confirmación del uso del grabado como modelo, a veces copiado literalmente, ha llevado a dudar de la creatividad e inventiva de los artistas locales. Aunque en la propia tratadística se recomendara la copia de estampas y de otras imágenes como un medio para dominar la práctica artística.

Sin embargo, esa creatividad que podríamos creer ausente, se expresaba a través de la selección y de las mezclas cromáticas, de la combinación y reinterpretación de los grabados, del uso de los dorados, de la construcción de los marcos, entre otras actividades. Si bien, no todos los artistas sudamericanos llegaron a la conceptualización teórica de su trabajo, no debería sorprendernos encontrar a un pintor como el quiteño Manuel Samaniego y Jaramillo (1767-1824), quien a finales del siglo XVIII, escribe su propio tratado de la pintura; o la práctica del pintor Matheo Pizarro (act. 1650-1780) quien en la Puna jujeña empleaba recetas tan ingeniosas como moler cuentas de cristal de manufactura centroeuropea, para fabricar pigmentos de mayor intensidad. Al respecto, la historiadora argentina Gabriela Siracusano, ha advertido la importancia de estudiar los pigmentos empleados en la pintura andina como "portadores de cargas significantes al servicio de prácticas culturales y necesidades sociales, políticas o económicas."⁸ Si bien, no todos los investigadores podemos contar con la posibilidad de estudiar la composición química de

los pigmentos y su procedencia, si podemos reflexionar sobre la complejidad de las técnicas empleadas y los significados que contribuyeron a construir.

Entre estos materiales, el dorado se destaca como un elemento común a todas las escuelas pictóricas regionales del continente. Aunque la historiografía más tradicional lo ha calificado como un componente estilístico que define a la pintura de la escuela cusqueña. En este punto es innegable que este centro pictórico utilizó profusamente el brocateado, en los cientos de piezas que se comercializaban en el virreinato peruano y en las regiones circunvecinas. Al respecto Teresa Gisbert y José de Mesa han precisado el inicio de esta técnica en el Cusco desde finales del siglo XVII, gracias a los contratos suscritos entre los mercaderes y talleres locales. Sin embargo, estos documentos referidos evidencian que no todos los cuadros cusqueños llevaban dorados, sino que su uso era una excepción, solicitada expresamente por los mercaderes y clientes, por lo que difícilmente podría sostenerse que es un componente estilístico definitorio de la escuela cusqueña.

Citemos algunos ejemplos: en 1698 el comerciante Juan Sicos encargó a los pintores Antonio Sinchi Roca y Bernabé Nina una imagen de la *Inmaculada Concepción*, la cual debía estar " *toda realzada en oro y también los resplandores de la dicha imagen.*"⁹ Otra referencia documental se halla en un contrato de 1714, firmado por el pintor Cristóbal de Tapia quien se comprometió a realizar 28 lienzos de santos " *con perfiles en los ropajes y diademas*". En 1721 el pintor mestizo Agustín de Navamuel se prometía entregar pinturas con " *dorados de realsse*"; y en 1754 el artista mestizo Mauricio García y el mercader Gabriel Rincón firmaron un contrato por 435 lienzos, los cuales debían ser " *apaísados con buenos adornos de curiosidades y algunos de ellos brocateados con oro fino*"¹⁰ Como vemos la presencia del dorado se incrementa a solicitud de los mercaderes, pero siempre se trataba de algunas piezas y no llegó a abarcar toda la abundante producción cusqueña.

Es indudable que una parte de la sociedad virreinal encontró en la pintura cusqueña una respuesta a sus necesidades estéticas, devocionales y representativas, promoviendo su comercio interregional, y posiblemente impactando en la creación pictórica de la cercana escuela potosina. Al respecto estamos tentados a creer que los artistas Melchor Pérez Holguín (1660-1734), Gaspar Miguel de Berrío (1700-1762), Manuel de Córdoba (act. 1758-1787) y Luis Niño (act. 1720-1750) habrían incrementado el empleo del dorado durante el siglo XVIII, ante la competencia que representaba la accesible y masiva pintura cusqueña.

Sin embargo, mal podríamos aceptar que la presencia del dorado en otros centros productores del continente se debe por entero a la impronta de la escuela cusqueña. Tan sólo vamos a detenernos en un ejemplo concreto: la pintura quiteña y sus vertientes regionales de Cuenca y Loja. Durante el siglo XVIII los talleres quiteños comercializaban sus creaciones en Popayán, Santa Fe de Antioquia y Pasto, ejerciendo su influjo en el centro sur de la Nueva Granada, pero también extendieron su comercio hacia el sur del continente alcanzando Chile y el norte de Perú. A ello se sumó la migración de artistas

quiteños hacia estas latitudes, que promovieron el gusto por el arte quiteño hasta mediados del siglo XIX. Esta consolidación de la producción y el comercio limitaron la importación de obras europeas y americanas hacia Quito, por lo que escasamente se puede encontrar referencias materiales y documentales de la presencia de piezas procedentes de otras latitudes en esta ciudad. En este sentido sería un error atribuir el empleo del dorado en la pintura quiteña al impacto del arte cusqueño, sobre todo cuando podemos observar que su aplicación tiene un sentido plástico diferente: se aprecian brocateados delicados, algunas veces con motivos rococó, que unidos al empleo de la paleta clara y brillante le otorga una apariencia preciosista a las obras. A su vez el poco conocimiento sobre el arte quiteño y su difusión internacional ha llevado a catalogar equivocadamente muchas de sus creaciones como obras cusqueñas o altoperuanas. También vale la pena preguntarse por el impacto que el arte quiteño ejerce sobre la producción neogranadina, aspecto que no podemos desarrollar detenidamente en este texto.

Por otra parte, podemos localizar el empleo ocasional del dorado en la pintura de otros lugares del continente, como Caracas, en donde tampoco se puede atribuir su uso a un contacto con la pintura cusqueña, ya que no existen pruebas materiales ni documentales de la presencia de ejemplares de ésta circulando por el territorio de la Capitanía General de Venezuela; mientras que si abundaban las obras provenientes de la Nueva España, gracias al comercio caribeño que sostenían esas provincias con los puertos mexicanos.

En síntesis podemos afirmar que el uso del dorado formaba parte de la tradición artística, por ello mantuvo su vigencia en la pintura sudamericana, aunque con ciertas fases de auge y declive que deben ser estudiadas a profundidad en cada región, cuestionando ciertas convenciones heredadas. Esta tradición artística tampoco fue estática, en cada centro pictórico experimentó estímulos y obstáculos diversos, producidos por una sociedad conservadora de gusto heterogéneo. Su aplicación parece ser el producto de una elección consciente por parte del artista en el amplio abanico de posibilidades estilísticas y prácticas de taller vigentes en la época, por lo que su empleo procuraba satisfacer las demandas y el gusto del consumidor; mal podríamos considerar entonces que su presencia responda únicamente a una regresión estilística.

Las primeras imágenes con dorados que podemos referir en nuestro continente son las réplicas de *Nuestra Señora de la Antigua*, pintura mural anónima de finales del siglo XIV, venerada en la Catedral de Sevilla. En ésta se representa a la Virgen María con el Niño Jesús, acompañada por una donante en reducido tamaño, identificada como doña Leonor de Albuquerque (1374-1435), esposa de Fernando de Antequera (1380-1416). Tanto el fondo con motivos ornamentales geométricos, así como el vestido, manto y aureola de la Virgen están ricamente aderezados de oro y gemas. Lo mismo que las ropas, corona y aureola del Niño Jesús. Las copias de esta imagen intentaban reproducir fielmente el esplendor de la pieza original, considerada milagrosa gracias a los innumerables prodigios atribuidos a su intervención, entre ellos

Divinos resplandores en Sudamérica

su renovación sobrenatural durante la ocupación musulmana.

Precisamente, Francisco Pacheco explicaba en su *Arte de la Pintura* algunas técnicas del dorado, alegando las múltiples copias que de esta iconografía se continuaban realizando en los talleres sevillanos durante el siglo XVII¹¹. Basta con mencionar que artistas como Alejo Fernández, Luis de Morales, y Antonio Mohedano, entre muchos otros, realizaron copias de esta advocación que aún se conservan en templos y museos de la península ibérica.

Los navegantes que partían hacia las tierras desconocidas de las Indias, acostumbraban encomendarse a su protección al ser considerada como un talismán contra los infieles, por lo que no resulta extraño que la primera iglesia construida en América en 1510 se dedicó a Nuestra Señora de la Antigua. La edificación se erigió en el golfo de Urabá, en la actual Colombia. A la par, numerosas copias pueden localizarse en diversas iglesias americanas: en la catedral de Santo Domingo en República Dominicana; en la catedral de Lima, enviada desde Sevilla por el arcediano de la catedral, don Juan Federegui hacia 1545, y convertida en patrona de los grados de licenciado y doctor en la universidad limeña desde 1575; también en el trascoro de catedral del Cusco¹² (fines del siglo XVII); en el convento agustino de Santa Mónica en Potosí, Bolivia;¹³ por sólo mencionar unos pocos ejemplos.

También se encomendaron copias de la imagen sevillana a los artistas europeos que comenzaban a instalarse en territorio americano, como fue el caso de Angelino Medoro (Roma ca. 1567- Sevilla 1633) quien a su llegada a Tunja hacia 1587, recibió el encargo de pintar una tabla con esta advocación para la capilla de don Diego Hernández en la iglesia de Santo Domingo construida en 1563¹⁴. Otra copia fue solicitada a Medoro para la Capilla de los Mancipe en la Catedral de Tunja, pero lamentablemente esta pieza ha desaparecido.

Así las primeras pinturas ornamentadas con dorados llegaron al continente desde el siglo XVI, precisamente a través de réplicas de imágenes consideradas como milagrosas, las cuales debían ser copiadas de la manera más fidedigna posible, lo que permitía asegurar la continuidad de los portentos y en palabras de Belting, la presencia real de la efigie. De allí que la apariencia de antigüedad era una cualidad particularmente apreciada en estas imágenes¹⁵. Los devotos no requerían versiones más o menos certeras, ni mucho menos reinterpretaciones artísticas, sino réplicas muy exactas, y esta es una razón de peso para mantener en estas obras tanto la presencia del dorado, como la hierática severidad medieval. El arcaísmo, como ficción de antigüedad, es una de las señas de identidad que debían simular estas nuevas imágenes de culto, lo que les otorgaba la autoridad de la imagen sagrada y garantizaba su autenticidad legitimada por la tradición¹⁶.

Por esto no resulta extraño encontrar devociones de creación americana que también ostentan dorados en sus representaciones, como es el caso de la *Virgen de Guadalupe* mexicana, por sólo mencionar un ejemplo. La presencia mayestática del dorado permitía insertar las nuevas devociones en la larga cadena de la tradición cristiana y le otorgaba ciertamente un aura

de atemporalidad, de creación legendaria, ajena a las modas pictóricas. En este sentido, quienes nos aproximamos a la pintura de los siglos XVI al XVIII tenemos que ser conscientes de que muchas de estas piezas eran objetos de veneración, creadas siguiendo una lógica totalmente distinta al concepto de obra de arte moderna, o en palabras de Stoichita, del cuadro como medio de representación¹⁷.

Con estas imágenes de culto la naciente sociedad americana estableció pactos de venerabilidad, que se mantienen a través de las generaciones, y si bien muchas de estas imágenes han desaparecido por causas diversas, eso no significa que también se extravió el hábito visual de asociar lo sagrado con la presencia del dorado, que valga acotar se mantuvo vivo tanto en la pintura como en la retablistica y en la escultura hispanoamericana, hasta bien avanzado el siglo XIX.

En la pintura sudamericana el uso del dorado tuvo una significación que excedió la simple aplicación automática de técnicas artísticas adquiridas, sino que formó parte de unos esquemas de percepción y de valoración diferentes. Tal como podría apreciarse en las maneras cómo los pintores andinos resolvieron la contradicción entre la copia fidedigna y la mimesis, cuando se trata de retratar esculturas de gran devoción. Al respecto Pedro Querejazu ha intentado probar¹⁸ que algunos artistas potosinos interpretaron los valores de la mimesis de forma muy distinta a sus contemporáneos europeos. Para afirmar esto se basa en una cita de Diego de Arzáns, hijo y continuador de la obra del cronista potosino Bartolomé de Arzáns Orzúa y Vela [1676-1736]. En la adenda de 1737, de la *Historia de la villa imperial de Potosí*, comentó lo siguiente:

“Al presente que esto se escribe se halla en esta villa como natural de ella Luis Niño, indio ladino, segundo Ceuxis, Apeles o Timantes, y es caso de notar que estando embriagado pinta y esculpe con primor. Varias obras de sus manos labradas en plata, madera y lienzo han llevado a la Europa, Lima y Buenos Aires con aprobación general, y hoy lo tiene el señor Arzobispo de la Plata ocupado en ejercicio de su arte.”

Más allá de la anécdota sobre la capacidad de este artista indígena de efectuar sus obras bajo los efectos del alcohol, lo que si resulta llamativo es la comparación con los artistas de la Antigüedad: Xeusis, Apeles o Timantes, de quienes se tendría referencias gracias a los comentarios que abundaban sobre los mismos, en obras literarias y tratados, al punto que las legendarias historias sobre estos artistas eran del dominio público. Estos artistas griegos se habían convertido en un tópico para describir el ilusionismo en la tratadística occidental, entonces podríamos preguntarnos si Arzáns y sus contemporáneos consideraban a la pintura de Niño como capaz de engañar al ojo, en grado semejante al de estos legendarios artistas.

Efectivamente, Querejazu revisa cada una de las pinturas firmadas y las atribuidas a este pintor potosino, y llega a la conclusión de que se trató de retratos de imágenes de altar, por las cuales la feligresía local sentía especial de-

voción. Y ese carácter de retrato lleva al artista a copiar de manera fidedigna cada detalle circunstancial que rodea la imagen: desde el retablo en el cual se encuentra exhibida, junto a su peana, floreros, candelabros, cortinajes, etc., y agregamos nosotros, la aplicación de pan de oro o de plata en función de la orfebrería que portaba la efigie en un momento determinado.

Una de las piezas firmadas por Luis Niño representa a la *Virgen de Sabaya* (Fig. 1), una versión local de la Candelaria, venerada en el pueblo del mismo nombre en el departamento de Oruro²⁰. El lienzo porta una cartela que identifica a la imagen como "Retrato de la Milagrosa Ymagen de Ntra Sra de Sabaya de la Provincia de Carangas, una de las que embió el Sr. Emperador Carlos Quinto desde Roma en el descubrimiento de estos Reynos. De cuias portentosas maravillas participan todas las que se le encomiendan." Es importante destacar que es el artista el que insiste en que se trata de un retrato, es decir, la pintura "sugería estar ante la imagen misma."²¹ La fidelidad en los detalles procuraba asegurar la eficacia y el poder de la imagen prodigiosa. A ello podríamos agregar que la presencia del dorado reforzaba el carácter mayestático de la figura sagrada. Por esto toda la arquitectura del retablo, hornacina y columnas salomónicas, que rodean la efigie mariana están cubiertas de pan de oro, al igual que las coronas, joyas, canastilla, candela, bastón de mando y pendientes. Mientras la media luna, la peana y los detalles del brocado del manto ostentan pan de plata.

Fig. 1 Luis Niño, Nuestra Señora de Sabaya, ca. 1720. Cortesía Museo Casa de Moneda, Potosí, Bolivia



En este sentido, el artista andino aplicaba una interpretación distinta a la mímico-renacentista: si el retablo, joyas y demás ornamentos de la imagen de altar estaban ricamente cubiertos en oro, entonces aplicaba la hojilla de oro, y con ello intentaba ser fiel a lo que sus ojos podían contemplar. ¿Cómo catalogar entonces a estas piezas como imágenes planas, carentes de originalidad, si los contemporáneos al pintor lo calificaban como otro Apeles? Para Querejazu los pintores andinos “eran plenamente conscientes de lo que hacían y que, si por un lado usaban modelos de grabados y estampas, por otro lado, estos artistas estaban al tanto de las inquietudes del arte, al mismo tiempo que satisfacían las demandas de la población a la que se debían y de la que formaban parte. Sus obras son propuestas plásticas ricas en contenidos estéticos, visuales, perceptivos, pero sobre todo portadoras de ricos y complejos contenidos simbólicos, (...) fieles a su tiempo y a su entorno cultural”²². En definitiva estamos ante una imagen que tiene como tema a la imagen, y nuevamente funciona una lógica diferente cuyo fin es crear un efecto de realidad y al mismo tiempo hacer presente a la imagen primigenia. Como bien explica Portús Pérez, “la mentalidad colectiva de la época seguía considerando la pintura un arte esencialmente ilusionista y apreciaba al pintor en la medida en que era capaz de hacer confundir lo representado con su representación”²³.

Otro tanto ocurría con la imagen escultórica a la cual se agregaba cabello natural, ojos de vidrio, miembros articulados, vestidos y alhajas, que otorgaban la ilusión de vida a la obra. Si el barroco procuraba persuadir a través de los efectos plásticos, por qué nos resulta tan difícil aceptar a la pintura sudamericana como un producto apegado a ese objetivo, logrado a través de medios distintos a la práctica europea, pero igual de válidos para su entorno.

Desde este punto de vista también podrían explicarse los auténticos *collages* creados por los pintores quiteños, en los cuales los cuadros eran revestidos de materiales “extra-pictóricos” como la tela encolada, las piedras preciosas, el papel, etc., para crear una imagen convincente y persuasiva. Tal como puede apreciarse en la *Virgen del Rosario de Chiquinquirá*²⁴, un anónimo quiteño del siglo XVIII conservado en el Museo de la Recoleta de San Diego en Quito. Ante piezas como ésta no queda más que reformular los conceptos que se han empleado para calificar a la pintura barroca sudamericana, aceptando que estamos ante un sistema figurativo en el cual los valores de lo real son elegidos en función de los saberes, del imaginario y de la devoción.

Entre estos *collages* aplicados sobre la pintura encontramos también que el fervor devocional hacia ciertas imágenes favoreció su embellecimiento a través de la aplicación de limosnas en joyas por parte de los fieles. Si bien la Iglesia secular intentaba en vano frenar el despilfarro en las imágenes, como evidencian algunos decretos de concilios provinciales, la actitud general era “tener por bien empleados el oro, la plata, las perlas, sedas y brocados para el servicio de los santos.”²⁵ Lo cual no se restringía a la pieza escultórica, también abarcaba la pintura, como fue el caso de la célebre imagen de *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*, pintada por Alonso de Narváez en 1555, la cual ha sido engalanada a lo largo de su historia con la incrustación de auténticas piezas de orfebrería como coronas, cetro, rosario y media luna, además del perfilado de las vestimentas de las figuras representadas. O la

versión marabina de la misma advocación, en la cual sólo los apliques de oro pegados a la tabla permiten actualmente identificar a cada personaje. Estos diminutos apliques fueron elaborados por el platero Jacobo José de la Caridad Vásquez en 1768, y aún puede apreciarse los agujeros de anteriores apliques sobre la superficie.

También podríamos citar a la *Virgen de Monguí*, cuya corona (desaparecida en 1838) fue elaborada por el platero Juan Manuel Montero en 1711, ostentando "4165 gramos de oro, 355 esmeraldas y 104 perlas finas."²⁶ Además la imagen había sido adornada con un cuarto creciente a los pies de María, pero también con vestidos cosidos sobre la tela.²⁷ Casos como estos abundan en el continente y por ello no resultaba extraño que los plateros también se dedicaran a elaborar joyería para ser incrustada sobre las pinturas, como las medias coronas que se conservan en el Museo Nacional en Bogotá.

Pero el paroxismo de esta práctica lo hallamos en la *Virgen de Guadalupe de Sucre*, pintada por fray Diego de Ocaña en 1601 para la catedral de Chuquisaca (hoy Catedral de Sucre, Bolivia), cuyo manto repleto de auténtica joyería ha cubierto por entero a la pintura.²⁸ Ocaña, eran un fraile jerónimo, que recorrió a principios del siglo XVII los actuales territorios de Perú, Bolivia, Chile y México, en donde falleció en 1608. Su misión en tierras americanas era difundir el culto a la Virgen extremeña. Al llegar a Potosí pintó una copia de la imagen mariana para el convento de San Francisco, la cual fue del agrado del obispo de Charcas, Alonso Ramírez de Vergara (1594-1602), quien le encomienda un ejemplar para Chuquisaca. Al respecto, el fraile cuenta en sus memorias que:

*"Y yo con buen celo y ánimo, tomé los pinceles del óleo; cosa que en toda mi vida había hecho, solo con la noticia que yo tenía de la iluminación. Y guiándolos la Virgen Santísima, hice una imagen con tanta perfección, del mismo alto y tamaño de la de España, que toda la villa se conmovió a devoción"*²⁹

Una vez finalizada la pieza se recogieron entre los vecinos del lugar perlas y piedras preciosas. "En la cruz que remata la corona colocó siete esmeraldas grandes del pectoral del obispo Ramírez de Vergara, así como una gargantilla con cinco diamantes, con los cuales, y otras más, reprodujo el diseño del famoso manto original."³⁰ Como es bien conocido si algo distingue a la escultura de la Virgen de Guadalupe de Extremadura es la suntuosidad de sus vestidos. El monasterio extremeño era célebre por su taller de bordado, en el cual se elaboró el manto y túnica, con perlas y piedras engarzadas formando cuadros repetidos regularmente. Este motivo geométrico ornamental se copió cuidadosamente en los grabados y pinturas de los siglos XVI y XVII, por lo que se convirtió en un atributo que permite identificar a esta advocación entre tantas imágenes marianas. Así bajo la exuberancia de la orfebrería colonial que se ha engarzado a la imagen de Ocaña aún puede apreciarse los motivos geométricos característicos de la Virgen extremeña.

Pero la práctica de ornamentar a esta imagen no concluyó con su manufactura a inicios del siglo XVII. Para 1707 el indio Viscarrita fabricó una urna de

plata para la imagen y el platero José Esquivel y Alcalá elaboró una plancha de oro sobre la cual se engarzaron las joyas entre 1784 y 1787. El lienzo se encontraba para la fecha muy deteriorado por lo cual se recortaron los rostros de la Virgen y del Niño, se elaboraron unas manos tridimensionales y se fijaron sobre la plancha de oro. Con el paso del tiempo se han anexado relojes, medallas, broches, collares, etc., que son un testimonio de la riqueza de la orfebrería colonial andina, pero también de la exacerbación de la fe entre los devotos. Las posteriores copias de la imagen procuraban imitar con excesivos brocateados la riqueza del original.

Es evidente que el cristianismo se impuso “no como perfectamente lo define la ortodoxia, pero tampoco muy distinto de cómo lo percibía un campesino europeo.”³¹ En ese sentido es frecuente encontrar en Sudamérica la ancestral costumbre europea de obsequiar joyas a las imágenes –escultóricas o pictóricas- de la Virgen María. Esta práctica no sólo manifestaba la devoción de quien obsequiaba la pieza, también el agradecimiento por los favores concedidos, el cumplimiento de las promesas y en definitiva la relación emocional que establece el fiel con la imagen. En Europa existen numerosos ejemplos de imágenes con ricas colecciones de joyería como la *Virgen de Loreto* en Italia o la *Virgen del Rosario* en Antequera, España. Además en la monarquía española existía la costumbre de que al fallecer una reina se donaba una joya a tres imágenes marianas: la *Virgen de la Almudena* en Madrid, la *del Pilar* en Zaragoza y la *de Guadalupe* de Extremadura.

En este punto quisiéramos detenernos para recordar que muchas de estas imágenes no se exhibían en las neutras salas de los museos, sino en el interior de iglesias y capillas, en conventos, en altares domésticos, por lo cual no eran percibidas aisladas, sino en un rico contexto, ya que la presencia del oro se extendía a los marcos de las pinturas, a los retablos, textiles, objetos litúrgicos y ornamentales, etc. Así muchas de estas imágenes estaban creadas para unos espacios determinados, que tenían la función de impresionar a los devotos, que apreciaban la riqueza de ornato como un medio de honrar a Dios. Mientras en Europa, el protestantismo impone el rechazo hacia la ostentación, en nuestras tierras la Iglesia católica podía mantener el lujo más extremado, justificando la magnificencia como símbolo de autoridad y belleza moral. Por su parte, las órdenes religiosas, aunque promotoras de los valores de pobreza y moderación, tampoco despreciaron los ricos donativos otorgados por la feligresía e igualmente apreciaron que cuanto “más lujo y riqueza se despliega, mayor es la devoción que se puede despertar en el fiel.”³² No debemos olvidar que la función devocional y pedagógica de la imagen estaba basada en la captación de los sentidos. Al tiempo que muchas imágenes actúan como entes mixtos, en las que coexiste el objeto cultural y artístico a la vez. Por lo que la belleza y el esplendor de las formas contribuían a enaltecer a la figura representada, permitía cumplir con la misión doctrinal de una manera más eficaz, y predisponía la devoción de los fieles, especialmente en una sociedad que apreciaba el lujo y la ostentación como un símbolo de poder.

El dorado en la retratística sudamericana

Las metáforas de riqueza, prestigio y nobleza asociados al oro nos permiten explicar el empleo del dorado en piezas de temática profana como los retratos. Una práctica poco común en la pintura europea de la misma época, pero que se puede rastrear en algunas imágenes de emperadores realizadas durante el siglo XVI, como el retrato de *Maximiliano I de Habsburgo* pintado por el Maestro de Messkirch (hacia 1530, Kunstmuseum Basel) y el de *Carlos V* realizado por el alemán Bernhard Strigel (ca. 1520, Galleria Borghese). Tras estas imágenes se trasluce la necesidad de relacionar el poder monárquico con el orden divino que lo legitima, y a su vez promocionar una autoafirmación social y un ideal de nobleza que recuerda que los soberanos deben poseer y exhibir riqueza, belleza y pompa.

Pero la ostentación que promueven ciertos retratos de miembros de la monarquía se extiende también a otros sectores de la sociedad, gracias al enriquecimiento de burgueses, banqueros y comerciantes, porque como han señalado diversos autores “*en las sociedades aristocráticas el lujo no constituye algo superfluo, es una necesidad absoluta de representación que se deriva del orden social desigual.*”³³ Si la alta nobleza española afirmaba su hegemonía en la península gracias a la exhibición de su riqueza que la “*nobleza obliga*”, siendo imitada por el resto de la población, en América fue natural que ocurriera otro tanto. La ostentación y el boato americano contribuían a consolidar una aristocracia local. Por ello los conquistadores necesitaban de trajes, muebles, criados y otras expresiones del lujo. No sólo como reflejo del boato renacentista, sino también como una réplica a las deslumbrantes cortes incas y aztecas que habían descrito los cronistas con tanto detalle.

Las siguientes generaciones de la naciente elite criolla hicieron énfasis en la exteriorización de la riqueza y del poder a través de la apariencia, la ostentación del rango social, el gasto excesivo, la necesidad de despertar admiración y hasta la prodigalidad cuidadosamente publicitada. La riqueza del vestido, bordado con hilos de oro, ornamentado con prolífica orfebrería, contribuye a identificar el estado y rango del individuo en la estratificada sociedad hispanoamericana. Por ello el poco éxito de la Real Pragmática de 1723, y de otras tantas promulgadas desde la centuria anterior, que insistían en prohibir el vestido bordado con hilos de oro o plata y la aplicación de pedrería. No en balde algunos viajeros que visitaban las tierras americanas comentaban los excesos y lujos que caracterizaban la vida cotidiana y clamaban por un control o restricciones legales que evitara los fraudes a la Real Hacienda.³⁴ En América la vanidad y la ostentación no estaban restringidas por leyes, al punto que no había distinción entre las clases sociales, ya que todas lograban consumir bienes de lujo, incluso los importados por medio del contrabando desde Europa y Asia. Hasta algunos esclavos domésticos se aderezaban con joyería, perlas y sedas que ya no usaban sus patronos.

Pero la puesta en escena cotidiana se extiende también hasta el retrato, símbolo de poder, que no busca representar la identidad individual, sino el cómo se deseaba ser reconocido y admirado por el entorno. Así las elites hacen énfasis en su imagen, rodeados por los signos de ostentación: muebles, cortinajes de intenso color rojo, escudos nobiliarios, vestimenta lujosa, orfebrería, etc.



Como bien apunta Canavese, “tanto la ética como la estética de la civilidad barroca definen el ser por el parecer, la esencia por la apariencia y la ilusión, lo superfluo antes que el decoro, priorizándose la exhibición de los marcadores exteriores de la respetabilidad como la vía de integración en un tejido social.”³⁵

Uno de los retratos más antiguos que se conoce en la pintura sudamericana es la representación de los *Mulatos de Esmeraldas*, pintado en Quito por el artista indígena Andrés Sánchez Gallque en 1599 (Fig. 2). El retrato fue encargado por el oidor de la Audiencia Juan del Barrio de Sepúlveda y enviado a Madrid como obsequio al rey Felipe III, acompañado de un memorial que testimoniaba la supuesta pacificación de la población cimarrona de Esmeraldas en la costa norte del actual Ecuador. Los retratados son los caciques zambos Francisco de Arobe y sus hijos Pedro y Domingo, cuando estuvieron en Quito para reunirse con el oidor Barrio de Sepúlveda y el resto de las autoridades de la audiencia. Arobe posiblemente era descendiente de esclavos procedentes de Guinea, que habían naufragado en costas ecuatorianas y se habían mezclado con las comunidades indígenas. Así el cacique Arobe gobernaba una población afroindígena cristiana que había aceptado la autoridad española luego de intensas negociaciones, cuyo éxito parcial registra el cuadro. Para nuestro discurso lo interesante de este retrato es el empleo del dorado en la representación de la joyería que portan los personajes. En el Memorial que acompañaba la pieza se describía a estos hombres como “*acostumbrados a traer de ordinario argollas de oro llanas al cuello, narigueras, orejeras, bezotes y sortijas en la barba y botones en las narices, todo de oro.*”³⁶ Por ello el artista se esmera en imitar con dorados la riqueza de estos caciques, además de retratarlos como hidalgos, vestidos a la usanza española con brocados y cuellos de lechuga, y con el gesto civilizado de descubrir sus cabezas ante el rey, destinatario final del retrato. En la representación entonces se les reconoce como hidalgos.

A este caso también se puede sumar la presencia del dorado en las series de

Fig. 2 Andrés Sánchez Gallque, *Los mulatos de Esmeraldas*, 1599. Cortesía Museo de América, Madrid.

retratos de los legendarios emperadores incas. En un contrato suscrito por el pintor cusqueño Agustín de Navamuel en 1721 con el capitán Cristóbal de Rivas y Velazco, se obligaba a pintar veinticuatro lienzos que representaran a las doce parejas reales incas: " *con todos sus atributos... dorados de realse, de colores finos y las camisetas bordadas de oro según lo natural en las vestiduras y traxes que usaron dichos reyes Incas y Ñustas.*"³⁷ Estas series de retratos se remontan hasta el siglo XVII y según los testimonios documentales eran bastante populares en el virreinato del Perú, hasta la sublevación indígena de 1780, fecha a partir de la cual se prohibió portar la vestimenta inca, poseer pinturas de incas y portar armas de nobleza, de allí que en la actualidad no se conservan series completas.

Pese a que se desconoce el paradero de la serie pintada por Navamuel, en el Brooklyn Museum se conserva una serie de catorce retratos incas que ostentan algunos de los signos de la nobleza inca sobredorados: el cetro llamado *chambe*, la corona real o *mascaypacha*, las muñequeras y orejeras, y un broche sobre el pecho. Estamos aquí ante retratos imaginarios que procuran crear la sensación de autenticidad, en los cuales el dorado avala como signo de ostentación, nobleza, sacralidad y antigüedad a cada figura representada, intentando rememorar las ricas descripciones que los cronistas del siglo XVI habían dejado sobre los ornamentos que portaban los emperadores incas.

Pero el dorado también puede apreciarse en retratos que representan a otros indios nobles como caciques principales y sus descendientes. Un ejemplo lo hallamos en los retratos anónimos de *Alonso Chivantopa* (siglo XVII)³⁸ y *Marcos Chiguantopa* (1720).³⁹ En estas obras los kuracas de Huahyllamba y Colquepata en el valle de Yucay en el Cusco, son retratados con sus escudos de armas, y con los signos distintivos de sus orígenes incas y de su fidelidad cristiana, como buenos vasallos de los españoles. El primero, *Alonso Chivantopa* porta una camiseta corta denominada *Uncu, la mascaypacha*, un sol de oro pendiente de una cadena que cuelga sobre su pecho y que se cree es un agregado postconquista; hombreras, rodilleras y sandalias con ornamentos en forma de leones; muñequeras y aretes; el escudo conocido como *hualccancca*, ornamentado ya con elementos heráldicos occidentales; el *chambe* cuyo remate es una porra de oro está sobre la mesa; y para reforzar la condición de cristiano el cacique alza con su mano derecha una cruz brillante. Según la cartela este descendiente de Capac Lloque Yupanqui " *fue el primero que recibió las aguas del bautismo siendo gentil en la conquista,*"⁴⁰ por lo que estamos ante un retrato póstumo que buscaba exaltar los derechos y privilegios de este linaje indígena.

El segundo cacique *Marcos Chiguantopa* viste a la manera occidental con ricos bordados dorados, collar con medallón de la Inmaculada Concepción, cinto y escudo heráldico, aunque también porta la *mascaypacha* sobre su cabeza. El dorado contribuye aquí a exaltar la riqueza, hidalguía y prestigio, además de la autolegitimación que buscan estos caciques al encargar sus retratos y los de su linaje. A nuestro modo de ver el dorado le otorgaba a estos retratos un carácter de opulencia, pero también de sacralidad. De esta suerte, el uso de un material tan costoso favorecía la exhibición de la riqueza de las elites, o de aquellos grupos que intentaban el ascenso social.



Otro tanto podríamos interpretar en el anónimo cusqueño, *Unión de la descendencia imperial inca con la familia Loyola y Borja*, también conocido como *El matrimonio de don Martín de Loyola con doña Beatriz Ñusta*, pintado en 1718 (Fig. 3), que exhibe brocateados en los atuendos y objetos de distinción de los personajes, tanto españoles, como de la nobleza indígena. No nos toca aquí estudiar a fondo esta pieza,⁴¹ lo que nos interesa rescatar es la aplicación del dorado como un medio de exteriorizar los privilegios sociales y económicos adquiridos, a través de una solución técnica prestigiosa que los identifica e iguala con la elite. Pero que también permite sacralizar las alianzas establecidas con el poder instaurado.

Es innegable que para una parte de la población andina, tanto artistas como público consumidor, el dorado se convirtió en un signo de prestigio y nobleza. La historiografía más tradicional afirma que fue la sensibilidad indígena, ajena a los vaivenes del arte europeo la que conservó el uso de la técnica. Pero qué ocurre cuando encontramos su presencia en otros retratos, ajenos al área de influencia indígena, como es el caso de algunos retratos de monjas, elaborados por pintores quiteños, no sólo con la aplicación de filamentos dorados, sino incluso con decoraciones florales pintadas sobre el oro, que nos recuerdan el estofado de las esculturas. Estas imágenes nos plantean retos de interpretación, tanto en los aspectos técnicos, como en la construcción de los significados. ¿Son estas religiosas signos de humildad, pobreza y austeridad? o ¿estamos ante la presencia de personalidades poderosas en sus comunidades que requieren ostentar los signos del lujo y la nobleza como un medio de perpetuar su poder y también su recuerdo? Tal podría ser el caso del retrato de la madre *Mariana de San Estanislao y Saa* (Museo Arquidiocesano de Arte Religioso de Popayán), superiora del rico monasterio de monjas agustinas de la Encarnación en Popayán a mediados del siglo XVIII, a quien se retrata vestida con una rica capa pluvial dorada, más su escudo de armas, libro, báculo, cortinaje, etc. (Fig. 4)

Fig. 3 Anónimo cusqueño, Unión de la descendencia imperial inca con la familia Loyola y Borja, 1718. Cortesía Museo Pedro de Osma, Lima

Fig. 4 Anónimo quiteño, Madre Mariana de San Estanislao y Saa, siglo XVIII. Museo Arquidiocesano de Arte Religioso, Popayán. Fotografía de Janeth Rodríguez

Fig. 5 Anónimo cusqueño,
Retrato del rey Carlos III de
España, siglo XVIII. Cortesía
Museo Pedro de Osma, Lima.



Al respecto, las órdenes religiosas habían establecido en sus reglas el correcto uso del vestido de sus miembros, por lo que en su mayoría se prohibían los ornamentos que se consideraran lujosos como los brocados de oro. Estos sólo eran admitidos en los vestidos litúrgicos que portan los sacerdotes durante los oficios, codificados por el papa Inocencio III (act. 1198-1216) en el siglo XIII: *“Las vestiduras del padre pueden llevar un borde dorado, o complementarse con una estola de oro, siendo ambos símbolos de la revelación del amor y sabiduría de Dios transmitidos por medio de la luz.”*⁴² En el siglo XVI, el papa Pío V (act. 1566-1572) reformó la codificación de los vestidos litúrgicos, agregando que una vestimenta con brocados de oro podría sustituir a los hábitos en color blanco, rojo y verde, pero nunca a los negros y morados que se empleaban en fechas de luto y penitencia. Los hábitos de las monjas quedaban fuera de estas consideraciones. En 1765, el papa Clemente XI (act. 1700-1721) reclamaba el cumplimiento del voto de pobreza entre las monjas, especialmente en lo concerniente a los hábitos y ornamentos. Sin embargo, pese a las prescripciones que obligaban a las monjas a usar hábitos confeccionados de sayal o ruán, telas de lana muy ásperas y toscas, en algunos conventos femeninos del continente se agregaron ornamentos de mayor valor como tocados de seda, drapeados, moños y joyería, sobre todo entre las superiores.



Y si esto ocurría al interior de los conventos femeninos en regiones de gran bonanza económica, no resulta fortuito hallar retratos de los monarcas y de los virreyes ostentando dorados en los objetos signos indiscutibles de autoridad como las empuñaduras del bastón de mando y de las espadas, los escudos de armas, las coronas, las medallas, etc. Un ejemplo de esta práctica se encuentra en el retrato del *rey Carlos III de España* (Fig. 5), conservado en el Museo Pedro de Osma en Lima. La imagen nos muestra sobredorados en los bordados del vestido, toisón de oro, flecos del cortinaje, bastón de mando, medallas, corona y marcos fingidos.

Y aquí nos preguntamos si el brillo del oro bruñido empleado sobre la superficie mate de la pintura, no contribuía a una ostentación intencional de los signos distintivos (externos y visibles) del reconocimiento social y político que exhibían estos altos funcionarios de la corona. Lo que nos resulta más llamativo de esta práctica de dorar ciertos signos de poder, es que se prolonga hasta inicios del siglo XIX, como se puede apreciar en tantos retratos como el del virrey de la Nueva Granada, *Antonio José Amar y Borbón* en fechas cercanas a 1808, atribuido a Joaquín Gutiérrez (Museo Nacional de Colombia).

Pero qué decir, de la presencia de los dorados en la serie de seis cuadros de castas que pintó el artista quiteño Vicente Albán en 1783, conservados en el Mu-

Fig. 6 Vicente Albán, Señora principal con su negra esclava, 1783. Cortesía Museo de América, Madrid.

seo de América (Fig. 6). En uno de los cuadros, el único firmado y fechado por Albán, se representa a una señora principal quiteña acompañada de su esclava doméstica, ambas ricamente aderezadas de joyas, perlas y brocados dorados. Cuando observamos la presencia del dorado en esta pintura costumbrista que buscaba recrear la vida americana describiendo los frutos, la vegetación y los habitantes con sus trajes típicos, cabe preguntarse si se había convertido el dorado en un signo de identidad que nos habla del boato que disfrutaban las élites americanas. Al punto que el padre José de Acosta para referir la abundancia de perlas en las Indias comentaba “*que hasta las negras traen sartas de ellas*”, tal como se aprecia en esta pintura.⁴³ En este sentido, no debemos olvidar que “los bienes de prestigio constituyen un sistema de símbolos distintivos y de signos visibles que se articulan entre sí para comunicar un doble sentido: transmitir la condición social y evidenciar y reforzar el poder de quienes los consumen.”⁴⁴

A su vez debemos recordar que las pinturas con brocateados eran las más costosas y exquisitas, según prueban los contratos de los talleres cusqueños antes citados, en los cuales se hacía la distinción entre la “*pintura ordinaria de la tierra y la fina brocateada*.”⁴⁵ Tales calificativos evidencian en primer lugar un valor mercantil que depende de los materiales empleados, las habilidades manuales requeridas y la tecnología utilizada para su manufactura. Pero también indican la existencia de un público consumidor, con un alto poder adquisitivo, que relaciona al dorado con metáforas de riqueza y prestigio, e identifica a estas piezas como objetos suntuarios.

A través de los encargos de imágenes con dorados, no sólo se exhibía la devoción individual, sino que también se exteriorizaría el estatus social y el poder económico alcanzado por los propietarios y promotores, sean estos criollos, indígenas o mestizos. La posesión de piezas exornadas con este metal aludía entonces a nociones de fortuna, desahogo económico y estatus social. Al respecto, es poco lo avanzado en el estudio sobre el consumo de bienes de lujo en América durante el antiguo régimen, la mayoría de los historiadores se ha concentrado en el vestido y la fiesta como espacios del despilfarro y la ostentación. Pero no deberíamos descuidar la posibilidad de que las artes hayan sido apreciadas también como bienes suntuarios entre algunos sectores de la sociedad, tal como ocurría en la península ibérica. Al respecto Morán Turina ha puesto en evidencia que se acostumbraba ornamentar tanto los hogares como los conventos españoles con pinturas de caballete y estampas de papel, de mejor o peor calidad. Este afán por adquirir cuadros dependía de múltiples factores como el atractivo de los colores, el precio de la pieza, lo sugestivo de los temas, la fama del artista, la moda de algunos géneros, la devoción por una imagen en particular y los deseos de ostentación.⁴⁶ Pero muy pocas veces, salvo entre círculos muy minoritarios y sofisticados, encontraríamos un conocimiento crítico y actualizado sobre las tendencias del arte. Si esto ocurría en la metrópoli no resultaría extraño encontrar una situación muy semejante en los territorios de ultramar, con un incipiente coleccionismo de piezas de muy disímil calidad y un auge creciente de la promoción de las artes con fines religiosos y propagandísticos.

Ahora bien, el consumo de la obra de arte como un bien suntuario implica a su vez “preferencias estéticas, elecciones singulares, pasiones y gustos particulares,”⁴⁷ de las que poco sabemos. La relación del consumidor con la pieza adquiere otras

connotaciones, que van más allá de ser un símbolo de estatus y de poder, y abarca también la atracción por la belleza, el disfrute visual y contemplativo de la singularidad del objeto. Es aquí en donde nos preguntamos si la popularidad de estos cuadros con dorados no obedecía también a un goce sensual del color y el brillo que caracterizan a estas pinturas, y que en una sociedad consagrada a la ostentación pública de la riqueza se trataría de goces altamente apreciados.

Según se desprende de todo lo que hemos expuesto, la aplicación del oro en la pintura fue una técnica, cuya complejidad simbólica permite asociarla a diversas metáforas de valor, como divinidad, riqueza y poder, en función del contexto en el cual se despliega. Su vigencia en la pintura barroca sudamericana obedece a las exigencias, gustos y tradiciones tanto artísticas como simbólicas, de una sociedad que identificó en su brillo los valores más trascendentes. Es en este contexto que los invito a replantear las categorías que empleamos para juzgar y estudiar nuestra pintura.

1. Janeth Rodríguez Nóbrega, “El oro en la pintura de los reinos de la monarquía española. Técnica y simbolismo” en Juana Gutiérrez Haces (coord.) *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. México: Fomento Cultural Banamex, 2009, 4 vols.

Notas

2. Al respecto podemos recordar los estudios de Luis Weckmann, *La herencia medieval del Brasil* (México, Fondo de Cultura Económica, 1993) y *La herencia medieval de México*, en la misma editorial (1996). A ello podemos sumar Jérôme Baschet, *La civilización feudal. Europa del año mil a la colonización de América* (también en el Fondo de Cultura Económica, 2009).

3. Michel Pastoureau, *Azul, historia de un color*. Barcelona, Paidós, 2010, p. 48

4. Ernst Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre teoría del arte*. Madrid, Debate, 1998, p. 17

5. Paula Revenga Domínguez, “Los lenguajes pictóricos españoles en tránsito” en: Juana Gutiérrez Haces (coord.), *Op. cit.*, vol. 2, p. 471

6. Juan José Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1984, p. 72

7. El lienzo se halla en la iglesia de San Juan Tilapa, México y puede verse en: CulturePlex Lab, “Juan Sánchez Salmerón” *BaroqueArt*. 14 Jul. 2015 <http://baroqueart.cultureplex.ca/artworks/1537/>

8. Gabriela Siracusano, “El cuerpo de las imágenes andinas. Una mirada interdisciplinaria”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 94, 2009, p. 156

9. Citado por Teresa Gisbert, “La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú” en Ramón Mujica Pinilla (coord.), *El barroco peruano*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 2002, p. 116

10. Citado por Teresa Gisbert, “La conciencia de un arte propio en la pintura virreinal andina” en María Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces (edit.), *Primer seminario de pintura virreinal. Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*. México, UNAM, IIE, Fomento Cultural Banamex A.C., OEI, Banco de Crédito del Perú, 2004 p. 148

11. Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*. Madrid, Cátedra, 1990, p. 509
12. El culto a esta imagen continuaba vivo en el Cusco del siglo XVII, como atestigua la *Oración panegírica de Nuestra Señora de la Antigua que celebró la Universidad del Cusco*, escrita en 1656 por el cusqueño Juan de Espinosa Medrano (f. 1688), y recopilada en *La novena maravilla nuevamente hallada* (1695). R. Mujica Pinilla, “El arte y los sermones” en Ramón Mujica Pinilla (coord.), *El barroco peruano*, p. 288
13. Héctor Schenone, *Santa María. Iconografía del arte colonial*. Buenos Aires, Educa, 2008, pp. 298-300
14. Teresa Gisbert y José Mesa, “El pintor Angelino Medoro y su obra en sud América” en: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, No. 18, 1965, p. 27
15. Hans Belting, *Likeness and presence. A History of the Image Before the Era of Art*. Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 14
16. *Ibídem*, p. 432 y ss
17. Víctor Stoichita, *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, p. 82
18. Pedro Quejazu “Las maneras de mirar y el uso de ilusión de la realidad en la pintura barroca de la Audiencia de Charcas” en Norma Campos (coord.), *Barroco andino. Memorias I Encuentro internacional sobre el barroco andino*. La Paz, Viceministerio de Cultura, Unión Latina, 2003, pp. 289-303
19. Citado por Teresa Gisbert y José de Mesa en: *Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972, p. 161
20. Se conserva en la Casa Nacional de Moneda, Potosí, Bolivia. El lector interesado puede ver la imagen en CulturePlex Lab, “Virgen de Sabaya” *BaroqueArt*. 14 Jul. 2015, <http://baroqueart.cultureplex.ca/artworks/131/>
21. Quejazu, *Op. cit.*, p. 298
22. Quejazu, *Op. cit.*, p. 301
23. Javier Portús Pérez, “Una introducción a la imagen literaria del pintor en la España del Siglo de Oro” en *Espacio, tiempo y forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 12, 1999, p. 184.
24. Imagen disponible en CulturePlex Lab, “Virgen de Chiquinquirá” *BaroqueArt*. 14 Jul. 2015, <http://baroqueart.cultureplex.ca/artworks/14287/>
25. Palma Martínez-Burgos García, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1990, p. 277
26. Marta Fajardo de Rueda, “Diccionario de oribes y plateros en la Nueva Granada, siglos XVI, XVII, XVIII y XIX” en: *Ensayos* 6, Año 6, 2000-2001, p. 240
27. Héctor Schenone, *Op. cit.*, p. 313
28. CulturePlex Lab, “Nuestra Señora de Guadalupe” *BaroqueArt*. 14 Jul. 2015, <http://baroqueart.cultureplex.ca/artworks/12070/>
29. Diego de Ocaña, *Un viaje fascinante por la América hispana del siglo XVI*, citado por T. Gisbert, “El culto idolátrico y las devociones marianas postridentinas”, en Juana Gutiérrez Haces (coord.), *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglo XVI-XVIII*, vol. 4, p. 1277

30. Héctor Schenone, *Op. cit.*, p. 403
31. Juan Carlos Estenssoro Fuchs, *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2003, p. 135
32. Palma Martínez-Burgos García, *Op. cit.*, p. 70
33. Gilles Lipovetsky y Elytte Roux, *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*. Barcelona, Anagrama, 2004, p. 37
34. Tales son las denuncias de los españoles Antonio de Ulloa (1716-1795) y Jorge Juan (1713-1773) a la monarquía después de su expedición científica a Quito en 1734, referido por Rebecca Earle, "Consumption and Excess in Spanish America (1700-1830)" en *Working Paper 1*, April 2003, University of Manchester, Center for Latin American Cultural Studies, pp. 1-5
35. Gabriela F. Canavese, "Ética y estética de la civilidad barroca. Coacción exterior y gobierno de la imagen en la primera modernidad hispánica" en *Cuadernos de historia de España*, vol. 78, No. 1, 2003, s.p.
36. Citado por M. P. Guerra, "Una pintura, un memorial, una historia... los tres mulatos de Sánchez Gallque" en Alfonso Ortiz Crespo (ed.), *Arte quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional llevado a cabo en Quito entre el 13 y 17 de agosto de 2007*. Quito, FONSAI, 2010, p. 341
37. Citado por Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Editorial Gisbert, 1980, p. 125
38. Se conserva en el Museo Inka, Cusco. CulturePlex Lab, "Retrato de Alonso Chivan-topa", *BaroqueArt*. 14 Jul. 2015, <http://baroqueart.cultureplex.ca/artworks/14292/>
39. También se conserva en el Museo Inka, Cusco. "Retrato de don Marcos Chiquathopa" en Dana Leibsohn y Barbara Mundy, *Vistas. Cultura visual de Hispanoamérica, 1520-1820*, http://www.smith.edu/vistas/vistas_web/espanol/gallery/detail/don-marcos-chiquathopa_det.htm
40. Citado por Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, p. 149
41. Esta obra y otras versiones del mismo tema son comentadas ampliamente por M. C. García Saíz, "Una contribución andina al barroco americano" en R. Mujica Pinilla (coord.), *El barroco peruano*, pp. 201-217
42. Alicia Sánchez Ortiz, *De lo visible a lo legible: el color en la iconografía cristiana, una clave para el restaurador*. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Tesis doctoral, 2001, p. 126
43. Fray José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*. Madrid, Ramón Anglés Impresor, 1894, vol. 1, p. 351
44. Gabriela F. Canavese, *Op. cit.*, s.p.
45. Teresa Gisbert, "La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú" en R. Mujica Pinilla (coord.), *Op. cit.*, p. 130
46. José Miguel Morán Turina, "Aquí fue Troya (de buenas y malas pinturas, de algunos entendidos y otros que no lo eran tanto)" en *Anales de Historia del Arte*, vol. 3, 1991-1992, p. 171
47. G. Lipovetsky y E. Roux, *Op. cit.*, p. 40