

La iconografía de Las Postrimerías: una propuesta de investigación interdisciplinaria⁶⁶

Agustina Rodríguez Romero (CONICET – UNSAM – UBA)

Gabriela Siracusano (CONICET – UNSAM – UBA)

Resumen

El presente artículo propone un extracto de algunas de las líneas trabajadas por las autoras en el libro *La paleta del espanto, Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina* (Unsam Edita, 2010), así como el avance de indagaciones recientes que son consecuencia de nuevas preguntas sobre las pinturas sobre Postrimerías.

Palabras clave: Postrimerías – Imágenes – Prédica – Pigmentos.

Keywords: Aftermath – Imagery – Preaching – Pigments.

El final de la vida exhibe el mejor ejemplo del peso y la dimensión de lo ineludible. En la historia de las ideas e imágenes de la cultura occidental esta circunstancia se ha visto sentida, pensada y representada de las más diversas formas (Ariès, 2000). Dentro de ellas, la iconografía cristiana despliega una compleja red de estrategias visuales para aludir a lo que dicho sistema de creencias ha llamado las Postrimerías o Novísimos, es decir, los cuatro últimos momentos del ser humano, a saber: Muerte, Juicio Final, Infierno y Gloria. Estos relatos iconográficos nos remiten a una antigua tradición que hunde sus raíces en los registros textuales e icónicos medievales. En el Virreinato del Perú, este imaginario se desplegó de manera sostenida

⁶⁶ Este artículo tiene el objetivo de difundir las tareas de investigación realizadas en torno al problema de las Postrimerías. En este sentido, se han resumido algunas reflexiones de las autoras presentes en: Siracusano, Gabriela (ed.). *La paleta del espanto, Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*, San Martín, UNSAM Edita, 2010.

a lo largo de todo el territorio andino durante los siglos XVII y XVIII, como una de las vías para acompañar el proceso de evangelización iniciado desde los primeros años de la conquista.⁶⁷ La lucha entre el bien y el mal, entre lo verdadero y lo falso, y un mensaje anclado en la relación pecado-castigo, se manifestaron como una estrategia visual efectiva para llevar a cabo lo que Serge Gruzinski denominó “la colonización de lo imaginario”, fenómeno que evidencia no sólo rasgos de resistencia cultural sino también de adaptación y apropiación por quienes ocupaban, mediante sus prácticas y creencias, el lugar de lo pecaminoso: los nativos (Gruzinski, 1991). Las prácticas entendidas desde la mirada del conquistador como “idolátricas” guardaban en sí mismas la persistencia de una religiosidad que, todavía en el siglo XVIII, no parecía estar dispuesta a desaparecer en los cultos privados o domésticos (Siracusano, 2005: V). Lo malo, lo demoníaco y lo falso, presente en las imágenes antediluvianas y apocalípticas, ofrecían una lectura visual que habilitaba su identificación con la presencia del indígena, sus objetos de culto y sus prácticas rituales. De este modo, esta temática se encuentra desplegada en algunas iglesias y capillas de pueblos de indios del territorio andino, entre las que se destacan las de Curahuara de Carangas, Carabuco y Caquiaviri en suelo boliviano, y Andahuaylillas o Huaro en Perú, en las que, naturalmente, la labor doctrinera fue sostenida y necesaria a los fines evangelizadores. La representación del Paraíso bíblico, la escena de la tentación y expulsión del Paraíso, el embate del Diluvio o el Juicio Final conforman el relato visual de los muros de la iglesia de Curahuara de Carangas (Bolivia, 1608) repintados en 1777, escenas que, obviamente, remitían al pecado original y al castigo divino (Gisbert, 1999: 169-172). En el caso de las pinturas de la iglesia de Caquiaviri, cuyos lienzos fueron pintados en 1739, puede advertirse cómo la presencia indígena se introdujo en esta iconografía para articular un discurso visual sumamente complejo. Ángeles celestiales, demonios con keros ceremoniales, curacas castigados y redimidos o el reinado del Anticristo, son algunos de los motivos que evidencian estos lienzos.

El presente texto propone un extracto de algunas de las líneas trabajadas por las autoras en el libro *La paleta del espanto, Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*, así como el avance de indagaciones recientes que son consecuencia de nuevas preguntas sobre las pinturas sobre Postrimerías (Siracusano,

⁶⁷ En los últimos años se ha desarrollado un *corpus* bibliográfico interesante sobre este tema.

Agustina Rodríguez Romero y Gabriela Siracusano. La iconografía de Las Postrimerías: una propuesta de investigación interdisciplinaria. *Papeles de Trabajo*, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 114-128.

2010). El libro, editado por Unsam Edita en el 2010, presenta los resultados de las investigaciones interdisciplinarias llevadas adelante en virtud de un proyecto iniciado en 2004 y subsidiado por la Universidad de Buenos Aires.⁶⁸ En el escenario virreinal andino, el equipo ha intentado avanzar sobre el conocimiento de la cromática andina en diferentes oportunidades. En este caso, hemos focalizado nuestra atención sobre un conjunto de lienzos alojados en la iglesia de Carabuco en suelo boliviano. A partir de los distintos abordajes de los autores –Gabriela Siracusano, Marta Maier, Teresa Gisbert, Andrés de Mesa, Carlos Rúa, Agustina Rodríguez Romero, Leontina Etchelecu, Gustavo Tudisco, Diego Guerra, Blanca Gómez y Daniela Parera–, en los que se evidencia su carácter interdisciplinario, hemos pretendido acercarnos a su significado, su circunstancia de creación, su dimensión material y su relevancia en la producción cultural de la época.

Palabras

Dentro del conjunto de pinturas sobre las postrimerías que se encuentra en la iglesia de Carabuco, son las imágenes del *Infierno* las que más capturan la atención del espectador⁶⁹.

⁶⁸ Programación UBACyT 2004-2007. Proyecto “Arte, ciencia y tecnología. Espacios simbólicos del color en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina (siglos XVII-XVIII)”. Cód: F090. Director: Dra. Gabriela Siracusano.

⁶⁹ Este apartado ha sido parcialmente extraído de Rodríguez Romero y Etchelecu (2010).



José López de los Ríos, *Juicio Final*, óleo s/tela, 1684. Serie de Postrimerías, Iglesia de Carabuco, Bolivia - El crédito es de Carlos Rúa Landa (CNR, Bolivia)

Al examinar esta pintura, no sorprende que las visiones del infierno fueran consideradas en las artes de la memoria como las *imagenes agente* por excelencia – imágenes que por su efectividad resultan indelebles– mientras cada rincón del averno, reservado a las diferentes faltas a ser castigadas, fueron presentados como *loci* de la memoria (Yates, 1974: 117-119).⁷⁰ Esta pregnancia surge de la definición misma del término: opuesto al cielo, el infierno “es una cárcel perpetua, llena de fuego y de innumerables y mui terribles tormentos, para castigar perpetuamente a los que mueren en pecado mortal.” (De la Puente, 1944 [1605]: 186)⁷¹ La mención del infierno se convirtió en un lugar común de la prédica cuyo objetivo primordial era el de inculcar una ética cristiana cimentada en los artículos de la fe.

En la construcción de esta dialéctica entre el bien y el mal, el vicio y la virtud, los religiosos fueron conscientes de la eficacia de las menciones a los tormentos infernales. La descripción de las recompensas que esperaban a los bienaventurados en el Paraíso no funcionó como incentivo válido dado que los placeres terrenales, delicias tangibles para los indígenas, eran coartados por la Iglesia por ser considerados las puertas de todos los pecados. Ante las apacibles imágenes del Edén, el discurso moralizante de los

⁷⁰ La memoria artificial se construye a partir de lugares e imágenes: "Un *locus* es un lugar que la memoria puede aprehender con facilidad, así una casa, un espacio rodeado de columnas, un rincón, un arco, u otros análogos. Las imágenes son formas, marcas o simulacros [*formae, notae, simulacra*] de lo que deseamos recordar." Yates, 1974: 19.

⁷¹ Véase también Covarrubias Orozco (1674: parte segunda, 77v).

predicadores sacó mayor provecho de los crueles castigos reservados a los olvidados de Dios que de los inciertos premios asociados a un bienestar impensable para el ser humano, acostumbrado a las penurias de lo real. Es así que el infierno constituyó una herramienta fundamental de la catequesis y prédica europea y americana.

A partir de la llegada de los primeros evangelizadores al Nuevo Mundo se planteó la necesidad de repensar la manera de transmitir los dogmas cristianos a pueblos sobre los que poco se conocía. En contraste con la temprana evangelización en Europa, donde cristianismo y paganismo compartieron una base de conocimientos y tradiciones en común, la evangelización en América se encaminó rápidamente hacia una coerción religiosa a partir de la cual se introdujeron de manera simultánea los dogmas católicos así como un conjunto de costumbres y valores occidentales (MacCormack, 1985: 446). Mientras que en Europa el concepto de infierno se asentó durante siglos en el imaginario cristiano, en América fue implantado junto con la totalidad de la doctrina escatológica del cristianismo.

Abordemos entonces la presencia del infierno en los textos americanos. Como señala Juan Carlos Estenssoro, el discurso doctrinal previo al Tercer Concilio Limense de 1583 presentó una fuerte heterogeneidad consecuencia, por un lado, de la falta de una estructura institucional y, por el otro, de los diferentes enfoques en torno al modo de introducir los dogmas cristianos en la catequesis indígena (Estenssoro Fuchs, 2003: 31-138). Mientras que la *Instrucción* de Gerónimo de Loayza, escrita en 1545, y la *Plática para todos los indios* de Fray Domingo de Santo Tomás, publicada en 1560, no introducen más definición que la de cielo e infierno como moradas de Dios y los demonios, el texto del Primer Concilio Limense, de los años 1551 y 52, introduce de manera más descriptiva estas nociones.

Según este escrito conciliar, en el cielo aquellos bautizados que guarden los mandamientos estarán para siempre “sin jamás tener hambre ni sed, ni frío ni cansancio, ni calor, ni enfermarán ni morirán ni les faltará allí nada de todo lo que quisieren...” (extraído de Estenssoro Fuchs, 2003: 566). En primer lugar, notemos que el concepto se define de manera negativa: se menciona lo que el cielo no tiene más que lo que ofrece. La mención de “todo lo que quisieren” resulta vaga e inexacta y no podemos más que

preguntarnos qué cosa sería aquello que los indígenas deseaban.⁷² Por otra parte, y como consecuencia de esta definición negativa, encontramos que lo que caracteriza al cielo es justamente la ausencia de los sentidos. Esta idea es reforzada con la descripción del infierno, el lugar “e donde hay muy grande obscuridad, e muy gran hedor, y muy grandísimo fuego, donde para siempre se estarán quemando sin jamás acabarse de quemar, con sed y con hambre, y enfermedad y dolor, y desearán morir por el gran tormento que pasan...” (extraído de Estenssoro Fuchs, 2003: 567).

A partir de la llegada del Virrey Toledo en 1569 y el desarrollo del Tercer Concilio Limense entre los años 1582 y 83, se impusieron nuevas reglas en la evangelización, cambios que también fueron consecuencia de las pautas establecidas por el Concilio de Trento. A partir del Tercer Concilio se elaboró una literatura pedagógica que buscó combinar persuasión con represión.

El Catecismo breve, el mayor y la Plática breve introducen la idea del infierno de manera muy sucinta como el lugar destinado a aquellos que no respetan a Dios, donde les esperan tormentos eternos y penas sin fin, ideas estas últimas que se repiten a manera de fórmula.⁷³ Por su parte, el *Confesionario para los curas de indios* enseña el asunto de manera más explícita, al responder este texto a nuevos objetivos orientados a fomentar los conceptos de culpa y pecado necesarios para instaurar el sacramento de la confesión entre grupos mayoritarios de indígenas que, hasta el momento, había sido reservado a las elites indígenas. El *Confesionario* acerca a los catecúmenos la idea del infierno a través de preguntas retóricas que los inducen a la comprensión, en carne propia, del concepto de eternidad:

Un solo pecado mortal merece tormento de fuego para siempre en el infierno. Dime, ¿qué sentirías si te pusiesen en el fuego un día entero? Y si te hiciesen estar ardiendo diez días, ¿qué sentirías? Pues ¿cómo estarás ardiendo en el

⁷² Estenssoro propone que esta definición “es una respuesta evidente a las creencias indígenas gracias a la cual se volvían superfluos los ritos por los que se abastecía y dotaba a los muertos de todo lo que necesitaran en su vida futura.” Estenssoro Fuchs (2003: 70). Consideramos que, a pesar de aplicarse a las expectativas indígenas, esta definición del cielo da cuenta de la dificultad en definir el término, tanto en Europa como en América.

⁷³ El Catecismo Breve –de tan sólo diecisiete preguntas con sus respectivas respuestas–, introduce que aquellos que no creen en Jesucristo “serán condenados a penas eternas del infierno” (extraído de Durán, 1990: 468), mientras que la “Plática breve en la que se contiene la suma de lo que ha de saber el que se hace cristiano” señala que “a los malos, que le ofenden, [Dios] les da castigo con tormentos sin fin en el infierno” (extraído de Durán, 1990: 469). Por último, el Catecismo mayor indica que “Después de esta vida hay tormentos y penas sin fin para los malos que no sirven a Dios” (extraído de Durán, 1990: 472).

infierno un año? ¿Y diez años? ¿Y cien años? ¿Y mil años, cuerpo y alma, y para siempre jamás sin fin? (extraído de Durán, 1990: 470).

Es junto a la introducción de la confesión que la imagen del averno adquiere toda su relevancia: las minuciosas descripciones textuales de las torturas a los sentidos concebidas en Europa serán apropiadas por los misioneros americanos y convertidas en palabras e imágenes para lograr el arrepentimiento que conduciría al desahogo de los pecados.

Esta articulación entre confesión e infierno se manifiesta en la pintura de Carabuco. El registro superior enseña entre sus escenas a una mujer cubierta con un velo negro que se confiesa ante un cura, ambos se encuentran entre un ángel y un demonio. De boca de la mujer surgen víboras y otras alimañas. Según Estenssoro, la identificación de estos animales con los pecados confesados tuvo como objeto generar un sentimiento de culpa asociado a una necesidad física de expulsar los pecados cometidos (Estenssoro Fuchs, 2003: 212-216).⁷⁴

El modo en que los conceptos de la *Doctrina* y del *Confessionario* debían ser introducidos en la prédica luego del tercer concilio sería pautado a través del texto del *Tercero Cathecismo*, donde los dogmas cristianos fueron explicados a lo largo de treinta y un sermones.⁷⁵ Si nos detenemos de manera específica en el modo en que es presentado el concepto del infierno veremos que las opciones del cristiano, salvación o condena, son mencionadas de manera constante. Es en el anteúltimo sermón, intitulado “De los novísimos”, donde el infierno es explicado de modo más detallado. El discurso comienza con el tema de la muerte, se hace hincapié en la cuestión de la *vanitas*, para luego ahondar en las opciones que esperan al alma luego de la sentencia divina. La gloria es apenas mencionada –se trata solamente del lugar donde se encuentran Dios y los ángeles– y el problema de la descripción de los gozos que esperan a las almas sin mácula no es resuelto.

⁷⁴ El detalle de Carabuco se presenta similar a una plancha de cobre grabada que se conserva en la colección Barbosa-Stern, en Lima, reproducida por Estenssoro. Recordemos que estas estampas eran entregadas en las visitas, tal como lo indica Pedro de Villagómez: “A de llevar rosarios, medallas, y estampas, que en cantidad bastante le daremos para repartir a los Indios, que el visitador, y padres misioneros an de premiar...” (Villagómez, 1649: 50r).

⁷⁵ *Tercero Cathecismo y Exposición de la Doctrina Christiana, por Sermones*. Lima, Antonio Ricardo, 1585. Reproducido en Durán (1990: 601-741).

Agustina Rodríguez Romero y Gabriela Siracusano. La iconografía de Las Postrimerías: una propuesta de investigación interdisciplinaria. *Papeles de Trabajo*, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 114-128.

El averno del *Tercero Cathecismo* introduce el tormento de los sentidos como pena máxima, un castigo que, a diferencia del gozo de la gloria, puede ser imaginado de manera perceptible:

Allí se oyen grandes gritos y llantos y rabiosos gemidos; allí se ven horribles visiones de demonios fierísimos; allí se gusta perpetua y amarguísima hiel; allí hieden más que perros muertos [...]. Allí están deseando siempre la muerte, y no pueden morir; más siempre tienen vivo el sentido, para más padecer (extraído de Durán, 1990: 734).

Sin colocar al oyente en el lugar del condenado, la estrategia se acerca a los ejercicios ignacianos al acudir al oído, vista, gusto y olfato para imaginar las diferentes sensaciones del averno.

En el marco de las campañas de extirpación de idolatrías iniciadas a principios del siglo XVII, la meditación sobre las postrimerías y su reproducción plástica alcanzó en América una relevancia emblemática. Los *Sermones de los misterios* de Fernando de Avendaño fueron pensados como herramienta de las visitas y escritos para una audiencia indígena (Duviols, 1977: 346 y ss.). La retórica de Avendaño se despliega para definir el averno en el sermón III, “Que no ay más de un solo Dios”:

Mira hijo: infierno es un lugar debaxo de la tierra, que es la cárcel, que Dios hizo para castigar a los pecadores, allí han de padecer para siempre jamás, mientras Dios fuere Dios, fin tener fin. Allí los han de atormentar los Demonios con fuego, que este fuego de acá parece pintado respeto del fuego del infierno. Desdichado del que va al infierno, mas le valiera no aver nacido. No tiembas hombre de oyr esto? (Avendaño, 1649: 33r-33v).

El teólogo retoma los sermones del *Tercero Cathecismo* el cual cita, por momentos, de manera textual. Así, la descripción del infierno resulta idéntica a la de 1585 y se refuerza la idea del tormento de los sentidos siempre vivos. Evidentemente esta concepción habría tenido una fuerte difusión al encontrarse presente en estos dos sermonarios utilizados como guía para los religiosos del Virreinato (Avendaño, 1649: 86r-86v).

La asociación de pecadores con idólatras en el infierno –estrategia a la que también recurre el arzobispo Villagomez en su *Carta Pastoral de exortación*– estaría dando cuenta del papel desempeñado por los textos y las imágenes que refieren a los tormentos eternos como herramientas de control de la población indígena en general y

Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. ISSN 1851-2577. Año 4, N° 7, Buenos Aires, abril de 2011. Dossier: “*Historia del Arte y Estudios Visuales en la UNSAM*”.

Agustina Rodríguez Romero y Gabriela Siracusano. La iconografía de Las Postrimerías: una propuesta de investigación interdisciplinaria. *Papeles de Trabajo*, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 114-128.

de las prácticas idolátricas en particular (Villagómez, 1648). Por otra parte, la elaboración de una prédica orientada a fomentar el ejercicio de la *compositio loci* entre los indígenas revela el impulso de una retórica barroca, paralela a los predicamentos jesuitas en Europa.

Imágenes

Tal como se ha señalado en el libro *La paleta del espanto*, la posibilidad de existencia de un grabado como fuente de origen de algunos de los cuadros de Postrimerías estudiados estuvo siempre en nuestro horizonte. Quienes trabajamos en el terreno de lo iconográfico del período colonial sabemos de las dificultades que acarrea la búsqueda de fuentes visuales, dado que implica internarse en un universo global de imágenes que a veces se nos aparece como infinito. En el capítulo de Teresa Gisbert y Andrés de Mesa, los autores presentan un hallazgo importante: la presencia de imágenes similares en Bolivia, España e Irán, todas ellas deudoras de una fuente original. Este descubrimiento abre un horizonte aún poco explorado respecto de la circulación y producción de imágenes en el mundo globalizado de la modernidad temprana y sobre las múltiples maneras en que dichas representaciones fueron manipuladas mediante distintos soportes para fines diversos. El hallazgo de Teresa Gisbert y Andrés de Mesa de imágenes en Ledesma (España) e Ispahán (Irán) que guardaban estrecha relación con las series estudiadas reforzó la idea de una circulación intensa y extendida de algún grabado que habría sido utilizado como modelo y nos incitó a seguir buscando.

A pocos días de que el texto final de *La Paleta del espanto* entrara en imprenta dimos con una posible fuente para las pinturas de Ledesma, Irán y numerosas obras americanas. El hallazgo de esta imagen fue posible gracias a la colaboración valiosa y desinteresada del Prof. Dr. Gerhard Wolf, director del *Kunsthistorisches Institut* en Florencia, a partir de un rastreo profundo que éste y sus colaboradores realizaran en la maravillosa biblioteca que el mencionado instituto alberga.

Se trata de una estampa de 79,6 cm. de alto x 51,1 cm. de ancho en la cual, al igual que en los casos español e iraní, la representación del Juicio Final condensa varias escenas divididas en tres registros: uno superior, con Cristo sentado sobre el arco iris acompañado de la corte celestial; uno medio, en el que San Miguel arcángel se dispone

a separar las almas de justos y pecadores; y uno inferior, donde se exhiben las penas del infierno.

Recientemente, Teresa Gisbert ha publicado un grabado que le fuera suministrado por Ramón Mujica y atribuido a Matthias Merian, similar al mencionado anteriormente pero aparentemente posterior (nosotros creemos que data del siglo XVIII), y postula un vínculo mayor entre este grabado y las pinturas americanas dada la presencia de un santo que sostiene la cruz el cual no se encuentra en la estampa perteneciente al *Kunsthistorisches Institut*.

Nuestras investigaciones a partir de la estampa del *Kunsthistorisches Institut* nos condujeron a otros repositorios y así pudimos dar con la cabeza de serie de estas imágenes y contar, ahora sí, con mayor información acerca de su autor y de la estampa. La obra en cuestión fue realizada en Roma por el grabador francés Philippe Thomassin en el año 1606. Thomassin, nativo de Troyes, se radicó en Roma a partir de 1585 y trabajó junto a distintos impresores hasta 1588, año en que comenzó a publicar su propia obra y también estampas de otros grabadores (Bruwaert, 1914 y Bury, 2001:234). El *Juicio Final* es una imagen de grandes dimensiones –148 x 105 cm– creada a partir de la unión de ocho estampas, un sistema de composición de láminas en el que este artista destacó.⁷⁶

Una observación rápida sobre la estampa del *Durissimum Iudicium* de Phillippe Thomassin da cuenta de que los artistas andinos utilizaron estos motivos con gran ingenio, no copiándolos fielmente sino efectuando selecciones y reformulaciones de los mismos de acuerdo a sus intereses. Así, es posible encontrar concordancias entre estos grabados y los lienzos del Juicio Final, Infierno y Gloria de Carabuco, en aquél del Juicio Final de Diego Quispe Tito en el Convento de San Francisco de Cuzco o en el de un seguidor suyo, presente en el templo de Urubamba, así como en el lienzo de Melchor Pérez de Holguín, actualmente en la iglesia de San Francisco de Potosí y el Juicio de la serie de Postrimerías de Caquiaviri. Una red icónica que nos habla de la importancia que este tema tuvo y de cómo las estrategias estéticas estuvieron a la altura de la funcionalidad y la eficacia que requirió el programa evangelizador en tierras sudamericanas. El estudio de otras pinturas sobre el tema de las Postrimerías en

⁷⁶ Biblioteca Nacional de Francia, Departamento de Estampas, DA-74(A)

Agustina Rodríguez Romero y Gabriela Siracusano. La iconografía de Las Postrimerías: una propuesta de investigación interdisciplinaria. *Papeles de Trabajo*, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 114-128.

América, y por qué no en otros rincones del mundo, permitirá proseguir el delineamiento del influjo de los motivos de Thomassin.⁷⁷

Pigmentos

Cielos e infiernos se amalgaman en estos espacios pictóricos en los que justos y pecadores encuentran su destino. Ahora bien, además del factor iconográfico y su función aleccionadora que recorre y agrupa todas estas producciones hay otro elemento que permite transitarlas y establecer una lectura diferente, aunque no discordante, en términos histórico-culturales. Nos referimos a su dimensión material y, en especial, al problema del color. El estudio material de las imágenes pintadas en el territorio del virreinato del Perú durante los siglos XVII y XVIII permite reconstruir la trama de significados y funciones que estas imágenes desempeñaron como agentes y mediadoras de numerosas prácticas culturales. La imagen –ya sea pintada o de bulto– funcionó junto con la palabra de los sermones y prédicas como una aliada del proceso de conquista y evangelización. El programa evangelizador americano necesitó mostrar siempre una contrastación entre lo falso y lo verdadero, entre los ídolos prehispánicos cargados de poder y las imágenes cristianas que, de manera transitiva, debían estar en el lugar de la presencia de lo divino (Siracusano, 2002). En este sentido, el giro teórico que nos ofrece la historia cultural –y en particular la teoría de la enunciación de Louis Marin– permite desvelar la doble dimensión que estas imágenes exhibían: una dimensión que les permitió pivotar entre una función representativa/transitiva ya mencionada y otra de carácter presentativo o reflexivo (Marin, 1981; 1993).⁷⁸ Así como los ídolos prehispánicos eran concebidos como cargados de poder en sí mismos, estas representaciones de la cristiandad no fueron ajenas a este mecanismo simbólico a partir de los hechos milagrosos con los que se las relacionaba: imágenes creadas mediante la intervención de mano divina –como es el caso de la Virgen de Copacabana–, o cuya presencia –sus materiales–, guardaban el poder de sanar los dolores del cuerpo y del alma. La fuerza con la que esta “artillería icónica” irrumpió en tierra americana da

⁷⁷ Al momento de la escritura de este texto, las autoras se hallan escribiendo un artículo sobre la circulación y uso de estos grabados, para ser presentado en la revista *Eadem Utraque Europa* dirigida por el Dr. Burucúa.

⁷⁸ Ver también Chartier (1992, 1996: 15-54).

cuenta de la relevancia de esta operación simbólica que pretendería neutralizar la carga de energía –si lo pensamos en términos warburgianos– de todas aquellas huellas de poderes políticos y religiosos que exhibían las sociedades conquistadas. En esta puja de negociaciones y resistencias, los pigmentos y demás materiales artísticos jugaron un papel no desdeñable. Obtenidos del reino mineral, animal o vegetal, ya sea en forma de piedra o en polvos, su lugar en los diferentes sistemas de creencias y ritualidades prehispánicas fue destacado. Nuestros estudios nos han permitido verificar que su presencia en los cultos domésticos –aquellos donde la fuerza del poder inquisitorial resultó más débil– evidencia su persistencia durante el período colonial. Tal es el caso del cardenillo –un acetato de cobre de color verde–, el bermellón –un sulfuro de mercurio procedente de las minas de azogue tan necesarias para la amalgamación de la plata–, o los polvos azules –un carbonato de cobre conocido como azurita–, todos ellos mencionados por cronistas, visitantes y extirpadores de idolatrías (Siracusano, 2005). Ahora bien, si tomamos en cuenta que estos mismos materiales son los que también formaron parte de la paleta de la pintura colonial andina, junto con el azarcón, el almagre, el oropimente o el carmín, entre otros, manipulados generalmente por indígenas a los que les correspondía la ejecución de la parte más servil y mecánica del oficio –esto es la molienda y preparación de los colores–, podemos entonces concluir que su presencia en estas imágenes no fue una simple operación estética más. Desde el punto de vista técnico sabemos que la manualística española, de comprobada circulación en territorio andino, ofrecía los consejos necesarios para la adquisición y elección de estos colores. El análisis de estas fuentes permite imaginar cuáles pueden haber sido las lecturas y las enseñanzas que los pintores andinos adquirieron para su competencia en el oficio. Sin embargo, la información que nos brindan estos documentos escritos españoles puede ser contrastada con otros datos provenientes de fuentes manuscritas procedentes de contratos o inventarios presentes en archivos y bibliotecas americanas, como también con los datos que ofrece la ciencia química. Teniendo en cuenta este panorama, nuestra propuesta se instala en lo que hemos llamado una “arqueología del hacer” que parte del estudio e identificación de los materiales utilizados para la pintura –que implica contrastar los datos químicos con aquellos provenientes de documentos y fuentes históricas escritas y visuales– para, a partir de este análisis de la materialidad, acceder a la red de prácticas culturales ligadas

Agustina Rodríguez Romero y Gabriela Siracusano. La iconografía de Las Postrimerías: una propuesta de investigación interdisciplinaria. *Papeles de Trabajo*, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 114-128.

no sólo a los oficios involucrados sino también al universo de significaciones que los materiales exhibían en tanto utilizados con fines diversos (Siracusano, 2005: 19).⁷⁹ El análisis interdisciplinario en clave histórico cultural de los datos químicos —a los que nosotros otorgamos la categoría de *documentos*—⁸⁰ en relación con aquellos que arrojan los documentos escritos y visuales de la época, permitirá ampliar el actual panorama referido a la pintura colonial sudamericana, ahora enriquecido con el estudio de pinturas cuya iconografía ofrecerá un horizonte interpretativo distinto.

En el caso de las pinturas estudiadas por nuestro equipo interdisciplinario ha podido registrarse la utilización de un cromatismo variado, en consonancia con la manera en que dichos motivos iconográficos se desarrollaron en la Europa medieval y renacentista. Basta recordar el despliegue de alas policromáticas, brillos refulgentes o sutiles *cangiamenti* en los juicios finales representados por el Giotto, Fra Angelico o Miguel Angel (Maier, Gómez y Parera, 2010: 85-97).

Una última reflexión. El resultado del estudio integral e interdisciplinario del caso de los lienzos de Carabuco pone en evidencia la importancia que supone hoy la unión entre ciencias como la historia del arte, la conservación y la química. Cada una con su objeto, sus teorías y sus métodos, tejen una trama de conocimientos que se carga de mayor sentido cuanto mayor es su interacción. *La paleta del espanto* tiene el objetivo no sólo de profundizar en aquellas prácticas culturales que intervinieron en la producción de un relato fascinante, como lo fue el de las Postrimerías, sino también el de promover el franco intercambio de ideas entre diferentes disciplinas, sin temor a que pierdan su especificidad.

Bibliografía

ARIÈS, Philippe (2000): *Morir en Occidente, desde la Edad Media hasta la actualidad*, Villa Ballester, Adriana Hidalgo.

AVENDAÑO, Fernando de (1648): *Sermones de los misterios de nuestra Santa Fe católica, en lengua castellana, y la general del Inca*, Lima, Jorge López de Herrera.

BRUWAERT, Edmond (1914): *La vie et les oeuvres de Philippe Thomassin*, Troyes, P. Nouel & J.L. Paton.

⁷⁹ Reconocemos el legado de las formulaciones de Michel Foucault (1970).

⁸⁰ En cuanto dan cuenta de usos y prácticas pasadas del acontecer histórico.

Agustina Rodríguez Romero y Gabriela Siracusano. La iconografía de Las Postrimerías: una propuesta de investigación interdisciplinaria.
Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 114-128.

BURY, Michael (2001): *The print in Italy, 1550-1620*, London, The British Museum Press.

CHARTIER, Roger (1996): *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires, Manantial.

——— (1992): *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1674): *Del origen y principio de la lengua castellana*, Madrid, Melchor Sánchez.

DE LA PUENTE, Luis (1944 [1605]): *Meditaciones de los misterios de nuestra Santa Fe, con la práctica de la oración mental sobre ellos*, Madrid, Apostolado de la Prensa S.A.

DURÁN, Juan Guillermo (1990): *Monumenta Catechetica Hispanoamericana (siglos XVI-XVIII)*, 2 vols., Buenos Aires, Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina.

DUVIOLS, Pierre (1977): *La destrucción de las religiones andinas (Conquista y Colonia)*, México D.F., UNAM.

ESTENSSORO FUCHS, Juan Carlos (2003): *Del Paganismo a la Santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú e IFEA.

FOUCAULT, Michel (1970): *La arqueología del saber*, México D.F., FCE.

GISBERT, Teresa (1999): *El paraíso de los pájaros parlantes, La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz, Plural editores.

GRUZINSKI, Serge (1991): *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI- XVII*, México, FCE.

MACCORMACK, Sabine (1985): “‘The Heart has its Reasons’: Predicaments of Missionary Christianity in Early Colonial Peru”, en: *Hispanic American Historical Review*, n° 65, pp. 443-466.

MAIER, Marta, GOMEZ, Blanca y PARERA, Daniela (2010): “Examen científico de los materiales pictóricos”, en: SIRACUSANO, Gabriela, *La paleta del espanto, Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*, San Martín, UNSAM Edita, pp. 85-97.

MARIN, Louis (1993): *Des Pouvoirs de l’image* (Gloses), Paris, Editions du Seuil.

——— (1981): *Le portrait du Roi*, Paris, L’Editions de Minuits.

Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. ISSN 1851-2577. Año 4, N° 7, Buenos Aires, abril de 2011. Dossier: “*Historia del Arte y Estudios Visuales en la UNSAM*”.

Agustina Rodríguez Romero y Gabriela Siracusano. La iconografía de Las Postrimerías: una propuesta de investigación interdisciplinaria.

Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 114-128.

RODRÍGUEZ ROMERO, Agustina y ETCHELECU, Leontina (2010): “El abismo de los sentidos: el Infierno de Carabuco y la prédica sobre las Postrimerías”, en: SIRACUSANO, Gabriela (ed.), *La paleta del espanto, Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*, San Martín, UNSAM Edita, pp. 33-53.

SIRACUSANO, Gabriela (ed.) (2010): *La paleta del espanto, Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*, San Martín, UNSAM Edita.

——— (2005): *El poder de los colores*, Buenos Aires, FCE.

——— (2002): *Polvos y colores en la pintura colonial andina. Prácticas y representaciones del hacer, el saber y el poder*, Tesis de doctorado, UBA, Buenos Aires.

VILLAGÓMEZ, Pedro de (1649): *Carta Pastoral de exortación e instrucción contra las idolatrías de los indios del arzobispado de Lima*, Lima, Jorge López de Herrera.

YATES, Frances (1974): *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus.