

**CON LA PLUMA Y EL PINCEL
IMÁGENES Y PALABRAS PARA UN “NOBLE” OFICIO EN TIERRAS ANDINAS**

*Gabriela Siracusano**

“(…) hanse visto algunos que quando estan hablando con, otros se le pegan tanto, que le dan con el aliento en el rostro, pues es cierto que todos aborrecen el olfato de otros, puesto que no sientan en el mal olor. Pues que seria señores sie ste tal no tuviesse buen olor de boca, o rociasse quando habla, como hazen algunos, que salpican a todos los circunstantes.”

“Assi mesmo es mala costumbre, quando por aver comido mucho, o refriandose, les viene gana de regoldar, hazelo con tanto descuydo y sonido (...). Esto hazia (...) un hombre que regoldava con mucho ruydo, y afirmava ser todo aquello salud, por que era evacuación de ayre, y frialdad del cuerpo, y loandose por esta via de su sanidad, le respondió uno de la conversación diziendo. Señor mi v.m. vivirá sano, pero no dexara de ser puerco.”

“También parece mal el no tener mucho cuydado con las narizes, porque ay algunos que resuellan (¿) muy rezio por ellas, y a vezes con las palmas las refriegan, y luego las manos una con otra, otras vezes meten los dedos por las ventanas dellas, y se estan haziendo pelotillas de lo que sacan, alli delante de todos. Como tambien algunos suelen hazer fideos de la cera que cogen de los oydos (...).”

“He visto assi mismo otra mala costumbre, de algunos que suenan las narizes con mucha fuerça, y paranse delante de todos a mirar el pañizuelo, lo que se han sonado, como si aquello que por alli han guardado fuesse perlas, o diamantes que le cayessen del cerebro.”

Estos avisos, reñidos con el buen gusto y entendimiento, eran los que Lucas Gracián De Antisco, “criado de su Magestad” ofrecía en su *Galateo español. Destierro de ignorancias, Cuaternario de avisos*, publicado por vez primera en 1582 y reimpresso en numerosas oportunidades.¹ Continuando con la tradición de *El Cortesano* de Castiglione (1528) y del *Galateo* de Giovanni della Casa (1555), Gracián criticaba usos y costumbres mientras recomendaba modos de conducta, “*lo que debe hazer y de lo que debe guardar en la común conversacion*” el cortesano “*para ser bien quisto y amado de las gentes*”. Oriundo de Valladolid, notario de la corte de Felipe II y miembro de una afamada familia de humanistas y hombres de letras, el Dantisco intervino en la vida cultural de la época, aprobando la impresión de textos famosos, como es el caso de la *Galatea* de Miguel de Cervantes Saavedra. Su *Destierro de ignorancias* aparecía entre los libros de la biblioteca del autor del *Quijote* y en las de muchos más, hecho que habla del éxito y la difusión de dicho impreso en territorio español, a la vez que indica cómo este género literario acompañaba, mediante sus consejos y advertencias, la construcción de una civilidad, cada vez más preciada en la modernidad temprana. El decoro, las buenas costumbres, una apacible y agradable conversación, o el “modo de las palabras” eran los ingredientes necesarios para la adquisición y delimitación de los espacios que socialmente iban constituyéndose como ligados al poder y los privilegios. No debe extrañarnos, entonces, que este impreso tuviera un lugar en otra biblioteca ubicada no ya en España sino en la mismísima puna jujeña, dentro del territorio del Virreinato del Perú a principios del siglo XVIII. Como sabemos, a fines del siglo XVII y principios del XVIII, allí residió el Marqués del Valle de Tojo, don Juan José Campero y Herrera, quien combinó su actividad comercial con sus funciones como

¹ La primera edición más conocida es la de 1593 (Zaragoza y Tarragona). La edición que manejamos es la de Barcelona, Imprenta de Marevat administrada por Martín Gelabert, 1680; presente en la Biblioteca Nacional de Madrid.

encomendero, proveyendo no sólo espacios para la catequesis de las parcialidades bajo su dominio sino también una iconografía que acompañara y reforzara dichas prácticas. Su biblioteca, descrita en el inventario de sus bienes de 1718, nos permite diseñar el perfil de este personaje. Junto con las vidas de santos, las historias de las diversas órdenes religiosas, las crónicas y relatos de la historia universal y de las Indias, obras literarias como las de Francisco de Quevedo, Baltasar Gracián, o el *Quijote* de Cervantes, entre otras, se hallaba también un *Destierro de ignorancias*. Como en tantos inventarios de la época, la sola mención de un título nos enfrenta a la posibilidad de hallarnos frente a diversos impresos de nombre similar pero pertenecientes a autores distintos. En este caso podría tratarse de la obra del padre Luis da Apresentação, publicada en Lisboa en 1631; la de Raymundo Lumbie (c.1600) o también la de Vascones, publicada en Madrid en 1644, todas ellas ligadas al ámbito religioso. La alta difusión del libro del Dantisco y su temática, tan afín a las formas de sociabilidad que pueden haber interesado al marqués, permiten suponer que pudo haber sido ese ejemplar el que el notario tuvo en sus manos a la hora del inventario.

Mientras en España las formas de vida noble y cortesana, de antigua raíz medieval caballeresca, se iban consolidando en una pirámide social altamente jerarquizada alrededor de la monarquía, y a la vez exhibían maneras de representación muchas veces exageradas -de hecho este género didáctico moral-social pretendía ofrecer reglas pero también limitar los excesos-, en la Sudamérica colonial esa estructura social sufrió cambios debido al reordenamiento que supuso otorgar poder y *status* a quienes en la península habrían seguramente ocupado otros espacios sociales². Los recursos representativos de legitimación de estas adquisiciones, fuera en el ámbito de lo religioso, lo social, lo económico o lo político, cubrieron un amplio espectro y en muchos casos, no se reparaba en ostentosas demostraciones de “hidalguía” y nobleza, frente a la presencia de un escenario racial y cultural heterogéneo en el cual había que instalarse. La metáfora que explicara al rey Felipe III Alonso de Oñate, hermano del conquistador de Nueva España y procurador general de los mineros de Nueva España, así lo esbozaba:

(...) la republica de las Indias no esta compuesta y formada de solos Indios, sino de Españoles e Indios juntamente (...). Y como en el cuerpo de cualquier republica sean necesarios pies y cabeza, esta cabeza en las Indias, y repeto de los indios, se debe poner en los Españoles, por tener discurso y capacidad para mandar, y gobernar: y a los Indios por el contrario se les debe ordenar ser pies y manos deste cuerpo (...).

(...) pueden ser llamados siervos de los Españoles, y por esto la naturaleza hizo proporcionados los cuerpos de los Indios, con fuerzas bastantes para el trabajo del servicio personal: y los de los Espanioles por el contrario, delicados, y derechos, y habiles, para tratar la pulicia y urbanidad (...). Y si alguno contradiziendo esta verdad, la negare, provarsele ha con pintar y dibuxar al vivo la naturaleza de los Indios y sus costumbres(...).³

Desde cartas ejecutorias que demostraban la pureza de sangre, escudos y emblemas que señalaban la pertenencia a un linaje noble -fuera español o indígena-, retratos que exhibían símbolos caballerescos, hasta fastuosas entradas triunfales, procesiones plenas de boato que

² Presta, Ana M. “La sociedad colonial: raza, etnicidad, clase y género. Siglos XVI y XVII.” En Tandeter, Enrique (dir.). *Nueva Historia Argentina. La sociedad colonial*. Bs As, Sudamericana, 2000. Tomo II, pp. 55-86.

³ Oñate, Alonso de. *Parecer de un hombre docto en la Facultad de Teologia y Canones, y Lector de la misma Facultad, y de muchos años de experiencia en las cosas de las Indias, acerca del servicio personal de los Indios del Piru, y Nueva España, sobre el qual ha abido estos dias tantas y tan graves juntas, y consultas de varones eminentisimos. Presentado a la Magestad Catolica del rey don Felipe nuestro senior, tercero deste nombre, y a su Real Consejo de Indias, por Don Alonso de Oñate, Procurador general de los Mineros de la Nueva España.s/d*. [manuscrito 1600], pp.3-4. John Carter Brown Library.

distinguían jerarquías, o festividades que apelaban a la retórica barroca del color, el brillo, y el estruendo para identificar posiciones y posesiones.

Con estas palabras lo “pintaba” Bartolomé Arzans de Orsúa cuando describía una fiesta del Corpus Christi acaecida en 1608:

De allí a breve rato se oyó un gran ruido de clarines, trompetas y cajas por la esquina del reloj, y poniendo allí todos la vista vieron entrar una rueda muy grande y ancha [que] toda era de plata. En ella estaban de esmalte pintados muchos hombres de diferentes estados. Venía asimismo cerca de la rueda (que era de la fortuna) el Cerro de Potosí, también de fina plata, tan alto que la sobrepujaba, y con mucho artificio venía rodando aquella rueda y muy poco a poco daba la vuelta. Encima del Cerro estaba un mancebo de poca edad, que de todos fue conocido ser el noble don Nicolás de Mendoza, natural de esta Villa de Potosí e hijo de Iñigo de Mendoza, caballero andaluz (el cual fue en su mocedad de los conquistadores del Perú (...)). Hijo pues, de este caballero fue don Nicolás y (como voy diciendo) venía sobre el Cerro, y al tiempo que aquella rueda (de la fingida fortuna) se movía para dar la vuelta hacía el ademán de pisarla con un pie. (...) El gallardo don Nicolás estaba muy ricamente vestido de un brocado nácar, cogidos los golpes con preciosas diamantes, el sombrero lleno de joyas de mucho valor y muchas plumas encarnadas y blancas.⁴

Frente a la ausencia efectiva del boato y los gestos de la corte real, era necesario echar mano a aquellos recursos que los sustituyeran, manteniendo su jerarquía, y permitieran “dignificar” los grados y espacios sociales que en territorio americano se construían. Esto en cuanto al mundo de “lo jerárquico”.

Ahora bien, ¿de qué manera atributos tales como el honor, la fama, las buenas costumbres, la “policia”, englobados en el concepto amplio de nobleza, participaban de otros debates y reglaban otras posiciones sociales?

El caso del arte de la pintura nos puede revelar el grado de importancia que este concepto guardaba para el enaltecimiento y legitimación tanto del oficio como de quienes lo practicaban. Como sabemos, la manipulación de materiales y la carga manual de dicho oficio lo llevó durante siglos a ser considerado arte mecánica y servil, ubicado en un lugar de poco prestigio dentro de la escala social, con obligaciones impositivas sumamente onerosas. Fueron necesarios muchos años para que la actividad artística se desligara de esta condición, y fuera incluida en las Artes Liberales, gracias al componente especulativo y racional que requerían sus *invenzioni*. La victoria del *disegno* sobre la *praxis* produciría un giro trascendental en la posición social del artista, especialmente a partir del siglo XVI en la mayor parte del territorio europeo.⁵ En el caso de España, ésta mantenía una tradición medieval del artesanado por medio de la cual los artistas habían sido sometidos a reglamentos corporativos y rígidas estructuras piramidales y sólo a fines del siglo XVII se puede reconocer un cambio en la figura del artista, quien muy lentamente fue reemplazando el ámbito del obrador medieval por el del estudio. Así y todo, en pleno siglo XVI, un catedrático de Cadiz proclamaba lo siguiente acerca del escenario español en su *El libro de las costumbres de todas las gentes del mundo, y de las Indias*:

El quarto y ultimo estado sea de los oficiales y artistas mecanicos, los quales con su arte y diligencia, hazen todas las cosas necessarias a la policia humana: sin las quales, ni los mayores ni los menores, ni en paz ni en guerra podriamos vivir ni perpetuarnos, ni aun

⁴ Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Providence, Brown University Press, Edic. De Lewis Hanke y Gunnar Mendoza, 1965. Tomo I. Parte I, Libro VI, cap. 9, p.270-271.

⁵ Cfr. Gage, John. Cap. 7 “Disegno frente a colore” en *Color y cultura*. Madrid, Siruela, 1993. Pp. 117-138.

conservarnos. Destos ay grande abundancia el dia de oy por toda parte, y a la verdad, son estimados y preciados por sus oficios y ganan bien de comer.⁶

El “arte”, entendido como norma y poseedor de entendimiento y razón, también encontraba su nobleza en el pulido de las costumbres.

La defensa de la nobleza de la pintura encontró sus interlocutores en figuras como Gaspar Gutiérrez de los Ríos, quien en 1600 publicaba su *Noticia General para la Estimación de las Artes*⁷, Vicente Carducho, quien en sus *Diálogos de la Pintura* de 1633 reclamaba “*dexar perpetuas las executorias de su nobleza inmemorial*”, ya que tenía como padres al entendimiento y la razón⁸, o Francisco Pacheco, quien intentó convencer a sus detractores que así como “*las artes liberales ablandan y corrigen las costumbres y no las dexan ser fieras ni bestias*”, el arte de la pintura también merecía esos atributos.⁹

Sin embargo, el escenario del otro lado del océano palteaba matices particulares y requería de soluciones distintas. Frente a la necesidad de utilizar la imagen como arma letal contra las manifestaciones idolátricas y como legitimadora del poder político, entre otros fines, su producción demandaba la presencia de cientos de manos, que fueran europeas al principio, o indias, mestizas y criollas con el correr del tiempo. El problema de la nobleza de tal oficio pivoteaba, entonces, sobre un frágil punto de apoyo en el que la búsqueda de reconocimiento social se topaba con lo que implicaba admitir la necesidad de la diversidad cultural y étnica para el desarrollo efectivo del oficio.

El aprovechamiento y explotación de una mano de obra indígena que sostuvo la empresa colonizadora desde sus inicios permite entender cómo estas labores mecánicas sirvieron para redimensionar y resignificar el lugar social de cada uno de estos actores. La puja por la supervivencia de los servicios personales de los indígenas para con los españoles -que en el caso del Tucumán colonial fue promovida por el poder de los encomenderos y una laxa interpretación de las ordenanzas dictadas por Abreu (1576), Toledo (1578) o Alfaro (1611)- incluyó la necesidad política, económica y social de ubicar en la figura de los nativos la ejecución de las artes más serviles, entre ellas la pintura. Frente al debate lascasiano, aparecían voces como ésta que denunciaba el fin de los oficios mecánicos si el sistema peligraba y, a la vez, volvía sobre el problema de la nobleza:

El sexto daño general seria, la perdida y remate de todas las artes y oficios mecanicos, los quales en ninguna manera pueden exercitar los que son cavalleros, nobles, o hidalgos; ni los ciudadanos, ni los descendientes de conquistadores. Lo uno, porque perderian el privilegio de la nobleza, como lo ordenan los Derechos con sus glossas. I. nobiliores (...) Y si alguno dize que sin estos, ay bastante numero de Españoles que puedan exercitar las dichas artes y oficios, digo que es hablar de gracia, y muy apriessa: porque dado que concedamos, que en algunas villas y lugares los ay, no se sigue que quedan bastantes Españoles para poder exercitar los oficios mecanicos, que ha menester una Republica, que son muchos, como carpinteros, alvaniles, herreros,

⁶ Tamara, Francisco. *El libro de las costumbres de todas las gentes del mundo, y de las Indias*. Traducido y compilado por el Bachiller Francisco Tamara Cathedratico de Cadiz. Y Dirigido al Ilustrissimo Señor Don Juan Claros de Guzman Conde de Niebla, &c. En Anvers. En casa de Martin Nuncio, a la enseña de las dos cigueñas. 1556. L.I, p.23.

⁷ Gutiérrez de los Ríos en Calvo Serraller, Francisco. *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1981, pp. 59-84.

⁸ Carducho, Vicente. *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Turner, 1979 (Edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller), pp. 19-20.

⁹ Pacheco, Francisco. *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*. Madrid, Cátedra, 1990 (1649), pp. 550-551.

cerrajeros, zapateros, sastres, texedores, tundidores, bordadores, entalladores, pintores, plateros, y otros mil que pudiera referir aquí.¹⁰

Sin embargo, y tal como señala Ana María Presta para la región andina, aquellos que llegaban sin oficio ni contactos quedaban arrojados a un sector marginal, donde las privaciones y miserias repetían la suerte corrida en el viejo continente “*aunque sin dejar de soñar y afirmar el ideal del hidalgo.*”¹¹ En efecto, el sueño de ocupar un espacio jerarquizado en las nuevas sociedades coloniales se veía muchas veces frustrado ante la pervivencia de hábitos y costumbres difíciles de desterrar que ligaban a las artes mecánicas con la imposibilidad de desarrollar una vida “noble”.

Pero el contexto americano ofrecía la oportunidad de adquirir una redimensión de estas prácticas. Era necesario, por lo tanto, insistir en una modificación del concepto de arte mecánica por medio de la cual españoles y nativos pudieran ejercer estos oficios, sin desmedro de las implicancias sociales que hubieran acarreado en el ámbito metropolitano, aunque, por supuesto, no eximidas del pago de impuestos. La paulatina jerarquización de algunos de estos quehaceres permitió, ya para fines del siglo XVII, una sutil distinción entre los oficios más serviles, ligados al esfuerzo físico y la manipulación de la materia, y aquellos, como la pintura o la platería, que implicaban una destreza e invención mayores. El testimonio del dominico limeño Fray Juan Meléndez, regente de estudios del Colegio de Santo Tomás en Lima, describía en 1681 estas diferencias cuando, al hablar sobre las distintas castas que habitaban en el territorio del Perú - españoles, criollos e indios-, el cronista explicaba que los españoles no servían a otro español en “*oficios bajos*”, aunque sí en los que éste entendía como “*útiles y honestos*”. En el caso de los nacidos en Indias, los criollos, Meléndez sostenía que “*(...) su primera aplicación es al estudio, y la iglesia, y si se quedan seglares es rarissimo el que aprende, ó exercita Arte, que sea puramente mecanica, son pintores, plateros, ó tiradores de oro y de plata, bordadores, mercaderes, ensambladores, ó buscan la vida con otros tratos honestos*”¹²

Utilidad y honestidad confluían ahora en este arte que cada vez más pretendía alejarse de lo mecánico, a la vez que servían a los fines de otorgarle la tan ansiada nobleza, mas allá de sisas y alcabalas, o más acá del dato insoslayable de que manos indígenas o mestizas fueran las artífices de obras cada vez más apreciadas y reconocidas en el corredor Cusco – Lago Titicaca o en la Rica Potosí.

¿Pero... qué gestos, qué indicios podemos intentar encontrar respecto de esta estimación de nobleza del oficio de pintor, dentro del propio ámbito de la pintura colonial andina?

Contratos, escenas de taller o autorretratos pueden acercarnos al tema. En esta oportunidad quisiera detenerme sobre un caso particular que, dada la trascendencia del personaje, nos ofrece la posibilidad



Melchor Pérez Holguín.
Juicio Final. Iglesia de San Lorenzo, Potosí. Detalle

¹⁰ Ibidem, pp. 7-8.

¹¹ Presta, Ana María. Op. cit., p. 68.

¹² Melendez, Juan. *Tesoros verdaderos de las Indias en la Historia de la gran Provincia de San Juan Bautista del Perú*. Roma, imprenta de Nicolás Angel Tinassio, 1681. T.1, L.IV, cap. IV, p. 355. JCBL.

de transitar por el problema. Me refiero al pintor cochabambino Melchor Pérez de Holguín (ca. 1660 - ca. 1732), activo en Potosí gran parte de su vida. Además de los indicios que arroja el contrato de 1678 con Agustín Joseph de Soto para la enseñanza del oficio de pintor a su cuñado, sobre el cual no me detendré, las representaciones que el maestro efectuó de sí mismo en varios lienzos insinúan que el problema de la nobleza de la pintura no escapó a sus especulaciones. Uno de ellos llama nuestra atención: el *Juicio Final* -ejecutado en 1708- de la iglesia de San Lorenzo de Potosí. Entre ángeles y demonios, almas sufrientes y justas, coronadas por la imagen de Cristo sobre el arco iris, el pintor se ubica en el centro de la escena, en el registro inferior, entre la presencia de un ángel que guarda su alma y la de un demonio que la reclama. Sentado frente a un bloque pétreo, esgrimiendo su apoyo en la fe, su postura corporal es la de un ser especulativo que duda y reflexiona. Con una mano sostiene su cabeza, con la otra, un compás; mientras en un costado vemos una regla. Este motivo iconográfico encuentra sus raíces en la representación humanista de la melancolía y su relación con las cualidades intelectuales que identificaba al hombre contemplativo. Como en el célebre grabado de Durero de 1514, los atributos remiten a la representación de la Geometría, una de las Artes Liberales presidida por Saturno. Indudablemente, la elección del pintor de Potosí remitía a la mostración y revalorización de la parte más noble de su oficio, aquella que lo alejaba de su condición mecánica y servil y lo instalaba como “maestro”, a la vez que evidenciaba los efectos melancólicos que producía la pérdida de inspiración creativa o la posesión de la más alta sabiduría.

Aun así, no debemos olvidar el contexto en el que ese gesto se inscribe: el momento en que los pecadores irán “*al eterno suplicio, y los justos a la vida eterna*”¹³. ¿Cuál sería su temor?, ¿qué pecados debía asumir? Tal vez la respuesta estuviera en un detalle marginal: el libro en el que Holguín apoya su brazo, donde se lee: *Destierro de Ignorancias*. Como comenté al principio de esta argumentación, varios impresos remiten a este título, pero, al parecer, el del Dantisco ofrece una salida posible.¹⁴ En el marco de las enseñanzas y advertencias sobre cómo llevar adelante una vida noble, una sola hace mención al oficio de pintor. En el capítulo VIII, el *Galateo Español* arremete contra la jactancia de quienes con palabras o hechos se ufanaban de su linaje, su honra, o su riqueza. Dentro de este pecado, más grave aún era lo acometido por quienes “(...) *se abaten con palabras fuera de mesura, y desechan las honras que manifestamente les pertenecen*”, ya que ello suponía caer en la “*mayor soberbia*”. ¿Y qué ejemplo se esgrimía? Precisamente el de Giotto.

Por lo cual dirá alguno que por ventura el sabio Giotto no mereciesse el título que le davan de maestro, por averle el refutado, pues se sabe que en aquellos tiempos, no solo era maestro, pero el más singular de todos. Porque cierto es que quien se esquivó de llamar el título que merece, y el que todos los del a estado procurarian, muestra también despreciar a todos los otros? Y assi el desechar la honra, y gloria que tanto es estimada, es un cierto gloriarse, y ensobervecerse, sobre los demas, como sea verdad, que ninguno de buen juyzio refutaria las cosas tan amadas que por su virtud, y estudio ganó sino es aquel que las tiene muy sobradas, y abundantes.¹⁵

¿Sería ése el aspecto que preocupó a Holguín, morador de esa Villa Imperial de la cual se decía que quienes habitaban eran “*amigos de música y festines, trabajadores por adquirir riquezas, y algo dados a gustos venéreos*”?¹⁶

¹³ Mateo, XXV:46

¹⁴ El otro impreso aludido podría ser el *Destierro de Ignorancias y aviso de penitentes* de Vascones, Madrid, Imprenta Real, 1644.

¹⁵ Gracian Dantisco, Lucas. *Galateo Español*. Barcelona, imp. Matevat, 1680.

¹⁶ Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Providence, Brown Univeristy Press, Edic. De Lewis Hanke y Gunnar Mendoza, 1965. Parte I, cap. I, L. I, p.5.

Nobleza del arte y nobleza de vida debieron, probablemente, jugar su papel en quien había adquirido, ya en su tiempo, el “noble” título de “maestro de la pintura”.

*CoNICeT. Instituto de Teoría e Historia del Arte "*Julio E. Payró*", Universidad de Buenos Aires - CAIA.