

# II

REPRODUCCIONES

## EL NARCISO DE MARCOS ZAPATA<sup>1</sup>

Y EL MITO DE LA REPRODUCCIÓN EN LA PINTURA COLONIAL

CONSTANZA ACUÑA FARIÑA

Publicado en: "Seminario América 2941". Valparaíso: Instituto de Arte, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, pp. 75-88.

*El río en la suma de sus ojos anunciaba  
lo que pesa la luna en sus espaldas  
y el aliento que en halo convertía.*

José Lezama Lima. "Muerte de Narciso".

DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII, MARCOS ZAPATA SE CONVIRTIÓ en el pintor más prolífico de la ciudad del Cuzco. Sin duda dentro de su extenso repertorio, su trabajo más importante fue la serie de 50 lienzos que pintó en 1750 representando *Las letanías lauretanas* para los medios arcos de la catedral de la antigua ciudad de los incas. El modelo de su serie provenía de los grabados *Inventa et delineata*, que a partir de textos de Redelio y con diseños de Thomas Scheffler, fueron estampados en la ciudad de Augsburgo por Martín Engelbrecht en 1732. El donante y principal artífice del programa iconográfico cuzqueño había sido el Tesorero del Cabildo de la Catedral don Diego del Barrio y Mendoza, ilustrado sacerdote de origen potosino.<sup>1</sup>

La serie fue pintada siguiendo la función del modelo edificante que contraponía la figura de lo sagrado y lo profano, una función común a la política persuasiva de la Contrarreforma católica de producir, con las imágenes, un espejo de vicios y virtudes.

En el siguiente trabajo trataremos de abordar las implicaciones inmediatas e indirectas del motivo de Narciso en la pintura colonial americana. Para ello estableceremos una red de sentidos que nos permita entender, desde esa alegoría del *Speculum Justitiae* de Zapata, las consecuencias teóricas e históricas que tuvo para los artistas americanos el hecho de que sus imágenes se hicieran a partir de una combinación ecléctica y anacrónica de modelos europeos.

Nuestra hipótesis principal es que para los artistas coloniales, conceptos como copia, reproducción, autor y originalidad, ya no guardaban el mismo valor que tuvieron para el contexto artístico del siglo XVII en Europa. Definitivamente, los sistemas técnicos de reproducción que llegaron al Nuevo Mundo —el grabado y la imprenta— habían modificado no solo la forma tradicional de hacer imágenes, sino los estatutos y el sentido mismo de las categorías que existían hasta ese momento para entender el arte.

En el fragmento derecho de la pintura de Marcos Zapata *Speculum Justitiae*, podemos reconocer, en un segundo plano, la figura inclinada del Narciso de la mitología clásica que, mirándose en un espejo de agua se contrapone a la imagen de la Virgen María, que, por el contrario, se refleja en el espejo de la entrega a la Suprema Justicia con plena renuncia del yo, expresada en la frase *Ecce ancilla tua*.<sup>2</sup>

Respecto a la función simbólica entre la Virgen y el espejo, el comentarista Dornn explica:

Así como el sol envía sus rayos al espejo, y reflejando éstos en el espejo, se enciende el fuego sin daño del espejo; así el Espíritu Santo envió el rayo de su sombra y de su gracia a la Virgen María como a espejo de pureza... pero de tal manera que el espejo, o la virginidad de María, quedó enteramente ileso y sin daño alguno.<sup>3</sup>

Este paralelo entre símbolos cristianos y la mitología clásica era frecuente en la literatura española del Siglo de Oro, especialmente en los autos sacramentales de Calderón de la Barca y de Lope de Vega.

María es pura y transparente como el agua. Su imagen reflejada en el espejo, es un nítido ejemplo de virtud para los hombres peregrinos que buscan la salvación.

Los pecados están representados por un jardín, una bestia que sale de la tierra y por Narciso, el cazador que termina ensimismado ante su propio reflejo.

Desde una perspectiva cristiana y moralizante, Narciso personifica vanidad y la autocomplacencia de la mentalidad clásica. Pero en el famoso libro de emblemas de Andrea Alciato, Narciso aparece también personificando el castigo inflingido a aquellos que se apartan de las leyes antiguas para buscar nuevas doctrinas y despreciando a los que “saben y entienden”, terminan conformándose con sus propias fantasías.

La distracción, simbolizada también en las aguas de un estanque, no es sólo una alegoría de la rectitud contra la vanidad y el engaño. Se trata sobre todo de una alerta frente a los falsos modelos. Y la balanza de San Miguel al centro de la pintura, es una clara señal de esa facultad de la naturaleza humana: la de elegir y ponderar los actos que se cometen.

Hay dos cuestiones centrales que nos interesa abordar a partir de esta pintura de Marcos Zapata: en primer lugar, el mito de Narciso como una poética barroca y universal en torno a la formación de la imagen. En segundo lugar, veremos la importancia de la utilización de grabados europeos por parte de los pintores coloniales, y el modo en que estos determinaron no sólo las condiciones de producción de la pintura colonial, sino que introdujeron también una ruptura fundamental con los modos tradicionales para entender el sentido y la función de la reproducción, es decir, su diferencia o disonancia respecto a las obras del arte europeo.

## I.

El mito de Narciso es, desde varios sentidos, una alegoría estimulante para pensar en el arte colonial. En él confluyen aspectos que hablan de la condición ilusoria de la representación, de la crisis del concepto de mimesis, del arrojío barroco frente al descubrimiento de la infinitud del espacio, de la importancia de analizar una imagen estableciendo los distintos niveles de significado que ella contiene, de la construcción de un sujeto que se inventa a partir de su capacidad de ver el mundo como un telón de fondo de la imagen que observa de sí mismo.

En ese sentido, para entender la importancia de este mito, es importante revisar el episodio del libro tercero de *Las Metamorfosis*, donde Ovidio relata la historia del joven:

Narciso, hijo de la ninfa Liríope (a quien el rey Tiresias le había advertido que su hijo "vivirá muchos años si no se conoce a sí mismo"), reposando de las fatigas de la caza se acercó a una fuente sin un hilo de fango, cuyas aguas plateadas y transparentes nunca habían sido agitadas por un pájaro, un animal salvaje o por la rama caída de un árbol.

Tratando de apagar su sed, Narciso se acerca a la fuente pero otra sed comienza a crecer en él. Mientras bebe se transporta con la forma que ve reflejada, se ilusiona con un amor que no posee cuerpo, cree que es un cuerpo aquello que es una sombra. Atónito, se fija a sí mismo y sin lograr apartar su mirada permanece inmóvil como una estatua esculpida en mármol de Paro. Recostado en la tierra contempla las dos estrellas que son sus ojos, y los cabellos dignos de Baco, dignos también de Apolo, y las mejillas impúberes y el cuello de mármol y la gema de la boca y el rosado difuso sobre el candor de la nieve, y admira todo aquello que hace de él, un ser maravilloso... Se desea, sin saberlo, a sí mismo; elogia, pero es él el elogiado, y mientras busca, se busca, y al mismo tiempo se enciende y arde... no sabe qué es aquello que ve, pero aquello que ve lo inflama, y a sus ojos el mismo error que los engaña los incita. Narciso dice "he comprendido, es mi propia imagen, no me ilusiono más. Ardo de amor por mí mismo, suscito y sufro la llama. ¿Qué puedo hacer? ...aquello que aclamo lo tengo en mí: riqueza que equivale a pobreza. Oh, si pudiera separarme de mi cuerpo. Deseo inaudito para uno que ama, quisiera que la cosa amada fuera mas distante" ...un fuego oculto poco a poco lo consume. Reclinó la cabeza cansada sobre la hierba verde. La muerte oscura cerró los ojos que todavía admiraban la forma de su padrón... el cuerpo desapareció. Y en lugar del cuerpo encontraron una flor: amarilla en el centro, y alrededor pétalos blancos.<sup>4</sup>

Desde una perspectiva barroca, más que fijarnos en el tradicional emblema de la auto contemplación, este relato aludiría más bien a una cuestión central: la visión directa es sustituida por una visión refleja, poniendo en evidencia la contraposición entre realidad y representación controlada por un sistema de reglas, que durante el Renacimiento presuponía la adherencia de las cosas representadas a las cosas del mundo. Desde la mirada



barroca en cambio, se privilegia la perspectiva abierta por el ingenio y la agudeza, facultades del entendimiento que permiten capturar la variedad de la realidad —entre la razón y la fantasía—, y producir una conexión imprevisible entre cosas distantes.

La mirada frente a un espejo es una invitación a especular, a reflexionar sobre esa figura que muestra al original levemente distorsionado. El mito nos enseña que además estaba Eco, ninfa enamorada de Narciso y condenada a repetir sólo la última frase de lo que escuchaba. De esta forma nos encontramos con toda una puesta en escena de las variaciones y las posibilidades que abre la representación desde su condición de resonancia de un original. También nos habla de la imposibilidad de abrazar al amado, porque el deseo se transforma siempre en algo distinto a su objeto: en una flor, en un sonido, en un doble: perspectiva ésta —tan barroca— de entender al mundo como una escritura de Dios, y al individuo como un sujeto que traduce, que sucumbe al ensueño, a la rememoración, y que es consciente de la importancia de producir un sistema de interpretación para descifrar una realidad siempre mutable.

El mito no es así sólo un pasado fijo en la memoria, sino también una imagen en expansión, un lugar que nos remite al origen del mundo, a una acción fundacional, en este caso al origen de la representación.

León Batista Alberti en su *Tratado de Pintura*, sostenía que Narciso fue el inventor de la pintura:

Todos los herreros, los escultores, los oficios y los gremios se rigen por las reglas y el arte del pintor. Es poco probable que se pueda encontrar otro arte superior [a este de la pintura] que no tenga que ver con la pintura, de tal manera que todo lo hermoso que se descubra, se puede decir que ha surgido de la pintura. Pero también esto, una pintura digna se tiene en gran estima por muchos, de la misma manera que entre todos los artistas sólo algunos herreros son conocidos, aunque esta no es la regla entre los herreros. Por esta razón, yo comento entre mis amistades que Narciso, quien según los poetas se convirtió en una flor, fue el inventor de la pintura... Dado que la pintura es ya el florecimiento de toda arte, la historia de Narciso viene mucho al caso. ¿A qué otra cosa puede usted llamar pintura sino a un compromiso similar con el arte de lo que se presenta sobre la superficie del agua de una fuente?<sup>5</sup>

¿Qué significaba “abrazar con arte, la superficie de la fuente”?

Una posible respuesta, la podemos encontrar en el famoso cuadro Narciso de Caravaggio (pintado en el año 1600 y que se encuentra en la Galería Barberini de Roma), en el sentido que ahí el reflejo del joven cazador se transforma en una alegoría de la imagen y su producción, el artista en un artífice que crea al mismo tiempo el espacio de la representación y el de su reflexión. La imagen es una superficie transparente y fluctuante, que no es ya la imitación de un modelo, sino un intervalo que hace visible la línea de fractura entre lo real y lo imaginado, estableciendo, al mismo tiempo, la necesidad de inventar a un espectador—intérprete capaz de armar una red de sentidos entre esas imágenes visibles e invisibles.

Del mismo modo, el escritor José Lezama Lima veía las imágenes como una interposición naciendo entre las cosas, como un juego de asociaciones, analogías, combinaciones y contaminaciones; la imaginación se transforma así en la facultad de pensar por imágenes y no por deducciones lógicas.

La idea de que la imagen le debe más a otras imágenes que a la naturaleza, puso en crisis la concepción mimética de la correspondencia entre las cosas y la representación que se hace de ellas, dando un nuevo giro a la sentencia del Renacimiento del arte como espejo de la naturaleza. Bajo la óptica barroca, el espejo, en su calidad de soporte que refleja las cosas “tal como son”, se convierte en una superficie que proyecta las transformaciones —físicas, psicológicas y temporales— a medio camino entre lo visible y lo invisible: la visión corporal y las imágenes mentales. El gran tema del Narciso del Caravaggio, fue entonces la formación del punto de vista del sujeto que debe traducir, pensar, interpretar aquello que mira.

## II.

En el caso de los artistas coloniales y sus obras, la teoría clásica de la mimesis sufre su revés al no existir un sujeto con un proyecto o una identidad definida. Más que estar frente a un espejo, los artistas pare-

cen estar encerrados en una cámara de ecos buscando un punto de fuga común, una especie de balanceo colectivo que les permita mantenerse en pie. Muy lejos está la idea del narcisismo como construcción auto-referente, o la incapacidad de salirse de sí mismo. El artista colonial estaría acostumbrado al extrañamiento, a hacer de la necesidad un acto de sobrevivencia —siempre provisorio, inestable, precario— pues en un mundo gobernado por la arbitrariedad, parece imposible fundar un movimiento estratégico, definitivo. Tampoco tiene un nombre propio, cuestión que se ve en la invención de las firmas —rúbricas que dibujan pájaros como signos de distinción— o simplemente subrayando su condición de artistas anónimos.

La copia de ilustraciones de libros religiosos, desde los comienzos de la empresa evangelizadora, será una característica que adoptará la pintura colonial, lo cual permite entender no sólo de dónde vienen los temas y modelos que utilizaron los artistas locales como guía iconográfica, sino que explica también de qué forma la Iglesia impuso a la pintura colonial, desde sus inicios, una función didáctica: transcribir plásticamente un mensaje religioso estereotipado.

La originalidad técnica y conceptual de la pintura cuzqueña hay que entenderla a partir de esa primera exigencia: la de copiar en pintura un modelo que llega a través de un libro de estampas. Así, el *modus operandi* de este tipo de representación está determinado por el traspaso desde un grabado en blanco y negro a una pintura sobre tela.

El uso de grabados se había difundido entre los pintores del Cuzco desde los primeros tiempos. De esta forma, mientras se familiarizaban con los argumentos de la historia cristiana, los artistas locales comenzaron a combinar motivos, figuras y fondos dictados por su propia imaginación y contexto. Es importante, además, señalar que los grabados que llegaban eran copias de segunda y tercera mano, es decir: la pintura cuzqueña no nace como la traducción de originales, sino que nace a partir de copias de una copia. Se produce, así, una operación absolutamente moderna, en el sentido de tomar una reproducción del original, manipularlo y recrearlo para, de esta forma, realizar un nuevo proyecto.

Para los artistas americanos, los grabados se transformaron rápidamente en una técnica de aprendizaje accesible, económica y fácil de transportar; se hablaba entonces de los grabados como “el alfabeto de los artistas”.

Una de las escuelas de copistas más importante de Europa, fue la flamenca guiada por Pedro Pablo Rubens. Gran parte de los grabados utilizados por los pintores coloniales venían de ese taller de reproducciones.

En Sudamérica los grabados se transformaron no sólo en la manera más efectiva de ilustrar la función religiosa de las historias bíblicas y hagiográficas, sino que también fueron la principal fuente de información iconográfica para los artistas locales.

Cada taller de entonces era un verdadero archivo calcográfico. Las estampas eran legadas de padres a hijos, circulaban en los talleres, eran copiadas, eran el instrumento más valioso de que disponían los pintores. Significaban el punto de contacto con los fundamentos de su arte... Apenas algunos años después de impresos, los grabados se encontraban circulando en México, en Tunja, en Quito, en Lima, en el Cuzco, en la Paz. Y en todos los lugares servían de fuente de inspiración para el crecimiento de obras nuevas y con carácter autóctono.

Stastny proporciona un excelente ejemplo de cómo funcionaba ese tipo de operación. Muestra la transformación que hizo el pintor cuzqueño Diego Quispe Tito, a partir del grabado de Francisco Van den Steen, que era una copia invertida del grabado El retorno de Egipto de Lucas Vosternam, de 1620.<sup>6</sup>

Una serie de pinturas que se hacían a partir de grabados —copias mecánicas— no sólo anulaba la vieja idea del arte como imitación de la naturaleza, en cuanto justa representación de la ‘verdad’ de la realidad, sino que se proponía ser un arte verosímil, una suerte de hilo conductor entre las cosas y la idea que las inspira. Para estos artistas americanos, la representación no pasa por la invención de un modelo (un proyecto) que sólo reproduce un estereotipo a partir de un grabado —que es a su vez una mala copia del original, como vimos con el ejemplo del *Retorno de Egipto* de Vosternam, donde el modelo llegaba al revés— y que luego se traspassa a una pintura que se repite serialmente. Por el contrario, su procedimiento

reproductivo pone en serios aprietos las leyes y principios que regían una concepción unitaria y original de la pintura: las copias alteran el principio fundamental por el cual la ideación de la obra de arte está unida a su proceso de ejecución. Además, la concepción del artista creador es reemplazada por la de un artífice anónimo que sabe cómo copiar y divulgar un arquetipo, pero no sabe cómo inventarlo.

La antigua condena platónica<sup>7</sup> al arte como “copia de una copia”, tiene en este caso una verificación extrema. Se trata de una verdadera regresión en la vía de evolución artística cifrada por el Renacimiento. La novedad es que la aparición de los medios de reproducción técnica, que en Europa se produce en forma paulatina desde la Edad Media con los primeros grabados, en América se convierte de inmediato (es decir, desde la llegada de los españoles), en el modo de aparecer del arte, el que llega como copia desvirtuada del original.

El efecto de las técnicas reproductivas es desvincular lo reproducido del ámbito de la tradición, como ha señalado Walter Benjamin<sup>8</sup>, la presencia irreplicable es sustituida por la presencia masiva del original, modificando no sólo las formas del arte, sino el concepto mismo del arte. Pero antes de imitar, es importante aprender a hacerlo: los artistas coloniales más que repetir, tuvieron que ejercitarse en la tarea de re-construir sus modelos (traducir el blanco y negro de los grabados a los colores locales, cambiar los vestuarios y las fisonomías de los personajes, traducir los paisajes venecianos o flamencos a la geografía andina). Y para ello, tuvieron que adaptar sus capacidades técnicas y conceptuales a nuevos lenguajes y reglas, en primer lugar a un control académico —que exigía la aprobación de un examen para el ejercicio del oficio artístico— es decir, a un sistema que poseía un funcionamiento y convenciones que fueron formando una tradición artística específica.

Así, la cultura visual de la pintura colonial cuzqueña fue desarrollando un código de percepción, de reconocimiento y de recepción a través de una compleja relación de intercambios, cruces, tensiones con los modelos y también entre artistas, comitentes, maestros e intelectuales de la época (compleja relación que no está en un libro de historia de la época y sólo se puede deducir de la documentación fragmentaria encontrada en archivos

de protocolos, libros de fábrica y visitas pastorales, los cuales suministran contratos de trabajo, testamentos e inventarios), grupo de elementos que, en definitiva, hicieron confluír en un tipo de procedimiento a distintos estilos, a partir de la reproducción de copias de los originales: españoles, flamencos, árabes, indígenas.

Cuando se habla, entonces, de la reproducción mimética de estas pinturas, queriendo decir que repiten mecánicamente (como autómatas) los modelos que venían desde Europa, se cae en un error, porque las imágenes no son creadas en forma independiente al medio que las produce, autónomamente, saltándose los complejos procesos de transformación —tanto de significado como de función— que experimentan esos motivos al producirse en un nuevo contexto. El arte colonial americano nace bajo el signo moderno de la reproducción en serie, el que tenía como finalidad enseñar ciertos valores y reglas —religiosos y sociales— a una población masiva de indígenas. Es desde esa condición que debemos preguntarnos por el interés histórico y artístico de sus obras.

Durante la conquista americana, la comunicación más efectiva entre indígenas y europeos se dio a través del ritual religioso. Una de las diferencias entre las concepciones precolombinas y las occidentales, estaba en que las primeras no disociaban las palabras del mundo de los objetos simbólicos. Sin embargo, uno de los elementos que permitió, a pesar de las restricciones sociales y dogmáticas, hacer de la pintura colonial americana un espacio de experimentación, fue su condición de arte religioso. La pintura religiosa ponía, desde sus orígenes, un problema que no era fácil de resolver: representar lo irrepresentable, hacer visible la imagen de la divinidad. Durante la Edad Media, la tradición cristiana abordó ese misterio a partir de la experiencia mística, es decir desde el punto de vista del fiel que es transportado a vivir un sentimiento que trasciende su inmediatez, y por eso necesita ver los signos visibles que lo conectan a esa realidad superior.

Los grandes cambios que introducen los pintores del Renacimiento en la concepción y construcción del espacio plástico, relegaban la importancia de la empatía espiritual por un nuevo valor, el de la verosimilitud. La representación religiosa pierde entonces, en gran parte, el efecto emotivo.

el raptó interior que producían sus íconos en el espectador. La pintura religiosa se transforma en la ilustración contemporánea de una historia y, más que afirmar el pasado, se trata de una proyección en perspectiva que demuestra los valores conquistados por el presente.

Una de las diferencias entre el siglo xvii y la tradición figurativa precedente, es su capacidad de sintetizar las conquistas de la tradición, en el sentido que logra conciliar el espacio tridimensional y las posibilidades que esa ventaja significó, entre ellas, la introducción de nuevos elementos plásticos —el claroscuro, la ilusión de movimiento, la profundidad— pero esta vez como instrumentos concebidos para comunicar una verdad religiosa. Esa voluntad de combinar la verosimilitud formal y espiritual para conquistar una respuesta empática en los espectadores, preveía especialmente una comunicación con la religiosidad popular, proporcionando a través de las imágenes de conversión, éxtasis y martirio de los santos, ejemplos de devoción dignos de emular. Estos elementos, a pesar de las dificultades técnicas y de las diferencias culturales, fueron incorporados con eficacia por los artistas coloniales americanos.

En 1688 —el mismo año en que los pintores cuzqueños se independizaron del gremio que compartían junto a los españoles— el escritor y teórico de arte francés, Perrault, tras un largo debate habla de la “pintura en sí”, de la toma de conciencia de la pintura, del nacimiento de la condición “moderna” de la imagen, del nacimiento de la figura del artista y, como afirma Víctor Stoichita, demuestra en términos perentorios que la invención del cuadro, mucho antes de incorporar un sueño de pureza, es el resultado de la poderosa pugna entre la nueva imagen y su propio estatuto y sus propios límites.<sup>9</sup>

Una constante en toda la pintura del siglo xvii —desde la Holanda protestante hasta la España católica y sus colonias— fue precisamente esa pregunta por la naturaleza de la pintura y la necesidad de transformar un acto de percepción pictórica en un instrumento de autoreflexión. Mientras Vermeer se instalaba delante de la tela para preguntarse ¿qué cosa es la pintura? Pacheco le aconsejaba a su discípulo Velázquez que pintara la pintura.

Creo que el Narciso de Marcos Zapata —inspirado en los grabados de Thomas Scheffler—, continúa esa reflexión pictórica acerca del origen y

los principios a partir de los cuales se rige la construcción de la imagen. Es también el reflejo de una confluencia de saberes y sistemas productivos de un mundo —el americano— que se estaba armando a partir del encuentro de tradiciones, técnicas, culturas, razas y lenguajes heterogéneos. Es también una manera de situar en otro contexto —desde el arco casi escondido de la luneta de una iglesia cuzqueña— la acción de un sujeto que, desde el momento en que empieza a prefigurar una imagen de sí mismo, comienza a ver desde su perspectiva al mundo que lo circunda. Al producirse ese ejercicio de especulación y autoconciencia —reflejado en la observación y representación de la propia mirada en el espejo—, era inevitable la caída abismada en las interpretaciones y los sentidos infinitos.