

## ENTRE CIENCIA Y DEVOCIÓN. REFLEXIONES TEÓRICAS E HISTÓRICAS SOBRE LA CONSERVACIÓN DE IMÁGENES DEVOCIONALES

**Dra. Gabriela Siracusano, CEIRCAB-TAREA (CONICET-UNSAM),  
gsiracusano@fibertel.com.ar**

«¡Qué linda que está la mamita!»... «Parece más joven...». Estos comentarios los vertió un miembro de la comunidad del pueblo de Casabindo, en plena puna jujeña del noroeste argentino, cuando retornó al retablo mayor de la iglesia la imagen pintada de Nuestra Señora de Pomata, luego de ser restaurada en el marco del emprendimiento de la Fundación TAREA llevado a cabo entre 1987 y 1997 (1).

Cruzando la cordillera, en el país hermano de Chile, el 18 de abril de 2008 la venerada imagen policromada de la Virgen del Carmen fue quemada intencionalmente, hecho que dejó su policromía y estructura bastante deterioradas. Entre las reacciones de los feligreses, las de la camarera a cargo de la imagen resultan particularmente interesantes: «se le calcinaron los dedos... igual conservó el rosario en su mano»; «no se le cayó el niño Jesús». (...) «El niño se podría haber caído, pero lo tiene sujeto, lo apretó como una madre» (2).

Las observaciones aludidas respecto de ambas imágenes —pintada una y esculpida la otra— exhiben algo en común: la percepción de las representaciones devocionales y milagrosas como entidades que guardan en sí mismas una energía vital. Energía no sólo manifestada en la capacidad taumática que los creyentes le adjudican, sino también implícita, por la misma feligresía, en la facultad de mostrarse como «cuerpos vivos» capaces de reaccionar ante intervenciones ajenas. Frente a este panorama, quienes trabajamos en la recuperación de esta clase de bienes patrimoniales nos enfrentamos a las siguientes preguntas: ¿cómo posicionarnos frente a estos «cuerpos vivos»? ¿Cómo conciliar la mirada científica con aquella que emana de los sentimientos y voluntades de quienes veneran estas imágenes? ¿Cómo comprender y accionar sobre su materialidad frente a una recepción cultural que, en el caso de deterioros producto del maltrato, abandono o vandalismo, las concibe como cuerpos «vivos pero dañados»? ¿Cómo articular los criterios de conservación y restauración con la voluntad de los fieles que parecieran exigir una «curación», una «sanación de sus heridas»? ¿Qué relación existe entre cuerpo material y sacralidad en estos casos?

Los esfuerzos por establecer un diálogo franco y productivo entre las formulaciones teóricas provenientes del ámbito de la conservación y las

de la historia del arte se han fortalecido en los últimos tiempos, pero todavía se impone profundizar en ellas para lograr *eficacia* en términos de resultados. El problema de la conservación y valoración de las imágenes consideradas devocionales y sagradas es una de aquellas instancias en las que este diálogo debe prestar atención para reflexionar sobre la función que han cumplido y cumplen en una sociedad, y los desafíos a los que se enfrentan quienes deben estar a cargo de su tratamiento y su puesta en valor.

En primer lugar, y para avanzar sobre estos cuestionamientos, deberíamos poder definir qué entendemos por cuerpo. Anclados en una postura teórica enraizada en la historia cultural y la antropología de las imágenes, y en lo que hemos denominado una «arqueología del hacer», la materialidad de estas piezas exhibe una doble dimensión (3). Por un lado, una dimensión transparente anclada en el «cuerpo real» y visible de las imágenes —soportes, imprimaciones, capas pictóricas y barnices—. Por el otro, una dimensión opaca que obliga a poner en diálogo estos mismos elementos de lo «real» con las significaciones remotas y presentes que ellos encarnan como testigos silenciosos de prácticas pasadas y, a veces, olvidadas (4). ¿A qué nos estamos refiriendo? Si bien una primera aproximación óptica puede revelar el estado de estos cuerpos, y posteriores estudios nos acercan a conocer aún más esta parte de su dimensión corporal, la conciencia de que estos materiales tuvieron y siguen teniendo relación con una red simbólica de sentimientos y creencias exige prestar atención a ello e intentar rastrear estos matices en las diferentes fuentes con que se dispone, de forma de comprender los materiales y su manipulación como portadores de cargas significantes al servicio de ciertas prácticas culturales y necesidades sociales, políticas o económicas.

La materialidad de una imagen guarda en sí misma las señas, las marcas, a veces residuales, de intencionalidades y significaciones otorgadas a ella en un tiempo pasado por las voluntades de muchas personas que intervinieron directa o indirectamente en su fabricación. Un concierto de voces que se elevan ni bien comenzamos a convertir estas presencias materiales en restos arqueológicos del «hacer», en índices materiales de prácticas concretas e ideales, es decir, cuando convertimos la materia en «documento». Documento porque muestra o enseña una parte, una fracción de dicha realidad pasada en su supervivencia material presente. Documento que, como señalara Le Goff, no expone una verdad objetiva sino que requiere de preguntas por parte del conservador, del historiador del arte, del químico y del físico, y su misma condición de tal mostrará nuestras propias intencionalidades (5). Si estamos de acuerdo con estas premisas (6), entonces deberíamos aceptar como válida aquella que indica que hoy, en pleno siglo XXI, el trabajo interdisciplinario resulta insoslayable. En el caso de las imágenes entendidas como cargadas de sacralidad, como «cuerpos vivos», este acercamiento de pluralidad de miradas, que a las ya nombradas sería deseable añadir las de la antropología y la sociología, debería estar presente desde el principio y durante

todo el proceso, incluida la restitución a su lugar de pertenencia y a la comunidad que las venera.

En lo que respecta a la historia del arte, es un paso esencial atender a las fuentes escritas, visuales y materiales que evidencian sus condiciones de producción y, a partir del contraste y diálogo entre ellas, identificar los factores involucrados en su consagración como imágenes sagradas y, en especial, aquellos referidos a su materialidad. En el territorio americano son numerosos los casos que podríamos tomar para ejemplificar esta metodología de trabajo. Leyendas y tradiciones de imágenes creadas o modificadas a partir de la creencia en la intervención divina, vírgenes que sudan o de las que brotan lágrimas de sangre, o lienzos cuyos materiales guardan en sí mismos un vínculo con lo sagrado, pueden contrastarse entre ellos. En el taller celestial, de la mano del *Deus pictor*, del Espíritu Santo, de Cristo o de la Virgen —con la ayuda de ángeles moledores de colores—, o en el obrador de algún pintor o escultor «ayudado» por la mano divina, estas *Imágenes Dei* se introdujeron en América virreinal mediante la circulación de sus simulacros para «hablar» al alma de los fieles. En esta ocasión, elegiremos algunos ejemplos que nos permitirán introducir ciertos interrogantes y ensayar respuestas posibles.

En 1982, la inspección ocular realizada por el conservador José Sol Rosales sobre el famoso lienzo de la Virgen de Guadalupe de México arrojó algunos datos: su soporte era una combinación de lino y cáñamo, su técnica, el aguazo combinado con temple de cola, y sus probables pigmentos, sulfato de calcio o tizatl, negro de humo, azules y verdes de algún pigmento cuproso, óxidos de hierro junto con indicios de uso de bermellón y carmín. Todo ello para indicar que se trataba de una producción humana, dato en consonancia con lo advertido por numerosos historiadores, quienes adjudican la imagen a la mano del pintor indio Marcos a partir del hallazgo del manuscrito de Montúfar de 1556 (7). Estas consideraciones contradicen, obviamente, las que la tradición cultural ha asignado a esta imagen. En efecto, entre las imágenes *achero-poietas* americanas, es decir, aquellas cuya creación se concibe sin la intervención de la mano humana, la advocación guadalupana es el exponente americano más cabal de esta síntesis entre lo material y lo divino. La plasmación de su imagen en el Tepeyac sobre la tilma del indio Juan Diego dio lugar a un sinnúmero de interpretaciones que llevaron a identificar sus materiales —su soporte de ayate y sus pigmentos—, ya sea con aquellos presentes en las verdades eucarísticas (8), hecho que por cierto afianzaba el carácter presentativo de la imagen en términos de Marin, como con aquellos elementos de la naturaleza prodigiosa de Dios —las rosas— transformados en pigmentos celestiales. Como sabemos, el problema de su materialidad sagrada ya había sido abordado no sólo por los cronistas desde su propia aparición, sino también por pintores como José de Ibarra o Tomás Cabrera, quienes de manera sutil aportaron datos en sus dictámenes que parecían contradecir sus conclu-

siones finales. La opinión de Cabrera llegó a la imprenta en 1756 con el título *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las Reglas de el Arte de la Pintura en la Prodigiosa Imagen de Nuestra Sra. de Guadalupe de México* (9). A partir de una lectura ilustrada, Cabrera analizaba las condiciones del soporte, la falta de aparejo que evidenciaba la tela, la ausencia milagrosa del contorno del dibujo, sus proporciones y, por supuesto, la maravillosa combinación de cuatro técnicas pictóricas —óleo, temple, aguazo y labrada al temple— que confirmaban la mano del Artífice de este «*Divino retrato*». *Invenzione* divina vs. valor intrínseco de los materiales utilizados, que tímidamente se atrevió a esbozar, fue la puerta que el afamado pintor encontró para salir airoso de semejante controversia. Controversia que aún continúa y que ha incidido en las diversas intervenciones de conservación de la pintura.

En tierras bolivianas, otra imagen —no ya pintada sino tallada y policromada— se erige como ejemplo de una de las mayores devociones americanas. Nos referimos a la imagen de Nuestra Señora de Copacabana, presente en su santuario a orillas del lago Titicaca. En este caso, su factura no está atribuida a la mano de Dios sino a la del escultor indio Francisco Tito Yupanqui para 1582. Sin embargo, las fuentes históricas introducen la mención a la intervención divina no sólo en lo referido a su forma —cambios en la postura de la Virgen— y su brillo —exacerbación del dorado a la hoja—, sino en lo que respecta de sus pigmentos, contribuyendo a la construcción de una tradición que la señala como «cuerpo vivo». La crónica de Alonso de Ramos Gavilán y el *Poema Sacro* de Fernando de Valverde son dos instancias heurísticas fundamentales para comprender las estrategias que se pusieron en juego para instalar la idea de una creación nativa con un fuerte componente sagrado (10). Durante el proceso de conservación acaecido hace algunos años, las consideraciones que debieron tomar en cuenta los restauradores en la manipulación de la pieza, y el dato de la recolección de los algodones e hisopos que guardaban restos de su policromía por parte de la feligresía —práctica que se repite en restauraciones de imágenes de similar devoción—, hablan de la persistencia de una creencia que pivota entre una concepción de una imagen que es simulacro y, de manera transitiva, está «en lugar de» la verdadera imagen de la Virgen, y otra que, de forma reflexiva —en términos de Marin—, la entiende como la *presencia efectiva* de lo sagrado.

Un último caso. Hacia 1560, en la ciudad de Tunja, el pintor y platero Alonso de Narváez realizó una pintura de la Virgen del Rosario con el niño, escoltada por San Andrés y San Antonio de Padua, a pedido del encomendero Antonio de Santa Ana con la intervención de la orden dominica. Se trata de la hoy venerada imagen de Nuestra Señora de Chiquinquirá de Colombia. Esta imagen taumaturga tiene una particularidad: según la tradición, la presencia divina no está vinculada a su factura, sea entera y directa o mediante diferentes intervenciones

en el proceso creativo realizado por mano humana, como sí hemos podido constatar en los dos casos previos. Su participación apunta a otro momento, sumamente atractivo —creo yo— para los intereses de los participantes de este encuentro: me refiero a su restauración o, como señalan las fuentes, su «renovación divina». En efecto, las fuentes relatan que luego de varios años de deterioro en la capilla de Suta «a causa de averse mojado muchas veces, por aver tenido poca cuenta de empajar la Capilla antes que fuera por Cura: porque en el Altar, donde estaba, entraba, quando llovía, mucha agua, que caía sobre el lienzo» (11), la imagen quedó abandonada, «desfigurada, borrada, y perdidos los colores», con enormes y numerosas roturas. Trasladada luego a una pequeña capilla en Chiquinquirá, continuó su proceso de deterioro, usándose como lienzo para secar el trigo, hasta que fue encontrada por una devota mujer llamada María Ramos, quien, sin reconocer su iconografía, limpió el lienzo del polvo acumulado, compuso el bastidor desarmado y lo aseguró a la pared «con un cordel de sique, dándole quatro, ó cinco apretados ñudos» en lo alto del altar. En ocasión de pasar por allí una india llamada Isabel y un niño mestizo, estos advirtieron lo que sería la primera renovación milagrosa: la imagen de la virgen apareció resplandeciente. A este milagro le sucedieron otros: primero, la «reintegración» de los pigmentos en la pintura «tan lucida, y renovada de alegres celestiales colores, que era una gloria, el verla», y luego la reparación de los agujeros, que el *Deus Restaurator* —permítaseme esta licencia— fue cerrando sin dejar rastro ni en el soporte ni en la capa pictórica.

Los tres casos expuestos nos permiten avanzar sobre ciertas reflexiones. En primer lugar, en cada uno es clara la presencia del indígena como protagonista destacado en el proceso de creación y sacralización de las imágenes, y, a su vez, el accionar del clero secular y regular, hecho que, en cada caso, posibilita comprender las circunstancias religiosas y políticas involucradas e incluso repensar en qué medida la elección de ciertos materiales fue funcional a las mismas. En el caso de la guadalupana, esta funcionó, al igual que ciertas devociones españolas convertidas en símbolos patrióticos y de identidad cívica, como un elemento esencial para un clero criollo que la erigiría como emblema nacional. Como bien señala Brading en el libro citado, su encarnación material en un tejido rústico indígena de fibras de maguey significaba tender un lazo con el criollismo, más allá de las hipótesis que hoy se tienen respecto de este tema. En el caso de la imagen de Copacabana, la consolidación de su devoción fue de la mano de la orden agustina, la que tomó el control de esos territorios luego de los dominicos, a la vez que en la propia historia de su factura aparecen involucrados grupos sociales —anansayas y urinsayas— en pugna por un poder político que se lograría a partir de diversas negociaciones. Frente a la persistencia, en prácticas rituales nativas, de polvos minerales —como la azurita, el bermellón o la hematita— procedentes de cerros y minas consideradas *huacas*, los colores utilizados por el artífice indígena también debieron contemplar esta negociación y fueron las fuentes agustinas las que les otorgaron su condición

de *divinissimas misturas*. Los estudios químicos que hemos realizado sobre su policromía refuerzan esta hipótesis. En cuanto al lienzo de Chiquinquirá, las fuentes escritas también exhiben las diferencias y tensiones latentes entre la orden dominica, el clero secular y el poder de los encomenderos. En cuanto a sus materiales, ellas advierten sobre la elección de un algodón rústico como soporte y la mezcla de tierras de diferentes colores con el zumo de hierbas y flores autóctonas en su capa pictórica, aspectos todos ellos que pretendían reafirmar un vínculo entre el nacimiento de una nueva devoción y un pueblo nativo que la acogía. Tan es así que incluso la forma del lienzo, más ancho que largo, respondía al modo considerado «tosco» con el que los indígenas hacían sus tejidos. Si bien no tenemos conocimiento de ningún estudio científico realizado sobre sus materiales, la decoloración sufrida en los rojos, verdes y azules podría indicar tanto el uso de lacas orgánicas como de pigmentos a base de cobre.

Resumiendo, los tres ejemplos, que datan del siglo XVI, dan cuenta de una relación cultural compleja entre materia y sacralidad evidenciada desde los inicios de la conquista americana. Una relación que, aunque presente en Europa, en América cobró una significación especial, ya que se asentó sobre la dicotomía imagen verdadera-ídolo falso, a los fines evangelizadores. En dicha operación, los mecanismos de sustitución de objetos o espacios nativos sacralizados por imágenes representantes de la nueva religión —tal el caso guadalupano o Copacabana— debieron recurrir a otorgar sacralidad a los materiales que las constituían. El contraste interdisciplinar entre conservación-restauración y química e historia del arte han permitido hoy otorgar densidad semántica y simbólica a un caso como el de la Virgen de Copacabana, a partir del análisis de sus pigmentos en clave histórico-cultural. El análisis de las fuentes documentales es, en esta instancia, fundamental. Por otra parte, también debe tomarse en cuenta, a la hora de su conservación, la antigua tensión entre pintura y escultura, entre «cuerpos pintados» y «cuerpos tallados», en la medida en que todavía allí entran a jugar factores presentes en la escritura veterotestamentaria ligados al problema idolátrico. Datos como la recolección de restos durante el proceso de limpieza (algodones, hisopos, policromías, etc.) por parte de una comunidad devota dan cuenta de ello y no deberían desdeñarse a la hora de intentar comprender el alcance de dicha devoción. Por último, cabe señalar que es prudente reconocer, a partir de fuentes orales o impresas, la imagen mental que la feligresía tiene de estas representaciones y la función que les otorga, a la hora de decidir limpiezas que puedan alterarlas drásticamente. En definitiva, la conservación-restauración de este tipo de imágenes, a veces tan ajenas a las epistemes modernas, implica la puesta en marcha de una serie de acciones y métodos, y lleva a reafirmar el papel de la interdisciplinariedad como instancia necesaria para la puesta en valor de estos bienes culturales, en la que las concepciones estético-artísticas y los criterios científicos deben dialogar con aquellas procedentes de prácticas devocionales.

## NOTAS

---

1. Héctor Schenone y José Emilio Burucúa. Comunicación personal.
2. Comentarios de Ana María Risopatrón, camarera a cargo de la imagen. Diario *El Mercurio online*, 24 de abril de 2008.
3. Ver Gabriela Siracusano, *El poder de los colores*, Buenos Aires, FCE, 2005, pp.15-35.
4. Reflexiones como las de Jean-Claude Schmitt y Hans Belting nos acercan a la dinámica de esta doble dimensión corporal de las imágenes, en la que a la pregunta por el significado se le antepone una compleja red de interrogantes respecto de su propia condición de objetos. Jean-Claude Schmitt, *Les corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, París, Gallimard, 2002. Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, París, Gallimard, 2004.
5. Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 220-238.
6. Para una ampliación de estos temas, ver Gabriela Siracusano y Marta Maier, «Del obrador al laboratorio, el archivo y la biblioteca», en Juan Manuel Martínez (ed.), *Arte Americano, contextos y formas de ver. Terceras jornadas de historia del arte*, Santiago de Chile, Universidad Adolfo Ibáñez-CREA-Museo Histórico Nacional, 2006, pp. 71-77.
7. Ver David A. Brading, *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus, 2002.
8. Tal como lo expusiera el mercedario fray Manuel Picazo en 1718. Ver Jaime Cuadriello, «El Obrador Trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia», en Museo de la Basílica de Guadalupe, *El Divino Pintor: la creación de María de Guadalupe en el Taller Celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001, p. 98.
9. Miguel de Cabrera, *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las Reglas de el Arte de la Pintura en la Prodigiosa Imagen de Nuestra Sra. de Guadalupe de México*, México, Imprenta Real y Antiguo Colegio de San Idelfonso, 1756. (Tercera edición facsimilar, México, Jus, 1977).
10. Alonso Ramos Gavilán, *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana [1621]*, Lima, Ignacio Prado Pastor Editor, 1988. Fernando de Valverde, *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Peru. Poema Sacro*, Impreso en Lima, 1641.
11. Fray Pedro de Tobar y Buendía, *Verdadera Histórica Relación del origen, manifestación y prodigiosa renovación de sí misma y milagros de la imagen de la Sacratísima Virgen María Madre de Dios Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1986. Edición facsimilar de la primera edición de 1694 (Madrid), cap. III, p. 12.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- BELTING, HANS, *Pour une anthropologie des images*, París, Gallimard, 2004.
- BRADING, DAVID A., *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus, 2002.
- CABRERA, MIGUEL DE, *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las Reglas de el Arte de la Pintura en la Prodigiosa Imagen de Nuestra Sra. de Guadalupe de México*. México, Imprenta Real y Antiguo Colegio de San Idelfonso, 1756. (Tercera edición facsimilar. México, Jus, 1977).
- CUADRIELLO, JAIME, «El Obrador Trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia», en Museo de la Basílica de Guadalupe, *El Divino Pintor: la creación de María de Guadalupe en el Taller Celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001.
- LE GOFF, JACQUES, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991.
- MARIN, LOUIS, *Des pouvoirs de l'image*, París, Éditions du Seuil, 1993.

- MARIN, LOUIS, *Le portrait du Roi*, París, Les Éditions de Minuit, 1981.
- PETERSON FAVROT, JEANETTE, «The Virgin of Guadalupe: The Cloth, The Artist, and Sources in Sixteenth-Century New Spain», *The Americas*, vol. 61, n° 4, abril 2005, pp. 571-610.
- RAMOS GAVILÁN, ALONSO, *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* [1621], Lima, Ignacio Prado Pastor Editor, 1988.
- SCHMITT, JEAN-CLAUDE, *Les corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, París, Gallimard, 2002.
- SIRACUSANO, GABRIELA, *El poder de los colores*, Buenos Aires, FCE, 2005.
- SIRACUSANO, GABRIELA; MAIER, MARTA, «Del obrador al laboratorio, el archivo y la biblioteca», en Juan Manuel Martínez (ed.), *Arte Americano, contextos y formas de ver. Terceras jornadas de historia del arte*, Santiago de Chile, Universidad Adolfo Ibáñez-CREA-Museo Histórico Nacional, 2006, pp. 71-77.
- TOBAR Y BUENDÍA, FRAY PEDRO DE, *Verdadera Histórica Relación del origen, manifestación y prodigiosa renovación de sí misma y milagros de la imagen de la Sacratísima Virgen María Madre de Dios Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1986. Edición facsimilar de la primera edición de 1694 (Madrid).
- VALVERDE, FERNANDO DE, *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Peru. Poema Sacro*, Impreso en Lima, 1641.

## CURRÍCULUM VITAE

---

Doctora en Historia del Arte (UBA). Investigadora Independiente de CONICET. Directora Académica del Centro TAREA (UNSAM). Profesora titular de Arte Argentino y Latinoamericano I (UNSAM). Desarrolla y dirige investigaciones interdisciplinarias sobre arte colonial andino, con acento en su aspecto material a partir de una perspectiva teórica histórico-cultural. Ha publicado artículos en revistas especializadas y libros, entre los que se destaca *El poder de los colores* (FCE, 2005). Es Post-Doctoral fellow de la Getty Foundation (2003-2004) y Guggenheim Fellow (2006-2007). Contacto: Benito Quinquela Martín 1784, (1296) Buenos Aires, Argentina. TE: 4301-4056.