

CLARA BARGELLINI

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

## *La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú*

**P**ROBABLEMENTE, LO QUE viene a la mente de la mayoría de los interesados en el arte cuando piensan en la pintura al óleo sobre lámina de cobre son cuadros flamencos de pequeñas dimensiones, colorido brillante y muchos detalles, hechos para ser examinados con cuidado por un coleccionista culto en un ambiente de recogimiento. Aunque, en efecto, hay muchísimas pinturas flamencas sobre lámina de cobre que corresponden a esta descripción, la historia de este tipo de obras es mucho más amplia en su extensión geográfica. Ocupa toda Europa y se extiende al Nuevo Mundo,<sup>1</sup> así que su estudio requiere de una mirada generosa y se presta a consideraciones comparativas, no solamente entre Europa y América, sino también entre las diferentes áreas de los dominios españoles. El resto de su estudio es fasci-

1. Michael Komanecky *et al.*, *Copper as Canvas, Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper, 1525-1775*, Nueva York y Oxford, Phoenix Art Museum y Oxford University Press, 1998 (en adelante, *Copper as Canvas*), reúne varios ensayos sobre este tipo de pintura tanto en Europa como en América. Este trabajo es una revisión y ampliación de parte de mi contribución a ese volumen. La pintura sobre lámina de cobre no desapareció del todo en América Latina a partir del siglo XIX. Por ejemplo, Joaquín Pinto en Quito ejecutó algunos cuadritos en esta técnica: José Gabriel Navarro, *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, Quito, Dinediciones, 1991, fig. 133.

nante y, además, tiene el interés de la exploración de los posibles alcances de una investigación basada en una técnica pictórica. ¿Qué tan útil puede ser considerar la historia del arte colonial de Hispanoamérica desde el punto de vista de una tecnología?

La finalidad primordial de este trabajo es comparar y caracterizar las cualidades, historia y funciones de la producción novohispana y sudamericana de pinturas en cobre. Para que esta comparación sea más comprensible, también hablaremos sobre las obras americanas en relación con las europeas. Finalmente, se explorará el problema de la recepción de algunas de estas obras en América. Es obvio que se tratarán solamente algunos aspectos, los que en un primer acercamiento se presentaron como interesantes.

Todo indica que las primeras pinturas en cobre, en el formato de cuadro de caballete, se hicieron en Italia hacia 1530,<sup>2</sup> en un ambiente renacentista donde la experimentación e invención eran cualidades apreciadas en los artistas. Los flamencos hicieron suya la técnica, ya que se adecuaba magníficamente a sus gustos por los detalles en la apariencia de las cosas. En Italia se pintaron obras en cobre caracterizadas por la atención a las figuras. Más que la proliferación de detalles de los ejemplos flamencos, encontramos en las obras italianas figuras que dominan las composiciones y finos modelados. Entre los preciosismos flamencos y las sutilezas figurativas italianas, quedan manifiestas las amplias posibilidades de esta técnica. Siempre está presente el factor de la observación cercana, ya sea para la profusión de brillos y colores o para el retrato de la meditación religiosa o profana.

He iniciado este trabajo con la mención del probable origen italiano de la pintura sobre cobre, porque se trata de una hipótesis que ha sido confirmada por las láminas más antiguas que se conservan en la América española. En México, por ejemplo, hay noticias de un *Martirio de san Lorenzo* (cuyo paradero actual se desconoce),<sup>3</sup> cercano a la composición del mismo tema sobre tabla, atribuido a Andrés de Concha (Pinacoteca Virreinal, México), pero más parecido al grabado que hizo Cornelis Cort del original que

2. Vasari cuenta, en la vida de Sebastiano del Piombo, que el pintor “trabajaba sobre piedras en las que la pintura puede durar muchísimo tiempo, además ha demostrado cómo se puede pintar sobre plata, cobre, estaño y otros metales”. Desafortunadamente, no se conservan pinturas de Sebastiano sobre cobre.

3. Ilustrado en *Catálogo. Pinturas que se subastarán en favor de la Ciudad de los Niños “Espíritu de México”*, México, Imprenta Galas, ca. 1950, p. 7.

Tiziano pintó para el retablo mayor de El Escorial. Del virreinato del Perú se conservan algunas láminas de los primeros años del siglo XVII, también relacionadas con el arte italiano, pero más directamente que en la Nueva España, por la presencia en la región andina de artistas oriundos de la península, como Mateo Pérez de Alesio, quien estuvo en Roma antes de pasar a España y de allí, al Perú. Su *Virgen de Belén* fue pintada en Lima en el reverso de una lámina de cobre grabada por él mismo cuando estaba todavía en Roma.<sup>4</sup> Recientemente se ha dado a conocer una lámina de Angelino Medoro, firmada y fechada en 1601, con el tema de *Amor sagrado y amor profano*.<sup>5</sup> El ayudante de Pérez de Alesio, Pedro Pablo Morón, también pintó varias láminas.<sup>6</sup>

A pesar de que se conoce un buen número de láminas de cobre de la primera época colonial en la región andina, no fue en Perú sino en la Nueva España donde la técnica de la pintura sobre lámina de cobre echó profundas raíces. Mientras en los Andes la presencia inicial de láminas no fue seguida por una amplia producción local, en la Nueva España el trabajo sobre cobre tuvo un desarrollo notable, comparable al de Italia y de Flandes. Durante la primera mitad del siglo XVII siguió siendo una técnica relativamente rara practicada por algunos de los mejores maestros capitalinos para mecenas cultos, pero en el siglo XVIII casi no hubo artista que no pintara sobre cobre.

Luis Juárez, Baltasar de Echave Ibía y Alonso López de Herrera son los principales autores de pinturas sobre cobre en la Nueva España de la primera mitad del siglo XVII. Entre otras cosas, estas obras manifiestan la influencia de la pintura flamenca en el virreinato. En particular, tanto López de Herrera como Echave Ibía se interesaron en las expresiones intensas y en los profundos paisajes monocromáticos que deben haber visto en cuadros de Flandes. Recuérdese que Manuel Toussaint nombró al segundo Echave “de los azules”, justo por el tono predominante de los paisajes flamencos.<sup>7</sup> Entre la decena de obras en cobre de Echave Ibía, que conforman la tercera parte de

4. Francisco Stastny, en *Copper as Canvas*, pp. 247-250.

5. *Exposición de pintura virreinal, siglos XVI al XVIII. Colección Barbosa-Stern*, Lima, Universidad de Lima, 1995, folleto sin paginación. Véase Ricardo Estabridis Cárdenas, “Influencia italiana en la pintura virreinal”, *Pintura en el virreinato de Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1989, pp. 143-156, para un resumen de la carrera de Medoro.

6. Francisco Stastny, “Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI”, *Anales del Instituto de Arte Americano*, 22, Buenos Aires, 1969, p. 19.

7. Rogelio Ruiz Gomar, “Baltasar de Echave Ibía, revisión histórica”, *Un pintor manierista*, México, Textos Dispersos, 1995, pp. 17-18.



Figura 1. Baltasar de Echave Ibía, la *Crucifixión*, 1638, óleo/cobre, colección particular. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

su producción conocida, existen dos láminas relativamente grandes de la *Crucifixión* (figura 1) y del *Camino al Calvario*, fechadas en 1638 y 1639, respectivamente.<sup>8</sup> Es curioso que el orden de los años no corresponde a la cronología de los hechos representados, ya que Echave pintó primero la *Crucifixión*. Tampoco son iguales las técnicas de aplicación del color en las dos obras.<sup>9</sup> Estas circunstancias sugieren que las láminas, a pesar de constituir una pareja, fueron producto de un proceso de experimentación; tal vez también por eso su autor las fechó (no siempre lo hacía). Probablemente Echave Ibía se inspiró en obras flamencas, igual que el autor de las dos láminas con los mismos temas que están en el Museo de la Casa de los Muñecos de

8. *Copper as Canvas*, pp. 184-187.

9. Según Isabel Horowitz, comunicación personal, marzo de 1999, la capa pictórica es más delgada en la *Crucifixión* y no parece haber imprimación, mientras el *Camino al Calvario* tiene imprimación de color café grisáceo.



Figura 2. Gerónimo de la Portilla, la *Crucifixión*, siglo XVII óleo/cobre, Museo de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Casa de los Muñecos. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Puebla (figura 2). El parecido entre sus composiciones y éstas es notable.<sup>10</sup>

La importancia de la pintura flamenca para los artistas americanos especialmente en la primera mitad del siglo XVII debe relacionarse con la llegada de grandes cantidades de obras de Flandes, incluyendo láminas, a todo el imperio español.<sup>11</sup> Se trataba de obras devocionales en su mayoría, incluyen-

10. También en los Andes se ha notado la importancia de la influencia flamenca en la pintura del siglo XVII: Francisco Gil Tovar, "Presencia del arte europeo del seiscientos", *Historia del arte colombiano*, Barcelona, Salvat, 1967, pp. 804-808; y *La pintura flamenca en Bogotá*, Bogotá, 1954. José de Mesa y Teresa Gisbert, en *America Bride of the Sun*, Amberes, Royal Museum of Fine Arts, 1991, núm. 174, p. 377; y *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, La Paz, 1977, p. 25.

11. Francisco Fernández Pardo (coord.), *Pintura flamenca barroca (cobres, siglo XVII)*, San Sebastián, España, 1996. Hay láminas flamencas en muchas colecciones españolas incluyendo San Esteban de Salamanca, Las Descalzas Reales, La Encarnación y Las Comendadoras en Madrid, y, por supuesto, en El Escorial y en el Prado: Matías Díaz Padrón, *El siglo de Rubens*

do series narrativas. Como ejemplos, se pueden citar las láminas de la *Vida de la Virgen* en la iglesia bogotana de Nuestra Señora de Egipto,<sup>12</sup> y en la Capilla del Ochavo de la catedral de Puebla, México.<sup>13</sup> Los historiadores americanos nos hemos ocupado marginalmente de estas obras y pocos europeos se han percatado de su existencia.<sup>14</sup> No son obras de primera línea ni aquí, ni allá. Su valor aquí fue servir de modelos a los artistas y para la devoción. Su función allá fue la de reproducir y difundir obras importantes, y dar ocupación a muchos pintores de segunda línea. Por lo tanto, no hemos valorado en su justa dimensión el papel de las láminas flamencas en la transmisión de motivos y estilos a América. Al considerar la influencia del arte europeo en el arte hispanoamericano, siempre se ha hablado —y con razón— de los grabados.<sup>15</sup> Sin embargo, para el problema de la transmisión, debemos prestar atención también a los cuadros sobre lámina. Primero, son todavía muchos los que se conservan, tanto en México como en Sudamérica, y, de acuerdo con los inventarios coloniales, eran muchos más. Además, son pinturas, y lo que pueden transmitir va más allá de composiciones o motivos iconográficos. Sus cualidades propiamente pictóricas tienen que haber interesado muchísimo a los artistas americanos: pinceladas, efectos de luz, brillos y reflejos en los paños, etcétera.

El examen de las obras novohispanas sobre cobre del siglo xvii nos ha conducido, en primer lugar, a considerarlas como importaciones flamencas, pero también llegaron a América pinturas sobre cobre desde Italia. Un ejem-

---

en *el Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado, 1995. Véase también Jorgen Wadum, "Antwerp Copper Plates", en *Copper as Canvas*, pp. 96-97; y dos trabajos en prensa de Neil De Marchi y Hans J. Van Miegroet, "Trafficking in Netherlandish Paintings to Seville and Nueva España", *The Culture of Exchange*, University of Pennsylvania, y "Exploring Markets for Netherlandish Paintings in Spain and Nueva España", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*.

12. José Hernán Aguilar, *Lecciones barrocas*, Bogotá, 1990.

13. Fernando Rodríguez Miaja, *Una cuestión de matices: vida y obra de Juan Tinoco*, México, 1995, pp. 152-162.

14. Matías Díaz Padrón, "Precisiones y adiciones a la pintura flamenca del siglo xvii en el Museo de San Carlos de Méjico", *Archivo Español del Arte*, 54, 1981, pp. 61-76, y "Flandes, España y la América Latina en el siglo de Rubens", *Rubens y su siglo*, México, Museo de San Carlos, 1998, pp. 17-25, es un resumen reciente.

15. Rogelio Ruiz Gomar, "La presencia de Rubens en la pintura colonial mexicana", *Rubens y su siglo*, *op. cit.*, pp. 47-54, para un resumen reciente de algunos de los grabados más citados.

plo es la *Muerte de san Francisco Xavier* (Museo de Arte, Filadelfia), atribuible al círculo de Guido Reni.<sup>16</sup> La lámina reproduce una iconografía que tuvo mucha fortuna en la Nueva España: su composición se reconoce en obras de Diego de Borgraff, Juan Correa y Francisco Antonio Vallejo, entre otros. Hay que entender muchas de las importaciones desde Italia, como ésta, en el contexto de las actividades educativas y misioneras de la Compañía de Jesús. El mismo Pérez de Alesio estuvo cerca del padre Giuseppe Valeriano y la decoración del Gesù en Roma.<sup>17</sup> Sabemos que los jesuitas importaron varias imágenes desde Italia, algunas de las cuales llegaron a tener un culto importante en el Nuevo Mundo,<sup>18</sup> y algunas fuentes hablan específicamente de láminas.<sup>19</sup> La corrección y ortodoxia en las imágenes religiosas era una preocupación central de la iglesia postridentina que, en parte por lo menos, tuvo un vehículo de difusión adecuado en las láminas.

Más allá de la preocupación por la corrección en la iconografía, las láminas italianas se inscriben en el clima de religiosidad personalizada de la Roma de la contrarreforma, y con esa carga se integraron al mundo devocional hispanoamericano en el siglo XVII. En particular, las pinturas sobre cobre de fray Alonso López de Herrera en la Nueva España deben entenderse en ese contexto. Todas las obras sobre cobre conocidas de este artista son de dos tipos. Unas representan el rostro de Jesús; regresaré a ellas en la parte final de este trabajo. Las demás presentan figuras de tres cuartos de santos (figura 3). El personaje, en actitud de éxtasis y claramente identificable por sus atributos, llena el espacio en primer plano. Puede complementar la composición alguna escena de su vida al fondo. Aunque no conocemos las particularidades de la educación artística de López de Herrera, la atención a la apariencia detallada de los santos sugiere una asimilación de la tradición flamenca, pero el énfasis en la figura y en la dimensión psicológica de los individuos también nos permite pensar en un conocimiento de retratos italianos y en una plena comprensión de la función religiosa del realismo en la pintura. Estos santos están retratados como individuos.

16. Clara Bargellini, en *Copper as Canvas*, pp. 209-210.

17. Francisco Stastny, en *Copper as Canvas*, pp. 247.

18. Clara Bargellini, "Jesuit Devotions and Retablos in New Spain", *The Jesuits: Culture, Learning and the Arts, 1540-1773*, Toronto, University of Toronto Press, en prensa.

19. José Manuel Groot, "Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Arce i Ceballos" (Bogotá, 1859), reimpreso en *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, su vida, su obra, su vigencia*, Bogotá, 1963, p. 13.



Figura 3. Alonso López de Herrera, *Transverberación de santa Teresa de Jesús*, ca. 1640, óleo/cobre, colección particular. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Aunque la producción de pintura en cobre en España parece haber sido muy menor a la flamenca y a la italiana, la categoría de imágenes religiosas con iconografía fija, como es el caso de vírgenes de diferentes advocaciones,

parece constituir una excepción. También obras de este tipo en cobre encontraron un camino hacia el Nuevo Mundo. Estos cuadritos servían para difundir el culto y probablemente eran requeridos por peninsulares como recuerdos de sus tierras. Un ejemplo es *Nuestra Señora de los Reyes* en Lima (Museo Pedro de Osma), firmada en 1644 por el pintor sevillano Francisco Varela.<sup>20</sup> Aunque esta obra es rara por estar firmada y fechada, es posible que en la categoría de reproducciones devocionales haya un número apreciable de pinturas españolas sobre cobre, muchas todavía sin identificar.<sup>21</sup>

Además de las láminas europeas con temas devocionales que pueden encontrarse repartidas en iglesias, museos y colecciones particulares en toda la América española, deben haberse importado también pinturas sobre cobre con otras iconografías. Sabemos por inventarios que hubo paisajes y naturalezas muertas sobre lámina de factura europea.<sup>22</sup> Existen en México varias láminas europeas de tema profano, entre ellas una *Anfitrite conducida por los delfines ante Poseidón* de David Teniers el joven (Museo Nacional de San Carlos, México),<sup>23</sup> de la que hay una copia novohispana fechada en 1783 y firmada por José María de Labastida (colección particular, Denver).<sup>24</sup> Finalmente, en México y en Ecuador se conocen algunos retratos virreinales sobre cobre de pintores locales. Existen retratos de los obispos de la Nueva España, Aguiar y Seijas (Museo Regional, Guadalajara) y Palafox (Museo de Arte, Davenport).<sup>25</sup> Seguramente también se importaron láminas de retratos europeos.<sup>26</sup>

En la Nueva España, después de las obras de la primera mitad del siglo XVII, la producción de pinturas sobre cobre parece haberse prácticamente

20. Pedro Gjurinovic Canevaro, *Museo Pedro de Osma*, Lima, Fundación Pedro de Osma G., 1995, p. 52-53.

21. Suzanne Stratton, *The Spanish Golden Age in Miniature, Portraits from the Rosenbach Museum and Library*, Nueva York, Spanish Institute, 1988. El núm. 10 es la Virgen del Sagrario de Toledo, el 14 es una cabeza de la Virgen y el 13 es un santo clérigo.

22. Agradezco a Gustavo Curiel la información sobre este punto.

23. Aída Padrón Mérida, en *Rubens y su siglo*, *op. cit.*, p. 199. Es un dato curioso que Miguel Cabrera poseía "un tablerito de Theniers": Guillermo Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, México, InverMéxico, 1995, p. 273, núm. 27.

24. Marcus Burke, *Pintura y escultura en Nueva España*, México, Azabache, 1992, pp. 166, 168.

25. Marcus Burke, *Treasures of Mexican Colonial Painting: The Davenport Museum of Art Collection*, Santa Fe, Museum of New Mexico Press, 1998, pp. 76-77, firmado por José de Páez.

26. Suzanne Stratton, *op. cit.*, para una selección de retratos en miniatura sobre cobre.

extinguido hasta fines de siglo cuando se inicia un nuevo auge que llenaría los espacios devocionales, especialmente los privados, de láminas durante todo el siglo XVIII y entrado el XIX. La capilla del Ochavo de la catedral de Puebla parece haber desempeñado un papel importante en el resurgimiento de la producción, ya que para completar la colección de láminas europeas y llenar los retablos, se pidieron pinturas sobre cobre a Cristóbal de Villalpando y a Juan Tinoco.<sup>27</sup> El mecenazgo culto y clerical de estas obras reproduce lo que debe haber sido la situación en la primera mitad del siglo, pero la secuela de estas láminas se abrió paso en otros ambientes, como veremos.

En Sudamérica, sin embargo, la situación seguía sin favorecer la producción de pinturas en cobre. Del famoso Gregorio Vásquez de Santa Fe de Bogotá hasta ahora tenemos solamente tres obras sobre cobre (figuras 4, 5), todas recién descubiertas.<sup>28</sup> Vásquez ensayó pintura sobre piedra, sobre concha, sobre carey y sobre plata, así que no dudo que aparezcan más obras en cobre, pero probablemente no serán muchas. También en Bogotá he encontrado una obra sobre latón (o “cobre amarillo”). Se trata de la *Virgen del Rosario* (figura 6), probablemente del siglo XVII, en la que los rayos de oro alrededor de la imagen contrastan con el fondo amarillo del latón. La sabiduría técnica y plástica alcanzaron un producto estéticamente notable en esta obra.

Prácticamente todos los pintores novohispanos del siglo XVIII utilizaron el cobre como soporte en algunas ocasiones. Por una parte, las posibilidades de la técnica fueron aprovechadas en la Nueva España para un gran número de obras de pequeño formato, generalmente rectangulares. Por ejemplo, Miguel Cabrera logró efectos de gran sutileza tanto en los detalles como en el colorido de muchos cuadritos en cobre. Entre las obras sobre lámina pintadas por Cabrera también hay cuadros de alrededor de un metro de alto, una medida muy respetable para una pintura en cobre. Muchas son de una sola figura, tal vez pintadas para formar parte de algún retablo. Al mismo tiempo, hay diminutos escudos de monjas, con gran número de figuras, que no superan los veinte centímetros en diámetro.<sup>29</sup>

Algunos pintores novohispanos volcaron gran parte de su creatividad en obras sobre lámina. Aunque todavía poco estudiado, Nicolás Enríquez, por

27. Véase la nota 13, y *Copper as Canvas*, p. 309.

28. Clara Bargellini, en *Copper as Canvas*, p. 298.

29. Guillermo Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, México, InverMéxico, 1995, para una selección de obras del pintor.



Figura 4. Gregorio Vásquez, *San Francisco*, ca. 1670, óleo/cobre, colección particular.  
Foto: Cecilia Álvarez White.



Figura 5. Gregorio Vásquez, *San Benito*, ca. 1670, óleo/cobre, colección particular.  
Foto: Cecilia Álvarez White.

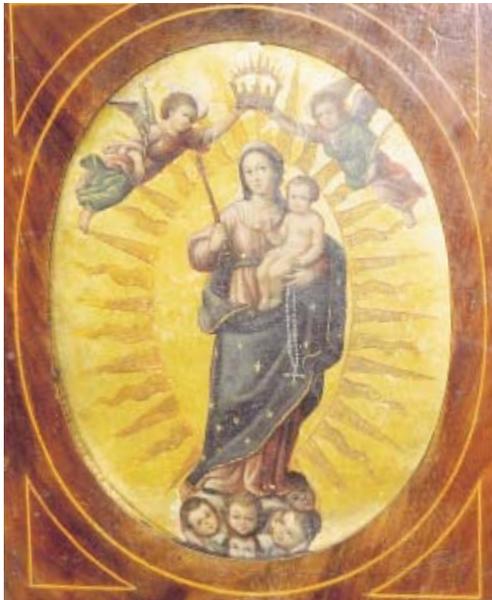


Figura 6. Anónimo, *Virgen del Rosario*, siglo XVII, óleo/latón, Museo de Arte Colonial, Bogotá. Foto: Clara Bargellini.

ejemplo, produjo una cantidad importante de obras sobre cobre. Con Antonio Sánchez, hizo una serie de láminas de la *Pasión* entre 1768 y 1769 (Museo Regional, Guadalajara), y muchas otras obras devocionales ostentan su firma. Su interés en los soportes de metal lo llevó a trabajar también sobre gruesas láminas de latón (hasta de tres milímetros de espesor), de las que se conocen actualmente por lo menos trece. Para completar el panorama del siglo XVIII, hay que añadir que solamente al final de la centuria despuntó un poco la producción de pinturas sobre cobre tanto en Sudamérica como en España, mientras en la Nueva España no parece haber disminuido durante todo el siglo.

Estas diferencias de producción encuentran una explicación en la disponibilidad local de la materia prima. Mientras en la Nueva España la minería de cobre era una industria de cierta importancia desde antes de la llegada de los españoles y continuó siéndolo durante el virreinato,<sup>30</sup> en Sudamérica prácticamente toda la atención colonial se volcó en la extracción de oro y

30. Elinore M. Barrett, *Mexican Colonial Copper Industry*, Albuquerque, 1987, especialmente el capítulo 1.

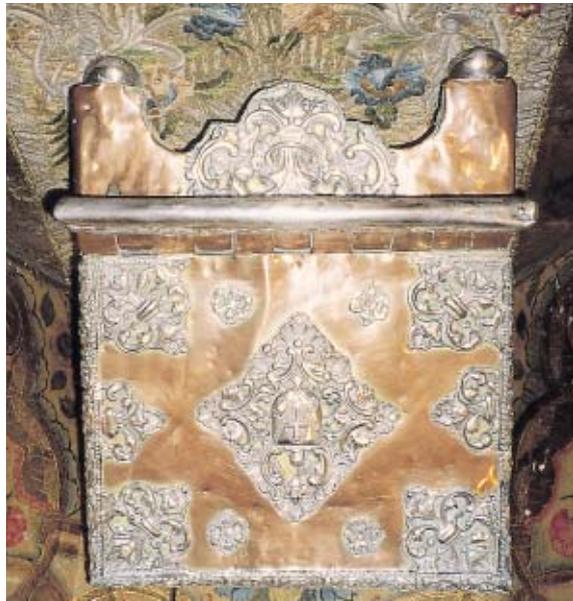


Figura 7. Atril en cobre y plata, siglo XVII, Museo Arquidiocesano de Arte Religioso, Popayán, Colombia. Foto: Clara Bargellini.

plata. Así, el cobre llegó a ser un material relativamente escaso y, por lo tanto, más precioso. Inventarios novohispanos muestran que, por lo general, las láminas no eran muy caras; su valor monetario parece haberse asignado más en consideración de los marcos que del soporte de las pinturas.<sup>31</sup> En Sudamérica aun las cazuelas de cobre tienen un valor importante en los inventarios.<sup>32</sup> Tan precioso era el metal rojizo que se utilizó, por ejemplo, adornado en plata, para un atril de altar (figura 7). Respecto a España, fue sólo a fines del siglo XVIII cuando el metal tuvo mayor presencia, tanto por extracción local, como por importación desde Nueva España.

Ilustraré las diferencias en la utilización del cobre para el arte en Nueva España y en Sudamérica, comparando no solamente, como hasta ahora, las pinturas convencionales sobre lámina, sino la utilización del cobre como soporte en dos tipos de objetos propios del Nuevo Mundo: las láminas grabadas y pintadas

31. Véase la nota 22.

32. Agradezco esta información a Carlos Contreras, comunicación personal, 4 de septiembre de 1997.

andinas y el arte plumario novohispano. Se conservan en Perú y Bolivia algunos cuadros que fueron ejecutados sobre placas de cobre grabadas. No existe todavía un estudio especializado de estas obras, pero se supone que las láminas fueron utilizadas para producir grabados. Probablemente, al desgastarse y no servir más para la imprenta, fueron retrabajadas y después pintadas. El resultado es una combinación de bajorrelieve y pintura, y también se conservan a la vista algunas de las líneas del grabado original.<sup>33</sup> Podemos pensar que la escasez del cobre en la región contribuyó a la valoración de estas láminas grabadas; por el peculiar procedimiento apenas descrito, éstas fueron rescatadas y aprovechadas a la vez.

En la Nueva España, a partir por lo menos del temprano siglo XVII, láminas de cobre fueron utilizadas como soportes para una forma artística netamente americana: el arte plumario, en donde plumas de diferentes colores toman el lugar de pigmentos para composiciones figurativas. La técnica es prehispánica, pero fue aplicada a las necesidades de la nueva cultura cristiana, y utilizada para ornamentos eclesiásticos y “pinturas”. La mayoría de las que se conservan están montadas sobre cobre. En algunos casos, las plumas están aplicadas directamente sobre la base de preparación de la lámina; en otros parece que primero las plumas fueron fijadas en una hoja de papel, y ésta a la lámina.<sup>34</sup> De todos modos, se trata de una técnica prehispánica de figuración combinada con un soporte asociado a las pinturas importadas desde Europa. Tanto en este caso como en el de las láminas andinas reutilizadas, la tradición europea del soporte de cobre, apreciado por su estabilidad, fue asimilado por artistas americanos a las condiciones locales de disponibilidad del material.

Hasta aquí he intentado describir la producción americana de pintura en cobre y su historia, en sentido general y en relación con la producción europea. En la última parte de este trabajo quiero tratar los problemas del uso y función de algunos de estos cuadros, especialmente de los novohispanos cuyos contextos me son más familiares. Partiré de consideraciones acerca de los problemas de lectura de algunas obras en sus localizaciones originales, y de la posible percepción que se tenía del propio material del soporte.

33. Francisco Stastny, en *Copper as Canvas*, pp. 251-252.

34. Sobre esta técnica véase Elena Estrada de Gerlero, “La plumaria, expresión artística por excelencia”, *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España*, México, Azabache, 1994, I, pp. 73-117; Teresa Castelló Yturbide, *El arte plumario en México*, México, Banamex, 1993; Clara Bargellini, “Pintura sobre lámina de cobre en Nueva España: preguntas y observaciones de una historiadora del arte”, *Historia del arte y restauración*, Actas del VII Coloquio del Seminario de Conservación del Instituto de Investigaciones Estéticas en prensa.

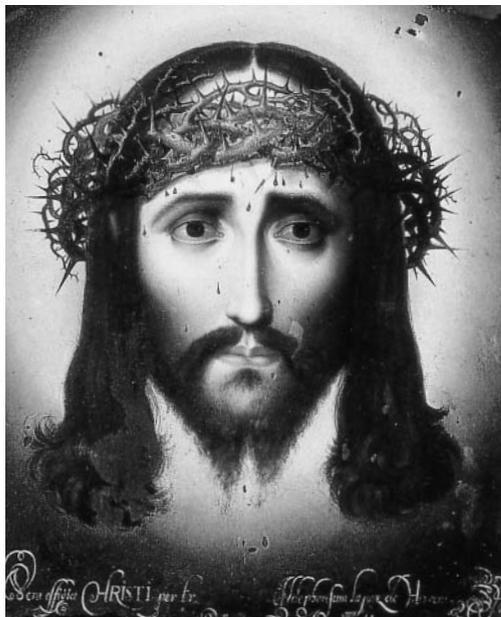


Figura 8. Alonso López de Herrera, el *Divino rostro*, 1624, óleo/cobre, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán. Fotografía del INAH.

La proximidad y el recogimiento que demandan la gran mayoría de las pinturas sobre cobre y que parecen ser inherentes a su apreciación fueron cualidades que los mejores artistas, tanto europeos como americanos, supieron aprovechar y explotar. Arriba examinamos los “retratos” de santos de Alonso López de Herrera. La compenetración del fraile dominico con los anhelos de la pintura religiosa de su tiempo es todavía más patente en el segundo tipo de láminas que ejecutó: las representaciones del rostro de Cristo. Ha sobrevivido media docena de estos cuadros, algunos sobre lámina de cobre. Uno estaba en su lugar original en la puerta del sagrario del altar del Perdón de la catedral de México,<sup>35</sup> y podemos pensar que también algunos de los otros, por lo menos, hayan servido de igual forma. La técnica permitió al artista lograr pasajes brillantes y sutilezas notables en las transparencias, como en las espinas que apenas se ven debajo de la piel de Jesús.

La densidad de significados de estas pinturas aflora al analizar una de ellas (figura 8), orgullosamente firmada en 1624, cuando López de Herrera entró a

35. Fue una de las pérdidas del incendio de 1967: Xavier Moyssén, “Las pinturas perdidas de la catedral de México”, 1970, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 39, pp. 87-112.

la orden dominica. El rostro de Jesús destaca sobre el fondo en tonos de azul, más claros cerca del rostro, a manera de rompimiento de gloria. Los detalles, admirados por Bernardo Couto,<sup>36</sup> atraen la mirada e imponen una concentración cuidadosa. El realismo minucioso contrasta con lo inmaterial del fondo y lo irreal de la mirada fija de Jesús que recuerda iconos bizantinos. La firma elegante, como de un documento legal, acompañada por la fecha, certifica la verdad de lo representado. El cuadro es a la vez visión y *vera efigie*, como asegura la inscripción, un “verdadero retrato” con aura milagrosa, como el rostro que apareció en el velo de la Verónica. En la puerta de un sagrario esta imagen también identificaba la naturaleza del lugar, a la vez que fungía como primer acercamiento, una especie de transparencia, un “verdadero retrato” señalando la verdadera presencia de Jesús en el sacramento ahí custodiado. Al mismo tiempo era espejo para el sacerdote que, forzosamente, se enfrentaba con intimidad al rostro mientras actuaba como otro Cristo al celebrar la misa en el altar. Y aquí regresamos a la firma y a los posibles significados personales de la obra para su autor. Cuando lo pintó, López de Herrera estaba iniciándose en el sacerdocio, así que el rostro era un modelo a seguir para llegar a reflejarse en él. Su nombre allí puede entenderse como sello de homenaje y compromiso. Sin embargo, la obra también muestra su capacidad como pintor que se atreve a firmar como creación propia una imagen que es al mismo tiempo una reliquia. Identificándose como “vallisoletano”, López de Herrera se coloca directamente en la imagen; las letras de su firma y de su origen no difieren de las que identifican al rostro como *vera efigie*. Es, en clave profundamente religiosa, la afirmación de la importancia del pintor como creador; López de Herrera, en la tradición del artista del Renacimiento, como Dios, podía crear una imagen milagrosa. Podía hacer realidad la verdadera presencia de Jesús.

Como ya indiqué, en la Nueva España la producción de láminas en el siglo xvii parece haberse limitado a un mundo restringido, capitalino y poblano, en buena parte clerical, que era el que probablemente pedía y apreciaba estas pinturas. Uno se pregunta si la combinación del metal con una técnica refinada de pintura no sería utilizada justo por su capacidad de reforzar la preciosidad del objeto en su totalidad. La calidad de reliquia del cuadro apenas analizado se presenta también, aunque no de la misma manera, en otra pintura en cobre de

36. Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, introducción y notas de Manuel Toussaint, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1947, p. 106. Aunque Couto creía que el autor del cuadro era Andrés López, es evidente que está hablando de una pintura de López de Herrera.



Figura 9. Capilla del Carmen, Convento de los Descalzos, Lima, Perú. Foto: Clara Bargellini.

López de Herrera: una *Santa Teresa* (figura 3). En este retrato de la santa, que tiene el mismo formato de tres cuartos que los demás cuadros de santos en cobre del pintor, la lámina fue recortada en forma de corazón en el pecho de la monja carmelita, tal vez para dar lugar a una verdadera reliquia.

La observación cercana de superficies ricas en interés visual es, como se apuntó al principio, una de las constantes de las pinturas sobre cobre. En el caso de los ejemplos del *Divino rostro*, Alonso López de Herrera aprovechó las posibilidades de la técnica para maximizar la eficacia de las imágenes. Podemos pensar que lo mismo sucedía con las láminas que se encontraban en colecciones particulares y servían para la devoción individual durante todo el siglo XVIII. Allí también el dueño de la lámina podía acercarse y recorrer todos los detalles de la imagen despacio y de cerca. Igual sucedía seguramente con las láminas colgadas a un nivel accesible en las paredes de algunas capillas, como la del Carmen del convento de Los Descalzos de Lima (figura 9), y en la parte inferior de algunos retablos, como en la sacristía de la iglesia de la Compañía de Puebla (figura 10).



Figura 10. Detalle del retablo, sacristía de la iglesia de la Compañía, Puebla. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Todos estos ejemplos, sin embargo, podían también ser objeto de miradas más distantes y menos comprometidas. Algunas de las láminas que se conservan en sus lugares originales en la América española atestiguan que en muchas ocasiones se propiciaba un tipo de recepción que ponía menos atención en los detalles y más al efecto de conjunto. En la capilla del Ochavo de la catedral de Puebla, que puede considerarse la más antigua colección de pintura todavía en su lugar original en la Nueva España, por ejemplo, las paredes y los retablos de talla exquisita exhiben láminas de cobre junto con reliquias y obras de plumaria y bordado. Las obras que están en la parte inferior de los retablos pueden observarse bien, pero no las demás, y es posible que el público en general rara vez haya tenido más que una visión de lejos del conjunto. Desde una obligada vista a distancia, el efecto es de una serie de objetos preciosos sobre fondos dorados; los temas específicos y la lectura atenta parecen importar relativamente poco. Ha habido una transformación de la mirada con el cambio de localización y propiedad: de la apreciación cercana y particularizada del dueño original al asombro desde lejos de un público más amplio y menos experto.

Ya hemos visto que en la *Santa Teresa* de López de Herrera, la propia lámina con su pintura parece convertirse en relicario; el material del soporte comparte la preciosidad inherente a su uso. La colección del Ochavo, donde a los pintores novohispanos se les pidió crear composiciones sobre cobre, confirma que al material mismo se le adjudicaba cierto carácter de preciosidad. Si es cierto, como parece, que el estímulo vino del núcleo de la colección de láminas europeas, allí mismo debe haber originado la noción de que había algo valioso en esas pinturas, al margen o más allá de los temas tratados. Tal vez aún más importante que el material del soporte para los clérigos criollos en 1688, fecha de la donación de las láminas, era su relativa antigüedad y su proveniencia ultramarina. En esta *Kunstammer* novohispana se atesoraba lo exótico europeo junto con imitaciones locales, tanto criollas como indígenas (la plumaria), en cuya aura de preciosidad participaba el material que servía de soporte para gran parte de todas estas obras. Las reliquias prestaban otra dimensión de valor al conjunto.<sup>37</sup>

Encontramos situaciones análogas en algunos retablos sudamericanos. Por ejemplo, el retablo de san Ignacio en el crucero de la iglesia de San Pedro en Lima incluye 16 pinturas sobre cobre con varios santos y la *Virgen de los Dolores*. Las dimensiones reducidas de las láminas impiden que todas se distingan con la misma precisión desde el espacio frente al retablo, y el aparente desorden temático de su distribución en el conjunto confirmaría que, en realidad, no interesaba demasiado que se vieran con cuidado. Su presencia en el retablo parecería responder, como en el Ochavo, a un deseo de exhibición de objetos de brillante colorido en un marco dorado suntuoso, como piedras preciosas ensartadas en una gran joya. También el retablo dieciochesco que contiene una pequeña colección de ocho láminas europeas de épocas anteriores en la iglesia de San Francisco en Bogotá es un ejemplo de la asimilación de estas obras al contexto americano por su valor como objetos preciosos, más que por su contenido iconográfico. Como en muchos otros casos, estas láminas son de fecha muy anterior al retablo que ahora las reúne.

En el siglo XVIII llega a su madurez en la Nueva España otra categoría de pinturas en cobre que confirma la importancia del análisis de estas obras en función de su recepción. A diferentes miradas corresponden distintos signifi-

37. He desarrollado estas ideas en una ponencia titulada "El ochavo: *Kunstammer* americana", que será publicada, para el III Coloquio sobre Arte en Puebla. La catedral: 350 años de su consagración, del 23 de septiembre de 1999.

cados. Me refiero a los escudos de las monjas. La mayoría de los escudos que se conservan están pintados sobre cobre. Ciertamente, la durabilidad y estabilidad del soporte era ideal para estos objetos que las monjas llevaban puestos. Para la dueña de cada escudo, la pintura seguramente servía como objeto de devoción y meditación sobre la Virgen y los santos patronos. Ella vivía con el escudo; lo veía continuamente y lo podía examinar de cerca. Sin embargo, otra dimensión del uso de los escudos es la ornamental. Es decir, como lo muestra cualquier retrato de monja, que es la representación de la monja para el público familiar y general, los escudos decoraban a la monja. Además, eran adornos de tal tamaño y peso visual que competían con los rostros de las mujeres. La relación entre la imagen de un conjunto de santos y el retrato de una mujer específica es un campo rico para la especulación sobre el valor y papel de ambos en la sociedad novohispana del siglo XVIII. Para los fines de este ensayo, en lo que se refiere al material de soporte de las pinturas que adornaban a las monjas, puede ser sugerente recordar las imágenes en joyas de la Virgen, santas, ángeles y personificaciones de virtudes en la pintura novohispana desde el siglo XVII. Varios lienzos de Cristóbal de Villalpando son ejemplos sobresalientes de esta iconografía. La inserción decidida de las joyas en el ámbito de la iconografía religiosa tiene una posible explicación en algunos pasajes de *La mística ciudad de Dios* de sor María de Jesús de Ágreda, la monja concepcionista española, muy conocida en la Nueva España. Para ella, como para otros autores, las joyas señalaban “los dones interiores” que adornaban a aquellos que amaban a Dios.<sup>38</sup> Esta lectura de los escudos sería la más accesible para el amplio público, que veía a las monjas con sus escudos-joyas solamente en sus retratos y desde lejos, en los coros de las iglesias conventuales.

La pintura sobre lámina de cobre en Hispanoamérica fue una técnica importada, como tantas otras. La disponibilidad del material parece haber sido el factor fundamental para explicar las diferencias entre las distintas producciones americanas y la española. Además, las cualidades del material, duradero y estable, facilitaron su asimilación y utilización para expresiones peculiarmente americanas, como son la plumaria novohispana y las láminas grabadas y pintadas de la zona andina. Finalmente, la apropiación de la técnica en el Nuevo Mundo se asimiló a usos y percepciones diferenciadas propias del contexto y de los públicos americanos. ❀

38. Sor María de Jesús de Ágreda, *Mística ciudad de Dios*, México, Librería Espiritual, 1970, pp. 376-378 y 1423, donde declara: “estos adornos significaban la nueva participación y comunicación de las divinas perfecciones”.