

Los ingenios del pincel. Geografía de la pintura y la cultura visual en la América colonial

Jaime Humberto Borja Gómez

Bogotá: Universidad de los Andes • 2021 • ISBN 9789587980899577 • 577 pp.

DOI: <https://doi.org/10.22380/20274688.2346>

Juan Pablo Cruz Medina

Universidad Externado de Colombia

cruzmedjp@gmail.com

Los siglos XVI, XVII y XVIII se presentaron como una bisagra entre dos mundos. Uno, ensamblado sobre una cultura oral que daba prelación a la retórica; otro, el del fortalecimiento de una cultura escrita ligada al surgimiento de la imprenta. El texto de Jaime Humberto Borja, *Los ingenios del pincel. Geografía de la pintura y la cultura visual en la América colonial*, entronca directamente con este contexto, no solo por la temática que aborda a lo largo de sus 577 páginas, sino también gracias a que su obra, tal como les ocurrió a muchos pensadores de los siglos XVII y XVIII, descansa sobre una transformación cultural: el tránsito de la cultura escrita a la cultura digital.

La asociación planteada por el autor entre el desarrollo de las nuevas tecnologías y la investigación histórica, reposa aquí sobre dos pilares: uno, el uso de una fuente visual digital, y otro, el de la configuración de un *e-book* que, al romper con la linealidad de lo escrito, conecta las nuevas tecnologías con la investigación académica. El resultado plantea de entrada una posible salida al uso de lo digital en el marco de las humanidades, problema que ya ha supuesto para las ciencias sociales un álgido debate en lo tocante tanto a la catalogación de los nuevos contenidos *web*, como a la definición del concepto mismo de *fuentes históricas*, resignificado tras la explosión digital. La complejidad del debate, registrada por el autor en su texto (85-86), ha determinado una lenta vinculación de las metodologías propias del quehacer historiográfico con lo digital. Conceptos como *big data*, comunicación multimedial y multimodal, o coleccionismo digital aparecen

registrados como parte de esta renovación de las humanidades, reconfiguradas ahora bajo el signo de lo que se ha denominado *humanidades digitales* y, particularmente, *historia digital* (86).

En este marco, la investigación formulada por Borja surge de la conformación —gestada durante casi dos décadas de investigación centrada en la imagen— de una “colección digital” de pinturas coloniales que asciende a las 19 500 imágenes, procedentes de toda la geografía americana y vinculadas temporalmente a los tres siglos que componen el llamado “periodo colonial”. El análisis de esta cantidad de imágenes, escasa, según el autor, “en términos del volumen de lo que debió existir en el continente” (22), ha permitido abrir un nuevo horizonte de investigación en cuanto a lo que representa configurar y analizar una “pinacoteca colonial”, esto último desde las facilidades que las nuevas tecnologías ofrecen. La investigación consolidada en *Los ingenios del pincel surge*, en este sentido, como un hito en relación con el marco historiográfico que la precede, al vincular directamente el análisis de un amplio corpus digital con las herramientas metodológicas propias de las ciencias humanas. De esta forma, los datos grandes y complejos que solo pueden ser analizados a partir de las nuevas tecnologías (el *big data*), se suman aquí al análisis sociocultural tradicional, desplazado de su *locus* escriturístico común al presentarse como texto digital. Sobre esta base surgen dos productos: uno, el *e-book* colgado en la *web* que permite al visitante acceder libremente a todos los contenidos¹, y otro, el libro publicado, en el que se recoge la publicación electrónica sin perder el contacto con lo digital. Cabe señalar que lo “digital” no se entiende aquí como la simple presentación de un texto escaneado y trasladado a la plataforma *web* mediante un mecanismo de reconocimiento de caracteres (OCR), sino más bien como una herramienta pensada totalmente desde lo digital. De esta forma, tanto el *e-book* como el texto impreso responden a una lógica ensamblada sobre el uso de nuevas tecnologías.

El texto impreso, núcleo de esta reseña, se encuentra estructurado a partir de 12 secciones que cuentan con un total de 85 entradas. Nótese que el término “entrada” ya indica el carácter tecnológico del texto, al apartarse de la estructura capitular tradicional para vincularse a un armazón gestado a partir de textos cortos, hipervinculados a toda una serie de herramientas digitales. Cada “entrada”, en este sentido, se encuentra asociada por medio de códigos QR, no solo a su similar colgado en la *web*, sino también a videos, documentos e infografías que

1 El enlace de acceso a *Los ingenios del pincel* es: <https://losingeniosdelpincel.uniandes.edu.co/#!/intro/1>

complementan la información aportada por el autor. De esta forma, el texto de Borja emerge como una herramienta multimodal, en la que la información trasciende las márgenes de la página escrita para adoptar la forma de un video o un gráfico que traslada al lector a otro nivel de interacción.

En términos de su estructura, *Los ingenios del pincel* puede dividirse en tres grandes partes. La primera, correspondiente a la sección 1, presenta un recorrido general por los problemas asociados con la imagen colonial, así como con las posibilidades de una geografía de la imagen. Destaca aquí el cuestionamiento que hace el autor en relación con el vínculo entre imagen y evangelización, establecido comúnmente por la historiografía para explicar la presencia de la imagen —principalmente religiosa— en el contexto colonial. La idea de que las representaciones de Cristo, la Virgen o los santos solo sirvieron como instrumentos de catequesis o mecanismos orientados a evadir la brecha lingüística entre españoles e indígenas, es replanteada por Borja en términos de una sociedad sacralizada que hace de la imagen un instrumento poliédrico. La pintura, al margen de su función catequética, se convierte en artefacto de piedad a la vez que en objeto decorativo y signo de distinción. Tal característica pone en evidencia, siguiendo al autor, que el carácter religioso de la pintura colonial no fue óbice para que esta adquiriera otro tipo de funciones distantes de las meramente religiosas (64-65).

De la mano de esto, se resignifica el concepto tradicional de “pintura colonial” y se alude al carácter erróneo contenido en su definición como “arte”. La idea de un “arte colonial”, reinante en la historiografía hasta la década de 1990, y defendida aún hoy con ciertos matices por algunos autores², es cuestionada por Borja, quien la presenta como el producto de la formación de los Estados nacionales en el siglo XIX. Aquí, a la cuestionable aplicación de conceptos como “escuela” o “artista”, se suma la caracterización de ciertos pintores como héroes representativos de la “identidad nacional”, hecho que desfiguró el lugar de producción original de los discursos visuales coloniales (21-22, 44-45).

Elementos como estos permiten al autor trazar un contexto que sirve de base para la comprensión del segundo bloque del libro, dedicado a los grandes temas iconográficos propios del mundo colonial americano. A lo largo de las secciones 2 a la 12 del libro, se recoge toda una serie de análisis realizados a partir de elementos contextuales entremezclados con el tratamiento del *big data*, lo cual permite

2 Al respecto pueden observarse los trabajos de Vargas, Acosta o Zalamea, los cuales, ligados al marco conceptual propio de la historia del arte, defienden la visión de una pintura colonial que puede ser legible como “arte”, en términos tanto de su producción como de su discursividad y comercio.

arrojar luces sobre la relación entre iconografía, geografía y cultura. La presentación de la semiótica contenida en la imagen alegórica, en las representaciones de los ángeles, en los retratos, en las imágenes de Cristo, en la pintura dogmática, en las imágenes místicas, en la iconografía de los santos, en los discursos visuales seculares, en la pintura histórica y en la iconografía mariológica proporciona a Borja el punto de partida para leer la imagen colonial, ya no a partir de sus valores estéticos formales, sino más bien a la luz de un contexto en el que imagen y “realidad cultural colonial” se convierten en parte de un mismo engranaje. *Los ingenios del pincel*, en este sentido, se presenta como una innovación en relación con análisis iconográficos tradicionales como los de Héctor Schenone (*Iconografía del arte colonial. Los santos; Jesucristo; Santa María*), al trazar una lectura de lo iconográfico que se aparta de lo enciclopédico o meramente descriptivo, para entroncar con nociones interpretativas de índole geográfica, social o cultural.

La pregunta planteada por Borja en torno a qué se pintó en la América colonial supone aquí la asociación directa entre iconografía y cultura, dinámica en la cual los “discursos visuales” emergen como el resultado visible de unas particularidades sociales. La imagen colonial, en esta medida, no solo permite rastrear una “tradición visual” trasladada desde Europa hacia el Nuevo Mundo, sino que, particularmente, posibilita la reconstrucción del horizonte cultural que la produjo, así como la introducción del discurso en ella contenido. Es aquí donde cobra sentido la aproximación del autor a una “geografía de la pintura” que pone en evidencia las diferencias existentes entre los territorios americanos a nivel del discurso iconográfico que se produce. Esta perspectiva, desarrollada previamente por autores como Thomas Da Costa Kauffman, permite demostrar, por ejemplo, que la iconografía angélica tuvo una mayor incidencia en el Perú o la actual Venezuela que en el territorio de la actual Colombia, fenómeno que lleva tras de sí toda una serie de implicaciones de tipo dogmático y devocional (142-143). La idea de una “geografía del arte” plantea entonces la posibilidad de establecer comparaciones entre los diferentes “centros de producción visual” en términos de una cultura promotora y consumidora de discursos iconográficos.

La relación entre imagen y cultura permite esbozar algunas preguntas que no quedan del todo resueltas en el texto: ¿existen diferencias en el contexto del discurso visual entre los territorios de la monarquía española y los de la corona portuguesa?, o ¿es posible rastrear líneas discursivas diferenciadas y articuladas a la construcción de un modelo social particular, entre la monarquía católica hispana y el territorio de la América anglosajona? Tales cuestiones se hallan vinculadas a una omisión del libro, esta es, la de la panorámica global de la monarquía. El autor

tiende a presentar a los territorios indios, en términos de lo visual, como piezas autónomas en relación con la metrópoli. Esto, en el caso de un discurso como el iconográfico, puede representar una laguna de interpretación, puesto que la imagen también aunó sus lógicas de producción a elementos surgidos en la propia corte madrileña y, por ende, ajenos a lo local. La promoción de santos como Isidro Labrador, erigido en patrono de la corte madrileña en tiempos de Felipe II y Felipe III, o el valor que para Felipe IV tuvieron las series angélicas, exaltadas como muestra de la milicia celestial que acompañaba a los Habsburgo en las guerras europeas, incidieron también sobre la iconografía americana, lo que determinó muchas de sus formas y valores discursivos. Cada uno de estos elementos, minimizados por una historiografía del arte tendiente a rebatir las relaciones centro-periferia, merecerían ser también tomados en consideración como parte del problema que representa hablar de una “geografía de la pintura” en los siglos XVI, XVII y XVIII.

Al margen de esto, es evidente que la idea de una imagen conectada con la cultura y los procesos históricos, desarrollada por Borja en su texto, hace que lo “visual” sea revalorado como fuente histórica y desplaza a la pintura colonial del campo de la “historia del arte” al ámbito epistemológico de otras disciplinas como la antropología, la sociología y la historia. Lo planteado por el autor redundará así en una lectura de la imagen que se conecta con las “visiones del mundo” propias de cada sociedad y cada periodo (74). En consecuencia, la pintura colonial se presenta como un reflejo de los resortes mentales, ya no de la “sociedad colonial americana”, sino más bien de las diferentes sociedades que constituyeron el Nuevo Mundo.

Ahora bien, al establecer un vínculo entre lugar de producción e imagen, se propone una lectura atravesada siempre por lo cultural, lo que le da sentido al tercer y último bloque que compone la obra, dedicado a la presentación de una serie de contextos tendientes a fortalecer la interpretación de la imagen. El lector encontrará aquí aproximaciones breves a temas como las relaciones entre persuasión e imagen, la cultura barroca, las diferencias entre los discursos visuales de católicos y protestantes, o el surgimiento del individualismo en el periodo colonial (547-575).

Todo lo mencionado hasta aquí da cuenta de un trabajo complejo que rompe con muchos de los cánones impuestos a la producción historiográfica, lo cual introduce también algunos interrogantes asociados principalmente a la forma que posee el texto. *Los ingenios del pincel*, al presentarse como un *e-book* desplazado al papel, plantea como una de sus grandes fortalezas la vinculación a múltiples recursos que complementan lo escrito. Sin embargo, tales recursos se hallan sujetos a una tecnología en constante transformación, lo cual obliga una renovación

constante y progresiva de la *web* en la que se encuentra alojado. En este sentido, ¿qué nos asegura la pervivencia de los recursos vinculados al texto en treinta o sesenta años?

Este problema nos conduce directamente a una de las dificultades que ha representado para las humanidades el “salto digital”: esta es, la imposibilidad del almacenamiento. Aquí no solo se habla de la apertura a una redefinición de “fuentes” con referencia a lo digital, sino también —y quizá lo más preocupante— de una pérdida constante de información. Lo digital, a la vez que valioso, aparece como etéreo e inabarcable. En el caso de *Los ingenios del pincel*, ¿cómo asegurar su pervivencia en el tiempo en cuanto *e-book* multimodal? El debate, en este sentido, seguirá abierto. Solo resta esperar que, así como hoy podemos rastrear el paso de lo oral a lo escrito en las obras de los humanistas del siglo XVI, las generaciones futuras puedan reconstruir el “salto” de lo escrito a lo digital que hoy presenciamos en obras como la aquí reseñada.

Bibliografía

- Acosta Luna, Olga Isabel.** *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2011.
- Da Costa Kaufmann, Thomas.** *Toward a Geography of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- Schenone, Héctor.** *Iconografía del arte colonial. Los santos*. 2 vols. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992.
- . *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1998.
- . *Santa María*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2008.
- Vargas Murcia, Laura Liliana.** “Del arte de pintores”. *Catálogo Museo Colonial. Volumen 1: Pintura*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2016, pp. 67-83.
- Zalamea, Patricia.** “En diálogo con un mundo antiguo: las pinturas de las casas coloniales de Tunja en el marco de un Renacimiento global”. *Historia y Sociedad*, vol. 36, 2019, pp. 161-194. <https://doi.org/10.15446/hys.n36.73800>