



Aproximación a un modelo procesual de interpretación de una obra de arte.

Un análisis de *La Virgen de la leche* de Mateo Pérez de Alesio según el método iconográfico-iconológico de Erwin Panofsky

Approximation to a procedural model of interpretation of a work of art.
An analysis of *La Virgen de la Leche* by Mateo Pérez de Alesio according to the iconographic-iconological method of Erwin Panofsky

J. Fredy Caballero Bernabé

Universidad Nacional Agraria La Molina, Lima, Perú. Email: jcaballero@lamolina.edu.pe

RESUMEN

Las obras de arte ofrecen conocimiento y formación humanista y para poder entenderlas es necesario tener herramientas de análisis que nos ayuden a conocer su bagaje desde la historia del arte y su proyección al futuro que pudiera enriquecer a las sociedades. Erwin Panofsky nos ofrece una metodología sencilla y útil para poder atrevernos a conocer de forma práctica las obras. Aquí aplicamos esta herramienta al cuadro virreinal realizada por Mateo Pérez de Alesio, *La Virgen de la Leche*.

Palabras clave: Panofsky, método, análisis, aplicación, Pérez de Alesio, Pre-iconográfico, Iconográfico, Iconológico.

ABSTRACT

The works of art offer knowledge and humanist training, so that we can understand them it is necessary to have analysis tools that help us to know their background from the history of art and its projection to the future that enriches societies. Erwin Panofsky offers a simple and useful methodology to dare to know the works in a practical way. Here we apply this tool to the viceregal painting by Mateo Pérez de Alesio, *La Virgen de la Leche*.

Key words: Panofsky, method, analysis, application, Pérez de Alesio, Pre-iconographic, Iconographic, Iconological.

INTRODUCCIÓN

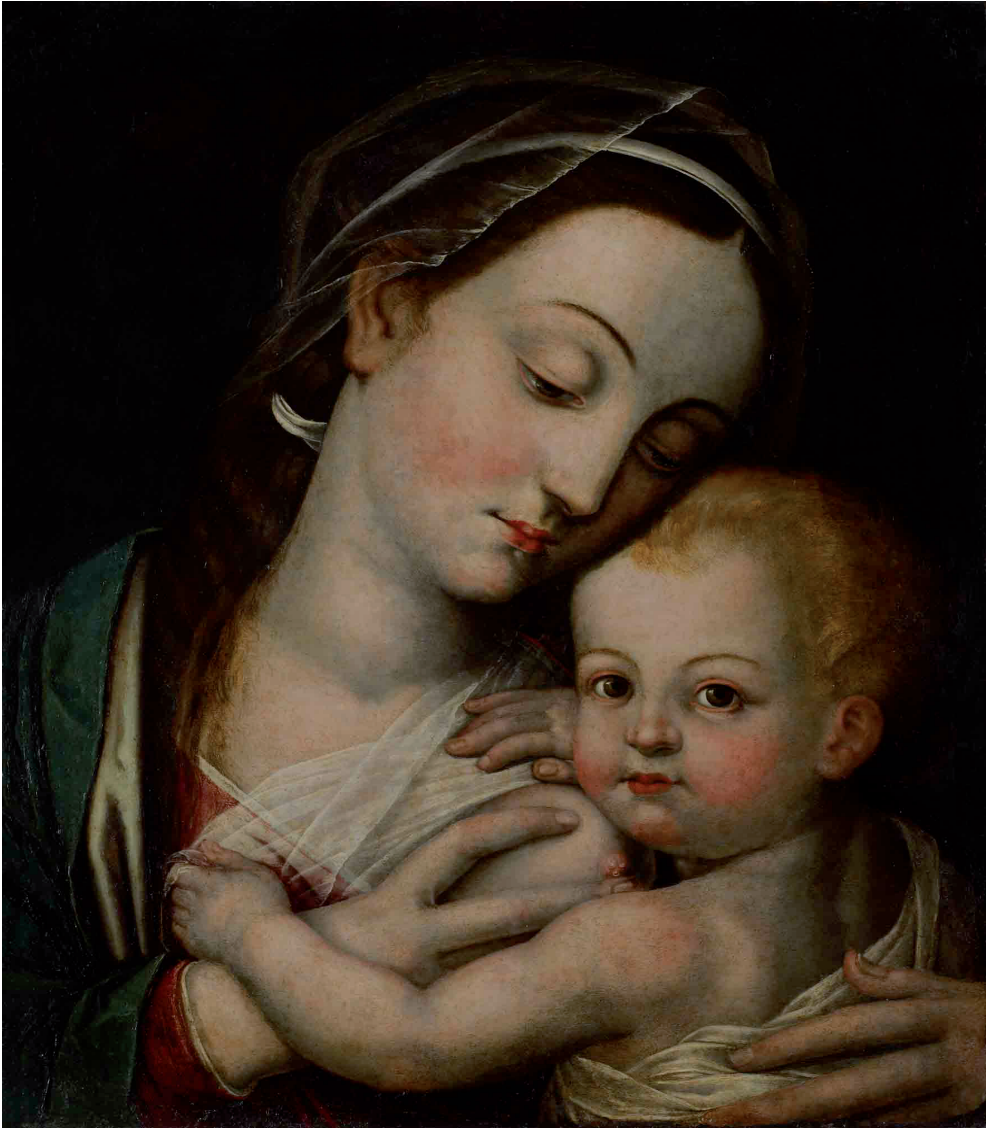
El presente trabajo será un análisis desde el método del historiador del arte Erwin Panofsky (1892-1968) aplicado al cuadro de *La Virgen de la leche* (ca. 1604) realizado por Mateo Pérez de Alesio (ca. 1547 - ca. 1606), pintor italiano que, con su llegada al Perú, formó parte de un grupo de impulsores de la pintura virreinal de la época. El método de Panofsky se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma (1). Significado frente a la representación formal. Primero existe una *significación primaria o natural*, que consiste en identificación de las formas puras como representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, etc. Luego, el análisis continúa en una *significación secundaria o convencional*, la que señala un determinado modo de representación

para su reconocimiento convencional y la tercera fase del análisis es de la *significación intrínseca o contenido*, la que investiga aquellos principios subyacentes que ponen en relieve la mentalidad básica de una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa o filosófica matizada por una personalidad y condensada en una obra. (2). Estas fases las hemos determinado como pre-iconográfico, iconográfico e iconológico, respectivamente.

Panofsky, en su obra *El significado de las artes visuales*, prepara la siguiente tabla (3) donde se ve con mayor claridad este esquema práctico de interpretación de una obra de arte:

Haremos este análisis prefiriendo este modelo para acercar la obra atribuida ya con seguridad a Pérez de Alesio a una manera moderna de estudiar las obras de arte.

OBJETO DE INTERPRETACIÓN	ACTO DE INTERPRETACIÓN	BAGAJE PARA LA INTERPRETACIÓN	PRINCIPIO CORRECTIVO DE LA INTERPRETACIÓN (HISTORIA DE LA TRADICIÓN)
I. Asunto primario o natural: a) fáctico, y b) expresivo, que constituyen el universo de los motivos artísticos.	Descripción pre-iconográfica (y análisis pseudoformal).	Experiencia práctica (familiaridad con objetos y acontecimientos).	Historia del estilo (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los objetos y acontecimientos fueron expresados mediante formas).
II. Asunto secundario o convencional, que constituye el universo de las imágenes, historias y alegorías.	Análisis iconográfico.	Conocimiento de las fuentes literarias (familiaridad con temas y conceptos específicos)	Historia de los tipos (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los temas o conceptos específicos fueron expresados mediante objetos y acontecimientos).
III. Significación intrínseca o contenido, que constituye el universo de los valores simbólicos.	Interpretación iconológica.	Intuición sintética (familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana), condicionada por una psicología y una "Weltanschauung" (visión del mundo) personales.	Historia de los síntomas culturales, o símbolos en general (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, las tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas mediante temas y conceptos específicos).



Virgen de la leche, Mateo Pérez de Alesio Ca. 1604 Óleo sobre plancha de cobre grabado 48.30 x 38.20 cm Museo de Arte de Lewis

PRE-ICONOGRÁFICO

En esta etapa del análisis, se identifican las representaciones de los objetos naturales, seres humanos, animales, plantas, casa, útiles, etc. En la pintura colonial se muestra este tema con las siguientes

características. Se identifican las relaciones y los acontecimientos; Panofsky denomina a esta parte *significación fáctica*. Las cualidades expresivas de las posturas, gestos y atmósferas son llamadas *significación expresiva* (4).

La Virgen de medio cuerpo sostiene al niño en su regazo y este nos mira en vez de mamar. La virgen se muestra con un claro tipo de Madonna italiana. La Virgen tiene contornos de un dibujo propio del renacimiento. Un velo cubre su cabeza, esto pertenece a un rafaélismo amanerado, ajeno al estilo de Alesio, por lo cual se sostiene que es una obra de Morón, según Chichizola (5). Así se muestra esta iconografía a lo largo de América y titulado muchas veces como Nuestra Señora de Belén. Existe una Virgen de Belén en el Museo de Arte de Lima que, según José Chichizola Debernardi, “es una obra indudable de un seguidor de Bernardo Bitti, y muy cercana al maestro en técnica y fecha, pues es una pintura en lienzo sobre talla y con ese fondo áureo característico de las pinturas sobre madera...” (6).

Si aceptamos, ahora, que es una obra de Mateo Pérez de Alesio, el italiano adaptó muy bien la imagen a las demandas de las tierras americanas. Las figuras están en busto y recortadas como para que la mirada no se distraiga con nada accesorio. La atención se concentra en las cabezas y en ellas hay una relación estrechamente afectiva. La mirada es un logro del estilo rafaelesco, pues en ella encontramos un espectacular lenguaje comunicativo. La virgen expresa emotividad con su cabeza inclinada, su mejilla enrojecida como se expresa en el *trecento* renacentista (7). La expresión de la Virgen también tiene un halo de tristeza y melancolía al notar sus ojos entrecerrados y meditativos, encontramos un fuerte contraste al observar la seriedad atenta del niño; es un recurso de la época que se intensificará en el barroco, como afirmando que el niño

presagia su futuro trágico próximo.

Señalemos extractos pertenecientes a Santa Rosa sobre la pintura. Statsny, menciona al biógrafo de la santa, Leonardo Hansen, que evidencia el efecto que logra en los espectadores el mirar esta iconografía muy conocida en el virreinato peruano: “A Rosa le parecía que cuanto veía esta imagen era vivo y no pintado y que de la pintura le disparaban a su pecho penetrantes saetas de fuego, y se así se derretía dulcemente el corazón” (8). Aquí comprendemos la dimensión didáctica de las pinturas de ese entonces.

La pintura nos demuestra la gran formación italiana de Alesio. Statsny dice: “El diseño es correcto, las líneas fluyen gráficamente y los volúmenes anatómicos están determinados por fuertes contornos. El colorido es claro, frío en las carnaciones, con puntos de rojo más intenso en los labios y en las mejillas, y oscuro en el fondo y en el manto azul de la Virgen. El característico granate del vestido de María y el blanco velo transparente que envuelve el hombro del niño, el pecho y la cabeza de la Virgen, aligeran el contraste”. (9)

Los autores señalan que el estilo de Alesio proviene de Salviati, de Miguel Ángel, es decir, del manierismo romano y florentino, pero también recuerda a Bronzino y, cómo no, a Rafael. Statsny compara la obra con la gracia sentimental que consigue en las propias nada más que Bitti (10).

ICONOGRÁFICO

En esta segunda etapa del análisis, se reconoce la relación de motivos artísticos

y sus combinaciones, temas o conceptos. Los motivos reconocidos que portan significación convencional construyen historias y alegorías que comúnmente se conocen como *iconografía* (11).

El uso iconográfico de la Virgen de la leche proviene de tiempos muy antiguos, no se puede dejar de hacer un paralelo con deidades occidentales en relación a la diosa madre lactante: Isis / Horus, Hera / Heracles, y el mito de la formación de la Vía Láctea. Esta iconografía fue asimilada por el cristianismo para la construcción de un propio sistema de imágenes de culto. Héctor Schenone ubica esta iconografía como parte de un modelo bizantino llamado *Galactotrefussa* o la Virgen que amamanta a su Hijo originario del siglo VI y proveniente de Egipto. Se la puede vincular con otros íconos de vírgenes tales como la Virgen del seno bienaventurado, la Virgen de la humildad, etc. y cuyo culto parten desde el siglo II con la primera representación de la Virgen de la leche, que aparece en Roma, en el cubículo de la Velatio de la catacumba de Priscilla. También existen reseñas en Alejandría con el Patriarca Cirilo, defensor de su divinidad por la semejanza establecida con Isis.

El tema, como no, hace referencia y honor a la maternidad de María y se repite en pinturas de catacumbas incluso hasta el siglo XVIII con variadas composiciones. Schenone cita un himno laudes de la fiesta de la Bienaventurada Virgen María: *O gloriosa virginum, sublimis inter sidera, qui te creavit parvulum lactente nutris ubere (Oh gloriosa entre las vírgenes, elevada entre los astros: alimentas con tu ubre de leche al pequeño que te creó)* (12).

El tema fue pintado con ciertas recomendaciones dadas por el cardenal Federico Borromeo, pues consideraba que era indecente pintar al Niño Jesús mamando el seno desnudo de la Virgen, así que recomendó “mucha cautela y modestia”. En el siglo XIX, la mojigatería rompió con la tradición de esta tradición. Una de las primeras apariciones de esta iconografía se encuentra en las catacumbas de Santa Priscilla del siglo II. En el siglo XIV el tema fue adoptado como la Madonna de la humildad. El norte europeo también representó esta virgen hasta el mismo siglo XVI, quizás ahí se encuentra la relación de Alesio con los flamencos aunque la diferencia se encuentra en los detalles que el italiano realizó en la pintura. Statsny sostiene que más bien hay un tipo de filiación rafaelesca en todas estas versiones (13).

En Europa existe una larga tradición vinculada a la leche de la Virgen y además otras obras que tienen a la lactación como centro de muchas pinturas. Famosos son las varias pinturas de San Bernardo de Claraval tomando la leche de la Virgen María. Hay otros casos como de Agustín de Hipona, Domingo de Guzmán, Cayetano de Thiene, y la curiosa proveniente del Cusco de San Pedro Nolasco.

En el Renacimiento, Leonardo da Vinci se ocupó varias veces del tema y otros imitadores en Milán también. Rafael hizo varias versiones y muchas de ellas incluían variaciones del tema. Se encuentran grabados y muchas copias, donde San José es borrado de la escena y, también, varias composiciones de las cuáles se asegura son la inspiración de Alesio para la ejecución de esta obra.

A finales del siglo XVI, el Perú recibe a sus principales impulsores en lo que se refiere a pintura desde Italia. Vinieron atraídos por la promesa de riquezas y la conciencia de necesidades religiosas que debían atenderse en América. Llegaron así, Bernardo Bitti y Angelino Medoro y fueron significativos desde un gran núcleo de pinturas que sirvieron para la decoración de las nuevas iglesias limeñas. Bitti tuvo muchos discípulos quienes repitieron su brillante estilo y, de esta manera, se dio el continuo de lo que sería el manierismo en la pintura virreinal.

Pero la presencia de un tercero dejó una huella importante en los inicios del siglo XVII, se trata de mateo Pérez de Alesio. Él traía el prestigio de venir de Roma y haber pintado en la Capilla Sixtina. Aunque hay pinturas de él en Europa, es difícil saber de las obras americanas, pues no tenía costumbre de firmarlas. Para Statsny, de Alesio tuvo una participación importante en la vida artística del virreinato en los años formativos y su influencia debió hacerse sentir con mucho más peso del que se ha reconocido hasta la fecha (14).

Mateo Perez de Alesio pudo haber llegado a Lima el 8 de enero de 1590, según Chchizola (15). Más bien, Statsny ubica la fecha a principios de 1588 (16). Viene formando parte de un séquito del nuevo Virrey Don García Hurtado de Mendoza, aunque no se ha encontrado su nombre en la lista de pasajeros. Llegó a Lima después de residir en Sevilla donde fue muy alabado por sus obras. Por su renombre, de inmediato hizo muchas obras; entre ellas frescos y pintura al lienzo. Muchas de las obras han desaparecido. Tuvo actividad como grabador de importancia también en la ciudad de Sevilla.

Perez de Alesio nació en la ciudad de Lecce al sur de Italia, en ese entonces en poder de España. Siendo joven se integró al grupo de pintores manieristas y trabajó en Roma bajo la dirección de Zuccari y Nebbia. Forma parte de academias como miembro titular, pero utilizando el nombre de Mateo da Lecce.

Fue autor de un fresco de la mismísima Capilla Sixtina representando la defensa del cuerpo de Moisés. Tuvo gran actividad pintando temas del Antiguo Testamento en varias capillas y oratorios de las cercanías de Roma. Se sabe que estuvo en Venecia, Siena y Viterbo. Se va a Malta porque su temperamento lo obliga siempre a andar errante. Esta necesidad de viajar era porque así lo aconsejaba el gran teórico Paolo Picco en su "Diálogo de la Pintura" (17). Se hacía para difundir los conocimientos por el mundo.

Ya en Lima, se dedica a pintar retratos de la elite limeña de entonces. Se vinculó desde el principio con personajes adinerados del virreinato, así cobraba sumas más grandes sin problema. Pintó imágenes religiosas sobre planchas originalmente hechas para grabados. Hace el retrato del Virrey García Hurtado de Mendoza muy probablemente a finales de 1590. Pintó en la Catedral, en el convento Santo Domingo, en el convento San Agustín, en la iglesia de San Pedro y envió obras a la ciudad de Huánuco y Arequipa. Toda esta actividad está documentada desde 1590 a 1606. Hay un gran vacío de información, hasta que en 1616 se le menciona como fallecido. La ausencia de firmas en templos que constantemente cambiaban, terremotos, desinterés por cuidar las obras y conservar un patrimonio artístico han hecho desaparecer a de Alesio.

La Virgen de la leche es realizada alrededor de esta época y Statsny asegura que es obra de Pérez de Alesio, pero los Mesa-Gisbert más bien señalan que esto es un error y que en realidad sería de Pedro Pablo Morón, que fue compañero y discípulo de Pérez de Alesio. Se ha encontrado un contrato donde de Alesio se compromete a enseñarle por diez años el oficio a Morón, además de darle alojamiento y alimentación. Pérez de Alesio va obteniendo muchos contratos que logran que escale en la sociedad limeña.

Para Chichizola, Pedro Pablo Morón es autor de la Virgen de Belén, Virgen de la Leche para nosotros, la pintura está sobre una lámina de cobre para grabado con una Sagrada Familia del roble, pero firmada por Pérez de Alesio. Y para los Mesa-Gisbert no sino una réplica de otra pintura exactamente igual que se encuentra en Sucre (18). Sin embargo, Ricardo Estrabidis considera que sí es posible que la obra haya sido realizada por Alesio, ya que la lámina de cobre registra la firma del maestro en el grabado, y que, al no haber la prensa necesaria, el artista decidió usar la plancha como soporte para pintar la virgen.

Las vírgenes que tienen esta iconografía y que hay en muchas iglesias de Lima fueron conocidas como la de la Virgen de Belén. Es una advocación muy famosa desde la mitad del siglo XVI. El mismo Toribio de Mogrovejo solicita en 1604 a Pérez de Alesio la ejecución de una Virgen de Belén para llevarla en sus continuos viajes por el Perú. Nadie puede asegurar que la imagen que estudiamos sea la misma que se le pudo haber entregado a Mogrovejo, pero es semejante a ella, pues hubo muchas réplicas (19).

En el satuario de Santa Rosa existe una copia en lámina de cobre y la que se asegura también es de la mano de Alesio. Tiene agujeros en la oreja de la Virgen para colocarle aretes. La pintura ha sufrido constantes restauraciones y alteraciones. Existe, además, datos de varias réplicas que se preservan y otras desaparecidas. Se señala de una que existió en la catedral de Lima y que permaneció hasta el terremoto de 1746 en la capilla de Nuestra Señora de los Naranjos.

Fuera de Lima existen copias en el Alto Perú, en Cusco, en el seminario de Sucre, pero la asociación a la de Pérez de Alesio es innegable por las características observadas.

El concilio de Trento ocasionó que el tema de la Virgen de la leche desapareciera paulatinamente en Europa al inicio del siglo XVII. No era considerado digno como representación de la Virgen María, ella con el pecho descubierto y en la actividad de alimentar a su hijo era agraviada en su recato y modestia. Las indicaciones contrarreformistas no necesariamente eran tan obedecidas en América. La imagen de la Virgen de la leche fue constante en el siglo XVII y XVIII. La razón quizás es que en América no hay peligro de movimiento reformistas y ahí lo innecesario de insistir en la prohibición tridentina. Así la iconografía medieval y renacentista podía mantenerse en el nuevo mundo.

El movimiento, evidentemente impuesto por la Contrarreforma para confrontar los preceptos manieristas del momento, buscaba una manera más cercana a la naturaleza para expresar la religiosidad intensa a partir de la simplicidad compositiva, la austeridad, y que permita

la fácil comprensión del tema. Como señalamos, fue a causa del Concilio de Trento que se definieron directrices en cuanto a las producciones artísticas y que se presentaron en una época muy dura, porque el control sobre los artistas de la época fue intenso, de grado o fuerza. Se prohíbe el desnudo en las composiciones mitológicas o de género por considerarlas indignas. Luego, el contramanierismo, que se intensificó después, apuntó a conservar premisas básicas del manierismo, aunque atenuando la intensidad dramática e intelectual de la obra, simplificando tema y composición para su mejor comprensión. Por otro lado, la antimaniera sí es una respuesta de rechazo al manierismo y decidió seguir modelos naturalistas, buscando crear una expresión sagrada capaz de transmitir un sentimiento de piedad religiosa para así aproximarlos al espectador.

Las réplicas halladas de la Virgen de la leche fueron perdiendo su consistencia anatómica, algunos idealizaron demasiado el tema, convirtiendo a los protagonistas en más dulces. La distancia de las cabezas ha crecido, existen decoraciones con orlas de flores y también hay estofados de oro en el drapado del vestido.

Pérez de Alesio trazó un camino seguido por varios pintores de la época. Trabajó con pintores y asistentes que siguieron sus indicaciones y difundieron su estilo: Pedro Pablo Morón, Francisco Bejarano, Francisco García Nieto, Domingo Gil, su hijo Adrián y otros que aparecen en varios documentos. Su influencia afectó incluso el estilo de Bernardo Bitti y fray Pedro Bedón (20).

ICONOLÓGICO

La última etapa del análisis tiene que ver con manifestar los valores simbólicos de la obra que expresan la infinita variedad de síntomas donde interpretamos las características de la composición e iconografía como manifestaciones de algo más, esto se llama *iconología* (21).

Así, de la obra de Pérez de Alesio, podemos decir que existen varias leyendas asociadas a milagros y la veneración que Santa Rosa sentía por esta imagen. Según la tradición, el rostro del niño estaba originalmente volteado hacia el pecho de su madre. Un milagro, por el cual el niño mostró su predilección por la santa, fue la causa de su posición actual. La investigación señala que esta tradición es de origen reciente, pues ningún autor la menciona antes del siglo XIX (22).

La popularidad de esta imagen, presenta a Pérez de Alesio como un artista que logró expresar plenamente el sentir religioso de su época. Él creó el prototipo de una devoción (23) que alcanzó enorme difusión. Es por esta razón que hay bastante repetición del tema.

La imagen de *La virgen de la leche* alude al ritual alimentario de la dualidad Virgen/madre idealizada en la imagen de María y Dios/hijo encarnado en el Niño Jesús reconocido desde una tradición muy antigua. Mezclada con alegorías que provienen desde Grecia antigua, incluso pasando por historias de la nutrición de Santos desde los pechos de la Virgen María, nos hacen entender la mirada sobre el cuerpo y la sexualidad distinta a la que poseemos actualmente.

No cabe duda que esta imagen de María alimentando al Niño Jesús nos debe remitir a la idea de madre y a exaltar a María como tal, pues esa maternidad es evidente en el acto puntual de la lactancia. En esta acción aseguramos la salud del infante y, cómo no, su supervivencia. La imagen de Pérez de Alesio nos la vuelve a presentar en una tradición que ha sido constante en el arte y la espiritualidad. Nos presenta la maternidad. Ahí, quizás, su veneración e importancia.

CONCLUSIONES

Las obras de arte son la expresión de la cultura, de la emoción y el conocimiento humano. El acceso a ellas, es reconocido, es a través de las sensibilidades que cada uno pueda desarrollar y cultivar, pero no nos es desconocido que, cada vez más, las obras de arte pudieran parecernos incomprensibles y solo entendidas por expertos.

Existen diferentes metodologías para interpretar las obras de arte, sean estas de épocas, estilos y materiales diferentes. Muchos estudiosos del tema nos dan herramientas para hacerlo. Uno de ellos es Erwin Panofsky, quien con el método iconográfico-iconológico nos acerca al análisis de las obras desde perspectivas sencillas y prácticas, en progresión a miradas más complejas que abarcan lo cultural y lo simbólico.

Este método, que esta oportunidad se aplica a la obra virreinal *La Virgen de la Leche*, puede utilizarse también en la interpretación de otras variadas y, gracias a esto, nos las hacen más accesibles y,

además, nos comprometen en el trabajo de la investigación, pues hacemos el trabajo de comprender lo simbólico, lo histórico, es decir, lo contextual de cada una de estas expresiones que hemos denominado arte.

Este método tiene pasos claros y cada uno de ellos significa mayor complejización y apertura a la amplia interpretación de los productos culturales. De lo concreto a lo abstracto. Pasamos de lo evidente de la observación a la teorización más elaborada. La historia del arte tiene como elemento de estudio la obra y, a partir de ella, asegura muchas posibilidades de investigación y conocimiento.

NOTAS

- (1) Panofsky 1980: 45
- (2) 1980: 47-49
- (3) 1980: 60
- (4) 1980: 47-48
- (5) Chichizola 1983: 152
- (6) 1983: 167
- (7) Statsny 2013: 93
- (8) 2013: 94
- (9) 2013: 94
- (10) 2013:95
- (11) Panofsky 1980: 48
- (12) Schenone 2008: 64
- (13) Statsny 2013:92
- (14) 2013: 86

(15) Chichizola 1983: 111

(16) Statsny 2013:87

(17) Chichizola 1983: 116

(18) 1983: 134-136

(19) Statsny 2013: 92

(20) 2013: 99

(21) Panofsky 1980: 49-50

(22) Statsny 2013: 95

(23) 2013: 97

BIBLIOGRAFÍA

Chichizola, José. (1983). *El manierismo en Lima*. Lima: Pontificia Universidad Católica, Fondo Editorial.

Panofsky, Erwin. (1980). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial

Schenone, Héctor. (2008). *Santa María*. Buenos Aires: Editorial de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires.

Statsny, Francisco. (2013). *Estudios de Arte Colonial. Vol I*. Lima: Fuentes para la Historia del Arte Peruano e Instituto Francés de Estudios Andinos.