

Hablar de colores en los Andes es hablar de una historia olvidada. Una historia en la que el color, ya sea en su dimensión material o en su dimensión cromática, hilvanó antiguas formas de socialización y construyó un universo simbólico sobre el que se asentaron las prácticas de quienes habitaron el extenso territorio del Virreinato del Perú durante los siglos XVII y XVIII.

Frente a los vistosos *tocapus*, las plumas de colibríes o guacamayos que habían guardado lazos con la sacralidad y el poder, la iridiscencia de las aguas al amanecer, o la policromía indeterminada del arco iris – todos estos elementos asociados a la presencia de la dominación incaica sobre una heterogénea gama de pueblos y comunidades –, los colores ligados a la dominación española desplegaron un nuevo panorama presente en las imágenes cristianas que la acompañaban, entre otros objetos. Lienzos con vírgenes, cristos, santos y santas, ángeles, glorias o custodias introdujeron una retórica y un repertorio iconográfico diferente, así como códigos cromáticos que respondían a las convenciones enraizadas en la tradición europea.

¹ Gabriela Siracusano es Doctora en Filosofía y Letras (UBA), investigadora de carrera de CONICET y del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" (FFyL, UBA). El texto y las imágenes de esta exposición virtual guardan relación con el catálogo de la exhibición homónima llevada a cabo en el Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco" de Buenos Aires en Octubre 2003. Las estratigrafías exhibidas y su análisis químicos fueron realizados por la Dra. Marta Maier (FCEN, UBA), codirectora del equipo de trabajo. El resultado de esta investigación reconoce el subsidio otorgado por el Getty Grant Program de Los Angeles (USA). "La museología de la exposición realizada en Buenos Aires fue llevada a cabo por el equipo dirigido por Patricio Lopez Méndez.

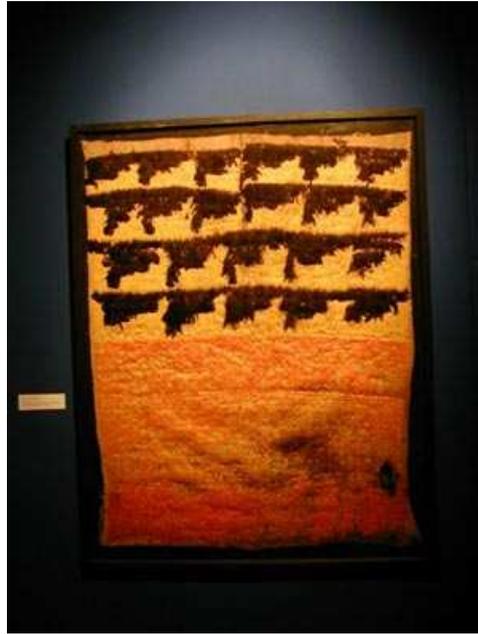


Fig. 1

Nuestro recorrido pretende exhibir las variadas maneras, usos y funciones que los polvos de colores asumieron tanto en la producción artística, como en tantas otras prácticas culturales en las que estos mismos polvos exhibieron una dimensión simbólica distinta – pero no menos importante – para los habitantes de la región andina, fueran indígenas, españoles, mestizos, esclavos, o criollos.



Fig. 2

Mediante un trabajo interdisciplinario y una metodología anclada en la historia cultural, “*Colores en los Andes*” se presenta como el producto de una investigación científica que reunió a la historia del arte con la química, en tanto campos disciplinares capaces de complementarse y enriquecerse mutuamente. Los colores, entonces, son los protagonistas de este relato. Su presencia en las obras expuestas nos permite trazar un extenso mapa de prácticas que los involucraron.

En las escudillas de los pintores, en los manuales de pintura y libros de secretos, en las listas de mercaderías, en los morteros de los boticarios, o como ofrendas en el espacio de lo sagrado, ellos son la llave de entrada para sumergirnos en una historia que conjugó creatividad, experimentación, memoria y poder.



Fig. 3



Fig. 4

LA MATERIA COMO DOCUMENTO

Los pintores que circularon por la región andina durante el período colonial durante los siglos XVI, XVII y XVIII, fueron los creadores de un imaginario que, en su variedad y complejidad, acompañó los procesos de conquista y evangelización, mediante la aplicación de diferentes recursos técnicos, compositivos, estéticos y estilísticos.

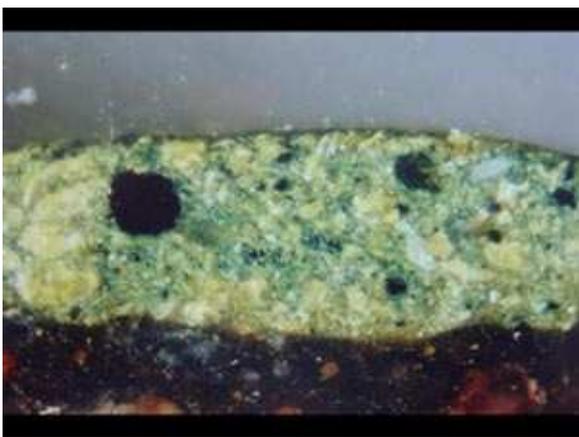


Fig. 6

Si nos ubicamos frente a cualquiera de sus lienzos a dos metros de distancia, podremos observar aspectos fundamentales para su interpretación como la elección iconográfica realizada – aspecto que nos habla del tema y el mensaje que la imagen nos propone –, la manera o estilo que identifica a tal escuela o artista, la selección de diversos colores o la resolución de problemas compositivos propios del oficio en términos espaciales.



Fig. 7

Si nos acercáramos unos pasos más e incluso pudiéramos rodear ese objeto, nuestra mirada podría advertir otras huellas de ese hacer remoto: pinceladas enérgicas o sutiles que definen diversas formas pero también competencias e intencionalidades, capas de pintura superpuestas en pos de lograr una veladura traslúcida, manchas de colores que se continúan o se contraponen, alguna inscripción o firma que denuncie su datación o autoría, detalles iconográficos inadvertidos pero las más de las veces claves a la hora de su significación, mermas de capas pictóricas que evidencian el paso del tiempo (como también condiciones de conservación, técnicas aplicadas o usos pasados de la imagen), la elección y calidad de soportes y bastidores, el oficio en el tensado de las telas, entre otras.

A esta altura de nuestra distancia con el objeto, su propia materialidad nos detiene y casi nos exige que busquemos otras alternativas para abordarlo. La contrastación de todo lo que hemos advertido con fuentes anteriores o contemporáneas al cuadro – ya sean materiales, escritas o visuales – nos abre un horizonte inmenso que posibilita redimensionar lo percibido y comprender dicho objeto como un producto histórico y cultural. Así, nos encontraremos con manuscritos como contratos, inventarios, libros de fábrica – entre otros –, con impresos – manuales de pintura, tratados, crónicas, libros de secretos, etc –, con objetos de uso ligados a su representación, así como con imágenes en pinturas y grabados, todos ellos elementos valiosos que nos hablan de comitencias y relaciones de trabajo, de lecturas y apropiaciones de saberes y prácticas, de la imagen como vehículo de intereses políticos, religiosos o económicos, de posibles vínculos entre centros de producción o talleres, de adopciones y reformulaciones iconográficas respecto de referentes locales o metropolitanos, o de su interacción con otros dispositivos de la vida cotidiana de la época.



Fig. 8

En síntesis, testimonios que insertan a este objeto en una red de significaciones y prácticas culturales que densifican y enriquecen nuestras primeras aproximaciones.

Ahora bien, ¿qué pasaría si recuperáramos esa íntima distancia con la obra e intentáramos meternos literalmente en su interior; si traspasáramos su superficie y nos sumergiéramos en su dimensión material? ¿Es que acaso podría revelarnos algo distinto o novedoso de lo ya encontrado e interpretado? ¿De qué manera?



Fig. 9

La obtención de una minúscula e imperceptible muestra de materia pictórica es el primer paso a seguir. En franco trabajo interdisciplinario y con la colaboración e intervención de restauradores y museólogos – quienes conservan y cuidan las condiciones de esa dimensión material –, y químicos – mediante la aplicación de metodologías y técnicas de análisis diversas –, esa pequeña muestra o corte estratigráfico puede ofrecer numerosos datos, desde la identificación de los materiales utilizados – pigmentos, colorantes, ligantes, resinas, aceites y barnices, hasta la manera en que aparecen dispuestos en diferentes capas, sus mezclas,

o

morfología.¹

Sin embargo, estos datos materiales procesados a la luz de las ciencias químicas aumentan su carga de sentidos cuando los pensamos como **indicios de prácticas pasadas**, cuando les otorgamos el lugar de **documentos** que nos permiten rastrear aquellas huellas o pistas de ejercicios y elecciones que ocurrieron en el espacio del taller, pero que, como veremos, también lo trascendieron.



En el pasaje del laboratorio al estudio del historiador del arte, dichos resultados cobran significación al compararlos entre sí – evidenciando habilidades y pericias particulares y compartidas – , al contrastarlos con las fuentes anteriormente mencionadas, como también con aquellos testimonios de destrezas y saberes que evidencian que los mismos materiales – en especial los polvos de colores – ocuparon un espacio en otros ámbitos como la metalurgia, la farmacopea o la alquimia.

¿Qué conocimientos son los que entonces podríamos obtener a partir de esta nueva mirada histórico cultural sobre la materia, que nos anima a acercarla al quehacer de los arqueólogos?

- Una identificación más precisa acerca de los colores utilizados en los talleres andinos, junto con la terminología con que se los nombraba, fuera indígena o española.
- La procedencia, precios y rutas de comercialización de dichos colores.
- La manera en que fueron molidos y manipulados, en mezclas y combinaciones, por los diferentes artistas.
- La posibilidad de colaborar con la datación y atribución de estas obras, en su gran mayoría anónimas y sin fechar.
- La elección de ciertos materiales y los conocimientos que debieron tener dichos artistas en cuanto a obtención, técnicas, riesgos que estos materiales suponían.
- Su adecuación o no a los manuales y recetarios de la época.
- Problemas inherentes a la adquisición de tecnología para el uso de ciertos materiales.

Por lo tanto, esta mirada microscópica e indicial sobre los colores permite algo más que conclusiones técnicas. Ella parte de lo material para avanzar sobre las costumbres, ideas y concepciones de quienes manipularon estas sustancias, insertando a estas pinturas en nuevos relatos y nuevas interpretaciones. Es por ello que hemos organizado nuestra argumentación alrededor de tres ejes temáticos – *Hacer, Saber y Poder* – que permitirán conocer y analizar el lugar que ocuparon los colores en la pintura colonial andina, a la vez que resignificar estos datos materiales de acuerdo a las diversas prácticas que intervinieron.

Antes de desarrollar cada uno de estos núcleos, presentemos ahora a nuestros protagonistas, los colores, y mencionemos a aquellos más significativos presentes en las estratigrafías de las obras pictóricas analizadas, así como los respectivos materiales utilizados.

LOS COLORES

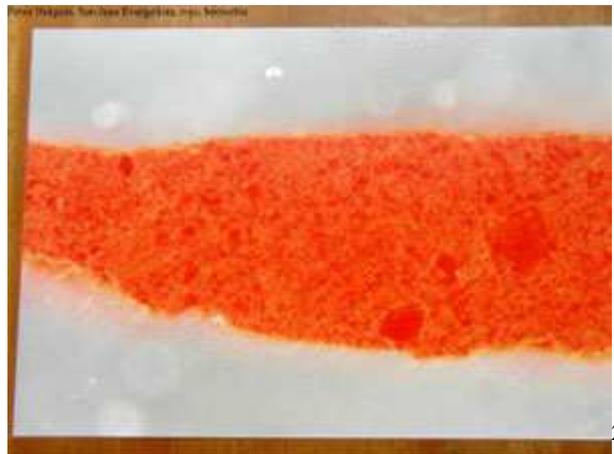
Rojos y ananjados

Almagre: conocido también como hematita, es un óxido de hierro, también llamado en los documentos tierra roja de España, piedra sanguínea o de sangre, almagre de Levante, almacre, entre otros. En la región sudamericana se lo conocía como *Puca Alpa*. Utilizado en tierras andinas para la pintura corporal, al igual que el bermellón, su presencia en la pintura colonial fue muy extendida, como base de otros colores o mezclado con ellos.

Bermellón: es un sulfuro de mercurio de color rojo intenso, procedente de las minas de cinabrio o azogue. Fue uno de los rojos más usados y aconsejados por la manualística española, ya fuera obtenido de forma natural o artificial, es decir, por síntesis química. En el área andina, se lo conoció con diferentes denominaciones como *llimpi*, *linpi*, *yehma*, *ychma*, o *paria*. La gran proveedora de cinabrio dentro del Virreinato del Perú fueron las minas de azogue de Huancavélica, mineral vinculado con el beneficio para la extracción de la plata, factor fundamental en la economía española de los siglos XVI al XVIII. Es uno de los pigmentos que más confusiones terminológicas tiene, asociado muchas veces al minio.

Carmín: es un colorante orgánico proveniente de insectos como la cochinilla (*Coccus cacti*) o el kermes (*Coccus illicis*). Su uso estaba ligado a la industria de teñido de paños o como laca para pintar. En los textos de la época aparece como *grana*, *grana fina*, *grana de esta tierra*, entre otros términos. Procedía de centros de producción novohispanos, siendo las más valiosas las de Oaxaca, Guatemala, y Honduras, aunque también se podía obtener grana silvestre en varias regiones sudamericanas. Fue uno de los colores más preciados por los pintores, y también fuertemente vinculado a la economía metropolitana, ya que llegó a ser una de las especies más valiosas en la canasta comercial.

Minio: es un óxido de plomo calcinado, de color rojo anaranjado, también llamado *minium*, *rojo de Saturno* o *azarcón*. Los pintores lo usaban para base, como secante para los otros colores, para carnaciones, o simplemente mezclado para adulterar el carmín o el bermellón, dado su bajo costo. Su procedencia está ligada a la del albayalde.



² Recuadro: Un corte estratigráfico es una muestra microscópica (1mm³) de una zona del cuadro extraída con un bisturí e incluida en una resina acrílica transparente. Se pule su superficie hasta obtener una sección transversal que permita identificar las distintas capas que componen la muestra. En orden sucesivo, éstas serían: el soporte, la base de preparación, una o varias capas de pigmentos con sus respectivos ligantes, una o varias capas de barniz y las impurezas depositadas sobre la última de estas capas.

Verdes

Cardenillo: este pigmento es un acetato de cobre producido por la exposición de láminas u objetos de dicho metal a vapores ácidos, lo que genera un polvo verde intenso, sumamente venenoso, según consignaba la manualística. Se lo conocía como *verdigris*, *verde eterno*, o *verdete* – entre otros – y su presencia en la pintura colonial andina se da mezclado con una resina dando como resultado lo que se entiende por resinato de cobre. Fuentes documentales coloniales lo registran con las voces indígenas *llacsa*, *llaxa* o *copaquiri*. Su presencia en contratos, libros de fábrica e inventarios de Cusco y Potosí indica el alto uso que de este pigmento se hacía, siendo su procedencia tanto local como extranjera en forma natural o manufacturada.

Malaquita: este carbonato básico de cobre es reconocido en fuentes europeas y americanas como *Chrysocolla*, *Chrysollita*, *verde montaña*, *tierra verde*, entre otros, mientras que en la región andina se lo designaba con el nombre de *Coravari*. Su extracción en dicha zona provenía de yacimientos como el Cerro Sapo (departamento de Cochabamba) y Cazpana (Atacama), entre otras fuentes del mineral de cobre en la zona cordillerana. Los cristales de malaquita eran utilizados en la pintura al óleo, temple o fresco y los pintores del Virreinato del Perú lo utilizaron para lograr brillantes tonalidades de verdes y azules.



Azules

Añil: Conocido comúnmente como índigo o azul de Castilla, este colorante es de origen vegetal (familia de las *Papilionaceae*, *Indigenae Caachira*). Fuentes americanas del siglo XVII y XVIII lo mencionan como *anir*, *annil*, *mintli*, *xiuhquilitl*. Fue uno de los colores más utilizados en los talleres cusqueños, ya que su precio no era elevado y servía para cubrir bien las superficies o para mezclarlo con pigmentos amarillos para lograr tonalidades de verde. Al igual que el carmín, su uso en la industria pañera y como especie tributaria fue generalizado. La región centroamericana fue la mayor proveedora de este color aunque se sabe de la existencia de esa especie en todo el territorio andino.

Azurita: Pariente de la malaquita, este pigmento azul intenso – un carbonato básico de cobre – fue uno de los pigmentos finos más utilizados por los pintores andinos. Llamado *azul de montaña*, *azul de Santo Domingo*, *polvos azules*, o *cenizas azules*, este color se comercializó en todo el virreinato, proveniente tanto

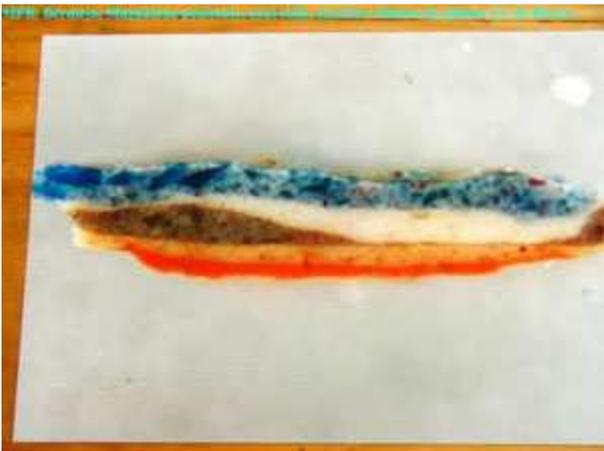
Los cortes estratigráficos se utilizan para estudiar los componentes, la técnica y el estado material de las capas de pintura. Estos estudios se complementan con análisis microquímicos para la identificación de pigmentos minerales, y con ensayos de tinción específicos para ciertos compuestos naturales como lípidos y proteínas. Estos ensayos se basan en la formación de productos solubles de colores definidos, la aparición de precipitados, el desprendimiento de gases y la solubilidad o insolubilidad en determinados solventes. El análisis por microscopía electrónica de barrido con microsonda de rayos X permite, además, identificar inequívocamente los pigmentos inorgánicos y la base de preparación de un sector de una obra pictórica

de vetas europeas como de aquellas presentes en Santo Domingo y la zona cordillerana. Su presencia puede apreciarse en la pintura de cielos y ropajes de vírgenes y ángeles.

Prusia: creado en 1704 por el berlinés Ghislain Diesbach, este ferrocianuro férrico elaborado por síntesis química se expandió rápidamente entre los talleres europeos y americanos de mitad del siglo XVIII, ante la merma del valioso pigmento lapislázuli y el agotamiento de las minas de azurita. Los documentos lo mencionan como *azul de Prusia*, *prucia* o *azul de Berlín*, siendo aplicado puro o mezclado con amarillos, tanto por los talleres cusqueños como los de las misiones jesuíticas.

Smalte: Pigmento vítreo de color azul brillante producto de la presencia de óxido de cobalto o *saffre*, tal como lo mencionan las fuentes de la época. Se lo conocía como *esmalte*, *esmaltín*, *vetro di cobalto*, o *azul de Sajonia*, esto último relacionado con el hecho de que, a partir de fines del siglo XVI, fue Sajonia la que monopolizó el comercio de *saffre*. Su obtención está ligada a la industria del vidrio, de compleja elaboración. Su presencia en la pintura colonial andina fue registrada por primera vez en 1994 en un conjunto de obras del altiplano jujeño argentino, pero posteriores estudios lo registraron también en otras producciones del área cusqueña y potosina.

Amarillos :



Amarillo de plomo-estaño: de color amarillo claro, este dióxido de plomo-estaño era conocido también como *hornaza*, *ornacha*, *giallo di Fiandra*, o *giallo di vetro*, y su origen de manufacturación estaba ligado a los hornos de vidriar de los alfareros. Como centros de distribución se puede mencionar a Venecia y Bohemia. Aparece mencionado en los manuales españoles y su uso se dio con frecuencia entre los siglos XV y XVIII, para luego desaparecer y retornar, como pigmento sintético, en el siglo XX. Tiene cualidades opacantes y secantes. Su presencia se advierte en una única obra de nuestro *corpus*, de probable origen flamenco.

EL HACER

El noble arte de manejar los colores



La práctica de la pintura guardó durante siglos un costado que la ligó a aquellas actividades consideradas mecánicas o serviles. El uso de pinceles, piedras de moler, lienzos, y por supuesto, todo tipo de sustancias necesarias para la confección de colores evidenciaban que, por detrás de la construcción del *disegno* de una imagen, existía una serie de actividades manuales que acercaba a los pintores a labores vinculadas con el artesanado. Si bien la adquisición de un fundamento matemático como lo fue la inclusión del método perspectivo en el siglo XV colaboró en el prestigio que les otorgaba esta *invenzione* y posibilitó su ingreso a las Artes Liberales, el avance fue lento y paulatino. Bajo una estructura gremial de tipo corporativo y familiar, de origen medieval, que regulaba sus condiciones de trabajo, al igual que las de los zapateros, tintoreros, confiteros o plateros, los pintores españoles de los siglos XVI, XVII, e incluso parte del XVIII, vieron reglamentada su actividad por ordenanzas reales que suponían un sistema de aprendizaje pautado, el control del mismo mediante exámenes y el pago de impuestos sobre sus productos. Maestros, oficiales y aprendices desarrollaban este quehacer bajo dicha estructura gremial, que involucraba, en muchos casos, tanto el suministro y control de la calidad de los materiales utilizados – entre ellos los pigmentos –, como su evaluación en manos de veedores, incluyendo la aprobación para constituir taller. Esta situación redundó, obviamente, en la dificultad para la adquisición de un prestigio social que los pintores intentarían revertir con el correr de los años. Las acciones y escritos a favor de la defensa de la “noble pintura” y el rechazo al pago del impuesto conocido como *alcabala*, fue el recurso que ellos aplicaron para ubicarse en un lugar distinto dentro de la sociedad moderna. Así, Gaspar Gutierrez de los Ríos – licenciado en letras y tapicero de la corte de Felipe II – publicaba en el año 1600 su *Noticia General para la Estimación de las Artes* en la que intentaba probar que las artes del dibujo, la pintura y la escultura, al igual que la platería o la tapicería, no eran artes mecánicas. Le siguieron el famoso pleito de Vicente Carducho en 1625 sobre el cobro de alcabala sobre sus pinturas y la defensa de la “nobleza de la pintura” que exhibieron en sus escritos tanto Francisco Pacheco a mediados del siglo XVII como Antonio Palomino de Castro y Velasco en pleno siglo XVIII, todos ellos exponentes de la manualística ya referida. Esta argumentación a favor de la liberalidad y el entendimiento como cualidades de dichas artes, debía por lo tanto jerarquizar, en sus discursos, el espacio otorgado al *disegno* y la inteligencia, o sea la sección conocida como la *Teórica*, por sobre aquel conferido a mencionar los secretos de la *Práctica* – en la cual las recetas para el uso de los colores eran fundamentales –. Indicios de esta estrategia de jerarquización podemos encontrarlos en el lugar que ocupan estos secretos en los manuales – muchas veces al final y de manera más reducida que otros conocimientos –, como también la manera de mostrarlos en boca de un aprendiz, como puede apreciarse en los *Diálogos* de Carducho, liberando al maestro de ese vínculo con la condición servil.



Es decir, entonces, que el mundo de los polvos de colores, de su molienda, y su preparación requería, por un lado, una adquisición de habilidades y conocimientos necesarios para el oficio, mientras por el otro se constituía como el costado menos valorado y más mecánico de la actividad, valoración que, de alguna manera, también obró sobre los abordajes historiográficos tradicionales.

Constituir taller en tierras andinas: entre el control y la necesidad

Frente a esta situación metropolitana, la escena en el Virreinato del Perú guardó matices compartidos pero también particulares. Previo a la llegada de los españoles a territorio andino, el poder político incaico ya ejercía un control sobre las actividades ligadas a la pintura. Las Ordenanzas Incaicas establecidas por Tupac Inca Yupanqui y relatadas por la *Nueva Corónica* de Guamán Poma establecían a las claras las formas que guardó ese control. Los “*pintores que pintan paredes y en quiro*” o los que fabricaban colores para teñir, insertaban sus actividades en una estructura piramidal, regida por las necesidades y funciones que establecía el Inca. Los colores, por ejemplo, eran muchas veces provistos por dicho poder.

Es decir que la tradición endogámica gremial española vino a superponerse a esta organización, que, por cierto, guardaba una larga tradición en estos quehaceres y habilidades técnico-artísticas, hecho que algunos, como el padre José de Acosta, advirtieron al hablar de los nativos como “*maestros en el arte del pintar y modelar*”. La organización en gremios y cofradías, y todo el conjunto de regulaciones que ello suponía también se implementó en territorio andino. La examinación para constituir taller – mediante el cual se evaluaba el grado de conocimientos respecto del trato y uso de los colores, el arte de aparejar lienzos o el dominio de las técnicas y la representación iconográfica –, así como las jerarquías en el sistema de aprendizaje, pueden advertirse en ordenanzas como las de Lima de 1649 o en los propios contratos presentes en actuales archivos.

Sin embargo, también es necesario recordar que los controles no fueron tan taxativos en la práctica. Desde temprano se puede reconocer la inexistencia de exámenes, o cómo, en muchos casos, un mismo artífice desempeñaba distintas actividades, datos que hablan de una situación distinta ligada a otras necesidades, como ya veremos. Asimismo, estas artes consideradas mecánicas trazaron un mapa diferente al planteado del otro lado del océano. Pues para aquellos pintores que llegaban en pos de lograr un espacio social distinto al reconocido en su terruño, el nuevo escenario les ofrecía un horizonte diferente. Los oficios ligados a la empresa evangelizadora comenzaban a incluir la nobleza, honestidad y utilidad, y eran los españoles o criollos los que debían agenciarse esas cualidades, tal como señalaba el padre agustino Meléndez, aún cuando todavía arrastraran ese costado servil. La mano de obra indígena ejerció, en un principio, las tareas más mecánicas en el taller, aunque sabemos que rápidamente su presencia fue ocupando también el espacio del maestro e incluso constituir gremio aparte, como lo mostraron los episodios de Cusco de 1688.

Estamos, entonces, frente a una situación que requería de la imagen como instrumento de persuasión y adoctrinamiento para una gran masa, hecho que condicionó las maneras en que se presentaba este oficio pero también los mecanismos para su producción. Sin embargo, estas condiciones no lograron eximir a los pintores de los pagos de alcabala. Todos los materiales usados para pinturas, retablos e imaginería (pigmentos, pinceles, maderas, lienzos, resinas, etc) pagaban este impuesto. En particular, los pigmentos eran considerados mercancías tributarias como simples, fueran para pintores como para boticarios, tal como lo testimonian los libros de *Reales Alcabalas* de centros como Potosí o La Plata.

La travesía de los colores: de las minas al espacio del taller



Ahora bien, ¿cómo se adquirirían estos pigmentos? Las fuentes indican la posibilidad de una provisión local respecto de algunos de ellos, ya fueran tierras o pigmentos más elaborados, ya conocidos y utilizados por la población autóctona. De todas formas, la ruta de los colores trazó un mapa muy extenso y complejo en el que los pigmentos conectaban centros de producción y distribución como Venecia, Sajonia, Cadiz o Sevilla con ciudades como Lima, Cusco o Potosí, no solo en el sentido de mercaderías que arribaban sino también

que salían del territorio americano, e incluso, en algunos casos, con recorridos internos. Puertos como Portobello o Maracaibo funcionaban como intermediarios y ciudades como Cusco, Puno, Chicuito, Lipes, La Plata, Potosí, Tarija, Ylo, o Arica eran buenos centros donde comerciar estas mercaderías, sin descartar la entrada de pigmentos por medio del contrabando que se iniciaba en Buenos Aires, pasaba por Córdoba, y seguía su camino a Tucumán, para cruzar la “garganta” de Yavi y arribar a Potosí.

En forma de polvos, en pasta o en piedra, o en algunos casos como cuentas, estos colores llegaban al espacio del taller por la provisión dada por la comitencia o por propia adquisición de los pintores en las boticas o las especierías. Incluso existe la posibilidad de que algunos pintores se proveyeran ellos mismos de algunos pigmentos para su preparación, dada la cercanía con algunos centros mineros. Entre los materiales más frecuentes en las listas de mercaderías se destacaban los polvos azules o azurita, el albayalde, el bermellón, la grana o carmín, el cardenillo, y el añil, junto con los bálsamos, resinas, aceites y cera, sustancias estas últimas necesarias para las distintas técnicas utilizadas.

Ya dentro de los talleres y obradores, los colores se desplegaban en ese espacio entre frascos, escudillas, piedras de moler, hornillos y braseros, morteros, junto con la preparación que suponían los pinceles de distintos grosores, las mesas de trabajo, los manuales y libros de secretos, maderas y bastidores, o los diferentes tipos de telas a las que había que tensar, imprimir y bosquejar. En este espacio del hacer pictórico, no faltaban los grabados, desplegados en las paredes o dentro de los libros de estampas, que los maestros utilizaron para transportar o reformular aquellas imágenes más requeridas y funcionales al proceso de evangelización y conquista, a partir de las cuales se generarían series iconográficas que recorrieron el virreinato desplegándose en capillas, conventos, hospitales, o ámbitos particulares. Tampoco faltaban las pinturas de origen europeo que, en muchos casos, los pintores tomaron como referente o estudiaron su estilo y factura, contrastando este aprendizaje con el que otorgaba la lectura de los manuales. Tal parece haber sido el caso de una obra presente en la colección del Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”. Se trata de una tabla con el tema de la *Piedad*, de fines del siglo XVI y principios del XVII, y parece responder a los lineamientos de la escuela flamenca. El parentesco de esta tabla con un lienzo atribuido por José de Mesa y Teresa Gisbert a Melchor Pérez Holguín – hoy en una colección norteamericana – nos anima a pensar que, tal como era común en los talleres coloniales, el potosino pudo haber examinado esta tabla no sólo para copiar su imagen sino también para investigar sus cualidades técnicas.

La representación del espacio del taller nos la ofrecen mucho más los indicios que arroja la presencia de ciertos materiales y las técnicas empleadas en las pinturas que hoy conocemos, que las imágenes acerca de él. En escenas del taller de San Lucas pintadas en territorio andino, los objetos representados parecen limitarse al bastidor y el lienzo, los pinceles, las escudillas, algún grabado y, casi siempre, los ángeles moliendo los pigmentos sobre la losa, como es el caso del lienzo de fines del siglo XVII presente en el Museo de Arte de Lima (Perú) o el *San Lucas pintando a la Virgen* pintado a principios del siglo XVIII por un seguidor de Melchor Pérez Holguín, de la Iglesia de San Juan en Potosí (Bolivia). Ya en el siglo XIX, la mirada de un viajero como Paul Marcoy presenta una escena y un relato ciertamente irónico, en el que el espacio del taller se ha transformado en un chiquero y la *Madonna* en una mujer tosca que esgrime una cuchara como único atributo, aunque no faltan las imágenes de grabados colgando de los muros.

Pero las pruebas materiales nos introducen en ese espacio desde un lugar distinto. Nos hablan de prácticas en las que la experimentación y el dominio de la técnica, pero también las necesidades y funciones de las imágenes, definieron diversos procedimientos. La representación de varias advocaciones en un mismo lienzo es un indicio de que dichas imágenes eran creadas en conjunto para luego recortar, dada la gran demanda. El ondeado de los límites de una tela clavada en un bastidor señala la técnica de tensado utilizada.

Los pigmentos, por su parte, también nos instalan en él. Así, la capa de una azurita de excelente calidad desplegada sobre bases de albayalde y hematita que aplicó el pintor Antonio Bermejo o Mermejo en 1623 para lograr el azul de la perspectiva aérea de la *Santa María Magdalena penitente* manifiesta la elección de un material noble como la azurita – ante la escasez del valioso lapislázuli – a la vez que un despliegue técnico logrado con tiempo y prolijidad, tal como más tarde aconsejaría Francisco Pacheco:

“(…) es color más delicado y dificultoso de gastar; y a muchísimos pintores buenos se les muere; advertiremos empero el modo cómo se ha de labrar a óleo con limpieza para quedar lúcido”



Otro tanto podemos decir del lienzo que representa a *San Francisco de Paula* en un paisaje de Melchor Pérez Holguín (ca.1660-ca.1732) pintado aproximadamente en 1718. Allí, el maestro de la escuela potosina resolvió el problema de la perspectiva aérea – tema sutil y complejo al que Leonardo da Vinci había dedicado tanto estudio – creando una mezcla de colores sumamente ingeniosa no presente en los manuales de la época: malaquita remolida con albayalde y smalte. Nuestro pintor lograba así una tonalidad azul verdosa con el brillo que ofrecían los cristales del azul vítreo, pigmento seguramente adquirido en el mercado potosino. A su vez, esta mezcla en la paleta nos lleva a vincular esta manera de trabajar con aquella exhibida por un pintor de la puna jujeña – Matheo Pizarro – de quien se tiene noticia que habría pasado por el taller de Holguín. La experiencia del potosino en el manejo del smalte – pericia que también advertimos en el cuadro de la *Adoración del Santísimo Sacramento* - nos permite imaginar la presencia de este material en su taller, siendo molido en diferentes grados – según el mayor o menor brillo buscado, tal como dictaban los manuales –, junto con aquellos consejos volcados en los textos de Georgius Agricola (1556) o de Antonio Neri, en su *L'arte vetraria* (1612).

Estos ejemplos, junto con todos los otros que exhibe esta muestra, demuestran que el horizonte de cuidados, riesgos y significados intrínsecos exigidos para el uso de los colores inundaba la escena del taller o el obrador colonial. Cada uno de ellos guardaba secretos y antiguos modos de manipulación. Al albayalde había que molerlo y ablandarlo en agua antes de mezclarlo con algún aceite. Los bermellones, minios y almagres – cargados de significaciones tanto europeas como indígenas – eran buenos para bosquejar, mientras que el carmín lo era para labrar o bañar, inmerso en una buena laca. Las resinas podían teñirse con

cardenillo, pigmento que requería cuidados especiales. La técnica de curado y destilación del añil era compleja, tal como dictaban los consejos del pintor quiteño Manuel de Samaniego:

“Poner el añil en grano con meados, cuarenta días y llegados a cumplir dichos días, sacar y desaguar ocho días poniéndole alumbre de Castilla cada vez que remude el agua cumplidos dichos días y ya que esté bien desaguado y limpio molerlo con aceite de lino, echarle vuelta de alumbre de Castilla, y bien molido ponerle en un vidriado y poner en horno de pastelería hasta 24 horas y cumplidas las horas sacar y moler con el mismo aceite de lino y poner un poco de vidrio molido que es muy bueno”.

colorante que se emparentaba, a su vez, con las prácticas de tintorería de paños, como tan bellamente ilustraron en el siglo XVIII las imágenes del obispo de Trujillo Balthasar Martínez Compañón.

Pero, ¿qué otros saberes y concepciones respecto de ellos se cruzaban en la práctica de los pintores?



Ancorca: esta laca orgánica de origen vegetal (tinta de la *gualda* o *Reseda Luteola*) de color amarillento, era conocida como *encorca*, *ancorca de Flandes* o *arzica*, utilizada como segunda tinta sobre otros pigmentos amarillos o mezclada con azules para lograr tonalidades verdosas. Según los manuales españoles de la época, era una laca muy utilizada por los pintores.

Ocre amarillo: esta tierra natural es un pigmento muy antiguo. La presencia de hidróxido de hierro entre sus componentes le da el color amarillo. Su explotación se da a cielo abierto y su preparación era por trituración, lavado y secado. En las tierras del Perú se lo llamaba *quellu*.

Oro: este elemento metálico de alto valor económico era usado por los pintores en forma de pequeñas hojas o láminas, o en polvo, para resaltar determinados sectores luminosos del cuadro como cartelas, adornos,

detalles de los paños, etc. La lámina de oro se adhería sobre una base de calcio o tierras rojas con algún adhesivo natural.

Oropimente: este sulfuro de arsénico fue el pigmento amarillo más utilizado por la pintura colonial andina, pese a su alto grado de toxicidad. Los textos de la época lo presentan como *jalde*, *auripigmentum*, *arzicon*, o *rejalgar* (nombre que también identificaba al *jalde quemado* o *sandaraca*, de color anaranjado intenso). El oropimente se encontraba en zonas cordilleranas cercanas a actividad volcánica y su presencia en los Andes fue registrada desde el siglo XVI por fuentes europeas. Su color amarillo brillante fue utilizado por los pintores para representar las luces y brillos de joyas u objetos dorados, estrellas y resplandores de glorias. Puede relacionarse este pigmento con el término quechua *carvamuqui*. Los pintores del área andina lo usaron puro o mezclado con pigmentos azules o rojos.

Blancos

Albayalde: el blanco de plomo es un carbonato básico de plomo conocido también como *albus*, *biacca*, *esbiacca* o *cerussa*. Las minas de plomo de Europa y América (Juli y Azángaro) proveían de este mineral para su producción en el Virreinato. Su presencia es frecuente en las listas de mercadería que llegaban a los puertos sureños, dado su uso extendido para fines artísticos pero también cosméticos. Fue el blanco más usado para aclarar las tintas o producir efectos de luz.

Negros

Negro carbón: este pigmento, producto de la calcinación de maderas diversas, fue muy utilizado por los pintores andinos debido a su fácil obtención. Aparece en los cuadros analizados como base o mezclado con otros pigmentos para oscurecer las tintas. Según fuentes como la de Guamán Poma de Ayala, las sociedades indígenas lo usaban para pintarse las caras en señal de luto ante ciertas carestías o desastres de la naturaleza.

Negrode hueso: se obtenía calcinando huesos o astas de animales, logrando distintas tonalidades oscuras.

Tierras

Las tierras compuestas de diferentes minerales, de tonalidades pardas, rojizas, amarillentas o verdosas, fueron sumamente utilizadas, dada su fácil obtención, por los talleres coloniales andinos como bases de preparación o mezcladas con otros pigmentos para pintar los sectores más bastos de los cuadros.

Resinas y aceites

A estos materiales del color debemos agregarle la presencia de resinas y aceites como aglutinantes y barnices que permiten que las partículas de esos polvos se mantengan cohesionadas entre sí y unidas a otras capas o al soporte, a la vez que se protejan del medio ambiente. Respecto de las resinas cabe mencionar que los pintores andinos utilizaron este aglutinante vegetal para teñirlo de diversos colores y lograr lacas translúcidas y parejas, o como barniz de protección.

Entre las más usadas, podemos mencionar el damar y el copal. Las fuentes escritas testimonian que las resinas y bálsamos eran abundantes en el territorio americano, sumamente valoradas como mercancía que circulaba entre España y América.



Fig. 23

Los pigmentos entre el arte y la ciencia

Efectivamente, aquellos metales y cristales que los pintores transformaban en polvos para pintar eran los mismos que podían encontrarse en el ámbito de la metalurgia, en un gabinete de algún interesado por los procesos alquímicos o en los morteros y frascos de una botica. Y es que el arte de hacer colores se vinculaba con cada una de estas actividades, y una antigua tradición los ligaba con los cuatro elementos primordiales –

agua, tierra, aire y fuego -, con los cuerpos celestes, los humores y el zodiaco. Tal como se pensaba, por influencia de los astros, la tierra exhalaba gran cantidad de “*húmedos vapores*” que daban origen a los metales y piedras preciosas, como la esmeralda, el oro y la plata, el azufre, el oropimente, o el cobre, entre muchos otros. Junto con la mirada científica y mecanicista que avanzaba con la modernidad, una corriente de raigambre hermética y alquímica subyacía en la manera de entender cómo se comportaban estos elementos cromáticos y cuáles podían ser sus usos eventuales. Los escritos de Arnaldo de Villanova, Ramón Lull, Paracelso, Robert Fludd, Giambattista della Porta o, más tarde, Athanasius Kircher eran fuentes inagotables para las mentes estimuladas por las propiedades de la materia.

Las Indias Occidentales, con su despliegue de “maravillas” y “curiosidades” no exentas del afán de conquista y control del territorio, pasaron a formar parte de este universo en el que se intersectaban el deseo del saber con el de los beneficios económicos que este saber podía brindar. La extracción de la plata en la región andina representó uno de los factores primordiales de la economía regional y mundial. La explotación del Cerro Rico de Potosí en la actual Bolivia diseñó, a partir del descubrimiento de sus yacimientos en 1545, un amplio panorama de acciones que incluyó la explotación de mano de obra indígena bajo la figura de *yanaconas*, el surgimiento de un centro de actividades comerciales como también artísticas, junto con la adquisición de nuevas tecnologías y métodos de amalgamación para la extracción del metal preciado. Su fama y su imagen se instalaron rápidamente en el imaginario de muchos mineros y estudiosos de los tesoros subterráneos del otro lado del océano, muchas veces con una cuota alta de exotismo y fantasía.

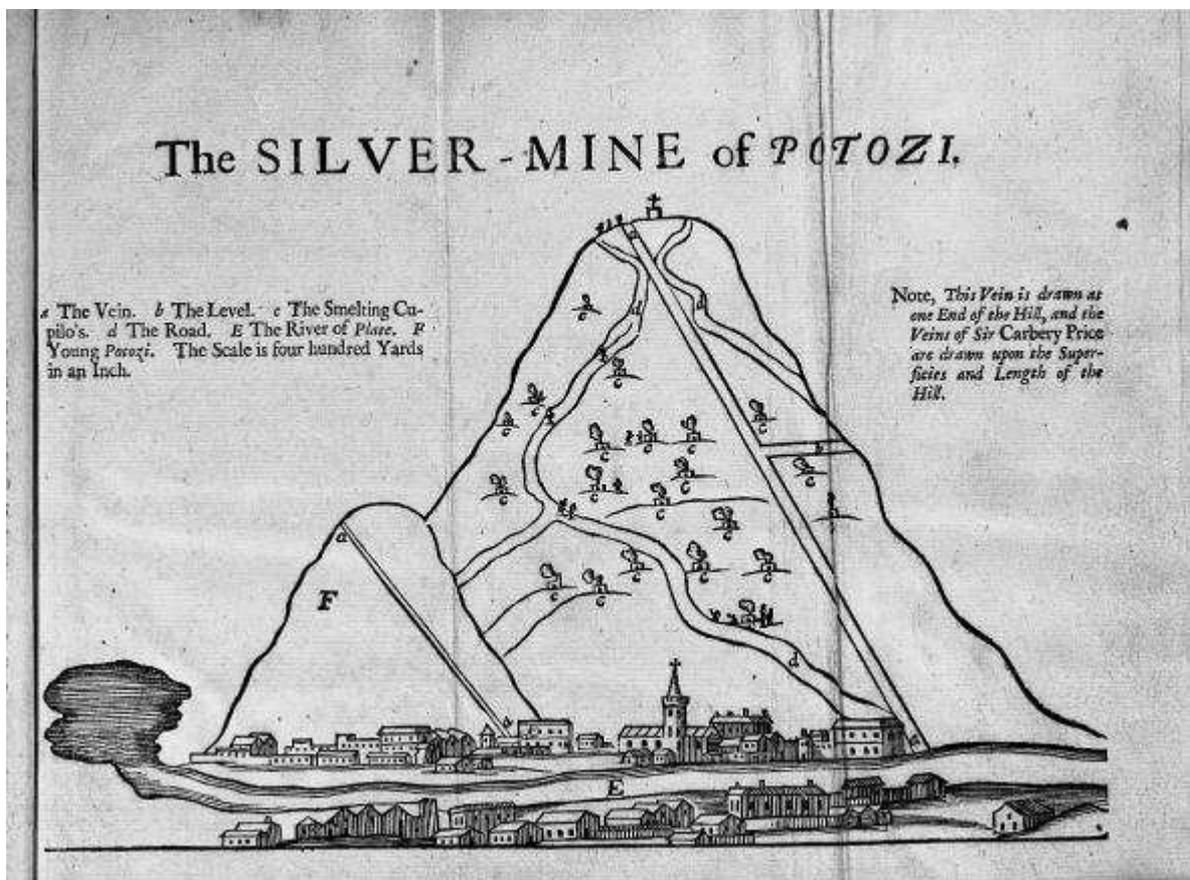


Fig. 19

En esta ciudad vivió durante la primera mitad del siglo XVII un personaje singular e interesante: el padre y licenciado Alvaro Alonso Barba, natural de Andalucía y autor del tratado de minería y metalurgia americana

más importante de la época, *Arte de los Metales*, publicado en Madrid en 1640. En este libro, Barba describe el método de amalgamación conocido como “de cazo y cocimiento”, para el cual era indispensable el mercurio o azogue, también llamado cinabrio, base –como ya indicamos– del rojo bermellón que usaban los pintores. Una fuente como ésta nos proporciona un caudal inagotable de información acerca de cómo se comprendían las propiedades de éste y otros minerales, a la vez que nos introduce en la íntima conexión que existió entre el arte de la metalurgia, el arte de hacer colores y la “filosofía secreta” del hermetismo.

Así, el bermellón, como el presente en el cuadro del *San Juan Evangelista*, se identificaba con los dos componentes de la tríada alquímica: mercurio y azufre, principios femenino y masculino, identificados con la luna y el sol, lo sólido y lo húmedo, y su color rojo aparecía como símbolo de purificación en el sistema hermético. Barba sabía de estas cuestiones y hablaba de él como de “*naturaleza viscosa y muy sutil, abundantísima de humedad*”, combinando una concepción moderna de la ciencia en términos de observación directa con la convicción de que podía transmutarse en todos los metales.

Como éste, cada metal era influido por un astro, “*Sol, al oro; a la plata Luna; Venus, al cobre; Marte, al hierro; Saturno, al plomo; Jupiter, al estaño (...)*”, cargándose así de sentidos y simbolismos compartidos no sólo por nuestro autor sino por muchos otros, como puede advertirse en fuentes tanto americanas como españolas de la época.

El cura párroco de San Bernardo, quien parece haber tenido una jugosa biblioteca en la cual Teofrasto, Ramón Lull, Mattioli, Agricola y Arnaldo de Villanova dialogaban con Aristóteles, Galileo Galilei, o della Porta, combinó estos saberes con aquellos provenientes de su práctica experimental en tierras andinas, a la vez que un profundo conocimiento de tradiciones locales respecto de estos minerales. En este triple cruce de concepciones, los colores se desplegaban entre las páginas de su libro, dando cuenta de que sus posibles lectores no eran sólo personas interesadas en la metalurgia, sino también aquellos que manipulaban estas sustancias para otros fines, como, en efecto, los pintores. La mención al oficio del pintor y las recetas sobre tal o cual pigmento que ofrecía en las diferentes secciones resultan fieles indicadores de ello. Aún cuando sabemos del alto grado de analfabetismo que existió en el común de las poblaciones, no debemos descartar que las prácticas de lectura y transmisión de conocimientos se daba por acciones individuales pero también por lecturas en voz alta o por transmisión oral (mucho más cuando se trataba de secretos del oficio).



Fig. 22

Los “secretos” del color entre el hacer y el saber

Entre hornos, cazos, cuencos, pinzas, alambiques y demás utensilios, la presencia del cinabrio, el oropimente, el bol arménico, o el minio – dispersos en los estantes o frascos de los gabinetes –, exhibía un uso y una simbólica que trascendía ese espacio y se escurría entre las discusiones de quienes los depositaban en escudillas o los molían finamente para que sus imágenes adquirieran cromatismo, brillo o resplandor. Desde los primeros manuales y recetarios de arte que habían sido escritos en Europa, la alquimia de ciertos elementos o la transformación del aspecto y el color de los minerales al someterlos a distintos agentes, con su consecuente identificación con características que iban desde la “corrupción” (el plomo del albayalde) y la “pestilencia” (el cardenillo) hasta la “purificación” (el mercurio y azufre del bermellón), habían sido tópicos ineludibles; los mismos que habían permitido que se instalaran en los gabinetes de curiosidades o “*meraviglie*” como objetos exóticos.

En una tierra donde estos minerales se daban en abundancia, cargados de significados ancestrales otorgados por sus pobladores nativos, esto venía a superponerse y provocar deslizamientos de sentido, junto con la mirada de la nueva religión. Así, el sentido corrupto y corrosivo del plomo desde dicha corriente hermética se encontraba con una interpretación que vinculaba el hallazgo de estas minas de “*yana tite*” hechas por el Inca, con la ayuda de demonios, tal como señalaba Guamán Poma.

Ciencia, magia, astrología y alquimia recorrían, entonces, el universo de saberes respecto de estos materiales, los que podemos reconocer en la mayoría de los cuadros expuestos. Este encuentro, que podía suponer un acceso limitado a unos pocos iniciados, se vio favorecido por la difusión de un género literario que, de manera amena, combinaba saberes útiles y prácticos con aquellos considerados “ocultos”. Nos estamos refiriendo a los Libros de Secretos. Estos libros ponían al alcance de muchos los conocimientos científicos reservados a las élites eruditas, mediante un lenguaje atractivo y una estructura en forma de recetas - con la inclusión de imágenes didácticas - , en una clara unión de “hacer” y “saber”. Su popularización en el siglo XVII se vio ligada a la difusión de la idea de una ciencia que tomaba a la naturaleza “por asalto”, con un acento puesto en la *curiositas*, la *invenzione* y el virtuosismo, tal como señalan Paolo Rossi y William Eamon. Textos como *Le Moyen de devenir riche* (1636) de Bernard Palissy, *The Jewel House of Art and Nature* (1653) de Hugh Plat, o el *Dictionnaire Mytho-hermétique* (1758) de Antoine Pernetý son algunos de los exponentes más interesantes de este género, en los cuales es posible reconocer esta actitud.

Los “secretos” de estos libros eran muy variados y trataban acerca de la invención de espejos deformantes, las maneras de favorecer la cría de ganado y los cultivos, la fabricación de tintas invisibles, la creación de mensajes cifrados, la destilación de aceites y licores, y, por supuesto, el arte de hacer colores.



Fig. 20

En España, uno de los libros de secretos más difundidos fue aquel del Reverendo Alexo Piamontés, publicado en Luca en 1557. Junto con las recetas que ofrecían los manuales de Carducho, Pacheco y, posteriormente, Palomino, este género parece haber sido de gran utilidad para los pintores y su circulación por el territorio sudamericano, extendida en los siglos XVII y XVIII . Una prueba de ello es el libro del Licenciado Bernardo Montón titulado *Secretos de Artes Liberales y Mecánicas*, publicado en Madrid por la imprenta de Antonio Marin en 1734. La gran cantidad de ediciones posteriores acusan el éxito que tuvo su aparición en el mercado. Recopilando la experiencia de varios autores previos, Montón revelaba los secretos para “cozer muchos pájaros de noche”, “sacar los colores de todas las flores”, “construir un Gavinete, ó en su lugar, una máquina de Optica, que representará Alamedas, Palacios, y Jardines”, “criar las Arañas para tener mucho capullo”, “hazer Vitriola o Piedra Lipiz”, o lograr todos los colores que los pintores podían requerir, recurriendo a maneras ingeniosas para aprovecharlos, o incluso adulterarlos. El papel de la experiencia por un lado, y la impronta de la antigua teoría que manifestaba el rechazo o concordancia en las mezclas de pigmentos – preocupación presente en las especulaciones tanto artísticas como científicas – no estaban ausentes en su relato:

“Sobre esto no se puede dár reglas ciertas, pero se debe conocer por experiencia la fuerza, y efectos de los colores, y trabajar sobre este conocimiento.

Los pintores inteligentes, que entienden la perspectiva, y la harmonia de los colores, procuran siempre poner los colores sensibles, y oscuros por encima de sus pinturas; y los claros, y fugitivos, en el fondo: Quanto á la union de los colores, y las diferentes mezclas, que se pueden hacer, mostrarán la amistad, ó antipatía, que ellos tienen; y sobre esto estarás advertido, para ponerlos con orden, para que sean agradables á la vista.”

Secretos en los Andes

Ahora bien, ¿pudo esta clase de consejos haber sido de interés y utilidad para aquellos que en tierras andinas se esforzaban por conseguir dominar los misterios de la materia del color? ¿Acaso no los necesitaban para componer ese “regimiento de imágenes” que avanzaba e impactaba día a día sobre las miradas de miles de catequizados o futuros creyentes?

La presencia de algunos párrafos del recetario de Montón, referidos a las maneras de lograr el bermellón o el carmín, en un manual de pintura del célebre pintor quiteño Manuel de Samaniego realizado en el siglo XVIII, pero también el hallazgo de párrafos textuales del maravilloso compendio sobre los metales del padre Barba en el libro español – dato que nos lleva a pensar otras posibles fuentes compartidas- , indican que este género y las prácticas que lo acompañaban formaron parte de ese horizonte cultural e intervinieron en sus producciones. Cabe preguntarse si pintores como Bernardo Bitti - quien durante fines del siglo XVI y principios del XVII trabajó en ciudades como Cusco, Potosí o La Plata respondiendo a lineamientos de la escuela manierista tan ligada al gusto por lo hermético y lo alquímico, o Melchor Pérez de Holguín – quien demuestra, por las pruebas materiales, haber dominado los “humores” del cardenillo, el oropimente o el bermellón –, pudieron haber recurrido a estos secretos.

Los pigmentos requeridos para la pintura tenían, entonces, la capacidad de ser asociados con el control de la naturaleza, la adquisición de riquezas, o de exponer enemistades y simpatías producto de alianzas con el mundo de los cuerpos celestes o el mundo subterráneo.

Pero también ocultaban otra facultad: la de sanar el cuerpo y el alma.



Fig. 24

Verdes para la malicia y la melancolía

La propiedad terapéutica de los colores tiene una larga tradición en la cultura occidental, desde los aportes de Hipócrates, Dioscórides o Galeno hasta la herencia valiosísima que dejó la cultura del Islam a partir del siglo VIII, especialmente en territorio español. En un intento por rescatar los lazos ancestrales que unían el quehacer de los médicos con el de los artistas, es preciso recordar que ambos formaron parte del mismo gremio durante siglos, bajo la protección de San Lucas. La figura de Lucas es, por lo tanto, paradigmática ya que representa esta doble dimensión por el hecho de haber sido médico, pero también pintor de la Virgen, según describen las fuentes.

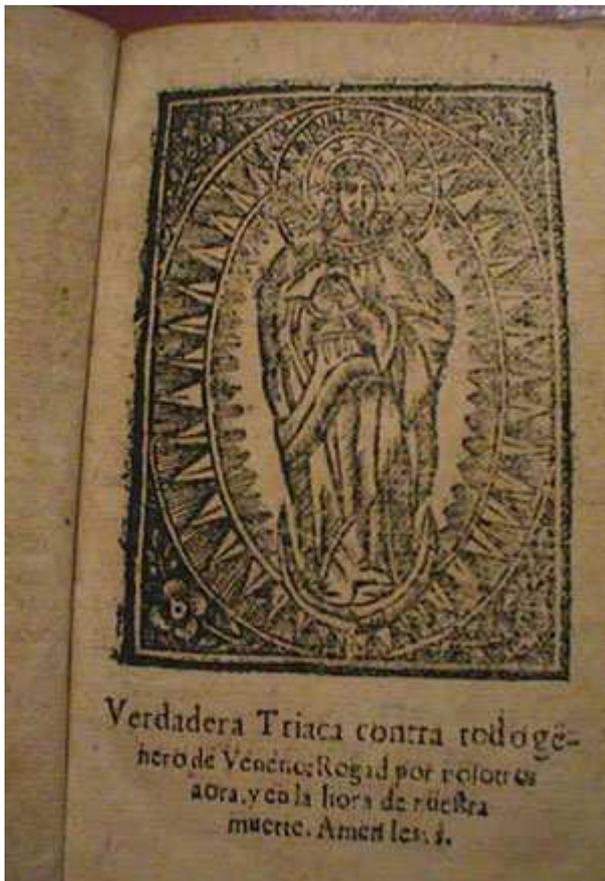


Fig. 21

Molidos en morteros y guardados en frascos como simples, estas sustancias ocupaban también el espacio de *praxis* y saber de los boticarios y los especieros, oficios que, al igual que las artes plásticas, sufrieron la consideración de ser mecánicos o serviles. Entre morteros y cedazos, las medicinas de boticas españolas y americanas del siglo XVII reconocían la presencia de minio, cardenillo, cinabrio, gomas y resinas, entre muchos otros, materias que, por otra parte, eran adquiridas en esos lugares por los artistas.

En cuanto al horizonte americano, las especies minerales, vegetales y animales proveyeron de un extenso *vademecum* cromático, tal como lo demuestran las historias naturales y tratados médicos en las obras de Nicolás Monardes (1574), Francisco Hernández Y Francisco Ximénez (1615), Juan de Laet (1633 y 1640), Juan Eusebio Nieremberg (1635), o Jorge Marcgrav y Guillermo Pisonis (1648 y 1658), estos dos últimos referidos a la farmacopea brasileña. Así, el oropimente sanaba la sarna y los cólicos, el añil tenía propiedades astringentes, mientras que los polvos de malaquita ayudaban a curar la melancolía. Una mención especial merece la obra del Padre Bernabé Cobo, *Historia del Nuevo Mundo* (1653), a partir de la cual es posible registrar no sólo las propiedades curativas que éste otorgaba a muchos colorantes, pigmentos y resinas presentes en tierras andinas, sino también aquellas cualidades que formaban parte de la farmacopea indígena local. Las tierras purgaban y curaban los lamparones, el cardenillo “*consumía la malicia*”, y la Sangre de Drago – de color rojo – fortificaba los dientes. Otras formas de curación estaban vinculadas al uso de piedras de color colgadas sobre los pechos y a polvos obtenidos de la molienda de objetos ligados a ritualidades como las plumas de guacamayos, los coloridos granos de maíz o las conchas marinas, a los que se derramaban sobre el enfermo o soplaban a las guacas:

“Cuando algún indio o india está enferma los llamaban (a los hechiceros) para que les curen, y les digan si han de vivir o morir, dicho lo cual mandan al enfermo que le traigan maíz blanco que llaman paracayçara, y maíz negro que llaman colliçara, y maíz entrevetado de colorado y amarillo que llaman çumaçara, (...) amarillo que llaman paraçora y otras conchas de la mar que llaman ellos mollo mollo de todas las colores

que pueden haber, que llaman ymaymana mollo. Junto lo cual, el hechicero, el maíz con el mollo lo hace moler, y molido, lo da al enfermo en la mano para que soplándolo lo ofrezca a las guacas y vilcas,(...)”

EL PODER



Efectivamente, el color – como materia o como cromatismo – ocupaba un lugar de relevancia en la vida cotidiana. Incluso podemos decir que, en las sociedades andinas y desde mucho antes de la conquista, el color estructuró formas de convivencia entre los hombres, y entre éstos y sus sacralidades. Como signo de malos agüeros en los celajes, como elemento indicador de festividad en los arcos de flores y sogas multicolores que adornaban ceremonias (los que más tarde también formarían parte de las fiestas y procesiones de la nueva religión), como dispositivo cromático en los pares de *queros* ceremoniales, como agente activo en los *quipus* – instrumentos mnemotécnicos cuyo uso fue extendido en dichas sociedades–, o como factor ordenador de grupos dominantes y dominados:

“El primer privilegio que el Inca dio a sus vasallos fue mandarles que, a imitación suya, trajesen todos en común la trenza en la cabeza. Empero que no fuese de todos colores como la que el Inca traía, sino de un color solo. Y que fuese negro”



La vestimenta de Incas, Collas y Ñustas, con sus *uncus*, *mascaipachas* y *llicllas* plenas de destelleantes rojos, verdes, amarillos o azules desplegaban algo más que fastuosidad. Desplegaban poder.

Este motivo nos introduce en el centro de otro problema: el poder de las representaciones.

Tal como ya señalamos, el aparato retórico e iconográfico que España implementó en todos los territorios americanos bajo su dominio fue un factor decisivo en la empresa de conquista y evangelización efectuada. En el Virreinato del Perú, quienes diseñaron estas estrategias de persuasión y control, se encontraron con un panorama complejo y desconcertante, frente al conjunto heterogéneo de hábitos, costumbres, ideas y creencias respecto de lo sagrado que cada población presentaba. Y es que, en todo este esfuerzo, la función de la imagen no era tanto “engañar al ojo” como introducir, convencer y conmovir a extensas poblaciones mediante una iconografía nueva que venía a reemplazar a lo que se definió como ídolos “falsos”. ¿Por qué falsos?

La doctrina cristiana, promovida por los Concilios Limenses ejecutados durante la segunda mitad del siglo XVI, establecía una diferencia bien clara entre los ídolos que los indígenas adoraban y las nuevas imágenes que venían a suplantarlos. El ídolo, cargado de poder en sí mismo, guardaba una *presencia* efectiva pero “falsa” de los dioses. La imagen cristiana, entendida no como presencia sino como *representación* de lo sagrado, estaba en “lugar de” Jesucristo, la Virgen María, el Espíritu Santo o Dios Padre, protagonistas de la “verdadera” religión. Frente a la carga numinosa de las huacas – espacios de lo sagrado que se manifestaban en las más diversas variantes como montañas, piedras, o aguas –, las imágenes de la nueva religión no exhibían su poder en lo que *eran* – lienzos, pigmentos o maderas – sino en lo que *representaban*. Desde luego, sabemos que, en la práctica, dicho argumento encontró en más de una oportunidad contradicciones. Las imágenes milagrosas que recorrieron y se instalaron en cada rincón del virreinato parecen haberlo desafiado.



De todas formas, ¿cuáles fueron las estrategias a seguir para salvar estas diferencias?

Estos mecanismos de sustitución y lucha de potencias fueron exhibidos no sólo en los textos doctrinarios sino también en los sermones – verdaderos instrumentos retóricos de persuasión – y en el discurso de las propias imágenes que acompañaron la empresa evangelizadora. Todo apuntaba a conmover el “ánimo de los indios” mediante acciones simples que entraran por los ojos, a partir de las cuales pudieran tenderse lazos entre antiguas y nuevas creencias. La palabra junto con la imagen permitió avanzar en este sentido. La iconografía tradicional fue admitiendo cambios y reformulaciones para adaptarse a las nuevas necesidades, utilizando en muchos casos, una temática que permitiera operaciones de reconocimiento y evocación en los fieles, mientras que, mediante gestos entre la negociación y la resistencia, la creciente intervención indígena en el oficio generaba nuevos y ricos imaginarios que recuperaban dichos lazos con la sacralidad.

Sin embargo, estas prácticas basadas en la oralidad y la visualidad no bastaron. Fueron acompañadas por una acción paralela que apuntó directamente a erradicar todo rastro o huella del pasado. El plan programático y oficial conocido como de “extirpación de idolatrías” cuya acción más efectiva se dio en el siglo XVII – junto con las visitas eclesiásticas anteriores –, fue la estrategia más contundente para lograr dicho objetivo. De pueblo en pueblo, de adoratorio en adoratorio, visitantes y extirpadores transitaban por tierras andinas buscando y eliminando toda evidencia de ídolos y huacas, mediante procesos que evidenciaban móviles políticos, como también económicos.

Pero esta memoria del pasado no fue tan fácil de eliminar. El poder de lo sagrado estaba en algo más que “bultos” y expuestos adoratorios. Estaba en las montañas, en los cielos plomizos, en la iridiscencia de las aguas, en el policromático arcoiris, ...y en los colores.



Hijos de las minas y los metales “adorados”, ellos exhibían una potestad casi imperceptible, albergada en su propia materialidad. Polvos de bermellón, azurita, cardenillo, o hematite eran besados y sopladados al aire en cultos cotidianos y privados, o enterrados junto a los ancestros, hechos contundentes que sólo algunos pocos extirpadores pudieron percibir.

Mientras en el ámbito doméstico irradiaban su poder, en el espacio del taller colonial eran molidos por aprendices indígenas y aplicados sobre lienzos para crear aquellas imágenes “verdaderas” llamadas a sustituirlos. Verdaderas paradojas que toman cuerpo cuando se intentan romper las redes de significación que tejieron “otros hombres” sin tomar conciencia de que, por debajo de ellas, las fibras que urdieron esa trama siempre se resisten a desaparecer.



BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

- BRUQUETAS GALAN, Rocio. *Técnicas y Materiales de la Pintura Española en los Siglos de Oro*. Madrid, Fondo de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- BURUCÚA, José E. et al. *TAREA de diez años*. Edición de textos a cargo de Andrea Jáuregui y Gabriela Siracusano. Buenos Aires, Ediciones Fundación Antorchas, 2000.
- BURUCÚA, José E., Gabriela SIRACUSANO y Andrea JÁUREGUI. Colores en los Andes: sacralidades prehispánicas y cristianas. En *(In)disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos. XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México D.F., IIE-UNAM, 2000.
- CERECEDA, Verónica. Aproximaciones a una estética andina. De la belleza al tinku. En Bouysson-Cassagne, Therese /Olivia Harris, Tristan Platt y Verónica Cereceda. *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz, Hisbol, 1987.
- CUMMINS, Thomas B.F. *Toasts with the Inca. Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels*. University of Michigan Press, 2002.
- CHARTIER, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona, Gedisa, 1992.
- EAMON, William. *Science and the secrets of nature. Books of secrets in Medieval and Early Modern culture*. Princeton, Princeton University Press, 1994.

- FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. México D.F., FCE, 1970.
- GRUZINSKI, Serge. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI- XVII*, México D.F., FCE, 1991.
- ----- . *La pensée métisse*. Paris, Fayard, 1999.
- MESA, José de y Teresa GISBERT. *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. La Paz, Juventud, 1977.
- ----- . *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Lima, Banco Wiese, 1982.
- NATIONAL GALLERY OF ART. *Artist's pigments. A handbook of their history and Characteristics*. Robert L. Feller, editor. Vol. 1. Washington, Oxford University Press, 1986.
- ----- . *Artist's pigments. A handbook of their history and Characteristics*. Ashok, Roy, editor. Vol. 2. Washington, Oxford University Press, 1993.
- ----- . *Artist's pigments. A handbook of their history and Characteristics*. Elisabeth West Fitzhugh, editor. Vol. 3. Washington, Oxford University Press, 1997.
- RAPPAPORT, Joanne y Thomas B. F. CUMMINS. Between Images and writing: The ritual of the King's *Quillca*. En *Colonial Latin American Review*. Vol. 7, N° 1, 1998.
- SCHENONE, Héctor, José E. BURUCÚA y Andrea JÁUREGUI. Circulación de grabados e imagen religiosa en la cultura barroca de la América del Sur: un estudio de caso. En *Lecturas de Historia del Arte*, IV, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte, Vitoria, 1994.
- SCHENONE, Héctor. Prólogo del catálogo de la exposición "El arte después de la conquista. Siglos XVII y XVIII." Centro de Artes Visuales. Instituto Torcuato di Tella. 8 a 31 de agosto de 1964.
- ----- . Pintura. En *Historia General del Arte en la Argentina*. T.II *Desde los comienzos hasta fines del siglo XVIII*. Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1983.
- ----- . *Iconografía del arte colonial. Los santos*. 2 vols. Fundación TAREA, Buenos Aires, 1992.
- ----- . *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*. Fundación TAREA, Buenos Aires, 1997.
- SELDES, Alicia. A note on the pigments and media in some Spanish Colonial paintings from Argentina. En *Studies in Conservation*. London, IIC, Vol. 39, n° 4, noviembre 1994, pp. 272-276.
- SELDES, Alicia; José E. BURUCÚA y Andrea JÁUREGUI. Experiencias barrocas con pigmentos en el finisterre americano. En *Ciencia Hoy*. Buenos Aires, Vol. 5, n° 35, 1996.
- SELDES, Alicia; José E. BURUCÚA, Marta MAIER, Andrea JAUREGUI, Gonzalo ABAD y Gabriela SIRACUSANO. Blue Pigments in South American Colonial Paintings. En *Journal of the American Institute of Conservation*. JAIC n° 38, 1999, pp. 100-123.
- SELDES, Alicia, Gabriela SIRACUSANO, José E. BURUCÚA, Marta MAIER y Gonzalo ABAD. La paleta colonial andina. Química, historia y conservación. En *X Congreso de Abracor. Anais do X Congresso*. Sao Paulo, 2000, pp. 165-164.
- SELDES, Alicia; José E. BURUCÚA, Gabriela SIRACUSANO, Marta MAIER y Gonzalo ABAD. Green, red and yellow pigments in South American painting (1610 – 1780) En *Journal of the American Institute for Conservation*, JAIC n° 41, 2002, pp. 225-242.

- SIRACUSANO, Gabriela. Polvos y colores en la pintura barroca andina. Nuevas aproximaciones. *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*. Sevilla, 2001.
- ----- . Polvos y colores en la pintura colonial andina. Prácticas y representaciones del hacer, el saber y el poder.” Tesis doctoral. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2002.
- TANDETER, Enrique. *Coacción y mercado: la minería de la plata en el Potosí colonial (1692-1826)*. Buenos Aires, Sudamericana, 1992.
- WUFFARDEN, Luis E. La ciudad y sus emblemas: imágenes del criollismo en el virreinato del Perú. En *Catálogo de la exposición “Los Siglos de Oro en los Virreinos de América. 1550-1700*. Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000.

• FUENTES PRIMARIAS MENCIONADAS

- ACOSTA, Joseph de. *Historia Natural y Moral de las Indias. En que se tratan las cosas notables del cielo, y elementos, metales, plantas, y animales dellas: y los ritos, y ceremonias, leyes, y gobierno, y guerra de los Indios*. Barcelona, Jayme Cendrat, 1591.
- BARBA, Alvaro Alonso. *El arte de los metales en que se enseña el verdadero beneficio de los de oro, y plata por azogue. El modo de fundirlos todos, y como se han de refinar, y apartar unos de otros*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992. Edic. Fascimular de la de Madrid, 1640.
- CARDUCHO, Vicente. *Dialogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Turner, 1979. Edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller.
- COBO, Bernabé. *Historia del Nuevo Mundo*. (1653)Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1890. 4 tomos.
- *Doctrina Christiana y catecismo para instrucción de los indios, y de las de mas personas, que han de ser enseñadas en nuestra Sancta Fe. Con un confesionario y otras cosas necesarias para los que adoctrinan, que se contienen en la pagina siguiente*. Lima, Antonio Ricardo, 1584.
- DA VINCI, Leonardo. *Tratado de Pintura*. Madrid, Editora Nacional, 1976.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca. *Comentarios reales de los Incas*. México, FCE, 1995 (1609). Edición, prólogo, índice analítico y glosario de Carlos Aranibar. Tomos I y II.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe. *Nueva Corónica y buen gobierno*. 1615. Versión internet del manuscrito original. Consultoría académica a cargo de Rolena Adorno. Manuscrito en propiedad de la Kongelige Bibliotek. Gl. Kgl.S. 2232, 4°. Copenhague, Biblioteca Real de Dinamarca.
- GUTIERREZ DE LOS RÍOS, Gaspar. *Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particularidades para las personas de todos estados*. Madrid, 1600. En CALVO SERRALLER, Francisco. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1981.
- HERNANDEZ, Francisco. *Quatro Libros de la Naturaleza, y virtudes de las plantas y animales que estan recevidos en el uso de Medicina en la Nueva España, y la Methodo, y corrección, y preparación, que para administrallas se requierecon lo que el Doctor Francisco Hernandez escrivio*

en lengua Latina muy util para todo genero de gente que vive en estancias y pueblos, do no ay Medicos, ni Botica. México, Viuda de Diego Lopez Davalos, 1615.

- KIRCHERI, Athanasii e Soc. Jesu. *Mundus Subterraneus*. Amsterdam, Ex Officina Janssonio-Waesbergiana, 1678. (Jo. Pual.Schor delin. Roma. Theod. Matham Sculpsit. editio Tertia, Tomo I y II).
- LAET, Iean de. *L'Histoire du Nouveau Monde ou description des Indes Occidentales, continent dix-huict Liures. Enriches de nouvelles Tables Geographiques & Figures des Animaux, Plantes & Fruits.* Leyde, Boaventure & Abraham Elseviers, 1640.
- MARCGRAVI, Georgius. *Historiae rerum naturalium Brasiliae. Libri octo: quorum tres prioresagunt de plantis. Quartus de piscibus. Quintus de avibus. Sextus de quadrupedibus, et serpentibus. Septimus de insectis. Octavus de ipsa regione, et illius incolis. cum appendice de tapuyis, et chilensibus.* Amsterdam, 1648.
- ----- . *Tractatus Topographicus & Meteorologicus Brasiliae, cum Eclipsi Solari; quibus additi sunt Illus & Aliorum Comentarii de Brasiliensium & Chilensum Indole & lingua.* En PISONIS, Guglielmo. *De Indiae Utriusque re naturali et medica. Libri quatordecim.* Amsterdam, Ludovicum et Danielem Elzvirios, 1658.
- MARCOY, Paul. *L' Amerique du Sud de l' océan Pacifique a l'océan Atlantique.* Paris, Librairie de L. Hachette et C'', 1869. 2 tomos.
- MELENDEZ, Juan. *Tesoros verdaderos de las Indias en la Historia de la gran Provincia de San Juan Bautista del Perú.* Roma, Nicolas Angel Tinassio, 1681.
- MONARDES, Niculoso de. *Dos libros. El uno trata de todas las cosas que traen de nuestras Indias Occidentales, que sirven al uso de Medicina, y como se ha de usar de la rayz del Mechoacan, purga excelentissima. El otro libro, trata de dos medicinas maravillosas, que son contra todo veneno, la piedra Bezaar, y la yerva Escuerzonera. Con la cura de los Venenados. Do verán muchos secretos de naturaleza y de medicina, con grandes experiencias.* [Sevilla], 1565.
- MONTON, Bernardo. *Secretos de artes liberales, y mecánicas recopilados, y traducidos de varios, y selectos Authores, que tratan de Phisica, Pintura, Arquitectura, Optica, Chimica, Doradura, y Charoles, con otras varias curiosidades ingeniosas.* Madrid, Antonio Marin, 1734.
- NERI, A., C. MERRET y J. KUNCKEL. *Art de la verrerie*, trans. Baron d'Holbach. Paris, s.ed, 1752.
- PACHECO, Francisco. *A los profesores del Arte de la Pintura.* Impreso en Sevilla el 16 de Junio de 1622. En CALVO SERRALLER, Francisco. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro.* Madrid, Cátedra, 1981.
- ----- . *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas.* Madrid, Cátedra, 1990 (1649).
- PALISSY, Bernard. *De L'Art de Terre Suivi de la Recepte Véritable.* Abbeville, F. Paillart imp., 1930. Colección Lumen Animi bajo la dirección de Constantin Cástera.
- ----- . *Le Moyen de devenir riche, et la maniere veritable, par laquelle tous les hommes de la France pourront apprendre a multiplier & augmenter leurs thresors & possessions. Avec plusieurs autres*

excelens secrets des choses naturelles, desquels iusques a present l'on n'a ouy parler. Paris, Robert Fouet, 1636.

- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El Museo Pictórico y escala óptica*. Madrid, Ediciones Aguilar, 1988. 3 tomos.
- PERNETY, Antoine-Joseph. *Dictionnaire mytho-hermétique, dans lequel on trouve les allégories fabuleuses des poètes, les métaphores, les énigmes et les termes barbares des philosophes hermétiques expliqués*. Paris, Bauche Libraire, 1758.
- PISONIS, Guglielmo. *De Medicina Brasiliensi. Libri quator*. Amsterdam, 1648.
- PLAT, Hugh. *The Jewel House of Art and Nature: Containing Divers Rare and Profitable Inventions, together with sundry new Experiments in the Art of Husbandry. With Divers Chymical Conclusions concerning the Art of Distillation, and the rare practises and uses thereof. Faithfully and familiarly set down, according to the Authors own experience*. London, Bernard Alsop, 1653.