

POLVOS Y COLORES EN LA PINTURA BARROCA ANDINA. NUEVAS APROXIMACIONES

Gabriela Siracusano

UBA-CONICET. Argentina

Los colores son “aventuras ideológicas en la historia material y cultural de occidente”. Estas palabras de Louis Marin han funcionado casi como un emblema para nuestra investigación y, desde esta posición teórica es que hoy deseo plantear algunas reflexiones respecto de los aportes y relevancia de un estudio de lo material para el conocimiento de la producción artística de la región andina durante el período colonial.

Nuestra propuesta pretende dar a conocer las investigaciones realizadas en los últimos años respecto de la *praxis* del color y el uso de pigmentos en la pintura colonial sudamericana, en una labor interdisciplinaria llevada a cabo por historiadores del arte y químicos de la Universidad de Buenos Aires que pertenecieron al equipo de trabajo de la Fundación TAREA¹, a la vez que plantear algunas cuestiones derivadas de mis investigaciones personales respecto de este tema.² Alicia Seldes, Marta Maier, y Gonzalo Abad – por el área de la química – y José Emilio Burucúa – por el de la historia del arte – son cada uno de ellos protagonistas fundamentales de esta investigación³, que comenzó tratando de identificar los pigmentos que los restauradores afanosamente cuidaban en las obras seleccionadas, para derivar en una ampliación de su horizonte hacia una nueva metodología de análisis e interpretación de estudio del arte colonial. Ellos merecen mi total reconocimiento para gran parte de la confección de este escrito, aunque no las críticas que a partir de él puedan surgir.

Este tipo de estudios, anclado en lo que podemos llamar una “arqueología del hacer” – parafraseando a Michel Foucault – resultaba ser un campo inexplorado en la historia de la conservación y la historiografía del arte argentinas de este período, y su misma elección supone la propuesta de un abordaje de lo que entendemos como la “cocina” de la pintura colonial andina, centrándose en la historia material, para, desde

¹ Este fue un emprendimiento conjunto de la Fundación Antorchas y la Academia Nacional de Bellas Artes que tuvo como objetivo la conservación y restauración de gran parte del patrimonio artístico argentino. A partir del año 1997, fecha en que finalizó dicho proyecto, nuestro equipo siguió funcionando de manera autónoma con radicación en el Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

² El relevamiento de gran parte del material que presento en este trabajo ha sido posible gracias al apoyo de las instituciones nacionales a las que pertenezco (CONICET-UBA), como también a subsidios y becas otorgados por el J.P. Getty Trust y la John Carter Brown Library (en adelante JCBL). Asimismo deseo expresar mi agradecimiento al Archivo Histórico de la Casa Nacional de Moneda de Potosí, y al Archivo Histórico Nacional de Bolivia por haberme permitido consultar sendos repositorios.

³ Quisiera destacar el invaluable aporte del Prof. Héctor Schenone – figura clave en el proyecto TAREA –, quien con sus consejos y su “sabia mirada” supo orientar nuestras labores. Asimismo, cabe recordar la significativa participación de Andrea Jáuregui en la primera etapa.

ese lugar, acceder al universo simbólico de dicha producción artística. Nuestros estudios se han centrado en un *corpus* de alrededor de 100 obras provenientes de distintas capillas y museos de la Argentina, como así también del Museo de Arte de Lima, Perú.⁴ Entre ellas podemos reconocer pinturas pertenecientes a la escuela cuzqueña, a la escuela potosina y, finalmente, un conjunto homogéneo de obras provenientes de las capillas del altiplano jujeño y la quebrada de Humahuaca atribuidas por Héctor Schenone a un pintor de la Puna, Mateo Pizarro. Todas las obras se ubican en el período que va desde 1650 a 1780 aproximadamente.



**Figura 1: Ángel Arcabucero. Mateo Pizarro (atrib.).
Iglesia de Casabindo, Jujuy.**

Ahora bien. ¿Por qué el color? ¿Qué significa haber puesto el énfasis en este aspecto?

Si bien nuestro primer objetivo fue reconocer los pigmentos utilizados por los artistas del área andina, contrastando los resultados químicos con el rastreo bibliográfico sobre el tema, los datos que arrojó esta primera etapa pusieron de relevancia la compleja problemática a la que nos enfrentábamos. La bibliografía disponible hasta hace unos años aseguraba que los artistas sudamericanos habían utilizado índigo o añil, cenizas azules, azurita, caparrosa, prusia y ultramar o lapislázuli, para los azules;

⁴ Estas investigaciones han sido posibles gracias al subsidio de instituciones como la Universidad de Buenos Aires, CONICET, Fundación Antorchas y, recientemente, el Getty Grant Program. Asimismo, agradezco a la Directora del Museo de Arte de Lima, Dra. Natalia Majluf (en adelante MAL), y al equipo de investigación y restauración del Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco” (en adelante FB), el habernos ofrecido su colaboración y apoyo en esta empresa.

génuli, jalde u oropimente, y azafrán de Roma o saffron, para los amarillos; grana de México o magna, achiote, bermellón, minio, sangre de drago y tierras rojas para los rojos; cardenillo o verdigris, coravari o chrysocolla y tierras para los verdes; albayalde para los blancos y las luces; junto con los ocre, tierras y el negro marfil para las sombras.⁵ La manualística española circulante durante el período estudiado, como las obras de Carducho, Pacheco, Palomino y Samaniego, también ofrecían una paleta amplia que debía ser tomada en cuenta. Por otra parte, contábamos con algunos documentos de la época publicados recientemente en los que se daba cuenta del tráfico de pigmentos hacia el Virreinato del Perú.

El procesamiento de todos estos datos dio como resultado la divergencia entre algunos de ellos. Entre los azules fueron registrados el añil, la azurita, el prusia y el smalte, éste último jamás mencionado para la paleta andina, sin observarse hasta el momento la presencia de azul de ultramar o lapislázuli. Los rojos evidenciaron la utilización de lacas carmínicas, bermellón, minio o azarcón y hematite, mientras que los verdes resultaron estar hechos a base de cardenillo, malaquita y resinatos. En cuanto a los amarillos, la presencia de jalde u oropimente es prácticamente exclusiva, sin haberse hasta el momento registrado génuli, es decir amarillo de plomo.⁶ A su vez, este procesamiento en clave histórica permitió ajustar la utilización de algunos términos mencionados en la bibliografía que podían llevar a errores como confundir el bermellón con el minio, o posibilitó afirmar que las cenizas o polvos azules, azul de Santo Domingo y la azurita son términos que definen el mismo pigmento. También favoreció el conocimiento del uso de materiales codiciados como el carmín o el smalte en zonas alejadas de los centros de producción artística, como es el caso del taller de Pizarro en la puna jujeña, la corrección de datación de algunas obras en las que se identificó azul de prusia – un ferrocianuro férrico obtenido por síntesis artificial, creado por Diesbach en 1704 – , y la reconstrucción de una amplia red de rutas de distribución y producción de materiales, mediante la cual pudo identificarse un tráfico con diferentes e inadvertidos puntos de salida y de llegada, como se dio en el caso del smalte, oriundo de Sajonia e identificado en las obras de Pizarro y Holguín.

Ahora bien, habiendo realizado este primer acercamiento, tarea que se mantiene en una constante actualización, fueron el tema de las mezclas y las delicadas técnicas usadas para lograr obtener ciertos efectos tonales y lumínicos, los que nos dieron la clave para realizar el giro teórico que nuestra labor necesitaba. Malaquitas y azuritas remolidas con smalte en la paleta o sutiles veladuras puestas al servicio de los colores que irradiaban

⁵ QUEREJAZU LEYTON, Pedro, "Materials and Techniques of Andean Painting", en A.A.V.V., *Gloria in excelsis. The Virgin and angels in Vicerregal Painting of Peru and Bolivia*, New York, Center for Inter American Relations, 1986; MESA, J. y Teresa GISBERT, *Historia de la Pintura Cuzqueña* Lima, Banco Wiese, 1982.

⁶ Sobre este tema ver 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, 286 páginas; SELDES, Alicia, Gabriela SIRACUSANO, José E. BURUCÚA, et. Al., "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, Gonzalo ABAD, "Green, red and yellow pigments in South American painting (1610 - 1780)", en *Journal of the American Institute of Conservation*, en prensa; SELDES, Alicia, José E. BURUCÚA et al. "Blue Pigments in South American Colonial Paintings", en *Journal of the American Institute of Conservation*, 1999, JAIC 38: 100-123.

las imágenes sagradas, revelaban no solo una inusitada audacia pragmática respecto de lo que dictaban las normas sino también un decidido énfasis puesto en una *praxis* y un nivel de experimentación en el orden del color jamás reconocido para el arte colonial andino.



**Figura 2: Virgen del Rosario de Pomata. Mateo Pizarro (atrib.).
Iglesia de Casabindo, Jujuy.**

El debate entre las posturas antagónicas de préstamo europeo y originalidad vernácula que muestra la extensa bibliografía sobre arte colonial latinoamericano se había focalizado principalmente en torno al problema del *disegno*.⁷ Sustener la originalidad iconográfica de ángeles arcabuceros o vírgenes triangulares requería una manera de entender el fenómeno artístico que hundía sus raíces en modelos de análisis que, desde Vasari, habían privilegiado el *disegno* y la idea frente al color. No quisiéramos dejar de destacar que el aporte fue muy valioso en tanto permitió reconocer fenómenos de mestizaje, resistencia y negociación para la confección de imágenes que, aún tomando muchas veces como base el gran caudal de grabados europeos que circularon por todo el territorio americano, pudieron expresar grados de creatividad que refutaban la

⁷ GASPARINI, Graciano, *América, barroco y arquitectura* Caracas, Armitano, 1972; KELEMEN, Pal, *Baroque and Rococo in Latin America* Nueva York, Mac Millan, 1951; GUTIERREZ, Ramón (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995; A.A.V.V., *América. Bride of the Sun 500 years, Latin America and the low countries*, Antwerp, Royal Museum of Fine Arts, 1992; ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES, *Historia general del arte en la Argentina* ts. I y II. Buenos Aires, ANBA, 1982-1983; además de los ya mencionados en notas anteriores.

concepción de la mera copia.⁸ Sin embargo, conocemos de los controles que esta actividad supuso en el horizonte de la campaña evangelizadora. Aún cuando hubo quienes lograron romper estas barreras generando estilos y escuelas definidos y localizables, la impronta de dichos grabados en blanco y negro se hacía notar. ¿Dónde, pues, podíamos encontrar una fisura que permitiera liberar la imaginación y recuperar la experiencia de prácticas culturales nativas tan ricas como aquellas originadas en el Viejo Mundo, sino precisamente en un hacer ligado durante tantos años a lo manual y mecánico, es decir el arte de hacer colores?

¿No podía ser este costado, largamente identificado como la causa que había ubicado a la pintura fuera de las Artes Liberales, con el pago de alcabalas y con la labor de aprendices, el que nos diera la clave para, mediante una labor casi arqueológica, descubrir prácticas y representaciones que ayudaran a definir nuevas aproximaciones al llamado barroco americano?

El análisis de las obras provenientes del taller de Melchor Pérez Holguín y del conjunto de pinturas de Mateo Pizarro nos permitieron comenzar a trabajar en este sentido.

No creo necesario detenernos en la figura de Holguín, ya que la bibliografía existente da suficiente cuenta del rol desempeñado por el pintor en el círculo potosino y su relevancia en el horizonte artístico andino.⁹ Sí creemos conveniente introducir brevemente al maestro de la Puna, ya que es escasa la bibliografía que lo menciona. Poco sabemos de este pintor. Las obras atribuidas a él – solo una lleva su firma – se encuentran diseminadas en iglesias y capillas que pertencieron al dominio del encomendero Don Juan José Campero y Herrera, Marqués del valle de Tojo, entre las que podemos mencionar las ubicadas en Casabindo, Cochino, Humahuaca y Yavi, ésta última su estancia privada. Este fascinante personaje, poderoso comerciante y protagonista de numerosos pleitos con las autoridades locales, cubrió de esplendor y brillo las capillas de su territorio, cumpliendo con sus obligaciones para con las comunidades indígenas a él encomendadas y fijando, por medio de estas prácticas, las marcas de su gran poderío político y económico. Para él parece haber trabajado, durante la última década del siglo XVII y los primeros años del XVIII, nuestro maestro de la Puna, a quien seguramente proveyó de ricos materiales para sus pinturas. Algunas fuentes documentales permiten suponer el paso de Pizarro por Potosí en 1691 y su posible vínculo con el taller de Pérez Holguín.¹⁰ Pero más elocuentes que estos escasos datos son algunos aspectos que ubican a Mateo Pizarro como un ingenioso artista, buscador y experimentador del arte de moler y mezclar colores, y que a su vez posibilitan, desde una lectura indiciaria, establecer vínculos entre éste y la manera de trabajar del maestro potosino.

La *serie de Angeles Arcabuceros* y las *Virgenes del Rosario de Pomata* de Casabindo, la *Inmaculada Concepción* y la *Virgen de la Merced* de Yavi – todas ellas de la mano de Pizarro – revelan una factura

⁸ Ver GISBERT, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Gisbert, 1980.

⁹ GISBERT, Teresa, *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia* La Paz, Juventud, 1977.

¹⁰ Ver ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES, *Patrimonio Artístico Nacional. Provincia de Jujuy*. Buenos Aires, ANBA, 1991.

atenta a especulaciones respecto del efecto colorístico. El uso de pigmentos como el carmín o el bermellón finamente molidos logrando capas homogéneas y veladuras luminosas en los trajes y alas de los *Arcabuceros*, la elección del esmalte para lograr impresiones transparentes y vidriosas en el manto de la *Inmaculada* o las flores de la una *Pomata*, la confección de un parejo resinato de cobre presente en otra, o la ingeniosa mezcla de azurita y smalte en el manto de Dios Padre que acompaña la *Virgen de la Merced*, encuentran su común denominador en las obras de Holguín analizadas.¹¹ Si bien éste es un caso paradigmático tanto por las notables similitudes en la factura como por la posibilidad que este estudio de caso ofrece para la reflexión acerca de la aplicación de una nueva metodología de análisis que facilite las atribuciones para la gran masa de obras anónimas realizadas en territorio sudamericano, quisiera destacar que muchas de estas variantes se encuentran presentes en otras obras analizadas procedentes del ámbito cuzqueño. El azul verdoso del follaje de la *Virgen Reina con donantes*¹², producto nuevamente de una rara mezcla de índigo con resinato, da cuenta de ello y permite seguir sosteniendo la hipótesis de que los pintores de área andina tuvieron que echar mano en numerosas oportunidades al ingenio y la experimentación para suplir la dificultosa obtención de pigmentos costosos o el acceso a una lectura de tratados o manuales, en casos de lejanía de los centros importantes de producción artística.

Llegados a este punto mediante el cual era posible tejer una gran red que recorría procedencia, tecnologías, y usos de los materiales, se hacía necesario realizar un salto desde este estadio de lo material en clave químico-histórica hacia la esfera de la significación simbólica de estas prácticas, en pos de rastrear el universo de saberes que estos usos implicaban dentro del contexto iberoamericano y, al mismo tiempo, tender lazos entre estas fuentes del orden de *lo material* y fuentes escritas y visuales¹³ que dieran cuenta del lugar ocupado por el color en las imágenes devocionales para así acercarnos, desde una historia cultural, a lo que Chartier entiende como “el núcleo duro de lo real”.¹⁴

¹¹ Entre éstas podemos mencionar un *San Francisco de Paula* en el que se registró una mezcla en la paleta de malaquita y smalte; el *San Juan Evangelista*, con presencia de resinato de cobre y bermellón; y la *Adoración del Santísimo Sacramento* (atribuido en primera instancia a Nicolás Cruz o de los Ecoz, discípulo de Holguín, aunque observaciones realizadas in situ por Teresa Gisbert lo acercan a la mano del mismo Holguín), en el que se identificó smalte, resinato de cobre y azurita. Procedencia: FB.

¹² Anónimo Cuzqueño. Procedencia: MAL.

¹³ Entendemos, tal como lo ha estudiado Roger Chartier, que todas las fuentes (escritas, visuales o estas evidencias materiales) guardan una dimensión material y otra ligada a lo interpretativo. Ver CHARTIER, Roger, *op. Cit.*

¹⁴ CHARTIER, Roger, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 1996. *EL orden de los libros. Lectores, autores y bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*, Gedisa, Barcelona, 1994.



Figura 3: Virgen de la Almudena con donantes. Mateo Pisarro (atrib.). Iglesia de Cochinoca, Jujuy.

Ahora bien. ¿Qué otros saberes por fuera de ámbito de las artes pueden haber interactuado con similares preocupaciones respecto del color, sus bases materiales, o sus usos?

En una fuente americana del siglo XVII se lee:

“Pudren otras la carne, como lo hace la cal viva, el oropimente, la sandáraca y la chrisócola. Son veneno el solimán, el oropimente, la sandáraca y cal viva, porque corroen y pudren las entrañas. Sonlo también el yeso, el albayalde y el talco calcinado, porque cerrando las vías a los espíritus ahogan.”

Qué tipo de testimonio es éste? De dónde proviene el conocimiento que su autor está dando cuenta en estas líneas? Quienes pueden haber sido sus posibles lectores, interesados en tan precisos consejos? Un químico, un experto en minerales, un farmacéutico, un restaurador o, incluso, un actual seguidor de los misterios herméticos podrían hoy reconocer estos términos, y todos hallarían elementos suficientes para arrimar hipótesis plausibles respecto de su procedencia disciplinar. Así, muchos de estos elementos podrían abundar en un manual de pintura mencionados como pigmentos, en algún recetario de botica como sustancias curativas o en un cuaderno de artes secretas en los cuidados a seguir para obtener la transmutación de algún metal.

Estos datos parecen remitirnos a los vínculos entre dos campos culturales que a través de la historia han contribuido a la formación y

construcción de una idea de “mundo”.¹⁵ Estos son el campo científico y el campo artístico. Arte y ciencia aparecen ante una visión clásica como dos actividades aparentemente disociadas, con reglas, métodos, y objetivos disímiles, planteando dicotomías como las de conocimiento-intuición, pensar-hacer, objetivo-subjetivo, razón-pasión, etc., que nos remite al antiguo divorcio entre las ciencias y las humanidades. Sin embargo, un estudio pormenorizado de esta concepción nos muestra que dichas oposiciones, creadas por aquellos que se han dedicado a estudiar el funcionamiento interno de ambos campos -entiéndase los historiadores de la ciencia y los historiadores del arte-, pero también surgidas desde el seno mismo de estas actividades para establecer y jerarquizar los límites de sus respectivos quehaceres, no han hecho más que confundir y ocultar los verdaderos lazos que las unen. Esto nos hace pensar que, desde diferentes lugares y con características propias que las definen, estas formaciones culturales dejan advertir innumerables circuitos de comunicación entre ellas.

Esta trama que enlaza saberes y prácticas nos remite a la antigua y a veces olvidada tradición que vincula al mundo de la *praxis* de los pintores con el mundo de aquellos que manipulaban la materia en busca de un mayor conocimiento de sus cualidades y sus poderes. La importancia de esta mirada radica precisamente en la posibilidad de introducirse en estos espacios sociales no delimitados, en los que experiencia cotidiana y conocimiento se entrecruzan, en los que el moledor de colores y el de minerales parecen haber compartido las mismas preocupaciones, o en los que sanadores del cuerpo y del alma pueden haber intercambiado ideas acerca del riesgoso uso de un sulfuro de arsénico, ya sea para ingerirlo como antídoto o para aplicarlo sobre un lienzo en busca de un amarillo resplandeciente digno de un rompimiento de gloria.

Antes de seguir adelante, desvelemos la incógnita que abrió nuestro testimonio: se trata de un pasaje del libro *El Arte de los Metales* de Alvaro Alonso Barba, escrito en 1640.¹⁶ Barba, quien realizó su magisterio sacerdotal en la iglesia de San Bernardo en Potosí es, precisamente, quien nos arroja un indicio importante sobre la afinidad entre prácticas tan aparentemente alejadas entre sí como la alquimia y las artes plásticas y suntuarias, cuando comenta acerca de Raimundo Lulio:

*“En el compendio de la Transmutación, que dedicó a Roberto Rey de Inglaterra, enseña muy en particular, hacer por parte las piedras preciosas tan finas y de tanta virtud, como las que la naturaleza produce con varias mezclas de agua de metales: ciencia que sobre las demás que tuvo este admirable varón, parece exceda a la capacidad humana. Algo acredita aqieste modo de sentir el uso de hacer esmaltes de colores varios, según las cosas minerales con que se derrite y mezcla el vidrio, y las piedras falsas que de la misma manera se componen.”*¹⁷

¹⁵ Cuando hablamos de mundo nos estamos refiriendo al conjunto de ideas, prácticas y representaciones que forjamos acerca de un constructo que llamamos "realidad" y que construimos a partir de nuestra percepción.

¹⁶ BARBA, Alvaro Alonso, *El arte de los metales*, Potosí, Potosí, 1967, Colección Primera: Los escritos de la Colonia N° 3. (1° edición Madrid, 1640). Cap. XXXVI, p.60.

¹⁷ IBIDEM, Cap. XIV, p. 25-26.

Esta fuerte vinculación entre el arte de hacer colores y la experimentación protoquímica y metalúrgica de raigambre hermética se nos muestra como un campo propicio para su exploración, y cobra particular interés cuando, en una lectura minuciosa, encontramos que muchas de las crónicas y tratados americanos desde épocas tempranas escritos por manos españolas evidencian la presencia y atención sobre estas prácticas.

En los escritos de Alvaro Alonso Barba, Joseph de Acosta o Juan de Cárdenas es posible recuperar la concepción de tradición europea y medieval que vinculaba los colores con los cuatro elementos primordiales, los cuerpos celestes, los humores y el zodiaco.¹⁸ Así, para el Padre Acosta, siguiendo la enseñanza de Aristóteles, el cosmos - finito, esférico y cerrado - comprendía a la Tierra, rodeada de esferas cristalinas en las que se insertaban los planetas y las estrellas.¹⁹ Estos, por su virtud y eficacia, producían en las entrañas de aquella, los metales cuyo color los diferenciaba.

Con visión semejante, Cárdenas advertía que
*(...)de la misma suerte que el sol y los demás planetas del cielo, penetrando con su celestial influjo hacia el abismo dela tierra, suelen levantar, y levantan dela humedad en la contenida, gran copia de húmidos vapores, assi levantan y engendran de la parte más sutil, requemada y adusta de la tierra cierto género de vapor sequísimo, llamado de los philosophos, exhalación (...),*²⁰

coincidiendo con Barba en que dichas exhalaciones, por influencia de los astros y el zodiaco, y dependiendo de los jugos o humores con que se cuajaban, daban origen a metales y piedras preciosas como el oro, la plata, la esmeralda, el cobre, el hierro, el azufre, la sandaraca o el oropimente. Privilegiadas resultaban entonces, para estos hombres, las Indias, quienes no dudaban en afirmar que “el paraíso terrenal está dentro de la tórrida zona”, por estar el zodiaco derechamente sobre ellas.²¹

Las múltiples alusiones a prácticas en las que se entrelazan filosofía hermética, metalurgia y el uso de polvos de colores en textos impresos o fuentes manuscritas vinculados al campo de las ciencias testimonian cuán cercanos estaban de aquella parte del arte separada y claramente diferenciada de la “teórica”, y permiten sospechar un intercambio de conocimientos de larga data.²²

¹⁸ Tal como señalara Burucúa, la obra del P. Athanasius Kircher, el exótico y sabio jesuita, da cuenta de estas tradiciones. Comunicación personal.

¹⁹ ACOSTA, Joseph de, *Historia Natural y Moral de las Indias*, México, F.C.E., 1940.

²⁰ CÁRDENAS, Juan de, *Problemas y secretos maravillosos de las Indias*, Colección de Incunables Americanos. S. XVI. Vol. IX. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1945. (Facsimil México, 1591). Parte I., Cap. III, Folio 12.

²¹ CÁRDENAS, Juan de, *op. cit.*, Parte I, cap. III, Folio 14.

²² En los manuales españoles de mayor importancia que circularon entre los siglos XVII y XVIII en América, las páginas dedicadas a la enseñanza de la *práctica* ocupaban un espacio mucho menor que la *teórica* generalmente ubicadas al final del tratado respetando un orden jerárquico de los saberes expuestos, e, incluso, en algunos casos como por ejemplo en el de Carducho, estas prácticas no estaban expuestas por el maestro sino por el alumno, poniéndose de relieve una diferencia con aquellos saberes altos y nobles que el pintor debía adquirir. Pues no eran los secretos de la *dolce prospettiva* ni las formulaciones geométricas para lograr las ingeniosas representaciones anamórficas lo que un aprendiz debía manejar en los comienzos de su aprendizaje sino, precisamente, cómo se molían los polvos, cómo se lograban las distintas tonalidades en el mortero, la paleta o la tela misma, qué sustancias se atraían o se rechazaban en las mezclas, cuáles pinceles elegir para lograr un buen brocateado, o qué cuidados debían guardarse para no caer víctima de un envenenamiento

Alvaro Alonso Barba, en su Libro I del *Arte de los Metales*, instruía “a los menos experimentados” que trabajaban en las minas acerca de los metales que se extraían y los colores que los identificaban, como el albayalde, el lapizlázuli, la caparrosa, el oropimente, la hematite, el minio, o el cardenillo – pigmentos todos ellos presentes en la pintura contemporánea –, advirtiéndolo también sobre sus facultades o virtudes en relación con “la medicina del cuerpo humano”.²³ Este texto resulta fundamental ya que expone de manera tramada y profusa cómo estos conocimientos sobre las sustancias eran compartidos por diversas actividades: al hablar de las bondades del azufre, apelando a su base cognoscitiva hermética, Barba introduce los usos que la “filosofía secreta” le daba a este mineral, mezclándolo con azogue, e incluso da cuenta de una ocasión en que “queriendo un boticario hacer cinabrio”, había hallado a dichos minerales transmutados en finísima plata. Recordemos que el cinabrio es el llamado bermellón que los pintores usaban. De la misma manera, cuando expone las bondades del oropimente y la sandaraca, pigmentos muy difundidos en la pintura española del siglo de oro, aunque posteriormente su uso fuera restringido a raíz de su toxicidad²⁴, y como hemos constatado, también en la pintura colonial andina, Barba demuestra conocer el uso que de ellos se hacía:

“Son el Oropimente y la Sandáraca de una misma naturaleza y virtud, y sólo se diferencian en el mayor o menor cocimiento que tuvieron en las entrañas de la tierra; y así diremos que la sandáraca no es otra cosa que oropimente más cocido y por esto también más sutil en sus operaciones. Desengañárase de esta verdad el que en algún vaso de barro pusiese oropimente sobre carbones encendidos; porque después de cocido lo hallará rubicundísimo, y de tan vivo color, como las más perfecta sandáraca natural. (...) Es el mejor el reluciente de color oro, costoso y que fácilmente se deshace en unas como escamas; y la más perfecta sandáraca es la más roja, pura y quebradiza, de color de cinabrio, y que echa de sí pesado olor de azufre; diferénciase en esto, y mucho más en las calidades y virtudes medicinales de la Sandix, del mismo color que se hace el albayalde muy quemado al fuego, que algunos también llaman impropriamente sandáraca.”²⁵

Es evidente que dichas confusiones terminológicas y de identificación de los pigmentos, presentes también en las discusiones sobre los colores en la pintura, también se manifestaban en otros ámbitos. El oropimente, por ejemplo, es un trisulfuro de arsénico, sumamente venenoso, también llamado jalde. Pacheco y Palomino lo mencionaban y advertían sobre su

por la manipulación de ciertos pigmentos. Es decir, una habilidad mecánica y experimental no muy distante de aquellas adquiridas por otro aprendiz en el gabinete de un alquimista, en una botica o en un taller de alguna región minera.

²³ BARBA, Alvaro Alonso, *op. cit.*, Caps. XXXIV-XXXV-XXXVI, pp. 56-60.

²⁴ Cabe destacar que en América su uso continuó, tal como lo demuestran nuestros estudios anteriores. SELDES, Alicia; José E. BURUCÚA, Gabriela SIRACUSANO, Marta MAIER, Gonzalo ABAD, “Green, red and yellow pigments in South American painting (1610 - 1780)”, en *Journal of the American Institute for Conservation*. En prensa.

²⁵ BARBA, Alvaro Alonso, *El arte de los metales*. Potosí, Potosí, 1967, Colección Primera: Los escritos de la Colonia N° 3. (1° edición Madrid, 1640), Cap. XI, pp. 21-22.

uso.²⁶ Para lograr un color naranja, se usaba el oropimente quemado, también llamado jalde quemado, rejalgar o sandaraca por los españoles. Este último término, de origen griego, habría sufrido varios cambios de significado en el vocabulario artístico, siendo asociado a veces al jalde quemado, otras al minio o azarcón – esto es rojo de plomo, especialmente durante la Edad Media en España –, y otras tantas al masicote o génuli. El manuscrito de Bruselas escrito por Le Brun en 1635 menciona cómo el blanco de plomo quemado cambia el color y se convierte en “sandaracque” o massicot. Asimismo, presenta a dichos pigmentos como piedras rojas (haematites), incorporando otra asociación terminológica, ahora con minerales no de plomo sino de hierro.²⁷



**Figura 4: Inmaculada Concepción con custodia. Mateo Pizarro (atrib.).
Iglesia de Yavi, Jujuy.**

Otras referencias a estas sustancias fuera del ámbito artístico se encuentran en la terapéutica española renacentista, la cual para esa época sufrió el advenimiento de una nueva concepción basada en el reino animal

²⁶ PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*, Madrid, Impr. de Manuel Galiano, 1866 (1649), 2 tomos; PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, *El Museo Pictórico y escala óptica* Madrid, Aguilar, 1988 (1715-1723), tomo II, 571 y 575.

²⁷ MERRIFIELD, Mary P., *Original Treatises on the Arts of Painting*, New York, Dover Publications, 1967. [2 volúmenes]. Vol. II, cap. VII, pp. 804-810.

y mineral, tradición proveniente de oriente, específicamente de la alquimia china.²⁸ En este sentido, la iatroquímica, heredera de la corriente alquímica, se introdujo en la Europa del siglo XVI, siendo precursora de la química moderna.²⁹ Esta corriente se abrió lugar en Europa a través de España, por la vía de la cultura árabe. España tuvo una larga tradición de renombrados alquimistas, desde Raimundo Lullio, oriundo de Mallorca, a Arnaldo de Vilanova, ambos protegidos del Reino de Aragón. Los Reyes católicos impulsaron estos saberes y Carlos V continuó con este amparo, vinculándose con el astrólogo y alquimista Enrique Cornelio Agripa. Pero fue Felipe II quien otorgó mayor protección y demostró gran interés al fundar, junto al Hospital para la villa de El Escorial al servicio del Monasterio de San Lorenzo, la botica, donde podían encontrarse todo tipo de medicinas y materias alquímicas, y en la que trabajaron numerosos extranjeros contratados por el monarca.³⁰ Recordemos que fue durante este período del reinado de Felipe II, que se dio una explosión de producción artística en el monasterio, con encargos a pintores como Federico Zuccaro, Nicolás Granello, Orazio Cambiaso o Bartolomé Carducho, entre otros. Esta misma tradición alquímica parece interesarle a Vicente Carducho, quien en sus *Diálogos* no dejó de hacer referencia a estas prácticas, al referirse a la Sala de Audiencia del Palacio en Florencia:

“ Maes.-- He oído, que en ese Camarín se muestra un clavo de hierro, que un Químico convirtió en oro, todo lo que sumergió en el licor, ó agua que para tal efecto tenía.

*Dicip. – Yo lo he visto, y tenido en mis manos; no pude averiguar la causa de no pasar adelante con la obra, hasta hazer un gran tesoro.”*³¹

Si bien existen indicios de la importación a España de pigmentos para pintura desde Venecia – la cual proveía de los más finos azules

²⁸ PASTOR FRECHOSO, Félix Francisco, “Boticas, boticarios y materia médica en Valladolid (siglos XVI y XVII)”, *Estudios de historia de la ciencia y de la técnica* Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993.

²⁹ Durante el barroco “Se comienza a distinguir con claridad entre iatroquímica y espagiria. La primera es el movimiento intelectual médico mediante el cual se pretende explicar el fisiologirsmo humano, el cual, en el ámbito de la terapéutica, recomienda los medicamentos químicos. Para confeccionarlos se utiliza la espagiria, relacionada intelectualmente con la iatroquímica pero, sobre todo, con la parte material de la Alquimia. La espagiria sería el “modus operandi” para obtener medicamentos químicos, procedente de la tradición artesanal metalúrgica y alquímica y desgajada de sus relaciones doctrinales con la teoría alquímica y con la iatroquímica. Por esto, cuando la iatroquímica fue derrumbada por el avance de la química teórica, la espagiria continuó siendo útil para la preparación de medicamentos químicos cuyo avance continuó imparable a lo largo de la Historia. La espagiria fue el soporte material de la Alquimia y de la iatroquímica, pero sobrevivió a ambas y se adaptó sencillamente a la química moderna.” SARMIENTO, Francisco Javier, *El mito de panacea. Compendio de Historia de la Terapéutica y de la Farmacia*, Madrid, Ediciones doce calles, 1997, p. 347.

³⁰ MAROTO, Vicente y Esteban PIÑEIRO, “Aspectos de la ciencia aplicada en la España del siglo de oro”, *Estudios de Historia de la Ciencia y de la Técnica* N° 5, Junta de Castilla y Aragón, 1991, pp. 63-66.

³¹ 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; p. 71.

ultramarinos, smaltes o granas ³² y otros centros, podemos suponer que, inmersos en un ambiente rico en producción de saberes, artistas y científicos pudieron haber intercambiado información acerca del uso de ciertos materiales afines e incluso haber ensayado la fabricación artesanal de los mismos.

Entre las sustancias presentes en los inventarios de boticas españolas del siglo XVII son frecuentes los emplastos de uso externo, con uso de la caparrosa, gomas y piedra sanguinaria, minerales como el albayalde, cardenillo, minio o plomo quemado, piedras ordinarias o preciosas usadas como amuletos o formando parte de preparaciones medicamentosas – como la esmeralda, que contrarestaba la epilepsia y aceleraba el parto, o el lapislázuli³³, polvos como el albayalde o la grasa o grasilla – goma de enebro en gotas o láminas –, tinturas, o tierras como el bol arménico. En 1664, entre los medicamentos de la botica del canónigo Mateo Sánchez Bravo, del Hospital de San Mateo de Sigüenza, aparecen registrados bol arménico – sustancia que se usaba como base de preparación en las pinturas –, y cinabrio, es decir bermellón, éste último de gran utilidad para combatir las bubas.³⁴ Asimismo, en la región andina sudamericana, encontramos situaciones similares, como en el caso de “Juan bernardo Hermoso, boticario examinado en la corte de su magestad y por el Protomedicato de estos teynos, examinador de boticarios y boticas (...)” quien “pide se haga inventario de su botica a objeto de que se dividan del capital y ganancias él y su socio Juan Benites de Alfaras, y para que cada uno de ellos pueda poner boticas separadamente”. En la misma, en fols. “memoria de las medicinas que se han hallado en la botica de Gabriel de Villa Real (...)”, se consigna una enorme lista de sustancias que incluye pigmentos.³⁵ Similar información nos brinda el descargo de las cuentas de Maquijata (1600-1603), en el noroeste argentino, en cuya lista aparece el cardenillo, un acetato de cobre muy usado por los pintores coloniales de la zona, pero en este caso con una función curativa “Para los enfermos de la encomienda”.³⁶

Como vemos, todos estos materiales eran los mismos que usaban los pintores, ya sea como pigmentos o como resinas, para el trabajo sobre el lienzo.

Otras huellas de esta comunión entre arte y prácticas farmacéuticas o alquímicas podemos rastrearlas en aquellos textos que circularon en España como manuales de artes secretas y mecánicas, los cuales

³² Ver BRUQUETAS GALÁN, Rocío y Marta PRESTA CUESTA, “Estudio de algunos materiales pictóricos utilizados por Zuccaro en las obras de San Lorenzo de El Escorial”, en *Archivo Español de Arte*, n° 278, Madrid, 1997, pp. 163-176.

³³ En 1640 se condenó a Pedro Anaya por no tener Lapislázuli en piedra sino preparado. Además se le objetó que era verde y no cárdeno, como se requería para la preparación del medicamento, lo cual también habla de la simbólica de los colores para la curación. PASTOR FRECHOSO, Félix Francisco, “Boticas, boticarios y materia médica en Valladolid (siglos XVI y XVII)”, *Estudios de historia de la ciencia y de la técnica* Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993. p. 93.

³⁴ BLANCO JUSTE, F.J; “Los viejos medicamentos del siglo XVII en Sigüenza”, en *Farmalecta* Año I, n° 18, Buenos Aires, Marzo, 1947, pp. 571-572.

³⁵ Archivo Nacional de Bolivia. Sección Expedientes Coloniales. EC 1625:2; (14 folios).

³⁶ FERREIRO, Juan Pablo, “Maquijata. Encomienda, tributos y sociedad en el Tucumán colonial temprano”. en LORANDI, Ana María (comp.), *El Tucumán colonial y Charcas*, t. II, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997, p. 107.

probablemente hayan tenido similar circulación en América. En uno de estos librillos de título *Secretos de Artes Liberales y Mecánicas*, escrito por Bernardo Montón y publicado en Madrid en 1734³⁷, aparecen recopiladas distintos consejos y recetas que combinan la física, la química, la alquimia, la farmacopea y las artes plásticas. (FIG. 14) Así, las menciones sobre cómo lograr el carmín, el ultramar, el smalte, el amarillo de Nápoles o un buen albayalde, se mezclan con recetas secretas de cómo transmutar Piedra Lipiz en cobre.

Inclusive, este cruce de prácticas es posible rastrearlo en Europa hasta bien entrado en siglo XIX, como es el caso paradigmático del pintor y boticario alemán Karl Spitweg, nacido en Munich en 1808 y muerto en 1883, quien se dedicó al arte de combinar remedios y, a la vez, de pulverizar y empastar colores para los artistas y para la realización de sus propias obras.³⁸

En cuanto al ámbito andino, no hemos hallado hasta el momento fuentes escritas provenientes del ámbito artístico que vinculen expresamente estos quehaceres. Sin embargo, el estudio que estamos realizando sobre las maneras en que nuestros pintores manipularon los pigmentos o las posibles tecnologías que fueron necesarias para obtenerlos, permiten sospechar la presencia de problemas y soluciones afines a otras áreas del conocimiento.³⁹ En este sentido, el caso de las obras pictóricas provenientes de las capillas de Yavi, Casabindo, Uquiá, Humahuaca y Cochino revela ejercicios técnicos de notable complejidad ligados a prácticas mineras de extracción y procesamiento de minerales – en especial lo referido a la molienda –, prácticas inherentes a la química y la alquimia (compatibilidad e incompatibilidad en la mezcla de ciertos pigmentos a base de minerales o el uso y manipulación compartidas de ciertas sustancias privilegiadas como el mercurio, el azufre o el plomo), o el desarrollo de tecnologías no suficientemente estudiadas para esta región como la fabricación del

³⁷Este ejemplar, impreso en octavos, es propiedad del Prof. Héctor Schenone, quien gentilmente me permitió consultarlo. Su mención al azul de prusia hizo que, en un primer momento, datáramos el impreso con fecha *ad quem* 1704, ya que en el mismo aparecía mencionado el azul de prusia. El posterior hallazgo del mismo texto, aunque en su primera edición, en la sección de Special Collections del Getty Research Institute, posibilitó datarlo correctamente y conocer la identidad del autor.

El prusia es un ferrocianuro férrico, cuyo proceso de fabricación por síntesis artificial fue descubierto por Diesbach en Berlín en 1704. Hacia 1724 fue introducido como pigmento para pintores, lo cual explica que Antonio Palomino no lo incluyera en su tratado, publicado en ese mismo año. Tuvo un rápido y extraordinario éxito, pues para mediados del siglo XVIII, su uso en la pintura al óleo se había propagado por toda Europa. Ver SELDES, Alicia, José BURUCÚA, Gabriela SIRACUSANO, Marta MAIER, Andrea JÁUREGUI y Gonzalo ABAD, “Blue Pigments in South American Colonial Paintings”, *Journal of the American Institute of Conservation*. Washington, AIC, 1999.

³⁸ Entre ellas se destacan *El hipocondriaco*, *El astrónomo*, *El sabio en la guardilla* y *El poeta pobre*, entre otras. FARMALECTA, Año 1, n° 19, Abril 1947, Buenos Aires. p. 595.

³⁹ El inventario de 1718 realizado sobre los bienes del Marqués de Tojo señala que, en su hacienda de San Francisco de Yavi, se hallaron abalorios, un atadito de colores de pintura en una sala, mientras que en otra se hallaron piedras bezares y piezas de distintos metales y vidrios, dato que permite sospechar la presencia de prácticas alquímicas. ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES, *Patrimonio Artístico Nacional. Provincia de Jujuy*, Buenos Aires, 1991, p. 426-427.

vidrio (industria necesaria para la creación del valioso pigmento smalte, cuya composición química es a base de cobalto).⁴⁰

La presencia de estos indicadores enfatiza nuestra idea respecto de una comunión no solo entre prácticas científicas y artísticas, sino también – y en esto reside parte de nuestra propuesta teórica – entre dos campos tradicionalmente disociados: el de la *praxis* y el *disegno*, en el sentido “vasariano” del término. Lejos de remitir a simples y mecánicas ejecuciones técnicas, estas prácticas experimentales y concretas estaban imbricadas con configuraciones culturales complejas, formando parte de un *utillaje mental* que trascendía la mera habilidad manual, y revelando un nivel de conocimientos y concepciones muy amplio respecto de todo el fenómeno estético. Estos elementos requieren ser entrelazados e interconectados a la hora de intentar reconstruir cómo los pintores del área andina componían un espacio pictórico, para el cual también se necesitaba un manejo básico de los métodos de la perspectiva, ligados a la geometría y a los métodos cartográficos, saberes que sí eran valorados en el momento de ubicar a la pintura entre las musas de las Artes Liberales.

Todo lo expuesto nos permite afirmar que alquimia, minería, farmacopea y pintura compartieron necesidades y saberes en el ámbito iberoamericano, hecho que resulta sumamente atractivo analizar ya que, no sólo abre nuevos horizontes al estudio de las técnicas para la historia del arte sudamericano de los siglos XVII y XVIII, sino que a su vez posibilita construir nuevos marcos metodológicos, a partir del relevamiento y comparación de fuentes no convencionales que, hasta el momento, no han merecido suficiente atención para el estudio del arte colonial sudamericano.⁴¹

Por último quisiera referirme a un aspecto que se desprende de estas reflexiones y es aquel que involucra a los colores y sus referentes materiales – los pigmentos – en una red de significados ligados al poder simbólico de las imágenes producidas en América como parte del proceso de evangelización.

Los trabajos de Michael Baxandall⁴², Thomas Gage, Serge Gruzinski⁴³ y David Freedberg⁴⁴ y Louis Marin⁴⁵, todos ellos desde

⁴⁰ Antonio de la Calancha ofrece un dato sumamente relevante respecto de la temprana fabricación del vidrio en la región andina, dato que permite suponer otras vías de fabricación del smalte además de las provenientes del Europa, si bien entendemos que la materia prima – el safre – debe haber venido de ultramar: “Crianse en el Peru cobre, plomo, estaño, yerro, en unas pares se beneficia, i en otras no se saca: ay innumerable yerba de vidro en todos estos valles, desde Sana asta Camaná docientas leguas, sirve en los valles de Trujillo, Saña i Guadalupe para azer jabon, ayla en los valles de Cochambanba ochenta leguas pocas mas ó menos de Potosí. Pero los ornos de vidro an estado en Guanbacho i Lima, i oy estan en Ica, no se labra ya con la la yerva sino con salitre, que es metal de los cristales, i deste ay una legua de gramadales, en que se cria, que en Ica i Pisco llaman Motaca i Villacuri. El primero que lo labró en este Perú fue Francisco del Guerto criollo de Ica.” CALANCHA, Antonio de la, *Chronica moralizada del orden de S. Agustin En el Peru, con sucesos exemplares vistos en esta Monarchia*, Tomo primero, Barcelona, 1638. Libro I, cap. VIII, p. 54. JCBL.

⁴¹ Reconocemos los aportes de Elías Trabulsee para el estudio del arte colonial mexicano. TRABULSEE, Elías, *Historia de la ciencia en México. Estudios y Textos. Siglo XVI*, México, F.C.E., 1985.

⁴² BAXANDALL, Michael, *Painting and experience in fifteenth century Italy*, Oxford University Press, Oxford, 1992 (1º ed., Oxford, 1972).

perspectivas e intereses distintos, ofrecen herramientas teóricas para comprender el problema del color como un agente activo y significativo en prácticas y representaciones de las formaciones culturales, en las que los poderes o facultades atribuidos a sus bases materiales - sean de carácter político, económico o ritual -, o a su participación como código de reconocimiento de símbolos iconográficos, permiten reconocer deslizamientos de sentido y estrategias discursivas que pueden diferir entre las distintas culturas. Gage ha demostrado cómo el color ha transitado las variadas vías de las culturas, produciéndose cadenas de interpretaciones ligadas a la filosofía, la alquimia, la religión, las ciencias naturales, la política o el arte.⁴⁶ Vayan como ejemplo los casos de colores que simbolizan jerarquías eclesiásticas o políticas - como el púrpura o el rojo -, colores identificados con estados de ánimo o los humores de raigambre hermética, colores representativos de la iconografía cristiana, etc. En el caso de la América andina el problema radicó en operar sobre un terreno en el que estas facultades o códigos no eran fácilmente reconocibles en tanto implicaba tomar en cuenta no solo la manera en que estos mecanismos funcionaban en el imaginario de los que llegaban (con su posterior adecuación o no al panorama encontrado) sino también rastrear estos mismos mecanismos en la mirada del nativo, si acaso eso es posible, desde nuestra postura contemporánea anclada en la relación palabra-imagen (para analizar las producciones de una cultura ágrafa) y en la tradición de la jerarquía de la representación de carácter transitivo (para comprender producciones indígenas que evidencian concepciones ligadas a la reflexividad de las imágenes).⁴⁷

La construcción prehispánica del color constituye uno de los matices más atractivos desde donde reconocer formas de organización sociales, políticas, económicas, a la vez que está asociada a prácticas rituales.⁴⁸ Tal como planteáramos en trabajos anteriores, los escritos de Guamán Poma, el Inca Garcilaso, Santa Cruz Pachacuti Yamqui, Cristobal de Molina, La Calancha, Meléndez, Arriaga, Avila, Valverde o Acosta son fuentes testimoniales privilegiadas en las cuales hemos podido rastrear indicios acerca de los usos y significados que los colores tuvieron para quienes

⁴³ GRUZINSKI, Serge, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI- XVII*, México, FCE, 1991; *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, México, FCE, 1994.

⁴⁴ FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.

⁴⁵ MARIN, Louis, *De pouvoir de l'image. Gloses*, Paris, Editions de Minuits, 1993. *Le portrait du Roi*, Paris, Editions de Minuits, 1981.

⁴⁶ GAGE, Thomas, *Color y cultura*, Madrid, Siruela, 1993; *Color and meaning. Art, science and symbolism* Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1999.

⁴⁷ Nos interesa en este sentido la postura que toma Tom Cummins al plantear el concepto de *visual literacy* para comprender cómo la imagen funcionó en la cultura colonial andina como elemento legitimador de la palabra y las prácticas de representación, y cómo en la misma palabra escrita podemos encontrar huellas de la visualidad. CUMMINS, Thomas, comunicación personal. Para el tema de transitividad y reflexividad de las imágenes ver FREEDBERG, D., *op. cit.*

⁴⁸ Sobre este tema ver CERECEDA, Verónica, "Aproximaciones a una estética andina. De la belleza al tinku", en BOUYSSÉ-CASSAGNE, Therese / HARRIS, Olivia, Tristan PLATT y Verónica CERECEDA. *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, La Paz, Hisbol, 1987; y CERECEDA, Verónica, "A partir de los colores de un pájaro...", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* n° 4, Santiago de Chile, 1990.

habitaban la región andina.⁴⁹ Los colores *teñían*, si se nos permite esta metáfora, gran parte de la vida andina. Las adoradas iridiscencias de las aguas y las variaciones cromáticas del temido arco iris, los azules y verdes identificados con ciertas deidades, los tintes definidos de la nobleza incaica – presentes en sus *unkus* y en sus *maskaipachas* – frente a los colores naturales que debían vestir los pueblos sojuzgados, el código policromático de los *kipus*, los brillos y esplendores de los amarillos como señal del culto solar y del Inca, los cielos plomizos o las festividades cubiertas de plumajes y flores nos instan a pensar que el color funcionó como una categoría vital para la construcción de un mundo en el que lo sagrado no estaba más allá del objeto representado sino *en el objeto mismo*.⁵⁰



Figura 5: Iglesia de Casabindo. Jujuy, Argentina.

Infructuosas parecían resultar ante esta situación las preocupaciones y consejos de los curas de indios:

“Quiero que sepas cuan enojado esta Dios contra ti por esas maldades que has hecho de adorar las guacas, o al sol, etc. Porque les has quitado su honra, y la has dado a las piedras y a los cerros y otras cosas que son muy viles. Tu no ves que esas cosas no hablan ni ven, ni sienten, ni hazen caso de lo que tu les dizes, ni entienden la honra que tu les hazes? Di tonto, porque hazes gran

⁴⁹ Una versión ampliada de este tema puede verse en BURUCÚA, J., G. SIRACUSANO y A. 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, IIE-UNAM, 2000.

⁵⁰ A esto nos referimos cuando hablamos de reflexividad, en términos de una teoría de la representación.

necedad? Tu no ves que tu eres hombre y hablas y sientes, y nada de esso habla ni siente, mas que las piedras de la calle, que las pisas y no responden? Y si las llamas y honras tampoco lo saben ni se les da nada? Pues de esa suerte es la Guaca y la Apachita: y el Rio, y el Sol son criaturas de Dios que no saben ni sienten, mas que de Dios les menea y andan como Dios les manda, y a ti te quiere Dios mas que a ellas: porque aunque eres pequeño, tienes alla dentro Alma Hecha a semejanza de Dios, que vale mas que todo esso. No adores mas guacas que es grandissima traycion a Dios."⁵¹

La labor debía ser profunda y efectiva. Todo tipo de objetos, imágenes que remitieran al culto de la naturaleza, o incluso prácticas que recordaran estos rituales – como el mantener el nombre de sus *malquis* o antepasados – debían ser extirpados de raíz y sustituidos por la presencia de los nuevos objetos de culto, siempre anclados en el poder transitivo de los mismos.⁵² En el contexto andino este accionar supuso elaborar mecanismos de reconocimiento distintos a los implementados en México. Los visitantes, extirpadores y promulgadores de la doctrina cristiana que circularon por la región dan cuenta del desconcierto al que se enfrentaban cuando, desde la intención de encontrar “bultos” u objetos reconocibles desde la visualidad, la gama de posibilidades se extendía a fenómenos que excedían su horizonte de expectativas. Así lo expresaba Acosta:

*“A este tono cualquier cosa que tenga extranieza entre las de su genero, les parecia que tenia divinidad, hasta hazer esto con pedrezuelas y metales, y aun raizes, y frutos de la tierra (...)”*⁵³

Entre estos fenómenos no fácilmente identificables, probablemente gracias a su condición de accidente de la materia – desde una tradición aristotélica –, parecen haber estado no solo las percepciones cromáticas sino también los mismos polvos de colores, en su gran mayoría provenientes de minas y montañas tenidas ellas mismas como huacas. Joseph de Arriaga, en 1621, y más tarde Antonio de la Calancha en 1638 advirtieron sobre estos volátiles materiales, a los que se los adoraba besándolos y soplándolos, entendido en quechua como *muchani*:

“Paria es polvos de color colorado, como de bermellón, que traen de las minas de Huancavelica, que es el metal de que se saca el azogue, aunque mas parece a zarcon.

⁵¹“Represion para los Idolatras y supersticiosos”, p. 24, en *Confessionario para los curas de indios con la instrucción contra sus ritos y exhortacion para ayudar a bien morir: y suma de sus privilegios y forma de Impedimentos del Matrimonio*. Compuesto y traducido en las lenguas Quichua y Aymara. Por autoridad del CONCILIO PROVINCIAL DE LIMA, del año 1583. Lima, Año de MDLXXXV. JCBL.

⁵² Salvo el problema de la eucaristía, que, como bien ha observado Marin para los estudios europeos, revestía un conflicto en términos de la ambivalencia representación-presentación. Los catecismos, los confesionarios y los sermones americanos lo testimonian. Ver BERTONIO, Ludovico, *Confesionario muy copioso en dos lenguas aymara y Española, con una instrucción acerca de los siete Sacramentos de la Sancta Iglesia, y otras varias cosas, como puede verse por la tabla del mismo libro*, Juli, 1612. JCBL.

⁵³ ACOSTA, Ioseph 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, 1591. L.v, cap.5, p. 204. JCBL.

Binzos son polvos de color azul muy finos. Llacsá es verde en polvos ó en piedra como cardenillo.

Carvamuqui es polvo de color amarillo.

*(...) De todas las cosas sobredichas, los polvos de colores diferentes que dijimos ofrecen soplando como las pestañas, rayendo y señalando las conopas, y las demás huacas con los polvos antes de soplillos, y lo mismo hacen también con la plata, la cual ceremonia en la Provincia de los Yauyos llaman Huatcuna; las demás las quemán, y de ordinario es por mano de los ministros, y de cada cosa ofrecen en poca cantidad, y no siempre, sino en las ocasiones que ahora diremos.*⁵⁴

*“Usavan los indios que van a minas de plata, de oro o de azogue, adorar los cerros o minas, pidiendoles metal rico, i para esto velan de noche, beviendo i baylando, sacrificio que azen a la riqueza; a los de oro llaman Coya, i al Dios de las minas de plata i a sus metales Mama, i a las piedras de los metales Corpa, adoranlas besando, i lo mesmo al soroche, al azogue i al bermellon del azogue, que llaman Ichma, o Linpi, i es muypreciado para diversas supersticiones.”*⁵⁵

Todos estos polvos se encuentran desplegados en la paleta de nuestras pinturas andinas. Cada uno de ellos, obtenidos naturalmente en vetas ligadas a las huacas o procesados en una botica, molidos por aprendices indígenas y mezclados con resinas ligadas a prácticas nativas de curación del cuerpo y del alma, mantenían en sí mismos el destello poderoso de la memoria que no cesa, la fuerza de un *religare* que unía materia y divinidad. La necesidad de producir aquellos “simulacros” que venían a desplazar a los “malvados” ídolos hizo que subsistieran, bajo otras condiciones, pero conservando al fin un grado de reflexividad casi imposible de evitar. La permanencia de los cultos en el ámbito doméstico – espacio menos expuesto al registro de los visitantes –, en los que la manipulación de estos polvos o piedras de colores conservaba su vigencia tal como lo evidencian las fuentes, favoreció estas prácticas. Avila registraba en 1648 el descubrimiento de piedras azules en un culto doméstico y todavía Melendez en 1681 advertía sobre la peligrosa ambivalencia y simultaneidad que encontraba entre los indígenas que veneraban las imágenes cristianas en las capillas y rendían culto a sus ídolos en el ámbito privado, a la vez que da el testimonio de cómo, en el marco de las prácticas de fabricación de imágenes, los recursos de negociación eran insoslayables:

⁵⁴ ARRIAGA, Pablo Joseph de, *La extirpación de la idolatría en el Perú*. (1621), Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”, 1999, Estudio preliminar y notas de Henrique Urbano. Cap. IV “que ofrecen en sus sacrificios y como”, p. 54. *Paria llimpi* o *Ichma* son términos para el sulfuro de mercurio, llamado bermellón o cinabrio; *zarcon* es el azarcón o minio (óxido de plomo calcinado); binzos puede referirse a los polvos azules (azurita o carbonato básico de cobre); *llacsá*, al cardenillo – un acetato de cobre – o a la malaquita – otro carbonato de cobre –; *carvamuqui* se refiere probablemente al sulfuro de arsénico u oropimente. Para mayor detalle ver SELDES, Alicia; José E. BURUCÚA, Gabriela SIRACUSANO, Marta MAIER, Gonzalo ABAD, “Green, red and yellow pigments in South American painting (1610 - 1780)”, en *Journal of the American Institute for Conservation* 2000. En prensa.

⁵⁵ CALANCHA, Antonio de la, *Chronica moralizada del orden de S. Agustin En el Peru, con sucesos exemplares vistos en esta Monarchia*, Tomo primero, Barcelona, 1638, Cap.XI, p.371-372. JCBL.

*(hablando de un extirpador en Nueva Granada Padre Fray Juan Martinez de Chipazaque) "del oro que sacó de los Idolos hizo una imagen de bulto del Apostol Santiago, y una corona para nuestra Señora, y fue el artifice destas obras el mismo indio que hacía los Idolos."*⁵⁶

Una última observación. Este juego de poderes que parecen haber emanado de los colores y materiales de la tradición andina no estaba tan alejado de las estrategias que utilizó la nueva religión para "mover el ánimo de los fieles" en toda la región sudamericana. Polvos sanadores procedentes de cruces, vírgenes cuyos pigmentos se autoregeneraban - como el caso de la Virgen de Chiquinquirá -, o imágenes y relatos de ángeles moledores de colores divinos, otorgan una dimensión opaca a los acendrados esfuerzos por instalar una semántica transitiva de las imágenes. Fernando de Valverde, al tratar de explicar la maestría con que el indio Tito Yupanqui realizó la imagen de la Virgen de Copacabana, expone:

*"que colores son estos, que pigmentos,
que exceden los comunes elementos?" (...)
"Ya declaré, pastores,
como en el rostro bello de la Virgen
supo la Gracia en mezcla milagrosa
dar la divina tez con sus colores."*⁵⁷

Los colores y sus polvos minerales, antiguas huacas portadoras de poder para la memoria andina, cedían su lugar a las "divinissimas misturas". Desaparecían? No, solo un intercambio de energías, en terminos warburguanos.

⁵⁶ MELENDEZ , F. Juan, *Tesoros verdaderos de las Indias en la Historia de la gran Provincia de San Juan Bautista del Perú*, Tomo I y II, Roma, en la Imprenta de Nicolas Angel Tinassio. 1681. T.1, L.IV, cap.XI, p. 421. JCBL.

⁵⁷ VALVERDE, Fernando de, *Poema Sacro "Santuario de Ntra. Sra. de Copacabana en el Perú"*, Lima, 1641. Silva XVII, p. 263-267.