

Gabriela Siracusano

EL PODER DE LOS COLORES DE LO MATERIAL A LO SIMBÓLICO EN LAS PRÁCTICAS CULTURALES ANDINAS SIGLOS XVI-XVIII

Introducción (fragmento)

La iglesia de San Francisco de Asís en Yavi guarda en su interior huellas de lo que fue el esplendor de un tiempo lejano. Sus retablos, esculturas y pinturas son señales de hombres y mujeres que habitaron esa región andina en una época en que la imagen, puesta al servicio de la religión, seguía mostrándose como una de las herramientas más exitosas para la empresa catequizadora iniciada junto con la dominación española en América.¹ Allí están la *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad*, la *Virgen de la Merced con San Pedro Nolasco* y *San Ramón Nonato* y la majestuosa *Inmaculada Concepción*, entre otras (véase figuras 1, 2 y 3). ¿Qué tienen en común estas imágenes? Todas ellas responden a modelos iconográficos que ingresaron al territorio americano por la vía de los grabados europeos.² Todas ellas revelan la importancia de la devoción mariana en las sociedades hispanoamericanas virreinales. Todas ellas probablemente provienen, por su estilo y según las atribuciones realizadas³, del pincel de Matheo Pisarro, un pintor de la puna jujeña ignorado hasta hace

¹ Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991; véase del mismo autor *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a «Blade Runner» (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

² Héctor Schenone, 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; José E. Burucúa *et al.*, *TAREA de diez años*, Buenos Aires, Ediciones Fundación Antorchas, 2000. Edición de textos a cargo de Andrea Jáuregui y Gabriela Siracusano.

³ José E. Burucúa *et al.*, *ibid.*

poco, cuya vida todavía permanece en el misterio.⁴ Todas ellas formaron parte del patrimonio del maestro de campo don Juan José Campero y Herrera, marqués del Valle de Tojo, quien habría sido el comitente de dichos lienzos.⁵

Estas afirmaciones nos ubican en el terreno de la genealogía de las imágenes –en tanto nos permiten reconstruir cadenas iconográficas–, en el de su significación simbólico-religiosa –sin obliterar el papel de las convenciones y las tradiciones culturales y pictóricas–, en el de la comitencia y sus implicancias económicas y sociales, así como en el espacio de la identificación de estilos personales, escuelas, etc., lo que permite una mayor comprensión del contexto de creación de dichas obras. Todos esos factores otorgan a las *representaciones* una dimensión texturada, polifacética, y hasta cierto punto transparente, lo que nos facilita lecturas e interpretaciones que ponen en juego a cada una de ellas en un horizonte cultural amplio, como también entre sí mismas.⁶

Paradójicamente, estos acercamientos se iluminan aún más cuando advertimos la dimensión *opaca* que todo objeto cultural exhibe.⁷ Como tales, este tipo de *representaciones visuales* ocupan el lugar de algo

⁴ Su firma fue descubierta en 1986 en el *San Ignacio de Loyola* de la Iglesia de la Santa Cruz y de San Francisco de Paula de Uquía. Academia Nacional de Bellas Artes, *Patrimonio Artístico Nacional. Provincia de Jujuy*, Buenos Aires, 1991, p. 368.

⁵ José E. Burucúa *et al.*, *op. cit.*

⁶ Cabe realizar, antes de seguir adelante, algunas consideraciones respecto de los conceptos de transparencia y opacidad utilizados aquí. Sin lugar a duda, las imágenes visuales guardan un alto grado de opacidad especialmente cuando se trata de aquellas que responden al orden de lo figurativo ligadas al criterio de mimesis –como es el caso de todas las imágenes que conforman nuestro *corpus*–. Con ello queremos decir signos visuales que, por el efecto del “engaño” al ojo y su calidad de sustituto del objeto ausente, producen una ilusión de percepción completa y transparente aunque, en realidad, ocultan, opacan, deslizan sentidos inherentes a la obra y a su contexto de creación. Sin embargo, cuando decimos “hasta cierto punto transparente” nos estamos refiriendo a la paradoja que supone la utilización de estas categorías. Códigos de legibilidad que hoy nos resultan fácilmente discernibles pueden no haber sido entendidos como tales en otra época y viceversa. En este sentido entendemos que tanto el concepto de transparencia como el de opacidad tienen una dimensión histórica que no debemos olvidar. Comprender una imagen utilizando herramientas teóricas tales como “clase social”, “público”, “campo”, “mentalidad” o “hegemonía” implica, para el historiador actual, acceder a cierta transparencia adquirida por la práctica en la aplicación de dichos términos, transparencia que muy probablemente no era advertida con las mismas coordenadas por sus primeros espectadores. Por otro lado, aspectos que hoy pueden aparecer como ocultos u opacos a nuestro conocimiento –tal el caso de aquellos insertos en el horizonte de lo material– pueden haber funcionado como dispositivos más transparentes para aquellos familiarizados con dichas capacidades. Saltar estas barreras en la medida de lo posible, o aunque más no sea ser conscientes de dicha paradoja, es parte del objetivo de este libro.

⁷ Louis Marin, *Le portrait du Roi*, París, Les Editions de Minuit, 1981; véase del mismo autor *Des Pouvoirs de l'image (Gloses)*, París, Editions du Seuil, 1993 y *To destroy painting*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

que está ausente y revelan, a la vez que disimulan u ocultan, relaciones y formas de pensar, hacer e intervenir en el mundo. Sin embargo, la opacidad de los signos visuales parece comenzar a desvanecerse cuando los relacionamos entre sí, ya sea de manera sincrónica o diacrónica. Y más aún cuando advertimos que dichas representaciones tienen una manera de *presentarse*, una manera de *ser objetos*. Es decir cuando tomamos en cuenta su *materialidad*.

Volvamos, entonces, a la pregunta que nos planteamos antes: ¿qué tienen en común estas imágenes? Además de las variables ya mencionadas, están unidas en su condición *material*.

Sus antiguos bastidores señalan elecciones de maderas nobles reforzadas con travesaños o crucetas cuya manufactura indicaría sobrada competencia en el arte de tensar las telas en pos de su perdurabilidad.

Sus soportes de lino, algodón o cáñamo permiten reconocer el origen y circulación de los lienzos así como las técnicas de telar empleadas.

Sus bases de preparación e imprimación denotan el dominio de una práctica preocupada por la estabilidad y la consistencia de los lienzos.

Cada uno de estos aspectos hunde sus raíces en una larga tradición del quehacer pictórico que en América se incorporó por la vía de la lectura de manuales de pintura, como probablemente también a partir de la transmisión oral de los secretos del oficio. Ellos nos permiten revelar saberes y prácticas que circularon y se llevaron a cabo en territorio americano –y en este caso en el altiplano jujeño– referidos al oficio mismo del pintor.

Ahora bien, hemos dejado para el final, de manera intencionada, el último –pero seguramente el más relevante– protagonista de esta dimensión material: la capa pictórica. Ninguno de los elementos mencionados antes tendría sentido si no existiera esta “alquimia” –la elección de este término no es casual– entre pigmentos, aceites y ligantes cuyo fin último es dar cuerpo, *hacer presente* en colores y brillos aquellas formas que, una vez terminada la obra, permitirán analizar cada uno de los factores enunciados al principio de nuestra argumentación.

Los colores son “aventuras ideológicas en la historia material y cultural de occidente”.⁸ Estas palabras de Louis Marin han funcionado casi como un emblema para la presente investigación. Ellas condensan de manera cabal las posibilidades que presenta esta forma de abordar el fenómeno estético: hundirse en la más pura condición de la materia, revolver entre sus entrañas, manipular sus elementos, reconocer sus estados e identificar las posibilidades de usos pasados para luego, desde esa perspectiva, poder vincular estos “enunciados” materiales

⁸ Louis Marin citado en Manlio Brusatin, *Historia de los colores*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 13.

con aquellos “enunciados” –visuales y escritos– que, de manera a veces dispersa, darían cuenta de matrices epistémicas discontinuas⁹ pero afines en última instancia, que funcionaron como tales en las prácticas y representaciones de los hombres que los realizaron. Este estudio casi arqueológico del *hacer* pictórico encuentra su referente teórico en las palabras de Michel Foucault:

¿Podría hablarse de enunciado si no lo hubiese articulado una voz, si en una superficie no se inscribiesen sus signos, si no hubiese tomado cuerpo en un elemento sensible y si no hubiese dejado rastro –siquiera por unos instantes– en una memoria o en un espacio? ¿Podría hablarse de un enunciado como de una figura ideal y silenciosa? El enunciado se da siempre a través de un espesor material, incluso disimulado, incluso si, apenas aparecido, está condenado a desvanecerse.¹⁰

Paradójicamente, el hecho de insistir en esta “excavación” y “exhumación” de lo material nos arrojó a un abismo de saberes y supuso saltar las barreras de las fuentes relativas a la historia del arte para ponerlas en contacto con fuentes coetáneas provenientes de campos poco explorados para el estudio del arte colonial andino: tratados de mineralogía, farmacopea, medicina y alquimia –tanto vernáculos como europeos–, libros de secretos e historias naturales. Su contrastación tendió los lazos necesarios para corroborar una de nuestras hipótesis: en la Sudamérica colonial el uso de los materiales pictóricos tuvo una significación que excedió la simple aplicación automática de técnicas artísticas europeas adquiridas. Se han registrado grados de experimentación y adquisición de saberes identificados hasta el momento con otros campos pero nunca advertidos para las prácticas artísticas coloniales. Ello enfatizó nuestra idea respecto de una comunión no sólo entre prácticas científicas y artísticas,¹¹ 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.¹²

⁹ M. Martínez Miguelez, *El paradigma emergente. Hacia una nueva teoría de la racionalidad científica*, Barcelona, Gedisa, 1993, p. 179.

¹⁰ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1970, p. 168.

¹¹ El estado de la cuestión sobre el problema arte-ciencia es muy extenso. Véase Gabriela Siracusano, *Polvos y colores en la pintura colonial andina (s. XVII-XVIII). Prácticas y representaciones del hacer, el saber y el poder*, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, septiembre 2002, Introducción, pp. 8-56. Un ejemplar de esta obra se encuentra en la biblioteca central de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, en adelante BFFYL.

¹² Gabriela Siracusano, “Polvos y colores en la pintura barroca andina. Nuevas aproximaciones”, en: *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*, Sevilla, 2001. Deseo destacar que, en el marco de las investigaciones realizadas por el equipo dirigido por la Dra. Seldes y el Dr. Burucúa, fue éste último quien propuso esta toma de conciencia sobre la importancia de la *praxis* frente al *disegno* para

La importancia de esta propuesta –ubicada en los márgenes de lo que una historia del arte tradicionalmente transitaría–¹³ radica precisamente en la posibilidad de introducirse en estos espacios sociales no delimitados –a través de la identificación de *regímenes de enunciación* –,¹⁴ en los que experiencia cotidiana y conocimiento científico se entrecruzan, en los que el moedor de colores y el de minerales parecen haber compartido las mismas preocupaciones, o en los que sanadores del cuerpo –boticarios o médicos– y del alma – pintores o imagineros – 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 o una custodia.

En la contrastación de todos estos testimonios, en su *desfasaje enunciativo*,¹⁵ en sus contradicciones y sus coincidencias, se ha asentado mi interés y mi trabajo para luego volver a las obras, a sus imágenes, y poder mirarlas con ojos nuevos.

Abordaré entonces, a partir de la perspectiva de una historia cultural, este costado de la dimensión material de las representaciones coloniales. Partiendo de la identificación y los usos de estos polvos de colores presentes en gran parte de la producción artística de los siglos XVII y XVIII del área andina, uno de los objetivos de este trabajo será rastrear los saberes y prácticas que intervinieron en esta *praxis* para así lograr acceder a la *red teórica* que los entrelazó.¹⁶ Ello supone un aporte nuevo al estudio del binomio arte-ciencia, en tanto procura tender lazos inéditos entre las prácticas artísticas y las científicas en la Sudamérica colonial, a partir del uso de fuentes no convencionales para la historia del arte. Por otro lado, nuestra propia práctica de investigación, que está ligada al intercambio y procesamiento de datos provenientes de la ciencia química en clave histórica y que constituye a éstos como *documentos*, propone una renovación epistemológica y

aquellas producciones coloniales que, en su gran mayoría, provenían de la copia de grabados en blanco y negro. Según Burucúa, este obstáculo habría permitido a los pintores coloniales la libertad de *invenzione* que en el caso de la representación iconográfica habría sufrido controles mayores.

¹³ La decisión de poner el acento en el estudio de la dimensión material de los objetos a investigar es deudora de la propuesta metodológica designada por Carlo Ginzburg como método indiciario. Carlo Ginzburg, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1992.

¹⁴ Michel Foucault, *op. cit.*

¹⁵ Utilizamos este término foucaultiano en el sentido que le da Roger Chartier en la siguiente descripción: ‘El desfasaje enunciativo designa, no una forma única y codificada de enunciación, considerada como propia de un conjunto de discursos, sino un ‘régimen de enunciación’ que despliega enunciados dispersos y heterogéneos, relacionados por una misma práctica discursiva’. Roger Chartier, *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 1996, p. 26.

¹⁶ *Ibid.*

metodológica para el estudio del arte colonial, en tanto significa entender la base material de las obras como clave significativa para el estudio de los procesos socioculturales.

Ahora bien, como veremos a lo largo de todo el libro, nuestro relato se estructura sobre la base de tres ejes o núcleos interpretativos que permiten diseñar un tejido complejo de ideas y conceptos alrededor de las imágenes. Podemos identificarlos como el *saber*, el *hacer* y el *poder*. Lejos de guiarnos por caminos paralelos o desencontrados, estos ejes posibilitan una lectura “en diagonal” de las prácticas que fueron necesarias para la creación del imaginario colonial andino, prácticas en las que el color, tanto en su dimensión material como cromático-simbólica, funcionará como la variable que ayude a tensarlas y a ponerlas en juego. El otro gran problema que nuestro trabajo intentará resolver 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. Es obvio que esto se instala en un plano sumamente caro a los intereses de los historiadores del arte. En dicho sentido, desde perspectivas e intereses distintos, los trabajos de Michael Baxandall,¹⁷ Thomas Cummins,¹⁸ John Gage,¹⁹ Serge Gruzinski,²⁰ David Freedberg²¹ y Louis Marin²² ofrecen herramientas teóricas para comprender el problema del color como un agente activo 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

¹⁷ Michael Baxandall, *Painting and experience in fifteenth-century Italy. A primer in the social history of pictorial style*, Oxford, Oxford University Press, 1988.

¹⁸ Thomas Cummins, *Toasts with the Inca. Andean abstraction and colonial Images on Quero Vessels*, Chicago, The University of Michigan Press, 2002; Joanne Rappaport y Thomas Cummins, “Literacy and power in colonial Latin America”, en: G. Bond y Angela Gilliam, *Social Construction of the Past. Representation as power*, London, Routledge, 1994; Tom Cummins, “Let me see! Reading is for them: Colonial Andean Images and Objects ‘como es costumbre tener los caciques Señores’”, en: Elizabeth Hill Boone y Tom Cummins (eds.), *Native Traditions in the Postconquest world. A symposium at Dumbarton Oaks*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1998.

¹⁹ John Gage, *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, Madrid, Siruela, 1993; *Color and meaning. Art, science and symbolism*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1999.

²⁰ Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario, op. cit.*; *La guerra de las imágenes, op. cit.*; *La pensée métisse*, París, Fayard, 1999; Carmen Bernard y Serge Gruzinski, *De la idolatría. Una arqueología de las ciencias religiosas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

²¹ David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.

²² Louis Marin, *Le portrait du Roi, op. cit.*; *Des Pouvoirs de l’image, op. cit.* y *To destroy painting, op. cit.*

código de reconocimiento de símbolos iconográficos, permiten identificar deslizamientos de sentido y estrategias discursivas que pueden diferir entre las distintas culturas.²³

²³ Gage ha demostrado cómo el color ha transitado las variadas vías de las culturas, y ha producido cadenas de interpretaciones ligadas a la filosofía, la alquimia, la religión, las ciencias naturales, la política o el arte. 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 con los humores de raigambre hermética, colores significativos de la iconografía cristiana, etcétera.