

REVISTA DE ARTE

goya

Número 327 · Abril-Junio 2009 · Madrid · 15 €



El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII

Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., Buenos Aires, 2005 (1ª. reimpresión 2008), 366 pp. + il.

Uno de los más importantes historiadores de arte de México, Francisco de la Maza, entre las primeras observaciones del libro dedicado a Cristóbal de Villalpando escribió que “las personalidades de los pintores coloniales se logran conocer por el color, el dibujo, la expresión, los personajes y la época” (México, 1964, p. 1). Si bien de la Maza estaba pensando en las fórmulas para resolver el color como un problema en el marco de un tipo de pintura que consideraba derivada de la estampa impresa en blanco y negro, es interesante ver cómo, a más de cuarenta años de distancia, se están dando respuestas a esas inquietudes. En el ámbito mexicano, el estudio producido por Elsa Arroyo sobre los restos de la Virgen del Perdón, pintura de la catedral metropolitana que “casi” desapareció en el incendio de 1967, y en el espacio andino, la obra de Gabriela Siracusano que se reseña. Distintas miradas, que no es lo mismo que miradas lejanas, para resolver el color seriamente planteado como un problema de investigación.

Dice la autora en la Introducción al libro que se reseña que “éste es un relato de historia del arte. Una historia de imágenes y palabras insertas en un tejido cultural en el que intervinieron ideas, conceptos, representaciones, creencias y sensaciones respecto de las prácticas artísticas ligadas al color” (p. 33). Sin duda éste es un atractivo relato de historia del arte que ha resultado de tal interés que en poco tiempo (2008) se vio privilegiado con una reimpresión, hecho bastante insólito en esta especialidad. El libro está construido a partir de la revisión de varios archivos y acervos bibliográficos importantes y una estructura teórica y conceptual rigurosa, en la que abundan las referencias a algunos clásicos de la historia del arte del siglo xx, como Aby Warburg y Ernst Gombrich, junto a los estudiosos contemporáneos de las culturas andinas, así como Roger Chartier y Carlo Guinzburg, y la presencia de dos infatigables historiadores de arte de

Argentina, representantes de distintas generaciones, Héctor Schenone y José Emilio Burucúa, ambos involucrados con la primera versión de este trabajo presentada como tesis doctoral. Además de una importante Introducción, donde se despliega el andamiaje teórico del libro, se desarrollan cinco capítulos de los que daré cuenta a continuación. En ellos hay muchas continuidades, una de ellas es el carácter periférico del espacio andino, que la autora no niega, pero en vez de anclarse en esta condición, busca una salida a través del estudio de la materialidad y el resultado de su investigación resulta francamente valioso.

El Capítulo I, “Moliendo y revolviendo sutiles elementos”, comienza con una necesaria revisión del tema del color en los tratados europeos, entre los cuales la autora escogió los publicados en el marco de la monarquía hispánica en el siglo xvii y que sabemos llegaron a Hispanoamérica. Desde el siglo xvi el Virreinato del Perú había recibido a pintores europeos (españoles, italianos), cuyos saberes combinaron la herencia europea con las tradiciones locales (pintores indígenas, mestizos) en el uso y preparación de soportes y materiales. Para resolver el posible enfrentamiento entre las tradiciones locales –en reciente formación– con el aluvión europeo, la autora plantea la dicotomía entre “asimilación” de los secretos técnicos por parte de los pintores locales como receptores pasivos de los mismos versus una “apropiación” como elección activa en el trasfondo de un escenario natural y cultural diferente. El problema, si no es nuevo, está bien bosquejado y quizá ese sea en gran parte el secreto del libro: donde hay un planteamiento que ya tiene una línea historiográfica reconocible, se le sumaron los datos de una manera muy atractiva, pero también científica y documentada. Algunos de los ejemplos propuestos quizá necesiten de mayor análisis: como el del blanco de plomo (albayalde usado

desde el siglo iv al xix cuando se reemplazó por el blanco de zinc). Es curioso porque parece que la autora va a demostrar que una forma local de albayalde se usó en lugar del europeo; no obstante, pone énfasis en el comercio de ultramar utilizado en el circuito cuzqueño potosino, “aunque no debe descartarse la posibilidad de manufacturas locales”. Hay algunos deslices de ese tipo, sin embargo son de menor calado frente a la envergadura de la obra.

Sin duda el libro de Siracusano será un “platillo fuerte” para aquellos historiadores que con insistencia proponen como objeto de estudio la circulación de ideas, personas, materiales, en un ancho mundo hispánico completamente eslabonado con el resto de Europa y el mundo (la historia conectada). Por lo tanto, las rutas de comercio tradicionales, más las del contrabando y la circulación de pigmentos y colorantes, sumados a los usos y costumbres prehispánicos en relación con ellos, se convierte en uno de los puntos importantes de este primer capítulo, en el cual, la autora hace una necesaria revisión de los tratados que circularon en España, de manera especial, los de Vicente Carducho, Francisco Pacheco y Antonio Palomino. De este modo, establece un contrapunto entre las fórmulas, recetas y consejos de los tratados con las realidades de las muestras de pigmentos extraídos de un corpus, con el que construye su objeto de estudio.

La propuesta es convertir a la materia en documento. Esto es, tratar de mostrar que los pigmentos y colorantes que citan los tratadistas no fueron protagonistas pasivos en la paleta sudamericana. Resulta muy interesante la relación del uso de pigmentos y colores con la preceptiva: si el análisis de las muestras del corpus permite demostrar que los pintores andinos siguieron a los tratadistas, es porque los conocieron y estudiaron bien. Si no, es porque había en las prácticas pictóricas americanas una “libertad de

praxis en las mixturas en la que se con-
juga la escasez de algunos materiales, la
sobreabundancia de otros y también una
decisión asentada en la experimentación
con la materia". A estos componentes de
la fórmula, se le deben agregar la falta
de una academia, así como la rapidez en
la ejecución por abundancia de encar-
gos, y la necesaria pericia técnica para
poder usar o no determinados recursos
proporcionados o recomendados por
los tratadistas. Éste es uno de los pun-
tos fuertes de la propuesta de Siracusano,
porque argumenta que a partir del
análisis de lo que considera creatividad
y pericia técnica en el uso de los pigmen-
tos y colores, a partir de la materialidad,
se puede "cambiar la mirada" sobre la
pintura andina. Postergaremos una dis-
cusión sobre este tema para el final, por-
que esta afirmación es una constante a lo
largo del trabajo que se reseña.

En el capítulo II, dedicado a tratar
"Artes mecánicas y serviles entre España
y América Andina. El color en el taller",
Siracusano se ocupa del debate entre las
artes mecánicas y las liberales y de ma-
nera especial trata de demostrar que las
prácticas propias de las artes mecánicas
que en gran parte las define, tuvieron
puntos de contacto con las actividades
propias del conocimiento científico
(transmisión de saberes, sistematización
de tareas; pagos de impuestos). La opo-
sición entre mente y cuerpo; trabajo vil y
reglado, supervisado y controlado, dibu-
ja un ambiente incompleto, al que habría
que incorporar los pleitos entre gremios,
la participación de los pintores en acti-
vidades de corte, la consulta en asuntos
importantes (tanto de temas religiosos
como de relaciones internacionales), ac-
ciones que permite entender que, más
allá de la discusión entre materia-manos
versus cabeza-ideas, había individuos
que poseían el saber de producir imá-
genes con formas y colores, necesarias
como vehículos de concepciones de
poder político o religioso. La manera
en que estos individuos se organizaban
corporativamente no es ni siquiera ex-
clusiva de esta actividad, porque si algo
caracteriza al Antiguo Régimen es la or-
ganización corporativa del cuerpo social.
Lo que realmente distinguía a estos pro-

ductores de imágenes era su vinculación
con alguna de las corporaciones más
prestigiosas: llámese catedral, cabildos
eclesiásticos, corte papal o real, elites
cortesanas o aristocracias provincianas
u órdenes religiosas. Su mayor o menor
vinculación con el poder y con las redes
del poder definía su estatus social.

Sin embargo, la interpretación de la
situación social de los productores de
imágenes y objetos durante la domina-
ción incaica permite entender el criterio
de selección del estatus del mismo gru-
po en el ámbito hispánico: a la estructu-
ra piramidal de las artes visuales en el
periodo prehispánico se sobrepuso "una
tradicción gremial endogámica españo-
la". Adecuación con matices propios que
creo que son más que matices... El hecho
es que de uno y otro lado, en uno y otro
virreinato, los frailes son quienes se ad-
miran de la capacidad de ejecución de
los indios, de sus habilidades y destrezas.
El ajuste de las prácticas a las ordenan-
zas de los gremios no impidió la prolifera-
ción de ciertas libertades.

El uso de las estampas es un fenóme-
no definitivo en la formación de los sis-
temas visuales americanos, porque su
uso garantizaba la corrección de deter-
minada iconografía así como las propor-
ciones del cuerpo humano, pero dejaba
planteado el problema de que el color
estuviera de acuerdo con el personaje
y con el tema. Aspectos todos ellos que
preocuparon más al pintor andino que
los de la perspectiva o el espacio. En de-
finitiva, según Siracusano, interesaba
más el qué que el cómo, y de esta mane-
ra cubrir la enorme demanda que no se
resolvía con el envío de telas o pinturas
sobre lámina desde Europa. De éstas se
podían aprender lecciones de color, de
los distintos soportes y su preparación,
del uso de barnices y veladuras.

El empeño de la autora por resolver un
tema sobre el que ya se ha escrito mucho,
centrándolo en la materialidad, es impor-
tante. Sin embargo, deja al descubierto
un problema básico en América que era
la falta de un capital visual como el que ya
se había acumulado en Europa durante
siglos –y en especial para este estudio, en
los distintos reinos hispanos. Sin conside-
rar la existencia de las colecciones reales,

una capilla, una catedral, cualquier tem-
plo, un convento, exhibía una compleja
acumulación de retablos, pinturas, escul-
turas, relieves, relicarios, que podían cu-
brir una forma de pensar y hacer, conce-
bir la imagen y el espacio, la luz y el color.
Ningún tratado, ni estampa, ni serie de
santos llegada desde el mercado sevilla-
no, podía haber cubierto aquella carencia
básica. El resultado, por lo tanto, no es
una elección, sino una consecuencia.

No era necesario explicar la existencia
del gremio desde la palabra hasta el uso de
la palabra, esto es etimología y aplicación,
operación que la autora repite de manera
considerable. Para alguien tan cuidado-
so con las etimologías, resulta extraño el
reiterado empleo de la palabra taller que,
en el ámbito de los estudios de la pintura
del periodo novohispano, está en franco
retroceso ante la aceptación inusual –por
lo rápido del proceso– pero explicable del
término "obrador", frente al cual el gali-
cismo taller resulta anacrónico. Además,
dice Siracusano y estamos de acuerdo,
que en la documentación contemporánea
no hay una división clara entre artista y
artesano. De inmediato hace referencia a
los pintores de corte y a la posible diferen-
cia en los pagos debidos más a "la calidad
de los materiales que a la calidad del tra-
bajo artístico". Sin embargo y a pesar de
no haber probado su punto, abandona el
terreno peligroso con rapidez.

Capítulo III, "Saturno y Mercurio en
el taller. Saberes herméticos y prácticos".
La pregunta gira en torno a las compe-
tencias entre dos campos, el artístico y el
científico y al papel de cada uno de ellos
per se y vinculados en la formación de
imaginarios. En este capítulo Gabriela
Siracusano intenta mostrar que había
una intensa relación entre los campos
artístico y científico, una tradición que
vinculaba el mundo de la praxis de los
pintores con los que manipulaban la ma-
teria en la búsqueda de sus cualidades
y poderes. Entre las actividades que la
autora llama protoquímicas, alquímicas,
metalúrgica de raigambre hermética,
busca en el andamiaje epistemológico
las vertientes de las tradiciones aristo-
tética y tomista que lo alimentaron, a
las que suma una tercera corriente, su-
perpuesta a las dos anteriores, que hun-

día sus raíces en la tradición hermética y mágico-alquímica. Si bien esta línea del libro se inserta en la práctica de la ciencia y por lo tanto remite, entre tanta buena bibliografía, a los espléndidos trabajos de Elías Trabulse, creo que se escaparon dos nombres que abrevaron en el campo de la alquimia y el hermetismo para el arte español y el americano: Santiago Sebastián y René Taylor.

A partir de una cuidadosa y creativa lectura del tratado de Álvaro Alonso Barba, *Arte de los metales*, publicado en Madrid en 1640, la autora se dedicó a buscar la concordancia entre el arte de hacer colores y la tradición hermético-alquímica, en relación con los manuales de pintura y los libros de secretos de artes mecánicas. No deja de ser apasionante la demostración de que todas estas distintas formas de generación de saberes, y de acercamientos a la realidad material, encontraron un icono: el Cerro Rico de la Villa Imperial de Potosí, instalado en el imaginario europeo como el espacio de representación donde podían desplegarse aquellas actividades relacionadas con la “tecnología minera, saberes alquímicos, artes mecánicas, experimentación, riqueza exorbitante, y la fantasía plena de emoción” (p. 193).

Hay muchos asuntos que quedan planteados de los cuales elegiré dos relacionados con la práctica de la pintura. Siguiendo la lógica de los tratados, la autora entiende al maestro a cargo de un obrador, como un europeo o criollo, y al aprendiz como un indio o mestizo, aprendices a quienes no considera receptores pasivos de las distintas tradiciones y corrientes de pensamiento que exhibe en su texto y que por el contrario constituían el grupo donde permanecían muchas tradiciones indígenas, quizá acalladas o “resignificadas”, como parte de una diferente comprensión del mundo expresada ancestralmente por medio de otros usos del color. El otro tema también está relacionado con el obrador de producción masiva, donde, según la autora, la decisión de aplicar tal o cual mezcla de pigmentos quizá hubiera pasado más por “un cierto automatismo que por una genuina intención de búsqueda experimental” (p. 214). Me

pregunto entonces, ¿adónde queda la difusión de los saberes? ¿En una elite de pintores criollos? ¿Qué pasó con este conocimiento y experimentación entre los pintores indígenas? ¿Guardan sus tradiciones ancestrales que funcionan como un mundo paralelo al otro? Los acercamientos al tema del simbolismo del color y a la memoria guardada sobre el significado profundo, que son analizados en los siguientes capítulos, no terminan de resolver estos cuestionamientos.

Capítulo IV, “Medezinas buenas de todas las colores. Curar y pintar en la América andina”. Si en los capítulos anteriores se trató sobre las relaciones entre pigmentos, metalurgia y alquimia en las prácticas europeas y americanas durante el periodo colonial, en éste se buscan los vínculos entre los colores y las artes de la curación. La teoría de los humores, la tradición de los conocimientos astrológicos, cabalísticos, mágico-alquímicos, que relacionaban a los colores con la influencia de planetas y estrellas y estados de ánimo y propiedades de las sustancias, aparecen vinculadas a las prácticas curativas. Gabriela Siracusano intenta –en un ejercicio intelectual atrevido a la vez que apasionante– relacionar la salvación del cuerpo con la del alma, como punto de encuentro de la materia que se molía. De pronto, cuando la especulación sube de tono y alcanza grados de refinada erudición, surge la pregunta: ¿qué pasaba con este cuerpo de intenciones respecto a los polvos de colores y su uso terapéutico en relación con aquellos que ejecutaban sobre el mortero la actividad de moler las piedras para extraer esos polvos con la calidad de grano que el maestro solicitase y, especialmente, si para estos indígenas los mismos polvos tenían una cualidad terapéutica y simbólica distinta en la cultura anterior a la española. Sin embargo y a pesar de buscar con intención de encontrar, la autora no puede demostrar más que un posible uso simbólico y ritual de los polvos de colores en las culturas prehispánicas, y en cambio un uso intensivo y difundido con rapidez de los productos de la naturaleza americana para la farmacopea europea. Las primeras páginas de este capítulo dejan la sensación de algo exce-

sivo, como uno de esos apartados que se investigan durante el proceso de preparación de una tesis de doctorado y que se podría haber convertido en un interesante artículo.

Pero las consideraciones sobre las prácticas y representaciones del poder en relación con los colores, es tan atractiva que compensa lo anterior. En principio, y como algo que vale la pena señalar, la autora sostiene la diferenciación que existía entre el culto oficial de los incas con las religiones andinas. Separación que además explica en relación con el orden social y el uso que los grupos de poder hacían del rojo, verde y azul a diferencia de los terrosos, que señalaban a los grupos dominados, colores teñidos *versus* colores naturales, un fascinante despliegue del uso jerarquizado del color, por medio del cual, así como del grosor de hilos, nudos y cuentas, se escribían las leyes y las penas por quebrantarlas, los compromisos y los tributos, el decálogo de una sociedad compleja resuelto en una panoplia de colores. Es posible que éste sea uno de los capítulos más atractivos del libro por las posibilidades y sugerencias acerca de una posible operación de la “memoria visual” por medio de la cual se podría recibir y reconocer una información en clave de color que podría compartir un antiguo sentido simbólico o lo podría volcar sobre una nueva representación provocando lo que Siracusano llama “un deslizamiento de sentido”. Sin embargo, quizá la seducción que ejerce el argumento de posibilidad esté en relación directa con la sensación de fragilidad que se contrapone con una tesonera búsqueda de un alto grado de certeza que caracteriza a la obra en su conjunto.

El capítulo V, “De Representaciones, colores y poderes de lo sagrado”, dibuja en primer lugar el incuestionable escepticismo que siguió al triunfalismo inicial, después de las primeras oleadas evangelizadoras en el Nuevo Mundo. En las primeras décadas del siglo XVII se veía con preocupación que había más supervivencias de las antiguas religiones de lo que se había querido creer. En general, una renovada historiografía está demostrando que no hubo esa ruptura total

con las antiguas culturas, como se creyó durante mucho tiempo, y que hay que revisar con cuidado muchas manifestaciones culturales para poder entender la magnitud del fenómeno, así como las herramientas metodológicas necesarias para su comprensión.

En el análisis de polaridades conceptuales como presentación-representación, imagen-palabra; o choque, encuentro, resistencia y negociación, la autora realiza una revisión desde el papel que jugó la representación en la evangelización del Virreinato del Perú, para concluir, después de analizar Concilios, Catecismos y Sermones, que “el problema de la representación, lejos de exhibir una semántica transparente, otorgaba una dimensión opaca al discurso catequizador” (p. 274). El poder de las imágenes no estaba en lo que eran —sea cual fuere su materialidad, madera, tela, pigmentos, metales— sino en lo que representaban. Las imágenes estaban en lugar de la divinidad, lo que la autora llama dimensión transitiva en la que eran veneradas, frente a la presencia falsa de las imágenes prehispánicas, que exhibían una dimensión reflexiva, porque no remitían a un objeto externo, sino que eran en sí mismas, en su materialidad, la presencia de lo sagrado. A partir de allí, se argumenta una polémica sobre la validez de las imágenes en una(s) y otra(s) cultura(s), que Siracusano sustenta de tal manera que construye uno —que no el único— de los momentos del pensamiento que resultan muy importantes

en su texto. Juega entonces de una forma magistral con lo potencialmente visible como el rey —sin embargo ausente— y su presencia por medio de prácticas políticas, así como la potencia cultural de su presencia simbólica; o el Inca —quizá parte de una memoria y un pasado mítico. Era inevitable que el discurso de Siracusano llegara al encuentro con la función de los sentidos y la primacía de la vista para “hacer visible lo invisible” y la riqueza de las construcciones retóricas que, asociadas a lo visual, podían hacer presente a lo ausente. El problema de la representación, así como la sacralidad en relación con las imágenes y los colores como factor fundacional de esta relación, le permiten además tender un puente hacia el mundo novohispano y abrir un diálogo entre ambas geografías culturales que, aunque incipiente, ofrece un futuro promisorio. Los trabajos en torno a la producción visual de este periodo, realizados desde la historia del arte y la historia cultural, proponen una renovación epistemológica de la que esta obra da cuenta con soltura.

Un libro como el de Gabriela Siracusano va a producir un cambio en la forma de ver y entender la pintura andina y, como toda buena reflexión, tendrá resonancias en otras áreas geográficas y culturales. Si bien una especulación sobre la materialidad no resuelve todas las incógnitas que abre este tipo de pintura —como su forma de entender el cuerpo y el espacio, o la gestación de la invención hasta convertirse en idea plásticamente

concebida—, ilumina un campo casi completamente ignorado hasta el momento.

Quiero terminar la reseña de este libro complejo, panóptico, con una observación que me parece necesaria, aunque no modifica en nada los comentarios anteriores. A lo largo del volumen, el recurso a Carducho, Pacheco y Palomino es constante. Si algo lamento es que no se le den los créditos imprescindibles a Bonaventura Bassegoda i Hugas, quien estuvo a cargo de la edición crítica del tratado de Francisco Pacheco, publicada por Cátedra en 1990, pues es evidente que la erudición de su lectura, las notas y comentarios al texto dieron a éste último la dimensión cultural que la autora está buscando en su trabajo. Es más, creo que algunas de las líneas que dibuja Gabriela Siracusano quizá se perfilan a partir de las finas observaciones que Bassegoda propone en uno de los trabajos filológicos más importantes de un tratado artístico que se ha publicado hasta el momento. Crédito que, lamentablemente, no aparece ni siquiera en la bibliografía, error que espero que se remedie en una futura edición, pues El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas, está llamado a convertirse en un clásico para los estudios de la pintura en el ámbito hispanoamericano. ■

• NELLY SIGAUT •

El Colegio de Michoacán (México)