

Colores en los Andes. Hacer, saber y poder

Dra. Gabriela Siracusano

*Resumen del catálogo de la exposición "Colores en los Andes. Hacer, saber y poder"
Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco".
23 de octubre de 2003 al 31 de marzo de 2004.
Curaduría: Dra. Gabriela Siracusano*

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

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

Mediante un trabajo interdisciplinario y una metodología anclada en la historia cultural, "Colores en los Andes" se presenta como el producto de una investigación científica que reunió a la historia del arte con la química, en tanto campos disciplinares capaces de complementarse y enriquecerse mutuamente.

Los colores, entonces, son los protagonistas de este relato. Su presencia en las obras expuestas nos permite trazar un extenso mapa de prácticas que los involucraron. En las escudillas de los pintores, en los manuales de pintura y libros de secretos, en las listas de mercadería que llegaban de ultramar, en los morteros de los boticarios, o como ofrendas en el espacio de lo sagrado, ellos son la llave de entrada para sumergirnos en una historia que conjugó creatividad, experimentación, memoria y poder.

La Materia como documento

Los pintores que circularon por la región andina durante el período colonial fueron los creadores del conjunto de imágenes que acompañó los procesos de conquista y evangelización, aplicando diferentes recursos técnicos, compositivos, estéticos y estilísticos.

Pinturas, grabados, documentos escritos y visuales, nos ofrecen distintas entradas hacia la comprensión del proceso creativo. El estudio de la materia nos permite abordar las obras desde otro lugar.

La obtención de una minúscula e imperceptible muestra de materia pictórica puede ofrecer numerosos datos, desde la identificación de los materiales utilizados – pigmentos, colorantes, ligantes, resinas, aceites y barnices –, hasta la manera en que aparecen dispuestos en diferentes capas, sus mezclas, o morfología. A su vez, estos datos materiales, procesados a la luz de las ciencias químicas, aumentan su carga de sentidos cuando, a partir de una historia cultural del arte, los pensamos como indicios de prácticas pasadas, cuando les otorgamos el lugar de documentos que nos permiten rastrear aquellas huellas o pistas de ejercicios y elecciones que ocurrieron en el espacio del taller.

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

Una identificación más precisa acerca de los colores utilizados en los talleres andinos, junto con la terminología con que se los nombraba, fuera indígena o española.

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

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

El Hacer

La práctica de la pintura guardó durante siglos un costado que la ligó a aquellas actividades consideradas mecánicas o serviles. El uso de pinceles, piedras de moler, lienzos, y por supuesto, los colores evidenciaban que existía una serie de actividades manuales que acercaba a los pintores a labores vinculadas con el artesanado.

Esta situación redundó, obviamente, en la dificultad para la adquisición de un prestigio social que los pintores intentarían revertir con el correr de los años. Las acciones y escritos a favor de la defensa de la "noble pintura" y el rechazo al pago del impuesto conocido como alcabala – que pesaba también sobre los pigmentos – , fue el recurso que ellos aplicaron para ubicarse en un lugar distinto dentro de la sociedad moderna.

Frente a esta situación metropolitana, la escena en el Virreinato del Perú guardó matices compartidos pero también más laxos.

En cuanto a la creación de imágenes, la alta demanda de iconografía religiosa en centros como Cusco, Lima o Potosí, supuso un régimen de producción sostenido por la circulación de grabados y pinturas de origen español, flamenco, italiano o francés, utilizados como fuentes a copiar o reformular, según las necesidades. A su vez, los manuales de pintura europeos funcionaron como guías tanto para el aspecto compositivo como para aquellas tareas vinculadas con la "cocina" de la pintura, en la que los colores estaban involucrados.

En una combinación de conocimientos adquiridos, experimentación, e ingenio, los pintores andinos utilizaron pigmentos y colorantes tales como el oropimente, el bermellón, los "polvos azules", el carmín, la malaquita, o el smalte, entre tantos otros, para ser aplicados en los lienzos. De procedencia local o traídos en los barcos desde ultramar, los colores recorrían largas distancias para terminar en los mercados y centros de distribución, tal como señalan las crónicas y las listas de mercadería de la época.

En consonancia con estos datos, la mirada microscópica sobre la materia nos enfrenta con un universo de técnicas y elecciones estéticas que ponen en evidencia la destreza y pericia que los pintores coloniales desplegaron sobre cielos, mantos o estrellas.

El Saber

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

agua, tierra, aire y fuego -, con los cuerpos celestes, los humores y el zodíaco. Así, cada metal era influido por un astro, "Sol, al oro; a la plata Luna; Venus, al cobre; Marte, al hierro; Saturno, al plomo; Jupiter, al estaño (...)", cargándose de sentidos y simbolismos, como puede advertirse en fuentes tanto americanas como europeas de la época. Las Indias Occidentales, con su despliegue de "maravillas" y "curiosidades" no exentas del afán de conquista y control del territorio, pasaron a formar parte de este universo en el que se intersectaban el deseo del saber con el de los beneficios económicos que este saber podía brindar, y ciudades como Potosí o Huancavelica se instalaron rápidamente en el imaginario de muchos mineros y estudiosos de los tesoros subterráneos del otro lado del océano, muchas veces con una cuota alta de exotismo y fantasía. La obra del padre Álvaro Alonso Barba, quien vivió en Potosí durante la primera mitad del siglo XVII, da cuenta de este vínculo entre color, metalurgia y hermetismo. Los colores se desplegaban entre las páginas de su libro, evidenciando que sus posibles lectores no eran sólo personas interesadas en la metalurgia, sino también aquellos que manipulaban estas sustancias para otros fines, como, en efecto, los pintores.

Ciencia, magia, astrología y alquimia recorrían, entonces, el universo de saberes respecto del bermellón, el cardenillo o el oropimente. Este encuentro se vio favorecido por la difusión de los libros de secretos, que, de manera amena, combinaban saberes útiles y prácticos con aquellos considerados "ocultos".

Pero los colores no sólo escondían este costado. También curaban.

La propiedad terapéutica de los colores, de larga tradición en la cultura occidental, se combinó, en el horizonte andino, con saberes autóctonos respecto de las especies minerales, vegetales y animales ligadas al color. En el ámbito de las boticas, donde los pintores podían adquirir los pigmentos, los materiales de la pintura ofrecían otras dimensiones de sentido.

Entre hornos, cazos, cuencos, pinzas, alambiques y demás utensilios, la presencia del cinabrio, el oropimente, el bol arménico, o el minio - dispersos en los estantes o frascos de espacios ligados a la metalurgia, la alquimia o la farmacopea -, exhibía un uso y una simbólica que trascendía ese espacio y se escurría entre las discusiones de quienes los depositaban en escudillas o los molían finamente para que sus imágenes adquirieran cromatismo, brillo o resplandor. La alquimia de ciertos elementos o la transformación del aspecto y el color de los minerales al someterlos a distintos agentes, con su consecuente identificación con características que iban desde la "corrupción" (el plomo del albayalde) y la "pestilencia" (el cardenillo) hasta la "purificación" (el mercurio y azufre del bermellón), eran tópicos ineludibles en muchos textos. Estos saberes incluían la idea de la

simpatía y antipatía entre los colores, a la vez que prometían distintas maneras para aprovecharlos e, incluso, adulterarlos.

A su vez, la extrañeza de sus formas y la simbólica de sus cualidades, permitió que también se instalaran en los gabinetes o "museos" de curiosidades y "meraviglie", entre animales y piezas exóticas. Ya en el ámbito de la farmacopea, estas sustancias – molidas en morteros y guardadas en frascos como simples –, eran el dominio de la praxis y saber de los boticarios y los especieros. Entre morteros y cedazos, minios, cardenillos, oropimentes, cinabrios, gomas y resinas eran preparados para sanar distintas dolencias. Las tierras purgaban y curaban los lamparones, el cardenillo "consumía la malicia", y la Sangre de Drago – de color rojo – fortificaba los dientes, el oropimente sanaba la sarna y los cólicos, el añil tenía propiedades astringentes, mientras que los polvos de malaquita ayudaban a curar la melancolía.

Para los indígenas que molían estos pigmentos o sustancias del color, las prácticas de curación por color incluían no sólo su ingesta sino también su contacto con el cromatismo de piedras, maíces, o conchas de mar.

El Poder

El color – como materia o como cromatismo – ocupaba un lugar de relevancia en la vida cotidiana andina. Incluso podemos decir que, en estas sociedades y desde mucho antes de la conquista, el color estructuró formas de convivencia entre los hombres, y entre éstos y sus sacralidades. Como signo de malos agüeros en los celajes, como elemento indicador de festividad en los arcos de flores y sogas multicolores que adornaban ceremonias (los que más tarde también formarían parte de las fiestas y procesiones de la nueva religión), como dispositivo cromático en los pares de queros ceremoniales, o como factor ordenador de grupos dominantes y dominados "El primer privilegio que el Inca dio a sus vasallos fue mandarles que, a imitación suya, trajesen todos en común la trenza en la cabeza. Empero que no fuese de todos colores como la que el Inca traía, sino de un color solo. Y que fuese negro"

La vestimenta de Incas, Collas y Ñustas, con sus uncus, mascaipachas y llicllas plenas de destelleantes rojos, verdes, amarillos o azules desplegaban algo más que fastuosidad. Desplegaban poder. Frente a los vistosos tocapus, las plumas de colibríes o guacamayos que habían guardado lazos con la sacralidad y el poder, la iridiscencia de las aguas al amanecer, o la policromía indeterminada del arco iris – todos estos elementos asociados a la presencia de la dominación incaica sobre una heterogénea gama de pueblos y comunidades –, los colores ligados

a la dominación española ofrecieron un nuevo panorama presente en las imágenes cristianas.

El proceso de evangelización dispuesto en el Virreinato del Perú utilizó la imagen como su mejor aliada, estableciendo una diferencia bien clara entre los ídolos que los indígenas adoraban y aquellas representaciones que venían a suplantarlos. El ídolo, cargado de poder en sí mismo, guardaba una presencia efectiva pero "falsa" de los dioses. La imagen cristiana, entendida no como presencia sino como representación de lo sagrado, estaba en "lugar de" Jesucristo, la Virgen María, el Espíritu Santo o Dios Padre, protagonistas de la "verdadera" religión. Su poder no residía en lo que eran – lienzos, pigmentos o maderas – sino en lo que representaban. Esta concepción fue reforzada por la palabra, a partir de la práctica de los sermones – verdaderos instrumentos retóricos de persuasión –. Pero estas prácticas basadas en la oralidad y la visualidad no bastaron. El plan programático y oficial conocido como de "extirpación de idolatrías" fue la estrategia más contundente para erradicar todo rastro o huella del pasado o la memoria. Toda evidencia de sacralidad, o lo que se creía ella era, fue destruida.

Sin embargo, allí quedaban los polvos de colores. Bermellón, azurita, cardenillo, o hematite eran besados y soplados al aire en cultos cotidianos y privados, o enterrados junto a los ancestros, mientras, paradójicamente, eran aplicados en aquellas imágenes que venían a "sustituirlos". Hijos de las minas y los metales "adorados", ellos exhibían una potestad casi imperceptible, albergada en su propia materialidad.