



PATRIMONIO CULTURAL

María Cecilia Álvarez-White

EL BARNIZ DE PASTO

SECRETOS Y REVELACIONES







“Escritorillo de los jaguares” (detalle)

Proyecto Mopa-mopa BP-3

Fuente: Colección privada

EL BARNIZ DE PASTO
SECRETOS Y REVELACIONES



“Cómida de los canastos” (detalle)

Proyecto Mopa-mopa BP-6

Fuente: Colección privada

EL BARNIZ DE PASTO
SECRETOS Y REVELACIONES

María Cecilia Álvarez-White

Universidad de los Andes
Facultad de Artes y Humanidades

Nombre: Álvarez-White, María Cecilia, autora. | Cummins, Thomas B. F., escritor del prólogo.

Título: El barniz de Pasto: Secretos y revelaciones / María Cecilia Álvarez-White.

Descripción: Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Ediciones Uniandes, 2023. | xxxvi, 326 páginas: ilustraciones; 23 x 22,5 cm. | Colección Patrimonio Cultural.

Identificadores: ISBN 9789587983180 (rústica) | ISBN 9789587983173 (electrónico)

Materias: Barnices – Historia – Nariño (Colombia) | Usos y costumbres - Nariño (Colombia) | Artesanías – Historia – Nariño (Colombia) | Patrimonio cultural | Mopa-mopa

Clasificación: CDD 745.5–dc23

SBUA

Primera edición: enero del 2023

© María Cecilia Álvarez-White

© Thomas B. F. Cummins, por el prólogo

© Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades

Ediciones Uniandes

Carrera 1.ª n.º 18A-12, bloque Tm

Bogotá, D. C., Colombia

Teléfono: (601) 3394949, ext. 2133

<http://ediciones.uniandes.edu.co>

ediciones@uniandes.edu.co

ISBN: 978-958-798-318-0

ISBN *e-book*: 978-958-798-317-3

DOI: <http://dx.doi.org/10.51566/patrimonio2108>

Corrección de estilo: Constanza Morales Mair

Diagramación interior: Vicky Mora

Diseño de cubierta: Neftalí Vanegas

Imagen de cubierta: “Escritorillo del águila bicéfala” (detalle),

Proyecto Mopa-mopa BP-79. Fotografía de Antonio Castañeda B.

Impresión:

Xpress Estudio Gráfico y Digital S. A. S.

Carrera 69H n.º 77-40

Teléfono: (601) 602 0808

Bogotá, D. C., Colombia

Impreso en Colombia – *Printed in Colombia*

Universidad de los Andes | Vigilada Mineducación

Reconocimiento como universidad: Decreto 1297 del 30 de mayo de 1964

Reconocimiento de personería jurídica: Resolución 28 del 23 de febrero de 1949, Minjusticia

Acreditación institucional de alta calidad, 10 años: Resolución 582 del 9 de enero del 2015, Mineducación

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

Contenido

Lista de imágenes · XI

Agradecimientos · XIX

Prólogo · XXIII

Thomas B. F. Cummins

Introducción · XXIX

Capítulo 1

El legado prehispánico de la resina · 1

Rasgos del hábitat de los indígenas en Nariño · 3

Acercamiento arqueológico a las cuentas de collar · 6

El estudio de las cuentas de collar · 10

Aproximación a los procesos de elaboración · 12

Calabazas, totumas y bastones de mando · 21

Los queros andinos · 25

El quero de la guacamaya · 29

Capítulo 2

El Nuevo Mundo y la inspiración oriental · 39

Capítulo 3

- La colonia en la Villa de Pasto · 59**
 - El naciente poblado · 61
 - La doble dependencia de Pasto · 64
 - Intercambios regionales · 70
 - Oficios, artesanos y barnizadores · 73

Capítulo 4

- El comercio de la resina y los sitios de producción · 85**
 - La producción en la Villa de Pasto · 92
 - El barniz en El Espíritu Santo del Caguán y Timaná · 98

Capítulo 5

- El encuentro de la mopa-mopa con la madera · 105**
 - Las formas de la madera · 107
 - La planta nativa · 113
 - De la masa a la membrana · 116

Capítulo 6

- El encanto de lo opaco · 125**
 - La expresión indígena · 127
 - La ornamentación europea · 146
 - La “Arqueta de Charazani” · 160

Capítulo 7

- El esplendor del brillo · 165**
 - Los destellos metálicos · 171
 - Las texturas de las membranas · 188
 - La plata centelleante · 212

Capítulo 8**Período republicano · 259**

Los viajeros y la Comisión Corográfica · 262

La estructura de las obras · 273

Reflexiones finales · 281

Apéndice · 291

Siglo xx · 291

Siglo XXI · 300

Referencias · 303

Libros y revistas · 303

Documentos · 323



“Arca del emblema jesuita” (detalle)
Proyecto Mora-mora BP-14
Fuente: Colección privada

Lista de imágenes

- 1.1.** “Escritorillo de los frutos tropicales” (detalle) · 2
- 1.2.** Cuentas de collar de mopa-mopa procedentes de un entierro secundario en Tajumbina · 10
- 1.3.** Cuentas compuestas y sencillas · 12
- 1.4.** Cuenta de collar sencilla · 13
- 1.5.** Fotografía y radiografía de cuentas de collar sencillas y compuestas · 14
- 1.6.** Cuenta de collar procedente de la excavación en Tajumbina · 15
- 1.7.** Cuentas de collar · 16
- 1.8.** Cuenta de collar sencilla · 16
- 1.9.** Cuenta de collar compuesta · 19
- 1.10.** Cuenta de collar compuesta · 19
- 1.11.** Cuentas de collar compuestas · 21
- 1.12.** Fragmento de una totuma · 24
- 1.13.** Detalle de la parte superior de un bastón de mando · 25
- 1.14.** Quero en cerámica con forma troncocónica y pintura positiva de la época del Nariño tardío · 26
- 1.15.** Quero colonial · 30
- 1.16.** Quero colonial del período de transición inca · 31
- 1.17.** Quero colonial (detalle de la franja central) · 32

- 1.18.** Radiografía de un quero colonial · 33
- 1.19.** Quero colonial · 35
- 1.20.** Quero colonial · 36
- 1.21.** Quero colonial · 37
- 2.1.** “Cofrecillo del loro coronado” (detalle) · 44
- 2.2.** Biombo estilo namban (detalle) · 48
- 2.3.** Biombo estilo namban (detalle) · 50
- 2.4.** Enconchado sobre tabla (detalle) · 52
- 2.5.** *Palampore* en algodón teñido, procedente de la costa de Coromandel, India · 54
- 2.6.** Arqueta con influencia oriental decorada con barniz de Pasto (detalle lateral) · 56
- 3.1.** “Escritorillo de los espadachines” y “Escritorillo de los pavos” (detalles) · 65
- 3.2.** “Escritorillo del obispo” (detalle de la contratapa), escritorillo portátil decorado con barniz de Pasto · 67
- 3.3.** Esculturas talladas en madera y decoradas con barniz de Pasto · 70
- 3.4.** Fragmento de tapa de escritorillo (detalle) · 72
- 3.5.** “Escritorillo de la Virgen de la Merced” (detalle) · 75
- 3.6.** Detalle del mapa “Tierra firme y Nuevo Reino de Granada y Popayán” · 77
- 3.7.** Cerradura del “Escritorillo de la palmera” (detalle) · 78
- 3.8.** “Arqueta de Bolonia” (detalle) · 80
- 4.1.** “Arqueta Catalina de Saavedra” (detalle tablero posterior) · 86
- 4.2.** “Escritorillo de la Virgen de la Merced”, decorado con barniz de Pasto (detalle) · 88
- 4.3.** Batea de madera tallada en una sola pieza con bordes polilobulados y ricamente decorada con barniz de Pasto · 89

- 4.4.** “Escritorillo de la palmera” (detalle) · 91
- 4.5.** “Escritorillo de la Virgen de la Merced” (detalle) · 93
- 4.6.** “Arqueta de los monos” · 95
- 4.7.** “Arqueta de Bolonia” (tablero posterior) · 96
- 4.8.** Atril · 97
- 4.9.** Detalle del mapa “Tierra firme y Nuevo Reino de Granada y Popayán” · 101
- 4.10.** “Escritorillo de la cacería” (detalle) · 103
- 5.1.** Resina de mopa-mopa · 106
- 5.2.** Cofrecillos · 110
- 5.3.** “Escritorillo de los espadachines” · 111
- 5.4.** “Arca del emblema jesuita” · 112
- 5.5.** Árbol de mopa-mopa · 114
- 5.6.** Etapas de brote de la resina mopa-mopa · 115
- 5.7.** Resina recién cosechada · 116
- 5.8.** Tratamiento de la resina · 117
- 5.9.** Tratamiento de impurezas · 119
- 5.10.** Proceso de estiramiento de la masa de mopa-mopa · 120
- 5.11.** Etapa final para conformar la membrana · 121
- 5.12.** Perfilado de la membrana · 123
- 6.1.** “Arqueta de los corazones” (detalle del tablero posterior) · 126
- 6.2.** “Arqueta con tapa plana” · 128
- 6.3.** “Arqueta de los corazones” · 129
- 6.4.** “Arqueta con tapa plana” (detalle) · 131
- 6.5.** “Arqueta Catalina Saavedra” (detalle) · 132
- 6.6.** “Cofrecillo del saimirí” (macrofotografía) · 133

- 6.7.** “Cofrecillo del loro coronado” (detalle) · 134
- 6.8.** Formas resultantes de la hibridación cultural · 134
- 6.9.** “Cofrecillo del loro coronado” (detalle lateral) · 135
- 6.10.** Monos similares en diferentes objetos · 136
- 6.11.** Águilas bicéfalas · 138
- 6.12.** “Cofrecillo del loro coronado” (detalle de la cubierta) · 139
- 6.13.** “Cofrecillo del loro coronado” (lado posterior) · 140
- 6.14.** “Cofrecillo del loro coronado” (detalle de la tapa) · 141
- 6.15.** “Cofrecillo del saimirí” · 142
- 6.16.** “Arqueta con tapa plana” · 143
- 6.17.** “Cofrecillo del loro coronado”
(microfotografía del corte estratigráfico) · 144
- 6.18.** “Cofrecillo del loro coronado” (detalle) · 145
- 6.19.** “Escritorillo de los emblemas” · 147
- 6.20.** “Escritorillo de los emblemas”
y “Cofrecillo del loro coronado” (detalles) · 149
- 6.21.** “Escritorillo de los leones” · 151
- 6.22.** “Escritorillo de los leones” · 151
- 6.23.** “Escritorillo de los leones” (tapa superior exterior) · 152
- 6.24.** “Escritorillo de los leones” · 153
- 6.25.** *Ex libris* con la grulla en la parte superior · 154
- 6.26.** Origen gráfico de las grullas · 155
- 6.27.** Aspectos ornamentales similares en figuras diferentes · 157
- 6.28.** “Arqueta del amorcillo” · 158
- 6.29.** “Escritorillo de los leones”, “Arqueta del amorcillo”
y grabado de Alciato · 159
- 6.30.** “Arqueta de Charazani” · 160

- 6.31.** “Arqueta de Charazani” · 162
- 7.1.** “Escritorillo de la palmera” (detalle de la contratapa superior) · 166
- 7.2.** “Arqueta de las garzas doradas” · 170
- 7.3.** “Arqueta del picador” · 172
- 7.4.** “Arqueta de los centauros indígenas” · 174
- 7.5.** “Arqueta del hombre caracol” · 176
- 7.6.** “Arqueta del hombre caracol” (detalle) · 176
- 7.7.** Dos arquetas (detalles) · 177
- 7.8.** “Arqueta del oso” (reverso) · 179
- 7.9.** “Arqueta del oso” · 179
- 7.10.** “Arqueta del oso” · 180
- 7.11.** “Arqueta del picador” (detalle de la tapa) · 181
- 7.12.** “Arqueta del picador” (vista lateral) · 182
- 7.13.** “Arqueta del pavo real” (detalle del tablero posterior) · 184
- 7.14.** “Arqueta de las manos” (detalle) · 185
- 7.15.** Serpientes aladas (detalles) · 186
- 7.16.** “Escritorillo del águila real” (detalle) · 187
- 7.17.** “Escritorillo de los frutos tropicales”
y “Escritorillo del águila real” (detalles) · 189
- 7.18.** “Escritorillo del obispo” (contratapa) · 191
- 7.19.** “Escritorillo del águila real” · 193
- 7.20.** “Escritorillo del águila real” (tapa frontal) · 194
- 7.21.** Comparación entre el “Escritorillo del águila real”
y el “Escritorillo del obispo” · 195
- 7.22.** “Escritorillo del águila real” (detalle de la contratapa inferior) · 197
- 7.23.** “Escritorillo de los frutos tropicales” (contratapa) · 199

- 7.24.** “Escritorillo de los frutos tropicales” (detalle interior) · **199**
- 7.25.** “Escritorillo de las flores” · **200**
- 7.26.** Racimos de granadas (detalles ornamentales) · **202**
- 7.27.** “Escritorillo de las flores” · **203**
- 7.28.** “Escritorillo de las flores” (detalle) · **204**
- 7.29.** “Cómoda de los canastos” (detalle posterior) · **205**
- 7.30.** “Cómoda de los canastos” · **207**
- 7.31.** “Cómoda de los canastos” y detalle con textil · **208**
- 7.32.** Detalles de claveles · **210**
- 7.33.** “Escritorillo del águila real” y “Escritorillo del obispo” (detalles) · **211**
- 7.34.** “Escritorillo del arca jesuita” (detalle) · **212**
- 7.35.** Marco ornamentado con barniz de Pasto · **214**
- 7.36.** Marco (detalle) · **214**
- 7.37.** Marco (detalle) · **215**
- 7.38.** Atril namban con emblema jesuita · **217**
- 7.39.** Atril · **219**
- 7.40.** Atril · **220**
- 7.41.** Bandeja · **221**
- 7.42.** Bandeja · **222**
- 7.43.** “Escritorillo de los jaguares” (detalle) · **224**
- 7.44.** “Escritorillo de los jaguares” (detalle del tablero posterior) · **225**
- 7.45.** “Escritorillo de la palmera” (detalle) · **226**
- 7.46.** “Escritorillo de la palmera” · **227**
- 7.47.** “Escritorillo de la palmera” (detalle de la contratapa superior) · **228**
- 7.48.** “Escritorillo de los jaguares” (detalle) · **230**

- 7.49.** Tapa-fragmento del “Escritorillo del sol de Quito”
(costado exterior) · 232
- 7.50.** Bodegones (detalles) · 233
- 7.51.** Tapa-fragmento “El sol de Quito” (costado interior) · 235
- 7.52.** Detalle de la tapa-fragmento y de un plato cerámico prehispánico · 236
- 7.53.** “Escritorillo de los cazadores” · 238
- 7.54.** “Escritorillo de los cazadores” (contratapa inferior y detalle) · 239
- 7.55.** “Escritorillo de los jaguares” · 241
- 7.56.** “Escritorillo de los jaguares” (detalle de la contratapa superior) · 242
- 7.57.** “Escritorillo de la palmera” · 244
- 7.58.** “Escritorillo del águila bicéfala” · 246
- 7.59.** “Escritorillo del águila bicéfala” (detalle de la cerradura) · 247
- 7.60.** “Escritorillo del águila bicéfala”
(detalle de la contratapa superior) · 248
- 7.61.** “Arca del emblema jesuita” · 250
- 7.62.** “Arca del emblema jesuita” (contratapa) · 251
- 7.63.** “Arca del emblema jesuita” (detalle de la contratapa) · 252
- 7.64.** “Arca del emblema jesuita” (detalle de la contratapa) · 253
- 7.65.** “Arca de los unicornios” (vista posterior) · 255
- 7.66.** “Arca de los unicornios” (detalle del tablero frontal) · 256
- 8.1.** “Cofre de los insectos” (detalle) · 260
- 8.2.** Totuma · 265
- 8.3.** “Caja de la guirnalda” · 266
- 8.4.** *Barnizadores de Pasto* · 268
- 8.5.** Caja republicana · 269
- 8.6.** Calabaza con flores de plata · 270

- 8.7.** “Taller de barnizadores hacia 1875” · 272
 - 8.8.** Caja del fruto de granada · 275
 - 8.9.** Caja del fruto de granada · 276
 - 8.10.** Plato hondo · 278
 - 8.11.** Escudilla de calabaza · 279
 - 8.12.** Caja republicana (detalle) · 279
 - A.1.** Nuevos formatos del siglo xx · 292
 - A.2.** Joyeros personalizados · 294
 - A.3.** Costurero · 295
 - A.4.** Molino casero · 296
 - A.5.** Caja con representación de mujeres indígenas del sur · 298
 - A.6.** Caja triangular · 299
-
- Mapa 1.1.** Territorios indígenas · 5
 - Mapa 2.1.** Rutas interoceánicas en los siglos xv, xvi y xvii · 40
 - Mapa 2.2.** Virreinos del Perú y Nueva Granada · 47
 - Mapa 3.1.** “Tierra firme y Nuevo Reino de Granada y Popayán” · 60

Agradecimientos

A lo largo de los años que llevo indagando sobre el barniz de Pasto tuve la fortuna de encontrar el estímulo y el apoyo de numerosas personas e instituciones, sin las cuales no habría sido posible acometer este proyecto.

En ese transcurso conté con el conocimiento de profesionales que, desde distintas disciplinas, aportaron a la consolidación de la investigación con su orientación y soporte. Con ellos tuve la posibilidad de debatir ideas y conceptos que hicieron de este un estudio integral e interdisciplinario. Mis reconocimientos, en especial, a Rosa Margarita Vargas de Roa, quien me acompañó y animó desde los inicios, escuchando con atención mis ideas, para luego articularlas con rigor y claridad, su aporte metodológico fue fundamental en la elaboración de este libro; a Mario Omar Fernández Reguera, por su invaluable disposición al realizar y verificar la mayoría de los análisis físicoquímicos de las piezas; a Hernando Morales Garzón, quien a lo largo de mi vida profesional ha sido un cómplice dispuesto a desenrañar los secretos de las obras de arte por medio de estudios radiológicos; a Clemencia Plazas, cuyas conversaciones y discusiones aportaron a la indagación sobre las cuentas de collar del período prehispánico; a Rodrigo Botina, por compartir sus conocimientos sobre la planta de mopa-mopa y su interés permanente en este proyecto. Así mismo, a Estelina Quinatao, quien me brindó acertadas sugerencias sobre el período prehispánico y facilitó mi exposición sobre el barniz de Pasto en Quito, y al restaurador David Cohen Daza, por sus cuidadosas observaciones sobre este texto.

Mi sentido agradecimiento a Thomas Cummins, investigador y profesor de arte colonial latinoamericano y prehispánico de la Universidad de Harvard, quien dedicó su valioso tiempo y conocimientos a la elaboración del prólogo. Destaco con especial

reconocimiento a la Universidad de los Andes por acoger la publicación de esta obra, y a Adriana Delgado Escrucera, coordinadora editorial en Ediciones Uniandes, a Mónica Uribe González, coordinadora de publicaciones de la Facultad de Artes y Humanidades, y a Constanza Morales Mair, por su cuidadosa corrección de estilo. En la versión final del libro fueron importantes Pablo Navas Sanz de Santamaría, por su constante animación e invaluable apoyo, Stella Feferbaum, por la paciente revisión de los textos, y Antonio Castañeda Buraglia, por su apoyo fotográfico.

Varios colegas y profesionales contribuyeron a la investigación con su conocimiento y experticia. En el plano internacional, debo destacar a Richard Newman, director del Laboratorio de Investigación Científica del Museo de Bellas Artes de Boston y a Michele Derrick, investigadora asociada, quienes gentilmente analizaron varias muestras en el laboratorio; al doctor en Filosofía, Mitchell Coddig, entonces director del Museo de la Sociedad Hispánica de América de Nueva York y a Monica Katz, restauradora del museo, por su continua colaboración y con quien compartí uno de los viajes de trabajo de campo realizados a Pasto. Recibí especial apoyo de Emily Kaplan, restauradora e investigadora del Museo Nacional Smithsonian del Indio Americano y, en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, agradezco a las colegas Emilia Cortés y Ellen Howe, con quienes intercambié información sobre los queros. Mis agradecimientos a Samuele Tacconi (Italia), por compartir los resultados de su estudio. De manera particular, a Alfonso Ortiz Crespo, por su inmensa generosidad, apoyo y gestión para el estudio de las obras en Quito y, en esa misma ciudad, al fotógrafo Christoph Hirtz; al restaurador Agustín Espinosa Chávez y su esposa Cecilia, por su hospitalidad en México; a la arquitecta Mireya Muñoz Vargas y a Xavier Nogales, por su acogida y facilitación de contactos en Bolivia, y a Elizabet Kuon (Perú), por su información sobre los queros

Varios museos del extranjero tuvieron la amabilidad de facilitar las fotografías y el acceso a las piezas, entre ellos, el Museo de Arte Blanton, el Museo Peabody Essex y el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, en Estados Unidos. Igualmente, agradezco la colaboración de Isabel Rodríguez, del Museo de Artes Decorativas, y de Dolores Medina Bleda, del Museo de América, en Madrid; de Nick Humphrey y Dana Melchar, en el Museo Victoria y Alberto de Londres; en Quito, de Ximena Carcelén y Verónica Muñoz, en el Museo de Arte Colonial; de Ximena Endara en el Museo del Monasterio del Carmen Alto y los museos Jacinto Jijón y Caamaño, del Monasterio del Carmen Bajo, de la Recoleta de El Tejar, y el Museo

Franciscano Fray Pedro Gocial. Mis agradecimientos también a María Rosa Álvarez Calderón y a Isabel Collazos, del Museo Larco de Lima; a Gustavo Tudisco, del Museo Isaac Fernández Blanco de Buenos Aires y a Verónica Rodríguez, de la Casa Museo de Pedro Domingo Murillo de La Paz (Bolivia).

En el plano nacional destaco, en Bogotá, la colaboración del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH) por permitir el estudio sobre las cuentas de collar y en especial a Patricia Ramírez, encargada de las colecciones. Agradecimientos al padre Fabio Ramírez Muñoz, S. J., director de la Biblioteca de Filosofía y Teología Mario Valenzuela, S. J., de la Universidad Javeriana, por las traducciones del latín; a la paleógrafa María Mercedes Ladrón de Guevara, por la lectura e interpretación de documentos antiguos; al etnobotánico Francisco Morales Garzón, por sus diálogos y observaciones, así como por su colaboración en los análisis especializados de laboratorio; a Lina María Campos, arqueóloga del Museo del Oro, por la realización de pruebas XRTF para la identificación de metales; a la joyera Tatiana Apréaz, quien compartió sus conocimientos sobre técnicas de orfebrería; a las arqueólogas Marianne Cardale y Leonor Herrera Ángel, por el suministro de información del período prehispánico; a la historiadora Rosa Isabel Zarama, por sus comentarios sobre el siglo XIX en Nariño; a los historiadores Martín Giraldo Hoyos y Carolina Abadía Quintero, así como a la restauradora Ingrid Frederick por su información sobre fuentes documentales y a Juan David Giraldo por su amable colaboración.

Debo destacar la contribución de museos nacionales por su disposición y por facilitar el estudio de los objetos patrimoniales: en Bogotá, al Museo Colonial y en particular a su directora Constanza Toquica; al Museo Mercedes Sierra de Pérez El Chicó; al Museo del Oro y al de Arte Miguel Urrutia, del Banco de la República; a la restauradora Isabel Cristina Quintero, del Departamento Administrativo de la Presidencia de la República; en Popayán, a Gustavo Feris Perdomo, del Museo Casa Mosquera; en Rionegro (Antioquia), a Álvaro Arteaga, del Museo de Arte Religioso; y en Tunja, al museo Casa del Escribano Real Don Juan de Vargas.

Esta investigación no habría sido posible sin el apoyo de coleccionistas privados que facilitaron sus piezas, entre los cuales destaco, en Colombia: a Mauricio Sampedro[†] y a su esposa Marina Camacho[†], a Francisco Pizano de Brigard[†] y a Consuelo de Pizano, a José María Ortega Ortega[†], a Mariluz Uribe de Holguín[†] y a Luis Guillermo Parra. En Pasto, a la familia Santander, a Alonso Restrepo de León[†], a José Carreño Ospina, a monseñor Juan Miguel Huertas[†], a Julio Pérez Navarrete, a Poly Mallarino,

Carlos Hernández de Alba, Louis Van Meerbeke, Alberto Rebolledo y María Cristina Arango de Valderrama; y entre los anticuarios, a Juan Pablo Campuzano, a Jaime Manrique[†], en Bogotá, y a Álvaro Enríquez[†], en Pasto.

En el exterior, extendiendo mis agradecimientos a los coleccionistas que me permitieron enriquecer el estudio con sus obras: Francisco Marcos Manzano, en España; Rodrigo Rivero Lake, en México; Frank Baptiste, en Francia; Roberta y Richard Huber, en Estados Unidos y, en Ecuador, a Oswaldo Viteri, Iván Cruz y Margarita Ortiz Abad.

Debo mencionar en especial, por el inquebrantable entusiasmo a lo largo de las diferentes fases de la investigación, a Luis Guillermo Parra Dussán y a Fabio Sánchez Escobar, por su permanente sentido crítico y sus aportes; a Mónica Sánchez Álvarez, diligente y eficaz compañera en varios viajes de trabajo, en el país y en el exterior; a Jorge Álvarez White y Catalina Sánchez Álvarez, por las traducciones, y a Rosa Ofelia Álvarez. Asimismo, mis especiales reconocimientos a Pilar Umaña de Pardo, Cristina Huertas Umaña, María del Pilar López, Mariangélica Medina, Santiago Piñeiro, Efraín Bernal, Almerindo Ojeda, Gustavo Vives Mejía, Fernando López, Catalina Ospina y a Jesús Andrés Aponte Pareja.

Extendiendo una mención particular a los barnizadores Germán Obando y Eduardo Muñoz Lora, quienes me permitieron conocer en detalle, en sus talleres de Pasto, el procedimiento de preparación y aplicación de la resina mopa-mopa; a Giovanni Arteaga, de la Fundación Mundo Espiral de Pasto, por su diligencia en los temas relacionados con el barniz de Pasto, y a los barnizadores Gilberto Granja y su hijo Oscar Granja Peña, por su buena disposición con el proyecto. Por último, agradezco al Ministerio de Cultura de Colombia por otorgarme, en el 2019, la beca de “Caracterización de algunos materiales constitutivos de la técnica de la Mopa-mopa o barniz de Pasto colonial. Estudio de casos”, la cual constituyó un estímulo importante para el desarrollo de la investigación.

Prólogo*

Thomas B. F. Cummins

Este libro tan esperado nos presenta una de las pocas tradiciones artísticas y materiales prehispánicas que no solo sobrevivieron a la conquista española, sino que florecieron y se proyectaron a nuevos escenarios donde se entrecruzaron las necesidades y deseos de europeos, criollos e indígenas, tal como sucedió con la mopoma o barniz de Pasto, que aún hoy se mantiene activa y vigorosa.

Esta es una de las tres tradiciones indígenas que tuvieron un lugar muy destacado en las artes del período colonial americano. Una de ellas se dio en el sur de Perú, donde elaboradas técnicas de tejido, realizadas con algunas de las mejores lanas del mundo y con complejas técnicas de confección, se transformaron en increíbles obras de arte textil. Esta práctica peruana fue tan extraordinaria, que se mencionó como referencia al compararla con la escasa calidad de los textiles muiscas: “[...] en el texer de su algodón conforme a nuestros paños para remendarnos, aunque [...] no lo azen tan bien como los del Perú” (Anónimo, 1979, p. 92).

Otra tradición, originaria de México, fue el vistoso arte plumario prehispánico que trascendió al arte colonial religioso para crear sofisticadas imágenes cristianas de gran viveza visual. Su belleza y originalidad fueron resaltadas por Felipe Guevara, quien, en 1560, publicó la primera historia de la pintura escrita por un español, en la que registra su encanto y singularidad: “[...] es de notar la extraña devoción que los dichos indios á todo género de pintura tienen [...] es también concederles haber traído á la pintura algo nuevo y raro, como es la pintura de las plumas de las aves” (De Guevara, 1788, p. 237).

* Traducción de María Cecilia Álvarez-White.

Al norte de los Andes, el barniz de Pasto también evolucionó hacia nuevas formas de expresión y logró por su belleza una valoración semejante a la de los textiles peruanos y al trabajo plumario mexicano¹. En 1688, Fernández de Piedrahita escribió sobre las obras coloniales decoradas con mopa-mopa: “[...] bien estimadas en estas partes de Europa por el primor con que se labran ya en la villa de Pasto, donde se ha pasado el comercio de género tan apetecido de los hombres de buen gusto” (Fernández de Piedrahita, 1986, p. 360). Casi un siglo después, el fraile Juan de Santa Gertrudis, también expresa su asombro por los hermosos objetos de madera ornamentados con barniz de Pasto y nos brinda una descripción detallada de la técnica utilizada (De Santa Gertrudis, 1970). Alexander von Humboldt* elaboró un diagrama sobre la manera de estirar la resina mopa-mopa para formar una delgada película**.

Estas son algunas de las descripciones más detalladas que se tienen del arte en América, además del manuscrito de Bernardino de Sahagún de finales del siglo XVI, conocido como el *Códice Florentino*, sobre el trabajo de plumas de los *amantecas* mexicanos. Cabe sugerir que los barnizadores de la mopa-mopa podrían equipararse a los artesanos mexicanos de las plumas, en el sentido de que, para lograr bellas imágenes texturizadas, empleaban materiales que no eran usados o conocidos por los europeos.

En estos casos, los artistas produjeron superficies de colores brillantes con diseños e imágenes europeas inéditas tanto a nivel local como en el extranjero. Es importante resaltar que, al igual que el trabajo de plumas de México y los textiles del Perú, la mopa-mopa es una tradición vigente. En la ciudad de Pasto se puede observar que este arte es practicado por los descendientes de los antiguos barnizadores coloniales, lo cual corrobora los relatos de Fernández de Piedrahita y del fraile Juan de Santa Gertrudis.

Los objetos engalanados con barniz de Pasto fueron estimados por muchas y diversas personas tanto en América como en Europa y, solo recientemente, se

¹ Para los textiles coloniales andinos, véanse Phipps, E. *et al.* (2004), *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830* y Russo, A., Fane, D. y Wolf, G. (Eds.). (2015), *Images Take Flight: The Feather Art in Mexico and Europe 1300-1700*.

* Viajero, explorador y naturalista alemán de comienzos del siglo XIX [nota de la traductora].

** Esta película es cortada y aplicada como recubrimiento de los objetos de madera por los artesanos del barniz de Pasto. Véase más información sobre el relato de Humboldt en Academia Colombiana de Ciencias Físicas y Naturales y Academia de Ciencias de la República Democrática Alemana (1982), *Alexander von Humboldt en Colombia: extractos de sus diarios* [n. de la t.].

identificaron numerosas piezas de colecciones privadas y museos públicos decoradas con esta técnica. Con seguridad saldrán a la luz muchas más debido a la publicación de este libro, que presentará a los lectores una amplia gama de imágenes y procedimientos que se desarrollaron y transmitieron de generación en generación en los talleres.

Como descubrirán los lectores, se trata de un proceso conformado por muchas etapas de trabajo, que va desde la recolección de la materia prima y las diversas fases de preparación hasta su aplicación final sobre superficies de madera, para formar complejos diseños. Se presentan ejemplos tempranos de objetos elaborados con superficies de acabado mate y otros, posteriores, que tienen un terminado reflectivo brillante, en algunos casos realizados sobre un sustrato de aspecto opaco*.

Un aspecto muy interesante de la historia de la mopa-mopa es la expansión de su técnica hacia el sur de los Andes centrales. Aún no sabemos con certeza cómo un proceso artístico tan complejo pasó de un lugar tan restringido** a un área distante, donde se utilizó esta resina para ornamentar estribos, cruces y, lo más importante, queros². Sospecho que el empleo de la mopa-mopa pudo ser introducido por el Imperio inca en las últimas etapas de su expansión, gracias al traslado de los artesanos de Pasto a Cuzco, como lo sugirió por primera vez el equipo de investigación organizado por Emily Kaplan (Newman *et al.*, 2015).

Sabemos que los incas movilizaron personas, sobre todo artistas, de muy distintos lugares. Es el caso de los plateros y ceramistas chimúes de Chan-Chan, en la costa norte del actual Perú, que fueron llevados a Cuzco y sus alrededores con el fin de hacer objetos para los incas. Así mismo, los *cañaris*, del sur de Ecuador, cerca de Cuenca, localizados mucho más cerca de Pasto, fueron también trasladados a Cuzco después de ser sometidos e incorporados al Tahuantinsuyu***. Algunos de estos últimos se establecieron en lo que hoy se conoce como el barrio de Santa Ana y sirvieron como guardias personales de la élite inca. Los *cañaris* permanecieron en la capital inca

* A lo largo del texto del libro se puede comprobar esta afirmación [*n. de la t.*].

** El autor hace referencia al difícil acceso a la ciudad Pasto debido a su configuración topográfica, que comprende también el sur de Nariño en la actual Colombia [*n. de la t.*].

2 Los queros son recipientes de madera ceremoniales en forma de reloj de arena.

*** Nombre que se le adjudicó al extenso imperio inca, integrado por cuatro regiones o *suyos*, cuya capital era Cuzco [*n. de la t.*].

hasta bien entrado el período colonial, se autoidentificaron con ese nombre y fueron descritos y representados como tales en las celebraciones del Corpus Christi. A los individuos y grupos como estos —desarraigados y convertidos en criados o siervos— se les conocía como *yanacona*.

Es bien posible que los barnizadores de Pasto hayan sido llevados a Cuzco justo antes de la conquista, lo cual explicaría por qué algunos de los primeros queros encontrados en el sitio inca de Ollantaytambo tienen un diseño clásico inca de rectángulos concéntricos incisos, en cuyo centro aparecen perfiles de jaguares en bajo relieve tallados con minucia e incrustados con mopa-mopa (Cummins, 2004). Existen diferencias entre los tipos de resina utilizados en Pasto y los de la región de Cuzco (Cummins, 2004), sin embargo, el proceso y las técnicas son básicamente las mismas. Por lo tanto, resulta difícil creer que el uso de la mopa-mopa en ambas áreas provenga de invenciones independientes, sobre todo en términos de cómo se aplica la resina, lo cual se hace casi siempre sobre madera y calabazos.

Una de las grandes diferencias entre la mopa-mopa de Pasto y la de Cuzco es que en los registros coloniales de Cuzco no hay evidencia de la existencia de talleres, artesanos o de producción. Las únicas menciones en esos archivos se encuentran en los testamentos de los nativos andinos y en muy pocas crónicas en las que tan solo se relacionan queros pintados y, en un caso, su venta por parte de los pueblos que limitan con la selva (Cummins, 2004). Esta discrepancia entre las numerosas descripciones de los procesos que se realizaban en Pasto y la ausencia de documentación en el área de Cuzco puede tener algo que ver con el público destinatario de las piezas. En Pasto tenemos algunos documentos escritos y una colección de objetos coloniales que está dominada por intereses criollos y europeos, entre ellos, cofres y escritorios de estrado. En los Andes del sur este proceso indígena se encaminó hacia la realización del quero, uno de los objetos rituales más importantes de la reciprocidad y expresión de la sociedad, del cual se conservan al menos mil ejemplares. La uniformidad de tamaño, la calidad artística y los temas iconográficos repetidos sugerirían la existencia de pocos talleres de producción, aún desconocidos, cuya tradición y saberes parecen haber desaparecido quizás en el siglo XVIII o principios del XIX³.

3 Yo sospecho que la disminución y eventual desaparición de la pintura de mopa-mopa en esta área fue el resultado de la represión de todo aquello que parecía inca, después de la supresión de las revueltas lideradas por Tupac Amaru II y de otra, en la década de 1780.

Por fortuna, la mopa-mopa no se extinguió en Pasto y aún hoy tiene una especie de renacimiento por ser reconocida como parte significativa del patrimonio cultural inmaterial de Colombia y de la humanidad⁴. El trabajo de investigación publicado en esta obra por su autora, la restauradora María Cecilia Álvarez-White, merece una felicitación, no solo por producir este hermoso libro lleno de imágenes de piezas y detalles, que son una primicia, sino también por compartir con nosotros sus años de estudio. Gracias a su investigación ha logrado transmitirnos un profundo conocimiento sobre la técnica del barniz de Pasto y una impresionante gama de objetos, colores y diseños.

Este libro es un regalo para Colombia y para el mundo, gracias a él reconocemos los bellos objetos del pasado y a los muy talentosos artesanos que trabajaron y aún continúan ejerciendo su actividad en Pasto. No solo deben ser reconocidos como descendientes de una larga línea de artistas que laboran con un material único y de increíble complejidad, sino que son la esperanza y la promesa del futuro. Es, por tanto, mi más sincero deseo que este libro fomente un mayor interés y apoyo a su trabajo para que pueda seguir perdurando durante muchas generaciones por venir.

Referencias

- Anónimo** (1979). Epítome de la conquista del Nuevo Reino de Granada. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 16(3). Banco de la República.
- Cummins, T.** (2004). *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*. Universidad Mayor de San Marcos,
- De Guevara, F.** (1788). *Comentarios de la Pintura*. Don Gerónimo Ortega: Hijos de Ibarra y Compañía. <https://archive.org/details/comentariosdelapooguev>
- De Santa Gertrudis, J.** (1970). *Maravillas de la naturaleza* (vols. 1-4). Banco Popular.
- Fernández de Piedrahita, L.** ([1624-1688] 1986). *Historia general de las conquistas del Nuevo Reyno de Granada* (vols. 1-2). Edición facsimilar de la Editorial Carvajal.

⁴ La técnica del barniz de Pasto mopa-mopa fue declarada Patrimonio Cultural inmaterial de Colombia en marzo del 2019 y, en la sesión del 15 de diciembre del 2020, la UNESCO la incluyó como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

- Newman R., Kaplan E. y Derrick M.** (2015). Mopa Mopa: Scientific Analysis and History of an Unusual South American Resin used by the Inka and Artisans in Pasto, Colombia. *Journal of the American Institute for Conservation*, 54(3), 123-148.
- Phipps, E., Hecht, J., Martín, C.** (Eds.), MacCormack, S., Salomon, F. y Alcalá, L. (2004). *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. Metropolitan Museum of Art.
- Russo, A., Wolf, G. y Fane, D.** (2015). *Images Take Flight: Feather Art in Mexico and Europe (1400-1700)*. Hirmer.

* Thomas B. F. Cummins es profesor de Historia precolombina y de Arte colonial en la Universidad de Harvard, en Dumbarton Oaks, Washington. En la actualidad es director interino de esta institución. Obtuvo su doctorado en la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA) en 1988. De 1991 a 2002 fue catedrático de la Facultad de Historia del Arte en la Universidad de Chicago. Allí ejerció la dirección del Centro de Estudios Latinoamericanos de 1998 al 2001. Ha publicado varios ensayos y libros sobre el arte del México colonial, la cerámica precolombina de la costa del Ecuador, los incas y el arte colonial del Perú. Entre sus publicaciones se encuentran: *Más allá de la ciudad letrada: letramientos indígenas en los Andes*, en coautoría con Joanne Rappaport (2016), y *Brindis con el Inca: La abstracción andina y las imágenes coloniales de los quereros* (2004), que Bruce Mannheim, de la Universidad de Michigan, reseñó como el trabajo más importante sobre la historia del arte colonial en Sudamérica escrito en lengua inglesa en los últimos cincuenta años.

Introducción

El barniz de Pasto es una expresión artística milenaria de características únicas en la que el saber, la alquimia, la creatividad y la imaginación de indígenas y barnizadores confluyen en una hibridación cultural que se preserva hasta nuestros días. Hoy se sabe que la resina natural conocida como mopa-mopa, nombre de probable procedencia indígena, es el componente esencial del barniz de Pasto y se utiliza como su sinónimo.

Aún en nuestros días, la denominación “barniz de Pasto” se presta a interpretaciones erróneas que en parte provienen de los relatos de los cronistas coloniales, quienes al referirse a los objetos decorados con mopa-mopa mencionan que se “embarnizan” para darles un lustre especial. Es probable que la confusión se deba a que, desde aquella época, la técnica se relacionaba con las lacas orientales, de gran aceptación entre los españoles.

Mi acercamiento a esta técnica data de mediados de los años ochenta del siglo xx, cuando, durante mi ejercicio profesional, tuve la oportunidad de restaurar la serie de pinturas sobre lámina de cobre que posee la iglesia colonial bogotana de mediados del siglo xvii, conocida como Ermita de Nuestra Señora de Egipto, cuyos marcos tallados en madera están ornamentados con barniz de Pasto. Este contacto inicial, que me vinculó directamente con la mopa-mopa, dio lugar a las primeras preguntas sobre sus materiales constitutivos, los procesos de la técnica y de la decoración. Solo hasta el año 2005 comencé una indagación más a fondo acerca del origen y la evolución del procedimiento, lo cual me llevó a buscar otros objetos y a diseñar la investigación denominada Proyecto Mopa-mopa que, desde entonces, se realiza con el apoyo de un equipo interdisciplinario con el que comparto inquietudes y construyo conocimientos.