



MATERIA AMERICANA

Gabriela Siracusano
Agustina Rodríguez Romero
Editoras

MATERIA AMERICANA

EL CUERPO DE LAS IMÁGENES HISPANOAMERICANAS

(SIGLOS XVI A MEDIADOS DEL XIX)

Gabriela Siracusano

Agustina Rodríguez Romero

Editoras

Los estudios sobre la producción artística americana en épocas virreinales han girado desde sus inicios en torno al problema del estilo, del significado o de las atribuciones, entre otros. En los últimos años, de la mano de una mirada más atenta a cuestiones sociales y culturales, y al cruce interdisciplinar, la pregunta por la materialidad de estos objetos se presenta como insoslayable. En este sentido, *Materia Americana* es un libro que, por primera vez, reúne las investigaciones de destacados historiadores del arte, químicos, físicos, conservadores y museólogos interesados en el arte hispanoamericano, y pretende convertirse en un libro de referencia para futuros trabajos sobre el tema.

Imagen de cubierta: Detalle. Anónimo, *Virgen de los Remedios de La Paz*, segunda mitad del siglo XVIII, óleo sobre tela, 93 x 71,5cm, La Paz o Potosí. Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco", Buenos Aires.
Foto: Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco"

MATERIA AMERICANA

UNTREF

Rector

Aníbal Y. Jozami

Vicerrector

Martín Kaufmann

Secretario Académico

Carlos Mundt

Secretario de Investigación y Desarrollo

Pablo Jacovkis

Secretario de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil

Gabriel Asprella

Directora Departamento de Arte y Cultura

Diana B. Wechsler

Getty Foundation

Esta publicación ha contado con el generoso apoyo de Getty Foundation a través de su iniciativa Connecting Art Histories.

© De los autores, 2020.

© De esta edición UNTREF (Universidad Nacional de Tres de Febrero) para EDUNTREF (Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero). Reservados todos los derechos de esta edición para Eduntref (UNTREF), Mosconi 2736, Sáenz Peña, Provincia de Buenos Aires.

www.untref.edu.ar

Primera edición: agosto de 2020

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Queda rigurosamente prohibida cualquier forma de reproducción total o parcial de esta obra sin el permiso escrito de los titulares de los derechos de explotación.

EDUNTREF

Director editorial

Alejandro Archain

Editoras

Gabriela Siracusano y Agustina Rodríguez Romero

Coordinadora editorial

Florencia Incarbone

Asistentes de edición

Lucila Iglesias y Vanina Scocchera

Coordinación gráfica

Marcelo Tealdi

Diseño gráfico

Estudio Marius Riveiro Villar

Traducción

Ian Barnett, Rafaela Gunner, Kit Maude y
Rodrigo Molina Zavalía

Corrección

Julia Benseñor

Materia Americana: el cuerpo de las imágenes hispanoamericanas: siglos XVI a mediados del XIX / Elena Phipps... [et al.]; editado por Gabriela Siracusano; Agustina Rodríguez Romero. - 1a ed. - Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2020.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-987-8359-24-3

1. Arte Colonial. I. Siracusano, Gabriela, ed.
II. Rodríguez Romero, Agustina, ed. III Phipps, Elena
CDD 704

MATERIA AMERICANA

EL CUERPO DE LAS IMÁGENES
HISPANOAMERICANAS

(SIGLOS XVI A MEDIADOS DEL XIX)

Gabriela Siracusano
y Agustina Rodríguez Romero (eds.)

EDUNTREF EDITORIAL DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL
DE TRES DE FEBRERO

Publicado con el apoyo de la Getty Foundation



ÍNDICE

- 9 **Introducción**
Gabriela Siracusano y Agustina Rodríguez Romero

CUERPOS AMERICANOS: TRADICIONES E IDENTIDADES

- 21 **Matices, brillo y lustre: cualidades del color en los textiles del mundo andino**
Elena Phipps
- 35 **Patrones de referencia para identificación de tintes naturales**
Ana Roquero
- 45 **Colores cambiantes en un mundo cambiante: la tecnología de la pintura de códices en la Mesoamérica posclásica y colonial temprana**
Davide Domenici, David Buti, Costanza Miliani y Antonio Sgamellotti
- 59 **Qeros andinos con grana cochinilla: tecnología y estilo**
Ellen Pearlstein
- 71 **Mopa-mopa: una extraordinaria resina aglutinante andina**
Richard Newman, Emily Kaplan y Michele Derrick
- 91 **Caso #1: El barniz de pasto mopa-mopa como decoración de esculturas coloniales en Colombia**
Mario Omar Fernández-Reguera y María Cecilia Álvarez-White
- 97 **“Linda Grana, y finos colores de flores, con que no queman lo que tiñen”: usos del índigo y la cochinilla en el territorio andino. Un enfoque interdisciplinario**
Marta S. Maier, Valeria Careaga Quiroga, Blanca A. Gómez Romero y Gabriela Siracusano
- 105 **Las Islas Canarias: singular laboratorio para los estudios de la materialidad en el arte hispanoamericano**
Pablo F. Amador Marrero
- 129 **La imagen y la materia. La producción indígena más allá de las misiones**
Ticio Escobar

TOPOGRAFÍAS MATERIALES: DIÁLOGOS ENTRE DOS MUNDOS

- 153 **Zurbarán y Murillo: dos pintores andaluces que exportan obras al Nuevo Mundo. Materiales y técnicas**
Marisa Gómez y Pedro Pablo Pérez
- 173 **Colores del Nuevo Mundo para consumo del Viejo Mundo: los retratos de los incas en Roma**
Barbara Anderson
- 183 **“Dibujado de mi mano”: Martín de Murúa como artista**
Thomas Cummins
- 209 **Materiales y técnicas de la pintura en el norte de Portugal: confluencias y divergencias con España**
Ana Calvo
- 219 **Materialidad y tecnología: la escultura virreinal a debate. El caso del Señor de los Temblores de Cuzco**
Pablo F. Amador Marrero
- 241 **Exégesis y visión de la Pasión: los murales del claustro agustino de Atotonilco, entre templos y obsidias**
Eumelia Hernández, Sandra Zetina, Jaime Cuadriello y Elsa Arroyo

- 259 **Entre todas las manos: la dimensión material de la imaginería jesuítica guaraní**
Gabriela Siracusano, Marta S. Maier, Blanca A. Gómez Romero, Eugenia Tomasini y Leontina Etchelecu
- 271 **“Dándose mutuamente las manos la América y la Europa... para bien universal”:** José Sánchez Labrador, S. J. (1717-1798), y la materialidad de las esculturas en madera policromada de las misiones jesuítico-guaraníes en el Paraguay
Corinna Gramatke
- 285 **Caso #2: Aportes técnicos sobre la obra de San Ignacio de Loyola de Matheo Pizarro**
Mercedes de las Carreras
- 293 **Técnica, pigmentos y materias colorantes para las expediciones científicas americanas**
Rocío Bruquetas Galán
- 313 **Hediondez, color purpúreo triste y flores marchitas. Inestabilidad técnica en la Expedición Botánica Neogranadina**
Juan Ricardo Rey-Márquez
- 329 **De la vera effigies al retrato ilustrado: textura y verismo en la pintura virreinal peruana**
Luis Eduardo Wuffarden
- 339 **Observaciones sobre la técnica pictórica de José Gil de Castro**
Néstor Barrio, Federico Eisner Sagüés y Fernando Marte
- 355 **Caso #3: El Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”, la materialidad como construcción de un discurso museológico**
Gustavo Tudisco

MATERIALES PARA MOVER EL ÁNIMO DE LOS FIELES

- 365 **Piedras y ladrillos, tepetates y oro: traslaciones materiales entre Tierra Santa, Italia y Nueva España**
Luisa Elena Alcalá
- 385 **“Si lo quereys ser pentor, pintaldo la mona con so mico”. Nuevos estudios sobre la imagen de Nuestra Señora de Copacabana**
Gabriela Siracusano, Marta S. Maier, Eugenia Tomasini y Carlos Rúa Landa
- 399 **Caso #4: La Virgen de Chiquinquirá. Reflexiones sobre una “imagen tan desblanquecida, y sin facciones”**
Olga Isabel Acosta Luna
- 403 **Entre tinieblas oscuras, sombras y manchas: avances en la caracterización simbólica y material de los pigmentos negros en la pintura colonial andina**
Eugenia Tomasini, Agustina Rodríguez Romero, Marta S. Maier y Gabriela Siracusano
- 419 **Imagen, ruina, fragmento, documento: vestigios de un lienzo de San Luis Gonzaga para una investigación interdisciplinaria**
Agustina Rodríguez Romero, Gabriela Siracusano, Gustavo Tudisco, Damasía Gallegos y Ana Morales
- 435 **Materialidades en la pintura mural de las iglesias de la Ruta de la Plata: bitácora de una investigación**
Fernando Guzmán, Paola Corti, Magdalena Pereira, Marcela Sepúlveda, José Cárcamo, Sebastián Gutiérrez, Marta S. Maier y Gabriela Siracusano
- 443 **Caso #5: Metodologías para el análisis de aglutinantes proteicos en una pintura mural colonial utilizando espectrometría de masa**
Ivana K. Levy y Marta S. Maier
- 451 **Caso #6: La actualidad de lo bello: repintes, copias, limpiezas y retoques en el retrato de la Beata María Antonia de San José**
Diego Guerra
- 457 **Reseñas biográficas de los autores**

MATERIA AMERICANA

EL CUERPO DE LAS IMÁGENES
HISPANOAMERICANAS

(SIGLOS XVI A MEDIADOS DEL XIX)



Fig. 1. Anónimo novohispano, *Jesús Nazareno (Divino Indiano)*, detalle del rostro y de la Cruz, anterior a 1674, madera y quiote policromados, cera de Campeche, reliquias e incrustaciones de caparazones de escarabajos iridiscentes. Convento de Jesús Nazareno, Chiclana de la Frontera, Cádiz, Andalucía.

Foto: Pablo Amador Marrero

INTRODUCCIÓN

Gabriela Siracusano y Agustina Rodríguez Romero

Materia Americana es el corolario de un proyecto ambicioso que comenzamos a imaginar en el año 2010 cuando, gracias al programa *Connecting Art Histories* de la Getty Foundation, nos propusimos tejer una gran red de intercambios que cubriera todo el continente americano y parte del europeo en pos de promover y fortalecer un diálogo franco entre quienes, desde diferentes perspectivas disciplinares, teóricas y metodológicas, estamos interesados en la dimensión material de las imágenes y los objetos producidos en los virreinos hispanoamericanos. Sumergirse en las entrañas de cualquier objeto americano es como abrir un enorme parasol bajo el cual se cobijan materias, objetos y técnicas de los más variados orígenes: telas de lino y cáñamo, maderas de cedro de la selva, planchas de latón y cobre, tafetanes y sedas de Castilla, haces de maguey y pasta de caña de maíz americanos, papel, oro, plata y piedras preciosas, cabellos naturales, marfiles de Filipinas, espejos, dientes de nácar, plumas multicolores, conchas de nácar, ojos de vidrio, alas de coleópteros, policromías brillantes y mate, estofados luminosos, ceras, colas, barnices, aceites y resinas translúcidas, flores y mucílago, mascarillas de plomo de Ecuador, papeles y tintas de Flandes, yesos y calcitas, tierras arcillosas o grisáceas, carmines de cochinilla oaxaqueña, amarillos sulfurosos de los volcanes, cristales azules de Sajonia o verdes brillantes de malaquita. La lista es inagotable. De todas formas, cuando hablamos de la dimensión material de estos objetos estéticos, ello trasciende la mera enumeración de los materiales que la componen y nos invita a ir un poco más allá y preguntarnos acerca de las prácticas culturales que intervinieron al seleccionarlos, manipularlos, trabajarlos y aplicarlos en una pieza. Para reconocer la importancia de este tipo de aproximaciones para la historia del arte hispanoamericano es necesario primero reseñar un breve estado de la cuestión.

La historiografía del arte colonial hispanoamericano tiene una larga tradición que, podríamos decir, se inició durante las primeras cuatro décadas del siglo XX (Siracusano y Rodríguez Romero 2017). Imágenes y objetos precolombinos, así como pinturas, esculturas y arquitectura producidas entre el siglo XVI y principios del XIX en los virreinos españoles, se introdujeron en los relatos académicos debido al auge del pensamiento nacionalista (Rojas [1909] 1971; Gálvez 1913) y de la corriente indigenista, junto con el surgimiento de estilos neohispanos y neocoloniales en el arte y la arquitectura (Majluf 1994, 611-628). Estas ideas coincidieron principalmente con las celebraciones de los centenarios de las independencias en todo el continente, la necesidad de construir una identidad nacional y el surgimiento de los movimientos políticos populares en muchos países. Asimismo, estos discursos evidenciaban cierta reconciliación con un pasado hispano que había quedado casi silenciado durante el siglo XIX. Por lo tanto, la introducción de esas “nuevas” producciones artísticas en los relatos de historia del arte de América Latina exigió centrarse en ciertos problemas: la identificación y localización de esas producciones, su descripción y registro visual, la necesidad de definir estilos, escuelas y nombres y, por último, pero no menos importante, su significación para las culturas que las habían producido.

Como sabemos, esta gran empresa exigió el uso de categorías artísticas europeas, así como métodos que, si bien eran necesarios, no siempre resultaban los más adecuados para aplicar a los objetos en cuestión. Esto derivó en experimentos teóricos que incluían enfoques formalistas –como la aplicación de las teorías de Wölfflin a obras de arte precolombinas y coloniales (Telesca, Malosetti y Siracusano 1999)– y la idea de estilos derivativos que suponían una filiación polémica con estilos

renacentistas, manieristas y barrocos, un problema que facilitó el uso de términos como provincialismo, regionalismo, dependencia, fusión, maridaje y asimilación para referirse a estas producciones, aunque también abrió el debate a la aceptación de nuevas categorías estilísticas como la de “arte mestizo” (Querejazu 2012). El binomio original-copia estaba en el centro de la discusión, debido a la evidencia de la utilización de programas arquitectónicos europeos y a la circulación masiva de grabados y pinturas europeos –de origen español, francés, italiano, flamenco, etc.– dentro de los territorios españoles americanos. Por otro lado, el deseo de identificar características especiales para cada región y provincia de los virreinos más extensos (Nueva España y Perú) condujo a la necesidad de definir “escuelas” –aplicando una vez más una categoría europea que difícilmente podría sostenerse en el Nuevo Mundo– y a la búsqueda insistente de los nombres de aquellos pintores y escultores que habían participado en estas producciones, las más de las veces colectivas. Ello alentó las campañas de grandes relevamientos de datos en archivos y bibliotecas y el desarrollo de los primeros registros fotográficos. Para los años cincuenta, todos estos objetivos habían sido bien desarrollados y apoyados por académicos como Diego Angulo Íñiguez, Marco Dorta, George Kubler, Pál Kelemen, Erwin Palm, Martín Soria, Harold Wethey, Manuel Toussaint, Francisco de la Maza, Justino Fernández, Paul Westheim, Emilio Harth Terré, Jorge Cornejo Bouroncle, Rubén Vargas Ugarte, Carlos Arbeláez Camacho, Ángel Guido, Martín Noel, Héctor Greslebin, Guillermo Furlong y Mario Buschiazzi, entre muchos otros. En interacción con ellos, una nueva generación representada por José de Mesa, Teresa Gisbert, Francisco Stastny, Santiago Sebastián, Elisa Vargaslugo, Jorge Manrique, Isabel Cruz de Amenábar, Adolfo Ribera y Héctor Schenone continuaría su labor. Algunos de ellos, al introducir nuevas preguntas sobre la cultura y la sociedad; otros, al prestar especial atención a los usos y significados de las imágenes, al definir los lazos entre la iconografía europea tradicional y las formas en que ésta fue reinterpretada y resignificada en América. A partir de los ochenta comenzaron a emerger nuevos horizontes teóricos y epistemológicos. La inclusión de objetos

no tradicionales, la sustitución de términos como “asimilación” por “apropiación” e “invención”, el interés por la acción del poder político, económico y religioso en este entramado, el análisis de las prácticas culturales ligadas a la creación de representaciones, el papel del mecenazgo, el protagonismo de nativos, mestizos, mulatos y criollos en la producción artística, la organización de los obradores y la formación artística o la circulación y colección de objetos en un mundo globalizado de fronteras borrosas son algunos de los vectores que han contribuido a renovar los discursos historiográficos. Estas nuevas aproximaciones teóricas ancladas en la aceptación de la alteridad, de la diversidad de estéticas divergentes y simultáneas y de la intraducibilidad de los regímenes visuales/textuales de una cultura a otra han permitido



Fig. 2. Anónimo, conjunto escultórico de la *Crucifixión de Cristo*, detalle del *Buen ladrón*, siglo XVIII, escultura policromada con alma de maguëy. Iglesia de Corque, departamento de Oruro.

Foto: Gabriela Siracusano

trazar una nueva cartografía crítico-estética sobre todas estas producciones.

Entre todas estas aproximaciones que han contribuido a una nueva valoración de los objetos estéticos producidos en los virreinos hispanoamericanos, aquella enfocada sobre la materialidad de las imágenes es una de las más recientes.

La dimensión material de una imagen encierra, a veces de manera imperceptible a primera vista, las huellas de la vida de ese objeto. Desvelar esas marcas, esas huellas y traerlas al presente para que puedan ser contrastadas con otras fuentes, como las escritas, orales o visuales, es un ideal que requiere que convoquemos un concierto de miradas. Desde los abordajes de la historia del arte que han comenzado a incluir esta dimensión material en sus especulaciones (historia cultural de las

imágenes, antropología de las imágenes, la biografía de los objetos, etc.) y la aplicación de diversos métodos científicos que provienen del campo de las ciencias químicas y físicas (a partir de los cuales podemos caracterizar materiales, comprender técnicas compositivas y constructivas o analizar los procesos de deterioro de dicha materia), hasta los valiosos aportes que ofrece la investigación en conservación-restauración y su práctica. El diálogo entre éstas y muchas otras disciplinas es no sólo necesario sino, a esta altura, obligatorio si deseamos analizar en profundidad estas instancias de la creación.

Ahora bien, ¿acaso una arqueología de la dimensión material, una antropología de la materia podría ayudar a desactivar estos preconceptos que mencionamos en los párrafos anteriores?



Fig. 3. Anónimo novohispano, *Jesús Nazareno (Divino Indiano)*, detalle de la Cruz, anterior a 1674, madera y quiote policromados, cera de Campeche, reliquias e incrustaciones de caparazones de escarabajos iridiscentes. Convento de Jesús Nazareno, Chiclana de la Frontera, Cádiz, Andalucía.

Foto: Pablo Amador Marrero



Fig. 4. Cochinilla procesada
Foto: Gabriela Siracusano



Fig. 5. Anónimo, grotesco, siglo XVII-XVIII, pintura mural. Capilla de la Virgen Purificada de Canincunca, Cuzco.
Foto: Gabriela Siracusano

Cuando hablamos de una arqueología de la dimensión material nos referimos a la posibilidad de inquirir, investigar la materialidad de los objetos estéticos a partir de una mirada interdisciplinar que procure comprender que los resultados que surgen de la aplicación de métodos y técnicas provenientes de ciencias como la química y la física son la evidencia y el testimonio de una red de prácticas culturales que los hicieron posibles. Aun aquellos que, bajo la lupa del más complejo y sofisticado de los equipos analíticos, se nos presentan como irrefutables deben ser interpretados a la luz de esa red cultural: un encuentro entre trama y urdimbre que resulta imposible reconocer sin la intervención de otras ciencias como las humanas y sociales y las de la conservación. Desarrollar una investigación histórico-artística interdisciplinaria basada en una arqueología de la dimensión material (en tanto reconoce la práctica arqueológica de encontrar en la materia los trazos del pasado), en una antropología de la materia (en cuanto prioriza la relación entre el hombre y los materiales con los que habita e interactúa), y entendida la materia como un documento del pasado, nos permite posicionarnos de una manera distinta frente a estos artefactos e identificar los procesos creativos que tuvieron lugar en su factura.

A su vez, esta manera de investigar permite que nos preguntemos: ¿existe una memoria material de las acciones del pasado? ¿Es posible rastrear las huellas de prácticas artísticas, de conocimientos y sentimientos en las entrañas de la materia? Una imagen tiene eficacia cuando su materialidad no sólo acompaña su sentido, sino también cuando lo construye, lo define, lo crea. Se trata de un espesor mental y material que no debería ser subestimado a la hora de investigar cualquier objeto y que es imposible evitar si queremos comprender sus procesos creativos, sus condiciones de producción y consumo o las funciones que alguna vez cumplió para la sociedad que la albergó.

Estas reflexiones nos llevaron a pensar la forma en que las huellas de prácticas artísticas podían contribuir a conocer los objetos e imágenes hispanoamericanos. Es a partir de estos fundamentos que este proyecto fue imaginado, al tener

como ejes problemáticos iniciales los siguientes interrogantes:

- ¿Cuáles fueron los materiales y las técnicas más frecuentes utilizados en los virreinos americanos? ¿Podemos hablar de una materia americana, con signos distintivos, auténticos, propios?
- ¿Qué tradiciones materiales y técnicas nativas sobrevivieron o permanecieron y cuáles se conjugaron, readaptaron y reinventaron con la llegada de la conquista española? ¿Es posible identificar en la dimensión material la pervivencia de varias tradiciones?
- ¿Fueron los materiales utilizados de la misma manera en que lo fueron en la metrópolis? ¿O podemos identificar usos locales y regionales?
- ¿Qué relación existe en la América colonial entre naturaleza, territorio y materia, y cuáles fueron las maneras en que esta materia americana se manifestó en la producción artística?
- ¿Es posible discutir el problema de la originalidad y la invención en el arte hispanoamericano a partir de la clave material-cultural?
- ¿Cómo se preserva la materialidad de estos objetos? ¿Es que las nuevas tecnologías e intervenciones respetan las huellas de las viejas prácticas?
- ¿Cuál es la situación actual de la investigación de la historia del arte colonial sobre el estudio de la materialidad?
- ¿Cómo se encara actualmente la actividad interdisciplinaria referida al arte hispanoamericano en el campo académico latinoamericano? ¿Existe un verdadero diálogo franco entre los diferentes actores?
- ¿Qué problemas epistemológicos y metodológicos aparecen cuando la “mirada” del historiador del arte se pone en contacto con otras miradas?
- ¿Sería posible establecer una red intelectual latinoamericana mediante la cual pudiéramos compartir bases de datos y protocolos relativos a la cultura material artística? ¿De qué forma esta interacción contribuiría a la construcción de una nueva historia del arte colonial mundial sin perder sus especificidades regionales?



Fig. 6. Detalle. Anónimo, *San José y el Niño*, siglo XVIII, madera policromada y estofada. Colección Carl & Marlynn Thoma.
Foto: Coll & Cortés, Ltd.



Durante siete años consecutivos, el proyecto “Materiality between Art, Science and Culture in the Viceroyalties (16th–18th Centuries): An Interdisciplinary Vision toward the Writing of a New Colonial Art History”¹ reunió a más de cincuenta historiadores del arte, químicos, físicos, restauradores, museólogos, técnicos, curadores, arqueólogos y filósofos procedentes de México, Estados Unidos, Colombia, Alemania, Paraguay, Perú, Bolivia, Chile, España, Portugal, Italia, Brasil y Argentina. Mediante la organización de cuatro seminarios intensivos llevados a cabo en ciudades como Buenos Aires, Rosario, Los Ángeles, Córdoba, Salta y Tilcara, se intentó poner a punto el estado de la cuestión respecto de los estudios sobre la materialidad del arte colonial hispanoamericano. Asimismo, estos encuentros se vieron enriquecidos con el intercambio de los especialistas con investigadores en formación de las diferentes áreas. El seminario, en este sentido, se convirtió en una instancia de aprendizaje. Por otra parte, la posibilidad de contrastar estas miradas con el panorama presente en iglesias, conventos, repositorios museológicos y colecciones privadas que fueron visitados en cada uno de los encuentros resultó fundamental para interactuar con aquellos que custodian estos bienes, pero también para comprender la importancia de la pregunta por la condición material para la conservación y puesta en valor del patrimonio artístico americano.

Con la intención de posicionarse como un texto de referencia en todo lo relativo a los usos y funciones de las técnicas y los materiales artísticos de la América colonial, este libro que hoy publica la Universidad Nacional de Tres de Febrero exhibe muchos trabajos de investigación presentados en los seminarios y otros que, por su relevancia dentro del campo, merecían estar en este volumen. Así, temas y problemas como los usos prehispánicos de ciertos materiales, la persistencia de antiguas tradiciones locales, la apropiación activa de las

foráneas o la coexistencia de ambas, la posibilidad de definir una paleta americana, la relación entre praxis artística y conocimiento, la cuestión de la creatividad e ingenio en la manipulación de la materia, el mercado de pigmentos y colorantes entre la economía y la política mundiales durante el período colonial, el estudio de la naturaleza cromática americana para el control del territorio, la circulación y rutas de distribución de los materiales del arte entre América y el resto del mundo, los aportes de la etnohistoria y la etnografía para la comprensión de antiguos usos de los materiales, la discusión en torno a la aplicación de técnicas y métodos físico-químicos y su interacción con las humanidades, los encantos y desencantos de la interdisciplinariedad, o la condición sagrada de muchos materiales utilizados en pinturas, esculturas, mobiliario y otros objetos en el Nuevo Mundo son algunos de los ejes intelectuales que vertebran este libro.

La decisión de una publicación bilingüe e interdisciplinar se sostiene sobre la convicción de que muchos de los avances de investigaciones científicas que actualmente se desarrollan en el mundo académico de habla hispana respecto de estos temas no siempre trascienden estas fronteras. Del mismo modo, a más de cincuenta años desde que Charles Percy Snow denunciara la incomunicación de las “dos culturas”, este desencuentro entre el laboratorio y la biblioteca sigue vigente. La consecuencia de estos dos escenarios es la generación de una irradiación de voces aisladas que terminan resonando sobre sí mismas, o bien se desvanecen lentamente. *Materia Americana* propone, en cambio, la consolidación de una “polifonía epistemológica” en la que distintas voces –idiomáticas y disciplinares– se encuentren y se complementen para romper la dinámica recursiva y así fortalecer los discursos en torno a las imágenes y objetos hispanoamericanos, una producción artística tan valiosa como rica en su diversidad.

¹ Su primera fase estuvo radicada en la Universidad Nacional de San Martín. Su fase segunda y final, junto con el proyecto de esta publicación, se ha desarrollado en la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

BIBLIOGRAFÍA

- Gálvez, Manuel. 1913. *El solar de la raza*. Buenos Aires: Sociedad Cooperativa Nosotros.
- Majluf, Natalia. 1994. “El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa”. En AA. VV., *XVII Coloquio Internacional de Historia del arte*. México D.F.: IIE-UNAM, 611-628.
- Querejazu, Lucía. 2012. “¿Híbrido o mestizo? El problema semántico en la historiografía del arte andino”. *Estudios Bolivianos* 17: 107-124.
- Rojas, Ricardo. [1909] 1971. *La restauración nacionalista. Crítica de la educación argentina y bases para una reforma en el estudio de las humanidades modernas*. Buenos Aires: A. Peña Lillo.
- Siracusano, Gabriela y Agustina Rodríguez Romero. 2017. “Materiality between Art, Science and Culture in the Viceroyalties (16th-17th centuries): An Interdisciplinary Vision towards the Writing of a New Colonial Art History”, *Art in Translation* vol. 9: 69-91. Edimburgo: University of Edinburgh.
- Telesca, Ana, Laura Malosetti y Gabriela Siracusano. 1999. “Impacto de la ‘moderna’ historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentino (1910-1930)”. En AA. VV., *(In)disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos. XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México D.F.: IIE-UNAM, 395-426.

**CUERPOS
AMERICANOS:
TRADICIONES
E IDENTIDADES**

MATICES, BRILLO Y LUSTRE: CUALIDADES DEL COLOR EN LOS TEXTILES DEL MUNDO ANDINO

Elena Phipps

El color en las tradiciones de los textiles andinos –comenzando con la materialidad de sus numerosas fuentes– forma parte de un diálogo cultural más amplio. Este diálogo involucra varios temas, entre ellos la adquisición de conocimientos, el oficio, la maestría y la estética que conforman las tradiciones culturales. Incluye también la cuestión de la percepción del color –tan sutil como difícil de expresar en palabras–, que indica una suerte de supradiferenciación de valor y calidad, tanto para el creador como para el usuario. En mi condición de académica dedicada al estudio de los tejidos andinos en el marco de los museos, analizo los objetos físicos con el fin de intentar comprender de qué manera conservan rastros de sentido que se conectan con los sistemas de valores de las tradiciones culturales antiguas. El tema de las cualidades del color constituye, por consiguiente, un punto de partida vital y enriquecedor (Fig. 1).

Las nociones de matiz, brillo y lustre –que serán tratadas en este contexto– representan una clase distinta de espacio de color que se ubica en los intersticios que se abren entre los temas de la materialidad y la cultura. Al analizar la trayectoria de la producción textil andina en la era precolombina, cuya ausencia de escritura no nos permite un conocimiento directo de la percepción de las cualidades de los tejidos, algunas de las ideas que sirven de referencia sobre el tema pueden hallarse englobadas en períodos posteriores de la historia andina en determinados términos incas y otras lenguas afines que los primeros escritores coloniales documentaron en los siglos XVI y XVII, en especial en las crónicas de Felipe Guamán Poma de Ayala y Martín de Murúa, así como en los antiguos diccionarios de Ludovico Bertonio (*Vocabulario de la Lengua Aymara*, 1612) y Diego González

Holguín (*Vocabulario de la lengua general de todo el Peru*, 1608). Entre estos términos figuran *cumbi*, *lipi*, *huateca isi* y tornasol, que se refieren a tipos o cualidades especiales de los textiles, o *lloque* y *ch'imi*, que denotan detalles y características de los tejidos que crean aspectos o efectos específicos de color en las telas (Phipps 2000). En investigaciones etnográficas más recientes, Penny Dransart analiza el término aimara *samiri* (que también aparece en el diccionario de Bertonio) como una tela asociada a cualidades diáfanas, y como “espíritu de aliento” (Dransart 2016). Por su parte, Denise Arnold y Juan de Dios Yapita Moya vinculan el término con el color, el fulgor y el sonido (Arnold y Yapita 1998).

Sabiendo que estos términos se hallaban presentes en el espacio cultural de los siglos XVI y XVII, es también posible retroceder en el tiempo para analizar algunos primeros orígenes o manifestaciones potenciales de estos conceptos en los que color/materiales/cualidad y valores culturales se entremezclan en las tradiciones textiles. Para hacerlo, examinaremos cómo se emplearon los elementos de las tradiciones textiles para crear cualidades especiales de la tela –específicamente, el brillo y el lustre– y cómo se usó esta tela en los contextos culturales andinos.

LOS MATERIALES BÁSICOS

Las características inherentes y macroscópicas de las fibras desempeñan un papel importante en el aspecto físico de los textiles. Estas cualidades físicas propias de la composición de las fibras –incluidos el color, el grado de finura, el lustre y la sensación al tacto, entre otros– intervienen en el uso y el significado que tienen en la sociedad andina. Los orígenes geográficos y regionales de las fibras, su abundancia

o escasez y la dificultad de su cultivo o procesamiento también influyen en su valor físico y cultural.

La especie de algodón autóctona de la región (*Gossypium barbadense*) provee una de las fibras más largas que las de cualquier otro algodón del mundo. Como consecuencia, el algodón de alta calidad bien hilado puede tener una suavidad y una flexibilidad, así como un lustre, no habituales en ningún otro lugar. Este efecto lustroso del algodón era tan pronunciado que Francisco Pizarro y sus huestes notaron la calidad “como de seda” de las prendas usadas en la costa norte durante los primeros contactos en 1532.¹ Además, los tejedores andinos aprovecharon las variedades de color que se producían naturalmente en el algodón, entre las que se contaban no sólo el blanco genérico, sino también tonos marrones, cremas, rosados y azules grisáceos.

Los camélidos (llamas, alpacas, vicuñas y guanacos), cuya lana era un recurso primario para tejer, tenían asimismo sus colores propios: desde el blanco, el marrón, el pardo claro y el negro hasta el gris. Su paleta de colores naturales se amplió con el paso del tiempo y fue controlada a través de una reproducción selectiva. La selección intencional de las fibras animales por color, calidad y lustre fue en parte el resultado del conocimiento puesto en práctica por los profesionales que se ocupaban de ellas así como por los artesanos que las limpiaban e hilaban. La clasificación de sus cualidades dependía en gran medida del tipo y de la edad del animal y del lugar del que se le extraía la fibra: el pelo del pecho de un ejemplar joven podía ser el más fino y el del lomo de uno viejo, el más basto (el género, la edad y la fertilidad también podían influir). En el caso de la vicuña, cuyo pelo es uno de los más finos entre los camélidos, el cálido color amarronado (*p'aqo*) de su pelaje era culturalmente reconocible y

señalaba su procedencia y, por ende, su condición de fibra lujosa. El empleo de colores naturales de pelo animal en forma individual y por pares era una parte importante de varios ritos, como observamos en los tiempos del Imperio inca en las prendas mortuorias de la *capacocha*. En este sacrificio de niños, que a menudo se llevaba a cabo a gran altitud en cumbres volcánicas cubiertas de nieve, se hallaron vestimentas específicas, confeccionadas al parecer en varios grupos estandarizados de colores: marrón y blanco (como los encontrados en el Cerro El Plomo, Chile), negro y marrón (en Sara Sara, Perú) y algunos conjuntos teñidos que incluían rojo y blanco (en Túcume, Perú, y Lullaillaco, Argentina) y rojo y amarillo (en Ampato, Perú).² Estos pares de colores pueden asociarse con grupos particulares de *acclas*, las así llamadas “mujeres escogidas” por el inca, descritas por Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, un escritor del siglo XVII nacido en el Perú, que clasifica a las *acclas yurac* (blancas), *uayrur* (amarillas), *p'aqo* (marrones) y *yana* (negras).³

Aun cuando se consideraba a la vicuña como una de las mejores especies de la familia de los camélidos, otro animal que tiene pelo especialmente fino y suave es la vizcacha, un roedor que pertenece a la familia de la chinchilla de dos géneros: *Lagidium peruanum*, del norte, y *Lagidium viscacia*, del sur. Su pelaje se caracteriza por su color naturalmente jaspeado, que a la vez evoca la cualidad material experiencial de la considerable liviandad de la fibra. Este color especial es también reconocido como señal de su rareza, al igual, en cierto modo, que el de la vicuña. La vizcacha, que habita en regiones altas, secas y desérticas, posee asociaciones culturales casi supernaturales, quizá debido en parte a su capacidad para vivir en zonas de transición en las que prácticamente no hay agua.⁴ El empleo de su suave pelaje

¹ Incluso estudiosos contemporáneos han confundido el algodón peruano con la seda. Existe el ejemplo de una túnica precolombina (41.2/7136) que en el pasado desconcertó a los curadores de un museo: en su catalogación indicaron que tenía seda –debido al intenso lustre de sus hilados estampados– y, por lo tanto, la reasignaron al período colonial. Una identificación microscópica reciente determinó que se trataba, en realidad, de pelo de camélido y no de seda, lo que permitió la correcta asignación de su lugar histórico en la era precolombina.

² Phipps, manuscrito inédito de la ponencia presentada en la 6ª Conferencia Internacional sobre Textiles Amerindios, celebrada en el musée du quai Branly, París (noviembre 28-30, 2013). Véase también Reinhard y Ceruti (2010).

³ Las descripciones son de Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua (1993). No obstante, cuestiono la asociación de *uayrur* con el amarillo, pues en otros contextos remite al rojo, dado que es el color de la semilla del mismo nombre. De modo que quizá puede referirse a la combinación de rojo y amarillo que se encuentra en las prendas de las *acclas*. Véanse Phipps (2004a) y Zuidema (1990, 51-60).

⁴ En especial en los salares del Altiplano.



Fig. 1. Detalle. Tela tornasol, siglo XIX (Bolivia), tejido liso con cara de urdimbre, alpaca y seda. Colección privada, Nueva York. Foto: B. Schwarz



Fig. 2. Detalle. *La creación de Eva*, comienzos del siglo XVII, tapiz, urdimbre de algodón, trama de camélidos. Círculo de Armas, Buenos Aires.

sólo se ha identificado en ejemplos arqueológicos poco frecuentes, tales como una bolsa de coca del período incaico que pertenece al American Museum of Natural History, Nueva York.⁵ En el período colonial advertimos más evidencias de la naturaleza especial de este animal gracias a su presencia en muchos tapices de los siglos XVI a XVIII, en los cuales usualmente se lo representa en color azul. Un ejemplo notable es el del tapiz andino del nacimiento de Eva del siglo XVII, donde se ve a un pequeño animal azul grisáceo (la vizcacha) mordisqueándole la pantorrilla a Adán, mientras Eva se alza desde su costilla.⁶ Se trata de algo digno de mención, puesto que el color azul era bastante poco frecuente durante la época incaica. Además, puede señalarse que a menudo el color se representa no como una masa sólida, sino más bien con una apariencia algo moteada o jaspeada, como suele observarse en el propio animal. Este azul jaspeado se empleó también para la prenda que viste Dios. De este modo, tanto su color como la manera distintiva y vivaz en que está representada parecen indicar algún significado subyacente en su presentación visual (Fig. 2).

MATICES DEL COLOR: LOS TINTES

Mientras que las fibras en sí mismas tienen colores y tonos propios, el uso de colorantes de la naturaleza intensifica y amplía considerablemente la paleta de colores. Los colorantes provienen de minerales inorgánicos y también de fuentes orgánicas (vegetales y animales). Los tintes son autóctonos de regiones ecológicas específicas y su presencia (o ausencia) en regiones de las que no proceden puede ser relevante para las tradiciones textiles locales, al indicar una probable evidencia de comercio o intercambio cultural o de otra clase de interacción social.

La cantidad de colorantes que podían usarse para el algodón era limitada por la naturaleza de los materiales y por cómo podían fijarse a la fibra. Por lo general, los colorantes empleados para el algodón incluían varios pigmentos minerales, tales como la hematita, el rojo de plomo y el cinabrio (mercurio), o tintes como los colorantes de taninos marrones –extraídos de nueces o árboles–, los azules índigo y las púrpuras de moluscos. Esto contrasta con la abundancia de los tintes que podían aplicarse al pelo de los camélidos, es decir,

⁵ Número de inventario: B3810, AMNH.

⁶ La vizcacha en los tapices coloniales: véase, por ejemplo, Phipps (2004b, 2004c, 2004d).

casi todos los materiales orgánicos provenientes de las raíces de plantas como las del género *Relbunium*, de varias flores, hojas y maderas, y también de insectos como la cochinilla, entre otros. Todos estos materiales requieren determinadas condiciones para producir colores brillantes, lo que incluye conocimientos sobre la selección y el uso de los tintes, su frescura y calidad, agua pura y sin minerales pesados, e instrumentos para el teñido y aditivos para el baño de tintura adecuados, tales como los limones ácidos o las cenizas alcalinas, según corresponda para lograr el color deseado (Phipps 2012). El brillo puede obtenerse no sólo con los más altos niveles de la práctica del teñido, sino también con la implementación de la coordinación del uso del color durante el proceso de tejido.

LUMINOSIDAD Y BRILLO

La luminosidad y el brillo son características que tienden a asociarse con materiales inherentes al medio, introducidos en el interior del textil o en su superficie, tales como metales brillantes o plumas iridiscentes. Las artesanías con plumas –un importante componente del estatus y de los ritos en la cultura precolombina de los Andes– se realizaban generalmente en la superficie de prendas y tapices, con lo que se creaban paños, túnicas y tocados que resplandecían con la luz. Elegido por su iridiscencia natural, el arte plumario era apreciado por muchas culturas, y la recolección y distribución de las plumas contribuyó a la formación de redes comerciales de larga distancia, desde la selva tropical –hogar de la mayoría de los pájaros coloridos– hasta la costa, donde constituían importantes elementos ceremoniales y símbolos de alta jerarquía en los entierros.

El uso de metales en las tradiciones textiles antes de la llegada de los españoles a América consistía, como en el caso de las artesanías con plumas, en su aplicación en la superficie de los tejidos, por lo general en forma de pequeñas piezas o placas de oro, plata, cobre y amalgamas. Los chimúes, por ejemplo, usaban pequeños discos colgantes dorados cosidos a las túnicas, de modo que éstos se agitaban con el movimiento de quien vestía las prendas y brillaban a la luz del sol. Recién en el período colonial se comienza a ver el uso de metal en forma de hilos

tejidos en la propia tela. Estos hilos metálicos de la época colonial –que seguían la tradición europea y provenían de la misma Europa– estaban compuestos de tiras cortadas de hojas de metal sólidas –oro, plata o plata dorada en el período inicial– enrolladas alrededor de un hilo con alma de seda, algodón o lino. Se usaban especialmente para embellecer tapices y atuendos confeccionados con telas de tapicería, generalmente como realces de pequeños elementos específicos en una representación pictórica. Hacia el siglo XIX, y tal vez un poco antes, los hilos metálicos se incorporaron a la tradición del tejido de faz de urdimbre de la sierra. Se trata de una proeza técnica sorprendentemente compleja que requiere un alto grado de destreza para manejar los rígidos elementos metálicos que contrastan con los flexibles hilos de camélidos tendidos lado a lado en el telar (Phipps 2010) (Fig. 3).

La introducción de la seda en el período colonial le aportó un nuevo significado al concepto de brillo en la tejeduría andina. La seda, en cuanto fibra procesada del capullo cultivado del gusano de seda (*Bombyx mori*) –como en Asia y España–, desenrollada para obtener una única hebra muy larga, es un material que tiene un lustre intenso. Los tejedores andinos se deleitaban con sus cualidades y producían textiles finamente tejidos para vestimenta. Estos tejidos de seda se denominaban *lipi*, un término quechua empleado en el *Vocabulario* de González Holguín, quien lo definía como “sedas, o ropa de lustre”. Otro término relacionado es *llipic pacha*, definido en un diccionario de 1586 como “ropa resplandeciente”.⁷

CH'IMI, LLOQUE Y TORNASOL

Había otros métodos, además del uso de materiales especiales, para añadirles lustre y brillo a las telas en las tradiciones textiles andinas. A través de la producción de efectos especiales en el proceso de tejido, era posible crear una percepción visual de brillo y lustre. Estos efectos podían lograrse usando hilos especiales que, al tejerse juntos, influían en el modo en que se percibían la superficie y su color. *Ch'imi*, un efecto para el que se usan hilos de múltiples colores torcidos juntos, y *lloque*, que consiste en hilar en direcciones opuestas, son y siguen

⁷ González Holguín (1608); Ricardo ([1586] 1951). Véase también Desrosiers (1986).



Fig. 3. Detalle. Manto de mujer de Perú o Bolivia, siglo XVIII-XIX, tejido con hilos de plata de faz de urdimbre, modelo de tejido de la urdimbre con pelo de camélido y hebra metálica. Las hebras amarillo-doradas son de pelo de camélido, que imitan al oro. The Field Museum, Chicago, Departamento de antropología, objeto n° 6258.

Foto: John Weinstein

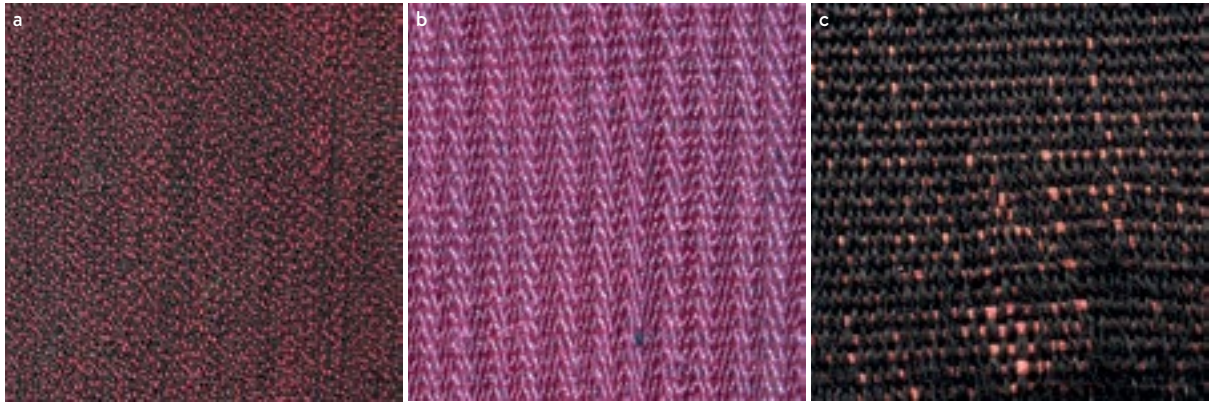


Fig. 4. Efectos de tejido:

a) *Ch'imi*, detalle de un manto, siglo XIX-XX (Bolivia), tejido de pelo de camélido. Metropolitan Museum of Art 1999.47.263, Nueva York. b) *Lloque*, detalle de una túnica, siglo XVIII-XIX (Bolivia), tejido de pelo de camélido. Metropolitan Museum of Art 1999.47.230, Nueva York. c) *Tornasol*, detalle del manto de una mujer, urdimbre y trama de camélidos. Colección privada, Nueva York.

siendo dos técnicas importantes con las cuales los tejedores andinos crean una especie de efecto reluciente que le otorga un viso de luz y lustre a la tela. Otra manera de generar estos efectos de color era el empleo de hilos de colores contrastantes durante el proceso de tejido, llamado “tornasol” en castellano o *huateca isi* en quechua. En ocasiones, a este tipo de tejido se lo denomina “cambiante” (*changeant* en francés) o *shot silk* en inglés (Figs. 1, 4a, 4b y 4c).

Ya hemos discutido el tejido de la vizcacha azul en el tapiz del nacimiento de Eva (Fig. 2) y destacamos el uso del moteado –hilos de colores mezclados–, que produce un azul vivaz y jaspeado al representar al animal, que en sí mismo tiene cualidades liminares. La inclusión de hilos de dos colores, que en aimara se denomina *ch'imi*, podría tratarse sólo de un efecto cromático o bien de otorgar un reconocimiento visual a la relevancia del animal. Uno de los primeros casos de telas precolombinas hechas con hilo de color mixto, que también se da en un contexto que puede interpretarse como relevante, se observa en el antiguo manto Nasca (comúnmente llamado el “tejido de Paracas”) que se encuentra en el Brooklyn

Museum.⁸ Una figura en especial, tal vez de un chamán, está representada con una máscara felina que cuelga de la nariz y una diadema frontal, y lleva una túnica compuesta con hilos rojos y blancos mezclados en el torso, lo que le confiere a la prenda un efecto resplandeciente bastante singular. De las noventa figuras que conforman el complejo margen realizado en lazo cruzado de este famoso y espectacular textil, solamente ésta en particular, que se repite varias veces, usa esa túnica que produce ese efecto visual (Fig. 5).

La técnica *ch'imi* es una de las muchas utilizadas para lograr esa apariencia reluciente o jaspeada de la tela. Los hilos –o cabos– *ch'imi* se encuentran en dos conformaciones generales. Una es la combinación de colores que contrastan mucho entre sí: rojo y blanco, por ejemplo, o rojo y azul. Sin embargo, en ocasiones se usan colores de bajo contraste –como el negro y el azul o el marrón y el negro– y así se crea un efecto mucho más sutil.⁹ Esto se observa especialmente en los tejidos de cara de urdimbre de la sierra, donde los únicos hilos visibles en la superficie son los de la urdimbre, el primer conjunto de hilos que se colocan en el telar. En estos textiles densamente tejidos, los colores tienden a estar

⁸ Brooklyn Museum, “The Paracas Mantle”. Número de inventario: 38.121. Véase <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/48296>.

⁹ Guamán Poma de Ayala (1615/1616, 101) describe que el quinto inca, Capac Yupanqui, usa su manta de “encarnado mescla de colorado”; en otras palabras, con dos tonos de rojo mezclados.



Fig. 5. Figura de chamán con túnica *ch'imi* roja y blanca, período Nasca, ca. 100 AC–300 DC, detalle del borde del “tejido de Paracas”. Brooklyn Museum of Art, Nueva York. Entrada n° 38.121.

organizados en sectores con listas que representan áreas diferenciadas para estos efectos de color. Visto a menudo en las secciones lisas más amplias –“pampas”– de los mantos y las túnicas de la sierra del período comprendido entre los siglos XVII y XIX, este efecto de color jaspeado posee una sutileza y una riqueza bastante diferentes de lo que se habría logrado retorciendo juntos hilos de colores

más contrastantes, tales como rojo y blanco o azul y amarillo.

Un ejemplo del empleo de colores de poco contraste se observa en una túnica que pertenece al Metropolitan Museum of Art.¹⁰ En ella, el efecto *ch'imi* se crea con los hilos azules y negros retorcidos, y se ve aún más acentuado al urdir los hilos en grupos de dos cabos *ch'imi* contruidos de manera diferente, uno más grueso que el otro e hilado de modo menos apretado, aunque ambos formados combinando azul y negro. El uso de dos hilos totalmente distintos y su ubicación uno al lado del otro en las urdimbres da como resultado un efecto extremadamente sutil –casi imperceptible– de líneas jaspeadas.

La vivacidad de un color –por ejemplo, el negro– parece ser algo que buscaban los tejedores andinos de la sierra, y lo lograron de un modo espectacular. Las prendas sencillas negras –usadas por hombres y mujeres– se convirtieron en el elemento básico entre las ropas de los Andes durante el período colonial y constituyen una de las superficies en las que se aplicaron todos los efectos sutiles de la tejeduría. La importancia del género negro y el uso de ese color por parte de la población originaria durante el período colonial fueron interpretados en parte por las autoridades españolas como una forma de protesta silenciosa: una señal de luto por los tiempos incaicos perdidos.¹¹ En una carta al secretario de Indias en 1781, el virrey recomendaba una prohibición del uso del negro establecida por el visitador José Antonio de Areche en la sentencia pronunciada el 18 de mayo de 1781, en la que condena a muerte a Tupac Amaru II y su familia.

...por eso negandose a la política civil española conservan el trege dicho aun en el usual manejo de sus casas, jamas abandonan la *Yacolla* y el *Uncu*, ni dejan el negro color de sus ropas en señal de luto que arrastran por los españoles que les dominan.¹²

¹⁰ Número de inventario: 1999.47.250, MMA.

¹¹ En 1781, la administración virreinal prohibió “el que usen y traigan vestidos negros en señal de luto, que arrastran en algunas provincias, como recuerdos de sus difuntos monarcas”. Carta de Agustín de Jáuregui, virrey del Perú, a José Bernardo de Gálvez y Gallardo, secretario de Indias, 20 de junio de 1781, en la que plantea las inquietudes que José Antonio de Areche le había comunicado en una carta del 18 de mayo de 1781 sobre la prohibición del uso de vestimentas negras por parte de la población indígena (Valcárcel 1974, 410 [Archivo General de Indias, Audiencia de Lima, legajo 1041]).

¹² Carta del obispo de Cuzco José Manuel Moscoso y Peralta dirigida al visitador general José Antonio de Areche Zornoza, 13 de abril de 1781, Archivo General de Indias, Sevilla, fol. 5r.



Fig. 6. Anónimo, de la serie del Corpus Christi, *Cofradías de Santa Rosa y La Linda*, ca. 1670/1685, óleo sobre lienzo, 208 × 335 cm. Museo Arzobispal, Cuzco.
Foto: En Phipps, Hecht y Esteras Martín, 2004.

Sin embargo, Juan de Betanzos, en su *Suma y narración de los incas*, escrita en 1550, ofrece otra perspectiva acerca de la relevancia de las túnicas negras. Describe allí la fabricación de una túnica –o camiseta– negra especial para la ceremonia ritual de perforación de las orejas, en la cual se iniciaba a los jóvenes como guerreros. El autor relata que durante la fiesta de cinco días, se hilaba lana negra para tejer una camiseta. Cada joven ayunaba desde que se comenzaba a hilar hasta que la prenda estaba hecha. Entonces, la camiseta se usaba para los ritos, que llegaban a su punto más alto cuando a los iniciados se les tusaba el cabello y se les perforaban las orejas, y ellos le juraban al Sol que defenderían la ciudad con su vida (de Betanzos 1996, 60). Esta camiseta negra, pues, contiene toda la energía del paso de la niñez a la madurez, literalmente hilada y tejida en la tela durante la ceremonia.

Se han conservado varias túnicas de la época colonial –aunque se desconoce la fecha de la

mayoría–, tales como la azul y negra que pertenece al Metropolitan Museum. Otra clase de túnica con un minucioso bordado en sus bordes puede asociarse con fiestas cristianas del siglo XVII, como puede observarse en las pinturas de las celebraciones del Corpus Christi en Cuzco de la década de 1680 (Wuffarden 2004) (Fig. 6). Se conservan varias de estas túnicas negras bordadas, y todas tienen algunos elementos interesantes, que parecen listas de diferentes colores. No obstante, si se examina más de cerca la superficie, ésta deja ver la yuxtaposición de grupos de cabos hilados en direcciones opuestas que crean un efecto especial. Un aspecto interesante de este efecto consiste en que sólo es posible ver esas listas en determinadas condiciones de iluminación. Por ejemplo, en el caso de una pieza de la colección del Los Angeles County Museum of Art (Figs. 7a y 7b), cuando se la observa en diferentes condiciones lumínicas, parece que la túnica en realidad no es negra, sino