



H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte

ISSN: 2539-2263

ISSN: 2590-9126

revistahart@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Contreras-Guerrero, Adrián

El color de la escultura. Una aproximación al estudio de los pigmentos en Nueva Granada  
H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, núm. 7, 2020, Julio-Noviembre, pp. 123-144  
Universidad de Los Andes  
Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=607764906006>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso  
abierto

# EL COLOR DE LA ESCULTURA. UNA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LOS PIGMENTOS EN NUEVA GRANADA

The Color of Sculpture. An Approach to the Study of Pigments in Nueva Granada

A cor da escultura. Uma aproximação ao estudo dos pigmentos em Nova Granada

Fecha de recepción: 15 de mayo de 2019. Fecha de aceptación: 15 de octubre de 2019. Fecha de modificación: 22 de octubre de 2019  
DOI: <https://doi.org/10.25025/hart07.2020.07>

ADRIÁN CONTRERAS-GUERRERO

Docente e investigador, Departamento de Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid. Licenciado en Bellas Artes (Universidad de Granada), Grado en Historia del Arte (Universidad de Granada), Maestro en Estudios Avanzados de Museos y Patrimonio Histórico-Artístico (Universidad Complutense, Madrid), Doctor en Historia y Artes (Universidad de Granada).

a.contreras@ucm.es  
ORCID: 0000-0001-9391-5469

RESUMEN:

Las principales técnicas de policromía empleadas en la escultura neogranadina son el dorado al agua, el esgrafado, el esgrafiado, los toques a punta de pincel y la corladura. Para el desarrollo de todos estos procedimientos se emplearon pigmentos tanto importados como de producción local. El texto pretende profundizar en el conocimiento de estos materiales artísticos haciendo uso de fuentes documentales de la época y de los análisis científicos llevados a cabo por profesionales de la restauración.

PALABRAS CLAVE:

Arte virreinal, aglutinantes, albayalde, cardenillo, cochinilla, lacas orgánicas.

El trabajo aquí expuesto se ha desarrollado en el marco de dos proyectos de investigación: "Patrimonio artístico y relaciones culturales entre Andalucía y América del Sur" (HAR2014-57354-P) y "Relaciones entre Andalucía y América. Los territorios periféricos: EE.UU. y Brasil" (HAR2017-82817-P), ambos financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

Cite this:

Contreras-Guerrero, Adrián, "El color de la escultura. Una aproximación al estudio de los pigmentos en Nueva Granada. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, nº 7 (2020): 123-144. <https://doi.org/10.25025/hart07.2020.07>

ABSTRACT:

The main techniques of polychromy used in Neogranadine sculpture are water gilding, *estofado*, *sgraffito*, brush-tip touches and *corladura*. Pigments, both imported and locally produced, were used in the development of all these procedures. The text seeks to further our knowledge of these artistic materials in light of documentary sources of the time and scientific analyses carried out by professionals in the field of restoration.

KEYWORDS:

Colonial Art, binding medium, white lead, verdigris, cochineal, organic lacquers.

RESUMO:

As principais técnicas de policromia utilizadas na escultura neogranadina são a douração de água, o folheado a ouro, o sgraffito, a prata dourada e toques do pincel. Para o desenvolvimento de todos estes processos, foram utilizados pigmentos importados mesmo que locais. O artigo aprofunda no conhecimento de estes materiais artísticos através de fontes documentais da época e de análises científicas feitas por profissionais da restauração.

PALAVRAS CHAVE:

arte vice-reinal, aglutinantes, alvaiade, verdete, cochonilha, vernizes orgânicos.

Toda la escultura neogranadina es postridentina y, como tal, se concretó en imágenes que pretendían ser elocuentes para la vista.<sup>1</sup> Esto llevó a los artistas a concebir un arte especialmente realista y conmovedor. La policromía emprendió así una intensa evolución para lograr con sus matices la credibilidad de la carne y la reproducción cuidadosa de ricas telas por medio del estofado, al punto incluso de trasladar a la madera el brillo metalizado de las sedas orientales mediante la técnica de la corladura.<sup>2</sup> Finalmente, para completar la sensación de verosimilitud, las piezas fueron complementadas con diversos postizos como pelucas, ojos de vidrio, vestidos y joyas reales.

Debemos tener presente que la importancia del colorido en la escultura no es algo privativo de lo español, sino por el contrario, una característica bastante universal pues se trata de un factor básico e imprescindible en la búsqueda de un modo de representación naturalista. Para acercarnos al uso del color en la región andina contamos con el interesante estudio de Gabriela Siracusano, *El poder de los colores*, donde la autora analiza los diferentes significados y aplicaciones de los pigmentos, su relación con la alquimia y la medicina, y su uso como elementos indicadores tanto de la desigualdad social como de la presencia de lo sagrado.<sup>3</sup> No existe un texto similar para el caso de las culturas prehispánicas de Colombia, si bien debieron participar de prácticas análogas, por lo que no es extraño el hallazgo de ejemplos de escultura megalítica policromada en los yacimientos de la cultura agustiniana.

Lo que sí es cierto es que la llegada de los españoles le imprimiría un nuevo rumbo al ámbito de la escultura policromada. La mentalidad de los conquistadores al respecto queda muy bien ejemplificada en las palabras de Francisco Pacheco, quien afirmaba que la pintura era la “vida de la escultura” y que toda imagen estaba necesitada de ella para conseguir la verdadera imitación de lo natural.<sup>4</sup> Especifica además este tratadista sevillano que “según el grado en que estuviere el pintor; así ayudará [a] la escultura bien o mal”, indicando que una buena aplicación del color podía mejorar el resultado en términos de credibilidad, así como una mala policromía podía anular los méritos de la talla.

Es necesario resaltar que en la península ibérica se había llegado a un alto grado de especialización profesional, corriendo cada tarea a cargo de maestros diferentes. La práctica contaba con una larga trayectoria desde la Antigüedad, pues por ejemplo es conocido que Praxíteles prefirió a Nikias como pintor de sus famosas obras, aunque fue en la España de los siglos XVII y XVIII donde estas colaboraciones llegaron a su punto álgido en casos como los de Montañés y Pacheco, Pedro Roldán y Valdés Leal, o Gregorio Fernández y Diego Valentín Díaz.<sup>5</sup> San Juan de la Cruz, reflexionando en clave moral, hizo alusión a esta cuestión en su obra *Llama de amor viva*:<sup>6</sup>

1. Un estudio general de la escultura neogranadina puede encontrarse en Adrián Contreras-Guerrero, *Escultura en Colombia. Focos productores y circulación de obras* (Granada: Universidad de Granada, 2019).

2. La policromía ha sido ponderada como el “alma de la escultura”. Sobre este asunto véase el capítulo titulado “La pintura en la escultura” en Cristóbal Belda Navarro, *Escultura y teoría de las artes* (Murcia: Universidad de Murcia, 2015), 305-321.

3. Gabriela Siracusano, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas (siglos XVI-XVIII)* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006). Otros trabajos de interés para el estudio de los pigmentos en la América virreinal son: Marta Maier, Blanca Gómez y Daniela Parera, “Examen científico de los materiales pictóricos”, en *La paleta del espanto. Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*, editado por Gabriela Siracusano (San Martín: Universidad Nacional de San Martín, 2010), 85-97; y Georges Roque (coordinador), *El color en el arte mexicano* (Ciudad de México: UNAM, 2003).

4. Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* (Madrid: Cátedra, 1990), 89.

5. Xavier Bray et al., *Lo sagrado hecho real. Pintura y escultura española 1600-1700* (Madrid: Ministerio de Cultura, 2010), 19.

6. Juan de la Cruz, *Obras del venerable Padre Fray Juan de la Cruz* (Madrid: por Bernardo Villadiego, 1672), 566.

Así como no cualquiera que sabe desbastar el madero, sabe entallar la imagen, ni cualquiera que sabe entallarla, sabe perfilarla, y purificarla; ni el que sabe pulir, sabrá pintarla; ni cualquiera que sepa pintarla, sabrá poner la última mano, y perfección: porque cada uno de estos no puede hazer mas en la imagen de lo que sabe, y si quisiese passar adelante, seria echarla a perder.

Estas prácticas también se trasladaron a los nuevos territorios americanos, y así encontramos a Guamán Poma de Ayala, que recomendaba el ejercicio de las artes a los indígenas poniendo de relieve que “lejos de ser un género aislado, la escultura dependía de una compleja mixtura de oficios complementarios”.<sup>7</sup> Esta fue la norma en los grandes centros productores, allí donde existían al efecto artesanos suficientes y capaces. Otra dinámica se imponía en cambio en pequeños pueblos de provincia y otros lugares más periféricos como la Nueva Granada, que siempre ostentó una posición bastante humilde en el ámbito escultórico. La documentación establece en muy pocas ocasiones una clara distinción entre escultores y policromadores, como por ejemplo en el caso de los tableros de San Francisco y en los de la Capilla del Rosario de Tunja.<sup>8</sup> La falta de datos similares en otros contratos conservados no quiere decir necesariamente que el escultor también policromara su obra, ya que podía subcontratar esta labor, pero contamos con indicios de que así era. Artistas como Sebastián de Ponte, Agustín de Chinchilla Cañizares y Pedro Méndez ejercieron simultáneamente como escultores y pintores en la Tunja del siglo XVII. También para el siglo XVIII contamos con los casos de Pedro Laboria, que hizo lo propio al llegar a Santafé desde la Península, y de Francisco de Prado que desempeñó su labor en Popayán. En contraposición a esta versatilidad dentro de la escultura en bulto, el ámbito de la retablistica es otro cantar y, ahí sí, siempre consta la intervención mancomunada de ensambladores y doradores.

En lo relativo al soporte, todos los materiales eran susceptibles de policromarse, desde la madera al marfil pasando por el metal, aunque no todos ellos requerían el mismo esfuerzo pictórico. Mientras la madera y el plomo tenían que ser recubiertos por completo, en el caso de materiales preciosos como el alabastro convenía reservar zonas más o menos amplias para ser expuestas a la vista. Ahora bien, los mayores logros pictóricos están asociados al ámbito de la madera policromada, cuyos ricos acabados hacen que estos objetos artísticos tengan tanto de escultura como de pintura.

Antes de dar color a la madera era necesario darle una imprimación o “aparejo”, siempre y cuando la madera estuviera bien seca y se hubieran eliminado los nudos —posibles generadores de problemas ya que podían exudar resinas—. La conciencia respecto al buen secado de la madera se pone de manifiesto en las ordenanzas de la Nueva España cuando se prohíbe que “ningún pintor de

7. Luis Eduardo Wuffarden, “Escultura, retablos e imaginaria en el Virreinato”, en *Perú indígena y virreinal*, dirigido por Rafael López Guzmán (Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004), 88.

8. Un tercer ejemplo menos conocido es el que nos ofrecen los pintores Recuero y Mateo Maldonado, quienes concertaban una compañía profesional en 1593, establecida para dos años, que da cuenta de que en Tunja también se llegó al grado de especialización habitual en la metrópoli. El joven Maldonado, que tenía entre 22 y 25 años, se comprometía a trabajar para Recuero y las ganancias que obtenía equivalían a un tercio del costo del encargo en las labores de pintura mural o de caballete y un quinto de “lo que se hiciera en bultos”, es decir, en policromía de escultura. Además, las tareas a las que se comprometía se dividían en tres: “dorados, encarnaciones y otras obras gruesas”. Esta suma se calculaba además una vez devengados los gastos de materiales y alquiler de la casa así como de ropa y comida. Véase:

“Compañía establecida entre Juan Recuero y Mateo Maldonado para ambos trabajar como pintores”, Tunja 15-XII-1593, en Archivo Histórico Regional de Boyacá (AHRB) Tunja-Colombia, Notarías Tunja, n. 2ª, t. 54, f. 199v.

estofado o dorado pueda aparejar ningún bulto, ni talla hasta después de tres meses, que el entallador lo hubiere labrado de madera para que se enjuague y salga el agua que tiene, so pena de los dichos diez pesos”<sup>9</sup>

Se iniciaba entonces la imprimación aplicando homogéneamente una mano de agua-cola o giscola, después se aplicaban una o varias capas de yeso grueso que igualaba las irregularidades y, finalmente, una o varias capas de yeso mate cuyo granulado era más molido y fino. Se tenía un especial cuidado en que estas sucesivas capas de yeso, de las que podían darse hasta cinco manos, no embotaran la labor de la talla, sobre todo en aquellas menudencias como uñas o arrugas en las figuras humanas y rincones o esquinas en molduras de retablos. En España estos aspectos fueron especialmente consignados en algunos contratos de obra como el retablo de San Juan Bautista del Convento de San Clemente de Sevilla: “con mucho cuidado de que no se cubra ni borre ninguna moldura ni filete de lo que está labrado”<sup>10</sup>

Siguiendo con el ejemplo novohispano, allí hubo algunas variaciones a la hora de realizar estos aparejos ya que a veces aparece el yeso como único elemento de carga y en otras ocasiones se encuentra el carbonato de calcio, lo que se explica dada la facilidad de adquirir localmente este segundo componente.<sup>11</sup> Respecto a las obras conservadas en Colombia, tanto importadas como locales, se ha llegado a la conclusión de que en ellas se hace un uso mayoritario del aparejo de yeso y cola proteínica de origen animal. Felipe Sebastián Vargas realizó un estudio sobre una selección de 53 esculturas, encontrando que la mayor parte de ellas (50) estaban aparejadas con yeso, dos poseían una mezcla de carbonato de calcio y yeso (que se atribuye a piezas españolas, aunque en esto habría discusión) y solo una pieza quiteña estaba preparada íntegramente a base de carbonato cálcico.<sup>12</sup> El yeso era un material barato y abundante en el Nuevo Reino, por lo que fue muy accesible para los artistas: “minas de yeso y de talco fino hai en varias partes, hailas de unas y otras en la Jurisdiccion de la Villa de San Gil y en el distrito de la Parroquia de Suata, y otras mil partes”<sup>13</sup>

En cuanto a las diferencias en la imprimatura, las carnaciones suelen tener una capa de preparación de mayor grosor y ser de tonalidad rosada, mientras que en los textiles suele ser más fina y de color blanco.<sup>14</sup> Se ha explicado esta circunstancia en base a la mayor facilidad para conseguir una superficie lisa en las vestimentas dada la superposición de las diferentes capas: estucado, bol, laminilla metálica y pigmento a esgrafiar. También la tratadística recoge estas cuestiones, explicándonos Pacheco que

si estan las figuras bien reparadas i son pequeñas, bastará emprimiar una ó dos vezes lo que se uviere de encarnar, con blanco i sombra a olio, pasandose en seco una lixa gastada; mas siendo cosas mayores, i niños, ò imagines grandes, i

9. Felipe Sebastián Vargas Cifuentes, “Bases de preparación en escultura policromada colonial” (Tesis de pregrado, Universidad Externado de Colombia, 2006), 21.

10. Rocío Bruquetas Galán, *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2007), 393.

11. Vargas Cifuentes, “Bases de preparación”, 22.

12. Vargas Cifuentes, “Bases de preparación”, 28, 118.

13. Basilio Vicente Oviedo y Pisa, “Pensamiento y noticias escogidas para utilidad de curas. Libro X del Nuevo Reyno de Granada y sus riqueza y demás qualidades de todas sus poblaciones y curatos, con espesífica noticia de sus gentes y gobierno”, 1760, en Biblioteca Nacional de España (BNE) Madrid-España, MSS/23092, f. 12v.

14. Paula Andrea Duarte Acosta y Gabriela Guzmán Velásquez, “Aproximación a la técnica de capas pictóricas e imprimaciones blancas en la escultura policromada colonial” (Tesis de pregrado, Universidad Externado de Colombia, 2006), 125-126.

15. Pacheco, *Arte de la Pintura*, 410.

16. María Constanza Villalobos Acosta, “El ejercicio del arte de la pintura en Santafé durante el siglo XVII”, en *Catálogo Museo Colonial. Volumen I: Pintura* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2016), 59.

no mui reparadas, de mas de la emprimacion espessa i con cuerpo, de sombra i blanco, i por secante un poco de Azarcon, i con lo mesmo mas duro con el Alvalalde en polvo, habiendo plastecido los hoyos i hondos mal reparados.<sup>15</sup>

Una vez aparejado el soporte se procedía a aplicar el color, para lo que era necesario haber molido finamente los pigmentos en una moleta o “piedra de moler”. Baltasar de Figueroa, siguiendo las recomendaciones al respecto, tenía hasta cuatro de estas piedras, una para cada color.<sup>16</sup>

Respecto al acabado, las carnaciones se hicieron brillantes y trabajadas al óleo mientras que los textiles se preferían en mate para que contrastaran con el brillo subyacente del oro. La diferencia básica entre la pintura al óleo y la pintura al temple reside en el aglutinante usado para aplicar y fijar los pigmentos sobre el soporte. El temple usa como medios la cola animal, las gomas vegetales o el huevo, siendo sustancias solubles en agua, mientras que el óleo emplea distintos



Imagen 1. Detalle del trabajo de dorado, estofado a punta de pincel y esgrafiado en una escultura de principios del s. XVII: *Virgen con el Niño*, Iglesia del Rosario, Turmequé.

tipos de aceite entre los que destacan el de linaza, más compacto y secante, y el de nueces, que presentaba la ventaja de no amarillear con el tiempo. Se han detectado algunos envíos de aceite de nueces al Virreinato de Nueva España<sup>17</sup> pero en Nueva Granada tuvo este muy poca incidencia, usándose mayoritariamente el aceite de linaza.<sup>18</sup> Para reducir el amarilleo del aceite de linaza y purificarlo existían algunas recetas recogidas por los tratadistas. Los consejos de autores como Pacheco y Felipe Núñez obtienen su paralelo en los del quiteño Miguel de Samaniego que explicaba así como debía curarse el aceite de linaza:

poner el aceite de lino en un [recipiente] vidriado en albayalde, cáscaras de colores viejos, polvo de almarraga, azoque, un grano de sal, migaron de un pan, un pedacillo de piedra pómez quemada, todo esto le incorpora con el dicho aceite y se hecha al sol y al sereno guardando el que [no] entre moscos y agua veinticuatro horas se rebota meneando con una cuchara, este ha de durar por espacio de cuarenta días y si quiere engrajarlo, dejar ocho días más, saldrá bueno.<sup>19</sup>

En otras ocasiones, ante la necesidad de aligerar estos aceites espesos se usaron también como aglutinantes los denominados aceites esenciales “que eran productos volátiles obtenidos por destilación de diferentes materias”,<sup>20</sup> entre los que estaban el de espliego, el de petróleo y el de aguarrás, también llamado esencia de trementina. El único detectado por ahora en el medio neogranadino es este último, aunque de forma muy minoritaria: en 1621 se importaban desde Sevilla ocho libras de trementina a real<sup>21</sup> y en 1789 Pedro García Begambre suministraba aguarrás y cola para la construcción del carro triunfal erigido en Cartagena por la proclamación del rey Carlos IV.<sup>22</sup> Un aspecto que está aún por estudiar es la incidencia de algunas resinas locales en la pintura neogranadina.<sup>23</sup>

El aceite de linaza, la esencia de trementina y muchos de los pigmentos usados por los pintores se vendían en las boticas de Santafé. Estos establecimientos ofrecían una miscelánea de productos que eran usados tanto por médicos como por artistas, siendo así que, por ejemplo, la “botija grande con aceite de linaza” que tenía Pablo de Cepeda en su tienda en 1650 podía ser comprada por un pintor para usarla como aglutinante en sus mezclas o por un convaleciente que necesitaba mejorar su digestión. Otras boticas similares de la ciudad de Santafé fueron la de Diego Ordoñez de Taboada, que despachaba en la calle principal de la ciudad, o la botica propia del Colegio Máximo de la Compañía de Jesús.<sup>24</sup> En el caso concreto del aceite de linaza el artista podía o bien adquirir la semilla de la planta y exprimirla en su taller (como hacía el citado pintor Baltasar de Figueroa, que disponía al efecto de una prensa de madera) o bien comprarlo directamente en estado líquido.

17. José María Sánchez y María Dolores Quiñones, “Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI”. *Anales del instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 95 (2009): 50.

18. “Registro de Andrés Martínez de Asmiletta”, Sevilla 1618, en Archivo General de Indias (AGI) Sevilla-España, Contratación, 1166, f. 206r. Transcrito en Laura Liliانا Vargas Murcia, *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)* (Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012), 151; “Cuenta y razón de los gastos que se puede ofrecer en adelante a fray Lope de San Antonio en la misión que tiene a su cargo”, 18-X-1755, en Archivo Central del Cauca (ACC) Popayán-Colombia, 9255 (Col. E I-11 ms), f. 11v.

19. Lady Carolina Torres Fajardo, “Capa pictórica amarilla en escultura policromada colonial” (Tesis de pregrado, Universidad Externado de Colombia, 2006), 35.

20. Bruquetas Galán, *Técnicas y materiales*, 325.

21. “Registro de ida de Bernardo de Morales”, Sevilla 1621, en AGI, Contratación, 1171, s.f., transcrito en Vargas Murcia, *Del pincel al papel*, 157.

22. Marta Fajardo de Rueda, *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico* (Bogotá: Convenio Andrés Bello-Arte Dos Gráfico, 1999), 102.

23. Fray Pedro Simón y más tarde la Comisión Corográfica hablan de resinas como la copaiba, la caraña, el frailejón, el estoraque, la cera de laurel y de gomas como la de jobo, nopal, gague, algarrobo o nopal. Véase: Yolanda Pachón Acero, *Caracterización técnica de la escultura policromada en la Nueva Granada* (Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2017), 110.

24. Villalobos Acosta, “El ejercicio del arte”, 58-59.

En cuanto al acabado de las carnaciones, como ya habíamos adelantado, los talleres santafereños prefirieron las de tipo brillante, en parte por opción estética, en parte por la creencia de que estos acabados eran más duraderos.<sup>25</sup> Tradicionalmente se ha resaltado la vinculación de la técnica a pulimento con lo quiteño aunque también fue un rasgo compartido por las diferentes escuelas americanas y, por ejemplo, en las ordenanzas mexicanas de 1589 se pone de manifiesto esta tónica general cuando se impele a que las carnaciones se hagan “muy pulidas con vejigas de carnero por ser obras buenas”.<sup>26</sup> El procedimiento consistía en disponer “rudamente” la policromía sobre la superficie escultórica y frotarla con un corete o muñequilla de cabritilla. Pacheco y Núñez hablan asimismo de usar coretes blancos de guantes, puestos a remojar en agua dos días antes.<sup>27</sup> Precisamente Pacheco fue uno de los más férreos críticos del acabado brillante para las carnes, jactándose de ser quien había introducido el acabado mate en la escultura sevillana. En ello solo hacía una concesión: aconsejaba aplicar barniz de clara de huevo en los ojos de las imágenes pues, estando el resto en mate, “parecen vivas las figuras, i luze [el] cristalino dellas”.<sup>28</sup> En el siglo siguiente este contraste sería solucionado con la incorporación de ojos de cristal.

Un ejemplo en el que la documentación alude de forma expresa a la encarnación brillante lo encontramos en el encargo que el licenciado Rojas le hizo a Pedro Lugo Albarraçín, consistente en dos ángeles “de media vara de alto, de pasta y manos de plomo, encarnados de pulimento a su costa”.<sup>29</sup>

## PIGMENTOS IMPORTADOS

En América la demanda de pigmentos importados desde la metrópolis estaba centrada fundamentalmente en aquellos colores que no se podían obtener de forma local, aunque tampoco faltan los protocolos notariales en los que el contratista exige que todos los pigmentos usados sean “finos de Castilla”, como ocurre en Cuzco en 1581 a la hora de dorar el retablo de la Virgen de la Merced. Esto se debe a las exigencias de los clientes que querían asegurar con ello la calidad de la obra. El abastecimiento tenía lugar en el puerto de Sevilla, donde mercadeaban diferentes agentes españoles, venecianos y florentinos.

Según los estudios de José María Sánchez y Dolores Quiñones,<sup>30</sup> los pigmentos que los comerciantes más llevaron a América fueron: albayalde como pigmento blanco mayoritario; bermellón, almagre, azarcón y carmín dentro de la gama de rojos; azurita y esmalte azul para los azules; genulí y oropimente para los amarillos y cardenillo y verdacho para los verdes; así como otros colores entre los que destacan el tierra sombra, el asfalto y el negro de carbón. En el caso específico del Nuevo Reino de Granada se detecta además el comercio de algunos pigmentos menos habituales como las “diez libras de violeta a 4 reales y cuartillo”

25. Francisco Gil Tovar, “La imaginaria de los siglos XVII y XVIII”, en *Historia del Arte Colombiano*, dirigido por Eugenio Barney-Cabrera (Bogotá: Salvat Editoriales, 1983, v. II), 983.

26. Rodolfo Vallín, “Agustín de Chinchilla Cañizares, maestro escultor en yeso”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, n.º 12 (1987): 53.

27. Bruquetas Galán, *Técnicas y materiales*, 415.

28. Pacheco, *Arte de la pintura*, 410.

29. Guillermo Hernández de Alba, *Teatro del arte colonial* (Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1938), 126.

30. Sánchez y Quiñones, “Materiales pictóricos”, 45-67.

que Luis de Medina enviaba en 1592 a Luis Ortiz.<sup>31</sup> El referido “violeta” era con una alta probabilidad la “urchilla” obtenida de un líquen marino que se criaba en las rocas costeras y que se mercadeaba desde Sevilla al menos desde 1477.<sup>32</sup> Otro pigmento poco habitual, de color negro o rojo muy oscuro, es la “brea de Vizcaya” traído a Cartagena en 1789.<sup>33</sup> Esta sustancia se usaba más habitualmente para calafatear<sup>34</sup> las embarcaciones de la carrera de Indias<sup>35</sup> que como pigmento.

El albayalde, vocablo árabe que alude al blanco obtenido por la corrosión del plomo expuesto a vinagre, fue el pigmento blanco más común desde la antigüedad clásica. Sobre un muestreo de 12 esculturas localizadas en Bogotá Paula Andrea Duarte y Gabriela Guzmán encontraron que todas ellas usaban el albayalde como pigmento blanco a excepción de una escultura quiteña que usaba carbonato de calcio.<sup>36</sup> Esta población incluía piezas de importación quiteña, las hechas en Santafé y el *San Joaquín con la Virgen Niña (1746)* de Pedro Laboria. Como concluyeron ambas restauradoras, esta uniformidad “probablemente se deba a que este pigmento se importaba en grandes cantidades desde Europa y tenía un bajo costo respecto de los otros pigmentos, además era preferido por su alta calidad y por la importancia que le daban los tratadistas”.<sup>37</sup> En contraste, la baja proporción de obras escultóricas que usan el blanco de España se explica por su bajo poder cubriente.

En efecto, el albayalde fue un producto preferentemente importado, aun cuando se conocieron multitud de minas de plomo en suelo andino: en Juli, provincia de Chuquiabo, en Azángaro, diócesis de Huamanga, y en la jurisdicción de Ibagué en la Nueva Granada. Un manuscrito de la primera mitad del siglo XVII escrito por un comerciante peninsular consignaba el albayalde dentro de la “Memoria de todos los géneros de mercaderías que son necesarias para el Perú y sin ellas no pueden pasar, porque no se fabrican en la tierra” y, de igual forma, los Libros Reales de Potosí, donde se asentaban los cobros de alcabala entre 1597 y 1625, registran el “albayalde de Sevilla” como producto gravado.<sup>38</sup>

Sobre la llegada constante de este color a la Nueva Granada son muchos los datos que se asentaron en los libros de la Casa de la Contratación. En 1608 Andrés Martín cargaba en Sevilla “veinte y dos libras de albayalde, de a dos reales la libra”,<sup>39</sup> diez años más tarde Andrés Martínez de Amiletta llevaba dos barriles con doscientas libras de albayalde a cuarenta maravedís la libra<sup>40</sup> y en 1621 la nave Nuestra Señora de la Concepción cargaba cincuenta libras del mismo pigmento.<sup>41</sup> Su presencia también es constante en testamentos de los diferentes artistas implicados en labores de policromía como el de Baltasar Vargas de Figueroa (Santafé, 1667) que especifica ciertas “cantidades de albayalde [y] cardenillo que estaba en el aposento donde trabajaba el dicho difunto”,<sup>42</sup> o el del pintor-escultor quiteño establecido en Tunja Andrés Guauque, quien dejaba consignadas siete libras de albayalde.<sup>43</sup>

31. Sánchez y Quiñones, “Materiales pictóricos”, 62.

32. Alonso Zamora, *Historia de la provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada* (Barcelona: Imprenta de Joseph Llopis, 1701), 62.

33. Fajardo de Rueda, *El arte colonial*, 102.

34. Cerrar las juntas de las maderas de las naves con estopa y brea para que no entre el agua.

35. Ver por ejemplo las indicaciones para la construcción de un barco dadas por Escalante de Mendoza en su *Itinerario de Navegación*. Véase: Mauricio Nieto Olarte, *Las máquinas del imperio y el reino de Dios: reflexiones sobre ciencia, tecnología y religión en el mundo atlántico del siglo XVI* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2013), 107-108.

36. Duarte Acosta y Guzmán Velásquez, “Aproximación a la técnica”, 57-82.

37. Duarte Acosta y Guzmán Velásquez, “Aproximación a la técnica”, 105.

38. Siracusano, *El poder de los colores*, 46-47.

39. “Registro de Andrés Martín”, Sevilla 1608, en AGI, Contratación, 1151A, n° 3, f. 59r, transcrito en Vargas Murcia, *Del pincel al papel*, 141.

40. “Registro de Andrés Martínez de Asmiletta”, f. 200v, transcrito en Vargas Murcia, *Del pincel al papel*, 151.

41. “Registro de ida de la nao La Concepción”, Sevilla 1621, AGI, Contratación, 1171, f. 29r, transcrito en Vargas Murcia, *Del pincel al papel*, 158.

42. AGN, Notarías Bogotá, n. 3ª, t. 82. ff. 711v-715v, citado en Fernando Restrepo, *Los Figueroa. Aproximación a su época y a su pintura* (Bogotá: Villegas Editores, 1986), 203.

43. “Testamento de Andrés Guauque, pintor”, Tunja 1625, en AHRB, Notarías Tunja, n. 2ª, l. 98, ff. 136v, citado en Laura Liliana Vargas Murcia, “Pintores en el esplendor de Tunja: nombres de artistas para salir del anonimato (siglos XVI y XVII)”. *Historia y Memoria*, n° 15 (2017): 57.



Imagen 2. *Los artificios del pintor*, Felipe Guamán Poma de Ayala, ca. 1615. Tinta sobre papel, The Royal Library, Dinamarca.

44. "Autos seguidos ante el Teniente General de Popayán por Agustina Hurtado contra su suegra María de Prado para que le entregara los bienes que dejó su primer marido Francisco de Prado", Popayán 30-III-1767 a 10-XI-1779, en ACC, 9930 (Col. J II-9 cv), f. 26r.

Respecto a los pigmentos rojos importados, el azarcón era conducido sobre todo a la Nueva España y en menor medida a Perú y Nueva Granada ya que en estos territorios se encontraban abundantes minas de azogue de donde se obtenía el bermellón. Aún así, el azarcón aparece consignado en algunos documentos neogranadinos como el pleito entre las herederas del polifacético artista Francisco de Prado, quien tenía una libra de azarcón en su taller,<sup>44</sup> o las cuentas llevadas por el cura de Girón en el adorno de su templo, donde anotó el pago de doce pesos "a Josef Ignacio Barrera por 12 libras de Albayalde, 4 de Azarcón,

y un poco de color amarillo para la pintura de la capilla mayor”.<sup>45</sup> Pero incluso el bermellón, que como acabamos de decir fue explotado en territorio nacional, aparece en muchas ocasiones como producto importado, lo que sin duda obedece también en este caso a razones de calidad. Traían bermellón desde España Luis Ortiz en 1592<sup>46</sup> (una libra a doce reales), Diego de Herrera en 1607<sup>47</sup> y fray Lope de San Antonio junto a otras mercancías compradas en la Península para el convento franciscano de Popayán.<sup>48</sup>

Los pigmentos azules eran los más delicados y caros, siendo el máspreciado de ellos el azul ultramar que se obtenía del lapislázuli. Sin embargo, es muy extraño encontrarlo en algún análisis químico o referencia documental ya que su alto costo hizo que apenas fuera usado en el mundo hispánico.<sup>49</sup> La azurita en cambio se extraía de las minas de La Española, lo que la hacía más accesible, aunque cuando aquellas fueron abandonadas a finales del siglo XVII se encareció bastante para los artistas americanos. También se mandaron desde Sevilla pigmentos azules como la “libra de azul fino por 36 reales, 1.445 maravedíes”<sup>50</sup> que recibía en 1592 Luis Ortiz, vecino del Nuevo Reino de Granada, de parte de Luis de Medina. La denominación “azul fino” es probable que se refiera al pigmento obtenido de la molienda de la azurita, también llamado “azul de ceniza”, que había de ser molido en grano fino y delgado según recomendaba Pacheco<sup>51</sup> y que luego se sometía a lavados con agua y vinagre. También se ha detectado la presencia de “azul de Mérida” en el taller de un pintor-escultor quiteño afincado en Tunja durante la primera mitad del siglo XVII.<sup>52</sup> Tal denominación toponímica podría referirse ya sea a una importación desde Extremadura, España, o bien desde Yucatán, México. La venta de pigmentos se sostuvo durante el siglo XVIII como se verifica cuando al mediar el siglo llegaban a Cartagena nueve libras de polvos azules en un frasco de hojalata procedentes de Cádiz. Como apunta Vargas, estos polvos azules debieron tener gran demanda ya que gran cantidad de ellos aparecen en embarcaciones como la de “Nuestra Señora de la Hua y San José, que en 1628 llevaba 96 barriles de distintos tamaños con este cargamento”.<sup>53</sup> Durante el virreinato neogranadino, a finales del siglo XVIII, también se constata la llegada de productos como el Azul de Prusia, pigmento que había sido inventado en 1704 en Berlín. Este tipo de azul es el que compró el cura de Girón para la decoración de la capilla mayor y del arco toral,<sup>54</sup> y también se ha encontrado en análisis de piezas quiteñas.<sup>55</sup>

Por último, el cardenillo fue otro de los grandes protagonistas de la comercialización transatlántica. También llamado verdigrís o verdete es un pigmento verde azulado que se usaba principalmente para su aplicación en veladuras porque su poder cubriente era más bien bajo. Se producía de forma natural en el cobre por efecto de la oxidación, aunque se aceleraba el proceso colocando planchas de este material en un recipiente con vinagre durante 15 días. Al término de este

45. “Cuentas de los caudales invertidos por don Felipe Salgar, cura de Girón, en la conclusión y adorno de aquella iglesia”, Girón 11-IV-1788 a 12-XII-1790, en AGN, Colonia, Fábrica de Iglesias, t. 3, f. 819v.

46. Sánchez y Quiñones, “Materiales pictóricos”, 62.

47. “Registro de Diego de Herrera Arias”, Sevilla 1607, en AGI, Contratación, 1151 A, n° 5, f. 78v, transcrito en Vargas Murcia, *Del pincel al papel*, 137.

48. “Memoria de lo que entregaron los hermanos Francisco Gamiz y Lope de San Antonio al Reverendo Padre guardián y síndico don José Beltrán de Caicedo”, Popayán 4-III-1758, en ACC, 9365 (Col. E I-11 ms), f. 3v.

49. Aún así, era posible adquirir lapislázuli en la botica de Diego Ordoñez de Taboada en 1608 y en la de Pablo Céspedes en 1650, ambas en Santafé. Véase Tabla 1 en María Constanza Villalobos Acosta, “El ejercicio del arte”, 60.

50. Sánchez y Quiñones, “Materiales pictóricos”, 62.

51. Pacheco, *Arte de la pintura*, 454.

52. Vargas Murcia, “Pintores en el esplendor”, 57.

53. Vargas Murcia, *Del pincel al papel*, 54.

54. “Cuentas de los caudales invertidos por don Felipe Salgar, cura de Girón, en la conclusión y adorno de aquella iglesia”, f. 820r.

55. Manuel Amaya y Vanesa Garnica, “Corladura en escultura policromada colonial” (Trabajo de grado, Universidad Externado de Colombia, 2006), 76.

plazo se raspaba la capa de corrosión y se molía. En cierto envío a Tierra Firme del año 1607 llegaban cinco libras de cardenillo para entregar a Diego Domínguez Melgarejo en Tunja, mayordomo del Santísimo Sacramento,<sup>56</sup> siendo el mismo color que usaba Andrés Guauque en la misma ciudad.<sup>57</sup> Es llamativo que en el testamento ya citado de Guauque se explicitó únicamente el cardenillo, mientras que los demás pigmentos aparecen como “otros colores” sin identificar, lo que seguramente indica que eran de la tierra y de menor valor. Asimismo se ha localizado cardenillo en el taller de Baltasar de Figueroa,<sup>58</sup> en la botica del Convento de Santo Domingo de Bogotá según un inventario de 1776,<sup>59</sup> en las obras de la Iglesia de Girón para las que se compraron 6 libras de cardenillo a dos pesos cada una<sup>60</sup> y entre los colores utilizados para decorar el ya mencionado carro triunfal construido en Cartagena a razón de la proclamación del rey Carlos IV.<sup>61</sup>

## PIGMENTOS DE LA TIERRA

Sabemos que los diferentes territorios americanos practicaban desde tiempo inmemorial la industria del color, siendo muy conocida la admiración que le causó a Hernán Cortés el mercado de Temixtitlan en 1520: “venden colores para pintores, cuantos pueden hallar en España y de tan excelentes matices cuanto pueden ser”.<sup>62</sup> Con el advenimiento de los españoles continuaron usándose pigmentos locales de larga tradición indígena junto a otros importados desde Europa. Roberto Pizano a propósito de su biografía de Vásquez de Arce y Ceballos dijo que

de los indígenas logró aprender el uso de la goma elástica y del elemí. Indicáronle estos dónde se hallaban los mejores yacimientos de arcillas de distintos colores y calidades; La Peña, Bosa y especialmente Ráquira, de donde consiguió tierras doradas en gradaciones del amarillo pálido a los rojos tostados. El carmín, extraído de la cochinilla, agregándole, para aumentar su cuerpo yeso o almidón. El cinabrio lo preparó artificialmente con mercurio y azufre. Para empastar las luces, echaba mano del albayalde.<sup>63</sup>

Si bien Pizano le echó algo de imaginación al asunto entendemos que hay una base de realidad ya que ante las dificultades para obtener pigmentos de importación —ya fuera por su alto precio o por los lógicos periodos de desabastecimiento que mediaron entre la llegada de las diferentes flotas comerciales— el pintor neogranadino debió autoabastecerse de las materias primas que tuviera a mano. Otro testimonio, este más fiable, da cuenta de la ubicación geográfica de los yacimientos de algunos de estos pigmentos neogranadinos:

56. “Registro de ida a Tierra Firme”, Sevilla 1607, en AGI, Contratación, 1151A, n.º 5, f. 414v, citado en Vargas Murcia, “Pintores en el esplendor”, 61.

57. “Testamento del pintor Andrés Guauque”, Tunja 24-VII-1625, en AHRB, Notarías Tunja, n. 2ª, l. 98, t. 2, f. 136v.

58. AGI, Notarías Bogotá, n. 3ª, t. 82, ff. 711v-715v, citado en Restrepo, *Los Figueroa*, 203.

59. Juan Ricardo Rey Márquez, “Hediondez, color purpúreo triste y flores marchitas. Inestabilidad técnica en la Expedición Botánica Neogranadina”, en *Materia Americana. The “Body” of Spanish American Images (16th to mid-19th Centuries)*, editado por Gabriela Siracusano y Agustina Rodríguez (Buenos Aires: UNTREF-The Getty Foundation), s.p. (en prensa).

60. “Cuentas de los caudales invertidos por don Felipe Salgar, cura de Girón, en la conclusión y adorno de aquella iglesia”, f. 820r.

61. Fajardo de Rueda, *El Arte Colonial*, 102.

62. Sánchez y Quiñones, “Materiales pictóricos”, 50.

63. Roberto Pizano Restrepo, Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos pintor de la ciudad de Santa Fe de Bogotá Cabeça y corte del Nuevo Reyno de Granada. La narración de su vida y el recuento de sus obras 1638-1711 (París: Camilo Bloch Editor, 1926), 53.

Tocante a tierras para colores de pintar las hay finissimas: En la Jurisdiccion de la Ciudad del Espiritu Stò, que llaman de la Grita [región de la actual Venezuela que mantenía importantes relaciones con el noreste de Nueva Granada] hai Minerales de tierra azul, y otra verde finissimas, que a mi me han traido, y tengo en mi Escriptorio. Otras Minas hai de varios colores bastantemente finos en varias partes de este Arzobispado, que en su qualidad, y fineza se pueden equiparar a la del Azarcon. En el territorio del Pueblo de Siachoque inmediato á la Ciudad de Tunja hai una Mina de tierra Azul bastantemente fina, y en grande abundancia: En la del Pueblo de Suta una de tierra Colorada: En la del Pueblo de Soraca otra de tierra Amarilla, y esta puesta al fuego se torna colorada fina, y en otras mil partes de esas tierras para pintar.<sup>64</sup>

Son muchos y muy interesantes los datos que ofrece el padre Oviedo, aunque desde luego no eran estos los únicos enclaves donde se producían pigmentos. Por ejemplo, en las doctrinas de la región de los Llanos Orientales, también llamada Orinoquía, se extraía en época virreinal “una tierra blanca tan linda que se tomaría por yeso”.<sup>65</sup> Gilij cuenta también que en la misma zona, “donde nacen las palmeras muriches, hay tierra negra, y de ella se sirven los españoles para teñir de negro sus vestidos”.

También eran abundantes los pigmentos rojos, siendo los más usados el bermellón, la tierra roja y el minio de plomo, y para las lacas rojas la cochinilla, seguido por la laca de granza y el palo de Brasil.<sup>66</sup> Del bermellón ya hemos dicho que se podía conseguir tanto importado como de fabricación local. Constituía una alternativa al azarcón, siendo uno de esos pigmentos que por su finura se podían parangonar con él, según defendía Oviedo. Era bastante opaco y denso y se podía obtener naturalmente en los yacimientos de mineral de cinabrio como el famoso “bermellón de Castilla” de las minas de Almadén, o artificialmente espolvoreando mercurio sobre azufre fundido. En el Virreinato del Perú se fabricaba el color rojo extraído de las minas de azogue que eran explotadas desde época incaica según refiere el cronista José de Acosta, sumándose posteriormente las descubiertas por los españoles en Huancavelica.<sup>67</sup> El padre Zamora<sup>68</sup> también nos da cuenta de que en Nueva Granada existían ricas minas de azogue en los cerros de Ibagué, la Palma, Muzo y Vélez, lo que posibilitaba la obtención de este material de forma autónoma. Aún en tiempos de la expedición botánica de Mutis, iniciada en 1783, se seguían buscando yacimientos de cinabrio en tierras de Antioquia, Carolina y el río Limí “pero se cree que todas bajan de las montañas del Quindío, en que por dirección de D. José Mutis se han descubierto seis vetas, y aunque algún tanto cargadas de cinabrios”.<sup>69</sup> El interés por descubrir y explotar

64. Oviedo y Pisa, “Pensamiento y noticias escogidas para utilidad de curas. Libro X del Nuevo Reyno de Granada y sus riquezas y demás qualidades de todas sus poblaciones y curatos, con espesífica noticia de sus gentes y gobierno”, f. 12v.

65. Salvador Gilij, *Ensayo de historia americana t. II* (Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1965), 24.

66. Daniela Macías Montes y Laura Sáenz O'Mara, “La capa pictórica roja en escultura policromada. Estudio tecnológico siglos XVI, XVII y XVIII” (Tesis de pregrado, Universidad Externado de Colombia, 2006), 104.

67. Sánchez y Quiñones, “Materiales pictóricos”, 56-57.

68. Zamora, *Historia de la provincia*, 34.

69. Siracusano, *El poder de los colores*, 106.

el cinabrio estaba plenamente justificado ya que la cotización en el mercado de este material era alta: si a finales del siglo XVIII la libra de cardenillo costaba dos pesos, la de bermellón costaba ocho.<sup>70</sup>

Dentro del grupo de las lacas rojas empleadas en la escultura se han detectado tres tipos, dos de origen vegetal y una de origen animal. El denominado Palo del Brasil se había convertido en un producto de exportación hacia Europa durante el siglo XVI, sobre todo proveniente de Pernambuco. El padre Acosta había elogiado su color encendido, “tan conocido y usado para tintes”,<sup>71</sup> y sabemos que se criaba abundantemente en territorio neogranadino gracias al testimonio del cronista Fernández de Oviedo.<sup>72</sup> Confirman su vigencia en el tiempo otros textos como los de Piedrahita<sup>73</sup> y el padre Oviedo, quien afirma que “hai mucho en las tierras calientes”.<sup>74</sup> Algunos años más tarde, en 1783, un informe dirigido a José Bernardo Gálvez daba cuenta de que esta especie crecía en abundancia en las cercanías de Santa Marta, la región Caribe, la zona andina, las montañas de Girón y la zona del Quindío.<sup>75</sup>

La otra laca vegetal usada en policromía fue la que se obtenía de la raíz de la granza o rubia. Obtuvo diversos nombres y de ella comenta Oviedo que el “carmezí que llaman colorado lo tiñen con unas que llaman raizes, y lo son que hai con abundancia en las tierras templadas como esta donde soy cura [San Gil] donde hai en sobrada copia”.<sup>76</sup> Indica además una estrategia para que el color “salga mas fino y encendido” consistente en teñir “primero de amarillo lo que se ha de teñir carmezi o colorado, y eso lo hacen con otro arbolito que llaman morcate”. Aunque el testimonio ofrecido hace referencia al ámbito textil los pintores podían conseguir similares efectos a base de aplicar veladuras superpuestas.

Por último, en lo referente a las lacas rojas, debemos hablar de la cochinilla. Esta “rica y gruessa mercadería”<sup>77</sup> se extraía de los insectos recogidos en las tunas americanas y una vez secos se embarcaban rumbo a la Península. Este tráfico que tanto beneficio aportó a las arcas españolas comenzó ya en 1543 por mandato del emperador Carlos I, llegando a partir de entonces “regularmente de México y Honduras en cantidades considerables, que van en aumento a medida que avanza el siglo: 4.080 arrobas en 1569, 4.153 en 1576, 13.285 en 1584 y en 1587 llegan a ser, traducido a kilos, unos 65.000”.<sup>78</sup> Pues bien, la cochinilla también se crió ampliamente en la región de Boyacá, lo que pudo redundar en su uso como pigmento:

Las pencas, cuyas frutas llaman tunas, que son unas frutas o higos carmesíes tan dulces como un almíbar y mui cordiales para los enfermos, y en estas pencas espinosas entre las tunas se cría blanca por encima como unos algodones la grana, que en este Reyno le llaman cochinilla, que las hai con abundancia en la cercanía de la ciudad de Tunja, y en muchos pueblos de su jurisdicción,

70. “Cuentas de los caudales invertidos por don Felipe Salgar, cura de Girón, en la conclusión y adorno de aquella iglesia”, f. 820r.

71. José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias* (Sevilla: Casa de Juan de León, 1591), 266.

72. Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias v. I* (Madrid: Atlas, 1992), 239.

73. Lucas Fernández de Piedrahita, *Noticia histórica de las conquistas del Nuevo Reino de Granada v. I* (Bogotá: Kelly, 1973), 48.

74. Oviedo y Pisa, “Pensamiento y noticias escogidas para utilidad de curas. Libro X del Nuevo Reyno de Granada y sus riqueza y demás qualidades de todas sus poblaciones y curatos, con espesífica noticia de sus gentes y gobierno”, f. 12r.

75. Rey Márquez, “Hediondez, color purpúreo”, s.p. (en prensa).

76. Oviedo y Pisa, “Pensamiento y noticias escogidas para utilidad de curas. Libro X del Nuevo Reyno de Granada y sus riqueza y demás qualidades de todas sus poblaciones y curatos, con espesífica noticia de sus gentes y gobierno”, f. 12r.

77. De Acosta, *Historia natural*, 254-255.

78. Bruquetas Galán, *Técnicas y materiales*, 103. Más información sobre el pigmento y su concreta aplicación como tinte en Ana Roquero, *Tintes y tintoreros de América. Catálogo de materias primas y registro etnográfico de México, Centro América, Andes Centrales y Selva Amazónica* (Madrid: Ministerio de Cultura, 2006), 137-149.

en los que las he visto es en el pueblo de Duitama, en el de Soracá, y las hai en otras muchas partes del Reino, en Sogamoso, en Firavitoba, Iza, Pesca, y en la jurisdicción de la villa de Leyva, con abundancia en el pueblo de Tinjacá y Sutamarchán.<sup>79</sup>

La continuidad en el tiempo de estos recursos queda patente por varios testimonios posteriores. En 1783 fueron los miembros de la Expedición Botánica quienes escribieron sobre la crianza de la cochinilla al sur de Bogotá, si bien en ese momento los insectos estaban en horas bajas debido a una reciente sequía o a las condiciones de frío del lugar. Aquel mismo año el virrey Caballero y

79. Oviedo y Pisa, “Pensamiento y noticias escogidas para utilidad de curas. Libro X del Nuevo Reyno de Granada y sus riqueza y demás qualidades de todas sus poblaciones y curatos, con espesífica noticia de sus gentes y gobierno”, f. 12r.



Imagen 3. *La invención de la pintura al óleo* (detalle), Jan Collaert I sobre dibujo de Jan van der Straet ca. 1600. Grabado sobre papel, 27 × 20 cm, The Metropolitan Museum, Nueva York.

80. Rey Márquez, “Hediondez, color purpúreo”, s.p. (en prensa).

81. Pachón Acero, *Caracterización técnica*, 115.

82. Véase: Roquero, *Tintes y tintoreros*, 151-181.

83. Magdalena Corradine Mora, *Vecinos y moradores de Tunja 1620-1623* (Tunja: Consejo Editorial de Autores Boyacenses, 2009), 323.

84. Bruquetas Galán, *Técnicas y materiales*, 140-141.

Góngora emitía un informe indicando la presencia de la cochinilla en Tunja, Cáqueza y Bosa, si bien esta última era la única que se beneficiaba.<sup>80</sup> Finalmente, unos documentos redactados en 1810 con objeto de relanzar el comercio de la cochinilla en el virreinato afirmaban que “está esparcida por todas partes y todos los pueblos del Nuevo Reyno de Granada pueden cultivar este precioso tinte”<sup>81</sup>.

Después de la cochinilla el añil fue el pigmento que más se exportó hacia Europa, sobre todo desde Guatemala, con cuya toponimia fue bautizado, aunque también se cultivó en gran parte de los dominios americanos.<sup>82</sup> Son varios los documentos que hablan de su explotación en tierras de la actual Colombia siendo la *Relación de Tunja* de 1610 el primero de ellos.<sup>83</sup> El añil era un pigmento que se usaba más en técnicas al temple que al óleo, ya que en esta última da unos tonos más agrisados. Sin embargo fue usado como pigmento base sobre el que disponer veladuras de azurita, que era un pigmento mucho más caro.<sup>84</sup> Oviedo confirma su explotación en Tunja y añade su presencia en Santander: “El añil es un arbolito mui conocido y lo hai en muchas partes de tierras templadas, y en este territorio donde soy cura lo hai con abundancia, y en las mas tierras calidas de la jurisdicción de Tunja y otras muchas [siendo] socorro universal de todo este Reyno, con que se tiñen los lienzos y texidos de lanas de tan fino color como los de la Europa, dado que no los exedan”<sup>85</sup>.



Imagen 4. Cajita de maquillaje con pastillas de albayalde encontrada en una tumba griega del siglo V a.C. Museo Arqueológico del Kerameikos, Atenas.

Una reflexión de Miguel de Santisteban hecha durante su viaje de Lima a Caracas en 1740 pone el acento sobre la contradicción que suponía el mercadeo de añil entre los distintos territorios americanos. Así, una vez llegado a la región de Juanambú, Departamento de Nariño, anota en su diario: “Aquí hicimos reflexión sobre el precio que tenía en Quito al tiempo de nuestra partida la libra de añil, pues aún habiendo arribado del puerto de Sonsonete al de Guayaquil dos meses antes una balandra cargada de este material se vendía a tres pesos teniendo aquí tanta en abundancia la hierba de que se saca y siendo tan fácil el artificio y pronta la cosecha de su fruto”.<sup>86</sup> En otras palabras, se traía el añil desde Honduras, a través del puerto de Sonsonete en El Salvador, a pesar de que la materia prima de este pigmento se encontraba bastante más cerca. El hecho de que se refiera a la planta y no a la fabricación del pigmento indica asimismo que no era explotado este recurso, lo que no excluye que los pintores del lugar pudieran usarla de forma doméstica.

Otra información interesante respecto a la fabricación local de tonos azules y verdosos nos la ofrece Celestino Mutis. En 1783 advertía a sus compañeros de la Expedición Botánica de como podían preparar el color verde necesario para sus láminas de dos formas alternativas: “La Gutagamba<sup>87</sup> la puede haber en Honda. De la mezcla de ésta con el Azul de la Grita en debida proporción salen dos verdes; y también del oropimente con el azul de Prusia”.<sup>88</sup>

Para finalizar haremos referencia a la gama de los amarillos. Análisis científicos hechos sobre un muestreo de 15 piezas quiteñas estantes en colecciones colombianas arrojaron que la mayoría usaban oropimente (9), seguidas de ocre (4), genulí (1) y laca orgánica (1). La única pieza santafereña analizada en el mismo estudio, uno de los evangelistas del púlpito de Santa Clara de Bogotá,

85. Oviedo y Pisa, “Pensamiento y noticias escogidas para utilidad de curas. Libro X del Nuevo Reyno de Granada y sus riquezas y demás qualidades de todas sus poblaciones y curatos, con espesífica noticia de sus gentes y gobierno”, f. 12r.

86. Miguel de Santisteban, “Viaje muy puntual y curioso de don Miguel de Santisteban desde Lima a Caracas por tierra en 1740”, 1740, en Biblioteca Pública de Nueva York (BPNY) Nueva York-EE. UU., Obadiah Rich Collection, Rare Books and Manuscripts Division, Astor, Lenox, and Tilden Foundations, Document N.º. 51, ff. 39v-40r. Reproducido en David Robinson, *Mil leguas por América. De Lima a Caracas 1740-1741. Diario de don Miguel de Santisteban* (Bogotá: Banco de la República, 1992), 127.

87. La gutagamba es una gomorresina de origen asiático usada desde la antigüedad como aglutinante y pigmento.

88. Guillermo Hernández de Alba, *Archivo epistolar del sabio naturalista don José Celestino Mutis* t. 1 (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1983), 146.



Imagen 5. Pintura sobre la recolección de la cochinita aparecida en el tratado *Memoria sobre la naturaleza, cultivo y beneficio de la Grana* de José de Alzate y Ramírez (México: 1777), Museo de Pontevedra.

89. Torres Fajardo, “Capa pictórica amarilla”, 56-57.

90. Sin embargo, para el caso de las pintura sobre lienzo se ha detectado mayor presencia en pigmentos amarillos del genulí (masicote). Véase Tabla 2 en Villalobos Acosta, “El ejercicio del arte”, 61.

91. Bruquetas Galán, *Técnicas y materiales*, 137.

92. Sánchez y Quiñones, “Materiales pictóricos”, 50.

93. Gilij, *Ensayo de historia*, 24.

también dio como resultado el ocre amarillo.<sup>89</sup> Parece confirmarse por tanto que mientras en España y Nueva España se usaron preferentemente el genulí y el ocre amarillo en el Virreinato del Perú y su área periférica, Quito y Nueva Granada, se usó más frecuentemente el oropimente en razón a su fácil adquisición local.<sup>90</sup> El oropimente es un pigmento de origen mineral que se “encuentra puro o asociado con el rejalgar (bisulfuro de arsénico), de tonalidad más rojiza y también usado como pigmento, en yacimientos de arsénico, plomo, plata, oro y otros minerales, así como en zonas volcánicas”.<sup>91</sup> Dado el bajo precio del pigmento, así como su luminosidad, también se ha detectado su presencia entre los pigmentos importados de la Península.<sup>92</sup> Por su parte el ocre fue un pigmento producido y consumido de forma local como casi todas las tierras pues eran estas un recurso bastante extendido. Señalamos por ejemplo como en las misiones jesuíticas del Orinoco existía “una cueva de un amarillo bastante bonito” en el Cerro del Burro.<sup>93</sup>

Por último debemos señalar la existencia de un elocuente testimonio que nos permite acercarnos a la forma de trabajar los pigmentos amarillos en el ámbito que nos ocupa: el *Tratado de la pintura* de Miguel de Samaniego, obra única en su género dentro del ámbito sudamericano. Aunque dicho autor trabaja dentro de la escuela quiteña bien nos valen sus palabras para nuestro análisis porque, además de haber una alta proporción de esculturas quiteñas en Colombia,



Imagen 6. Corte estratigráfico de una capa de pigmento oropimente: escultura de pesebre *Pastor con jarra y cofre*, Museo Colonial, Bogotá. Fuente: Universidad Externado de Colombia.

los procedimientos pictóricos empleados en ambos territorios fueron muy similares. Samaniego indica que para las ropas de lana se había de usar una mezcla de blanco con amarillo ocre y para los paños anaranjados azarcón y ancorca. Las instrucciones para realizar los paños amarillos son las más detalladas:

se comienza por los claros como el genulí, la segunda tinta genulí, ocre blanco y ancorca, la tercera como la segunda y añadir sombra parda y ancorca, solo se puede labrar con blanco y sombra y sobre seco baños de ancorca y tocar los claros con genulí, los oscuros con sombra y hará [tonos] muy hermosos.<sup>94</sup>

94. Torres Fajardo, "Capa pictórica amarilla", 35.

## CONCLUSIONES

Entre los pigmentos que llegaron a Nueva Granada distinguimos entre los importados y los producidos de forma local. En el primer grupo destacan el sempiterno albayalde, el violeta urchilla o la brea de Vizcaya. Dentro de la gama de los verdes fue muy habitual el cardenillo, usado sobre todo para veladuras dado su bajo poder cubriente. Entre los azules, que siempre fueron los más caros y delicados, se trajeron polvos azules de Sevilla o Mérida, azurita de las minas de Cuba, que se abandonaron a finales del siglo XVII encareciendo su adquisición, y muy puntualmente el azul ultramar obtenido del lapislázuli.

En lo que respecta a los pigmentos autóctonos fueron muy abundantes las tierras de diferentes tonalidades (azul, verde, amarillo y rojo) explotadas desde Boyacá a La Grita (actualmente Venezuela). Los rojos más empleados fueron el bermellón obtenido en las abundantes minas de azogue de Perú y Nueva Granada, el minio de plomo y las lacas orgánicas: el Palo de Brasil, la raíz de granza y la cochinilla. Finalmente, los pigmentos amarillos más utilizados en escultura fueron el oropimente y el ocre, siendo menos común el uso del genulí o de las lacas amarillentas y, dentro de la gama de azules, el añil que crecía en los departamentos de Tunja y Santander.

Para concluir advertimos que el panorama esbozado aquí no pretende ser una verdad cerrada en sí misma, sino un punto de partida para futuras investigaciones. Son muchas las líneas de trabajo que aún esperan ser abordadas en el futuro en relación al tema de los pigmentos, tales como establecer los diferentes modos de empleo según el tipo de obra y de su cronología, y, quizás con ello, caracterizar posibles autores o talleres que tengan unos procedimientos propios y diferenciados. También debe ahondarse en cuestiones relativas a las condiciones de producción de estas esculturas explicando la incidencia en ellas de parámetros como la disponibilidad material, las tradiciones culturales o el impacto de los patrones escultóricos importados desde la metrópoli, entre otros muchos temas de interés.

## BIBLIOGRAFÍA .....

- Acosta, José de. *Historia natural y moral de las Indias*. Sevilla: Casa de Juan de León, 1591.
- Amaya, Manuel y Vanesa Garnica. “Corladura en escultura policromada colonial”. Tesis de pregrado, Universidad Externado de Colombia, 2006.
- Archivo Central del Cauca (ACC), Popayán-Colombia. 9255 (Col. E I-11 ms); 9365 (Col. E I-11 ms); 9930 (Col. J II-9 cv).
- Archivo General de Indias (AGI), Sevilla-España. Contratación, 1166.
- Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá-Colombia. Colonia, Fábrica de Iglesias.
- Archivo Histórico Regional de Boyacá (AHRB), Tunja-Colombia. Notarías Tunja, n.º 2ª.
- Belda Navarro, Cristóbal. *Escultura y teoría de las artes*. Murcia: Universidad, 2015.
- Biblioteca Nacional de España (BNE), Madrid-España. MSS/23092.
- Biblioteca Pública de Nueva York (BPNY), Nueva York-EE.UU. Obadiah Rich Collection, Rare Books and Manuscripts Division, Astor, Lenox, and Tilden Foundations.
- Bray, Xavier et al. *Lo sagrado hecho real. Pintura y escultura española 1600-1700*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2010.
- Bruquetas Galán, Rocío. *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2007.
- Corradine Mora, Magdalena. *Vecinos y moradores de Tunja 1620-1623*. Tunja: Consejo Editorial de Autores Boyacenses, 2009.
- Cruz, Juan de la. *Obras del venerable Padre Fray Iuan de la Cruz*. Madrid: por Bernardo Villadiego, 1672.
- Duarte Acosta, Paula Andrea y Gabriela Guzmán Velásquez. “Aproximación a la técnica de capas pictóricas e imprimaciones blancas en la escultura policromada colonial”. Tesis de pregrado, Universidad Externado de Colombia, 2006.
- Fajardo de Rueda, Marta. *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico*. Bogotá: Convenio Andrés Bello-Arte Dos Gráfico, 1999.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo. *Historia general y natural de las Indias v. I*. Madrid: Atlas, 1992 [1535].
- Fernández de Piedrahita, Lucas. *Noticia historial de las conquistas del Nuevo Reino de Granada v. I*. Bogotá: Kelly, 1973 [1688].

- Gil Tovar, Francisco. “La imaginería de los siglos XVII y XVIII”. En *Historia del Arte Colombiano*, dirigido por Eugenio Barney-Cabrera. Bogotá: Salvat Editoriales, 1983, v. II, 977-1000.
- Gilij, Salvador. *Ensayo de historia americana t. II*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1965 [1781].
- Hernández de Alba, Guillermo. *Archivo epistolar del sabio naturalista don José Celestino Mutis t. 1*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1983.
- . *Teatro del arte colonial*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1938.
- Macías Montes, Daniela y Laura Sáenz O’Mara. “La capa pictórica roja en escultura policromada. Estudio tecnológico siglos XVI, XVII y XVIII”. Tesis de pregrado, Universidad Externado de Colombia, 2006.
- Maier, Marta, Blanca Gómez y Daniela Parera. “Examen científico de los materiales pictóricos”. En *La paleta del espanto. Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*, editado por Gabriela Siracusano. San Martín: Universidad Nacional de San Martín, 2010, 85-97.
- Nieto Olarte, Mauricio. *Las máquinas del imperio y el reino de Dios: reflexiones sobre ciencia, tecnología y religión en el mundo atlántico del siglo XVI*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2013.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1990 [1649].
- Pachón Acero, Yolanda. *Caracterización técnica de la escultura policromada en la Nueva Granada*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2017.
- Pizano Restrepo, Roberto. *Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos pintor de la ciudad de Santa Fe de Bogotá Cabeça y corte del Nuevo Reyno de Granada. La narración de su vida y el recuento de sus obras 1638-1711*. París: Camilo Bloch Editor, 1926.
- Restrepo, Fernando. *Los Figueroa. Aproximación a su época y a su pintura*. Bogotá: Villegas Editores, 1986.
- Rey Márquez, Juan Ricardo. “Hediondez, color purpúreo triste y flores marchitas. Inestabilidad técnica en la Expedición Botánica Neogranadina”. En *Materia Americana. The “Body” of Spanish American Images (16th to mid-19th Centuries)*, editado por Gabriela Siracusano y Agustina Rodríguez. Buenos Aires: UNTREF-The Getty Foundation, s.f., s.p. (en prensa).
- Robinson, David. *Mil leguas por América. De Lima a Caracas 1740-1741. Diario de don Miguel de Santisteban*. Bogotá: Banco de la República, 1992.

- Roque, Georges (coord.). *El color en el arte mexicano*. Ciudad de México: UNAM, 2003.
- Roquero, Ana. *Tintes y tintoreros de América. Catálogo de materias primas y registro etnográfico de México, Centro América, Andes Centrales y Selva Amazónica*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2006.
- Sánchez, José María y María Dolores Quiñones. “Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI”. *Anales del instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 95 (2009): 45-67.
- Siracusano, Gabriela. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas (siglos XVI-XVIII)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Torres Fajardo, Lady Carolina. “Capa pictórica amarilla en escultura policromada colonial”. Tesis de pregrado, Universidad Externado de Colombia, 2006.
- Vallín, Rodolfo. “Agustín de Chinchilla Cañizares, maestro escultor en yeso”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, n.º 12 (1987): 51-55.
- Vargas Cifuentes, Felipe Sebastián. “Bases de preparación en escultura policromada colonial”. Tesis de pregrado, Universidad Externado de Colombia, 2006.
- Vargas Murcia, Laura Liliana. “Pintores en el esplendor de Tunja: nombres de artífices para salir del anonimato (siglos XVI y XVII)”. *Historia y Memoria*, n.º 15 (2017): 49-72.
- Vargas Murcia, Laura Liliana. *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012.
- Villalobos Acosta, María Constanza. “El ejercicio del arte de la pintura en Santafé durante el siglo XVII”. En *Catálogo Museo Colonial. Volumen I: Pintura*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2016, 45-64.
- Wuffarden, Luis Eduardo. “Escultura, retablos e imaginería en el Virreinato”. En *Perú indígena y virreinal*, dirigido por Rafael López Guzmán. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, 88-95.
- Zamora, Alonso. *Historia de la provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada*. Barcelona: Imprenta de Joseph Llopis, 1701.