

HISTORIA Y SOCIEDAD

Revista Historia y Sociedad

ISSN: 0121-8417

revhisys_med@unal.edu.co

Universidad Nacional de Colombia

Colombia

Kawamura Kawamura, Yayoi

Encuentro multicultural en el arte de barniz de Pasto o la laca del Virreinato del Perú

Revista Historia y Sociedad, núm. 35, julio-diciembre, 2018, pp. 87-112

Universidad Nacional de Colombia

Medellín, Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=380370401004>

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

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Encuentro multicultural en el arte de barniz de Pasto o la laca del Virreinato del Perú*



Yayoi Kawamura Kawamura**

DOI: <http://dx.doi.org/10.15446/hys.n35.69838>

Resumen | Dentro de los múltiples influjos y fuentes de inspiración que pudieron existir para el desarrollo del arte del barniz de Pasto, este estudio se centra en identificar en él las huellas presentes del estilo *namban*, un tipo de laca japonesa de exportación (ca. 1580- ca. 1630). En esa medida, al analizar una arqueta de barniz de Pasto adornada con unas iconografías e inscripciones muy singulares, se indagan por los posibles influjos de la laca japonesa y del erudito mundo de los emblemas y libros moralizantes —desarrollados ampliamente en España durante los siglos XVI y XVII— en el arte del barniz de Pasto. Para completar el análisis iconográfico también se tuvieron en cuenta las imágenes basadas en la cultura quechua, en concreto, la de la serpiente Amaru. Tales averiguaciones se adelantaron mediante el método comparativo, ya que este permitió establecer dos tipos de paralelos: por un lado, contrastar las técnicas y motivos decorativos de la laca *namban* con los del barniz de Pasto; y por el otro, comparar las inscripciones e imágenes de este último con las imágenes y emblemas españoles de los siglos XVI y XVII. El estudio evidencia que el barniz de Pasto es representativo de la gran capacidad de los virreinos americanos para absorber diferentes culturas, demostrando así que —a nivel material, en este caso— ellos fueron consecuencia de la fusión producida en el Nuevo Mundo entre la cultura europea, la asiática y la autóctona. El texto concluye que a pesar de la ausencia de evidencias documentales sobre los asentamientos de barnizadores en los Andes centrales y de los estilos cultivados allí, la arqueta analizada con la imagen de Amaru, se muestra como una prueba significativa para iniciar indagaciones a fondo sobre la posible presencia y elaboración de esta técnica mixta en dicha región.

Palabras clave | (Autora) barniz de Pasto; emblema; Amaru; Andes centrales; laca *namban*

*Recibido: 17 de enero de 2018. Aprobado: 9 de marzo de 2018. Modificado: 5 de mayo de 2018. El presente artículo es resultado parcial del proyecto de investigación I+D+i titulado “Protagonistas de la presencia e impacto del arte japonés en España”, con referencia HAR2014-55851-P y plazo de ejecución entre el 1 de enero de 2015 y el 30 de junio de 2018. La propuesta es financiada por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

**Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Oviedo (Oviedo, España). Profesora titular del Departamento de Historia del Arte y Musicología, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo (Oviedo, España). Miembro del grupo de investigación Ceán Bermúdez (CEBER), referencia UO2012-24. En el año 2017 el Ministerio de Asuntos Exteriores de Japón le otorgó una distinción por su contribución al desarrollo de relaciones amistosas entre España y el país asiático  <http://orcid.org/0000-0003-0901-2959>  kawamura@uniovi.es

Multicultural Encounter in the Art of Pasto Varnish or the Lacquer from the Virreinato del Perú

Abstract | Among the multiple influences and sources of inspiration that may have sparked the development of the art of Pasto varnish, this paper focuses particularly on those belonging to the Japanese export lacquer known as *namban* style (c.1580-c.1630). For that purpose, we analyze a Pasto varnish coffer featuring interesting iconographies and inscriptions, and we investigate the possible influences of Japanese lacquer and the erudite world of emblems and moralizing books –widely developed in Spain throughout the sixteenth and seventeenth centuries– in the art of Pasto varnish. To complete the iconographic analysis, we examine images based on the Quechua culture, and more specifically, the Amaru serpent. A comparative method was used, since it allowed us to establish two types of parallels: on the one hand, to contrast the techniques and decorative motifs of the *namban* lacquer with the Pasto varnish; and on the other, to compare the inscriptions and images of the Pasto varnish with Spanish images and emblems dating back to the sixteenth and seventeenth centuries. The study highlights the fact that the Pasto varnish is representative of the great capacity of the American vicerealties to absorb different cultures, thus demonstrating that –at the material level, in this case– they were a consequence of the fusion between European, Asian and Indigenous cultures that took place in the New World. We conclude that, in spite of the absence of documentary evidences of settlements of varnish artisans in the central Andes and of the styles cultivated there, the Pasto varnish coffer analyzed –bearing the image of Amaru– is as a significant proof that could lead to future in-depth research about the possible presence and elaboration of this mixed technique in the aforesaid region.

Keywords | (Author) Pasto varnish; emblem; Amaru; central Andes; *namban* lacquer

Encontro multicultural na arte de verniz de Pasto ou a laca do Vice-reinado do Peru

Resumo | Dentro dos múltiplos influxos e fontes de inspiração que puderam existir para o desenvolvimento da arte do verniz de Pasto, este estudo centra-se em identificar as impressões presentes do estilo *namban*, um tipo de laca japonesa de exportação (ca. 1580- ca. 1630). Nessa medida, ao analisar uma arqueta de verniz de Pasto adornada com umas iconografias e inscrições muito singulares, indaga-se pelos possíveis influxos da laca japonesa e do erudito mundo dos emblemas e livros moralizantes –desenvolvidos amplamente na Espanha durante os séculos XVI e XVII– na arte do verniz de Pasto. Para completar a análise iconográfica também se consideram as imagens baseadas na cultura quéchua, em concreto, a da serpente Amaru. Tais averiguações foram feitas através do método comparativo, já que esse permitiu estabelecer dois tipos de paralelos: por um lado, contrastar as técnicas e motivos decorativos da laca *namban* com os do verniz de Pasto; e por outro, comparar as inscrições e imagens deste último com as imagens e emblemas espanhóis dos séculos XVI e XVII. O estudo evidencia que o verniz de Pasto é representativo da grande capacidade dos vice-reinados americanos

para absorber diferentes culturas, demostrando así que —a nivel material, neste caso— eles foram consequência da fusão produzida no Novo Mundo entre a cultura europeia, a asiática e a autóctone. O texto conclui que apesar da ausência de evidências documentais sobre os assentamentos de envernizadores nos Andes centrais e dos estilos cultivados ali, a arqueta analisada com a imagem de Amáru, mostra-se como uma prova significativa para iniciar indagações a fundo sobre a possível presença e elaboração desta técnica mista naquela região.

Palavras chave | (Autora) Amáru; Andes centrais; emblema; laca *namban*; verniz de Pasto

Introducción

El arte del barniz de Pasto hunde sus raíces en el periodo prehispánico de una amplia región que abarca el sur de Colombia, Ecuador y Perú, siendo considerado originario del actual departamento colombiano de Nariño. Sin embargo, el estudio histórico sobre aquella técnica aún tiene mucho camino por recorrer para conocer el verdadero proceso de su evolución. Por eso debemos señalar el interés que desde las últimas décadas del siglo XX ha estado surgiendo en torno a él. Los estudios de Nina S. de Friedemann, Jesús Rodrigo Bonita, Osvaldo Granda Paz, María del Pilar López Pérez, Álvaro José Gomezjurado Garzón y otros investigadores¹ en Colombia constituyen aportes esenciales. Estos analizan las obras conservadas teniendo en cuenta las averiguaciones de disciplinas como la historia, la arqueología, la geografía humana, o incluso la botánica, todas ellas imprescindibles para descifrar este campo que aún ofrece muchas incógnitas.

Por otro lado, tres exposiciones celebradas en los Estados Unidos de América son dignas de mencionar para el avance del estudio: Philadelphia en 2005, Brooklyn en 2012 y

1. Nina S. de Friedemann, "El barniz de Pasto: arte y rito milenario", *Lámpara* Vol: 23 n.º 96 (1985): 15-24; "El mopa-mopa o barniz de Pasto. Los marcos de la iglesia bogotana de Egipto", en *Lecciones barrocas: pinturas sobre la vida de la Virgen de la Ermita de Egipto* (Bogotá: Banco de la República, Museo de Arte Religioso, 1990), 40-53; María del Pilar López Pérez, *En torno al estrado. Cajas de uso cotidiano en Santafé de Bogotá, siglos XVI a XVIII* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1996); Osvaldo Granda Paz, *Aproximaciones al barniz de Pasto* (Barranquilla: Editorial Travesías, 2007); María del Pilar López Pérez, "El Barniz de Pasto. Encuentro entre tradiciones locales y foráneas que han dado la identidad a la región andina del sur de Colombia", en *Patrimonio Cultural e Identidad*, ed. Paz Cabello Carro (Madrid: Ministerio de Cultura, 2007), 225-234; Álvaro José Gomezjurado Garzón, "Mopa-mopa o barniz de pasto, comercialización indígena en el periodo colonial", *Estudios latinoamericanos* n.º 22 y 23 (2008): 82-93; María del Pilar López Pérez, "Quito, entre lo prehispánico y lo colonial. El arte del barniz de Pasto", en *Arte quiteño. Más allá de Quito*, eds. Alfonso Ortiz Crespo y Adriana Pacheco Bustillos (Quito: FONSAL, 2010), 45-63; Álvaro José Gomezjurado Garzón, "El barniz de Pasto: testimonio del mestizaje cultural en el suroccidente colombiano, 1542-1777" (tesis de maestría en Historia, convenio Universidad Nacional de Colombia (Sede Medellín) y Universidad de Nariño, 2014); y Rosa M. Creixell Cabeza, "Entre el Viejo y el Nuevo Mundo: el escritorio de barniz de pasto de la colección de artes decorativas de The Hispanic Society of America", *Res Mobilis* Vol: 3 n.º 3 (2014): 119-131 <https://www.uniovi.es/reunido/index.php/RM/article/view/10064/9868> (consultado el 21/3/2018). Existen más contribuciones como las de Jesús Rodrigo Bonita, Gerardo Cortes Moreno, Manuel Hormaza, Carlos Arturo Jaramillo, María Luisa Rodríguez de Montes y María Victoria Uribe Alarcón.

Boston en 2015, en las que el barniz de Pasto tuvo una presencia destacada². La primera y la tercera contaron con el estudio introductorio de Mitchell A. Coddington, director de la Hispanic Society of America de Nueva York, museo que posee una interesante colección del barniz. En España la presencia de algunas piezas fue detectada y presentada por Yayoi Kawamura³, mientras que el Museo de América de Madrid, bajo la dirección de Concepción García Sáiz, ha mostrado un creciente interés por este género⁴ e incluso ha ampliado su colección. Asimismo, existen estudios del barniz de Pasto desde el punto de vista material y técnico, principalmente en Colombia y en Estados Unidos⁵. Estos resultan fundamentales para averiguar la historia de este arte.

El barniz de Pasto o la laca del Virreinato del Perú

Varios investigadores han observado que en el arte del barniz del periodo prehispánico se aplicaba la resina de mopa-mopa durante el proceso de embandunado sobre la base o en el de moldeado; siendo este el procedimiento con el cual se elaboraron, por ejemplo, cuentas. Posteriormente aquella se usó para rellenar los surcos, como en el caso de los vasos *queros*. Casi coincidiendo con la llegada de los españoles, su aplicación empezó a darse en forma de finas membranas las cuales cubrían enteramente la superficie de sus bases de madera,

2. Mitchell A. Coddington, "The Decorative Arts in Latin America, 1492-1820", en *The Arts in Latin America. 1492-1820*, eds. Joseph J. Rishel y Suzanne Stratton-Pruitt (Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 2006), 98-113; Jorge F. Rivas Pérez, "Domestic Display in the Spanish Overseas Territories", en *Behind Closed Doors. Art in the Spanish American Home, 1492-1898*, ed. Richard Aste (Nueva York: Brooklyn Museum, 2014), 49-103; y Mitchell A. Coddington, "The Lacquer Arts of Latin America", en *Made in the Americas. The New World Discovers Asia*, ed. Dennis Carr (Boston: Museum of Fine Arts Boston, 2015), 74-89.

3. Yayoi Kawamura, "Laca *urushi* de estilo *namban* y sus influencias en las artes de la América virreinal. Un estudio a través de las obras conservadas en Navarra", en *Laca namban. Brillo de Japón en Navarra* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2016), 22-59; "Catálogo de piezas", en *Laca namban. Brillo de Japón en Navarra* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2016), 60-97, especialmente 94-97; "La obra Invitada. Arqueta japonesa. Arqueta virreinal", folleto de exposición, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, noviembre de 2016 a febrero de 2017.

4. Al respecto debemos destacar el "Seminario-coloquio: las lacas" organizado en Madrid por García Sáiz el 27 de octubre de 2017, para discutir sobre las diferentes lacas del mundo.

5. Richard Newman y Michele Derrick, "Painted Qero Cups from the Inka and Colonial Periods in Peru: An Analytical Study of Pigments and Media", en *Materials Issues in Art and Archaeology VI: Symposium held November 26-30, 2001, Boston* (Warrendale: Materials Research Society, 2002), 291-302; Fernando Toro, José Hermínsul Mina y Carlos Andrés Bolaños, "Physico-Mechanical and Thermal Studied of Mopa-Mopa Natural Resin Conditioned at Different Relative Humidities", *Revista Biotecnología en el Sector Agropecuario y Agroindustrial* Vol: 11 n.º 1 (2013): 30-36; B. Insuasty, J. C. Argoti, J. Altarejos, G. Cuenca y E. Chamorro, "Caracterización fisicoquímica preliminar de la resina del mopa-mopa (*Elaeagia pastoensis* Mora), barniz de Pasto", *Scientia et Technica* Vol: 13 n.º 33 (2007): 365-368; y Richard Newman, Emily Kaplan y Michele Derrick, "Mopa Mopa: Scientific Analysis and History of an Unusual South American Resin Used by the Inka and Artisans in Pasto, Colombia", *Journal of the American Institute for Conservation* n.º 54 (2015): 123-148.

con la superposición de los motivos recortados de diferentes colores. El resultado fueron objetos resistentes y con una brillantez especial, origen del término barniz.

Esta nueva manera de trabajar con la resina —en forma de membranas— ha sido vista como una consecuencia de la hibridación de dos culturas, la autóctona y la española, y se ha hecho especial énfasis en la influencia de la pintura de la imaginería española, dentro de la cual se superponían distintas capas de pigmentos o pan de oro. En este escenario el gran desarrollo artístico del barniz de Pasto desde la segunda mitad del siglo XVI llevó al surgimiento de objetos con formas y estilos europeos como arcas, arquetas, bargueños, escritorios y atriles. De igual manera, por esa época se empezó a insertar una fina lámina de oro o plata entre las membranas, dando lugar a la aparición del barniz de Pasto brillante, técnica que también se considera influenciada por el dorado y el estofado de la imaginería española⁶.

Pero para entender el singular avance técnico y artístico del barniz de Pasto desde la segunda mitad del siglo XVI, cabría otro planteamiento: la capacidad de este para absorber distintas influencias foráneas, incluso transpacíficas, a la hora de innovar el arte en tierras americanas. En ese sentido, aparte del peso que pudo ejercer el arte de la pintura de la imaginería europea es muy probable que la llegada de los objetos lacados del otro lado del Pacífico desde el último cuarto del XVI haya sido un factor nada despreciable que debemos tener en cuenta⁷. El envío de lacas de procedencia japonesa, china, coreana e india a través del galeón de Manila era importante, sin olvidarnos de los textiles y porcelanas chinas e indias, cuyos motivos decorativos también pudieron haber dejado huellas en este arte americano. Dentro de la amplia gama de productos artísticos asiáticos que pudieron servir de fuentes de inspiración para aquel, en el presente trabajo nos centraremos en analizar los influjos de la laca japonesa, sin descartar las influencias ejercidas por otros objetos. Con ello no pretendemos indicar que el arte japonés fuera dominante o determinante en la evolución y desarrollo del barniz de Pasto, sino que —a nuestro parecer— fue una de las influencias importantes que impactaron en él.

Desde finales del siglo XVI, Japón experimentó un importante desarrollo de un tipo de laca (*urushi*⁸) específico para la exportación a Europa y que se materializó en las lacas de estilo *namban*. Estas eran obras con un fondo negro lacado de profundo brillo y una gran carga decorativa dorada —espolvoreado denso de oro, técnica denominada *makie*— y de nácar —finas láminas incrustadas—, compuestas de tupidos motivos vegetales y animales —aves y leones principalmente— (ver figura 1). Sabemos además, fehacientemente, que estas piezas

6. María del Pilar López Pérez, “El barniz de Pasto”, en *Patrimonio Cultural*, 225-234; “Quito, entre lo prehispánico”, en *Arte quiteño*, 45-63.

7. Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez, “Japan in the Spanish Empire. Circulation of Works of Art and Imaginings of Cipango in Metropolitan Spain and the American Viceroyalties”, *Bulletin of Portuguese-Japanese Studies* n.º 18 (2009): 9-20; y Yayoi Kawamura, “Laca *urushi* de estilo”, en *Laca namban*, 22-59.

8. Nombre común del árbol *Toxicodendron vernicifluum* de cuya savia se extrae la resina utilizada en dicho lacado.

fueron muy apreciadas por los españoles asentados en Filipinas y que llegaban a Acapulco a través del galeón de Manila, desde donde se distribuían por tierras americanas y españolas⁹.

Figura 1. Arca de laca *namban* (A)

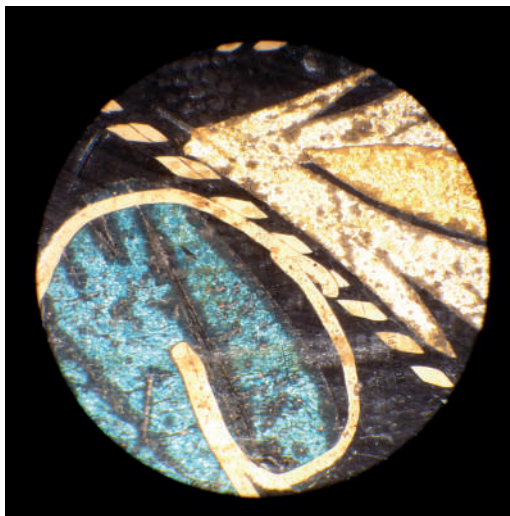


Fuente: parroquia de San Juan Bautista (Cortes, Navarra, España). Servicio de Patrimonio Histórico del Gobierno de Navarra. Fotografía de J. L. Larrión.

Los aspectos en los que podemos señalar el paralelismo entre la laca *namban* y el barniz de Pasto son varios. En primer lugar, la superficie lustrosa obtenida con la aplicación de la membrana de mopa-mopa se asemeja a los objetos lacados de Asia —ya que este aspecto no era específico de la laca japonesa sino que fue común a todas las lacas asiáticas— y también a la laca mexicana, que desde el siglo XVII tuvo un importante desarrollo artístico y que posiblemente llegó a ser conocida por los barnizadores de Pasto. En segundo lugar, la presencia de láminas recortadas de oro o plata con membranas traslúcidas del barniz de Pasto (ver figura 2) crea un efecto de brillo muy similar a la refracción que produce el dorado de *makie* combinado con el nácar de la laca *namban* (ver figura 3). Además, los pequeños trozos de oro o plata cuadrados o romboidales recortados y adheridos son de un procedimiento parecido a una técnica llamada *kirikane* —diminutos trozos de metal recortados y adheridos— de la laca japonesa *urushi*. En la arqueta de la catedral de Pamplona (Navarra, España) (ver figura 4) o en el escritorio del Museo de América de Madrid (ver figura 5), hallamos esos cuadrados menudos en sus motivos florales.

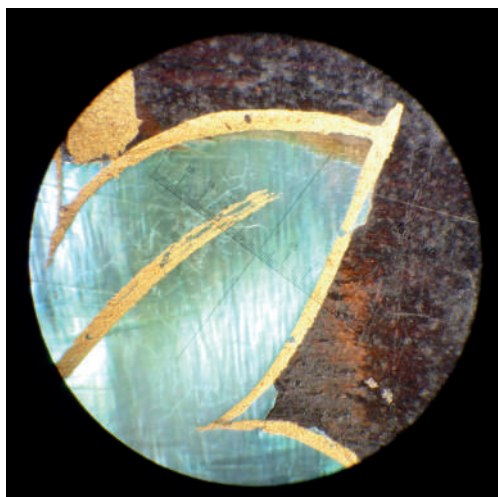
9. Yayoi Kawamura, “Laca *urushi* de estilo”, en *Laca namban*, 22-59, especialmente 53-59.

Figura 2. *Arqueta de barniz de Pasto. Detalle*



Fuente: colección particular. Fotografía de la autora.

Figura 3. *Arqueta de laca namban. Detalle del dorado makie combinado con el nácar*



Fuente: Museo Carmelitano (Alba de Tormes, Salamanca, España). Fotografía de la autora.

Figura 4. *Arqueta de barniz de Pasto. Detalle de una flor con motivos dorados cuadrados*



Fuente: Catedral de Santa María la Real de Pamplona (Pamplona, Navarra, España). Fotografía de la autora.

Figura 5. *Escritorio de barniz de Pasto. Detalle*



Fuente: Museo de América (Madrid, España). Fotografía de la autora.

En tercer lugar, la gran carga decorativa inspirada en el mundo vegetal, y combinada con animales es otro aspecto común, aunque salvando la distancia entre la naturaleza japonesa y la centroamericana. Bien es cierto que el afán de cubrir la superficie con abundantes elementos ornamentales es una característica propia del Barroco europeo, y la tupida decoración de tipo *horror vacui* es de raíz mudéjar e islámica. Sin embargo, encontramos paralelismos bastante claros entre la laca japonesa *namban* y el barniz de Pasto, por ejemplo, en la combinación de los elementos vegetales y animales de modo muy cargado. Mitchell A. Codding señala la gran similitud entre los motivos decorativos muy tupidos que figuran en la tapa del escritorio con el escudo de la familia Quirós —monos combinados con flores de la pasión—, perteneciente a la Hispanic Society of America, y los motivos frecuentemente usados en la laca de las islas Ryukyu —ardillas con vides—¹⁰. Además, la constante presencia de marcos con motivos geométricos o roleos es otro rasgo común. Incluso hallamos motivos casi idénticos enmarcando las escenas en las arquetas de laca *namban* y las del barniz de Pasto. Verbigracia, el marco de la arqueta de barniz de Pasto perteneciente a la catedral de Pamplona (Navarra, España) muestra una sucesión de rombos en disposición diagonal, motivo que recuerda a la cadena de *shippô*, motivo tradicional japonés, frecuente en las lacas *namban* (ver figura 6). Y en el antedicho escritorio del Museo de América, observamos también una cadena de círculos con cuatro rombos dorados en su interior, motivo tradicional japonés llamado *yotsuwariishi* (ver figura 7).

Además, podemos señalar que el tipo de objetos creados también son muy similares: arcas, arquetas, escritorios, bargueños y atriles, estos últimos con el idéntico sistema plegable. Son formas europeas o islámicas —en el caso de atril plegable— que se introdujeron en la laca *namban*. Por otro lado, no descartamos que estas formas llegaran a América desde España, aunque el modelo de atril plegable no se aprecia en la España de la Edad Moderna. Al respecto tampoco se pueden olvidar dos hechos. El primero es que las arcas o arquetas de laca *namban* fueron utilizadas en el ámbito cristiano como relicarios o arcas eucarísticas, por lo tanto, los misioneros de las órdenes mendicantes y jesuitas que estuvieron en Japón tenían aprecio hacia este arte japonés. El segundo es que precisamente fueron los frailes mendicantes los que promovieron los talleres artísticos del barniz de Pasto en América, según lo ha advertido María del Pilar López Pérez¹¹.

10. Mitchell A. Codding, "The Lacquer Arts", en *Made in the Americas*, 81. Las islas Ryukyu se encuentran en la parte meridional del archipiélago japonés, actual provincia de Okinawa.

11. María del Pilar López Pérez, "Quito, entre lo prehispánico", en *Arte quiteño*, 59.

Figura 6. Cadena de rombos de la arqueta de barniz de Pasto y el motivo shippô del arca de laca namban



Fuente: Catedral de Santa María la Real de Pamplona (Pamplona, Navarra, España) y parroquia de San Juan Bautista (Cortes, Navarra, España). Fotografía de la autora.

Figura 7. Motivo yotsuwariishi



Fuente: Laca urushi tradicional de Hidehira-nuri (Hiraizumi, Iwate, Japón). Fotografía de la autora.

En cuanto a la presencia y apreciación de las lacas *namban* en América virreinal, tenemos bastantes evidencias a través de los estudios de las piezas conservadas en España¹². Un atril conservado en la catedral de Tuy —Pontevedra— fue traído de Cartagena de Indias por Diego

12. Yayoi Kawamura, “Laca japonesa *urushi* de estilo *namban* en España. Vías de su llegada y sus destinos”, en *Laca namban. Huella de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keichô*, ed. Yayoi Kawamura (Madrid: Fundación Japón, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013), 249-296; “Catálogo razonado”, en *Laca namban. Huella de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keichô*, ed. Yayoi Kawamura (Madrid: Fundación Japón, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013), 321-440; y “Catálogo de piezas”, en *Laca namban. Brillo de Japón*, 60-97.

Rueda Rico en 1637; un sagrario de Gáldar —Gran Canaria— fue enviado desde la Ciudad de México en 1626; un arca de Pedroso —La Rioja— fue posiblemente adquirida en Lima por Juan de Villarreal, capitán de Mar y Guerra, hacia 1670; otra arca del Museo de Navarra probablemente fue transportada desde tierras americanas; y otra arca de Ayamonte —Huelva— fue donada por el capitán Manuel González de Aguilar (1613-1696), quien logró fortuna en la carrera de Indias. Asimismo, conocemos más obras de laca *namban* halladas en Hispanoamérica y conservadas en otros países: un oratorio portátil de la colección de Taiheiyō Semento —Museo de Historia de la Prefectura de Oita, Japón— procedente de Puerto Rico¹³; una tapa de mueble convertida en un marco de cuadro en una colección privada de Lima¹⁴; y una arqueta del Brooklyn Museum obtenida en Perú por la expedición de 1941¹⁵.

Además, por las características de las imágenes contenidas en algunas de estas obras, podemos afirmar que otros dos oratorios portátiles que actualmente se encuentran en el Museo Nacional de Kioto, también estuvieron en Nueva España. Uno de ellos tiene la imagen de la Santísima Trinidad, mientras que el otro exhibe la escena del martirio de san Esteban elaborada con plumas, un trabajo tradicional mexicano¹⁶. Por otro lado, existen análisis que identificaron claras influencias de las artes asiáticas en distintas manifestaciones artísticas desarrolladas en América durante la época virreinal¹⁷, especialmente de las lacas *namban* en la laca mexicana y en el enconchado¹⁸. Teniendo en cuenta la gran importancia que ejerció la feria de Parián de la Ciudad de México para la distribución de los objetos asiáticos por el amplio territorio americano, no sería extraño que el fenómeno de asimilación de la laca japonesa también se hubiera producido en el barniz de Pasto, tal y como sucedió en los casos de la laca mexicana y del enconchado. Por lo tanto, no

13. Tsuyoshi Yamazaki, *Umi o watatta nihon shikki I (16-17 seiki), Nihon no Bijutsu*, (426) (Tokio: Shibundō, 2001), 22; Meiko Nagashima, "Japanese Lacquers Exported to Spanish America and Spain", en *Asia & Spanish America. Trans-Pacific Artistic & Cultural Exchange 1500-1850*, eds. Donna Pierce y Ronald Otsuka (Denver: Denver Museum, 2009), 107-117, especialmente 112-115.

14. Rodrigo Rivero Lake, *El arte namban en el México virreinal* (Ciudad de México: Turner, 2005), 315.

15. Brooklyn Museum, Nueva York-Estados Unidos. American Art, mid-18th century, Accession Number 41.1275.8, 2015 (Exposition date). Nuestro agradecimiento a Amanda Imai, asistente de investigación de dicho museo.

16. Meiko Nagashima, "Japanese Lacquers Exported", en *Asia & Spanish America*, 107-117 especialmente 112-115.

17. Gustavo Curiel, ed., *Orientes y Occidentes. El arte y la mirada del otro* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007); Donna Pierce y Ronald Otsuka, eds., *Asia & Spanish America. Trans-Pacific Artistic & Cultural Exchange 1500-1850* (Denver: Denver Museum, 2009).

18. Sonia Ocaña, "Los marcos 'enconchados' y las lacas japonesas *namban*: apropiación de un repertorio formal", en *Orientes y Occidentes. El arte y la mirada del otro*, ed. Gustavo Curiel (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007), 503-531; "Marcos 'enconchados': autonomía y apropiación de formas japonesas en la pintura novohispana", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* Vol: 30 n.º 92 (2008): 107-153; "Enconchado Frames: The Use of Japanese Ornamental Models in New Spanish Painting", en *Asia & Spanish America. Trans-Pacific Artistic & Cultural Exchange 1500-1850*, eds. Donna Pierce y Ronald Otsuka (Denver: Denver Museum, 2009), 129-149; y Pilar Cabañas Moreno, "Huellas del arte japonés en Nueva España: biombos, enconchados y maques", en *Laca namban. Huella de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keichō*, ed. Yayoi Kawamura (Madrid: Fundación Japón, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013), 297-319.

estaremos equivocados en plantear el posible influjo de la laca *namban* en el arte del barniz de Pasto. Se trataría, en ese caso, del interés por imitar objetos de lujo importados, con los materiales disponibles y las técnicas conocidas.

Estudio de una arqueta de barniz de Pasto brillante

Con el objetivo de analizar los influjos de la laca *namban* y ofrecer otros datos de interés para contribuir al avance del conocimiento sobre el barniz de Pasto, analizaremos pormenorizadamente una arqueta de barniz de Pasto brillante (ver figura 8), conservada en una colección privada de España, y que fue elaborada en el siglo XVII durante el periodo virreinal. La elección de esta pieza se justifica porque fue localizada recientemente y porque posee unas características singulares y diferenciales, que a continuación demostraremos.

Figura 8. *Arqueta de barniz de Pasto*



Fuente: colección particular. Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo, España). Fotografía de Marcos Morilla.

Descripción de la obra

Iniciamos el estudio con una descripción. La arqueta, de cuerpo prismático y tapa en forma de bóveda de cañón, posee las dimensiones de 24 cm de alto, 37.3 cm de ancho y 17 cm de fondo. Lleva dos asas laterales, dos bisagras, una bocallave y un cerrojo. La bocallave tiene forma de corazón alargado rodeada de pequeñas bolitas. El cerrojo, roto, conserva la parte superior adherida a la tapa, de forma triangular alargada elaborada con motivos de tornapuntas caladas. Cada una de las asas tiene forma ovalada con una perinola en medio y unida a una chapa oblonga adherida a la arqueta. Las bisagras son simplemente chapas rectangulares alargadas. Todos estos elementos metálicos son de plata. La obra está elaborada con el barniz de Pasto, sin relieve, sobre madera superponiéndose finísimas membranas semitransparentes. Aparte de aplicarse una rica gama cromática sobre el fondo negro, se insertaron finas láminas de plata entre las membranas traslúcidas, las cuales combinadas con distintos colores crean un intenso brillo sumamente atractivo.

Cinco caras de la arqueta están decoradas tupidamente con elementos vegetales, animales y figuras humanas con una disposición más o menos simétrica sobre un fondo negro. Los contornos y detalles de los motivos decorativos están expresados a base de finísimos cordones o hilos adheridos. Bandas de color crema decoradas con roleos de ramilletes y botones florales recorren los bordes formando marcos. En el frente (ver figura 9), en su parte central, se encuentran dos figuras humanas juntas sujetando con una de sus manos un objeto en forma de corazón o escudo, el cual se sitúa justo debajo de la bocallave. Los cuerpos son muy esquematizados vistos casi de frente, y sus cabezas, ceñidas de cintas, vistas de riguroso perfil. La de la derecha alza una espada con la otra mano, mientras la figura opuesta no trae nada. Debajo de ellas se encuentra una inscripción o un lema que se puede leer “o me lo llevo / no sino io”.

Figura 9. Arqueta de barniz de Pasto. Frente



Fuente: colección particular. Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo, España). Fotografía de Marcos Morilla.

Alrededor de esta escena, se desarrolla un rico despliegue de flora y fauna en una disposición bastante simétrica respecto al eje central. Dos tallos crecen desde abajo con sendas flores de gran tamaño de color naranja, semejantes a la rosa, que ocupan las esquinas superiores, acompañados de más plantas, como claveles de tipo chino, con sus flores y capullos de colores rojo, naranja y gris plateado, y dos grandes frutas en forma de fresa con manchas verdes. Todo ello representa el frondoso mundo tropical. Cuatro pájaros diferentes, dos en cada lado, reposan sobre delgados tallos, y el del extremo izquierdo, de largas patas y pronunciado pico, nos recuerda a la figura de garza o grulla de Asia-Pacífico. En cada una de las esquinas inferiores se encuentra un animal: a la izquierda, uno con aspecto de roedor, y a la derecha, otro con una gran cola, quizás un zorro.

La tapa (ver figura 10) muestra en su centro un círculo, en el que se representa el mundo acuático. Debajo de las olas nadan ocho peces y en el centro, encima de las olas, nada un animal fantástico, con cuerpo escamado y cola bífida. Este podría corresponder al cuerpo superior de la serpiente Amaru, deidad quechua del agua, a la cual volveremos a referirnos más adelante. Una banda de tono naranja rojizo circunda la escena, en la que figura otro lema que versa “*me miservm / proselle / sirvndant*”. Este círculo se encuentra dentro de un cuadrado con un marco de roleos vegetales, del mismo tipo que el del frente, y dicho cuadrado está flanqueado desde ambos lados por un león y un centauro. El león, ligeramente rampante, muestra sus garras y roja lengua, y el centauro, con cuatro patas y dos brazos, lleva en la cabeza una larga y vistosa cinta volada al aire y tensa un arco con su flecha. Alrededor figuran los mismos motivos florales y aves que los del frente.

Figura 10. Arqueta de barniz de Pasto. Tapa



Fuente: colección particular. Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo, España). Fotografía de Marcos Morilla.

En el centro de la cara trasera (ver figura 11) figura de pie un ave fénix con una corona, con las alas rojas y doradas desplegadas y dirigiendo su cabeza hacia el cielo. Se levanta sobre una parrilla, de la cual sale fuego. Se trata de la iconografía habitual de esta ave mitológica, símbolo del resurgir y de la vida eterna. Encima del pájaro se lee el texto “*ex me ipso renascor*”. A ambos lados del fénix, en la parte inferior, encontramos dos animales de aspecto felino enfrentados. En torno a estos se desarrolla una densa fauna parecida a la del frente, la cual incluye dos mariposas y cuatro pájaros, dos de ellos de tipo garza o grulla. El conjunto forma una composición bastante simétrica respecto al eje central.

Figura 11. Arqueta de barniz de Pasto. Trasera



Fuente: colección particular. Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo, España). Fotografía de Marcos Morilla.

En el lateral izquierdo de la arqueta (ver figura 12) se aprecian los mismos tipos de plantas y flores, dos pájaros, un equino y un cuerpo alargado y serpenteante blanco rodeando una de las aves. En el extremo de dicho objeto aparecen una calavera y dos huesos cruzados, símbolo de la muerte. Esta banda blanca sirve de filacteria, y encima se lee el lema —parcialmente oculto por el asa— “*mor [...]s estote [...]arati*”. En la parte correspondiente a la tapa, aparece una serpiente alada con la cabeza y patas delanteras de un animal, que saca su lengua roja. Se identifica como la serpiente Amaru, un ser con cuerpo de serpiente, escamado, alado y con la cabeza de llama. Se trata de una deidad del agua, de la fertilidad y de la sabiduría en la cultura quechua, la cual tiene una gran tradición en los Andes centrales —Bolivia, Perú y Chile—. Le rodean a este ser los habituales elementos vegetales. En el lateral derecho (ver figura 13) observamos elementos parecidos formando una composición similar; en este caso con dos equinos y tres pájaros. Circunvalando uno de ellos hallamos otro cuerpo blanco serpenteante con la calavera y los huesos, en el que se lee otro texto parcialmente tapado por el asa, “*cogi [...]ntivi lec si[t]*”. En la parte de la tapa, vemos la misma serpiente alada, Amaru, rodeada de flores y plantas.

Figura 12. *Arqueta de barniz de Pasto. Lateral izquierdo*



Fuente: colección particular. Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo, España). Fotografía de Marcos Morilla.

Figura 13. *Arqueta de barniz de Pasto. Lateral derecho*



Fuente: colección particular. Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo, España). Fotografía de Marcos Morilla.

Análisis y consideraciones sobre la obra

La forma de la arqueta es de origen europeo, siendo esta una característica muy frecuente en las obras de laca *namban*. Los herrajes hechos de plata tienen el modelo habitual de las piezas de barniz de Pasto. El despliegue decorativo es de carácter *horror vacui*, sobre un fondo negro, según solía aplicarse en la laca *namban*. La presencia de los marcos de roleo vegetales es otro aspecto común con ella. En cuanto a los motivos decorativos, es una verdadera fusión de los autóctonos americanos, los asiáticos y los eruditos llegados de España. El aspecto frondoso de la flora está inspirado indudablemente en la de América tropical, sin embargo, se observan flores parecidas a rosas y claveles chinos. Los motivos de animales enfrentados proceden tanto del mundo europeo como del asiático. Asimismo, es muy posible que la fauna se inspirara en los ejemplares americanos, aunque el león rampante está inspirado claramente en la heráldica europea. En cuanto a los animales mitológicos, los provenientes de Europa como el ave fénix o el centauro cohabitan con la serpiente Amaru, propia del Nuevo Mundo. A su vez, este dios quechua también muestra algunas similitudes con las figuras del dragón y de los monstruos marinos presentes en los emblemas españoles¹⁹.

Con respecto a la técnica del barniz de Pasto, los colores verde azulado, naranja y amarillo con efectos metálicos son preciosos (ver arriba figura 2). El verde azulado nos evoca el aspecto de la esmeralda, mientras que los colores naranja y amarillo nos recuerdan el efecto de *makie* de la laca japonesa *urushi* (ver arriba figura 3). Las láminas de plata están cuidadosamente recubiertas con membranas de otros colores, de tal manera que, a pesar del paso del tiempo, apenas muestran oxidación o ennegrecimiento. Otro aspecto interesante de la obra que la hace singular es la presencia de varios textos, algunos en español y otros en latín. Estos breves enunciados combinados con determinadas imágenes tienen claramente sus orígenes en los emblemas y textos moralizantes, tan en boga en la España de los siglos XVI y XVII²⁰. Asimismo, el uso de filacterias para presentar los motes, como observamos aquí, es muy habitual en el mundo de los emblemas.

Sabemos que esas imágenes y motes, difundidos a través de grabados y de publicaciones, fueron importantes fuentes de inspiración artística en el periodo renacentista y Barroco²¹. En el frente figura un corazón sujeto entre dos personas con una frase que significa “yo me

19. Antonio Bernat Visarini y John T. Cull, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados* (Madrid: Akal, 1999), 286, 288 y 643. Ver las ilustraciones n.º 556 (dragón), n.º 557 (dragón bicéfalo), n.º 560 (dragón), n.º 561 (dragón) y n.º 1318 (bestia marina). Los motivos señalados aparecen respectivamente en Andrea Alciato, *Emblema* (Lyon: Guilielmo Rovillio, 1549); *Libro de las honras que hizo la Compañía de Jesús de Madrid a la M. C. de la Emperatriz doña María de Austria* (Madrid: Luis Sánchez, 1603); Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas* (Madrid: Herederos de Juan Íñiguez Lequerica, 1599); y Sebastián de Covarrubias Horozco, *Emblemas morales* (Madrid: Luis Sánchez, 1610).

20. Cabe apuntar que el Museo Victoria & Albert de Londres posee un escritorio de barniz de Pasto en el que hallamos textos similares. Actualmente esperamos los resultados del estudio realizado por Nick Humphrey, a quien manifestamos nuestro agradecimiento por habernos dado a conocer la obra. Ver: Nick Humphrey, “Box of Mysteries”, *V&A Magazine* n.º 43 (2017): 20-21.

21. Santiago Sebastián López, *Emblemática e historia del arte* (Madrid: Cátedra, 1995).

lo llevo. No, sino yo”. Un corazón entre dos hombres representa la confianza o concordia, según aparece en los emblemas creados por Sebastián de Covarrubias Horozco (1610)²² y Francisco de Zúrraga (1684)²³. En el presente caso, es muy probable que simbolice una concordia entre dos partes o dos posturas diferentes de ver el mundo, ya que uno fue representado con espada y otro sin ella. El texto puede ser interpretado como la expresión de concordia. Por otro lado, la frase de la cara trasera “*ex me ipso renascor*” que significa “de mí mismo renazco”, unida a la imagen del ave fénix, ofrece el sentido de la inmortalidad y el vencimiento de la muerte. Tal expresión puesta en boca del ave inmortal y la inclusión de su imagen constituyen uno de los emblemas más ampliamente difundidos. Por ejemplo, como indica el investigador Juan Francisco Esteban²⁴, dicho símbolo identificaba a la empresa del editor zaragozano Juan de Bonilla, en el libro *Emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias (1604) (ver figura 14).

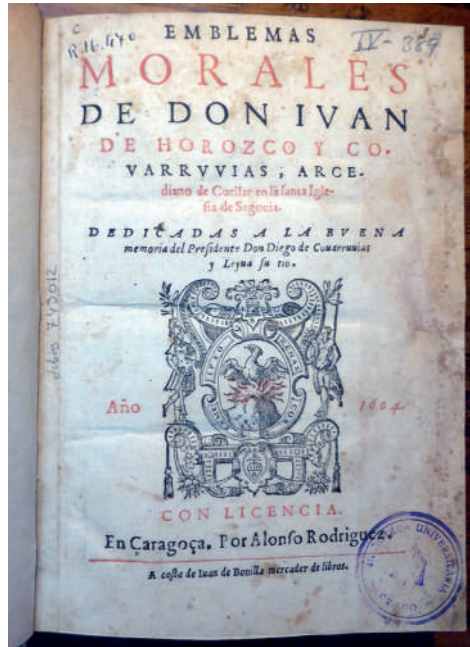
En el texto que se encuentra en la tapa rodeando el mundo marino está escrito “*me miservm proselle sircvndant*”, y lo correcto sería “*me miservm procellae circundant*”²⁵, cuyo significado es “a mí, desgraciado, las tempestades me rodean”. Esta frase es pronunciada por un animal que figura en medio del mar, en el centro del círculo, y que hemos identificado como la serpiente Amaru. Parece que la deidad quechua se encontraba en una situación desfavorable. Por otro lado, las dos representaciones y lemas de los laterales están claramente relacionados con la muerte, dada la presencia de la calavera. Por su parte, las filacterias con extremos bifurcados son muy frecuentes en los antedichos Emblemas morales de Juan de Horozco y Covarrubias. La primera frase “*mor[....]s estote [.].arati*”, que aparece interrumpida, corresponde probablemente a “*mortales estote parati*”, es decir, “mortales, estad preparados”. El lema estaría aludiendo a la enseñanza bíblica del Nuevo Testamento dirigida a los hombres por su efímera vida (Mateo 24, 44 y Lucas 12, 40).

22. Antonio Bernat y John T. Cull, *Enciclopedia de emblemas*, 234. Ver ilustración n.º 447 (corazones unidos y manos); y Sebastián de Covarrubias Horozco, *Emblemas morales*.

23. Antonio Bernat Visarini y John T. Cull, *Enciclopedia de emblemas*, 233-234. Ver la ilustración n.º 446 (corazón y manos); y Francisco de Zúrraga, *Séneca, juez de sí mismo, impugnado, defendido, y ilustrado* (Burgos: Juan de Viar, 1684).

24. Juan Francisco Esteban Lorente, “El influjo de la emblemática en el arte aragonés”, en *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, eds. Rafael Zafra y José Javier Azanza (Madrid: Akal, 2000), 143-162, especialmente 156; Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales* (Zaragoza: Juan de Bonilla, 1604), ver la portada.

25. Nuestro agradecimiento a Juan José García González, profesor del Departamento de Filología Clásica de la Universidad de Oviedo, por su colaboración en la lectura de estos textos en latín.

Figura 14. Empresa del editor Juan de Bonilla

Fuente: Juan de Horozco y Covarrubias. *Emblemas morales*. Zaragoza: por Alonso Rodríguez a costa de Juan de Bonilla, 1604. Biblioteca Central de la Universidad de Oviedo. Fotografía de la autora.

Mientras tanto, el segundo texto “cogi [.a]ntivi lec si[t]” cuya forma correcta es “cogitanti vilesцит” significa “para el que piensa, pierde valor”. La frase, con toda seguridad, tiene relación con otro enunciado, “mortem cogitanti vilescent omnia”, esto es, “para quien piensa en la muerte, todas las cosas pierden valor”. Se trata de un texto moralizante que invita a reflexionar sobre la muerte y lo efímero de la vida, que figura en el libro *Opus Morale de peccato*²⁶, del padre jesuita Jacobi Lobbetti Leodiensis, publicado en 1653 con el fin de enseñar moralidad cristiana. Cabe decir que los lemas escritos en esta arqueta probablemente fueron copiados por un artista barnizador con escaso o nulo conocimiento del latín, quien cometió errores y, sobre todo, constantes confusiones entre “c” y “s”.

26. Jacobi Lobbetti Leodiensis, *Opus Morale de peccato* (Lieja: Ex Officina Typographica Henrici et Ioannis Joan Matiae Hoviorum, 1653), 174, ver especialmente la cita de Liber quintus, Propositio I “Memoria mortis praeferens peccati remedium”.

Ahora bien, una vez interpretadas cada una de estas frases, debemos identificar el hilo conductor que las aglutina y les otorga coherencia. Creemos que la aparición conjunta de estos textos e imágenes no se trató de una mera evocación erudita sin orden ni concierto, sino que corresponde a una intención deliberada expresada por quien estuvo detrás de la elaboración de esta arqueta. Tanto en la tapa como en los laterales figura un mismo animal fantástico —Amaru, dios de la cultura quechua—, mientras que los tres enunciados incluidos manifiestan mensajes negativos: problemas y muerte. Pero, por otro lado, el ave fénix representa la idea de vencer a la muerte. En una línea mucho más positiva, también encontramos que la imagen frontal de la arqueta estaría representando la concordia.

De esta manera, ¿podría interpretarse esa composición como el triunfo de la enseñanza cristiana sobre las creencias autóctonas, a la vez que expresaría la concordia entre las dos partes? Para responder a dicha pregunta, debemos recordar que la idea expresada a través de las frases e imágenes estaría directamente relacionada con la finalidad práctica o uso atribuido a la arqueta. Las inscripciones nos hacen pensar que no se trató de un simple baúl decorativo para guardar joyas u objetos preciosos. Más bien, nos inclinamos a considerarla como arca eucarística o como urna-relicario empleado en el ámbito de la fe cristiana. La incorporación de arquetas de ese tamaño destinadas para tales fines en América virreinal es conocida por otros ejemplos. Tal es el caso de una arqueta de procedencia hispanoamericana conservada en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, pero cuyo lugar y momento de producción son desconocidos (ver figura 15)²⁷.

Ahora bien, la imagen frontal de la arqueta analizada —representativa de la concordia—, la imagen alusiva a la resurrección presente en el lado opuesto, y las referencias visuales a la muerte incluidas en los laterales sugieren que posiblemente se trató de una arqueta eucarística con un mensaje catequético dirigido a los indios. Por otro lado, la presencia de Amaru en dificultades reforzaría la idea de que el cristianismo resultó victorioso sobre las religiones nativas. Respecto a la datación del baúl, no hemos hallado un documento que permitiera establecer claramente esa información. Sin embargo, desde el punto de vista del estilo artístico de la obra y observando las figuras humanas —dibujadas ingenuamente y alejadas del canon europeo—, podríamos decir que estamos ante una obra elaborada en la segunda mitad del siglo XVI o en la primera del XVII.

27. La arqueta de procedencia hispanoamericana perteneciente al Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, en la cual aparecen sobre un fondo negro motivos vegetales y animales como monos, jaguares y aves en tonalidades amarillas y verdes, es un relicario que se conserva con numerosas reliquias en su interior.

Figura 15. *Arqueta americana*

Fuente: Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (Madrid, España). CE04099.

No obstante, teniendo en cuenta los rasgos comunes con la laca *namban* y la presencia de los motivos difundidos ampliamente a través de publicaciones como *Emblemas morales* de Covarrubias —editada en 1610—, situamos el origen de la obra ya entrando en el siglo XVII. Asimismo, el hecho de que la obra más antigua del barniz de Pasto brillante, conocida hasta el momento date de 1583²⁸ corrobora esta propuesta. De otro lado, sobre el lugar de producción de esta arqueta, cabría una interesante hipótesis. Al respecto tuvimos en cuenta los dos principales centros de producción del barniz de Pasto en el periodo virreinal: el área de Pasto-Quito, en la que se manufacturaron principalmente objetos de formas europeas, y el área andina de Bolivia y Perú, en donde se cree que continuaba la elaboración de los vasos *quero* con esta materia²⁹.

Por su forma, la arqueta estaría vinculada con la primera zona; argumento reforzado porque incorporó el barniz de Pasto brillante, técnica observada en las obras producidas en los talleres de la zona de Pasto-Quito. Sin embargo, la presencia de Amaru, deidad de

28. Se trata del escritorio conservado en el Palacio de Nariño (Bogotá, Colombia), y que fue elaborado en 1583 para Francisco Maldonado de Mendoza. La fecha ha sido corroborada a partir de los datos del encargo por la investigadora María del Pilar López Pérez. A ella nuestro agradecimiento por dicha información.

29. Mitchell A. Coddington, "The Decorative Arts", en *The Arts in Latin America*, 98-113, especialmente 107; y Richard Newman y Michele Derrick, "Painted Qero Cups", en *Materials Issues*, 291-302.

los Andes centrales, en la decoración del baúl nos ofrece un rasgo desconcertante³⁰, puesto que es un detalle que permitiría vincular la obra con la segunda zona. A su vez, el uso del fondo negro y la abigarrada composición con los elementos vegetales, las aves, los animales y los seres humanos nos recuerda la arqueta pintada del Museo Casa de Murillo de La Paz, realizada en Charazani, Bolivia³¹, en donde también figura la serpiente Amaru. Estos aspectos hacen muy interesante la obra, ya que se trata de una arqueta de barniz de Pasto que posee simultáneamente características de la zona de Pasto-Quito y de la región andina central del subcontinente. Aunque apenas conocemos las actividades de los barnizadores que vivieron durante el periodo virreinal en los Andes centrales, tales signos insinúan que esta obra posiblemente tuvo su origen en esa zona³².

Conclusiones

Con base en las anteriores observaciones iconográficas, podemos situar al arte del barniz de Pasto como una expresión del encuentro multicultural y, sobre todo, como una evidencia de su gran capacidad para fusionar diferentes culturas; característica propia de los virreinos americanos. Como señalamos a lo largo del presente artículo, dicha técnica recurrió a los motivos decorativos inspirados en los grabados europeos, en la naturaleza suramericana, en las creencias autóctonas, e incluso en motivos procedentes del otro lado del Pacífico. Se considera, asimismo, que el arte de la laca japonesa de estilo *namban*, la cual circulaba desde finales del siglo XVI en tierras americanas como objeto de apreciado valor, posiblemente proporcionó fuertes inspiraciones artísticas al barniz de Pasto. Finalmente, el análisis iconológico nos permitió sugerir la posibilidad de que los barnizadores localizados en los Andes centrales elaboraran objetos de formas europeas; razón que nos lleva a insinuar que probablemente ese fue el origen de la arqueta estudiada.

30. En cuanto a la iconografía de Amaru, evitamos profundizar para dejar abierta la inquietud a los especialistas en el arte andino.

31. Teresa Gisbert de Mesa, "I-20 Chest", en *The Arts in Latin America. 1492-1820*, eds. Joseph J. Rishel y Suzanne Stratton-Pruitt (Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 2006), 129.

32. Nuestro agradecimiento María del Pilar López Pérez de Bejarano de la Universidad Nacional de Colombia por su valiosa opinión.

Referencias

Fuentes primarias

Archivos

- [1] Biblioteca Central de la Universidad de Oviedo, Oviedo-España.
- [2] Brooklyn Museum, Nueva York-Estados Unidos. American Art, mid-18th century, Accession Number 41.1275.8.
- [3] Catedral de Santa María la Real de Pamplona, Pamplona, Navarra-España.
- [4] Museo Carmelitano, Alba de Tormes, Salamanca-España.
- [5] Museo de América, Madrid-España.
- [6] Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo-España.
- [7] Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, Madrid-España.
- [8] Parroquia de San Juan Bautista, Cortes, Navarra-España.

Documentos impresos y manuscritos

- [9] Alciato, Andrea Alciato. *Emblema*. Lyon: Guilielmo Rovillio, 1549.
- [10] Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Emblemas morales*. Madrid: Luis Sánchez, 1610.
- [11] Horozco y Covarrubias, Juan de. *Emblemas morales*. Zaragoza: Juan de Bonilla, 1604.
- [12] *Libro de las honras que hizo la Compañía de Jesús de Madrid a la M. C. de la Emperatriz doña María de Austria*. Madrid: Luis Sánchez, 1603.
- [13] Lobbetii Leodiensis, Jacobi. *Opus Morale de peccato*. Lieja: Ex Officina Typographica Henrici et Ioannis Joan Matiae Hoviorum, 1653.
- [14] Soto, Hernando de. *Emblemas moralizadas*. Madrid: Herederos de Juan Íñiguez Lequerica, 1599.
- [15] Zárraga, Francisco de. *Séneca, juez de sí mismo, impugnado, defendido, y ilustrado*. Burgos: Juan de Viar, 1684.

Fuentes secundarias

- [16] Bernat Visarini, Antonio y John T. Cull. *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*. Madrid: Akal, 1999.
- [17] Cabañas Moreno, Pilar. “Huellas del arte japonés en Nueva España: biombos, enconchados y maques”. En *Laca namban. Huella de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keichô*, editado por Yayoi Kawamura. Madrid: Fundación Japón, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013, 297-319.
- [18] Coddington, Mitchell A. “The Decorative Arts in Latin America, 1492-1820”. En *The Arts in Latin America. 1492-1820*, editado por Joseph J. Rishel y Suzanne Stratton-Pruitt. Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 2006, 98-113.

- [19] Coddington, Mitchell A. "The Lacquer Arts of Latin America". En *Made in the Americas. The New World Discovers Asia*, editado por Dennis Carr. Boston: Museum of Fine Arts Boston, 2015, 74-89.
- [20] Creixell Cabeza, Rosa M. "Entre el Viejo y el Nuevo Mundo: el escritorio de barniz de pasto de la colección de artes decorativas de The Hispanic Society of America". *Res Mobilis* Vol: 3 n.º 3 (2014): 119-131 <https://www.uniovi.es/reunido/index.php/RM/article/view/10064/9868>
- [21] Curiel, Gustavo, ed. *Orientes y Occidentes. El arte y la mirada del otro*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- [22] Esteban Lorente, Juan Francisco. "El influjo de la emblemática en el arte aragonés". En *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, editado por Rafael Zafra y José Javier Azanza. Madrid: Akal, 2000, 143-162.
- [23] Friedemann, Nina S. de. "El barniz de Pasto: arte y rito milenario". *Lámpara* Vol: 23 n.º 96 (1985): 15-24
- [24] Friedemann, Nina S. de. "El mopa-mopa o barniz de Pasto. Los marcos de la iglesia bogotana de Egipto". En *Lecciones barrocas: pinturas sobre la vida de la Virgen de la Ermita de Egipto*. Bogotá: Banco de la República, Museo de Arte Religioso, 1990, 40-53.
- [25] Gomezjurado Garzón, Álvaro José. "Mopa-mopa o barniz de pasto, comercialización indígena en el periodo colonial". *Estudios latinoamericanos* n.º 22 y 23 (2008): 82-93.
- [26] Gomezjurado Garzón, Álvaro José. "El barniz de Pasto: testimonio del mestizaje cultural en el suroccidente colombiano, 1542-1777". Tesis de maestría en Historia, convenio Universidad Nacional de Colombia (Sede Medellín) y Universidad de Nariño, 2014.
- [27] Gisbert de Mesa, Teresa. "I-20 Chest". En *The Arts in Latin America. 1492-1820*, editado por Joseph J. Rishel y Suzanne Stratton-Pruitt. Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 2006, 129.
- [28] Granda Paz, Osvaldo. *Aproximaciones al barniz de Pasto*. Barranquilla: Editorial Travesías, 2007.
- [29] Humphrey, Nick. "Box of Mysteries". *V&A Magazine* n.º 43 (2017): 20-21.
- [30] Insuasty, B., J. C. Argoti, J. Altarejos, G. Cuenca y E. Chamorro. "Caracterización físico-química preliminar de la resina del mopa-mopa (*Elaeagia pastoensis* Mora), barniz de Pasto". *Scientia et Technica* Vol: 13 n.º 33 (2007): 365-368.
- [31] Kawamura, Yayoi. "Catálogo razonado". En *Laca namban. Huella de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keichō*, editado por Yayoi Kawamura. Madrid: Fundación Japón, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013, 321-440.
- [32] Kawamura, Yayoi. "Laca japonesa urushi de estilo namban en España. Vías de su llegada y sus destinos". En *Laca namban. Huella de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keichō*, editado por Yayoi Kawamura. Madrid: Fundación Japón, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013, 249-296.

- [33] Kawamura, Yayoi. "Laca *urushi* de estilo *namban* y sus influencias en las artes de la América virreinal. Un estudio a través de las obras conservadas en Navarra". En *Laca namban. Brillo de Japón en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2016, 22-59.
- [34] Kawamura Yayoi. "Catálogo de piezas". En *Laca namban. Brillo de Japón en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2016, 60-97.
- [35] Kawamura, Yayoi. "La obra Invitada. Arqueta japonesa. Arqueta virreinal". Folleto de exposición. Oviedo. Museo de Bellas Artes de Asturias, noviembre de 2016 a febrero de 2017.
- [36] López Pérez, María del Pilar. *En torno al estrado. Cajas de uso cotidiano en Santafé de Bogotá, siglos XVI a XVIII*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1996.
- [37] López Pérez, María del Pilar. "El Barniz de Pasto. Encuentro entre tradiciones locales y foráneas que han dado la identidad a la región andina del sur de Colombia". En *Patrimonio Cultural e Identidad*, editado por Paz Cabello Carro. Madrid: Ministerio de Cultura, 2007, 225-234.
- [38] López Pérez, María del Pilar. "Quito, entre lo prehispánico y lo colonial. El arte del barniz de Pasto". En *Arte quiteño. Más allá de Quito*, editado por Alfonso Ortiz Crespo y Adriana Pacheco Bustillos. Quito: FONSAL, 2010, 45-63.
- [39] Mínguez, Víctor e Inmaculada Rodríguez. "Japan in the Spanish Empire. Circulation of Works of Art and Imaginings of Cipango in Metropolitan Spain and the American Viceroyalties". *Bulletin of Portuguese-Japanese Studies* n.º 18 (2009): 9-20.
- [40] Nagashima, Meiko. "Japanese Lacquers Exported to Spanish America and Spain". En *Asia & Spanish America. Trans-Pacific Artistic & Cultural Exchange 1500-1850*, editado por Donna Pierce y Ronald Otsuka. Denver: Denver Museum, 2009, 107-117.
- [41] Newman, Richard, Emily Kaplan y Michele Derrick. "Mopa Mopa: Scientific Analysis and History of an Unusual South American Resin Used by the Inka and Artisans in Pasto, Colombia". *Journal of the American Institute for Conservation* n.º 54 (2015): 123-148.
- [42] Newman, Richard y Michele Derrick. "Painted Qero Cups from the Inka and Colonial Periods in Peru: An Analytical Study of Pigments and Media". En *Materials Issues in Art and Archaeology VI: Symposium held November 26-30, 2001, Boston*. Warrendale: Materials Research Society, 2002, 291-302.
- [43] Ocaña, Sonia. "Los marcos 'enconchados' y las lacas japonesas *namban*: apropiación de un repertorio formal". En *Orientes y Occidentes. El arte y la mirada del otro*, editado por Gustavo Curiel. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, 503-531.
- [44] Ocaña, Sonia. "Marcos 'enconchados': autonomía y apropiación de formas japonesas en la pintura novohispana". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* Vol: 30 n.º 92 (2008): 107-153.
- [45] Ocaña, Sonia. "Enconchado Frames: The Use of Japanese Ornamental Models in New Spanish Painting". en *Asia & Spanish America. Trans-Pacific Artistic & Cultural Exchange 1500-1850*, editado por Donna Pierce y Ronald Otsuka. Denver: Denver Museum, 2009, 129-149.

- [46] Pierce, Donna y Ronald Otsuka, eds. *Asia & Spanish America. Trans-Pacific Artistic & Cultural Exchange 1500-1850*. Denver: Denver Museum, 2009.
- [47] Rivas Pérez, Jorge F. "Domestic Display in the Spanish Overseas Territories". En *Behind Closed Doors. Art in the Spanish American Home, 1492-1898*, editado por Richard Aste. Nueva York: Brooklyn Museum, 2014, 49-103.
- [48] Rivero Lake, Rodrigo. *El arte namban en el México virreinal*. Ciudad de México: Turner, 2005.
- [49] Sebastián López, Santiago. *Emblemática e historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1995.
- [50] Toro, Fernando, José Herminsul Mina y Carlos Andrés Bolaños, "Physico-Mechanical and Thermal Studied of Mopa-Mopa Natural Resin Conditioned at Different Relative Humidities", *Revista Biotecnología en el Sector Agropecuario y Agroindustrial* Vol: 11 n.º 1 (2013): 30-36.
- [51] Yamazaki, Tsuyoshi. *Umi o watatta nihon shikki I (16-17 seiki), Nihon no Bijutsu (426)*. Tokio: Shibundô, 2001.



Cómo citar

Kawamura Kawamura, Yayoi. "Encuentro multicultural en el arte de barniz de Pasto o la laca del Virreinato del Perú". *Historia y Sociedad* n.º 35 (2018): 87-112. <http://dx.doi.org/10.15446/hys.n35.69838>