

COLORES PARA EL MILAGRO. UNA APROXIMACIÓN INTERDISCIPLINARIA AL ESTUDIO DE PIGMENTOS EN UN CASO SINGULAR DE LA ICONOGRAFÍA COLONIAL ANDINA.*

* Los resultados de este trabajo forman parte del proyecto F090 “El Color en los Cielos e Infiernos de la pintura colonial andina.” Programa UBACyT 2004–2007.

Dra. Gabriela Siracusano
CONICET–Universidad de Buenos Aires–IDAES

E-mail: gsiracusano@fibertel.com.ar

Arq. Rosanna Kuon

Conservadora y restauradora particular

E-mail: rkuon@terra.com.pe

Dra. Marta Maier

CONICET-Universidad de Buenos Aires

E-mail: maier@qo.fcen.uba.ar

Daniela Parera

Universidad de Buenos Aires

E-mail: danielaparera@hotmail.com

INTRODUCCIÓN

Este trabajo consiste en un estudio comparativo de dos pinturas americanas coloniales del área andina realizadas entre los siglos XVII y XVIII que exhiben la representación iconográfica de un hecho histórico no falto de matices sagrados: la Aparición y Milagro de la Virgen en el sitio de Cusco. Mediante una práctica interdisciplinaria que combina los trabajos de conservación, química e historia del arte, analizaremos el contexto de producción de estas imágenes (elecciones técnicas, identificación y usos de pigmentos, vínculos culturales, históricos y simbólicos entre ellas), a fin de presentar nuevas alternativas y visiones sobre las mismas. El estudio de los materiales y técnicas en la pintura colonial andina ha sufrido un desarrollo sustancial durante los últimos diez años. Gracias al trabajo interdisciplinario e interregional entre países como Argentina, Perú y Bolivia, se han profundizado los conocimientos referidos a la identificación, circulación y usos técnicos de los pigmentos en dicha área, así como la interpretación cultural del papel ocupado por el color en las prácticas culturales andinas.

En esta oportunidad nos centraremos en un estudio de caso: el descenso milagroso de la Virgen María en el sitio de Cusco, una construcción cultural elaborada sobre uno de los eventos más significativos de la historia del Virreinato del Perú. Para ello, tomaremos dos imágenes registradas, ambas vinculadas a la llamada “escuela cusqueña”: *Virgen del Suntuturhuasi*, perteneciente a una colección privada (Lima, Perú), de autor anónimo y últimamente fechada en 1751 (**figura 1**), y la *Aparición y milagro de la Virgen en el sitio de Cusco*, propiedad del Complejo Museográfico Enrique Udaondo (Luján, Argentina), también de mano anónima y con

diferentes dataciones concebidas entre mitades del siglo XVII y mitad del XVIII (**figura 2**).

METODOLOGÍAS DE ANÁLISIS EN LA CONSERVACIÓN, LA QUÍMICA Y LA HISTORIA DEL ARTE.

Conservación (1)

Título: *Virgen del Sunturhuasi*

Técnica: óleo sobre tela

Autor: Anónimo

Fecha: Primeras décadas del siglo XVIII

Procedencia: Región andino peruana. (Escuela cusqueña)

Dimensiones: 330 x 252 cm.

Colección privada (Lima, Peru)

Estado de conservación inicial. El lienzo estuvo sujeto a una intervención anterior de muchos años de antigüedad y a condiciones de conservación poco adecuadas que incrementaron su deterioro a través del tiempo.

Las principales alteraciones que presentaba el lienzo eran los numerosos quiebres del soporte original y de la estratigrafía ocasionados por el plegado múltiple de la obra; contracciones del soporte y deformaciones del plano por la falta de tensión y bastidor adecuados; abrasión de la capa pictórica; gruesos estratos de barniz degradado y repintes generalizados sobre estucos burdamente aplicados. (**figura 3**)

Tratamiento de conservación. La intervención no fue un procedimiento fácil de llevar debido a la dimensiones de la obra y las dificultades de manipulación en un taller privado. Es preciso resaltar los inconvenientes de llevar a cabo una restauración sin el equipamiento adecuado por las condiciones de espacio disponible para su manipulación y posición de trabajo de los restauradores, así como para su transporte desde y hacia el lugar de origen. El criterio aplicado fue el de intervenir lo menos posible a pesar de los múltiples problemas de conservación iniciales de la pintura. No fue necesario retirar el reentelado de una intervención anterior ya que presentaba condiciones estables en su estructura. Se aplicaron bandas de extensión con Beva 371 y se utilizó este mismo material para la adhesión de fragmentos de soporte original desprendidos del soporte secundario existente. La eliminación de dos capas de barniz se hizo en forma mecánica por la imposibilidad de removerlos completamente con la utilización de solventes polares. Al ser removidos se encontró una capa pictórica original completamente abrasionada, presencia de gruesos estucos y repintes cubriendo estratos pictóricos originales. La restitución de las faltantes de base se hicieron con encaústica por ser un material que aplicados en zonas de cortes y quiebres permitía mayor flexibilidad para su manipulación sin posibilidades de desprendimiento (el lienzo debía ser enrollado para su transporte y

montaje en la vivienda del propietario en un 5º piso de un edificio). La reintegración pictórica se hizo con pigmentos al barniz “maireri” utilizando el método ilusionista, pasando por diversos retoques identificables mediante pequeños puntos. Como terminación de la obra se aplicó por aspersión dos capas de barniz: una de resina dammar diluida en xilol y una segunda capa el mismo material con agregado de cera microcristalina para darle un acabado semimate.

Título: *Aparición y milagro de la Virgen en el sitio de Cusco*

Técnica: óleo sobre tela

Autor: Anónimo

Fecha: últimas décadas del siglo XVII.

Procedencia: Región andino peruana. (Escuela cusqueña)

Dimensiones: 282 x 230 cm.

Complejo Museográfico Enrique Udaondo (Lujan, Argentina)

Estado de conservación inicial e intervenciones. Esta obra formó parte del programa de restauración aplicada por la Fundación TAREA de Argentina, entre 1987 y 1997. Su estado de conservación inicial presentaba carcomas y deformaciones. Su soporte de lino estaba compuesto por dos piezas aproximadamente del mismo tamaño unidas por una costura principal. Su base de preparación era delgada, de color gris claro, de débil cohesión. Su capa pictórica también era magra, con múltiples desprendimientos y repintes, y evidenciaba la marca dejada por una inundación sufrida en el museo que la aloja. Su tratamiento, según consta en las fichas efectuadas por la restauradora Viviana Mallol y en la publicación correspondiente, fue muy complejo. Luego de una primera consolidación, la obra fue reentelada y la unión de las dos telas se llevó a cabo en la mesa térmica con la que contaba dicho taller. Los barnices y repintes fueron removidos y el retoque se realizó siguiendo diferentes criterios de acuerdo a los diversas condiciones del cuadro.(2)

ESTUDIOS QUÍMICOS

Los estudios de microscopía electrónica de barrido (SEM) se realizaron sobre las estratigrafías de las muestras. Se utilizó un microscopio electrónico de barrido (Philips XL 30 ESEM) equipado con un detector de energía dispersiva de rayos X para los estudios de microanálisis inorgánico. Los resultados se muestran en las Tablas 1 y 2. La muestra de barniz fue analizada por espectroscopía infrarroja (FTIR) en un equipo Nicolet Magna-550 por preparación de una pastilla con KBr. Se identificó bermellón a partir de la detección de mercurio (Hg) por SEM. El pigmento rojo tierra se identificó como hematita por la presencia de hierro (Fe) en el análisis por SEM. El resinato de cobre se observó transparente y verde viscoso bajo el microscopio óptico y no evidenció la presencia de partículas. La escasa cantidad de muestra disponible no permitió la exacta identificación de sus componentes por cromatografía gaseosa acoplada con espectrometría de masa. La presencia de cobre (CU) se determinó

por SEM. Indigo se preparó con blanco de plomo, un carbonato básico ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$). En el caso de la muestra HS6, se detectó sólo plomo (Pb) por SEM como el principal componente, mientras que para la muestra HS3, se identificó una mezcla de índigo, azurita y blanco de plomo en la capa verde, lo cual se confirmó por la presencia de cobre y plomo en el análisis por SEM.

La presencia de esmalte se identificó en la muestra HS7 por SEM por detección de silicio, potasio y cobalto como componentes mayoritarios en presencia de cantidades menores de impurezas como hierro y arsénico. La presencia plomo en la capa indicó la mezcla de esmalte con blanco de plomo. El espectro FTIR del barniz mostró la presencia de bandas de absorción debidas a hidroxilo (3448 cm^{-1}), carbonilo ($1750\text{-}1710\text{ cm}^{-1}$) y CH ($2900\text{-}2950, 1456\text{ cm}^{-1}$), lo cual indicaría la presencia de una resina natural.(3)

Materiales del color utilizados en el corpus:

El pintor anónimo del lienzo de Lima utilizó diversos pigmentos, todos ellos muy presentes en la paleta colonial andina: bermellón, blanco de plomo, ocre amarillo, resinato de cobre, azurita, hematite y Siena natural.

TABLA 1: Virgen del Sunturhuasi (Lima). Resultados SEM-EDAX.

Muestra	Color	Estratigrafías	SEM-EDAX	Pigmentos
HS 2	Rojo	1. Rojo 2. Ocre 3. Base	1. S, Hg, Pb, Al, Si, Cl, Ca, Fe, C, O. 2. Pb, Al, Si, Cl, Ca, Fe, C, O	1. Bermellón, blanco de plomo 2. Ocre amarillo, blanco de plomo
HS 3	Verde	1. Mezca con azul 2. Verde 3. Azul 4. Base	2. Cu, Pb, Al, Si, Mg, Cl, Ca, Fe, C, O 3. Pb, Cu, Al, Si, Mg, Cl, Ca, Fe, C, O	2. Resinato de cobre, blanco de plomo 3. Índigo, azurita, blanco de plomo 4. Tierra
HS 4	Azul	1. Azul repinte 2. Estuco	2. Pb, Al, Si, Mg, K, Cl, Ca, Fe, Ti, C, O	2. Carbonato de calcio, Hematite
HS 5	Tierra	1. Tierra blanca 2. Tierra oscura 3. Blanco 4. Base	1. Pb, Al, Si, Mg, K, Cl, Ca, Fe, Ti, C, O 2. Pb, Al, Si, Mg, K, Cl, Ca, Fe, Ti, C, O 3. Pb, Al, Si, Mg, Cl, Ca, C, O	1. Siena natural, Blanco de plomo 2. Tierra oscura 3. Blanco de plomo
HS6	Azul	1. Azul 2. Base	1. Pb, Al, Si, Mg, P, K, Cl, Ca, Fe, C, O	1. Índigo, blanco de plomo 2. Tierra

Bermellón:

Era uno de los más aconsejados por los manuales españoles que circularon por América. En este continente, el bermellón era extraído de las minas de Huancavelica (Perú). Su nombre nativo era *Paria* o *llimpi*. Muchas fuentes escritas históricas destacan que, antes de la conquista, los indígenas de Potosí lo usaban con fines rituales. En nuestro lienzo de Lima, el pintor lo utilizó mezclado con blanco de plomo sobre una capa de ocre amarillo, con el fin de obtener una tonalidad cálida en las carnaciones. (HS2).

Blanco de Plomo:

También llamado *albayalde*, era importado desde la península aunque también obtenido de las minas de Juli y Azángaro en el Virreinato del Perú. Este color blanco era mayormente usado para el brillo y los efectos luminosos. (HS2, HS3, HS5, HS6). Los manuales sugerían diferentes recetas para su uso.

Resinato de cobre:

El resinato de cobre es un compuesto de cardenillo y una resina vegetal, tal como las obtenidas de algunas coníferas o del copal, usado como incienso por los indígenas americanos. En la región andina, el cardenillo era llamado *llacsa* o *copaquiri*. Cabe señalar que en España se utilizaba el barniz verde de cardenillo para bañar o hacer veladuras sobre una base seca de añil y blanco. En nuestro lienzo de Lima, el artista siguió estrictamente las recetas de los manuales, aplicando un resinato de cobre brillante mezclado con blanco de plomo, sobre una capa de índigo y azurita, para crear el efecto de tonos verde azulados de los árboles y otros objetos. (HS3).

Azurita:

Los manuales se referían a este pigmento como azul fino, azul de Santo Domingo, polvos o cenizas azules, mientras en los Andes su nombre era *Binzos*. La azurita era conocida y apreciada en tiempos pre-hispánicos y se obtenía de las minas de Caspana y Santo Domingo, aunque sufrieron un agotamiento de sus vetas para el siglo XVII. Como observamos en el cuadro de Lima, aparece mezclada con blanco de plomo e índigo debajo de una mano de resinato de cobre, en la sección de los árboles cercana al manto de la Virgen, una combinación de matices que otorgan brillo a esa sección central (HS3). (**figura 4**)

Índigo:

Este colorante azul era conocido como añil o azul de Castilla. Fue muy aplicado en los talleres cusqueños, debido a su bajo costo, buena poder cubritivo, y su capacidad para ser mezclado con otros colores. Guatemala y Honduras fueron sus mayores proveedoras. Los manuales coincidían en que el índigo era preferido para pintar cosas consideradas “de menor importancia”, ahorrando otros pigmentos azules más finos para obras más relevantes. En el cuadro de Lima

aparece mezclado con azurita y blanco de plomo (HS3), y también mezclado con albayalde sobre algunos colores terrosos en el manto de la Virgen (HS6).

Hematite:

También conocido como almagre, almacre, almagra, tierra roja de España, piedra de sangre. En Sudamérica se lo llamaba *Puca Alpa*. Como el bermellón, era usado para la pintura corporal, y era fácilmente obtenido de las montañas. Su uso puede advertirse en gran parte de la pintura colonial andina, ya que era frecuentemente aplicado como base o refuerzo de otros pigmentos tales como el carmín o el bermellón. En el lienzo de Lima (HS4) el hematite aparece debajo de un repinte azul, mezclado con estuco. Diferentes partes de esta pintura evidencian la misma condición material.

Ocre amarillo:

En la region peruana, los nativos lo llamaban *Quellu*. En el caso del lienzo de Lima (HS2), se lo encuentra mezclado con blanco de plomo debajo de una capa de bermellón para la carnación del ángel ubicado a la derecha de la Virgen. Si observamos la estratigrafía, veremos la presencia de lo que puede ser una laca orgánica roja bañando su superficie, aunque no podemos al momento asegurarlo, ya que no se realizaron análisis químicos en esta ocasión. Lo mencionamos porque era muy común en las carnaciones coloniales andinas el uso de laca carmínica para otorgar transparencia a la composición.

Siena Natural:

En el lienzo de Lima este pigmento aparece en una sección blanca de una de las túnicas –unkus– de los indígenas. En la estratigrafía (HS5) se observan cuatro capas diferentes: la base de preparación, blanco de plomo, tierra oscura, y finalmente una mezcla de albayalde con siena natural.

El lienzo de Luján nos permite hablar de un pigmento singular que tuvo una presencia significativa en la pintura colonial andina: el smalte.

TABLA 2: Aparición y milagro en el sitio de Cusco (Lujan).
Resultados SEM-EDAX.

Muestra	Color	Estratigrafía	SEM-EDAX	Pigmento
HS7	Azul	1. Azul 2. Blanco 3. Base	1. Si, K, As, Co, Fe, Pb, C, O 2. Pb, C, O 3. Si, Al, K, Pb, Ca, Fe	1. Esmalte, blanco de plomo 2. Blanco de plomo 3. Tierra

Smalte:

Este pigmento azul vítreo y brillante debe su presencia al óxido de cobalto o saffre. Era conocido también como esmaltín, o azul de Sajonia. Su presencia en el arte colonial andino fue registrado por primera vez por la Dra. Seldes en 1994. El pintor anónimo del cuadro de Luján aplicó el smalte mezclado con blanco de plomo en el manto de la Virgen, para destacar esa figura del resto (HS7). (4)

ESTUDIOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS

La ciudad de Cusco, el centro más importante del poder político incaico, fue refundada por los españoles en 1534. Muchos de los nuevos edificios fueron erigidos sobre estratégicos asentamientos nativos. Tal es el caso de la antigua catedral de Cusco. Durante años se consideró que este sitio particular habría sido un galpón en el que los nativos guardaban armas y objetos relacionados con prácticas guerreras, llamado el Sunturhuasi (casa privilegiada). Sin embargo, según lo demostró Harthe-Terré, ese galpón se habría encontrado en otro lado, y en cambio se trataría de la Casa de Viracocha(5). Dicho lugar, así como la capilla, fue llamado entonces “El Triunfo”. Su nombre evocaba el éxito obtenido por las fuerzas españolas frente a las armas del Inca Manco II, quien durante 1535 y 1536 intentó retomar la ciudad. Las primeras fuentes escritas sobre el tema evidencian que, durante dicho sitio de Cusco, mientras los indígenas estaban quemando la capilla rudimentaria usada como refugio por los conquistadores, el fuego se apagó milagrosamente. Así lo testimonia Pedro Pizarro:

“Pues contaré un milagro que aconteció en el Cuzco con que los indios desmayaron mucho. Fue que los indios deseaban mucho poner fuego a la iglesia, que decían ellos que si la quemaban que nos matarían a todos. Pues aconteció que con alguna piedra o flecha que debieron de echar fuego, como tengo ya dicho, la iglesia se encendió y empezó a arder que era de paja y sin apagar nadie este fuego, ello mismo se apagó, que muchos lo vieron y esto fue ansí, y visto esto desmayaron mucho los indios” (6).

Como podemos advertir, no hay en esta fuente mención a la aparición de la Virgen. La idea de la intercesión de la Virgen tendrá lugar unos años más tarde, como puede advertirse en fuentes como las de Guamán Poma de Ayala y el Inca Garcilaso.

“Como los dichos ynfielos yndios se alsó y sercó con gran suma de yndios y le asercó para acaualle de matar a los cristianos, se le apareció la uirgen María en el ayre, una señora muy doncella y muy hermosa, rresplandeciente. Y dizen los yndios que le echaua rrayos como sol la dicha señora y que trayya una bestidura más blanca que la nieue y andaua defendiendo a los cristianos, echando tierra en los ojos de los yndios ynfielos.” (7)

“Estando ya los indios para arremeter con los cristianos, se les apareció en el aire Nuestra Señora con el Niño Jesús en brazos, con grandísimo resplandor y hermosura, y se puso delante de ellos. Los infieles, mirando esa maravilla, quedaron pasmados: sentían que les caía en los ojos un polvo, ya como arena, ya como rocío, con que se les quitó la vista de los ojos que no sabían dónde estaban. Tuvieron por bien volverse a su alojamiento antes que los españoles saliesen a ellos. Quedaron tan amedrentados que en muchos días no osaron salir de sus cuarteles. Esta noche fue la décima séptima que los indios tuvieron apretados a los españoles, que no les dejaban salir de la plaza, ni ellos osaban estar sino en escuadrón de día y de noche”. (8)

La Virgen María aparecía ahora en el techo, apagando las llamas mediante una emisión divina de arena o polvo que cegaba a los nativos en pos de defender a los españoles. Esta escena derivó en un tema iconográfico que aparece en una serie de lienzos diversos de los cuales los dos lienzos analizados resultan los más desarrollados compositivamente. La imagen de Luján tiene, a diferencia de la de Lima, una extensa cartela que describe los acontecimientos que la representación exhibe y estudios anteriores han destacado acertadamente que la misma habla del suceso como acaecido “en este dichoso sitio”, motivo por el cual se ha entendido que el lienzo debió haber estado colgado en la antigua Iglesia del Triunfo, desmantelada en 1654, y por lo tanto su datación sería anterior a dicha fecha, tomando en cuenta, por otra parte, similitudes entre la representación de las túnicas y aquella de las presentes en las imágenes de Guamán Poma (c.1615) (9). Sin embargo, recientemente se ha sugerido una posdatación del cuadro que ubica su producción en la primera mitad del siglo XVIII, tomando en cuenta varios aspectos, entre ellos, el terremoto de 1650 como factor que puede haber destruido las obras que allí colgaban, la posible alusión del texto mencionado no a la antigua sino a la nueva Capilla del Triunfo levantada para 1732, y por último, su gran similitud con la imagen recientemente registrada en Lima de la que se ha publicado “fechada en 1751”.(10)

Si bien el dato del terremoto no puede desdeñarse, entendemos que dicho tema iconográfico, ligado al castigo de los idólatras y la protección de los cristianos españoles, se muestra acorde al sentimiento y el mensaje establecido desde comienzos de la conquista y particularmente en el siglo XVII.¹ Las revueltas posteriores del siglo XVIII y una situación política y social absolutamente distinta y favorable para con los nativos –recordemos que para esos tiempos la Virgen aparecerá como protectora y abogada de las almas de indios– hacen difícil pensar en dicha imagen como confeccionada para

¹ Cabe señalar que la imagen de Luján perteneció al coleccionista Ambrosetti, quien declara haberla hallado en el Convento de San Francisco de Jujuy (Argentina) junto con otra que podemos llamar “La intercesión de la Virgen en la Batalla de Lepanto”, también cusqueña, San Francisco de Jujuy (Argentina). Resulta llamativo que ambas refieran al tema de la intervención de la Virgen contra la idolatría, dato que abonaría la hipótesis de una factura anterior a 1750.

mitades del siglo y exhibida con tal fin.² Respecto de la fecha 1751 del cuadro de Lima, entendemos que se refiere a una lectura incorrecta de la cartela. En el lienzo de Luján la misma, ubicada en el extremo inferior derecho del cuadro y descubierta luego de una limpieza de barnices oxidados, reproduce en latín el Salmo 131 del Antiguo Testamento que expresa los esfuerzos del Rey David por construir un templo en reemplazo de la idolatría. Resulta muy interesante identificar que, en el caso de la de Lima, la misma no reproduce un texto con letras sino un dibujo del mismo, como producto de una copia realizada por alguien iletrado. De este modo, la fusión entre escritura y pintura es llamativa y permite comprender por qué en la frase “PSL. 131” hayan sido interpretados erróneamente la “L” como “1”, el “1” como “7” y el “3” como 5, dando como resultado “1751” (**figura 5**). Por tal motivo entendemos la imagen de Luján como anterior y fuente de la de Lima, y, asimismo y por los motivos antes expuestos, proponemos una fecha anterior para ambas, más cercana a fines del siglo XVII y primeros años del XVIII. Otro indicio fuerte que permite ubicar a estas obras como no posteriores a mitades del XVIII es la presencia de azurita en una de ellas. Como sabemos, la azurita es casi inexistente en obras coloniales del siglo XVIII, ya que para esa época el agotamiento de las minas en Sudamérica y su difícil distribución en Europa era un hecho.

CONCLUSIONES

La materia como documento del pasado

Nuestra propuesta, anclada en la teoría y metodología de la historia cultural, se asienta sobre una premisa fuerte: concibe la dimensión material de los objetos artísticos como un documento histórico de prácticas pasadas, en constante contrastación con las fuentes escritas e iconográficas contemporáneas, tanto europeas como americanas. En este sentido, nuestra postura teórica interpreta esta manera de investigar como una “arqueología del hacer”, en íntima sintonía con la mirada de Michel Foucault (11).

Los pintores que circularon por tierras andinas durante los siglos XVII y XVIII fueron los creadores de un amplio repertorio iconográfico que sostuvo e impulsó el proceso de conquista y evangelización. Para dicho propósito, hicieron uso de diversos recursos técnicos así como generaron innovaciones compositivas y estilísticas sobre la base de las retóricas que ofrecían tanto el Manierismo como el Barroco. En el caso de nuestras pinturas, la representación y torsión de los cuerpos de los indígenas, sus escorzos, dinamismo y variedad de posturas pueden relacionarse con el magisterio de Miguel Ángel, introducido en el Perú en las últimas décadas del siglo XVI a partir de la producción de Mateo Pérez de Alesio, quien había trabajado en la Capilla Sixtina (12). Sus túnicas *-unkus-* con sus *tokapus* guardan relación con aquellas representadas en la obra de Guaman Poma de Ayala, Nueva Coronica y Buen Gobierno, escrita aproximadamente para 1615. El

² De hecho, las pocas imágenes ligadas al tema, pintadas en el siglo XVIII y XIX, muestran una imagen modificada, con la Virgen como protectora de los indígenas.

lienzo de Lima, aunque muy cercano a esta representación, exhibe una forma más estereotipada en la representación de los cuerpos y un dibujo más idealizado en los *unkus* y *tokapus*. (figura 6) Sin embargo, podemos avanzar un poco más si prestamos atención a su materialidad y sus relaciones con el papel simbólico que tuvo el color en los Andes. En estudios previos, hemos afirmado que, en el caso de las culturas andinas prehispánicas, las prácticas culturales han revelado la presencia del color como un elemento organizador de las formas de sociabilidad. Los colores “teñían” la vida andina. Tanto la iridiscencia de las aguas, como los tintes definidos de la nobleza incaica – presentes en sus *unkus* y sus *maskaipachas* (ornamento de cabeza)– contrastaban con los colores terrosos y naturales utilizados por las gentes sojuzgadas bajo su dominio. El código policromático de los *kipus* (instrumentos mnemotécnicos hechos de cuerdas y nudos de lana de diferentes colores), el uso de los amarillos resplandores como símbolo del culto solar e incaico, los cielos plomizos cargados de colores tenebrosos –signos de malos agüeros–, o las festividades, cubiertas de plumas y flores, nos permiten pensar que el color funcionó como una categoría vital en dicha estructura social. Incluso los polvos de colores –pigmentos y colorantes– tuvieron un papel destacado en las prácticas culturales y religiosas andinas. El bermellón, la azurita, el almagre, los polvos de cardenillo y el oropimente que eran usados en ceremonias rituales como polvos que eran besados y soplados por el aire, eran los mismos que los pintores utilizaban para dar cromatismo y luces a sus pinturas, como es el caso de los dos lienzos estudiados. El cruce de miradas entre la conservación, la química y la historia del arte ha otorgado a estas piezas una dimensión distinta, permitiendo identificar materiales, elaborar hipótesis ligadas a su datación y finalidad, así como establecer nuevos rumbos a seguir para sus posibles interpretaciones respecto de las prácticas culturales que les dieron origen.

NOTAS

- (1) El tratamiento de conservación del lienzo de Lima *Virgen del sunturhuasi* fue realizado por Rosanna Kuon y Jaime Broggi en su taller privado entre 2001 y 2003.
- (2) BURUCÚA J. et al. *Tarea de diez años*, Buenos Aires, Fundación TAREA, 2000, p. 130.
- (3) DERRICK, M, et al. *Infrared Spectroscopy in Conservation Science. Scientific Tools for Conservation*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999.
- (4) Para una ampliación sobre la información histórica de los pigmentos mencionados ver SIRACUSANO, G; *El poder de los colores*, Buenos Aires, FCE, 2005, cap. I.
- (5) HARTHE–TERRÉ, E. Las tres fundaciones de la Catedral de Cuzco, en “Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas”, Buenos Aires, 1949, n°2, pp. 29–70; BURUCÚA J. et al., *op.cit*; MUJICA PINILLA, R., Arte e identidad. Las raíces culturales del barroco peruano, en AAVV. *El Barroco Peruano*, Lima, Banco de

Crédito del Perú, colección arte y tesoros del Perú, 2002, p.48;
ALCALÁ, L. Miraculous apparition of the Virgin in Cusco, en
PHIPPS, E, et al., *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork
1530–1830*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2004,
pp.150-152.

(6) PIZARRO, P. Relación del Descubrimiento y Conquista de los
Reinos del Perú (1571), citado en VARGAS UGARTE, R., *Historia
del culto de María en Iberoamérica, y de sus Imágenes y santuarios
más celebrados*. Buenos Aires, 1947, p. 41.

(7) GUAMAN POMA DE AYALA, F; *El Primer Nueva Crónica y
Buen Gobierno*, México, SigloXXI, 1980, f. 402.

(8) GARCILASO DE LA VEGA, *Historia General del Perú*,
Montevideo, 1963, II Parte, Libro II, Cap. XXV.

(9) BURUCÚA, J., A. JÁUREGUI y H. SCHENONE. Circulación de
grabados e imagen religiosa en la cultura barroca de la América del Sur:
un estudio de caso, en *Lecturas del Historia del Arte*, Vitoria–Gasteiz,
Ephialte, 1994.

(10) MUJICA PINILLA, R., *op.cit*, p.48; ALCALÁ, L. *op.cit.*,
pp.150-152.

(11) SIRACUSANO, G. *op.cit*, pp.15–35.

(12) BURUCÚA, J., A. JÁUREGUI y H. SCHENONE, *op.cit*.

BIBLIOGRAFÍA

BURUCÚA, J., G. SIRACUSANO Y A. JÁUREGUI. Colores en los
Andes: sacralidades prehispánicas y cristianas, En *(In)disciplinas:
estética e historia del arte en el cruce de los discursos. XXII Coloquio
Internacional de Historia del Arte*, México, IIE-UNAM, 2000.

Gisbert, Teresa. *Iconografía y Mitos andinos en el Arte*. La Paz:
Gisbert y Cía, 1980..

SELDES, A., J.BURUCÚA, G. SIRACUSANO, M. MAIER, G.
ABAD, Green, red and yellow pigments in South American painting
(1610 – 1780), en “JAIC” 41 (3), Washington DC,AIC, 2002.

SELDES, A., J. BURUCÚA, A. JAUREGUI, M. MAIER, G.
SIRACUSANO AND G. ABAD. Blue pigments in South American
Painting (1610-1780), en “JAIC” 38, Washington DC,AIC, 1999, pp.
100-123.

SIRACUSANO, G. Azuritas y bermellones en el taller colonial. In
Campos Vera, Norma (ed.). *II Encuentro Internacional de Barroco.
“El Barroco y las fuentes de la diversidad cultural”*, La
Paz, Viceministerio de Cultura, Unión Latina and Unesco, 2004.

EPÍGRAFES DE FOTOS

Fig. 1. Autor anónimo, *Virgen del Suntuahuasi*, primeras décadas del
siglo XVIII, colección privada, Lima (Perú).

Fig. 2. Autor anónimo, *Aparición y milagro de la Virgen en el sitio de
Cusco*, últimas décadas del siglo XVII, Complejo Museográfico
Enrique Udaondo, Luján (Argentina)

Fig. 3. *Virgen del Sunturhuasi*. Detalle de estado de conservación antes de la intervención.

Fig. 4. *Virgen del Sunturhuasi*. Estratigrafía. Resinato de cobre sobre mezcla de azurita, blanco de plomo e índigo.

Fig. 5. *Virgen del Sunturhuasi*. Detalle de la cartela luego de su intervención.

Fig. 6. *Virgen del Sunturhuasi*. Detalle del ángulo inferior derecho luego de su intervención.

Gabriela Siracusano es Doctora en Historia del Arte (Universidad de Buenos Aires, Argentina). Es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas y se desempeña como profesora de la Universidad de Buenos Aires y de IDAES (Universidad Nacional de San Martín). Ha sido *Postdoctoral Fellow* del *J.P. Getty Trust*. Ha recibido subsidios para la investigación de instituciones como Fundación Antorchas, Universidad de Buenos Aires, Agencia Nacional de Promoción Científica, *Getty Foundation*, entre otras. Es Presidente del Centro Argentino de Investigadores de Arte. Actualmente dirige proyectos de investigación sobre el estudio del color en la iconografía de las Postrimerías y en la escultura colonial andina. Es autora de artículos y libros sobre el estudio de materiales del color en el arte colonial sudamericano, entre cuyos títulos se cuenta *El Poder de los Colores* (FCE, 2005).