



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Artes
Departamento de Artes Plásticas

EL COLOR Y EL PIGMENTO EN EL ARTE COLONIAL VENEZOLANO

Irene Centeno y Verónica Rojas
Tutor: Janeth Rodríguez Nóbrega

Caracas, Junio de 2015

Agradecimientos

Reconocemos y agradecemos a todas las personas e instituciones que hicieron posible la realización de este trabajo de grado:

A las guías de sala del Museo de Arte Colonial de Caracas Quinta de Anauco, quienes en medio de diversas limitaciones hicieron todo lo posible por ayudarnos.

A la curadora Gloria Urdaneta de la Colección Colonial de la Universidad Simón Bolívar. Gracias por su apertura al investigador y disposición a difundir el arte.

A nuestra tutora de tesis de grado, Janeth Rodríguez Nóbrega. Gracias por todos los textos, guías y consejos.

Índice General

Lista de imágenes reproducidas	v
Resumen	x
Introducción.....	xi
CAPÍTULO I. El pigmento en la pintura colonial venezolana	13
I.1 El taller del artista.....	16
I.1.1 La Encáustica	16
I.1.2 El Temple	17
I.1.3 El Óleo.....	18
I.1.4 Preparación del Soporte.....	19
I.1.4.1 Madera	20
I.1.4.2 Tela	23
I.1.4.3 Lámina Metálica.....	25
I.1.5 Tradición y Escuelas Pictóricas	27
I.2 Materiales utilizados para crear los pigmentos.....	32
I.2.1 El amarillo	35
I.2.2 El azul	43
I.2.3 El rojo	47
I.2.4 El verde	56
I.2.5 El violeta	60
I.2.6 Los pardos y las sombras	60
I.2.7 El blanco.....	63
I.2.8 El Negro	65
CAPÍTULO II. El color en la pintura colonial venezolana.....	67
II.1 El color en la tradición católica de los siglos XVII y XVIII.....	69
II.2 La teoría del decoro y el color.....	73
II.3 El color en los tratados artísticos	79
II.4 Valores simbólicos asociados a los colores utilizados en la época	84

II.4.1 Jesucristo	84
II.4.2 Virgen María	92
II.4.3 Otras representaciones	102
II.4.3.1 Dios	103
II.4.3.2 San José.....	106
Conclusión	116
Bibliografía.....	120

Lista de imágenes reproducidas

1. Autor desconocido, *Esquema correspondiente a una pintura sobre soporte de madera y Esquema correspondiente a una pintura sobre soporte de lienzo*, fecha desconocida. Reproducido en: Alicia Sánchez Ortiz, *De lo visible a lo legible. El color en una iconografía cristiana: Una clave para el restaurador*, p. 27
2. Manuel Zavala Alonso, *Sin Título*, fecha desconocida. Reproducido en: Roberto Alarcón Cedillo y Armida Alonso Lutteroth, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial. Pintura mural y de caballete. Escultura y orfebrería*, p. 31
3. Escuela del Tocuyo, *Dolorosa*, comienzos siglo XIX. Óleo sobre latón adherido a madera, 27 x 22 cm, colección Universidad Simón Bolívar. Fotografía de Verónica Rojas.
4. Escuela del Tocuyo, *Nuestra Señora de los Dolores con instrumentos de la Pasión*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 74.1 x 57.4 cm, Galería de Arte Nacional. Reproducido en: Mónica Domínguez, *Colección de pintura de los siglos XVII y XVIII*, p.59.
5. Escuela de Mérida, *La Santísima Trinidad*, comienzos del siglo XIX. Óleo sobre madera, 24.6 x 21 cm, colección Universidad Simón Bolívar. Fotografía de Verónica Rojas.
6. Theodore W. Gray, *Orpiment*, 2005. Reproducido en: *Orpiment, an Example of the Element Arsenic*, <http://periodictable.com/Items/Orpiment/index.html> [fecha 15/04/2015]
7. Anónimo, *Inmaculada Concepción*, entre siglo XVII-XVIII. Temple sobre madera, 31.8 x 25.2 cm, colección Universidad Simón Bolívar. Fotografía de Verónica Rojas.
8. Anónimo, *Nuestra Señora de la Candelaria*, comienzos siglo XIX. Óleo y tempera sobre madera, 32 x 23.5 cm, colección Universidad Simón Bolívar. Fotografía de Verónica Rojas.¹

¹ En el trabajo de grado para optar al título de licenciado en Artes: *La pintura sobre lámina metálica en la Venezuela colonial. Un estudio histórico y documental* la Lic. Grisela Arveláez determinó que esta pieza fue hecha sobre latón y la falta de atributos señala que no es una Virgen del Carmen. La información provista en esta lista se mantiene acorde con la proporcionada por la Universidad Simón Bolívar.

9. Escuela del Tocuyo, *Santa Bárbara*, siglo XVIII. Óleo sobre madera, 25 x 17 cm, colección Universidad Simón Bolívar. Fotografía de Verónica Rojas.
10. Escuela del Tocuyo, *Nuestra Señora de las Mercedes*, fines siglo XVIII. Óleo sobre madera, 22.5 x 16 cm, colección Universidad Simón Bolívar. Fotografía de Verónica Rojas.
11. Escuela del Tocuyo, *Nuestra Señora de los Dolores*, fines siglo XVIII, Óleo sobre madera, 34 x 25 cm, Colección Universidad Simón Bolívar. Fotografía de Verónica Rojas.
12. Anónimo, *Nuestra Señora del Carmen* (Detalle), comienzos siglo XIX. Óleo sobre tela, 20 x 16 cm, colección Universidad Simón Bolívar. Fotografía de Verónica Rojas.
13. Anónimo, *Azurita*, Fecha desconocida. Reproducido en: *Reino Mineral*, http://www.reinomineral.eu/epages/62942767.sf/es_ES/?ObjectPath=/Shops/62942767/Products/400.000.100.040 [fecha 15/04/2015]
14. Atribuido a José Lorenzo de Alvarado, *Inmaculada Concepción*, fines siglo XVIII. Óleo sobre tela, 111 x 87 cm, Museo de Arte Colonial Quinta de Anauco. Fotografía de Verónica Rojas.
15. Escuela del Tocuyo, *Nuestra Señora de las Mercedes*, principios siglo XIX. Óleo sobre madera, 22,2 x 14,2 cm, colección Universidad Simón Bolívar. Fotografía de Verónica Rojas.
16. H. Zell, *Cinnabrit*, 22 de noviembre del 2009. Reproducido en: Wikimedia Commons, *Cinnabarit*, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cinnabarit_01.jpg [fecha 15/04/2015]
17. Rob Lavinsky, *Minium*, antes de marzo del 2010. Reproducido en: Wikimedia Commons, *Minium*, <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Minium-232908.jpg> [fecha 15/04/2015]
18. Sonsoles, *Sin título*, 2014. Reproducido en: Sonsoles, *Viajad, viajad, malditos. (Crónicas, relatos y fotos de mis viajes)*, febrero de 2014. http://viajadviajadmalditos.com/2014/02/05/canon-del-colca-ii_-condor-andino-y-san-juan-de-chucho/ [fecha 15/04/2015]
19. José Antonio de Alzate y Ramírez, “Indio recogiendo cochinilla con cola de venado” en *Memoria sobre la naturaleza, cultivo, y beneficio de la grana (...)*,

- Pigmentos de color en vellum, 1777. Reproducido en: Newberry Library, *The Aztecs and the Making of Colonial Mexico. The Persistence of Nahua Culture*, 2007 <http://publications.newberry.org/aztecs/s4i22.html> [fecha 15/04/2015]
20. José Antonio de Alzate y Ramírez, “Preparando la cochinilla para tintura” en *Memoria sobre la naturaleza, cultivo, y beneficio de la grana (...)*, Pigmentos de color en vellum, 1777. Reproducido en: Newberry Library, *The Aztecs and the Making of Colonial Mexico. The Persistence of Nahua Culture*, 2007 <http://publications.newberry.org/aztecs/s4i22.html> [fecha 15/04/2015]
21. Autor desconocido, *Sangre de Drago (Dragon’s Blood)*, fecha desconocida. Reproducido en: HubPages, *Medicinal Plants of the Amazon Rainforest*, 2015 <http://clairemy.hubpages.com/hub/Medicinal-Plants-of-the-Amazon-Rainforest#> [fecha 15/04/2015]
22. Escuela de Mérida, *Santo Niño de Atocha*, comienzos siglo XIX. Óleo sobre madera, 26.5 x 22.5 cm, colección Universidad Simón Bolívar. Fotografía de Verónica Rojas.
23. Escuela del Tocuyo, *Santa Rosalía de Palermo*, comienzos siglo XIX. Óleo sobre madera, 22 x 16 cm, colección Universidad Simón Bolívar. Fotografía de Verónica Rojas.
24. Autor desconocido, *Malaquita*, fecha desconocida. Reproducido en: Minerales de Colección, *Minerales. Tienda de minerales*, <http://www.mineral-s.com/malaquita.html> [fecha 15/04/2015]
25. Escuela del Tocuyo, *Santa Lucía*, comienzos siglo XIX. Óleo sobre madera, 30.2 x 22.4 cm, colección Universidad Simón Bolívar. Fotografía de Verónica Rojas.
26. Escuela del Tocuyo, *Inmaculada Concepción*, comienzos siglo XIX. Óleo sobre madera, 19.5 x 14 cm, colección Universidad Simón Bolívar. Fotografía de Verónica Rojas.
27. Escuela del Tocuyo, *Nuestra Señora del Carmen*, comienzos siglo XIX. Óleo sobre madera, 29 x 22.5 cm, colección Universidad Simón Bolívar. Fotografía de Verónica Rojas.
28. Anónimo, *Santa Rosalía de Palermo*, comienzos siglo XIX. Óleo sobre madera, 41.8 x 31 cm, colección Universidad Simón Bolívar. Fotografía de Verónica Rojas.

29. Anónimo, *Nuestra Señora del Carmen*, 1785. Óleo sobre madera, 34 x 24.5 cm, colección Universidad Simón Bolívar. Fotografía de Verónica Rojas.
30. Anónimo, *San Ramón Nonato*, comienzos siglo XIX. Óleo sobre madera, 27 x 19 cm, colección Universidad Simón Bolívar. Fotografía de Verónica Rojas.
31. Atribuido a Juan Pedro López, *Nuestra Señora de la Merced*, 1767. Óleo sobre madera, 41.4 x 30.5 cm, Galería de Arte Nacional. Reproducido en: Mónica Domínguez, *Colección de pintura de los siglos XVII y XVIII*, p. 27
32. Anónimo, *Nuestra Señora de los Dolores*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 103.2 x 80 cm, Galería de Arte Nacional. Reproducido en: Mónica Domínguez, *Colección de pintura de los siglos XVII y XVIII*. p. 63
33. Anónimo, *Nuestra Señora del Carmen*, comienzos siglo XIX. Óleo sobre tela, 20 x 16 cm, colección Universidad Simón Bolívar. Fotografía de Verónica Rojas.
34. Atribuido a Juan Pedro López, *Gran Poder de Dios*, 1775-1780. Óleo sobre tela, Museo de Arte Colonial Quinta de Anauco. Fotografía de Verónica Rojas.
35. Anónimo, *Cristo Crucificado entre la Dolorosa y San Juan*, finales del siglo XVIII. Óleo sobre madera de cedro, 53 x 37 cm, Museo de Arte Colonial Quinta de Anauco. Fotografía de Verónica Rojas.
36. José Lorenzo de Alvarado, *Nuestra Señora del Carmen intercediendo por las ánimas del Purgatorio ante la Santísima Trinidad*, hacia 1795. Temple sobre tela, 212 x 152 cm, Galería de Arte Nacional. Reproducido en: Mónica Domínguez, *Colección de pintura de los siglos XVII y XVIII*. p.17
37. Atribuido a Juan Pedro López, *Jesús Nazareno*, segunda mitad del siglo XVIII. Óleo sobre tela, 96 x 79 cm, Museo de Arte Colonial Quinta de Anauco. Fotografía de Verónica Rojas.
38. Anónimo, *Nuestra Señora de la Candelaria*, primera mitad del siglo XVIII. Óleo sobre tela, 103 x 80 cm, Museo de Arte Colonial Quinta de Anauco. Fotografía de Verónica Rojas.
39. Atribuido a Juan Pedro López, *Inmaculada Concepción*, 1775. Óleo sobre tela, 195 x 126 cm, Museo de Arte Colonial Quinta de Anauco. Fotografía de Verónica Rojas.

40. Escuela del Tocuyo, *Inmaculada Concepción*, siglo XIX. Óleo sobre latón, 27.2 x 21.3 cm, Colección Universidad Simón Bolívar. Fotografía de Verónica Rojas.
41. Escuela caraqueña, *Nuestra Señora de la Luz*, segunda mitad del siglo XVIII. Óleo sobre tela, 74.5 x 71.4 cm, Galería de Arte Nacional. Reproducido en: Mónica Domínguez, *Colección de pintura de los siglos XVII y XVIII*. p.45
42. Atribuido a Pintor del Tocuyo, *Virgen del Rosario con San José, San Juan Bautista y San Nicolás de Bari*, finales del siglo XVIII. Óleo sobre madera, 61 x 43 cm, Galería de Arte Nacional. Reproducido en: Mónica Domínguez, *Colección de pintura de los siglos XVII y XVIII*. p. 35
43. Anónimo, *La Dolorosa*, segunda mitad del siglo XVIII. Óleo sobre tela, 88 x 61 cm, Museo de Arte Colonial Quinta de Anauco. Fotografía de Verónica Rojas.
44. Anónimo, *Coronación de la Virgen*, segunda mitad del siglo XVIII. Óleo sobre madera de cedro, 46 x 36 cm, Museo de Arte Colonial Quinta de Anauco. Fotografía de Verónica Rojas.
45. Seguidor de José Lorenzo de Alvarado, *Coronación de la Virgen*, finales del siglo XVIII. Óleo sobre tela, 81 x 66 cm, Museo de Arte Colonial Quinta de Anauco. Fotografía de Verónica Rojas.
46. Atribuido a Juan Pedro López, *San José y el Niño*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 119 x 75 cm, Colección Banco Mercantil. Reproducido en: José Manuel Hernández, *El noble arte de la pintura. Venezuela 1700-1810*. Caracas, Fundación Banco Mercantil, 2000, p. 23
47. Escuela del Tocuyo, *San José*, siglo XIX. Óleo sobre madera, 26 x 18 cm, Colección Universidad Simón Bolívar. Reproducido en: *Colección Arte Colonial USB*, <http://www.colecciondearte.cultura.usb.ve/tocuyo/8.html> [fecha: 14/04/2015]

Resumen

Este trabajo de grado está orientado hacia el estudio del pigmento y del color utilizado en la pintura religiosa de la Venezuela colonial. Es un trabajo documental, que compila información a partir de estudios previamente realizados por historiadores de arte para fijar un panorama sobre el uso del pigmento y la simbología del color durante la época y el espacio elegido. El pigmento es descrito como materia y se explica su proceso de preparación. El color es explicado mediante la teoría del decoro, evidenciando su uso y simbología en las obras de arte. Ambos temas se unen en la conclusión a través de reflexiones en torno al desarrollo de la paleta de colores en la pintura colonial venezolana.

Introducción

Al acercarnos a las artes plásticas hallamos que una de sus expresiones más representativas es la pintura. Ella comienza a generarse en el plano físico gracias a la relación causa-efecto que se da entre el pigmento y el color, expresada sobre una superficie. A través de los rayos de luz reflejados por los materiales presentes en el pigmento, se logra producir la impresión del color en la retina. Debido a la importancia de estos elementos, este trabajo de investigación se centra en ellos.

El desarrollo de la pintura en nuestro país ha sido bastante extenso a lo largo de la historia, por lo cual se seleccionó solamente aquella perteneciente al espacio temporal de la época colonial en Venezuela. Consideraremos la fecha de inicio de la colonia con la fundación de Santa Ana de Coro en 1527 y su final en 1810 cuando comienza el proceso de emancipación. Cabe destacar que en esta época la pintura de temática religiosa es de gran importancia, llevándonos a centrar esta investigación específicamente en ella.

El color y el pigmento han sido objetos de estudio en otras ocasiones pero, en lo que concierne a los estudios realizados en territorio venezolano sobre el período seleccionado, resultan ser bastante generales. Aunque existen documentos de la época tales como los testimonios de los cronistas de Indias, registros portuarios de aduana y textos sobre economía colonial, estos son sumamente extensos y abarcan un gran número de temas que no son pertinentes a esta investigación. En lo que concierne al pigmento, no se encontraron los análisis químicos requeridos para determinar con absoluta certeza cuáles fueron los pigmentos empleados por los pintores. El Centro Nacional de Conservación y Restauración Patrimonial ha realizado estudios químicos de piezas escultóricas, pero no ha publicado ningún estudio en torno a obras pictóricas. No es posible confirmar que estos análisis químicos no se hayan realizado en otras instituciones, pero al no estar publicados, los mismos son inaccesibles. Dentro de este marco histórico, el color también ha sido dejado

a un lado, siendo apreciado como un extra decorativo. Debemos recordar que el color, además de ser un fenómeno visual, tiene una carga simbólica que sirve como testimonio historiográfico que da cabida a la interpretación e investigación.

Las investigaciones dentro del marco venezolano que sirvieron como directrices para llevar a cabo este trabajo de grado, fueron realizados por Alfredo Boulton, Carlos Duarte, Jorge Rivas y Janeth Rodríguez. A pesar de los esfuerzos investigativos de estos historiadores del arte venezolano, ninguno de ellos es experto en materia química, por lo cual no poseen extensos estudios en cuanto al pigmento. En ocasiones, han investigado la iconografía de la imagen, pero no se han encontrado estudios en los que se centren principalmente en el tema del color.

Fuera del territorio venezolano sí se han realizado las investigaciones sobre el pigmento y el color concernientes a nuestro enfoque de estudio, por lo cual recurrimos a trabajos como los de Gabriela Siracusano y Alicia Sánchez Ortiz, entre otros, que analizaron los territorios cercanos a Venezuela durante el dominio hispánico. Al no conocer la situación en Venezuela, los demás países (sobre todo el resto del área andina) son el referente más cercano que podemos tener. Por esta razón, son mencionados dentro del trabajo de grado aunque el tema esté orientado hacia el territorio venezolano.

El primer capítulo se titula *El pigmento en la pintura colonial venezolana* y se centra en el pigmento como materia. Esta sección fue investigada y redactada por Irene Centeno. Aquí se determina qué es el pigmento junto con la manipulación del mismo en los talleres. Se explican las técnicas y los pasos a seguir para su ejecución. También se mencionan y explican los demás materiales empleados para realizar una obra pictórica. Después se definen los pigmentos, su apariencia y compuestos, que estaban a disposición de los pintores americanos y si era posible encontrar o no el material localmente. En ciertos casos se indica la preferencia hacia cierto pigmento o la técnica en la cual se empleaba con mayor frecuencia.

El segundo capítulo titulado *El color en la pintura colonial venezolana* fue investigado y redactado por Verónica Rojas y está dedicado al color y su significado en la pintura de temática religiosa durante la época seleccionada. Explicamos los diferentes conceptos del color desde la mirada de las distintas disciplinas que lo estudian y determinamos cuál es la más relevante a este trabajo. Aclaramos el contexto histórico y cómo el color fue importante en la época mencionada, lo que lleva a explicar la teoría del decoro, sus principales teóricos y lo determinante que fue el uso del color en la pintura religiosa. Por último, nos referimos a cuatro figuras en específico: primero Jesús y la Virgen María, y luego Dios y San José, junto con el significado del color en la creación de dichas imágenes. Decidimos trabajar estos personajes en este orden y no en el acostumbrado (Dios, Jesús, María y San José), como al estudiar las obras recopiladas nos percatamos que las figuras de Jesús y María gozaron de mayor protagonismo que las de Dios y San José, sin dejar de ser importantes en nuestra pintura, por lo que se decidió organizarlas según la frecuencia de su reproducción.

A partir de toda esta información, ambas integrantes de este trabajo de grado trabajaron en conjunto en la conclusión, entrelazando los temas del pigmento y el color, analizando lo que significaron los aportes de la presencia hispánica para las artes plásticas en el territorio venezolano.

Las imágenes referidas en esta investigación también vienen determinadas por un número de factores. Existe una parte del arte colonial venezolano que se encuentra en colecciones privadas, siendo poco accesibles para el investigador. Al intentar acercarnos a algunas instituciones culturales, no encontramos receptividad, cosa que además de afectar la obtención de imágenes también truncó el proceso investigativo. El Museo de Arte Colonial de Caracas Quinta de Anauco, permite hacer recorridos por sus salas pero no tomar fotos con equipos profesionales, aún con cita previa y solicitud formal. Las fotos deben ser tomadas con cámaras digitales sencillas o teléfonos celulares, limitando la reproducción al carácter de “souvenir”. Además de estos

obstáculos, las salas cuentan con poca iluminación y las obras están distantes del espectador. Se intentó mediante diversos métodos obtener una reunión con Carlos Duarte, director de este museo, pero nunca recibimos una respuesta de parte de él, ni de la institución.

La Galería de Arte Nacional también posee una colección de arte colonial. Ésta no se encuentra actualmente en exposición imposibilitando su acceso. Para obtener reproducciones de las mismas se siguió el procedimiento requerido por la institución: redactar una carta explicativa al Centro de Investigación Nacional de las Artes Plásticas solicitando formalmente la reproducción de las imágenes. Curiosamente, el CINAP no posee imágenes digitales en alta resolución de las obras, por lo cual fuimos referidas a una empresa de carácter privado que por una alta suma de dinero nos proporcionaría las imágenes en alta definición.

La Universidad Simón Bolívar cuenta con una colección de arte colonial. Fue posible contactar a la curadora de esta colección, Gloria Urdaneta, quién estuvo dispuesta a conversar sobre la misma y nos invitó a recorrer una exposición temporal en la casa de la Hacienda La Trinidad. Esta exposición tenía una iluminación y disposición óptimas, permitiendo el fácil y cercano acceso a las obras. La curadora, nos guió a través de las salas y permitió fotografiar las piezas. Un gran número de las imágenes de este trabajo de grado provienen de esta exposición debido a la receptividad y apertura de esta institución hacia el investigador.

Como muchas obras han sido repintadas y el estilo artístico perduró varias décadas después de la independencia, es difícil datar con exactitud, por lo que estamos confiando en la información proporcionada por las instituciones y autores consultados.

CAPÍTULO I. El pigmento en la pintura colonial venezolana

El principio de las artes plásticas radica en el trabajo con materiales moldeables a través de diferentes técnicas. Al aplicarlas debe haber una gran dosis de truco, es decir, una ingeniosa estratagema en la aplicación de la técnica desde todas las variantes posibles. Para comprender el inmenso ingenio que se encuentra detrás de la creación plástica, nos vamos a referir a la disciplina de la pintura.

La pintura puede ser definida como “la aplicación de unos materiales reducidos a polvo fino, llamados pigmentos, sobre una superficie curva o plana de otro material llamado soporte (...)”². Basándonos en esta definición, consideraremos soporte como cualquier superficie, de cualquier naturaleza, en la cual descansa o se aplica el pigmento.

Durante la época inicial de la colonia, los pintores “(...) hicieron traer de España todo lo necesario para desarrollar su arte: pinceles, colores, aceites, barnices y soportes para realizar sus obras”³. Aún sin establecer sus talleres, los pintores siempre estuvieron atentos a tener materiales a su disposición. Cabe destacar que: “los antiguos maestros acostumbraban a construir sus soportes pictóricos a partir de los materiales locales de las regiones donde ejercían su oficio o se encontraba ubicado el taller”⁴, por lo cual, a medida que se asentaron en el territorio venezolano, fueron capaces de producir sus propios soportes. Entre esos soportes encontramos telas, maderas, metales, papel; hasta una pared podía servir como soporte de una pintura.

² Palet, Antoni. *Tratado de pintura: Color, pigmentos y ensayos*, p. 19

³ Quiñones, María Dolores y José María Sánchez, “Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, p.47-48

⁴ Sánchez Ortiz, Alicia. *De lo visible a lo legible. El color en una iconografía cristiana: Una clave para el restaurador*, p. 28

Al aplicar un pigmento sobre un soporte, comienza a generarse en el plano físico la pintura. El pigmento que será estudiado a lo largo de este capítulo no es el industrial común —que podemos encontrar hoy en día en cualquier tienda de materiales de arte—, por lo cual, nos referiremos al objeto de estudio en específico como pigmento artístico. De acuerdo a Antoni Palet, es “aquel polvo fino coloreado que sirve para pintar objetos de arte. Puede ser de origen mineral (inorgánico) o vegetal (orgánico), o bien obtenerse por síntesis a partir de muy diversas sustancias, pudiendo ser en este caso de naturaleza orgánica o inorgánica.”⁵ La diferencia entre el pigmento artístico y el industrial se encuentra en el producto acabado, llamado pintura. La pintura industrial tendrá muchísimos compuestos además del pigmento y el aglutinante: estabilizantes, antifloculantes, espesantes, conservantes, secativos y antioxidantes, entre otros; mientras que el pigmento artístico puede tener sólo pigmento y aglutinante.

El aglutinante (o medio) logra la adherencia del polvo fino del pigmento al soporte, es un material que funciona como un puente entre ambos. A su vez, funciona como un protector entre las partículas de polvo fino y un exterior potencialmente agresivo. En caso de que se trabaje con una mezcla de dos polvos finos químicamente distintos, el aglutinante también puede evitar que se dé una reacción química indeseable entre ambos. Generalmente, son de naturaleza orgánica, aunque existen algunas pocas excepciones de origen inorgánico.

Según Antoni Palet, los aglutinantes suelen clasificarse de acuerdo a su solubilidad en el agua:

Se llaman magros a los que son solubles en agua y se aplican con este medio. Se llaman grasos los insolubles en agua y solubles en disolventes orgánicos en general. Estos últimos se aplican casi

⁵ Palet, Antoni, *Tratado de pintura: Color, pigmentos y ensayos*, p. 27

siempre sin la intervención de disolventes, por cuanto ya son líquidos más o menos viscosos.⁶

El aglutinante es un elemento importantísimo en la pintura: “del tipo [de aglutinante] seleccionado por el artista dependerá tanto la manera de aplicar los colores sobre la superficie del lienzo como el efecto final del estrato”⁷. Es el aglutinante quien determina el tipo de pintura, ya sea al temple, al óleo y acuarelas, entre otros.

Entre los aglutinantes más empleados encontramos aceites de origen vegetal, específicamente los de linaza, nueces, espliego o alhucema. El más utilizado fue el aceite de linaza, debido a que este es más fluido, claro, secante y resistente de todos. El aceite como medio:

(...) tiene como características principales dar flexibilidad, pues permite lograr efectos pictóricos tales como transparencias, luminosidades, efectos mate, superposición de pinceladas, así como corregir errores e incluso realizar empastes.⁸

A diferencia del agua, de los alcoholes u otros tipos de disolventes, los aceites, sobre todo el de linaza, secan de manera diferente; al ser extendidos forman películas homogéneas, no se evaporan y al entrar en contacto con el oxígeno del aire se oxidan para formar una capa dura traslúcida.

⁶ Palet, Antoni, *Tratado de pintura: Color, pigmentos y ensayos*, p. 41

⁷Sánchez Ortiz, Alicia, *De lo visible a lo legible. El color en una iconografía cristiana: Una clave para el restaurador*, p. 42

⁸ Falcón, Tatiana y Javier Vázquez Negrete, "José Juárez: la técnica del pintor" en: SIGAUT, Nelly, et al., *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, p. 285

I.1 El taller del artista

El proceso de elaboración de la pintura requiere una variedad de elementos que deben ser cuidadosamente estudiados, manipulados, medidos y utilizados. El laboratorio donde se llevaba a cabo la química de la pintura era el taller del artista donde, además de ser el centro de elaboración de las obras, también se daba lugar la experimentación con diversos materiales.

De todas las variantes del arte colonial, nos centraremos en el ámbito de la pintura, aproximándonos en primera instancia a la de caballete. Entenderemos a la pintura de caballete como “la manifestación pictórica realizada sobre un soporte rígido que puede ser transportada y colocada en otra superficie para poderla admirar”⁹. Existen básicamente tres técnicas empleadas para la ejecución de la pintura de caballete, ellas son: la encáustica, el temple, el óleo y el acrílico.

I.1.1 La Encáustica

La técnica de la encáustica emplea pigmentos mezclados con cera caliente. En la técnica tradicional, los pigmentos molidos se mezclaban con cera de abeja refinada y derretida, junto con un poco de resina. Esta mezcla caliente se aplicaba con la ayuda de un pincel o espátula de bronce sobre un soporte rígido previamente preparado con alguna base blanca.

Para mantener la mezcla de pigmento y cera a una temperatura caliente, existía un instrumento llamado *cestrum*. El *cestrum* estaba compuesto por un barril lleno de carbones encendidos, sobre el cual el pintor colocaba su paleta, usualmente metálica.

⁹ Alarcón Cedillo, Roberto y Armida, Alonso Lutteroth, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial. Pintura mural y de caballete. Escultura y orfebrería*, p. 23

Al terminar de extender o plasmar la capa pictórica, era necesario aplicar calor sobre la superficie para unificar los colores y ligar la pintura empleada, pero sin alterarla, y así asegurar la unión de esta capa con el soporte. Una vez enfriada, al frotar un algodón ligeramente sobre la capa, era posible obtener un acabado satinado. Cabe destacar que aunque la encáustica figura entre los procedimientos técnicos que se realizaban en los talleres de la época, en la pintura venezolana del siglo XVI al XVIII no hemos encontrado evidencias de su uso.

I.1.2 El Temple

Por su parte, la técnica del temple consiste en mezclar los pigmentos con algún adhesivo natural. Estos adhesivos podían provenir de la caseína, cola, goma arábiga y hasta del huevo. A esta mezcla de adhesivos también se agregaba un poco de agua. La cantidad de agua empleada era un punto crucial en la elaboración de este pigmento. Agregar mucha agua daba como resultado una pintura muy diluida, pero al agregar muy poca agua, la pintura se secaba muy rápido, causando que esta misma se escamase durante el proceso de secado. Como preservativo se utilizaban unas pocas gotas de esencia de clavo y como emulsificante, un poco de alcohol. Para aplicar la pintura sobre el soporte, el pintor se valía de pinceles. Esta técnica tiene una presencia muy fuerte en los talleres de regiones como El Tocuyo y Mérida.¹⁰

¹⁰ Para ejemplos de véase la Figura Figura № 7 y № 36.

I.1.3 El Óleo

Aunque la pintura al óleo tuvo sus inicios en el siglo XV, ya para el siglo XVI sus procedimientos técnicos habían alcanzado tal desarrollo en Europa, que pudo desplazar a la técnica de la pintura al temple y a la encáustica. Su preparación tiene las mismas bases que las del temple, excepto que en vez de mezclarse con algún adhesivo, el pigmento se unía con diversos aceites, usualmente de origen vegetal, que servían de aglutinante. “La combinación de aceite y pigmento hace una suspensión que no se descompone de manera rápida”¹¹, por lo cual era un medio de creación bastante estable y “las pastas de color bien selladas se pueden preparar y guardar por meses”¹².

Entre otras ventajas del óleo, encontramos que la pintura se puede trabajar en diversas sesiones sin tener que volver a alterar la capa anterior. Además el aceite permite al artista jugar con la viscosidad de la pintura para así generar superposiciones, empastes o transparencias y crear efectos lumínicos, saturaciones de color y diferentes texturas con mayor facilidad.

Durante el siglo XV hubo una mejoría considerable en los métodos de refinamiento del aceite de linaza, sirviendo como agente propulsor para el desarrollo de la pintura al óleo¹³. Además, durante esta época era posible adquirir fácilmente sustancias diluyentes, como el alcohol y la esencia de trementina, para diluir las resinas y obtener barnices y pinturas.

El barniz es muy importante dentro de la pintura al óleo. Él crea una capa de protección que aísla los colores de la superficie del medio ambiente, actúa como una especie de cristal protector de la capa pictórica que podía ser

¹¹ Falcón, Tatiana y Javier Vázquez Negrete, "José Juárez: la técnica del pintor" en: SIGAUT, Nelly, et al., *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, p. 283

¹² Ibid. p.283

¹³ Alarcón Cedillo, Roberto y Armida, Alonso Lutteroth, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial. Pintura mural y de caballete. Escultura y orfebrería*, p. 24

renovado en cualquier momento, en caso de ensuciarse o deteriorarse. Debía ser aplicado al menos doce meses tras haber sido culminada la obra para evitar los cambios de tonos de la pintura mediante la oxidación prematura, al no dejar que los aceites se sequen a la perfección. La preparación del barniz requiere resinas de origen natural molidas¹⁴. Estas resinas se disolvían en un solvente como la esencia de trementina o el vino. Al aplicar el barniz, la obra adquiere una brillantez particular.

Durante el siglo XVI habían diferentes recetas para elaborar el barniz, pero la más común era con sandárica o grasilla (resina o goma del enebro), diluida en aceite de linaza. Los barnices se enviaron ya elaborados a América, aunque también se hicieron envíos de gomas y resinas necesarias para producirlos localmente.

I.1.4 Preparación del Soporte

La presencia del pigmento en el taller del artista no sólo se limitaba a la fase de aplicación de la pintura para crear una imagen. Dentro del taller también se llevaba a cabo la preparación del soporte, procedimiento laborioso, compuesto por varias etapas. En ciertas etapas específicas, el pigmento se hacía presente. Por esta razón, ahondaremos en la preparación del soporte.

El soporte es la “(...) estructura física que sostiene o lleva la capa de pintura”¹⁵. Este término demuestra la amplitud de soportes disponibles para el artista, pero para efectos de esta investigación, nos enfocaremos en la madera, la tela y el metal que son los más frecuentes en nuestro territorio.

¹⁴ Ibid. p. 29

¹⁵ “Support: a term used to designate the physical structure which holds or carries the ground or paint film of a painting”, *The Concise Oxford Dictionary of Art Terms*, Traducción de Irene Centeno

I.1.4.1 Madera

En el caso de elegir la madera como soporte, era importante que esta misma fuese de buena calidad. Los pasos a seguir, por más básicos que parezcan, debían ser realizados con el mayor cuidado y atención posible, debido a que cualquier imperfección en la madera se iba a ver reflejada en la capa pictórica.

La madera se cortaba en tablones, tomando en cuenta que sus cantos quedasen perfectamente alisados. Para unirlos, se empleaba una cola muy densa preparada con retales, es decir, piezas sobrantes de telas o piel de animales (cuero). Mientras se secaba, la madera se mantenía fuertemente prensada. En caso de querer darle mayor resistencia al soporte, se unía la madera a una base de ensamblajes pegados con cola.

Al estar ya completamente seca la madera, y unidos los tablones para el soporte, se quitaban los nudos y las partes resinosas. Las áreas resinosas eran quemadas con hierros o carbones encendidos. En ciertos casos se llegaba a picar la superficie para eliminar esas partes. Los huecos creados se rellenaban utilizando fragmentos cilíndricos o tacos de la misma madera pegados con cola fuerte. Los nudos que no eran considerados como un peligro para la obra por el maestro pintor, eran frotados con jugo de ajos (por su propiedad fungicida) para cerrarlos y desengrasar la superficie.

La técnica tradicional seguía después con el procedimiento de engatillado, durante el cual se fijaban con pernos de madera o de hierro las uniones de los tablones y las partes débiles del soporte. Este trabajo en particular no fue realizado con mucha frecuencia en la Nueva España, y posiblemente tampoco en territorio venezolano.

Una vez hecho esto, se aplicaba una capa de una sustancia impermeabilizante, preparada a base de jugo de ajos o una aguada de cola¹⁶. Esta capa permitía cubrir las grietas y poros de la madera y ofrecía mayor resistencia a la superficie. Para dejar la superficie completamente uniforme, una vez seca, las protuberancias eran eliminadas con un cuchillo y la superficie era lijada. Para reforzar la madera y evitar la separación de los tablones por los cambios de humedad o cualquier otro factor que pudiese torcer la madera, se utilizaba una capa de cuero o fibras de plantas desgarradas sobre una tabla con clavos la cual era adherida al reverso del soporte mediante una cola bastante densa.

Tras haber concluido todos los trabajos de protección, las zonas que todavía presentaban alguna imperfección eran enlienzadas por el anverso empleando lino viejo y delgado rasgado en tiras largas. Utilizando las manos, las tiras largas eran impregnadas con una cola fuerte y se dejaban secar por varios días. En ciertos casos, el enlienado podía ser realizado de manera total, cubriendo todo el anverso de la madera con un lienzo, para otorgarle aún más resistencia. En la Nueva España solamente se han hallado soportes de muy pequeñas dimensiones sin enlienzar, mientras que en nuestro país no hay información que nos permita afirmar lo mismo.

Todos estos pasos nos llevan a un encuentro con el pigmento, en la aplicación de las bases de preparación. Estas bases eran realizadas con una mezcla de carbonato de calcio, conocido como blanco de España, aglutinado con cola. Realizar la base de preparación “consistía en aplicar varias capas superpuestas, ligeras, calientes y progresivamente más débiles de la primera a

¹⁶ Alarcón Cedillo, Roberto y Armida, Alonso Lutteroth, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial. Pintura mural y de caballete. Escultura y orfebrería*, p. 29

la última. Cada mano de aparejo debía aplicarse en caliente sobre la anterior estando ésta ya enteramente seca.”¹⁷

La cola utilizada en este procedimiento provenía de la piel del cuello de cabritos o cabras y de raeduras de pergamino, que habían sido bien lavados y reposados en agua por al menos un día antes de ser hervidos. Dependiendo del clima, la cola se preparaba de diversas maneras. En caso de ser un clima frío, se añadían retazos de orejas o piel de cabra o carnero, para otorgarle mayor adherencia.

La base de preparación dejaba a la superficie lista para elaborar el boceto y llevar a cabo la pintura. Una vez seca la base, el pintor podía trazar los elementos de la obra y aplicar el color. Para la aplicación de la capa pictórica sobre un soporte de madera, se utilizaban las técnicas del temple o la del óleo. A través de los siguientes esquemas (Figura Nº 1) se puede observar con mayor claridad las diferentes capas que conforman una pintura.

- 1.- Soporte de madera
- 2.- Cuero/Tela/Estopa
- 3.- Posible impregnación
- 4.- Preparación
- 5.- Imprimación/Bol
- 6.- Lámina metálica
- 7.- Capa pictórica
- 8.- Protección barniz

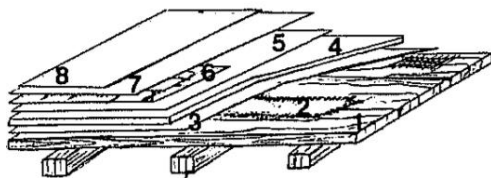


Gráfico 1.- Esquema de una pintura sobre madera.

- 1.- Bastidor
- 2.- Soporte textil
- 3.- Impregnación
- 4.- Preparación/Imprimación
- 5.- Capa pictórica
- 6.- Protección barniz

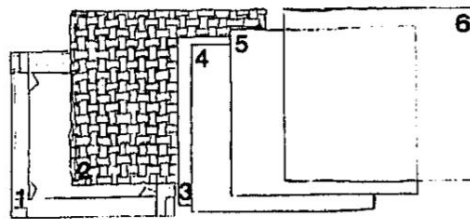


Gráfico 2.- Esquema de una pintura sobre lienzo.

Figura Nº 1

Manuel Zavala Alonso, *Sin Título*, Fecha desconocida

¹⁷ Navarro, Vicente, *Técnica de la escultura*, p. 163 citado por Alarcón Cedillo, Roberto y Armida, Alonso Lutteroth, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial. Pintura mural y de caballete. Escultura y orfebrería*, p. 27

I.1.4.2 Tela

La pintura sobre tela en América surge a la par de la pintura sobre madera. Durante los primeros años de la colonia había escasez de lino en el nuevo continente, pero se importó la planta para su cultivo. La producción local de textiles nunca llegó a cubrir las necesidades de la población, así que a pesar del cultivo de las plantas necesarias, se tuvo que recurrir a la importación.

La calidad de los textiles españoles era asegurada de diferentes maneras. Los veedores los revisaban y ponían el sello del gremio, después de este sello venía el sello de la ciudad y un tercer sello era del maestro tejedor que garantizaba la autenticidad y calidad de la técnica y los materiales empleados. En el reverso de algunas obras todavía se ven estos sellos y es posible rastrear el origen del textil.

En general, los textiles que sirvieron como soportes en la colonia poseen características muy particulares. Hay poca uniformidad en el trenzado del hilo al igual que variaciones en el número de trama y urdimbre debido a la falta de instrumentos mecánicos y la utilización de métodos manuales (Figura № 2).

Además del lino que fueron empleados otros materiales como por ejemplo el cáñamo ya sea sólo o con mezcla de lino y algodón. Los lienzos eran preparados con varias manos de aguacola para sellar los poros y otorgarle impermeabilidad y rigidez al soporte.

Mediante los tratadistas de pintura, se conoce que los maestros de la pintura sobre el textil no realizaban labores de carpintería, por lo cual acudían a carpinteros para la elaboración de los soportes auxiliares o bastidores. En caso de que el maestro pintor ya contase con bastidores del tamaño requerido, pegaba la tela al frente o a los cantos del bastidor empleando una cola muy densa y seguía con las demás preparaciones requeridas.

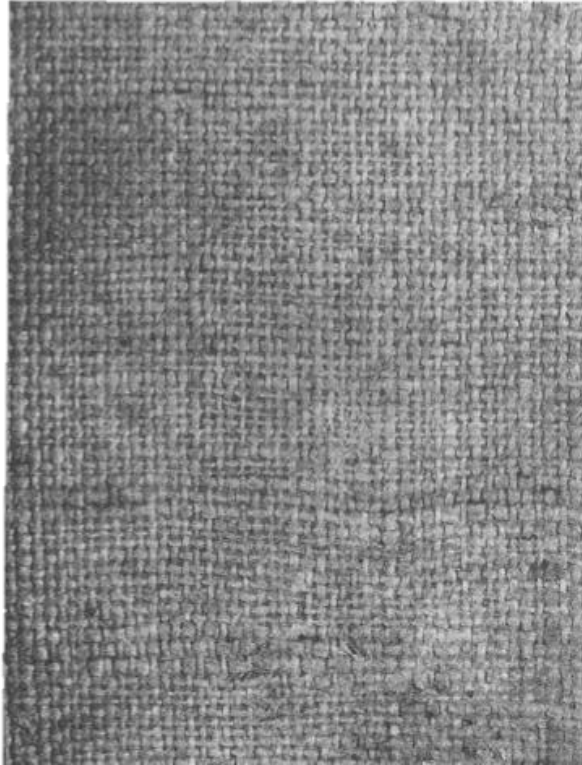


Figura № 2

Manuel Zavala Alonso, *Sin Título*, Fecha desconocida

Si se estaba pasando por periodos de escasez de lino o la obra era de grandes dimensiones, los pintores sacaban un hilo de la misma tela y cosían otro fragmento de lino¹⁸. Sobre las uniones de estos fragmentos se aplicaba una tira de papel encolado, mucho más ancho que el área de unión, para evitar cualquier marca sobre la capa pictórica. En ocasiones se reutilizaron telas ya pintadas, estas se lavaban para quitar la pintura anterior o eran repintadas.

Tras ser encolada, la tela pasaba por la aplicación de las bases de preparación. Inicialmente, se empleaban las mismas bases que en la pintura sobre madera, pero con el tiempo se creó una base de preparación específicamente para la tela. Las bases de preparación tenían como resultado una superficie uniforme y lisa, pero también servía de base cromática para la

¹⁸ Alarcón Cedillo, Roberto y Armida, Alonso Lutteroth, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial. Pintura mural y de caballete. Escultura y orfebrería*, p. 32

obra y creaba una capa compatible con los materiales empleados en las pinturas.

Las bases de preparación para la pintura sobre tela hechas en Nueva España, provenían de almagre mezclado con cola animal junto con un poco de blanco de España como material de carga. Entre otras mezclas es posible encontrar el almagre mezclado con calcita o el negro de carbón como material de carga. Estos materiales evitaban agrietamientos y contracciones en el soporte. Es muy probable que en nuestro territorio esto se haya realizado de la misma manera.

Para aplicar la base, el pintor se valía de una brocha y alternaba una mano vertical y otra horizontal hasta lograr un grosor capaz de cubrir la textura de la tela (esto podía ser de cuatro a diez manos). Entre capas se utilizaba una tela de lino encolada para asentar. El lino cumplía la función de una lija fina, aunque también se utilizaban unos ganchos italianos especiales llamados *raffieti* u otro tipo de polvos abrasivos o lijas, para lograr una capa absolutamente lisa.

Al estar completamente seca la base de preparación, el artista podía comenzar con el diseño de la obra. Este generalmente se realizaba mediante pinceles, utilizando un negro de carbón diluido en agua o en su forma pura.

I.1.4.3 Lámina Metálica

La pintura sobre metal también se desarrolló en América. Generalmente se realizaba en formatos pequeños y las láminas de metal solían ser usualmente de cobre, aunque igualmente se utilizaba el plomo. La hojalata también surge como opción de soporte hacia el último tercio del siglo XVIII.¹⁹

¹⁹ Para mayor información consultar: Grisel Arveláez, *La pintura sobre lámina metálica en la Venezuela colonial. Un estudio histórico y documental*. Caracas,

En primera instancia se martillaba el metal en caliente para lograr el largo y grosor requeridos, para así obtener un buen soporte. Las láminas metálicas de la época poseen cierto grosor para asegurar la rigidez del material y evitar cualquier posibilidad de doblez que podría causar algún desprendimiento de la capa pictórica. Tras haber logrado el grosor deseado y una superficie lo más uniforme posible, se le recortaban las orillas a la lámina de metal para así obtener la forma requerida.

Inevitablemente, los metales utilizados como soportes de pintura poseen las huellas de los instrumentos con los cuales fueron manufacturados, lo cual ha permitido tener una mayor noción de las herramientas utilizadas en su elaboración. Esta en general son martillos con diversas formas y tamaños en sus cabezas.

Una peculiaridad de la pintura sobre lámina metálica que la diferencia de las otras técnicas pictóricas mencionadas anteriormente, es que ella no llevaba base de preparación. El pintor aplicaba una capa de minio, un pigmento artificial, como antioxidante. Una vez seca esta capa, se procedía a pintar directamente sobre el metal, empleando los pigmentos que servían para realizar cualquier otra obra. La técnica pictórica que se empleaba en este caso era el óleo. La falta de base de preparación y un gran número de capas se observa en una *Dolorosa*, obra de autor anónimo de la escuela de El Tocuyo (Figura № 3). En ciertas partes, la lámina de latón base se encuentra expuesta porque la obra ha sufrido ciertos raspones en las pocas capas aplicadas.

No hay razón para pensar que el desarrollo de la pintura en Venezuela haya sido considerablemente distinto al resto del continente americano. En

Venezuela, “el siglo XVII marca en nuestro territorio los inicios de la actividad plástica al consolidarse el proceso de colonización”²⁰.



Figura № 3
Escuela del Tocuyo, *Dolorosa*, comienzos siglo XIX

I.1.5 Tradición y Escuelas Pictóricas

Mediante los testamentos de la época colonial venezolana, se conoce que “los pintores más antiguos habitaban casas muy humildes- viviendas que fungían simultáneamente de taller”²¹. No hubo ninguna especie de sincretismo o mezcla cultural con los pueblos indígenas en la pintura, debido a que los

²⁰ Rodríguez Nóbrega, Janeth, *La pintura colonial en Venezuela*, Colección Historia para todos. p. 6

²¹ Rivas, Jorge “Breves comentarios sobre el oficio de pintor en Venezuela 1600-1822” en *De oficio pintor. Arte colonial venezolano*, p. 22

habitantes de la región no practicaban ningún oficio similar a la pintura occidental.

Son maestros europeos venidos al nuevo mundo quienes ejercen la pintura por primera vez en estas tierras. Ellos instituyen el oficio y establecen la estructura del mismo en los recién fundados asentamientos españoles.²²

Idealmente, la pintura debía ejercerse siguiendo la tradición española medieval de artes y oficios: cada pintor recibía su formación en un gremio organizado y regulado, hasta pasar diversas pruebas y obtener el título de maestro de pintura. Hasta el presente no se han encontrado testimonios documentales que certifiquen la creación de gremios de pintores, ni ordenanzas para regular la actividad en nuestro territorio. Esta aparente ausencia de regulaciones le otorgó mucha libertad a los pintores venezolanos. Además de ejercer la pintura, llevaban a cabo diversas actividades como escultura, dorado y otras tareas artesanales.

En los talleres caraqueños, la tradición dictaba la norma para la transmisión de la pintura: el oficio se heredaba dentro de una misma familia o sus allegados más cercanos. Aunque no se hayan encontrado contratos de aprendices en los archivos locales, dentro de los talleres más grandes, además de los hijos del pintor, también habían aprendices. Lo más probable es que estos ingresaban al taller mediante un acuerdo verbal.

La mayoría de los pintores se formaron dentro de estos talleres donde lograron adquirir conocimientos básicos sobre el aspecto técnico de la pintura, es decir, sobre los materiales y su utilización. Aún así existían ciertas fallas de orden académico debido a que:

(...) en cuanto a la parte artística propiamente dicha, apenas habían practicado el dibujo y sólo sabían colorear y pintar sobre los grabados

²² Ibid., p. 25

que servían a sus maestros para la copia o para el conocimiento de las distintas iconografías cristianas.²³

Hasta la primera mitad del siglo XVIII, los aprendices criollos no tenían la posibilidad de viajar fuera de la provincia para estudiar. El contacto con el exterior se generaba a través del estudio de obras importadas o las enseñanzas de un maestro extranjero que hubiese ingresado al territorio recientemente, por lo cual no se puede hablar de una gran variación en la técnica traída por los españoles al inicio de la conquista.

El centro pictórico más activo fue el de Caracas, pero existieron otros núcleos artísticos alejados de éste. Las ciudades de Mérida y El Tocuyo también funcionaron como centros pictóricos donde se llevó a cabo el oficio de manera muy artesanal. El desarrollo de estas comunidades artísticas fue más similar al de los conventos medievales por el aislamiento y la incomunicación que tenían de Caracas. Aún así, los centros de Mérida y El Tocuyo influenciaron a la región centro-occidental. Mientras el Oriente del país no contó con grupos de esta índole, así que el desarrollo de la actividad pictórica no fue tan significativa en esta región.

De ambas ciudades, El Tocuyo inició sus actividades artísticas primero debido a su origen histórico y situación geográfica privilegiada. El Tocuyo fue una de las primera ciudades fundadas en territorio venezolano y estaba situada en la vía terrestre más importante del comercio entre las colonias del sur. Alrededor del siglo XVII ya habían artistas de calidad situados en este lugar.

La escuela pictórica de El Tocuyo fue una de las más destacadas en todo el territorio venezolano. Hay posibilidades que esto se haya debido a la riqueza de materiales con la cual contaba su suelo, siendo abundante en pigmentos minerales y vegetales. Estos pigmentos daban como resultado colores más intensos y terrosos como se puede observar en la figura № 4.

²³ Duarte, Carlos, *Pintura e iconografía popular de Venezuela*, p. 9



Figura № 4

Escuela del Tocuyo, *Nuestra Señora de los Dolores con instrumentos de la Pasión*, siglo XVIII

La técnica de El Tocuyo era la misma que habían empleado los artistas del Renacimiento italiano: témpera como base, cubierta con finas veladuras de óleo. El color se trataba de manera muy meticulosa, prestando atención especial a no dejar ninguna huella de pincel en el trazo, a no ser de manera intencional buscando ciertas pastosidades o relieves para acentuar determinadas formas. La preparación del yeso se realizaba sobre tablas de cedro y buenas telas de lino localmente producidas, que daban como resultado una apariencia muy semejante a los esmaltes. Los marcos eran realizados por los mismos pintores y generalmente eran listones de madera pintada o dorada

pegada a los bordes de la tabla o tela en sí. En pocas ocasiones se utilizaban marcos sueltos, pero estos usualmente eran muy lujosos. Un gran número de las tablas o telas procedentes de la escuela de El Tocuyo llevan un vidrio protector, que desempeñaba el papel de barniz permanente, protegiendo a la obra de cualquier factor externo.

En Mérida se concentró un grupo similar al de El Tocuyo. Este grupo influyó a toda la región andina, pero con sus características particulares. Mucho de su desarrollo se basó en las enseñanzas de finales del siglo XVIII de un pintor llamado José Lorenzo de Alvarado (n. 1760- act 1805)²⁴. El colorido y la técnica empleados en el núcleo merideño daban resultados diferentes. La tempera era espesa y se aplicaba directamente, sin veladuras ni transparencias, produciendo colores menos transparentes, más claros y opacos. Los marcos empleados en estas obras se caracterizaban por estar divididos en franjas horizontales de distintos colores. Las particularidades en el color de las obras y en los marcos se ven perfectamente reflejadas en la Figura Nº 5.

²⁴Para ver un ejemplo de obra de este pintor dirigirse a la Figura Nº 14



Figura № 5

Escuela de Mérida, *La Santísima Trinidad*, comienzos del siglo XIX

1.2 Materiales utilizados para crear los pigmentos

En Europa el comercio de los pigmentos era común desde la época renacentista. La venta de tintes, colorantes y pigmentos se hacía a través de los farmacéuticos debido a que ellos poseían los conocimientos químicos requeridos para la mezcla y preparación de los colores base. Muchos pigmentos secos también provenían de sustancias tóxicas que eran comerciadas por farmacéutas debido a su composición.

Al comenzar la ocupación del territorio americano, fueron necesarios pintores y canteros. Fueron los pintores quienes elaboraban la cartografía de las nuevas tierras en las expediciones de descubrimiento y conquista. Lo más

probable es que en la Nueva España, gracias a la proliferación de los talleres de pintura y el crecimiento de la población, se haya generado en el siglo XVII el comercio del pigmento por medio de los farmacéuticos y boticarios.

Dentro de todo el proceso de compra y venta del pigmento, el maestro pintor tenía que mantener en mente muchos factores que podían influenciar en el costo del pigmento al realizar una obra. Anteriormente mencionamos cómo la preparación del pigmento variaba de acuerdo a la técnica que se iba a emplear: la pintura al temple requería de pigmentos molidos y se mezclaba con el aglutinante al momento de aplicarlo al lienzo, mientras que el óleo mezclaba el pigmento molido con aceite secante. Cabe destacar que una vez que se culminaba el proceso de preparación, la mezcla de pigmento junto con el medio iniciaba su proceso de secado, debido a la poca existencia de solventes conocidos en la época. Por esta razón es común ver dentro de los contratos de obras con los maestros pintores que se tomase en cuenta la remuneración por los pigmentos. Cuando una obra no quedaba al gusto del cliente y el pintor debía remitirse a rehacer una obra, también solicitaban el pago correspondiente a los pigmentos.

La comercialización de las materias primas de pigmento en los territorios ultramarinos también se realizó de manera ilegal. Los piratas y corsarios transportaban y vendían algunos pigmentos europeos y asiáticos a bajos costos debido a que, a diferencia del comercio legal, ellos no pagaban impuestos.

Por su parte, el comercio regular se efectuaba mediante dos flotas anuales que zarpaban desde los muelles de Sevilla. Como consecuencia de esto, su volumen y naturaleza quedó asentado en los registros de los cargamentos que realizaba la Casa de la Contratación de Indias con fines fiscales. Cabe destacar que, aunque los pigmentos más usados en España eran ya de por sí importados desde Italia y Flandes, este factor no quedó constatado en los registros de los envíos a ultramar. Aún así, los inventarios que se realizaban de

las flotas que zarpaban a América, dejó un registro sobre los materiales enviados.

Generalmente, esos productos [los materiales artísticos] cruzaron el océano remitidos por los “cargadores de Indias”, comerciantes que, conociendo las demandas del mercado americano, consignaban todo tipo de productos de los que se podía obtener algún beneficio.²⁵

El comercio de los materiales artísticos no fue un especializado. Ellos formaban parte indistintamente de los cargamentos de los barcos y se registraban junto a todos los demás productos. Existen pocas ocasiones en las cuales los artistas realizaron encargos muy específicos de ciertos materiales para realizar obras concretas.

En los documentos se refería usualmente a los pigmentos como “colores para pintores”, a pesar de que estos se utilizaban en otras labores como el estofado y policromado de retablos y esculturas. Los registros de los pigmentos podían ser muy explícitos, llegando a señalar las cantidades enviadas y sus precios.

Los pigmentos enviados habían sido procesados previamente, eran sometidos a una transformación básica de depuración. Por esta razón estos pigmentos a veces era llamados “finos” o “de segunda”, haciendo referencia a las distintas calidades que podían tener en su molienda o gama cromática.

Para efectos de estructura dentro de esta investigación, nos acercaremos a los pigmentos utilizados por los pintores a través de los colores que constituían. Los pintores en el territorio venezolano contaban con una gama de colores bastante variada y amplia dentro de sus talleres provenientes del viejo continente, a los cuales se les sumaron elementos locales.

²⁵ Sánchez J.M. y M.D. Quiñones, “Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXXI, Núm. 95, 2009, p.47

Es importante tomar en cuenta que, a pesar de que se hicieron numerosos tratados en Europa donde se describen las técnicas pictóricas, sus materiales y a partir de los cuales se pueden obtener indicaciones sobre cómo hacer colores (los pigmentos y colorantes empleados), “se desconoce aún si los maestros novohispanos realizaron algún tratado sobre el arte de pintar”²⁶. Lo mismo podría afirmarse sobre los pintores en Venezuela.

I.2.1 El amarillo

Dentro de la gama de los amarillos, destaca el jalde, comúnmente llamado oropimente. El nombre oropimente se debe a su semejanza con el oro. Este pigmento posee un buen poder colorante y un brillo ceroso que daba como resultado un color muy luminoso. El oropimente (Figura № 6) es de origen mineral, específicamente del sulfuro de arsénico y, por ser un compuesto de arsénico, es sumamente venenoso. Era un pigmento relativamente barato, y podía ser oscurecido quemándolo, resultando en un tono anaranjado. En el suelo americano “se encontraba en zonas cordilleras cercanas a actividad volcánica y su presencia fue registrada desde el siglo XVI por fuentes europeas”²⁷.



Figura № 6
Theodore Gray, *Oropiment*, 2005

²⁶ Falcón, Tatiana y Vázquez Negrete, Javier, “José Juárez: la técnica del pintor” en SIGAUT, Nelly, et al., *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, p. 283 p. 285

²⁷ Siracusano, Gabriela, “Colores en los Andes. Hacer, saber y poder”, en: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Optika - Exposiciones virtuales, 2005

Tomando en cuenta las características del oropimente, como este adquiere tonalidades similares al dorado y tiene cierta tendencia al anaranjado, es posible sospechar que un ejemplo del empleo de dicho pigmento es el fondo de la obra *Inmaculada Concepción* de autor anónimo procedente de Mérida (Figura № 7).

Otro amarillo era el jenuli, del cual se conoce poco en cuanto a su fabricación. Su origen era artificial, se obtenía por óxido de plomo y estaño y tenía “una tonalidad amarillo-limón más verdosa”²⁸. Aunque el jenuli era un pigmento de alto poder secante y muy cubriente, su comercialización se dio en pequeñas cantidades.

La ancorça, también llamada “tierra santa”, fue uno de los pigmentos amarillos que también fueron traídos al continente americano. Este pigmento fue descrito como “(...) pigmento amarillo de significado variable o indefinido utilizado principalmente para realizar veladuras o mezclarse con azules para producir verdes”²⁹. La ancorça era una laca extraída de la raíz de una hierba, la gualda.

²⁸ “General: (...) (indicating that genuli and machim) were of a greener lemon-yellow shade.” *Pigment Compendium. A Dictionary of Optical Microscopy of Historical Pigments*, Traducción de Irene Centeno

²⁹ “Ancorca: (...) a yellow pigment of variable or indefinite meaning used primarily for glazing or to be mixed with blue to give greens”. *Pigment Compendium. A Dictionary of Optical Microscopy of Historical Pigments*, Traducción de Irene Centeno

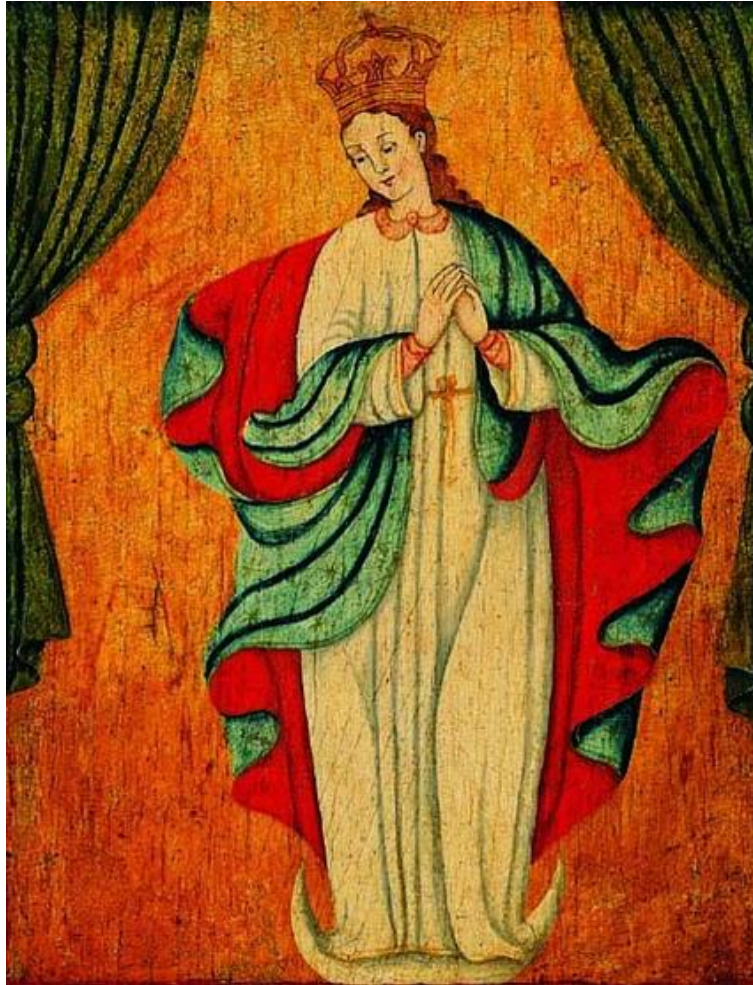


Figura № 7

Anónimo, *Inmaculada Concepción*, entre siglo XVII-XVIII

Gracias a las diversas fuentes de amarillo y las mezclas que se pueden realizar entre ellos y con otros colores, se pueden obtener distintas tonalidades como se destaca en las siguientes obras: (Figura №8 y Figura №9)



Figura № 8
Anónimo, *Nuestra Señora de la Candelaria*, comienzos siglo XIX

Figura № 9
Escuela del Tocuyo, *Santa Bárbara*, siglo XVIII



Dentro del abanico de los pigmentos amarillos incluiremos el oro. Aunque “en algunas ordenanzas, tanto americanas como españolas, se especificaba la separación entre oficios del pintor y del dorador (...)”³⁰, en la práctica americana esta división no era tan marcada.

La práctica del dorado era sumamente costosa debido a que se emplea al mismo oro como materia prima. El oro utilizado para esto provenía generalmente de monedas o piezas viejas, rotas o en desuso hechas de ese metal. Para otorgarle mayor consistencia al oro, a veces se fundía con plata o cobre pero, si alguno de estos metales llegaba a predominar sobre el oro, la coloración podía verse afectada, adquiriendo tonos rojizos o verdosos. Los panes o láminas resultantes de este proceso de fundición solían tener una dimensión de 20 x 10 cm, con sólo unas décimas de milímetros de espesor. La manera de preservar estas láminas era guardándolas en libros o carpetas de cien unidades, separándolas por hojas de papel para que no se pegasen entre ellas.

En el caso de la pintura venezolana observamos el pan de oro molido como pigmento para decorar vestidos y otros detalles como aureolas y estrellas. “El pan de oro se molía utilizando distintos materiales y procesos que contrarrestaban su maleabilidad y su cohesión durante el triturado”³¹ como por ejemplo, el combinar el pan de oro molido con mercurio calentado y agua fría para separar los metales. El oro molido se mezclaba con goma arábiga, cola o clara de huevos para posteriormente aplicarlo sobre la pintura con un pincel.

Debido a la luminosidad y características generales del color presente en las obras que se mencionarán a continuación, es factible suponer que se utilizó oro en ciertos detalles de ellas. La primera obra que mencionaremos será *Nuestra Señora de las Mercedes* procedente de El Tocuyo de autor anónimo (Figura № 10). En esta pintura destacan el borde del manto, la corona y la aureola de la figura central.

³⁰ Rodríguez, Janeth, *El dorado en la pintura barroca latinoamericana. Técnica y simbolismo*, p. 17

³¹ *Ibid.*, p. 37



Figura № 10

Escuela del Tocuyo, *Nuestra Señora de las Mercedes*, fines siglo XVIII

Otras dos obras que despiertan la sospecha sobre la utilización del oro son *Nuestra Señora de los Dolores* (Figura № 11) procedente de El Tocuyo y *Nuestra Señora del Carmen* (Figura № 12). De igual manera, en caso de no haberse empleado oro en dichas obras, lo más probable es que se haya utilizado algún pigmento amarillo mencionado anteriormente.

Para sustituir al oro también se podía aplicar un “oro falso” llamado purpurina proveniente de la mezcla de estaño, mercurio, flores de azufre y sal amónica. Estos compuestos se cocinan y producen bisulfuro de estaño que posee un color dorado rojizo.

A pesar del oro que había en el suelo americano, en el caso de Venezuela

el pan de oro era importado desde Sevilla, y no fue hasta mediados del siglo XVIII que se comenzó a importar de Nueva España.



Figura № 11

Escuela del Tocuyo, *Nuestra Señora de los Dolores*, fines siglo XVIII



Detalle Figura Nº 11

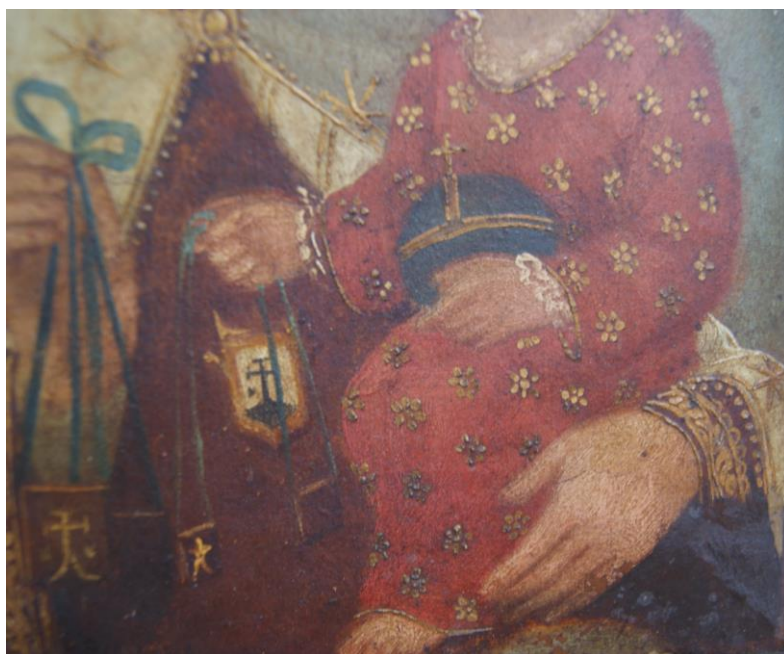


Figura Nº 12 (Detalle)

Anónimo, *Nuestra Señora del Carmen*, comienzos siglo XIX

³² Para ver el cuadro completo, dirigirse a la Fig. Nº 33

I.2.2 El azul

El azul siempre se consideró como un color bastante delicado. Los registros sobre este color vienen acompañados de distintas expresiones como lo son “azul”, “azul fino” y “cenizas azules”. Todas estas denominaciones se vinculan en el siglo XVI con la azurita.

La azurita es un carbonato hidratado de cobre, un mineral que tiene un color azul brillante (Figura Nº 13). Ha sido utilizado desde la Antigüedad por los egipcios, y para ser empleado como pigmento, el mineral era triturado y pasado por lavados de vinagre y agua, también se le agregaba miel, cola de pescado o goma para separar los partículas de pigmento azul de las impurezas. Su comercio fue bastante regular en nuestro continente y fue uno de los más utilizados por los pintores andinos. Se le llamaba azul de montaña.



Figura Nº 13
Autor desconocido, *Azurita*

La azurita es una piedra semipreciosa compuesta por carbonato de cobre, y una vez triturada hasta ser convertida en un polvo muy fino puede utilizarse en la pintura al temple y al fresco como azul, pero en caso de utilizarse al óleo suele obtener una tonalidad más verdosa³³.

El historiador español Antonio León de Pinelo (ca. 1595-1660), escribió acerca de un polvo azul proveniente de Santo Domingo. Se cree que este pigmento pudo también haber sido azurita.

³³ Seldes Alicia, Burucúa José E., Jáuregui Andrea, “Experiencias barrocas con pigmentos en el finisterre americano” en: *Ciencia Hoy*, Vol. 5, No.35, 1996

La azurita no era un pigmento desconocido en el suelo americano, ella “era conocida y apreciada en el actual noreste argentino en tiempos prehispánicos”³⁴. Las pinturas rupestres en Atacama (Chile) tienen rastros de azurita y se llegó a registrar en el siglo XVII que de los yacimientos de cobre presentes en Atacama se extraía "polvo azul para pintores"³⁵. También es sabido que la azurita se obtenía del Cerro Sapo en Bolivia y es altamente probable que la azurita más tardía haya sido de origen americano.

El añil es una fuente de origen vegetal a partir del cual se puede obtener cierto pigmento de color azul con tonalidad muy oscura, un azul índigo. También era conocido como azul de Castilla y fue empleado por los europeos al temple, la acuarela y óleo. “(...) En varios relatos de viajeros, se señala la existencia en el siglo XVII de una variedad local de añil.”³⁶

“Fuentes americanas del siglo XVII y XVIII lo mencionan como anir, annil, mintli xihquilitl”³⁷, así que este pigmento ya era conocido en América. Los talleres cusqueños empleaban mucho este pigmento y fue producido para su comercialización en Guatemala. En el territorio nacional también abundaba, a tal punto que crecía de forma silvestre en los alrededores de los pueblos y era posible encontrarlo en todas las provincias. A finales del siglo XVIII se exportaba tanto añil hacia Europa que éste llegó a ser uno de los principales productos de exportación de la Capitanía General de Venezuela, pero ya alrededor de 1830 hubo un declive significativo en su producción que llevó a una decadencia en su cultivo tan grande como lo había sido su éxito inicial.

Otro tipo de azul era el esmalte, el cual lo encontramos en los cargamentos bajo el nombre de “esmalte de vidrio”, “esmalte azul para pintores”, “cenizas de esmalte” y “esmalte de Flandes”. Su nombre original era *smalte*, proveniente

³⁴ Íbid.

³⁵ Pinelo León, *Op. cit.*, vol II, p. 266 citado por Jáuregui, Andrea, Siracusano, Gabriela y Burucúa, José Emilio, *Praxis del color. Los pigmentos en la pintura colonial sudamericana*, p. 12

³⁶ Langué, Frédérique, “El añil en la Venezuela ilustrada. Una historia inconclusa” en: *Revista de Indias*, No. 214, p.637-653

³⁷ Siracusano, Gabriela, “Colores en los Andes. Hacer, saber y poder”, en: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Optika - Exposiciones virtuales, 2005

del término italiano *smaltare*, que significa “derretir”. Este pigmento proviene de la trituración de vidrio coloreado con óxido de cobalto, el tamaño de las partículas eran muy importante en este pigmento, por lo cual era vendido de acuerdo a ello. Desde principios del siglo XV se producía en Murano (Venecia), pero a finales del XV sus principales centros de preparación eran Flandes y Alemania. Se empleaba principalmente al fresco, debido a su resistencia a la acción cáustica de la cal, pero también fue usado al óleo como veladura sobre una base azul de cualquier pigmento más barato. A diferencia de la azurita y el índigo, el esmalte debía ser importado desde Europa, “no existen registros de que el pigmento haya podido ser producido en América antes de la segunda mitad del siglo XIX”³⁸.

No se conoce bien cómo llegaba este pigmento a los pintores americanos, si venía ya como esmalte preparado o en alguna otra presentación, pero es posible evidenciar su presencia en América, sobre todo en una parte significativa de obras provenientes del noreste argentino. El uso del esmalte se llevó a cabo mucho antes a las indicaciones que se encuentran en la bibliografía artística comúnmente utilizada en América y España. De varios cuadros en los cuales se utiliza el esmalte, se cree que un número considerable de ellos provengan del mismo taller del artista Mateo Pizarro (siglo XVIII) en Argentina, pero hay unos cuadros que se ha determinado que provienen del taller potosino de Melchor Pérez Holguín (1660-1732) localizado en el Alto Perú (actual Bolivia). Curiosamente, las obras procedentes del gran centro artístico del Cusco no tienen rastros ni de esmalte, ni de azurita.

El *azul de Prusia* también es un pigmento que figuró dentro de las posibilidades de los pintores americanos. Fue creado alrededor de 1704 por el berlinés Heinrich Diesbach y ya estaba presente en América a mediados del siglo XVIII. Este pigmento era un ferrocianuro férrico que era fabricado en Alemania por síntesis artificial.

³⁸ Seldes Alicia, Burucúa José E., Jáuregui Andrea, “Experiencias barrocas con pigmentos en el finisterre americano” en: *Ciencia Hoy*, Vol. 5, No.35, 1996

No hay registros que consten la presencia de Azul de ultramar en las flotas provenientes del viejo continente, así que podemos concluir que no era un pigmento utilizado en el suelo americano. La razón fundamental por la cual no era común la demanda de azul de ultramar es porque el origen de este pigmento, el lapislázuli, una piedra semi-preciosa en su composición. El costo del material junto con su traslado y su cuidadosa preparación no eran convenientes para los artistas, aunque existe la posibilidad de que bajo algún encargo especial y específico, se haya importado muy pequeñas cantidades del pigmento.



Figura Nº 14

José Lorenzo de Alvarado, *Inmaculada Concepción*, fines siglo XVIII

La presencia del azul es común en la pintura colonial venezolana. Esto se puede apreciar en casi todas las obras señaladas anteriormente, pero cabe destacar otras pinturas en las cuales resalta el azul ya sea por su amplio uso, como es el caso de la *Inmaculada Concepción* de José Lorenzo Alvarado (Figura

Nº 14) o la intensidad del color reflejado en una *Santa Bárbara* de El Tocuyo (Figura Nº 15).



Figura Nº 15

Escuela del Tocuyo, *Nuestra Señora de las Mercedes*, principios siglo XIX

I.2.3 El rojo

Por ser uno de los pigmentos más solicitados, el mercado español contaba con una amplia variedad de rojos, dentro de los cuales encontramos: el bermellón, el almagre, el azarcón y el carmín. Entre otros usos que se les daba a estos pigmentos está producir encarnaciones en la policromía de las imágenes y pintar ropajes.

En los talleres de ultramar, el rojo más demandado era el bermellón. Un pigmento duradero, opaco y denso. Este pigmento se obtenía de manera natural a través de la molienda de cinabrio, un mineral formado a base de sulfuro de

mercurio de color rojo púrpura (Figura № 16), pero también se fabricaba artificialmente en el siglo XVI al espolvorear mercurio sobre azufre fundido. El pintor y tratadista Antonio Palomino recomienda utilizar el pigmento artificial por ser “más hermoso”³⁹. En el área andina se le conocía con otros nombres tales como *Llimpi*, *Linpi*, *Yehma*, *Ychma* o *Paria*. Dentro del virreinato de Perú, habían minas de las cuales se extraía cinabrio.



Figura № 16
H. Zell, *Cinnabarit*, 2009

Otra fuente de rojo era el almagre, conocido también como “tierra roja”. Este era un pigmento natural extraído de rocas férricas, pero podía ser elaborado artificialmente mediante la calcinación del ocre amarillo. Posee un gran poder cubriente, resiste a la luz, es bastante estable y su precio era bastante asequible debido a que era fácil obtenerlo. El almagre ya era conocido en la región suramericana, se le llamaba *Puca Alpa*. Era “utilizado en tierras andinas para la pintura corporal, al igual que el bermellón”⁴⁰.

Una variante del almagre era el bol, una arcilla rojiza que también se comercializaba con los nombres de “bol arménico”, “bol de Levante” y “bol de Llanes”. No era empleado frecuentemente como pigmento pictórico, pero se utilizaba como base para el dorado en obras de imaginería. Se aplicaba sobre

³⁹ Palomino de Castro y Velasco, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica*, p. 53

⁴⁰ Siracusano, Gabriela, “Colores en los Andes. Hacer, Saber y Poder”, en: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Optika - Exposiciones virtuales, 2005

todo como última capa del aparejo en labores de policromía para fijar los panes de oro y plata, y su suavidad permitía lustrarlos luego.

El azarcón (Figura Nº 17) también era una fuente para obtener el color rojo. También se le conocía como “minio” o “plomo rojo” y era un pigmento artificial de color rojo o anaranjado que se obtiene mediante la calcinación del albayalde, pigmento blanco constituido por carbonato básico de plomo⁴¹. El azarcón generalmente era utilizado para bases y carnaciones o podía ser mezclado para adulterar el carmín o bermellón. Era particularmente poco estable como “escupe un sarro con el tiempo que destruye el jugo de lo pintado”⁴², sobre todo cuando era expuesto a climas muy secos. Debido a esto, su uso como pigmento decayó en el siglo XVI, pero se empleó en la fabricación del aceite graso de azarcón, un aceite secante imprescindible para lacas y encarnaciones.



Figura Nº 17
Rob Lavansky, *Minium*, 2010.

Las civilizaciones indígenas en América utilizaban un pigmento rojo especial para teñir sus alimentos, cuerpos, dientes, textiles, muros y códices. Este pigmento provenía de insectos como la cochinilla y era conocido como

⁴¹ Específicamente: carbonato básico de plomo (II) ó $PbCO_3$

⁴² Bruquetas Galán, *Técnicas y materiales* citado por Quiñones, María Dolores y José María Sánchez, “Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, p.59

carmin. Se obtenía a partir del ácido quermésico que producen las hembras de un insecto parásito que vive en los nopales. El ácido quermésico o carmínico contiene pequeños cristales de color rojo.

La grana o cochinilla que se cría en las hojas se llama en mexicano *nochestli*, palabra compuesta de *nochtli*, fruto de *nopalli*, y de *extli*, que significa “sangre” como parece en efecto la mancha roja que deja la cochinilla estrujándola entre los dedos.⁴³ (Figura № 18)



Figura № 18
Sonsoles, *Sin título*, 2014

El nombre *nochestli* fue dado a la cochinilla por los aztecas; los mixtecos la llamaron *indecu* y los zapotecas *bi-yaa*. Se sabe que en Venezuela, específicamente en la zona de Carora, existió la cochinilla silvestre, pero este tipo de cochinilla en particular produce un pigmento de menor calidad y es un plaga para un nopal, causando que este muera a los seis meses.

La cochinilla que se usaba para la fabricación de pigmentos era la cochinilla fina. Ella se cultiva y el polvo que produce es ceroso. Esta especie de cochinilla puede vivir sin perjudicar a gran escala al nopal durante siete años.

La grana de cochinilla americana tuvo muchísima expansión y comercialización en el territorio europeo; “el impacto del colorante en Europa fue tan grande que se convirtió en el tercer artículo de exportación de la Nueva

⁴³ Carrillo y Gariel, Abelardo, *Técnica de la pintura de Nueva España*, p.11

España, después de la plata y el oro”⁴⁴. En fuentes de la época encontramos referencias a este pigmento con el nombre de “grana de esta tierra”. El nombre refleja la controversia que se creó en torno a este pigmento: los cronistas hacen numerosas referencias a él como “unpreciado fruto”, que da lugar a la confusión del insecto con una grana o una semilla. Toda esta confusión benefició a España, que guardó el secreto del origen del pigmento y les ayudó a mantener el monopolio sobre él.

La demanda de grana llevó a una producción muy especializada en México. Se crearon ordenanzas para asegurar la calidad y la integridad del pigmento, como en algunos casos se adulteraba el pigmento mezclando la cochinilla fina con la silvestre de menor calidad o con cenizas, harina y otras sustancias. También se instauró un sistema de control con funcionarios encargados de registrar y revisar la pureza del tinte para luego ser enviado de Veracruz a Sevilla.

La elaboración de la grana de cochinilla estaba a cargo de los indígenas. Tras dos o tres años de haber plantado las nopaleras, se les colocaban los insectos hembra a punto de multiplicarse. Estas hembras eran transportadas colocándolas en nidos fabricados de distintos materiales que se ataban a las pencas del nopal. Una vez que nacían las crías, ellas se aferraban al nopal para nutrirse de sus jugos. Tras haber salido de sus nidos, las hembras (cuyos cuerpos disecados son la fuente del tinte) se recogían con pinceles suaves. Esto se puede observar en la Figura Nº 19 donde aparece dibujado un indio recogiendo a los insectos con una cola de venado. Cuando las crías llegaban al final de su ciclo, se bajaba toda la grana restante y se mataba de diversas maneras: tostadas, hervidas o al vapor (este proceso sale ilustrado en la Figura Nº 20). Los cuerpos se secaban para luego extraer elpreciado ácido carmínico de color intenso.

⁴⁴ Pérez Sandi, Mayra y Becerra, Rosalba, “Nocheztli: el insecto del rojo carmín” en: *Biodiversitas*, No. 36

El afán que se generó en torno a su producción por su extensa comercialización, eventualmente llevó a la explotación indígena el cual a la larga desembocó en el deterioro de la producción.



Figura Nº 19

José Antonio de Alzate y Ramírez, "Indio recogiendo cochinilla con cola de venado" en *Memoria sobre la naturaleza, cultivo, y beneficio de la grana (...)*, 1777

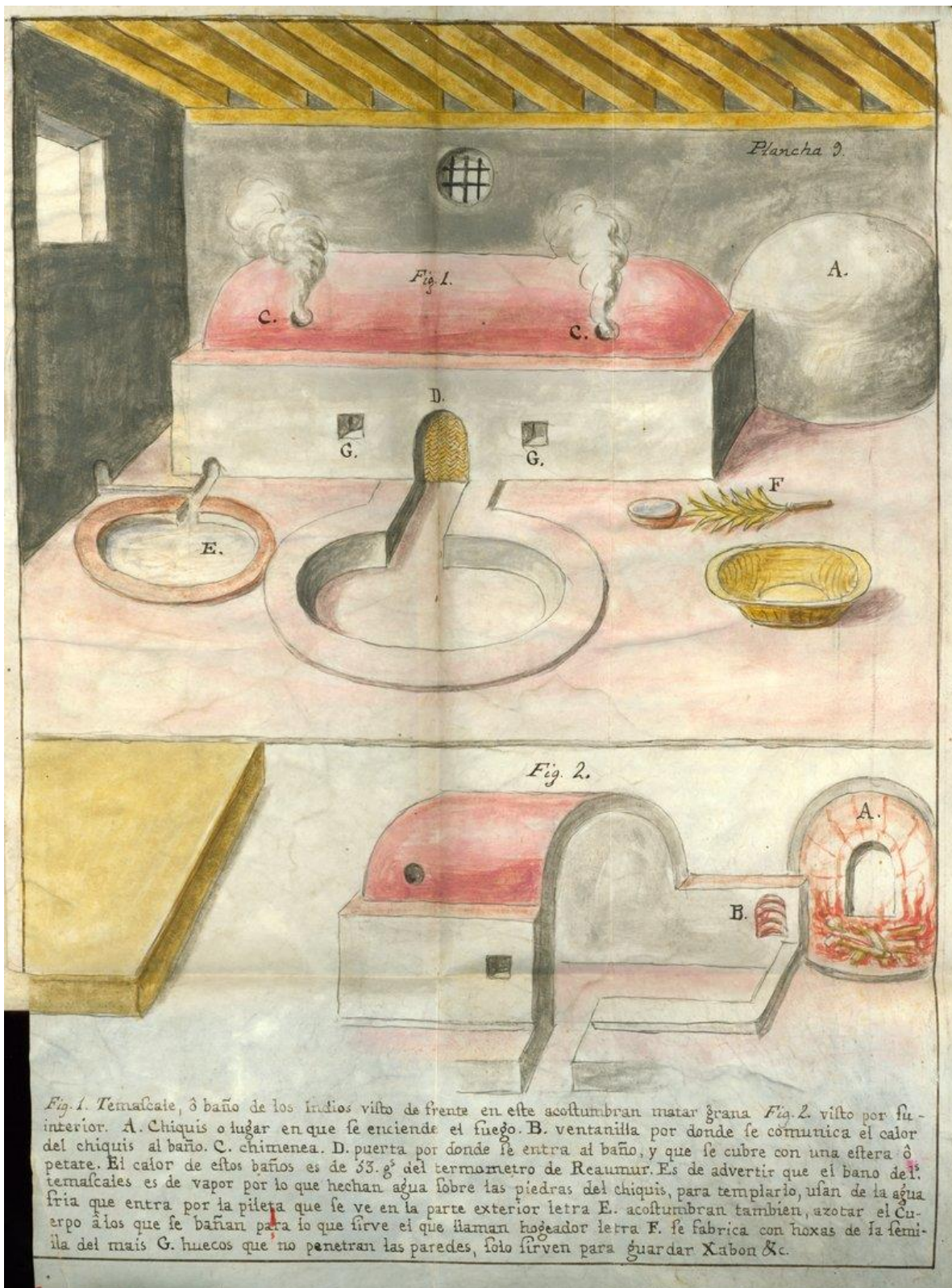


Figura No 20

José Antonio de Alzate y Ramírez , “Preparando la cochinilla para tintura” en
Memoria sobre la naturaleza, cultivo, y beneficio de la grana (...), 1777

Al hacer referencia a los materiales disponibles para la actividad pictórica, Alfredo Boulton menciona al palo de brasil y a la sangre de drago en El Tocuyo.⁴⁵ El palo de brasil es un árbol cuya madera es amarillo-rojiza y bajo la acción de oxidación del oxígeno del aire se torna oscura. Una vez hervida la madera, se le agrega una solución de alumbre y precipita la brasilina, es decir, la materia colorante. Es posible obtener diferentes matices dependiendo de los agentes químicos con los cuales se produzca la reacción, por ejemplo: al emplear sales de cobre da azul y si se utilizan sales de fierro se produce un negro azulado. A pesar de esto, las ordenanzas sólo autorizaban el empleo de las variedades rojas y violetas.

Dentro de la labor de geógrafo y cartógrafo que ejerció Agustín Codazzi (n. 1793 – act. 1859), él describe: “Por incisiones hechas en la corteza se saca el jugo del árbol sangre-de-drago (Figura № 21) que sirve para tinta (...)”⁴⁶ y clasifica a este árbol como aplicable a los tintes⁴⁷. En el mundo indígena, la sangre de drago se utilizaba dentro de la medicina.



Figura № 21

Autor desconocido, *Sangre de Drago*

⁴⁵ Boulton, Alfredo, *Historia de la pintura en Venezuela*, p. 254

⁴⁶ Codazzi, Agustín, *Resumen de la geografía de Venezuela*, p. 99

⁴⁷ *Íbid.* p. 116

Dentro de la pintura colonial destacaremos dos ejemplos: uno en el cual color es opaco y también es utilizado para decorar el marco (Figura № 22) y otro en el cual se trata de manera más suave en la imagen y es utilizado en el fondo (Figura № 23).



Figura № 22
Escuela de Mérida, *Santo Niño de Atocha*, comienzos siglo XIX

Figura Nº 23
 Escuela del Tocuyo, *Santa Rosalía de Palermo*, comienzos siglo XIX



I.2.4 El verde

Dentro de los registros de mercancías, es común encontrar la expresión genérica “verde para pintores”, pero también se nombra pigmentos específicos como el cardenillo, el verde terre y el verde granillo.

El cardenillo, “verdigrís” o “verdete”, era un pigmento caracterizado por tener un color muy intenso verde azulado. Se podía aclarar con blanco o combinarlo con jenuli no muy amarillo. Por poseer bajo poder cubriente, se utilizaba para producir efectos de veladura al ser mezclado con aceite o con barniz. Este pigmento se obtenía al oxidar planchas de cobre en un recipiente con vinagre durante 15 días a una temperatura templada; se formaba una capa de corrosión homogénea el cual, al ser raspada, constituía el pigmento. Era un pigmento barato, pero su aplicación era difícil pues era tóxico y se ennegrecía con la humedad, como explica Palomino: “El cardenillo, porque se muda de suerte, que siendo á el principio una esmeralda hermosísima, viene después á acabar en negro”⁴⁸. Para los artistas hispanoamericanos, era posible conseguir cardenillo elaborado localmente.

⁴⁸ Palomino de Castro y Velasco, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica*, p. 52

En la pintura colonial se mezclaba el cardenillo con una resina resultando en lo que se entiende resinato de cobre. “Fuentes documentales coloniales lo registran con las voces indígenas *Lacsa*, *Llaxa* o *Copaquiri*”⁴⁹ y es posible encontrarlo en libros de fábrica, contratos e inventarios de Potosí y Cusco, evidenciando su uso extendido y su procedencia local y extranjera.

La malaquita, piedra semipreciosa (Figura № 24), también era una fuente de pigmento verde. La malaquita es un mineral secundario que se forma en las zonas oxidadas superiores de los yacimientos de cobre. Para ser utilizada como pigmento, la malaquita se trituraba, lavaba y reducía hasta convertirla en un polvo fino. Las fuentes de malaquita utilizadas durante la época medieval son desconocidas, pero se presupone que las minas de cobre en Hungría, Europa central y Francia fueron utilizadas.⁵⁰



Figura № 24
Autor desconocido, *Malaquita*

En América habían numerosos yacimientos de cobre, donde se podían conseguir los elementos necesarios para procesar la malaquita. Existe la posibilidad que los pintores americanos hayan podido obtener malaquita de los

⁴⁹ Siracusano, Gabriela, “Colores en los Andes. Hacer, saber y poder”, en: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Optika - Exposiciones virtuales, 2005

⁵⁰ “Malachite: (...) in mediaeval times, the source of malachite as a pigment is not well known, although the copper mines in Hungary, Central Europe and France may have been used”. *Pigment Compendium. A Dictionary of Optical Microscopy of Historical Pigments*, Traducción de Irene Centeno

depósitos de cobre de la región o que estas hayan sido importadas dentro del mismo continente desde la mina del Cerro del Sapo en Bolivia, una de las más aprovechadas. Existen otras fuentes de este mineral como por ejemplo en Cazpana (Atacana). Los pintores del Virreinato del Perú utilizaban los cristales de malaquita para lograr tonalidades brillantes de verdes y azules en la pintura al óleo, temple o fresco. En Venezuela durante la época colonial se extraía cobre de yacimientos en Los Teques, Villa de Cura, Chacao, las minas de Cocorote y las minas de Aroa, vinculadas al Libertador Simón Bolívar y su familia. A pesar de la abundancia del cobre local y su explotación, no hay registros sobre el empleo de este como pigmento.

El “verde montaña” o “verde de Hungría” era otra posibilidad para los pintores americanos de la época colonial. Este pigmento era un carbonato de cobre, que poseía un color verde muy luminoso, pero al pasar de los años ocurrían ciertas alteraciones en su tonalidad.

Por otro lado, el “verde terre” o “tierra verde” era un pigmento mucho más caro, de origen natural mineral y muy estable. Su color era verde oscuro y podía ser utilizado en todas las técnicas pictóricas. Existe la posibilidad que a este pigmento también se le haya llamado “verde granillo” haciendo referencia a su textura granulosa.

Destacaremos dos ejemplos de este color proveniente de El Tocuyo: en *Santa Lucía* (Figura № 25) el verde es aplicado de manera bastante sólida, mientras que en una *Inmaculada Concepción* (Figura № 26) se encuentra visiblemente mezclado con amarillo.



Figura Nº 25

Escuela del Tocuyo, *Santa Lucía*, comienzos siglo XIX



Figura Nº 26

Escuela del Tocuyo, *Inmaculada Concepción*, comienzos siglo XIX

I.2.5 El violeta

Posiblemente el violeta que llegó a los suelos americanos fue la “urchilla”, un pigmento proveniente de un organismo marino criado en las rocas de los litorales. Este pigmento se utilizó mucho para “iluminar” y su comercio marítimo europeo se encuentra registrado desde la segunda mitad del siglo XV. Debido a que su función principal no era ser utilizado como un color sólido, requiere mucho más que sólo al ojo humano para poder reconocerlo apropiadamente.

I.2.6 Los pardos y las sombras

Los pardos se obtenían en el siglo XVI utilizando el pigmento “tierra de sombra”. Posee un color castaño verdoso y su origen es natural, de tierras compuestas por óxido de hierro, calcio y manganeso en diversas proporciones. Entre ellas encontramos la “tierra de Venecia”, también llamada “sombras de Tiziano” y “la de Levante”. La tierra era un pigmento barato y abundante que podía utilizarse en cualquier técnica, sobre todo en el óleo. Como base era muy estable así que era conveniente aplicar colores sobre ella.

Dentro de esta gama hallamos el “asfalto”, conocido de muchas otras maneras tales como: “espalto”, “betún de Judea” o “lápiz judaico”. Provenía de residuos sólidos del petróleo, a partir de los cuales se obtenían un color pardo dorado del cual se conseguían muy buenas veladuras. Su preparación consistía en molerlo hasta obtener un polvo muy fino, cocerlo en aceite de linaza y opcionalmente agregar un poco de trementina para acentuar su brillo junto con algún tipo de secante. Este pigmento era sumamente caro debido a que llegaba a Europa procedente del Mar Muerto. Solamente aparece registrado una vez el envío de este pigmento al continente americano, posiblemente respondiendo a algún encargo específico.

Como ejemplos de esta gama de colores, nos remitiremos a tres obras: (Figura № 27, № 28 y № 29). En éstas se puede ver el uso de colores pardos en las vestimentas de las figuras y cómo se emplea en la creación de sombras en las Figura № 28 y Figura № 29 otorgando volumen a las figuras.



Figura № 27
Escuela del Tocuyo, *Nuestra Señora del Carmen*, comienzos siglo XIX

Figura Nº 28
Anónimo, *Santa Rosalia de*
Palermo, comienzos siglo XIX

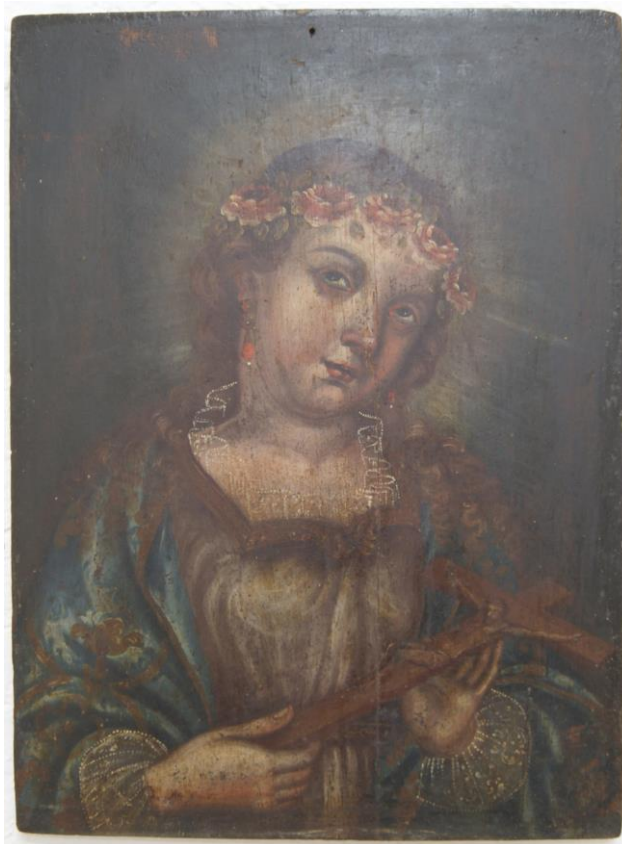


Figura Nº 29
Anónimo, *Nuestra Señora del*
Carmen, 1785

I.2.7 El blanco

El pigmento blanco más significativo del siglo XVI fue el albayalde o el “blanco de plomo o cerusa”. El proceso para obtenerlo era relativamente sencillo: se exponían dos láminas finas de plomo a vapores de vinagre fuerte para producir una oxidación en la superficie, que una vez raspada y secada al sol, constituía el pigmento. A pesar de la simpleza de su producción, era muy venenoso y su manejo era extremadamente peligroso, por lo cual este pigmento era generalmente importado de Italia o se compraba ya fabricado en boticas.

Al tener gran poder de cobertura y un color blanco muy opaco, era considerado un tono básico dentro de la pintura como favorecía a todos los colores al facilitar su secado. El albayalde podía utilizarse para aclarar los tonos de otros colores y, en caso de transparencias, se mezclaba con otros colores para dar distintos grados de viscosidad. A pesar de las ventajas que podía ofrecer este pigmento, tendía a amarillear, lo cual podía ser un serio inconveniente.

El envío de albayalde era bastante frecuente y se realizaba en grandes cantidades debido a que, además de usarse como color blanco, también se empleaba como imprimación, preparación previa de la superficie del soporte. Se vendía en forma de pequeñas escamas que se desprendían de las láminas de plomo blanco o labrado, es decir, ya purificado mediante varios lavados, finamente molido al agua y compactado en pequeños tacos.

Debido a su versatilidad, el color blanco era frecuentemente utilizado. Las obras seleccionadas a continuación, presentan un uso bastante sólido y notorio de este color (Figura № 30 y № 31).



Figura Nº 30
Anónimo, *San Ramón Nonato*,
comienzos siglo XIX



Figura Nº 31
Atribuido a Juan Pedro López,
Nuestra Señora de la Merced, 1767

I.2.8 El Negro

Dentro de la gama de pigmentos negros, se encuentra el negro carbón o negro de humo. Este pigmento poseía un matiz más suave, por lo cual servía para oscurecer con menos fuerza otros colores. Debido a esta palidez, este negro era poco estable y con el paso del tiempo se alteraba su color. En caso de querer alcanzar su pureza tonal, el pintor debía aplicar al menos dos capas del pigmento.

Era posible obtener negro carbón de diferentes maneras, fundamentalmente era carbón pulverizado de origen mineral o vegetal que se producía al incinerar diferentes elementos naturales como maderas resinosas, semillas de melocotón o cáscaras de nueces, entre otras fuentes, aunque Palomino menciona que “algunos escrupulosos le buscan de marfil quemado”⁵¹.

El negro carbón fue utilizado por las sociedades indígenas para pintarse las caras en señal de luto ante ciertos desastres naturales o carestías.

El negro hueso era otra alternativa de pigmento negro de muy buena calidad que brindaba una gran pureza tonal. Era un producto de la ignición de osamentas animales tale como cuernos de carnero o de venado, la cual se molía hasta obtener un polvo muy fino.

Podemos apreciar el uso de este color en un anónimo que representa a *Nuestra Señora de los Dolores* (Figura Nº 32) aplicado en una masa compacta y pura, sin crear volumen.

⁵¹ Palomino de Castro y Velasco, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica*, p. 54



Figura № 32
Anónimo, *Nuestra Señora de los Dolores*, siglo XVIII

CAPÍTULO II. El color en la pintura colonial venezolana

“Olvidado por unos, ignorado por otros, el color ha sido el gran ausente de la mayoría de los discursos sobre las prácticas sociales y los juegos ideológicos”⁵². Al tener esto claro, podemos comprender la función del color dentro de las artes plásticas más allá de su papel como medio estético y decorativo.

Al color lo podemos entender, incluso explicar, desde diferentes puntos de vista. Podemos definirlo desde la ciencia como un fenómeno óptico. Entonces el color es:

Creado por las reacciones del ojo humano a ciertas propiedades que posee un objeto cuando refleja o emite luz. Más técnicamente, el color está determinado por la interpretación ocular de las ondas electromagnéticas.⁵³

Lo que ocurre cuando se percibe un color es que la superficie del objeto refleja una parte del espectro de luz, mientras que absorbe el resto.

Psicológicamente podemos entender el color como un estímulo que causa ciertas respuestas en los humanos e incluso en los animales. Se desconoce con exactitud cómo afectan los colores al cerebro, pero sus efectos son innegables.

Las consecuencias psicológicas que causan los colores en el ser humano han hecho que estos sean divididos en dos tipos: funcionales de adaptación y funcionales de oposición. Los primeros desarrollan respuestas activas, animadas e intensas, mientras que los segundos sugieren secuencias pasivas, depresivas y débiles.⁵⁴

Tradicionalmente se agrupó estos tipos según la luz que influencia en su matiz (variación del mismo color) y se clasifican en cálidos, relacionados a la felicidad y proximidad; y en fríos, relacionados a la calma y lejanía.

⁵² Sánchez Ortiz, Alicia. “El color: símbolo de poder y orden social. Apuntes para una historia de las apariencias en Europa” en *Espacio, Tiempo y Forma*, p. 321.

⁵³ *The Concise Oxford Dictionary of Art Terms*, 2da ed., s.v. “colour”

⁵⁴ Sánchez Ortiz, Alicia. *De lo visible a lo legible. El color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador*, p. 78.

Por último, la característica del color que resulta más importante para esta parte de la investigación es la del color como símbolo, como representación de una idea, que además se puede ver como una de las funciones del color en el arte. Según la investigación de Alicia Sánchez Ortiz⁵⁵ dentro de la simbología primitiva de los primeros tiempos del cristianismo sólo existían tres colores primarios: el blanco (luz), el negro (tinieblas) y el rojo, representación de la sangre de Cristo y los mártires, y fuego, elemento indispensable para que haya luz, y a partir de sus combinaciones surgirían el resto de los colores. Luego, en la Edad Media se pasó de este sistema cromático de tres colores a seis colores: blanco, rojo, verde, amarillo, azul y negro, los cuales tuvieron su equivalente en los elementos de la naturaleza: luz, fuego, agua, tierra, aire y tinieblas respectivamente, además de representar las diferentes cualidades de los personajes como veremos más adelante, sistema que también se utilizó durante la época seleccionada para esta investigación.

Por otro lado, el tono de los colores es de gran importancia para determinar su significado, cada color secundario lo adquiere dependiendo de la cantidad de luz que contenga, por ello mientras más luz tenga, más connotación positiva tendrá y mientras más oscura sea su tonalidad, se asociará a algo negativo y maligno. A esto hay que agregar la pureza de un color. Los colores compuestos obtienen su valor simbólico del color dominante en la mezcla, que además es modificado por el otro color.

Así que el significado del color puede variar dependiendo del contexto o a que otro color esté unido, igualmente, un mismo color puede representar tanto un vicio como una virtud o diferentes colores pueden expresar una misma idea. De manera general, el color tiene triple significado: uno divino puro, uno humano/divino y uno maléfico.

⁵⁵ Sánchez Ortiz, Alicia. *De lo visible a lo legible. El color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador*. Madrid, 1995.

Además de las funciones estética e iconográfica ya mencionadas, el color también tiene una función comunicativa, cuando la obra se entiende como medio de comunicación, siendo el color parte del mensaje.

Las funciones iconográfica y comunicativa son muy parecidas y se interrelacionan, pero se diferencian en que en la función iconográfica existen símbolos predeterminados que sin importar quién los pinte, serán los mismos - como en el arte de temática religiosa-; mientras que en la función comunicativa ya depende de lo que el artista desee transmitir y en cuál lenguaje se esté comunicando.

Es importante entender que es imposible separar estas funciones, ya que a través de los símbolos el artista comunica un mensaje, la cuestión yace en cómo se aplican estas funciones y cuándo. En este capítulo se estudiará el valor simbólico del color en la pintura de temática religiosa del período de dominación hispánica y el mensaje que se buscaba transmitir por medio de las obras.

II.1 El color en la tradición católica de los siglos XVII y XVIII

La imagen fue el medio perfecto para la difusión de la religión católica. Su valor educativo no sólo ayudó a evangelizar sino a imponer las conductas sociales aceptadas por la Iglesia, utilizando a los personajes representados como ejemplos a seguir.

Desde el siglo V cuando el Papa Gregorio Magno definió el papel de la imagen como “la Escritura de los iletrados”, la iconografía cristiana occidental se estableció como el instrumento ideal de conocimiento y de propagación de la religión católica. La imagen pictórica o escultórica sería el medio pedagógico y catequizante, que conjugaría en ella, no solo la historia sagrada, sino también el comentario de los teólogos que facilitaban la comprensión de los temas religiosos.⁵⁶

⁵⁶ Rodríguez Nóbrega, Janeth. *La pintura colonial en Venezuela*. Colección Historia para todos, p. 1.

Varios siglos después, cuando se produjo la reforma luterana (1517-1546), el Concilio de Trento (1545-1563), reafirmó las normativas sobre la función de las imágenes de temática religiosa ya establecidos en el segundo Concilio de Nicea (787). Las decisiones tomadas por el Concilio de Trento también se aplicaron en los territorios de ultramar, solo que se vieron instauradas con mayor fuerza durante los siglos XVII y XVIII. Y al igual que en el viejo continente, en América la Iglesia católica se hizo del poder de la imagen para adoctrinar y evangelizar a los indígenas, y renovar la fe de aquellos que decidieron instalarse en estas nuevas tierras, sobre todo de los iletrados que no podrían aprender directamente de la lectura de las Sagradas Escrituras. Pues como ya se expuso, el color fue el símbolo que los iletrados sí podían leer, “prácticamente todo se basa en la analogía, en el vínculo entre un objeto y una idea, y en la mayoría de los casos tiene que ver con la relación entre lo aparente y lo oculto, lo real y el más allá”.⁵⁷

El poder de la Iglesia y lo establecido por Trento se mantuvo vigente por mucho tiempo en el nuevo continente, sobre todo por los controles impuestos tanto por la corona como por la misma Iglesia a la difusión de nuevos conocimientos, esto:

Trajo dos consecuencias evidentes, por un lado postergó la presencia del academicismo y de la ilustración en el arte, y por otro prolongó la influencia de los cánones tridentinos hasta el siglo XVIII. (...) En la sociedad provincial dieciochesca la vida civil y la religiosa estaban profundamente relacionadas, por ello, el arte encarnó más fielmente el paradigma tridentino de educar, propagar y conmovier⁵⁸.

Tanto en Europa como en el nuevo continente se instauró que los obispos debían supervisar las imágenes pictóricas y escultóricas, para evitar la propagación de cultos populares no aprobados por la Iglesia. También para

⁵⁷ De Sas van Damme, Astrid. “El amarillo en la baja Edad Media. Color de traidores, herejes y repudiados” en: *Estudios Medievales Hispánicos*, p. 244.

⁵⁸ Rodríguez Nóbrega, Janeth. “La imagen en el barroco: educación, propaganda y devoción” en: *Escritos en arte, estética y cultura*, p. 115.

evitar errores que puedan propagar falsas creencias y malas interpretaciones de las escenas representadas. A más exactitud:

Para evitar posibles herejías y desviaciones de la doctrina, se encargó a la Santa Inquisición la vigilancia de la realización de las imágenes y de su utilización en el culto religioso, siguiendo las directrices emanadas del Concilio de Trento. La Inquisición, que defendía lo tradicional, la cultura milenaria de la Iglesia, trató de conservar en los nuevos reinos una Iglesia pura; sin embargo, esto no fue posible porque estaba de por medio la realidad del Nuevo Mundo.⁵⁹

A pesar de estas pautas dadas por la Contrarreforma y el énfasis que se daba en cuanto a la ortodoxia de ciertas imágenes, la legislación sobre las imágenes sagradas dictadas por Trento consistió solo en cinco artículos muy breves y generales, que realmente no aportaban nada nuevo y dejaban mucho espacio a la interpretación personal, sobre todo por parte de aquellos encargados de la supervisión de las obras.

Trento no dictó pautas estilísticas que especificaran a los artistas cómo elaborar imágenes (...). Tampoco dictaminó pautas iconográficas precisas, solamente prohibió la exhibición y elaboración de imágenes supersticiosas, desusadas, torpes o de hermosura escandalosa, y las que difunden falsos dogmas, pero sin llegar a definir claramente los límites de tales categorías, que en última instancia quedaron a criterio personal de cada obispo.⁶⁰

Además de lo difícil que fue controlar las imágenes en Europa porque ya dependía del criterio de cada funcionario eclesiástico determinar si estaba bien o no una pintura. En territorio venezolano el cumplimiento de estas normas fue todavía más flexible y no se llevó al pie de la letra muchas de las pautas establecidas luego de Trento, ya que ciertas imágenes fueron consideradas confusas o difíciles de comprender por los indígenas que apenas comenzaban a entrar en contacto con estos conceptos.

⁵⁹ Montoya López, Armando. “Vásquez Ceballos y la estética de la contrarreforma”. En: *Arte, la revista*, p. 40.

⁶⁰ Rodríguez Nóbrega, Janeth. “Trento en Ultramar. La influencia de los concilios provinciales y sinodales en el arte colonial venezolano” en: *Artes, ciencias y letras en la América colonial*, p. 264.

En este contexto de evangelización y conquista fue esencial la persuasión o empatía del observador con las emociones representadas en las obras. Por lo que se buscaba que las escenas fueran tan verosímiles que el que observara la imagen, creyera que eso sucedió o podría pasar, ya fuesen escenas horribles como las del purgatorio o escenas dulces como la infancia de Cristo. El punto era provocar reacciones emocionales en los espectadores y modificar su conducta, causando que vivenciaran la religión principalmente a través de las emociones y no del intelecto.

Lo que se buscaba en la imagen era que incitara a la devoción, no que fuera original, el valor artístico de la pieza no fue importante. Por lo se aconsejaba a los artistas que realizaran una preparación espiritual antes de realizar la pintura, como orar fervientemente y presentarse frente al soporte en el que iban a trabajar con su alma pura, ya que se esperaba que el pintor entendiera la importante misión que yacía en sus manos. Por ello, el pintor español y tratadista Francisco Pacheco (1564-1644) en su tratado *Arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza* (1649) explica que:

La pintura, que tenía por fin sólo el parecerse a lo imitado, ahora como acto de virtud toma una nueva y rica sobreveste; y además de asemejarse, se levanta a un fin supremo, mirando a la eterna gloria; y procurando apartar los hombres de los vicios, los induce al verdadero culto de Dios Nuestro Señor.⁶¹

Parte de las propuestas realizadas sobre la creación de imágenes religiosas exponen que los atributos de los personajes representados no deben ser ambiguos, ya que pueden ocasionar la mala identificación de éstos y crear falsas ideas acerca de la religión católica, pues al “no estar pintadas con la majestad, decoro y dignidad correspondiente, ofenden ciertamente los ojos de quién las mira”⁶². Esto se aplica igualmente al uso del color, ya que había colores específicos para determinados personajes, sobre todo en lo que se refiere

⁶¹ Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, p. 185.

⁶² Interián de Ayala, Fr. Juan. *El pintor cristiano y erudito o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente al pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*, tomo I, p. 49.

a su indumentaria. Lo que limitó en gran medida la creatividad del artista, pues “la invención en la Contrarreforma no procedía de una imaginación libre, y estaba completamente limitada por los lineamientos del decoro, la buena manera y la medida y por los muchos referentes que los artistas debían tener en cuenta”.⁶³

La mayoría de estas pautas determinadas por los ideales de la Contrarreforma son parte de las interpretaciones que se le hicieron a la teoría del decoro.

II.2 La teoría del decoro y el color

El decoro ha tenido a lo largo de la historia gran variedad de matices en su definición. En la Antigüedad tenía que ver con la congruencia o conveniencia, y se aplicaba a muchos ámbitos como la literatura o arquitectura. En el Renacimiento comienza a aplicarse con más constancia, se relaciona con la congruencia con lo real y tiene que ver con:

La necesidad del rigor histórico ya que se ha de atender con cuidado en qué tierras, en qué lugar y en qué tiempo ocurrió para incluir según qué ornamentos, vestidos o edificios, con lo que vendría a conformar un todo estético⁶⁴.

Aunque esta función no se mantiene por mucho tiempo y pasa de tener una acepción estética a una moral, en la cual la Iglesia se encarga de depurar hábitos y costumbres referentes a la creación de imágenes y su iconografía.

Hay gran cantidad de estudiosos sobre el tema, el pintor italiano Leonardo Da Vinci (1452-1519) es uno de los más importantes. Para este artista el decoro "se relaciona con la expresión de las figuras representadas y es la cualidad máxima de la pintura de historia sin la cual no resultará

⁶³ Montoya López, Armando. “Vásquez Ceballos y la estética de la contrarreforma”. En: *Arte, la revista*, p. 46.

⁶⁴ Martínez-Burgos García, Palma. “El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística” en *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, p. 92.

convinciente"⁶⁵. A ello agrega que “la conveniencia del acto, traje, sitios y circunstancias, respecto de la dignidad o bajeza de la cosa que represente”⁶⁶. Según el pintor italiano la expresión del personaje debía mostrarse acorde a su edad, rango y posición social, además de corresponderse al vestuario, ambiente y época en la que se desarrolla la acción de la obra. Con esto se quería realizar una pintura objetiva y convincente que llevara a las artes al rango de ciencia.

Posteriormente, otro tratadista de arte y artista italiano, Giovanni Lomazzo (1538-1600), incorpora a la teoría del decoro la expresión facial y corporal, describiendo con extrema exactitud los gestos del rostro. Y en su análisis de esta teoría, le agrega:

La esquematización de las formas de todos los dioses, de los elementos y de todo lo que el pintor puede querer representar. El artista no necesita emplear su imaginación, solo es suficiente revisar su tratado para hallar la correcta representación de cada acción⁶⁷.

La pintura de historia apoyada en los temas y valores ortodoxos fue un tendencia creciente, lo que llevó a la sistematización de las imágenes religiosas en base a textos dogmáticos, surgiendo así gran cantidad de publicaciones que indicaban a los artistas cómo debían representar cada tema. A ello se le puede agregar el empleo de estampas grabadas como modelos a seguir, que permitían la fácil difusión de las imágenes y su correcta iconografía.

El color facilitó al pintor la representación de las figuras en el cuadro, siempre y cuando respetara lo propio de cada personaje u objeto, sería capaz de reproducirlos honestamente.

A la capacidad del color para representar de forma realista los diferentes elementos del mundo en la obra de arte se le sumó un sentido iconográfico y simbólico. Al representar cada personaje u objeto el pintor debía atenerse a un código cromático adecuado, tanto en la calidad, la edad y el carácter como en la naturaleza material de los mismos, permitiendo al espectador su correcta identificación. El

⁶⁵ Rodríguez Nóbrega, Janeth. *Arte y mística en Venezuela. Las visiones celestiales y el éxtasis en la pintura de la provincia de Caracas*, p. 114.

⁶⁶ Da Vinci, Leonardo. *Tratado de pintura*, p. 176.

⁶⁷ Rodríguez Nóbrega, Janeth. *Arte y mística en Venezuela. Las visiones celestiales y el éxtasis en la pintura de la provincia de Caracas*, p. 114.

color [...] adquirió un valor simbólico dependiendo de la historia y del personaje, pudiendo variar en función de ambos.⁶⁸

Al ser uno de los elementos visuales más llamativos, la Iglesia cuidó que su uso fuera el adecuado, ya que ayudaba aún más en su misión evangelizadora. Así que el artista debía poder interpretar el estado emocional de cada personaje pintado y transmitir ese sentimiento mediante el uso del color.

Durante la Contrarreforma la teoría del decoro pasó de ser un complemento de la pintura a un método de censura. Se exigía que las figuras fueran adecuadas a la escena pintada y al lugar en donde iba ser exhibida, de no serlo, la pieza debería ser retirada inmediatamente y el artista podría ser desterrado hasta por un año.

Palma Martínez-Burgos García plantea que parte de los cambios en el concepto de decoro no vienen directamente del Concilio de Trento sino de los intérpretes de éste. Y también de algunos otros, como el protestante Ulrich Zwinglio (1484-1531), que incluso tan lejos como en Suiza, ya venía criticando ciertas imágenes que la Iglesia católica estaba permitiendo exhibir, pues le parecía que mostraban no solo posturas, sino también partes indecorosas.

La teoría del decoro requiere precisión en el detalle donde “todo se debe adaptar a las personas, a los lugares, a los tiempos y a la naturaleza de las cosas”⁶⁹ para preservar la veracidad de la historia representada, suprimiendo la características paganas de la imagen de tema religioso. Siendo contradictoria la aplicación de estas pautas, pues se cambiaron ciertos detalles de la iconografía de las escenas para que se acomodaran a las ideas que la Iglesia quería expresar. Por ejemplo, la prohibición de las representaciones de cuerpos desnudos aumentó al punto de que aceptaron que las escenas fueran diferentes

⁶⁸ Sánchez Ortiz, Alicia. *De lo visible a lo legible. El color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador*, p. 151.

⁶⁹ Pineda, Victoria. “Renacimiento italiano y barroco español. (El desarrollo de la teoría artística, de la palabra a la imagen)” en: *Anuario de Estudios Filológicos*, p.404.

a su historia original, por el peligro de incitar sentimientos deshonestos y contrarios al catolicismo.

El tema del desnudo fue una discusión predominante en la época post tridentina dentro de la teoría del decoro. Muchos religiosos, tratadistas y pintores estuvieron en contra de la presencia de figuras desnudas, sin importar si en la historia sagrada se mencionaban. Para ellos, a pesar de que fuera “necesaria la verdad, también lo es la pureza y la castidad”⁷⁰. Hubo también algunos teóricos, como Nicolás Sandero (1530-1581) o el teólogo español José de Sigüenza (1544-1606), mencionados por Martínez-Burgos García, que creyeron que el desnudo era excusable para mantenerse fieles a las historias. Pero más allá de eso, el ataque al desnudo siguió con gran fuerza, al punto que puso en peligro gran cantidad de pinturas, como murales que fueron cubiertos con cal para suprimir escenas consideradas lascivas y escandalosas o incluso el *Juicio Final* (1534-1541) de Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564), que no fue destruido por completo gracias a la intervención de la Academia de San Lucas.

Hubo algunas figuras que si originalmente en la iconografía cristiana se saben desnudas, como Adán y Eva se aceptan, pero se exigía que el artista hiciera uso de todo recurso para disminuir el desnudo y volverlo honesto, así que dichas escenas no se representaron como “originalmente” deberían ser. El pintor español Antonio Palomino (1653-1726) explica en su tratado de pintura, *El museo pictórico y la escala óptica* que:

Se pueden pintar las historias sagradas con aquellos desnudos que las tiene ya recibidas la Iglesia nuestra madre, y la costumbre cristiana, procurando siempre usar de toda la industria posible para honestar el desnudo en los casos precisos, especialmente en las mujeres; ya con el cabello, ya con algún cendal, (...) ya buscándole la actitud, y contorno más modesto, o ya encubriendo parte de la figura, con otra que se le anteponga.⁷¹

⁷⁰ Martínez-Burgos García, Palma. “El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística” en *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, p. 94.

⁷¹ Palomino, Antonio. *El museo pictórico y la escala óptica*, p. 141.

Al igual que el desnudo debe ser modesto y honesto, las expresiones y la indumentaria del personaje deben ir acordes a la escena, a la acción, la clase social y al carácter.

El pintor sabía que debía aplicar de manera correcta el color en función del género, oficio y la edad del personaje. Cada figura tendría una coloración específica, ya que no deberían representarse de igual manera a una santa o a una mujer, o un personaje viejo y a uno joven. Aunque hubo un poco más de libertad con los personajes secundarios y el pintor podía elegir cuáles colores utilizar, pues no le convenía cambiar los colores de Dios, Cristo o María por ser estos signos de reconocimiento.

Estas mismas pautas se cumplieron con cierta flexibilidad en Caracas, con más exactitud a partir del sínodo diocesano de 1687. Además de repetir lo estipulado en el Concilio de Trento, también hubo ciertas normas sobre la exhibición de esculturas y su mantenimiento. Por ejemplo, se prohibió que los personajes representados llevaran atuendos seculares y accesorios indecentes, a menos que hayan sido dados en limosnas por los fieles y sólo en las festividades.

Se puede afirmar que la teoría del decoro pasó a ser algo moralizante, donde más que los tratadistas, es

La Iglesia a través de sus hombres, la que conforma y da cuerpo a la nueva teoría del *decorum*, puesto que de ser algo profano y estético ha pasado a revestirse de significados religiosos y didácticos que pertenecen más a la religión que al arte⁷².

Durante el Renacimiento se aceptaron anacronismos, ya que gustaba cómo la variedad de figuras embellecía la acción, así no formara parte de la historia real. Esto cambió luego de la Contrarreforma, pues la obra debía ser lo más fiel posible a la historia y no debía haber nada más que distrajera al espectador del tema principal, lo que llevó a que “los artífices desarrollaron obras sobrias y de fácil comprensión. En general se excluyen todos los

⁷² Martínez-Burgos García, Palma. “El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística” en *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, p. 93.

elementos secundarios, que puedan distraer la visión del espectador de la idea central de la obra.”⁷³ Y la historia se debe representar “con tanta propiedad que el espectador juzgue que así sucedió y no de otra manera, porque las mentiras no tienen asiento en los misterios de la fe.”⁷⁴

También se produjo una competencia entre la pintura y la retórica, debido a la similitud que tienen ambas artes en cuanto a su función de conmover y persuadir. Juan Luis González García⁷⁵ afirma que luego de la Contrarreforma y los cambios que hubo en la teoría del decoro, se le atribuyeron al pintor las mismas funciones que las del predicador. Pues si para ser perfecto orador se debía poder transmitir cualquier afecto al oyente y persuadirlo, lo mismo debería hacer el pintor, manejar a la perfección la figura y llevar al cuadro cualquier expresión que luego el espectador pueda percibir. Así que la experiencia de orar o de oír un sermón debía ser igual a la que se podía tener ante una imagen religiosa, pues en ambos se apela a las emociones.

No sólo el vestuario de las imágenes en las obras era determinante para saber quién estaba representado, lo mismo sucedía en Europa con la vestimenta de la población:

El hecho de vestirse es a la vez un acto social, un modo de identificación y clasificación, un instrumento de poder y una expresión de éste último, un objeto de carácter simbólico y emblemático, en tanto que soporte privilegiado por medio del color. El vestido está siempre cargado de significados múltiples, pero es ante todo un medio de comunicación que sobrepasa a la palabra, inmediatamente comprensible por la mirada, en un contexto dado, propio a cada época y a cada civilización.⁷⁶

Gran parte del poder que tenía la vestimenta se debía al color. Los colores brillantes y saturados fueron reservados únicamente a las elites debido a la

⁷³ Rodríguez Nóbrega, Janeth. *Arte y mística en Venezuela. Las visiones celestiales y el éxtasis en la pintura de la provincia de Caracas*, p. 117.

⁷⁴ Montoya López, Armando. “Vásquez Ceballos y la estética de la contrarreforma”. En: *Arte, la revista*, p. 44.

⁷⁵ González García, Juan Luis. *¿Vencen al arte del decir? Estilo, decoro y juicio crítico de los pintores-predicadores en los siglos XVI y XVII*.

⁷⁶ Sánchez Ortiz, Alicia. “El color: símbolo de poder y orden social. Apuntes para una historia de las apariencias en Europa” en *Espacio, Tiempo y Forma*, p. 353.

dificultad de la obtención de los tintes, por ende, eran costosos y sólo los ricos podían pagar por ellos. Mientras que los colores grisáceos y opacos se dejaron para los más pobres.

La sociedad europea creó pautas para su vestir, parecidas a las sugerencias que el Concilio de Trento dio para las imágenes, sólo que en el caso del pueblo era imperativo seguir las normas, las cuales determinaban qué colores podía usar cada grupo social según su jerarquía. Esta situación fue un poco diferente en las provincias de América principalmente por el clima, por ejemplo los colores de los hábitos de algunas órdenes religiosas, como la franciscana, eran demasiado calientes para el clima tropical, así que estos empezaron a utilizar colores más claros, siendo otro de los aspectos en América que no fue tan estricto como en Europa.

Los colores han sido extremadamente importantes a lo largo de la historia, representando ideas, ya sean partidos políticos, divinidades, sentimientos, etc., al punto que al ver un color, muchas veces es imposible desvincularlo del significado que se le otorgó en centurias anteriores.

II.3 El color en los tratados artísticos

Durante siglos, el color fue utilizado “como signo de referencia trascendiendo las apariencias para definir las cualidades morales de los personajes representados en el cuadro”⁷⁷. Actualmente, es más común el uso del color como elemento estético, olvidando su valor simbólico. A pesar de que sigue teniendo un fuerte poder sugestivo, el espectador al no tener el conocimiento del color como símbolo, la lectura de la imagen se queda en un nivel emocional y no cognitivo. “Ya no importa saber por qué Judas viste de

⁷⁷ Sánchez Ortiz, Alicia. *De lo visible a lo legible. El color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador*, p. 86.

amarillo o cuál fue el factor determinante para que los artistas le representasen con el pelo rojo ni tampoco el valor simbólico de tal elección”.⁷⁸

Se recomendaba, tanto en Europa como en el nuevo continente, ejercitar la lectura o la contemplación de imágenes dependiendo del grupo sociocultural al que se pertenecía, pues era necesario tener el conocimiento necesario para entender las Sagradas Escrituras o las imágenes. Por supuesto, los iletrados tenían que familiarizarse primero con las historias que se representaban en las pinturas, por lo que éstas se utilizaron durante los sermones y catequisis.

La función del color era permitir o facilitar la identificación de los personajes en las representaciones y sobre todo la diferenciación de un personaje bueno de uno malo, ya que la intención de la Iglesia no era sólo difundir las historias sagradas, sino que estas sirvieran de ejemplo acerca de qué era lo malo y qué lo bueno, para que así los fieles tuvieran un comportamiento adecuado según los cánones religiosos.

Luego del Concilio de Trento las divisiones entre lo religioso y lo profano se agudizaron. Lograr diferenciar el mundo celestial y el terrenal era importantísimo, como lo era discernir lo bueno de lo malo y el tratamiento de la luz fue lo que permitió estos contrastes. La luz tendía a venir de la derecha puesto que la izquierda siempre se relacionó con lo malo o la tentación, mientras que a los personajes que la luz envolvía por completo se les entendía como buenos y los que carecían de ella, representaban el mundo de las tinieblas. Esta simbología asociada a la dirección del foco de luz no se evidencia en nuestra pintura, la cual tiene generalmente una luz cenital o frontal.

Los colores no tenían un significado único, sobre todo en lo que refiere a la vestimenta de los personajes, dependían de la tonalidad, de la escena, del personaje que lo llevaba, etc. Es necesario conocer el contexto, la obra como un todo, para interpretar correctamente su significado.

“La selección del color para los personajes sagrados se apoya en sistemas jerárquicos basados en la luminosidad y/o en el valor monetario de los

⁷⁸ Ídem.

materiales y pigmentos artísticos.”⁷⁹ Por ello, no todos los colores tuvieron el mismo prestigio todo el tiempo, dependía de la época y su comprensión del color.

El color, según lo que explica Antonio Palomino en su tratado de pintura, se entendía como producto de la luz. Sólo con presencia de luz se podría apreciar el color perfectamente y mientras más oscuro fuera, alteraría su verdadera cualidad.

El gusto por un color tuvo mucho que ver con su brillo o la luz presente en él, principalmente por la idea de que el blanco representaba a la divinidad y por ende, mientras más blanco contenga un color, más sagrado se consideraba.

Lo mencionado anteriormente es una de los temas que explica Francisco Pacheco en su tratado *Arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza*. Para el tratadista las figuras principales se deben pintar con colores más claros, alegres y hermosos, y deben ir delante de todo. Las figuras secundarias van con colores oscuros y pálidos, y deben ir más atrás, pues también ayudarán a resaltar y hacer ver más bellas a las figuras principales. Tampoco se debe dejar un oscuro o claro en exceso, que cause discordancia. Incluso cuando una figura proyecta sombra sobre otra, la sombra se debe hacer con delicadeza.

El color de las pieles también debe variar según el sexo y edad del personaje, los niños y jóvenes deben ir con colores más frescos que los viejos. El color de una joven no será el mismo que el del joven, la mujer y el hombre ancianos también tendrán colores diferentes entre sí, y lo mismo un trabajador y un hombre de alto rango. Debe haber una mezcla equilibrada de lo “tierno y carnoso con lo seco y arrugado”⁸⁰.

Pacheco, basándose en los trabajos del teórico veneciano Lodovico Dolce (1508-1568), sobre todo en su *Diálogo de la pintura* (1557), explica que lo importante en el color es la contraposición que une los contrarios, aspecto que ayuda en el uso adecuado de la perspectiva. Pero se debe atender más los

⁷⁹ *Ibidem*, p. 186.

⁸⁰ Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, p. 386.

colores de las pieles y su suavidad, porque muchos pintores exageran con el color y le dan demasiada dureza a la figura, haciendo que las sombras terminen en puro negro o demasiado claras o rojas. A lo que Pacheco concluyó que prefiere que la piel sea trigueña antes que demasiado blanca y que no se pinten los labios y mejillas, para evitar que parezcan máscaras. La aplicación de los colores debe ser suave y con unidad, donde no haya divisiones duras ni sombras crudas, pues debe representar bien lo natural.

La mayor dificultad del color, según Pacheco, es primero saber imitar las pieles, luego los diferentes tipos de telas y el oro en sus distintas presentaciones, logrando demostrar la cualidad de cada figura a representar. También saber representar la noche, el día, los elementos, los animales, las frutas, las edificaciones y cualquier objeto, hacerlos de tal modo que los ojos nunca se cansen de verlos.

Según el autor, la capacidad de poder representar de manera correcta los objetos no depende de la elección de hermosos colores, sino de la correcta aplicación de estos por parte del pintor, ya que los colores son hermosos sin importar qué. Y por supuesto, el pintor debe lograr mover los ánimos del espectador, ya sean alegrándolo o entristeciéndolo, además de incitarlo a la piedad, todo dependiendo de la historia.

En una buena unión de cualidades, se demostrará la inteligencia del pintor, “dando a la pintura belleza y relieve”⁸¹. Belleza, suavidad y relieve son cualidades que deben tener las buenas obras. La belleza es la buena unión de los colores en un cuadro, al juntar luz con oscuridad habrá mayor belleza y gracia. La suavidad es el buen uso de los colores, utilizar los colores demasiado encendidos ofende al dibujo, porque parece que bañaron a las figuras en esos colores en lugar de haber sido pintadas con pincel, lo que las haría parecer naturales. Y el relieve es la cualidad de la pintura de parecer estar viva.

Pacheco expresa que puede haber cuadros que no tengan belleza y suavidad pero sí relieve, por lo que son considerados buenas pinturas, pues

⁸¹ *Ibidem*, p. 386.

logran engañar a la vista, consiguen que una superficie plana parezca redonda, con formas relevadas como él las llama, así que se les perdona que no cumplan con los otros dos, que no son considerados tan importantes.

Lo que se puede entender de esto es la importancia de la imitación de la naturaleza, estar claro de dónde viene la supuesta fuente de luz en el cuadro y conocer las superficies de los objetos para saber cómo son tocados por la luz o la sombra, para hacerlas correctamente, ya sean muy oscuras o más suaves; saber cuál tonalidad se le debe dar a cada color y cuánta cantidad de éste se debe usar. En el tratado *Arte de la pintura* se mencionan diferentes maestros como Leonardo Da Vinci, Rafael Sanzio, Tiziano Vecellio e incluso Apeles, a través de los cuales Francisco Pacheco llega a la misma conclusión, todos se “encaminan a la imitación del natural”⁸².

La importancia de la luz y la naturaleza no sólo se aprecia en la obra, sino en el color mismo, como Palomino explica: “es pues el colorido pictórico un cierto temperamento de claro y oscuro, artificiosamente formado, con materia proporcionada a la representación de las cosas naturales”⁸³.

Y no sólo se trataba de saber utilizar los colores, sino de elegirlos también. A lo largo de la historia, cada cultura ha tenido colores favoritos, normalmente reservados para sus divinidades o figuras de autoridad y esto no fue diferente en el arte católico. Uno de los colores más apreciados es el púrpura (blanco, rojo y negro), por contener tanto a la claridad como a la oscuridad, además que también era uno de los pigmentos más difíciles de conseguir, lo que aumentaba su valor. Este color ha sido utilizado por gran número de civilizaciones para representar a sus divinidades y/o reyes, sobre todo el púrpura con tonalidad rojiza, ya que el rojo es la representación del fuego, la luz, por lo que no es de extrañar que se decidiera utilizar este color para Cristo y María cuando aparecieran como Emperador-Juez y Reina del cielo.

⁸² *Ibidem*, p. 391.

⁸³ Palomino, Antonio. *El museo pictórico y la escala óptica*, p. 29.

El azul también ha sido otro de los colores más apreciados, en especial el ultramar. No sólo por su brillantez y belleza como color, sino por su calidad y costo como pigmento. Los mejores colores se reservaban para las figuras más importantes, mientras pigmentos más baratos se utilizaban para personajes secundarios, así necesitaran el mismo color. Ejemplo de esto es la obra *Tondo Doni* (1504) de Miguel Ángel, en el cual se utilizó el ultramar para el vestido de María, pero una mezcla de azurita e índigo para la túnica de José, logrando mantener las diferencias de importancia entre los esposos.

Así que no sólo por el significado que se le otorgó a un color era valioso, sino por su costo monetario, mientras más caro, más apreciado. Por lo que continuación se explicará con mayor exactitud el uso de los colores en las diferentes figuras utilizadas en la creación de las pinturas de temas religiosos.

II.4 Valores simbólicos asociados a los colores utilizados en la época

II.4.1 Jesucristo

Cuando la Iglesia comenzó a encargarse de la creación de obras que representaran las escenas descritas en las Sagradas Escrituras, se encontraron con el problema de la representación de Cristo, puesto que se defendía la creencia en la imposibilidad de darle forma material a un ser inmaterial.

Al establecer la dualidad de la naturaleza de Cristo, tanto la Iglesia como los pintores estuvieron de acuerdo que no se podía representar su naturaleza divina, pero sí su naturaleza humana. Y una vez decidido esto, las dudas no se hicieron esperar. “A comienzos del siglo VII el Quinisexto [concilio] (692) en su canon 82 [...] reconoció que la única manera de alcanzar a comprender la naturaleza humana de Cristo era representándole como

hombre”⁸⁴, pero “todos compartían el miedo a contaminar lo divino por medio de la mano humana”.⁸⁵

Surgen nuevos problemas entonces, siendo el primero no alterar la naturaleza Divina del Cristo, al representarlo como humano. El segundo fue determinar cuáles eran sus rasgos fisionómicos, ya que se debía representar con la mayor exactitud posible. Así comenzó la búsqueda de referencias sobre la apariencia real de Cristo.

La tradición reconoce la existencia de imágenes *acheiropoietas*, que son las no hechas por manos humanas, como el *Velo de la Santa Verónica* o el *Santo Sudario de Turín*; imágenes que se tienen por ser impresiones directas del cuerpo de Cristo sobre estos objetos. Esto por supuesto fue muy discutido por los protestantes durante el siglo XVI. Por otro lado, estarían las imágenes realizadas por manos humanas, tanto hechas del natural como de memoria.

Hay gran número de representaciones de Cristo, divididas principalmente según los diferentes momentos de su vida. Tanto la fisionomía de Cristo, como los colores utilizados, cambian dependiendo de la escena, pero algo que se mantuvo relativamente constante, fue añadir cierta tonalidad rojiza a su cabello siempre castaño, barba o piel, simbolizando la luz divina que irradia desde su interior.

Donde más variedad de color hay en estas obras es en la vestidura de Cristo, que depende también de la escena representada. Se puede encontrar dos polos en cuanto a este tema. El primero, los que le otorgan los tejidos y tintes más caros por su jerarquía, como podemos apreciar en la pintura *Nuestra Señora del Carmen* (Figura № 33), en la cual no sólo se utilizaron colores muy brillantes, sino que también se le agregaron gran cantidad de detalles, como las pequeñas flores en dorado y el encaje en el cuello. Y los que resaltan su humildad y pobreza, rechazando el uso de colores vivos por su falta de verdad histórica, ya que se sostiene debió llevar vestimenta de lana, pues “sólo de esta

⁸⁴ Sánchez Ortiz, Alicia. *De lo visible a lo legible. El color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador*, p. 211.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 212.

materia se tejían las telas para el traje de la nación judía [...], porque aún no se había introducido el lujo de la seda ni de otras material finas y delicadas”⁸⁶. Este caso en la pintura venezolana varía un poco, pues como podemos advertir en la obra *Gran poder de Dios* (Figura № 34) la túnica tiene un color diferente al color original del material por ser un Nazareno, pero aun así la vestimenta es bastante sencilla sin muchos detalles a diferencia de la obra anteriormente mencionada. Pero también se debe aclarar que en los casos de representaciones de Cristo crucificado, cuando este lleva el paño de pureza o *perizona* siempre se pinta de blanco ya que al ser una sábana que sólo busca ocultar su desnudez, no se le otorga otro color, esto lo podemos observar en la pintura *Cristo Crucificado entre la Dolorosa y San Juan* (Figura № 35).



Figura № 33
Anónimo, *Nuestra Señora del Carmen*, siglo XIX

⁸⁶ Castellanos de Losada, Basilio Sebastián. *Iconología cristiana y gentilica. Compendio del sistema alegórico, y diccionario manual de la iconología universal*, p. 95.



Figura No 34
Atribuido a Juan Pedro López, *Gran Poder de Dios*, 1775-
1780



Figura No 35
Anónimo, *Cristo Crucificado entre la Dolorosa y San Juan*, finales del siglo XVIII

El uso de los colores saturados fue el más común. En general los más utilizados fueron el púrpura para evidenciar su papel como hijo de Dios; el rojo por el amor de Dios hacia los hombres, y para representar la sangre derramada

y su sacrificio para salvar a la humanidad, cosa que podremos apreciar en la obra *Nuestra Señora del Carmen intercediendo por las ánimas del Purgatorio ante la Santísima Trinidad* (Figura № 36), además de la ya expuesta *La Santísima Trinidad* (Figura № 5 en capítulo anterior), ambas representaciones de Cristo luego de su sacrificio en la cruz. Y el azul, como símbolo de la verdad en esencia, pues “inició a los hombres en las verdades de la vida eterna”⁸⁷, lo que muestra la pintura *Santo Niño de Atocha* (Figura № 22 en el capítulo anterior). El Niño Jesús lleva acabo la misión que Dios le ha encomendado, salvar a los hombres, pues sobre esta advocación se narra que el Niño dio agua y comida a los prisioneros cristianos en España durante la invasión musulmana, y salvó a un grupo de mineros atrapados en una mina al norte de Nueva España.

Por otro lado, es interesante observar que en el caso venezolano el púrpura fue sustituido por azul, mucho más económico y fácil de obtener. Así las imágenes que muestran a Jesús en las escenas de la Pasión en las cuales debería vestir la túnica púrpura, lo muestran con una azul. Tal es el caso del *Jesús Nazareno* atribuido a Juan Pedro López (Figura № 37), cuadro que nos muestra a Cristo portando la cruz camino al Calvario, vistiendo una túnica azul.

⁸⁷ Sánchez Ortiz, Alicia. *De lo visible a lo legible. El color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador*, p. 222.



Figura No 36

José Lorenzo de Alvarado, *Nuestra Señora del Carmen intercediendo por las ánimas del Purgatorio ante la Santísima Trinidad*, hacia 1795



Figura No 37
Atribuido a Juan Pedro López, *Jesús Nazareno*, segunda
mitad del siglo XVIII

II.4.2 Virgen María

Jesucristo es el fundamento de la Iglesia católica, la imagen que la representa. Pero en el nuevo continente, la figura más representada fue la Virgen María junto a sus diferentes advocaciones. Así que no es de extrañar la cantidad de imágenes que se tienen de ésta y la facilidad con las que se pueden encontrar. Lo que es interesante, ya que en los textos canónicos son pocos los pasajes referentes a María, llevando a la aparición de gran cantidad de escritos apócrifos. La Iglesia condenó aquellos que pudieran fomentar falsas creencias, pero aceptó los demás, pues fueron apreciados como estímulos para aumentar la fe en el pueblo, por lo que también establecieron ciertas normas para mantener el decoro y evitar errores en la lectura de las imágenes.

Al igual que sucedió con Jesús, hubo discrepancias en cuanto a cómo debía verse la Virgen María. Un grupo aseguraba que era igual a Cristo, de cabellera semejante al oro; mientras otro grupo afirmaba que la Virgen tenía el cabello negro, por ser típico de la raza judía, además que dicho color se consideraba signo de buena salud.

En cuanto a su piel tampoco hubo consenso. Durante varios siglos se tenía la creencia de que la Virgen era morena o trigueña, como señalan San Anselmo, San Epifanio y Nicéforo⁸⁸. Y fue a partir de este momento, alrededor de los siglos IX y X, que comenzaron a crearse las primeras imágenes de vírgenes negras en Europa, principalmente estatuillas.

Sánchez Ortiz afirma también que algunas de las vírgenes negras son las versiones cristianizadas de algún culto antiguo y, por ende, también de sus entidades paganas. Hay grandes similitudes entre estas vírgenes y las Diosas-Madres como Isis, Cibele, Afrodita o Ator. Por lo que se podría decir que este

⁸⁸ Alicia Sánchez Ortiz nombra en su texto *De lo visible a lo legible. El color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador* p. 256-257, a estos teólogos y señala los diferentes textos en los que estos exponen sus ideas y razones en cuando al color de la piel de la Virgen María. Lo mismo hace el Fray Juan Interián de Ayala en el tomo II de su texto *El pintor cristiano y erudito*, p. 6-7.

color se usaba en referencia a las entrañas de la Tierra, oscura y lista a dar vida en unión con el Sol.

Otra de las principales razones del uso de este color viene dada por el pasaje del *Cantar de los Cantares*: “Soy morena, pero hermosa, hijas de Jerusalén... No miréis que soy morena: /es que me ha quemado el sol”⁸⁹. Lo que ocasionó gran devoción entre el pueblo campesino, ya que las mujeres del campo se veían representadas en las vírgenes, “morenas por la acción del Sol sobre sus castigadas pieles”⁹⁰.

Pero este pasaje pasó luego a ser interpretado como símbolo del infortunio, pues el Sol agredía la hermosa piel de la Santa Madre. Por lo que se consideró más cercano a la verdad que el color de su piel fuera claro, y así las imágenes de la Virgen pasaron a tener cabellos rubios y tez clara. Esto contiene también gran significación, ya que a través del color amarillo se expresaba su origen divino, pues este color tiene un alto contenido de luz.

Cuando la Iglesia intentaba explicar el color de la Virgen tendía a decir que las vírgenes “son de tez morena sin profundizar en la cuestión, o proporcionando alguna explicación adicional de por qué lo son, pero tratando siempre de minimizar o excusar su importancia”⁹¹. Incluso la posibilidad de que la Virgen hubiese sido morena o negra era inaceptable, poco natural e indecoroso para muchos integrantes de la Iglesia a pesar de que se tuviera la información del *Cantar de los Cantares*. Es posible que a partir de esto surgiera la explicación de que las esculturas de Vírgenes negras en realidad estaban manchadas por el humo de las velas y el incienso o que estuvieron enterradas, eliminando la posibilidad de que fueron originalmente de ese color. Así que según este razonamiento, todas las imágenes que tuvieran este color estarían mal conservadas. Esto podría ser cierto para alguna, pero ninguna mala

⁸⁹ *Cantar de los Cantares* en Sánchez Ortiz, Alicia. *De lo visible a lo legible. El color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador*, p. 260.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 261.

⁹¹ Alcalá, Luisa Elena. “Blanqueando la Loreto mexicana. Prejuicios sociales y condicionantes materiales en la representación de vírgenes negras” en *La imagen religiosa en la monarquía hispánica: usos y espacios*, p. 178.

conservación haría que la escultura tuviese la tonalidad tan oscura y uniforme, sin afectar los hábitos, como es el caso de la *Virgen de Atocha* o de *Nuestra Señora de Guadalupe de Extremadura*.

Incluso existen textos donde se intenta aclarar el color correcto de la piel de la Virgen, apoyando la tesis de que sus imágenes no podían ser negras. Ejemplo es el *Lazarillo de Tormes: El donado hablador: Alonso, mozo de muchos amos* (1624) del escritor y doctor español Jerónimo de Alcalá Yáñez y Rivera (1571-1632), en la cual el personaje principal crítica a un pintor que está retratando demasiado oscura a la Virgen y explica por qué. Primero menciona el *Cantar de los Cantares*, exponiendo lo mismo que se ha mencionado anteriormente, que no hay que fijarse en su piel oscura pues se debe a la acción del sol sobre ella. Y la otra razón está basada en la teoría de los humores y temperamentos, sobre la cual dice que la “condición más armoniosa es la de los blancos y rubios mientras que los morenos con flemáticos o melancólicos, espíritu que Dios no iba a permitir para la Virgen”⁹². Textos como este demuestran que el tema del color fue una cuestión popular.

Esta fue la situación principalmente en Europa, pues en América no se producen representaciones de vírgenes negras. El color más oscuro que se llegó a utilizar fue el tono mestizo de las imágenes de la *Virgen de Guadalupe* en México o en el caso de nuestra pintura, *Nuestra Señora de la Candelaria* (Figura № 38), en la cual se logra apreciar la diferencia de color de piel entre la Virgen y el Niño en sus brazos. Una de las razones de que las figuras de la Virgen tuvieran tez clara fue porque las imágenes que llegaban de Europa eran esencialmente de vírgenes blancas, pero la razón principal fue para evitar que los indígenas y negros pensaran que la Virgen también fue esclava, pues lo más seguro es que se dejaran llevar más por la apariencia de los colores que por el contenido de la imagen.

De hecho, hubo representaciones de la Virgen que fueron blanqueadas intencionalmente, como la *Virgen de Loreto* en Nueva España, cosa que los

⁹² *Ibidem*, p. 181.

jesuitas mantuvieron en secreto para hacer creer a la plebe que la Virgen era originalmente de tez clara, debido a un factor socio-racial, circunstancia prácticamente inexistente en Europa. Debido a la gran población negra y mestiza hubo temor a levantamientos, por lo que hubo mayor sensibilidad hacia el color y se mantuvo todavía más presente la dicotomía típica de la cristiandad ortodoxa, pues el blanco se relacionaba con lo bueno mientras el negro con lo malo, por lo que era obvio para muchos teólogos y pintores que el color de la piel de la Virgen debía acercarse más al blanco (posiblemente trigüeño) que al negro. Tal como podemos observar en la obra *Inmaculada Concepción* (Figura № 39) atribuida a Juan Pedro López, en la cual no sólo la Virgen es de tez muy clara, sino que es prácticamente rubia. No todas las representaciones de la Virgen y sus advocaciones fueron así, de hecho la mayoría ostenta una cabellera castaña o negra, pero lo que sí se mantiene constante es la claridad de su piel, como podremos apreciar en el resto de las imágenes a lo largo de este capítulo y el anterior.

También sucedía que al momento de copiar una imagen no se conociera la original, sino que se copiaba a través de grabados monocromáticos o incluso tomando como modelo a otras imágenes de la Virgen.

En cuanto a su indumentaria, hubo dos maneras principales de representar a María. Austera, con vestidura sobria y a veces del color del material, cuando se quería resaltar su humildad, como podemos contemplar en la pintura *Nuestra Señora de los Dolores con Instrumentos de la Pasión* (Figura № 4 en el capítulo anterior), la cual aunque viste de rojo y azul muestra sobriedad en sus vestidos. Y fastuosa, con tejidos de gran riqueza, color y mucho detalle, para cuando se muestra como la emperatriz del cielo, cosa que podemos advertir claramente en *Nuestra Señora de la Candelaria* y en la *Inmaculada Concepción* (Figura № 38 y Figura № 40).



Figura No 38
Anónimo, *Nuestra Señora de la Candelaria*, segunda mitad del
siglo XVIII



Figura No 39

Atribuido a Juan Pedro López, *Inmaculada Concepción*, 1775



Figura No 40
Escuela del Tocuyo, *Inmaculada Concepción*, siglo XIX

La representación fastuosa fue la más difundida. De las primeras imágenes de la Virgen lo típico era vestirla con una túnica púrpura, pigmento muy costoso, además de sus connotaciones simbólicas, el rojo como símbolo del amor divino y el azul de la verdad, siendo el púrpura la representación del amor de la Virgen hacia la verdad divina. Al igual que sucedió con la vestimenta de Jesús, los ropajes de María que tendían a ser púrpura en Europa no lo fueron en ultramar. La presencia de este color es nula como se evidencia

en las imágenes de la Virgen utilizadas en esta investigación, pues como se mencionó anteriormente, el pigmento era difícil de obtener.

La otra prenda predilecta fue un manto azul, pigmento perfecto por su alto valor monetario además de que en María representaba su inocencia y pureza como virgen, asimismo su relación con el mundo celestial. El manto azul es utilizado en la mayoría de las representaciones de la Virgen e incluso en muchas de sus advocaciones, como podemos observar en la obra *Inmaculada Concepción* y en *Nuestra Señora de la Luz* (Figura Nº 40 y Figura Nº 41).



Figura Nº 41

Anónimo, *Nuestra Señora de la Luz*, segunda mitad del siglo XVIII

Hubo representaciones en las que cambiaron el color azul por el verde, ya que este color se asocia con el verdor de la juventud, fertilidad y regeneración. Esta

idea no fue innovadora pues en otras culturas, como la griega y la egipcia, ya se asociaba el color verde a personajes femeninos, como a las venus y a Isis.

A pesar de estas asociaciones simbólicas con el color verde, no llegó a sustituir al azul. Se utilizó en pequeños detalles como en el envés de la túnica o del manto, pero casi nunca en la prenda completa, pues se llegó a ver esto como un error ya que se alejaba demasiado de la verdad. Además se encontró que varias de las obras en las cuales los vestidos de la Virgen son verdes se deben en realidad a la oxidación del material y no al uso de un pigmento verde. Esta situación la podemos observar en la *Virgen del Rosario* del Pintor del Tocuyo (Figura Nº 42), en la que es posible afirmar que el manto es azul porque, aunque en ciertas partes se vea verde, en las zonas oscuras todavía se puede apreciar el azul, probablemente porque fue donde más se aplicó el pigmento.



Figura Nº 42
Pintor del Tocuyo, *Virgen del Rosario con San José, San Juan Bautista y San Nicolás de Bari*, finales del siglo XVII

Y aunque hubo teólogos como el español Fray Juan Interián de Ayala (1656-1730) que se alzaron en contra del uso de colores tan saturados y

reiteraban la necesidad de que las ropas de la Virgen debían ser tonos pardos y blancas, diciendo: “por lo que, si los pintores usaran de estos dos colores solamente, se conformarían mucho más, según mi juicio, con la modestia y sencillez virginal de la Madre de Dios”⁹³, el uso del azul y rojo quedaron como los colores tradicionales, variándolos sólo si la escena lo ameritaba y combinándolos con túnicas o mantos blancos (Figura № 7, Figura № 14, Figura № 27 y 29). Pudiéndolo apreciar en la *Inmaculada Concepción* y *La Dolorosa* (Figura № 39 y Figura № 43), en las que ambas visten el manto azul. El color rojo se mantuvo de una u otra manera, en la túnica en el caso de *La Dolorosa* o en los detalles de la indumentaria en el caso de la *Inmaculada Concepción*.

Aunque en la mayoría de las escenas se utilizaron los colores tradicionales, hay ejemplos en los que los pintores se inclinaron a reemplazarlos con otros que expresaran mejor los sentimientos del personaje, como es el caso del empleo de azules oscuros y negro para las escenas de dolor de María. Cuando se trata de escenas de la Pasión los artistas tienden a pintar una túnica azul oscura, como se puede observar en *Cristo Crucificado entre la Dolorosa y San Juan* y *La Dolorosa* (Figura № 35 y Figura № 43); y cuando se representa a la Virgen de luto, se le pinta con un manto negro, como se evidencia en *La Dolorosa y Nuestra Señora de los Dolores* (Figura № 3 y Figura № 32).

⁹³ Interián de Ayala, Fray Juan. *El pintor cristiano y erudito ó Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente al pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*, libro IV, tomo II, p. 8.

Figura Nº 43
Anónimo, *La Dolorosa*,
segunda mitad del siglo XVIII



II.4.3 Otras representaciones

Además de las representaciones de Jesucristo y la Virgen, junto a sus advocaciones, hay gran cantidad de imágenes que no contaron con la misma popularidad que ellas, no por falta de admiración o protagonismo en alguna obra, sólo que no llegaron a tener la misma frecuencia de reproducción. Entre estas figuras menos comunes se encuentra Dios, los santos, los apóstoles, los ángeles y los diablos. A continuación haremos mención a dos figuras más, que consideramos casi tan frecuentes como Jesús y la Virgen y los colores que las representaron.

II.4.3.1 Dios

Antes del Renacimiento, a Dios se representaba igual que a Jesús, pues éste era la manifestación de Él en la Tierra. Esto fue otro tema bastante discutido dentro de la Iglesia, para muchos era sacrilegio otorgarle forma a Dios, además de considerarlo peligroso pues podría volver idólatras a los cristianos o causar confusión entre la figura de Padre e Hijo. “¿Quién podría formar la Imagen de un Dios invisible, incorpóreo, interminable y que no se puede figurar? Es, pues, la mayor locura e impiedad representar a Dios.”⁹⁴

Además de representar a Dios a través de la figura de Cristo, también se utilizó “el motivo de una mano saliendo del cielo o de una nube, para significar la presencia de Dios”⁹⁵.

Conforme fue pasando el tiempo la representación de Dios pasó a realizarse como un hombre mayor, barbudo y canoso. De hecho, esta representación fue la más aceptada, se consideraba perfecta para demostrar la “inmensurable eternidad, [...] la gravedad, madurez y tranquilidad de ánimo”⁹⁶ de Dios. Según Francisco Pacheco se deberá pintar “al Padre eterno en figura de un grave y hermoso anciano, no calvo, antes con cabello largo y venerable barba, y uno y otro blanquísimo, sentado con gran majestad”⁹⁷, lo que se puede evidenciar en las imágenes expuestas en este capítulo y el anterior (Figura № 5 en el capítulo anterior y Figura № 36, Figura № 44 y Figura № 45).

En cuanto a su indumentaria, Dios fue representado inicialmente con una túnica larga y manto, pero a partir del siglo XV con la influencia del teatro

⁹⁴ *Ibidem*, tomo I, p. 94.

⁹⁵ Sánchez Ortiz, Alicia. *De lo visible a lo legible. El color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador*, p. 204

⁹⁶ Interián de Ayala, Juan. *El pintor cristiano y erudito ó Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente al pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*, tomo I, p. 103.

⁹⁷ Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, p. 473.

de los Misterios⁹⁸ también comenzó a representarse como el soberano del mundo, con alba, capa y corona, también parecida a la de un Pontífice, que además lo hace ver como el padre de la Iglesia, como podemos apreciar en la *Coronación de la Virgen* del seguidor de José Lorenzo de Alvarado (Figura Nº 45).



Figura Nº 44

Anónimo, *Coronación de la Virgen*, segunda mitad del siglo

XVIII

⁹⁸ Fueron dramas religiosos desarrollados entre los siglos XIII y XVI, que ponen en escena pasajes de las Sagradas Escrituras, teniendo como preferencia la vida, pasión y muerte de Cristo.



Figura Nº 45

Seguidor José Lorenzo de Alvarado, *Coronación de la Virgen*, finales del siglo XVIII

El color más utilizado desde siempre fue el blanco, símbolo de la luz y de la verdad absoluta. Como el blanco es la suma de todos los colores, en las ropas de Dios representaba la suma de todo lo que existe además de “la pureza e incomparable hermosura de la Naturaleza Divina”⁹⁹ (Figura Nº 36 y Figura Nº 44). El amarillo-oro también fue otro de los colores favoritos para utilizar en la indumentaria de Dios debido a su alto contenido de luz. En el caso americano

⁹⁹ Interián de Ayala, Juan. *El pintor cristiano y erudito ó Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente al pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*, tomo I, p. 104.

podemos apreciar a través de las imágenes que este color se utilizaba principalmente en los detalles, en accesorios como en la corona que tiene en la obra *Coronación de la Virgen* (Figura № 45) que lo muestra como el rey de los cielos, los bordes de las prendas (Figura № 36 y Figura № 44) o en la aureola triangular que rodea su cabeza, como en la obra *Nuestra Señora del Carmen intercediendo por las ánimas del Purgatorio ante la Santísima Trinidad* (Figura № 36). Es importante hacer la aclaratoria de la diferencia entre amarillo-oro y amarillo, pues durante toda esta época el amarillo tuvo una connotación negativa, empezando solamente con el origen de la palabra que viene del latín “*amarëllus, de amārus, amargo*”¹⁰⁰. El amarillo se relacionó siempre con la enfermedad, por la palidez que adquiere una persona enferma, como copia mala del oro y con la traición y herejía, al punto que fue el color que se dedicó a la representación de la Sinagoga. Así que cuando se utilizaba el amarillo para las vestimentas de Dios, se intentaba usar oro cada vez que se podía pero como era un producto tan costoso no era tan fácil de conseguir, así que en lugar de usar oro verdadero se utilizaba algún pigmento amarillo que se asemejaba bastante al oro, como el oropimente.

A estos colores se suman el rojo en algunos detalles de la vestimenta y el azul que fue utilizado algunas veces por su relación con lo celestial, aunque éste último se usó más para Jesús y la Virgen María. Así que el blanco, amarillo y rojo fueron los colores predilectos para los vestidos de Dios.

II.4.3.2 San José

La figura de José tuvo muy poca importancia, tanto como personaje de culto como figura en las pinturas en los primeros tiempos de la cristiandad. Por mucho tiempo José fue representado como un anciano decrepito incapaz de procrear y sólo competente de desarrollar tareas domésticas, al punto de

¹⁰⁰ Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda edición, en <http://lema.rae.es/drae/?val=amarillo>.

caricaturizarlo. Esto se debió principalmente a que muchos creían imposible la concepción divina de Jesús, entonces al hacerlo incapaz de engendrar un hijo protegían la virginidad e integridad de María y la divinidad de Jesús. Los artistas muy pocas veces lo incluían en las escenas y cuando lo hacían, era como mero elemento estético que ayudaba a equilibrar la composición.

Incluso su biografía fue escrita con mucho cuidado por los Padres de la Iglesia para no darle tanta importancia, al igual que sucedió en los Evangelios, donde apenas es mencionado. Esto ocasionó, igual que en el caso de la Virgen, la creación de gran cantidad de escritos apócrifos, en los que se reivindicó la imagen de José y se aumentó la devoción por parte del pueblo.

A partir de finales del siglo XIV y principios del XV fue cuando la imagen de José comenzó a ganar importancia. Escritos como los del teólogo francés Juan Gerson (1363-1429) que resaltan las cualidades del personaje o la introducción de la fiesta de San José por parte del Papa Sixto IV (1414-1484) fueron definitivamente de gran ayuda, así se comenzó a representar como un carpintero joven capaz de mantener a su familia y apto para ser el “padre” adoptivo de Cristo.

Pero fue a partir del Concilio de Trento cuando se produjo una intensificación en el culto a San José, sobre todo porque sirvió como representación de la virtud de la castidad, volviéndose un modelo a seguir por parte de los creyentes. Como podemos apreciar en la obra *San José y el Niño* atribuido a Juan Pedro López (Figura № 46) en la que no solo vemos al Santo como un hombre joven sino también representando su pureza y virginidad con la vara florida que sostiene con su mano derecha. Y fue este modo de representación que prevaleció en el arte de las provincias de ultramar.

El San José joven fue dotado de belleza corporal, para representar todas las cualidades divinas que por asociación con María y Jesús se le otorgaron, pero hubo algunos como el médico y teólogo español Bernardino de Laredo (1482-1540), que estuvieron en desacuerdo con representarlo hermoso por ser una cualidad vana y poco humilde. No debía representarse “al modo de un

mozo muy bien peinado y amante de afeites, sino a la manera de un varón grave sin ninguna afectación y como a hombre recomendable a todas luces por su modestia y gravedad”¹⁰¹. Aunque hubo un grupo que encontró terreno común entre estas opiniones, describiendo que José era viejo en comparación con la Virgen, pero también joven por su salud y fortaleza para cumplir con su trabajo de carpintero y protector del Hijo de Dios, como expone el Fray Isidoro de Isolano (1480-1550) en su tratado de teología *Suma de los dones de San José*. La selección de la edad de José pasó a depender entonces de la escena narrada, por lo que no habría falta hacia el decoro si se le representaba viejo cuando la escena fuera de sus últimos años de vida.

Poco a poco la imagen de San José fue ganando popularidad hasta que logró convertirse en el personaje principal de la obra, apareciendo solo o con el Niño Jesús. “Después de largos siglos de olvido y abandono nuestro personaje encontraba su lugar en la escena acaparando la mirada y aun el corazón que antaño le estuvo negado”¹⁰².

La vestimenta de José pasó por varios cambios, como ocurrió con su apariencia. Inicialmente, se le otorgaron ropajes sencillos y humildes típicos de los artesanos, que además ayudaba a acentuar la diferencia entre él y la Virgen, entre lo humano y lo divino.

Los primeros colores utilizados fueron el rojo, combinándolo con el verde y unas pocas veces con el azul y el pardo. En cuanto a las razones de estas elecciones, Sánchez Ortiz determinó varias. El uso del rojo probablemente se debió al origen noble de José, puesto que los nobles gustaron del rojo para sus prendas durante varias centurias antes del siglo XVI, así que los artistas basándose en la moda de la época eligieron este color. Pero según los tratados de varios teólogos como el *Tratado de San José* (1534) de Bernardino de Laredo

¹⁰¹ Interián de Ayala, Juan. *El pintor cristiano y erudito ó Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente al pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*, tomo II, p. 141.

¹⁰² Sánchez Ortiz, Alicia. *De lo visible a lo legible. El color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador*, p. 293.

(1482-1540), se determinó que no se debía sólo a una simple distinción social, sino al gran amor que llevaba en su alma y a su vida de sacrificio por Dios, siendo merecedor del trato de mártir. Es así como el rojo representó todas las virtudes y sentimientos de San José.

Las combinaciones del rojo con el verde se debieron a que el verde fue considerado un color intermedio, así que al combinar rojo y verde se alcanzaba la armonía. Además de que el verde también fue símbolo de la iniciación espiritual y de la caridad del personaje que lo lleva, ambas características de José. En el *San José y el Niño* (Figura № 46) se puede apreciar la utilización de estos colores, en específico del verde y el amarillo/pardo. En cuanto a la combinación con el azul, se representaba el amor y la verdad celestial, parecido a como ocurre con la Virgen, aunque en el caso de América la utilización del azul en José fue casi nula, como podemos apreciar en las imágenes expuestas.



Figura No 46
Atribuido a Juan Pedro López, *San José y el Niño*,
siglo XVIII

Acorde fue aumentando el culto a San José, la combinación del rojo/verde/azul fue sustituida por el ocre/violeta. Humildad y paciencia son unas de las cualidades que más aprecian las órdenes religiosas que veneran a este Santo y por eso escogieron el marrón como el color de sus hábitos. Así que los pardos se volvieron el símbolo de estas cualidades.

Y el violeta, mezcla del rojo y el azul, símbolo de una actitud de equilibrio, equidistancia entre el cielo y la tierra, entre el amor y la prudencia, pasó a representar “la vida de constante sacrificio y austeridad que tuvo para

alcanzar el amor pleno”¹⁰³. Aunque podemos contemplar nuevamente en las imágenes ya mostradas (Figura № 42 y Figura № 46) y en la siguiente (Figura № 47) que en el caso de la Provincia de Venezuela los colores predilectos para representar a San José fueron los pardos, “colores que si no fueron los que usó, están ya recibidos por los fieles”¹⁰⁴.



Figura № 47
Escuela del Tocuyo, *San José*, siglo XIX

Luego de explicar las características particulares en el uso del color en algunas iconografías de gran popularidad en la pintura local podemos detenernos en los aspectos que comparten en común, siendo los fondos de éstas los más representativos. Como se puede observar la mayoría de los fondos son planos y sin ningún paisaje. En nuestra pintura se utiliza típicamente el azul como podemos apreciar en cinco de las piezas revisadas (Figura № 5, 15, 27, 33

¹⁰³ *Ibidem*, p. 316.

¹⁰⁴ Castellanos de Losada, Basilio Sebastián. *Iconología Cristiana y Gentílica. Compendio del sistema alegórico, y diccionario manual de la iconología universal*, p. 154.

y 47) y dorado/amarillo en ocho cuadros (Figura № 7, 8, 31, 32, 39, 42, 44 y 46), para representar el cielo o ese espacio sagrado en donde se encuentran las deidades.

Existen ciertas variaciones en las que los fondos no son completamente unicolor, sino que presentan algún detalle, como la presencia de nubes (Figura № 5 y 46). En el caso de *La Santísima Trinidad* (Figura № 5) no agrega mucho a la pintura y sólo ratifica que la escena se lleva a cabo en el cielo, en cambio en *San José y el Niño* (Figura № 46), añade más interés y profundidad al cuadro pues las nubes son oscuras, lo que resalta más el fondo amarillo y así mismo, la divinidad de José. En otros casos tienen rayos de luz saliendo detrás de la figura mariana, como podemos observar en dos *Inmaculada Concepción* y en la *Virgen del Rosario con San José, San Juan Bautista y San Nicolás de Bari* (Figura № 39, 40 y 42), esa luz que la envuelve representa su carácter celeste.

El *Jesús Nazareno* atribuido a Juan Pedro López llama la atención pues es la única pintura de las seleccionadas que muestra un paisaje terrenal de fondo. Igualmente la paleta de colores del cuadro es fría, utilizando solo verdes y azules, lo que resalta la tristeza de la escena, a diferencia del resto de las imágenes en las que la paleta tiende a ser cálida.

Otro grupo de imágenes que varía del típico fondo azul o dorado son las representaciones de la *Crucifixión* y en ciertas ocasiones en las escenas de dolor de la Virgen María. En el caso de *Cristo Crucificado entre la Dolorosa y San Juan* y *La Dolorosa* (Figura № 35 y 43) el cielo es negro porque como se indica en Mateo 27:45, en Lucas 23:44-45 y en Marcos 15:33, desde el mediodía hasta las tres de la tarde el Sol se ocultó y hubo una gran oscuridad que cubrió más allá del Calvario, así pues se representa el momento de la muerte de Jesús. En el caso de las imágenes que representan a la *Dolorosa*, (Figura № 3, 4 y 11), podemos apreciar como el fondo negro aumenta el sentimiento de dolor y sufrimiento por el que pasa la madre de Cristo.

También hay fondos en los que se puede apreciar la división entre el cielo y la tierra. Por ejemplo, en la pintura *Coronación de la Virgen* (Figura №

45), las figuras de la Santísima Trinidad y la Virgen se encuentran dentro de un óvalo de fondo amarillo brillante que se podría identificar como el cielo, mientras que lo que está fuera de éste es un espacio verde con pequeños lirios blancos, símbolos de la pureza y virginidad perpetua de la Virgen. Este espacio podría representar el mundo terrenal.

Igualmente, *Nuestra Señora del Carmen intercediendo por las ánimas del Purgatorio ante la Santísima Trinidad* (Figura № 36) está dividida en tres niveles horizontales, se puede apreciar las diferentes jerarquías de los personajes. El nivel superior tiene las figuras más importantes: la Santísima Trinidad con el fondo dorado (mayor contenido de luz), mientras que en el segundo en el que está la Virgen es azul y la tercera, en el cual se encuentran las ánimas del purgatorio, el fondo es el más oscuro de los tres, incluso mostrando partes en negro.

Entre las imágenes seleccionadas hay dos que son copias de esculturas. En la pintura *Gran Poder de Dios* (Figura № 34) esto se evidencia pues el Nazareno está sobre una peana y las estructuras arquitectónicas del fondo dan a entender que está en un nicho. En cuanto a la imagen *Nuestra Señora de la Candelaria* (Figura № 38) esto se puede apreciar por la cantidad de ropaje y accesorios, igual a cómo visten a estas imágenes en las iglesias, además del cortinaje rojo que crea la ilusión de profundidad y da a entender que se encuentra dentro de un nicho.

En lo que respecta a los elementos secundarios, en algunas imágenes se colocan los atributos de la advocación que se está representando. Así los atributos referentes a la Virgen, los podemos apreciar en la utilización de la Luna blanca a los pies de la Virgen en las imágenes de la *Inmaculada Concepción* (Figura № 7 y 45), también con el Sol amarillo detrás de ella (Figura № 14 y 26), además de una esfera azul que representa el mundo a sus pies (Figura № 39 y 40). En cuanto a la corona de doce estrellas blancas que simbolizan a las doce tribus de Israel y los doce apóstoles, la podemos encontrar en prácticamente todas (Figura № 3, 14, 15, 29, 31, 33 y 39). Y en la mayoría de

las pinturas, Dios, Jesús, María y José tienen aureolas doradas alrededor de sus cabezas, para demostrar su condición de personajes sagrados.

Se puede evidenciar en las pinturas *Nuestra Señora del Carmen intercediendo por las ánimas del Purgatorio ante la Santísima Trinidad* y *Nuestra Señora de la Luz* (Figura № 36 y 41) cómo varía el significado del color rojo. En el caso de la Figura № 36, además de encontrarse en la ropa de Jesús también se utiliza para representar las llamas del purgatorio. En esta escena el rojo de Jesús es más brillante pues se trata del Hijo de Dios, en cuanto a las llamas del purgatorio son más opacas pero se puede entender que no se trata del infierno pues las ánimas que se encuentran en ellas no están sufriendo, sino siendo purificadas por estas llamas. Lo mismo sucede en la Figura № 42, el rojo del ropaje del ángel es mucho más brillante que el del diablo o en este caso del Leviatán, pues como determinamos en este capítulo la brillantez o cantidad de luz que posee un color ayuda a determinar si está siendo utilizado en un personaje bueno (el ángel) o malo (Leviatán).

Por último, se representa gran cantidad de ángeles como podemos apreciar en tres cuadros *Nuestra Señora del Carmen intercediendo por las ánimas del Purgatorio ante la Santísima Trinidad*, *Inmaculada Concepción* y *Nuestra Señora de la Luz* (Figura № 36, 39 y 41). En cuanto a querubines y serafines “son representados sólo con cabezas y uno, dos o tres pares de alas. El serafín es tradicionalmente rojo [...]; el querubín es azul o a veces amarillo dorado”¹⁰⁵, logrando simbolizar el amor de Dios, su vínculo con el mundo celeste y la luz divina, como podemos evidenciar en ocho pinturas (Figura № 14, 26, 36, 39, 41, 42, 45 y 46).

Podemos entonces afirmar que la utilización de ciertos colores y elementos, sin importar la escena o personaje representado, están presentes en todas las obras como símbolos que contienen los ideales cristianos y que a

¹⁰⁵ “Seraphim and Cherubim are depicted with heads only, and one, two or three pairs of wings. The seraph is traditionally red and may have a candle; the cherub is blue or sometimes Golden yellow, perhaps with a book”. Hall, James. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, p. 17. Traducción de Verónica Rojas.

través de ellos se enseña la religión, ayudan a reconocer la historia narrada y personajes en ella, facilitando la transmisión de la doctrina de la Iglesia Católica.

Conclusión

El pigmento y el color siempre han estado presentes de alguna manera en América. Aunque estos elementos también se encontraban en la Venezuela precolombina, no eran empleados bajo los mismos parámetros y conceptos del continente europeo. Existen piezas precolombinas adornadas con dibujos cuya finalidad era cumplir con un requerimiento mágico ceremonial, pero también tenían innegable valor estético. A pesar de esto, Alfredo Boulton explica que:

Las Artes Plásticas, la pintura propiamente dicha (...), llegó a Venezuela cuando nuestro territorio se le denominó Provincia de Venezuela, pequeña Venecia, Venezuela, la de los palafitos. La pintura fue traída por el español junto a su cultura y a su idioma¹⁰⁶.

Por esta razón, no se puede pensar el desarrollo del pigmento y el color como algo linealmente evolutivo dentro del territorio venezolano. La llegada de los españoles trajo consigo la inserción repentina de nuevos códigos y lenguajes, fenómeno que también se reflejó en los usos del pigmento y del color. Ante esto, ambos pasaron a tener un nuevo empleo y relevancia dentro de la ejecución artística y la sociedad.

Los pintores que trajeron la técnica de la pintura también llevaron consigo sus propios materiales y herramientas, a tal punto que “el elemento autóctono, lo indígena, no tuvo influencia apreciable sobre los artesanos que durante la Colonia pintaron en Venezuela¹⁰⁷”. A la luz de esto y de lo investigado previamente sobre el pigmento, se puede decir que experimentó un proceso de reinvención: se le otorgó un uso y técnica nueva que no había sido explorada de esa manera antes.

Si tomamos la llegada de los europeos junto con sus obras pictóricas como momento de nacimiento de las artes plásticas, el pigmento destinado a estos fines también debe tener su génesis allí. Por lo tanto, el desarrollo del

¹⁰⁶ Boulton, Alfredo, *La pintura en Venezuela*, p. 10

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 14

pigmento en las artes plásticas se da a partir de lo traído por los europeos y los elementos de producción local que se fueron sumando a ellos.

Al igual que el pigmento, la imagen también obtuvo un nuevo significado. Utilizaron las representaciones de las Sagradas Escrituras no sólo para evangelizar, sino también como método para adoctrinar a los indígenas y mostrarles cómo llevar una vida adecuada según las creencias y preceptos católicos, en vez de las costumbres mágico religiosas que se venían desarrollando en el Nuevo Continente. El uso mágico de la imagen pasó a tener un uso educativo, en el cual el color jugó un papel importante en el reconocimiento de las figuras representadas: “el color se encarga de distinguir, señalar, clasificar, oponer, o jerarquizar”¹⁰⁸. Por ejemplo, imágenes como *Cristo Crucificado* o la *Virgen de la Merced* tienen colores particulares. En el caso de la escena de la *Crucifixión*, si aparecen los ladrones, el bueno tiende a tener el paño de pureza blanco y el malo porta el negro. En cuanto a la *Virgen de la Merced*, es fácil de reconocer por qué va vestida completamente de blanco, al contrario de otras advocaciones de la Virgen María en las que viste alguna pieza azul o roja.

Los colores son portadores de mensajes e ideas, ilustradores de pensamientos que varían dependiendo de la época y de la cultura. Antes de la llegada de los españoles al territorio americano, el color era representación de las fuerzas de la naturaleza y las deidades reinantes, pero una vez la cultura dominante pasó a ser la europea, los colores tomaron otras connotaciones.

La paleta de los pintores venezolanos no fue muy amplia. Entre los colores más usados se encuentran aquellos que tenían un significado poco variable y que permitían a los fieles reconocer los personajes y las escenas representadas en las obras pictóricas, como el azul relacionado a lo celestial y como símbolo de la verdad. El uso recurrente del azul posiblemente se debió a que era también un pigmento muy fácil de encontrar en el territorio nacional.

¹⁰⁸ De Sas van Damme, Astrid. “El amarillo en la baja Edad Media. Color de traidores, herejes y repudiados” en: *Estudios Medievales Hispánicos*, p. 245.

Recordemos que a partir del añil se puede obtener pigmento de color azul, y esta planta fue tan abundante en Venezuela que llegó a ser materia de exportación. Por esta razón, es factible pensar que el pigmento azul quizás haya sido no sólo el pigmento que más abundaba, sino el más representativo como pigmento nacional.

Otro color predominante dentro de la pintura colonial venezolana fue el rojo. Representa la sangre de Cristo y de los mártires, recuerda el amor de Dios hacia los hombres y simboliza el fuego, elemento esencial para que haya luz, por lo que otro color que contenga en su mezcla rojo tiende a tener un significado positivo, pues el rojo también se puede relacionar con las llamas del infierno y el deseo carnal. En Venezuela es probable que este pigmento haya sido el bermellón traído de ultramar o del área andina donde ya era conocido. A su vez, debido a la popularidad de la grana de cochinilla como pigmento, existe la posibilidad que haya sido empleado igualmente en la provincia. La sangre de drago era una fuente nacional de pigmento rojo y a pesar de ser mencionada por Agustín Codazzi entre las materias tintóreas y tener otra mención aún más breve por Alfredo Boulton, no hay ningún estudio que nos permita afirmar su uso popular como pigmento.

El blanco también fue uno de los colores predilectos en la pintura religiosa, principalmente porque era el símbolo de la luz y representaba a la divinidad, por lo que mientras más blanco contenga un color en su composición más sagrado se considerará. Este color se entiende también como la suma de todos los colores, así que al ser utilizado en las vestiduras de Dios representada la suma de todo lo existente. Dentro de la simbología cristiana este es el color que gozó de mayor connotación positiva, al contrario de muchos otros que siempre tuvieron una contraparte negativa. El pigmento más común dentro de la gama de blancos fue el albayalde. Debido a que este pigmento era relativamente fácil de fabricar y además era utilizado en grandes cantidades porque servía como base de imprimación, no es ilógico suponer que, a pesar de

que no hay evidencia documental al respecto, haya sido elaborado localmente apegándose a la tradición europea.

Las sombras, los pardos y negros también están muy presentes en la pintura colonial venezolana. Los pardos, por ser colores neutros representaron principalmente la paciencia y la humildad, como pudimos apreciar en las imágenes de *San José*, fueron la encarnación de las cualidades del santo. En cuanto al negro, por ser un color con muy poco contenido de luz tuvo una connotación principalmente negativa, se relacionó a la oscuridad y por ende a lo malo y diabólico. El uso de estos colores se evidencia en los sombreados y fondos oscuros de algunas obras. Debido al origen natural de estos pigmentos y su sencilla elaboración, pudieron fácilmente haber sido producidos localmente.

El color utilizado de fondo en las obras también ayudó a diferenciar los personajes representados. Al tratarse de figuras celestiales, el fondo tiende a tonalidades claras principalmente azules, amarillas y doradas. En caso de tratarse de figuras demoníacas sucede lo contrario, es oscuro llegando casi a tonalidades negras.

Toda esta investigación ayuda a formar una idea general de la situación del color y el pigmento durante la época del dominio español. Los datos recopilados sólo marcan las bases de una investigación cuyo desarrollo puede continuar y extenderse en diversas direcciones. Gracias al panorama establecido, aspiramos que futuros investigadores puedan tomar este trabajo como un punto de partida para la realización de nuevos estudios. Los problemas descritos anteriormente en la introducción, también dan lugar a otros caminos investigativos para dar respuesta a ellos.

Bibliografía

Fuentes primarias

DA VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura*. Edimat Libros, Madrid, 2002.

INTERIÁN DE AYALA, Juan. *El pintor cristiano y erudito ó Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente al pintar y esculpir las imágenes sagradas*. Madrid, tomo I y II, 1782.

PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Simón Fajardo, Sevilla, 1649.

PALOMINO, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, Imprenta de Sancha, 1795, 2 vols.

Fuentes secundarias

Libros

ALARCÓN CEDILLO, Roberto y Armida Alonso Lutteroth, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial. Pintura mural y de caballete. Escultura y orfebrería*. Universidad Iberoamericana, México, 1994.

ALCALÁ, Luisa Elena. “Blanqueando la Loreto mexicana. Prejuicios sociales y condicionantes materiales en la representación de vírgenes negras” en: *La imagen religiosa en la monarquía hispánica. Usos y espacios*. Casa Velázquez, vol. 104, Madrid, 2008, p. 171-193.

BOULTON, Alfredo, *Historia de la pintura en Venezuela. Época colonial*. Caracas, Ernesto Armitano, vol.1, 1975.

CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio Sebastián. *Iconología cristiana y gentílica. Compendio del sistema alegórico, y diccionario manual de la iconología universal*. D. B. González, Madrid, 1850.

CARRILLO Y GARIEL, Abelardo, *Técnica de la pintura de Nueva España*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983.

CLARKE, Michael, *The Concise Oxford Dictionary of Art Terms*. Oxford: Oxford UP, 2010.

CODAZZI, Agustín, *Resumen de la geografía de Venezuela*. París, Imprenta de H. Fournier y Compañía, 1841.

DUARTE, Carlos, *Pintura e iconografía popular de Venezuela*. Caracas, Ernesto Armitano, 1978.

EASTAUGH, Nicholas, Valentine Walsh, Tracey Chaplin, y Ruth Siddall. *The Pigment Compendium*. Elsevier, Oxford, 2004

FALCÓN, Tatiana y Javier Vázquez Negrete, "José Juárez: la técnica del pintor" en: SIGAUT, Nelly, et al., *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*. México, Museo Nacional de Arte, Banamex, UNAM, IIE, CONACULTA, INBA, 2002.

GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. "¿Vencen al arte del decir? Estilo, decoro y juicio crítico de los pintores-predicadores en los siglos XVI y XVII" en: *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro, 1560-1724*. Abada Editores, Madrid, 2012, p. 87-104.

HALL, James. *Dictionary of Subjects and Symbols of Art*. New York, Harper and Row, 1979.

JÁUREGUI, Andrea, Gabriela Siracusano y José Emilio Burucúa, "Praxis del color. Los pigmentos en la pintura colonial sudamericana", en: *Estudios de Arte en América Latina. Temas y problemas*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1997.

NAVARRO, Vicente. *Técnica de la escultura*. Sucesor De E. Meseguer, Barcelona, 1976.

PALET, Antoni, *Tratado de pintura: Color, pigmentos y ensayo*. Edicions Universitat De Barcelona, Barcelona, 2002.

RODRÍGUEZ NÓBREGA, Janeth. *Arte y mística en Venezuela. Las visiones celestiales y el éxtasis en la pintura de la provincia de Caracas*. León. Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2008.

RODRÍGUEZ NÓBREGA, Janeth, *La pintura colonial en Venezuela*, Colección Historia para todos. Historiadores SC, Caracas, 1997.

RODRÍGUEZ NÓBREGA, Janeth. "Trento en Ultramar. La influencia de los concilios provinciales y sinodales en el arte colonial venezolano" en: Roberto Casazza, Javier Storti, Lucía Casabellas Alconada, Gustavo Míguez, (coords.), *Artes, ciencias y letras en la América colonial*. Editorial Teseo, Buenos Aires, 2009, p. 263-271.

Hemerografía

DE SAS VAN DAMME, Astrid. "El amarillo en la baja Edad Media. Color de traidores, herejes y repudiados" en: *Estudios Medievales Hispánicos*, No. 2, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid: Facultad de Filosofía y Letras, 2013, p. 241-276.

LANGUE, Frédérique, "El añil en la Venezuela ilustrada. Una historia inconclusa" en: *Revista de Indias*, No. 214, p.637-653.

PINEDA, Victoria. "Renacimiento italiano y barroco español. (El desarrollo de la teoría artística, de la palabra a la imagen)" en: *Anuario de Estudios Filológicos*, Vol. 19, Extremadura, 1996, p. 397-416.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. "El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística" en *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, No. 2, 1988, p. 91-102.

MONTOYA LÓPEZ, Armando. "Vásquez Ceballos y la estética de la contrarreforma". En: *Artes, la revista*, No. 8, vol. 4, 2004, p. 38-50.

PÉREZ SANDI, Mayra y Rosalba Becerra, "Nocheztli: el insecto del rojo carmín" en: *Biodiversitas*, No. 36, 2001.

QUIÑONES, María Dolores y José María Sánchez, "Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 95, 2009, pp. 45-67.

RODRÍGUEZ NÓBREGA, Janeth. “La imagen en el barroco: educación, propaganda y devoción” en: *Escritos en arte, estética y cultura*, No. 11-12, Caracas, 1999, p. 111-142.

SÁNCHEZ ORTIZ, Alicia. “El color: símbolo de poder y orden social. Apuntes para una historia de las apariencias en Europa” en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie IV, T. 12, 1999, p. 321-354.

SELDES Alicia, José Emilio Burucúa y Andrea Jáuregui, “Experiencias barrocas con pigmentos en el finisterre americano” en: *Ciencia Hoy*, Vol. 5, No. 35, 1996

Catálogos

DOMÍNGUEZ Mónica, *Colección de pintura de los siglos XVII y XVIII*, Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, 1999.

RIVAS, Jorge, “Breves comentarios sobre el oficio de pintor en Venezuela 1600-1822” en *De oficio pintor. Arte colonial venezolano*. Fundación Cisneros, Caracas, 2007.

Páginas web

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda edición, en <http://www.rae.es/>.

SIRACUSANO, Gabriela, “Colores en los Andes. Hacer, saber y poder”, en: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [http://nuevomundo.revues.org/optika/6/index.html], Optika - Exposiciones virtuales, 2005.

Textos inéditos

ARVELÁEZ, Grisel, *La pintura sobre lámina metálica en la Venezuela colonial. Un estudio histórico y documental*. Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Caracas. Trabajo de grado para optar al título de licenciatura en Artes, 2004.

RODRÍGUEZ, Janeth, *El dorado en la pintura barroca latinoamericana. Técnica y simbolismo*. Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Caracas, 2012. Trabajo de ascenso para optar a la categoría de profesor Asociado.

SANCHEZ ORTIZ, Alicia, *De lo visible a lo legible: el color en la iconografía cristiana, una clave para el restaurador*. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Madrid, 2001. Tesis doctoral.