

Artículo

Métodos para la datación de las primeras lacas hispanoamericanas: barniz de Pasto y laca de Peribán del siglo XVII

Mitchell Coddington

La Hispanic Society of America, New York, NY 10032, USA; macodding@gmail.com

Resumen: Este artículo examina las primeras lacas hispanoamericanas elaboradas por artesanos indígenas en el siglo XVII, a saber, el barniz de Pasto en Colombia y la laca de Peribán en México, y analiza cómo la evolución de los motivos decorativos, las técnicas y las formas de estas lacas pueden establecer una cronología inicial de datación. En los últimos treinta años ha salido a la luz un número suficiente de ejemplos de lacas hispanoamericanas del siglo XVII cuya datación, ya sea por procedencia, referencias históricas o datación por radiocarbono, permite establecer cronologías provisionales de su producción. La Hispanic Society of America de Nueva York posee en la actualidad la colección más importante de piezas fechables de barniz de Pasto y lacas de Peribán, que proporcionan las fechas clave que pueden servir de base para establecer cronologías de datación.

Palabras clave: laca hispanoamericana virreinal, Nueva Granada, Nueva España, laca indígena, barniz de Pasto, *mopa mopa*, pintura, Peribán o laca mexicana, *maque*.

Citación: Coddington, M. Methods for Dating the First Spanish American Lacquerwares: Seventeenth-Century *Barniz de Pasto* and Peribán Lacquer. *Heritage* **2024**, *7*, 4323–4353. <https://doi.org/10.3390/heritage7080204>.

Editor Académico: Joanne Dyer,
Maurizio Aceto, Lucia Burgio, Dana
Melchar, Monica Katz

Recibido: 14 Junio 2024

Revisado: 17 Julio 2024

Aceptado: 2 Agosto 2024

Publicado: 13 Agosto 2024



Derechos de autor: © 2022 por los autores. Presentado para su posible publicación en acceso ilimitado bajo los términos y condiciones de la licencia Creative Commons Attribution (CC BY) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

1. Introducción

En las primeras décadas del siglo XVII, la escasa oferta y la fuerte demanda de las preciadas lacas asiáticas, introducidas en América y Europa por los galeones de Manila desde Filipinas, propiciaron la aparición de dos nuevas tradiciones hispanoamericanas de lacas basadas en las antiguas tradiciones indígenas de lacas de las civilizaciones mesoamericana y andina. Los artesanos indígenas de las regiones actuales del departamento de Putumayo, en el sur de Colombia, y del estado de Michoacán, en México, inventaron las nuevas lacas hispanoamericanas de barniz de Pasto elaboradas en Pasto, departamento de Nariño (Colombia), y en Peribán, estado de Michoacán (México). La laca hispanoamericana de barniz de Pasto utilizaba como soporte la resina de mopa mopa, cosechada de los brotes de las hojas del árbol de mopa mopa (*Elaeagia pastoensis* L. E. Mora), que se encuentra en la pluviselva tropical de las montañas del suroeste de Colombia, cerca de Mocoa, capital del departamento de Putumayo. Las lacas de Peribán empleaban como medio principal una mezcla de aceite de aje obtenida de las hembras de una cochinilla (*Llaveia axin*), cultivada por el Pueblo Purépecha de Michoacán durante siglos en acacias, piñones y ciruelos; combinada con aceite de chía extraído de las semillas de una planta nativa de salvia (*Salvia chian*), que los aztecas y el Pueblo Purépecha habían cultivado no sólo por el aceite sino como cultivo alimenticio. Los materiales y técnicas utilizados en la elaboración de las lacas de barniz de Pasto y de Peribán fueron descritos por primera vez de manera general en varias publicaciones, lo que llevó estos objetos a la atención de un público más amplio [1–4]. Desde el año 2000, se han publicado una monografía [5], y varios estudios técnicos, principalmente sobre objetos virreinales de barniz de Pasto, por ejemplo, identificando la fuente de la resina mopa mopa [6] e identificando muchos de los colorantes utilizados [7–8]. En 2012 se publicó un estudio técnico sobre la laca mexicana [9].

Las lacas de barniz de Pasto y de Peribán del siglo XVII fueron prácticamente desconocidas hasta finales del siglo XX, incluso en sus países de origen, con la excepción de unos pocos historiadores del arte, profesionales de museos y coleccionistas. No se encontraron ejemplos de barniz de Pasto mate en las instituciones públicas de Colombia, y lo mismo puede decirse de las lacas de Peribán en México hasta el presente. Cuando la Hispanic Society comenzó a coleccionar artes decorativas virreinales hispanoamericanas en la década de 1990, los únicos recursos con imágenes de ejemplos de lacas del siglo XVII eran publicaciones que solo podían encontrarse en unas pocas bibliotecas institucionales y, afortunadamente, la mayoría de esas publicaciones estaban en la Biblioteca de la Hispanic Society. Las primeras piezas publicadas de laca de Peribán fueron dos bufetillos y una batea, todos de conventos en España, reproducidas en *México en el mundo de las colecciones de arte, Nueva España I* (Mexico, 1994) [10]. Esta publicación me sirvió de referencia principal cuando la Hispanic Society adquirió una importante batea de Peribán en 1998 (LS1808), y otra en 1999 (LS1978). Antes de que la Hispanic Society adquiriera su primera pieza de barniz de Pasto del siglo XVII en 2001, las únicas piezas que yo había visto en persona o en una publicación eran un *azafate* (batea) del siglo XVIII del Museo Jacinto Jijón y Caamaño, de Quito, Ecuador, incluido en la exposición de 1992 en la Americas Society de Nueva York, *Barroco de la Nueva Granada: Colonial Art from Colombia and Ecuador* [11]; y una arqueta del siglo XVII y una caja muy fina del siglo XVIII de la colección de Rodrigo Rivero Lake, las cuales publicó en su libro de 1997 *La visión de un anticuario* [12]. Este artículo pretende ilustrar la evolución de estas lacas y sugerir métodos de datación basados en el examen visual de los motivos decorativos y las cualidades estilísticas de los objetos.

2. Materiales y métodos

2.1. Barniz de Pasto o resina Mopa Mopa Contexto histórico

Las primeras referencias al uso de mopa mopa para decorar objetos se asocian a la aldea de Timaná, situada a más de 170 km al noreste de Pasto. En 1582 el fraile agustino Jerónimo de Escobar anotó en su descripción de la provincia de Popayán que los indígenas de Timaná fabricaban largos bordones pintados con un barniz de vivos colores, pero no identifica claramente el barniz como mopa mopa [13]. Alrededor de 1626, el cronista franciscano Pedro Simón (1581–1628), observó en sus escritos que los habitantes de Timaná, así como los de Mocoa, Quito y otras partes de Perú, fabricaban bordones y cajas de tabaco decorados con una resina de varios colores que se obtenía de los brotes de las hojas de un árbol de la región:

En esta tierra ciertos árboles echan unas pelotillas de una resina al modo de goma, que si no la cogen antes, en pocos días se abre la pelotilla y se convierte en hoja. Estas pelotillas cogen los indios y haciendo esta resina de varios colores embetunan bordones, tabaqueritas, astas de pendones, varas de palios y otras cosas de palios, poque en barro ni otra cosa pega bien, y hecha no buena traza y disposición de varios colores parece bien. Labran también de esta obra en Mocoa, Quito y otras partes del Perú [14].

Durante el periodo hispanoamericano, los indígenas del valle de Sibundoy (a unos 35 km al este de Pasto), suministraban los brotes de las hojas cubiertos de resina, prensados en bloques, a los artesanos de laca que procesaban y coloreaban la resina para aplicarla en diversos objetos decorativos, principalmente de madera, en Pasto. La referencia más antigua a la producción de objetos con laca en Pasto data de alrededor de 1676, aunque para entonces el barniz de Pasto ya gozaba de considerable fama en Europa según el obispo colombiano Luca Fernández de Piedrahita (1624–1688) [15]. El historiador de Pasto José Rafael Sañudo, utilizando fuentes manuscritas no citadas, proporcionó en 1897 el nombre del primer barnizador conocido en una historia anecdótica de Pasto en el siglo XVII: “Es en este siglo cuando por primera vez hemos podido conocer el nombre de un artista de la pintura al barniz, industria privada de la Ciudad, que fue Sebastián de Trejo” [16]. En la segunda edición de su historia, publicada en 1939, Sañudo aclaró que el año era

1692 y añadió dos nombres más de "pintores de Barniz", Sebastián Sapillos y el "indio pastuso" don Marcos Bastides [17].

2.2. *Barniz de Pasto: Técnicas, influencias estilísticas y métodos de datación*

Desde sus inicios en las primeras décadas del siglo XVII, las propiedades especiales de la resina mopa mopa permitieron a los barnizadores de Pasto producir muy intrincados y complejos diseños con barniz tanto mate como transparente (brillante). Para conseguir el luminoso lustre metálico del barniz brillante, los artesanos de la laca colocaban hoja de plata bajo la muy refinada laca transparente, creando un efecto parecido al de las lacas asiáticas que incorporaban polvo u hojas de oro y plata. Para ello había que estirar la resina mopa mopa, natural o coloreada, en láminas tan finas como la piel de la cebolla. Las diversas formas del diseño se cortaban del centro de la hoja, donde era más fina, y se laminaban sobre el pan de plata. Estas piezas funcionaban como elementos independientes dentro del diseño general; o se apilaban en múltiples capas para crear diseños en relieve. También se aplicaban exquisitos detalles adicionales, como círculos, cuadrados o rombos, en distintos colores transparentes o mates, sobre piezas más grandes para crear patrones más elaborados. En algunas de las técnicas tempranas más complejas, se utilizaban diminutos hilos de mopa mopa negra o blanca para delinear figuras, añadir detalles finos o rayas cruzadas para efectos de sombreado. Todas estas técnicas se encuentran en una arqueta muy temprana en la colección de la Hispanic Society of America (figs. 1–2 LS2067 unicorn) que la fecha alrededor de 1625.¹ Como se puede ver en la Figura 2 con el detalle del unicornio, el cuerpo del unicornio que antes era de una plata luminosa, ahora es de un gris apagado debido al aire que ha penetrado por debajo del barniz y con el tiempo ha provocado que la hoja de plata se oxide.



Figura 1. Arqueta, Pasto, Colombia, hacia 1625. *Barniz de Pasto* sobre madera, con guarniciones de plata, 19.2 cm x 27.2 cm x 13.7 cm, Nueva York, Hispanic Society of America, LS2067



Figura 2. Detalle de un unicornio, Arqueta, Pasto, Colombia, hacia 1625. Nueva York, Hispanic Society of America, LS2067.

En los siglos XVII y XVIII, el barniz de Pasto fue utilizado por los artesanos indígenas para decorar las superficies de objetos de madera seculares y religiosos, desde escritorios portátiles con tapas abatibles hasta arquetas, cofres, ataúdes, bateas, cuencos, platos, estantes para libros, marcos de cuadros, vasos apilables, así como vasos de calabaza (*totuma*) y vasijas (Figura 3). En la primera mitad del siglo XVII estos objetos de lujo se fabricaban en Pasto para la élite cultural del mercado español, bajo la supervisión e instrucción de las órdenes misioneras católicas. Se enviaban principalmente a Europa como obsequios para altos funcionarios de la iglesia, nobles o monarcas, o regresaban a Europa con sus propietarios.

Los jarrones de calabaza se cuentan entre los supervivientes más raros, fabricados a partir de la *totuma* (calabaza), obtenida de dos posibles especies, *Lagenaria siceraria* o *Crescentia cujete*, ambas cultivadas por los pueblos indígenas de América durante milenios. Esta vasija de calabaza² de la colección de la Hispanic Society of America es una de las primeras piezas fechables del virreinal barniz de Pasto, según una reciente datación por radiocarbono que produjo una fecha límite de 1644 [7].



Figura 3. Jarrón, Pasto, Colombia, antes de 1644. Barniz de Pasto sobre una calabaza (*totuma*), 12 cm, Nueva York, Hispanic Society of America, LS2400.

Los ejemplos de barniz de Pasto de principios del siglo XVII, ya sean mates o brillantes, incorporan motivos florales, foliados y de caza que incluyen perros, caballos, ciervos, conejos, zorros, jabalíes y leones; junto con bestias legendarias como seres en forma de caracol, pájaros caracol, unicornios caracol, incluyendo criaturas de la mitología grecorromana, como unicornios, caballos alados (Pegaso), águilas bicéfalas, sirenas, sátiros, y grifos. El ejemplo más antiguo de barniz brillante en la colección de la Hispanic Society of America (Figura 1), y quizá el ejemplo más antiguo que se conserva, es la arqueta de hacia 1625 (LS2067). La complejidad y delicadeza de los diseños de la arqueta sugieren una fecha anterior a la del jarrón de calabaza LS2400, fabricado antes de 1644.

Un grifo incluido en la parte posterior de la arqueta LS2067 (Figura 4) ejemplifica los complejos y minuciosos detalles que los primeros artesanos indígenas eran capaces de crear. La figura del grifo incorpora hebras incrustadas de barniz de Pasto blanco de menos de medio milímetro de anchura que contornean y ornamentan la figura. Intrincadas bandas ondulantes y espirales ornamentan el cuello, el pecho y la cola; las rayas cruzadas del vientre emulan el sombreado; y hebras negras delinean las alas y las plumas compuestas de barniz transparente y coloreado sobre hoja de plata. La adición de pequeños cuadrados y rectángulos de colores variados combinan para producir un efecto iridiscente en las plumas.



Figura 4. Detalle de un grifo, Arqueta, Pasto, Colombia, hacia 1625. Nueva York, Hispanic Society of America, LS2067.

Algunas influencias indígenas aparecen en los primeros ejemplares de barniz de Pasto, tanto mates como brillantes, pero las influencias asiáticas están en gran medida ausentes a pesar de que las lacas asiáticas sirvieron de inspiración para las lacas virreinales. Esto se debió probablemente a que los artesanos indígenas no disponían de ejemplares de las valiosas lacas asiáticas como referencia en aquella época temprana. La mayoría de los primeros diseños procedían de fuentes europeas de los siglos XV y XVI, como manuscritos iluminados, libros de emblemas, grabados y dibujos, que los misioneros católicos proporcionaron a los artesanos indígenas con la idea de aplicar las técnicas de la laca indígena a objetos decorativos que pudieran competir con las lacas asiáticas. A menudo, los artesanos indígenas optaban por interpretar estas imágenes extranjeras dentro de su propia herencia cultural, como el hombre caracol de la arqueta de la Hispanic Society (Figura 5), que aparece representado con un tocado de plumas típico de un chamán Kamëntsa del valle de Sibundoy [18], la fuente primaria del *mopa mopa* utilizado por los artesanos de Pasto. Los hombres caracoles no aparecen en los libros impresos o grabados europeos contemporáneos, por lo que las imágenes adaptadas por los artesanos de Pasto proceden de manuscritos iluminados de finales del siglo XV o principios del XVI, similares a los ejemplos franceses y belgas que se ven aquí de manuscritos altomedievales de la colección del Departamento de Manuscritos y Libros Raros de la Hispanic Society of America (figs. 6-7).



Figura 5. Detalle de un hombre caracol, Arqueta, Pasto, Colombia, hacia 1625. Nueva York, Hispanic Society of America, LS2067.



Figura 6. Detalle de un hombre caracol, *Black Book of Hours* (*Horae beatae marie secundum usum curie romane*), Circle of Willem Vrelant (activo Bruges, Belgium, 1454–1481), Bruges, Belgium, hacia 1458. Manuscrito iluminado sobre papel vitela pintado de negro, 15,2 cm × 10,7 cm × 2,7 cm, Nueva York, Hispanic Society of America, B251.



Figura 7. Detalle de una mujer caracol, *Livre du tres cheualereux conte d'Artois et de sa femme fille du conte de Bouloigne*, Francia, hacia 1450. Manuscrito iluminado sobre papel vitela, 26,9 cm × 19,5 cm × 4,5 cm, Nueva York, Hispanic Society of America, B1152.

Un escritorio portátil con barniz de Pasto mate⁴ y su tablero de mesa a juego⁵, adquiridos en 2019 por la Hispanic Society of America, muestran una imaginería igualmente diversa, extraída de la mitología clásica y de fuentes renacentistas, manieristas e indígenas (Figuras 8-10). Las superficies decorativas están pobladas de cazadores indígenas y españoles, perros, jabalíes, armadillos, ciervos, monos, pájaros, conejos, jaguares y leones entremezclados con bestias mitológicas, como sátiros, grifos y unicornios, junto con cartuchos manieristas y máscaras grotescas, y todo ello rodeado de roleos foliados y florales renacentistas. La representación de los símbolos del vía crucis en el interior de la tapa sugiere que el escritorio estaba destinado a un miembro del clero (Figuras 8 y 10).



Figura 8. Escritorio portátil, Pasto, Colombia, hacia 1630-1643. *Barniz de Pasto* en cedro español (*Cedrela odorata*), con guarniciones de plata, 49 cm × 49,4 cm × 47 cm abierto, Nueva York, la Hispanic Society of America, LS2446.



Figura 9. Tablero de mesa, Pasto, Colombia, hacia 1630-1643. *Barniz de Pasto* sobre cedro español (*Cedrela odorata*), 43,7 cm x 66 cm x 1,8 cm, Nueva York, Hispanic Society of America, LS2447.



Figura 10. Detalle del vía crucis en el interior de la tapa. Escritorio portátil, Pasto, Colombia, hacia 1630-1643. Nueva York, Hispanic Society of America, LS2446.

De todos los ejemplos conocidos de barniz de Pasto de la primera época, 1625-1650, las guarniciones de plata de este escritorio portátil son realmente excepcionales, sobre todo el ornamentado escudo de la cerradura y el cerrojo escultórico (Figura 11). El escudo de la cerradura está cincelado y grabado, con un cerrojo escultórico de estilo renacentista con la media figura de una herma, tomada de la escultura griega antigua.

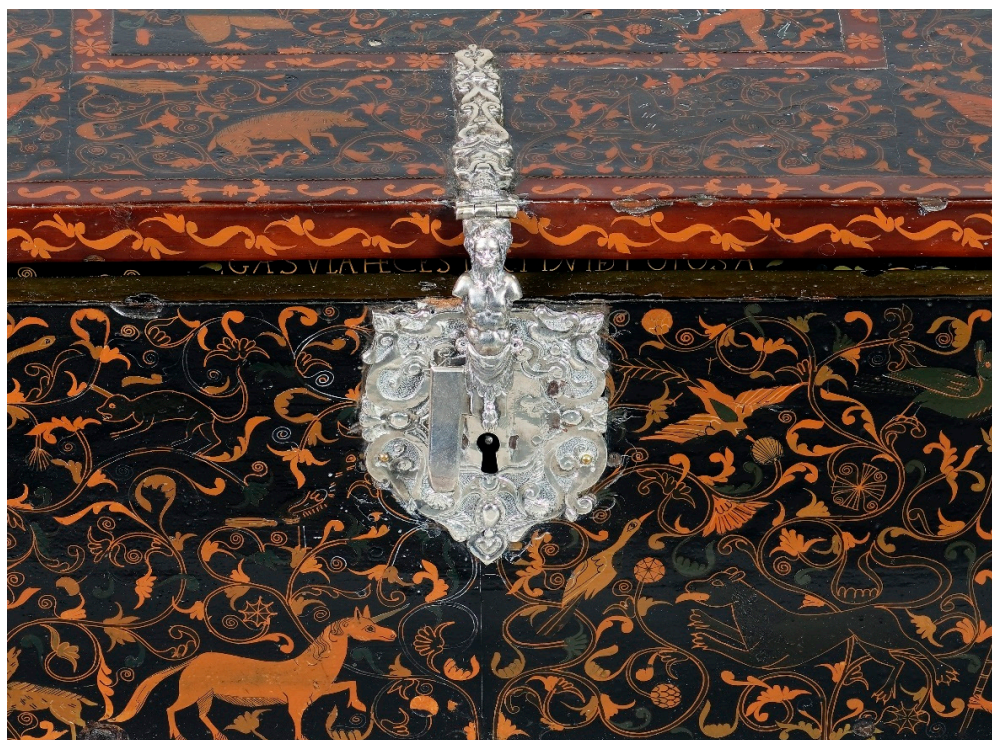


Figura 11. Detalle del ornamentado escudo de la cerradura de plata y el cerrojo escultórico de plata con la figura fundida de una herma. Escritorio portátil, Pasto, Colombia, hacia 1630-1643. Nueva York, Hispanic Society of America, LS2446.

Este escritorio portátil representa el único ejemplo conocido de la inclusión del nombre de un propietario como parte del diseño original de la superficie en todas las piezas de barniz de Pasto del siglo XVII. La inscripción de propiedad aparece en el panel frontal interior, encima de los cajones, y reza en latín: CAPSULA H(A)EC EST MARTINI DE TOLOSA; que traducido al español sería: ESTA ES LA CAJA DE MARTIN DE TOLOSA (Figura 12). Afortunadamente, ha sido posible identificar el propietario y, en consecuencia, proporcionar una fecha aproximada para el escritorio portátil.



Figura 12. Inscripción de propiedad de Martín de Tolosa en el panel frontal interior. Escritorio portátil, Pasto, Colombia, hacia 1630-1643. Nueva York, Hispanic Society of America, LS2446.

A partir de fuentes de archivos colombianos y españoles, sabemos que Martín de Tolosa fue clérigo, sacerdote, sacristán mayor y maestro de capilla de la Catedral de Popayán desde por lo menos 1630 hasta 1643 [19–22]. Basándose en esta documentación, el escritorio y el tablero de la mesa son los primeros ejemplos fechables conocidos del barniz de Pasto del siglo XVII según su procedencia.

Dentro del conjunto de criaturas mitológicas europeas que pueblan las superficies de las primeras piezas de barniz de Pasto, se integra perfectamente una bestia mitológica que se podría asemejar a un dragón, una serpiente alada, un monstruo marino o un caballito de mar. Sin embargo, la bestia no es de origen europeo, sino un amaru/amaro de la mitología andina, una criatura serpiente que habitaba en el inframundo y estaba asociada a todas las formas de agua. El amaru aparece representado en las artes decorativas andinas con una cabeza parecida a la de un dragón, dos alas en forma de murciélago, dos patas con garras largas y un cuerpo y cola cubiertos de escamas; aunque también puede adoptar la forma de un caballito de mar o de un monstruo marino. Dado que las representaciones del amaru fueron poco comunes en las artes decorativas andinas hasta el siglo XVII, es difícil saber si los artesanos indígenas intentaban copiar dragones europeos con su propio estilo o si los sustituían intencionalmente por la bestia de la mitología andina. El historiador jesuita italiano Giovanni Anello Oliva (1572–1642), proporcionó una descripción del amaru similar a otros relatos contemporáneos en su importante manuscrito *Historia del reino y provincias del Perú y vidas de los varones insignes de la Compañía de Jesús* (1625):

una serpiente tan feroz y temible... tan grande como el animal más grande de la tierra, con alas como las de un murciélago, bajo de estatura y brazos muy gruesos con uñas grandes... los ojos contaminados de fuego y sangre, la lengua temblorosa... cubierta de escamas duras ... y de este estupendo animal tomó el Inca el apodo de Amaro, pues así se llamaban estas serpientes [23].

Hay al menos trece escritorios portátiles y arquetas de barniz de Pasto en colecciones públicas y privadas que incluyen representaciones de amaru.⁶ La mayoría de los objetos son tempranos, de 1625-1650, aunque algunos son de la segunda mitad del siglo XVII. Es útil ilustrar aquí cómo varían las representaciones del amaru en un grupo de obras tempranas, como primer paso para identificar los talleres y establecer una cronología para datar las piezas. No hay dos representaciones idénticas del amaru en las arquetas o cofres de barniz brillante, aunque siempre se presentan con lenguas filosas extendidas y como pares opuestos en las superficies exteriores delantera, superior o trasera. Representaciones parecidas del amaru de la arqueta de la Hispanic Society LS2067 (Figura 13), también pueden encontrarse en las pequeñas arquetas del Blanton Museum of Art, Austin, en Texas (2018.351); el Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, en California (Figura 14); y el Victoria and Albert Museum, Londres (Figura 15). Es concebible que las cuatro se elaboraran en uno o dos talleres a lo largo de varias décadas.



Figura 13. Detalle de un amaru. Arqueta, Pasto, Colombia, hacia 1625. Nueva York, Hispanic Society of America, LS2067.



Figura 14. Detalle de un amaru., Arqueta, Pasto, Colombia, hacia 1650. *Barniz de Pasto* sobre madera, con guarniciones de plata, 17,2 cm × 23,2 cm × 13,3 cm, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, M.2008.34



Figura 15. Detalle de un amaru. Arqueta, Pasto, Colombia, hacia 1650. *Barniz de Pasto* sobre madera con herrajes, 13,5 cm × 21,3 cm × 9,5 cm, Victoria and Albert Museum de Londres, W.7-2018

En general, se percibe un rasgo evolutivo común dentro de las artes decorativas de la América Latina virreinal en el que las piezas más tempranas exhiben la mayor complejidad y atención al detalle. En el caso del barniz brillante, esto se evidencia en los

complejos patrones creados mediante la superposición de diminutos elementos de diseño coloreados, como pequeños cuadrados, triángulos y círculos, sobre figuras individuales. Lo mismo ocurre con los contornos, las rayas cruzadas y las espirales que se emplean para reforzar partes de las figuras y crear sombreados o patrones complejos con hilos finos de mopa mopa negra o blanca, como se ha visto antes en las líneas ondulantes y las espirales del cuerpo del grifo sobre la arqueta LS2067 (Figura 5). De acuerdo con los criterios expuestos, en el intervalo entre 1625 y 1650, la arqueta de la Hispanic Society of America (LS2067) sería la más antigua, y la del Victoria and Albert la más reciente.

Comparaciones similares son posibles en tres escritorios portátiles tempranos de barniz de Pasto mate con frontales abatibles y tapas con bisagras en el Victoria and Albert Museum, la Hispanic Society of America, y en la colección de Francisco Marcos Manzano en Salamanca, todos fechados entre 1625 y 1650. Los tres escritorios muestran similitudes sorprendentes en su iconografía. Cada uno incorpora una empresa con un lema en el esquema decorativo, y en los tres aparece una empresa con la figura de una grulla y un estandarte de cinta con el lema en latín "VIGILATE" o "VIGILATE ET ORATE"; en español "Velad" o "Velad y orad" (Figuras 16-18).



Figura 16. Emblema "VIGILATE". Escritorio portátil, lado izquierdo del exterior, Pasto, Colombia, hacia 1625-1650. Barniz de Pasto sobre madera, 23,2 cm x 37,7 cm x 27 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, W.5-2015.



Figura 17. Emblema “VIGILATE”. Escritorio portátil, interior del frontal abatible, Pasto Colombia, hacia 1630-1643. Nueva York, Hispanic Society of America, LS2446.



Figura 18. Emblema “VIGILATE ET ORATE”. Escritorio portátil, interior de tapa. Pasto Colombia, hacia 1625-1650. Colección privada.

La caja de escritura portátil de la Hispanic Society (LS2446) incluye dos representaciones variadas de un amaru, lo que sugiere que dos artesanos distintos trabajaron en la misma pieza, y el armario del Victoria and Albert tiene otra variante diferente, aunque no hay dos amaru iguales en ninguno de las tres (Figuras 19-21).



Figura 19. Detalle de un amaru. Escritorio portátil, parte superior central de la tapa, bajo una agaradera de plata, Pasto, Colombia, hacia 1630-1643. Nueva York, Hispanic Society of America, LS2446.



Figura 20. Detalle de un amaru. Escritorio portátil, panel exterior trasero, Pasto, Colombia, hacia 1630-1643. Nueva York, Hispanic Society of America, LS2446.



Figura 21. Detalle de un amaru dentro de un cartucho para una emblema. Escritorio portátil, exterior de la tapa abatible, Pasto, Colombia, hacia 1625-1650. Londres, Victoria and Albert Museum, W.5-2015.

Dado que se ha establecido un lapso de fechas de 1630-1643 para el escritorio portátil de la Hispanic Society, y dadas las similitudes entre los tres, todos entrarían dentro del rango de fechas tempranas de 1625-1650. El escritorio portátil del Victoria and Albert Museum posee un programa decorativo complejo y uniforme, con emblemas en las cinco caras exteriores y en dos interiores, que sugieren que fue realizado como regalo para un miembro erudito de la nobleza o de la élite religiosa. Todas las piezas fueron encargadas por el propietario o regaladas. Es posible que se hayan realizado en un taller a lo largo del tiempo utilizando barnizadores de diferentes niveles de habilidad basados en el precio pagado, pero claramente representan variaciones de un grupo de diseños tempranos originarios de Pasto.

Otro motivo europeo inusual, el de una mano blanca, solo aparece en algunas piezas tempranas de barniz de Pasto que datan del periodo 1625-1650. El simbolismo exacto de la mano no está claro, aparte de ser un ingenioso motivo decorativo. La arqueta de la Hispanic Society (LS2067) incluye siete manos blancas o color de piel con un puño de manga festoneado en la base y contornos negros para las uñas de los dedos. Las manos están colocadas en la parte inferior central por encima del borde en los cuatro lados, y en la parte inferior delantera y trasera central de la tapa abovedada, dos en la parte delantera y una en la trasera. Las manos en barniz mate se destacan en contraste con el barniz brillante que cubre el resto de la arqueta. Con el pulgar y el índice, la mano sujeta el tallo de las flores que se elevan hacia arriba y se extienden hacia los lados (Figura 22).



Figura 22. Detalle de una mano con puño. Arqueta, frontal de la tapa abovedada, en la parte inferior derecha del cerrojo de plata, Pasto, Colombia, hacia 1625. Nueva York, Hispanic Society of America, LS2067.



Figura 23. Detalle de manos blancas. Rociador de perfume, Pasto, Colombia, hacia 1625-1650. Barniz de Pasto en un frasco de calabaza, con tapón y rociador de plata, 9,525 cm x 4,76 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, 1577-1902

Un par semejante de manos blancas mates con mangas con puño se encuentran en un diminuto rociador de perfume hecho de una calabaza (*totuma*), decorado completamente en barniz mate, con una boquilla cónica de plata perforada en la parte superior, en la colección del Victoria and Albert Museum (Figura 23).

Las manos están afrontadas, con las palmas hacia arriba y hacia abajo, sosteniendo delicadamente con dos dedos un corazón compuesto por dobles contornos blancos. Diseños foliados clásicos con flores, combinados con pájaros y un zorro o gato estilizados, componen el resto de la decoración. El corazón representa posiblemente el símbolo de la orden agustina, que estaba en Pasto desde finales del siglo XVI. En este contexto, el corazón significaría que el rociador de perfume fue encargado por o para un agustino. También hay que señalar que los agustinos por su temprana llegada a Pasto probablemente fueron los misioneros que proporcionaron a los primeros artesanos indígenas de barniz de Pasto las imágenes de bestias mitológicas y criaturas exóticas que les sirvieron de inspiración para crear las fantásticas figuras que pueblan sus lacas.

Las piezas producidas desde la última mitad del siglo XVII hasta principios del siglo XVIII están profusamente decoradas con una ecléctica mezcla de motivos procedentes de Europa, América y Asia: el motivo de la ardilla y la vid, común en la pintura decorativa china y japonesa del siglo XVI, así como en las lacas del siglo XVII de las islas Ryukyu (Okinawa); peonías y claveles de las porcelanas y tejidos chinos; loros, monos, jaguares, osos, armadillos, alpacas, osos hormigueros gigantes, jabalíes, palmeras, flores de la pasión y frutas autóctonas de Colombia; así como el águila bicéfala de los Habsburgo de España, caballos, leones, grifos, pelícanos y cestas de fruta tomados de la heráldica, la mitología y los bodegones europeos.

La mayoría de estas influencias se combinan en un escritorio portátil de hacia 1684⁸ que, sin duda, fue encargado por el obispo de Popayán, Cristóbal Bernardo de Quirós (1618-1684), como regalo para su hermano, Gabriel Bernardo de Quirós, secretario de Carlos II, quien le otorgó el título de marqués de Monreal el 27 de diciembre de 1683 [24]. El exterior de este escritorio ejemplifica la fusión de motivos asiáticos e indígenas, donde el motivo de la ardilla y la vid se reinterpreta con un motivo endémico de simio local y pasiflora (Figuras 24-25).



Figura 24. Escritorio portátil con decoración de pasiflora y simios, exterior superior, Pasto, Colombia, hacia 1684. Barniz de Pasto sobre madera, con herraje de latón, 36 cm × 30,5 cm, Nueva York, Hispanic Society of America, LS2000.



Figura 25. Caja de escritura con decoración de uvas y ardillas, exterior superior, Japón (islas Ryūkyū), siglo XVII. Laca negra con incrustaciones de nácar y pintura dorada, 6 x 26,2 x 21,6, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2020.323.11a-e.

Los bordes sutilmente curvados y la tapa abatible ligeramente elevada del escritorio portátil recuerdan más a los escritorios japoneses de laca estilo Namban de principios del siglo XVII que a los modelos españoles tradicionales (Figura 26). La síntesis de estas diversas tradiciones artísticas y culturales es más notable en el interior de la tapa (Figuras 27–28).



Figura 26. Escritorio portátil, cerrado, Pasto, Colombia, hacia 1684. Barniz de Pasto sobre madera, con herraje de latón, 19 cm x 36 cm x 30.5 cm, Nueva York, Hispanic Society of America, LS2000.



Figura 27. Escritorio portátil, abierto, Pasto, Colombia, hacia 1684. Barniz de Pasto sobre madera, Nueva York, Hispanic Society of America, LS2000.



Figura 28. Escritorio portátil, interior de la tapa con el escudo de armas de la familia Quirós, Pasto, Colombia, hacia 1684. Barniz de Pasto sobre madera, Nueva York, Hispanic Society of America, LS2000.

Se destaca el escudo de armas de la familia Quirós sobre una cesta llena de frutas tropicales, flanqueada por papagayos, todo ello sobre un rico fondo de claveles, enredaderas, hojas y bayas de agraz⁹, que recuerda a los tejidos bordados chinos de la época. Cabe señalar que los herrajes de latón no son originales del escritorio portátil, sino sustitutos de menor calidad de los herrajes de plata fina que probablemente se retiraron para conseguir dinero en el siglo XVIII, cuando el propietario tenía problemas financieros. Por desgracia, la mayoría de los primeros escritorios portátiles de barniz de Pasto corrieron la misma suerte.

A finales del siglo XVII aparecen nuevos diseños en algunas de las piezas más finas, en las que el conjunto de diseños florales y foliados se abstrae casi hasta convertirse en una serie de intrincados diseños geométricos arremolinados que recuerdan a los motivos entrelazados islámicos. Las flores se estilizan y sirven como puntos de los que emanan los arremolinados diseños foliados. Tres piezas del Museo de América de Madrid ejemplifican este estilo: una gran cofre con una decoración excepcionalmente intrincada (n.º inv. 06675); una batea con bordes festoneados en forma de bacía de barbero español del siglo XVII (n.º inv. 12242); y un escritorio portátil (n.º de inv. 2015/08/01) [25–26]. Las criaturas mitológicas de principios de siglo han desaparecido en favor de especies autóctonas exóticas como los osos hormigueros gigantes, que destacan en barniz negro mate a cada lado del redondel central de la batea de la bacía de barbero; o las alpacas negras mate a cada lado del redondel central del interior de la tapa abatible. A diferencia de las piezas de barniz de Pasto del siglo XVII, las del siglo XVIII en general muestran un notable disminución de la calidad a medida que avanzaba el siglo.

2.3. Pintura, barniz y pintura Peribán: contexto histórico

Los primeros relatos históricos se refieren a la laca de Michoacán como pinturas o barnices. Los términos *laca* y *maque* (de la palabra japonesa *maki-e* para las lacas que incorporan oro o plata) no se utilizan hasta el siglo XVIII, con la introducción del estilo chinoiserie que enfatizaba el oro en la decoración. Las jícaras y los cuencos de calabaza pintados con laca fueron los productos básicos de los artesanos purépechas de la laca en el centro de México durante el periodo virreinal. Sin embargo, lo que podría ser el primer testimonio de primera mano de la laca indígena aplicada a objetos de madera para uso por los misioneros y colonos españoles procede de Tiripitío, en Michoacán, situado a medio camino entre Morelia (Valladolid) y Pátzcuaro. Pedro Montes de Oca, primer magistrado de Tiripitío, en respuesta a un cuestionario sobre la jurisdicción enviado por orden de Felipe II, describe en 1580 los objetos de madera "pintados" por los artesanos purépechas:

De los robles y encinas, se hacen en este pu[eb]lo muchas carretas y arados, y otras cosas; de los pinos, mucha tablazón para casas, puertas, cajas, y escritorios y escribanías y mesas [y] artesas. Que de todo se hace mucha cantidad, por haber aquí muy buenos y pulidos carpinteros indios, y muy primos; y, todo lo d[ic]ho, se da a pintar a pintores, que hay en este pu[eb]lo los más pulidos y curiosos que hay en esta Nueva España para este efecto; que se pueden dar y presenter, los escritorios y escribanías, a cualquier príncipe [27].

Las siguientes referencias a los artesanos de laca purépecha aparecen en una historia de la orden agustina en Michoacán, terminada en 1644 y publicada en 1673, por Diego Basalenque (1577-1651). En cuanto a las habilidades de los purépechas en los pueblos de San Juan Parangaricutiro y Zacán, Basalenque escribió:

Y en quanto á riqueza le exceden [Zirosto], porque tienen mucho trato y contrato, llevando de tierra caliente á Pueblos de Españoles, frutas, chancacas y mieles, porque tienen muchas mulas, y de las cosas de sus Pueblos que se benefician en ellos, como son pinturas, y bateas, embutidos, xarcia, todas cosas corrientes en Pueblos de Españoles [28].

Basalenque continuó describiendo cómo los purépechas de Pátzcuaro llegaron a aprender sus oficios, y en el proceso hizo una clara referencia a la técnica indígena del embutido de laca:

el señor Obispo [Vasco de Quiroga]; él qual con su gran talento ordenó tambien que los Naturales todos tuviessen sus entretenimientos y oficios, y assí havia muchos carpinteros que hazian caxas, escritorios, bufetes, quadros, y otras cosas, que se traxinaban á otras Ciudades. Había herreros, sastres, zapateros para cuyos trabajos venían a llevarse. Otros hacían caramillos, flautas, trompetas, sacabuches, para proveer a los otros cantores, otros órganos, otros imágenes, con pintura, también pintaban calabazas, bateas, hacían incrustaciones con los colores inventados aquí.

En una crónica del siglo XVIII de la orden agustina en Michoacán, Matías de Escobar (fallecido en 1749) describió cómo los agustinos introducían los conocimientos españoles sobre carpintería a los purépechas de Tiripitío en el siglo XVI, y cómo los purépechas creaban su propio estilo con la adición de la laca indígena:

Diéronles Maestros carpinteros por tener bastantes maderas en que ejercitarse, y aprendieron tan bien el arte, que tuvieron fama sus escritorios y consiguieron aplausos sus artezones, porque haciendo un diptongo de lo que aprendían de los maestros españoles y de lo que ellos sabían, formaban un nuevo injerto en las maderas sobre las castellanas medidas, gavetas de escritorios, cajas y escribanías, añadían ellos sus maques y sus pinturas, y hacían singular su obra, pues a un mismo tiempo lucía la española traza vestida del ropaje indiano [29].

Aunque la técnica indígena de la laca se adaptó antes a objetos de madera de diseño español en Tiripitío, Escobar destaca la laca de Peribán como la más fina:

La pintura de Periban hasta hoy por otra nación no imitada, tuvo su origen en esta provincia, y fuera de ser tan vistosa, es tan permanente el barniz, que a porfía se defiende del tiempo, porque siendo en los colores propiedad desmerecer con la edad, esta pintura apuesta, porfía, con lo caduco permanencias, haciéndose uno el color con la madera, quizá para entablar más su permanencia; es el modo de esta obra, abrir con el buril las labores, y en los huecos embutir los colores, supliendo la variedad dematices, la carencia de maderas, de aquellos colores.

Es importante señalar que Escobar hace hincapié en que las primeras lacas de Tiripitío no cubrían toda la superficie de los objetos, dejando así zonas de madera expuesta, a diferencia de todas las lacas hispanoamericanas posteriores a partir de Peribán. Lamentablemente, no se conocen ejemplos de lacas utilitarias elaboradas en el siglo XVII en Tiripitío o Pátzcuaro. Más adelante en el texto, después de describir los primeros trabajos de laca en Tiripitío, Escobar describe cómo los purépechas no habían sobresalido como pintores tradicionales, sino cómo habían triunfado con la laca de Peribán:

Por la mayor parte de la pintura no igualan a los Europeos, empero los que han aprendido en México, pueden tomar paleta en los obradores de Apeles. No se esmeran en las obras; porque saben no se las han de pagar, y así obran como que no han de tener la paga que merecen; ellos por sí tienen sus pinturas y aceites con que manchan sus bateas, jícara primorosas, llamadas de Peribán; las cuales no contentas con ser de toda la Nueva España solicitadas por lo curioso, pasan a ser celebradas a España.

La producción de lacas en cualquier aldea habría aumentado y disminuido con el tiempo, por lo que es lógico suponer que, dada la proximidad relativa de estas aldeas, los artesanos purépechas podrían haberse trasladado fácilmente entre una aldea y otra según fuera necesario.

2.4. Laca de Peribán: técnicas, influencias estilísticas y cronología

La introducción de lacas asiáticas a las Américas y Europa a través del galeón de Manila a finales del siglo XVI y principios del XVII dio lugar a la adaptación de la técnica indígena mexicana de la laca a las artes decorativas como objetos de lujo destinados al mercado español. En el siglo XVII, Peribán era el principal centro de producción. Los historiadores contemporáneos atribuían a Peribán, situada en el oeste de Michoacán, cerca de la frontera con Jalisco, el establecimiento de los primeros talleres de laca hispanoamericana en México. El cronista franciscano Alonso de la Rea (hacia 1605-1661), en un escrito de 1639, atribuyó a los artesanos de la laca purépechas, el haber inventado en Michoacán el arte que llamó "pintura de Peribán [30]". Alabó esta laca no solo por su belleza, sino por su durabilidad y resistencia a los líquidos calientes. De la Rea describió su técnica y observó que los artesanos decoraban una gran variedad de finos escritorios, cajas, cofres, bateas, tecomates (cuencos de calabaza) y jícaras (tazas), y otros objetos curiosos con "figuras, misterios o paisajes". Los ejemplos más tempranos y finos que se conocen de la laca de Peribán datan de hacia 1625-1650, ejemplificados por una excepcional batea de hacia 1625 (LS1808) en la colección de la Hispanic Society of America (Figura 29).¹⁰



Figura 29. Batea, Peribán, Michoacán, hacia 1625. Laca mexicana sobre madera, 8 cm x 56,5 cm, Nueva York, Hispanic Society of America, LS1808.

La adquisición de esta batea sirve como ejemplo de cómo las lacas de Peribán, al igual que las del barniz de Pasto, pasaron desapercibidas para la mayoría de los comerciantes, profesionales de museos, coleccionistas y estudiosos a lo largo del siglo XX debido a la falta de imágenes publicadas y de ejemplos en las colecciones de los museos de las Américas. Vi esta batea por primera vez en 1998, en una feria de antigüedades de Nueva York, e inmediatamente me di cuenta de que era un rarísimo ejemplo de laca de Peribán del siglo XVII. El marchante la identificó como peruana del siglo XVIII o XIX, y comentó que otro marchante ya la había ofrecido al Museo de Brooklyn, pero que éste no estaba

interesado. Adquirimos la batea tras ser examinada por el personal curatorial y de conservación, y aprobada por el comité de adquisiciones.

Más de cinco años después, estaba enseñándoles a unos investigadores visitantes al Departamento de Manuscritos y Libros Raros unas fotos tomadas en 1925 del contenido del patrimonio de Arabella Huntington (1850-1924), madre de Archer Milton Huntington, fundador de la Hispanic Society of America. Una foto discreta mostraba tres cuencos que parecían de laca mexicana apoyados en la base de un armario, y al examinarlos con una lupa, la batea del extremo izquierdo resultó ser la misma que habíamos adquirido en 1998 (Figura 30).

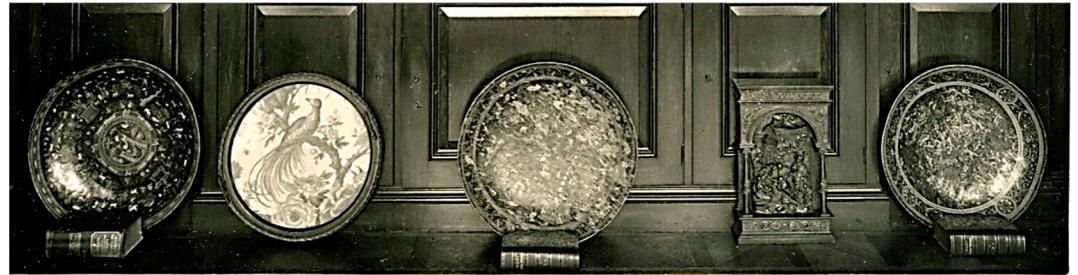


Figura 30. Inventario fotográfico del patrimonio de Arabella D. Huntington, 1925. Departamento de Manuscritos y Libros Raros, Hispanic Society of America.

Irónicamente, había estado en la colección de Arabella Huntington durante años, incluso posiblemente adquirida en su viaje a la Ciudad de México en 1889. Archer Huntington claramente no sabía que era mexicana, de lo contrario seguramente la habría donado a la Hispanic Society. Otro enigma es que estas bateas no figuraban en el inventario escrito del patrimonio, y de algún modo desaparecieron sin noticia de la mansión de la Quinta Avenida. El destino de las otras dos bateas del centro y extrema derecha de la foto sigue siendo desconocido.

La técnica de embutido de la laca de Peribán era muy laboriosa, ya que cada aplicación de laca requería un bruñido con un paño suave antes de secarse por completo, un proceso que duraba varios días. El mismo proceso se aplicaba a las rayas cruzadas incisas que luego se rellenaban con laca de un color contrastado para crear un efecto de sombreado en las figuras, una técnica claramente copiada de los grabados contemporáneos (Figura 31).



Figura 31. Detalles de rayas cruzadas para efectos de sombreado, batea, Peribán, Michoacán, hacia 1625. Laca mexicana sobre madera, 8 x 56,5 cm, Nueva York, Hispanic Society of America, LS1808.

Los motivos típicos de las primeras bateas de Peribán incluyen un cartucho de lacería manierista que enmarca figuras alegóricas o mitológicas, rodeada habitualmente por cuatro cartuchos más pequeños de tema similar, como se ve en una segunda batea de alrededor de 1625-1650 (LS1978) de la Hispanic Society of America (Figura 32).¹¹ La batea de la Hispanic Society de hacia 1625 (LS1808, Figura 29) es única por tener solo un cartucho central, lo que sugiere fuertemente que es anterior a todas las otras bateas de Peribán conocidas, ya que fue hecha antes de que se estableciera el formato del diseño con la adición de los cuatro cartuchos más pequeños que la rodean.



Figura 32. Batea, Peribán, Michoacán, hacia 1650. Laca mexicana sobre madera, 10,2 cm x 56,7 cm, Nueva York, Hispanic Society of America, LS1978.

Los cartuchos están rodeados de paisajes imaginarios poblados de personajes cortesanos y trabajadores rurales vestidos a la europea de finales del siglo XVI que participan en todo tipo de fiestas cortesanas y actividades rurales, como la agricultura, la caza y los combates. La compulsión por no dejar ningún espacio sin decorar, u *horror vacui*, una característica de las artes decorativas hispanoamericanas del siglo XVII, se personifica en la laca de Peribán. Una fantástica colección de animales domésticos, salvajes y míticos habita las escenas, incluyendo dragones, unicornios, ciervos, jabalíes, águilas, leones, así como alguna que otra especie del Nuevo Mundo, como el armadillo que se ve en la parte superior central del detalle de la batea de hacia 1625 (Figura 31). Los grabados holandeses y flamencos sirvieron como fuente principal de estas imágenes, pero la creatividad de los artistas indígenas en su interpretación de los modelos europeos sigue siendo omnipresente.

Se conserva un número muy limitado de piezas de Peribán, que consisten principalmente en bateas, cofres, baúles y escritorios. Las bateas de Peribán del siglo XVII se hicieron tan famosas que cualquier batea lacada se llamó *peribana* hasta el siglo XIX. La única imagen contemporánea que se conoce de la laca de Peribán es una jícara (taza de calabaza), incluida con otros objetos exóticos de lujo en el cuadro *Bodegón con cofre de ébano*, 1652, de Antonio Pereda (España, 1611-1678), en el Museo Estatal del Hermitage en San Petersburgo (Rusia) [31]. La jícara se ve en la esquina superior derecha del cofre de ébano. La criatura alada de la parte frontal de la jícara es una sirena, una criatura de la mitología griega con cuerpo de ave y cabeza humana, que también aparece en el borde exterior de la parte inferior de todas las bateas tempranas de Peribán.

Dos bufetillos de Peribán de la colección del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid fueron probablemente un regalo de Felipe IV, rey de España (1621-1665), o de un alto funcionario de la Iglesia o miembro de la nobleza, a las monjas Carmelitas Descalzas (inv. 00612072-73) [10]. Ambos bufetillos muestran escenas de carros triunfales y figuras cortesanas. Lo mismo ocurre con una batea en el convento concepcionista de Ágreda en Soria, hogar de la mística Sor María de Ágreda (1602-1665), que fue durante mucho tiempo corresponsal y consejera de Felipe IV [10]. Estas tres piezas, por su diseño general y su estilo idiosincrásico de representar figuras humanas y animales, son indicios de haber sido elaboradas en el mismo taller hacia 1625-1650.

La evolución de los principales diseños y motivos de Peribán a lo largo del siglo XVII permite establecer fechas aproximadas para las piezas existentes, ya que pasan de estar finamente detalladas a ser estilizadas. La figura de una sirena, o sirena alada, y los diseños que la acompañan vistos en la taza de calabaza del bodegón de Pereda de 1652, son similares a los del reverso de ambas bateas de la Hispanic Society of America, así como a la decoración de la parte delantera de una batea de alrededor de 1675 del Victoria and Albert Museum (Figuras 33–35).



Figura 33. Batea, reverso, Peribán, Michoacán, hacia 1625. Laca mexicana sobre madera, 8 cm x 56,5 cm, Nueva York, Hispanic Society of America, LS1808.



Figura 34. Batea, Peribán, Michoacán, hacia 1650. Laca mexicana sobre madera, 10,2 cm x 56,7 cm, Nueva York, Hispanic Society of America, LS1978.



Figura 35. Batea, Peribán, Michoacán, hacia 1675. Laca mexicana sobre madera, 5 cm x 43 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, 158-1866.

En el reverso de las dos bateas de la Hispanic Society, un diseño repetitivo en el lateral consiste en cuatro redondeles con mujeres músicas y hombres guerreros, combinados con sirenas aladas cuyas colas se transforman en enredaderas divergentes con frutos y flores, y la enredadera más cercana a la sirena termina en un bucráneo blanco. Elemento habitual en los frisos arquitectónicos grecorromanos, los bucráneos eran símbolos del sacrificio y la muerte que el Renacimiento adoptó como motivo clásico tanto en la arquitectura como en las artes decorativas. La batea del Victoria and Albert repite el diseño general de las dos bateas de Peribán, con una cartela de lacería central y redondeles más pequeños alrededor. La principal diferencia es que el diseño repetido de la parte inferior de las bateas anteriores se convierte en la decoración de la parte delantera. Las sirenas siguen siendo reconocibles, pero las enredaderas se han convertido en una masa de motivos muy estilizados donde el bucráneo sigue siendo blanco, pero la forma es en gran medida indistinguible. Otras dos bateas de hacia 1675-1700 del Victoria and Albert Museum muestran diseños más audaces y sencillos que no se encuentran en otras bateas de Peribán (Figuras 36-37).¹²



Figura 36. Batea, Peribán, Michoacán, hacia 1675-1700. Laca mexicana sobre madera, 5,4 cm x 45,7 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, 157-1866



Figura 37. Batea, Peribán, Michoacán, hacia 1675-1700. Laca mexicana sobre madera, 5,5 cm x 43,7 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, 156-1866

Este estilo decorativo combina motivos indígenas y europeos muy estilizados, en una limitada paleta de tres colores sobre fondo negro. Aquí la decoración es una versión de las anteriores sirenas y enredaderas. Las sirenas se han convertido en volutas decorativas, y el único motivo vagamente reconocible de las bateas anteriores es el bucráneo. Estas bateas probablemente estaban destinadas a la población local y no a la exportación a España o a la élite criolla (criollos) de Nueva España. Las tres bateas del Victoria and Albert Museum fueron adquiridas en España al mismo marchante en 1865, lo que sugiere que probablemente permanecieron juntas desde que salieron de México.

En colecciones de los Estados Unidos, España y Venezuela se conservan al menos siete baúles de Peribán, todos de hacia 1650-1675 y probablemente del mismo taller. Los baúles del Los Angeles County Museum of Art (Figura 38) [32], del Museo de Arte Colonial de Caracas (Venezuela) [33], de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Las Palmas, las islas Canarias y del palacio de la Condesa de Lebrija en Sevilla comparten un esquema decorativo similar al de las primeras bateas, con dos cartuchos en lacería en el frente y en la parte superior abovedada del baúl, así como cartuchos individuales en cada extremo.



Figura 38. Baúl, Peribán, Michoacán, hacia 1650-1675. Laca mexicana sobre madera, herrajes, 64,8 cm × 110,5 cm × 47 cm, Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art, M.2015.69.1

Otro baúl del Instituto Valencia de Don Juan en Madrid comparte un esquema decorativo similar, salvo que las dos cartuchos se sustituyen por el escudo de armas de un miembro de la familia Valdés de Asturias, y la cúpula repite las armas de la Orden de Santiago, todo ello rematado por coronas de un marqués.

Un segundo baúl del palacio de la condesa de Lebrija presenta una decoración geométrica mudéjar única, formada por estrellas de ocho puntas (Figura 39).

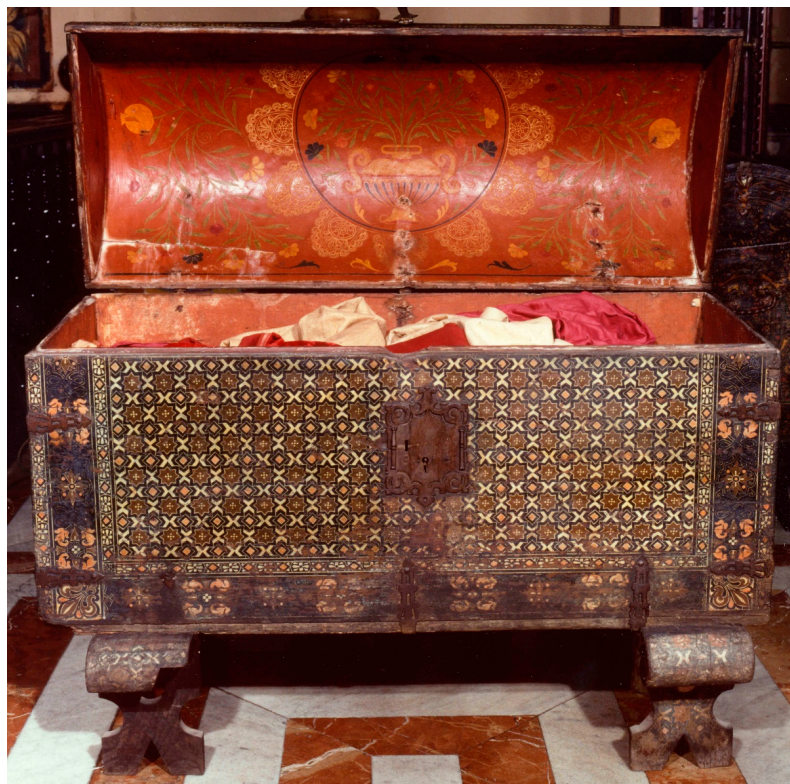


Figura 39. Baúl, Peribán, Michoacán, hacia 1650-1675. Laca mexicana sobre madera, herrajes, Palacio de la Condesa de Lebrija, Sevilla, España

El frente y los costados del exterior del baúl tienen bordes florales y foliados estilizados, que incluyen diseños entrelazados mudéjares, como los que se encuentran en los marcos de piedra tallada de puertas y ventanas, así como en el fondo de los frescos pintados, en el Hospital Real de la Purísima Concepción, del siglo XVI, en Uruapan en el estado de Michoacán. Dentro de los bordes hay paneles de diseños entrelazados islámicos minuciosamente detallados, similares a los techos artesonados mudéjares que eran comunes en muchas iglesias michoacanas del siglo XVI. El jarrón con flores que se ve aquí bajo la tapa, es un motivo común entre los baúles y vargueños de Peribán, aunque este ejemplo añade un borde de encaje de bolillos.

Al llegar a mediados del siglo XVIII, la producción de bateas, escritorios portátiles y baúles había cesado en Peribán. Según Antonio Alcedo y Bejarano (1736-1812), en el tercer cuarto del siglo XVIII, Peribán se especializaba únicamente en jícaras laqueadas, en las que se empleaban todos los habitantes purépechas:

El vecindario se compone de 100 familias de Españoles, Mestizos y Mulatos, y 66 de Indios Tarascos que fabrican muchas xícaras porque abunda de calabacitos, y las pintan con primor de varios colores, formando el principal ramo de su comercio por la estimación que tienen en todas partes [34].

Dado que las tazas de calabaza eran objetos utilitarios de bajo coste, no es sorprendente que no se conozca ningún ejemplar.

3. Conclusiones

Las artes decorativas de Asia tuvieron un profundo impacto en las artes decorativas de Latinoamérica durante la época virreinal, especialmente las tradiciones indígenas de laca de México y los Andes. A medida que la demanda superaba la oferta de las exóticas y caras lacas asiáticas traídas a Acapulco en los galeones de Manila, los artesanos de las lacas indígenas de México y Colombia empezaron a aplicar sus habilidades a la producción de lacas destinadas al mercado español. Los misioneros católicos eran responsables de animar a los artesanos de la laca a adaptar sus antiguas técnicas a nuevas formas, así como de proporcionarles los grabados, dibujos y manuscritos iluminados europeos que servían de modelo para las decoraciones pictóricas encontradas en los primeros ejemplos conocidos de Pasto y Peribán. A partir de la segunda mitad del siglo XVII, y a lo largo del XVIII, se incorporaron motivos asiáticos e indígenas a la decoración de las lacas hispanoamericanas. El resultado fue una enorme diversidad de objetos que combinaban estilos y formas decorativas indígenas, europeas y asiáticas.

Los mejores objetos de laca hispanoamericanos llegaron a ser tan apreciados en Europa y América como los mejores objetos asiáticos. Eran posesiones preciadas que los funcionarios reales traían a España, enviaban como regalos a la aristocracia secular y eclesiástica de Europa y eran objetos decorativos que adornaban las iglesias y los palacios nobiliarios de los virreinos. Los excepcionales objetos de laca de Colombia y México que sobreviven en la actualidad son un testimonio del genio creativo de los artesanos indígenas de la laca, que ampliaron las posibilidades de su arte a través del intercambio cultural indígena, asiático y europeo del siglo XVII.

Los artesanos indígenas de la laca de Hispanoamérica, inspirados por el reto de crear objetos de aspecto y calidad comparables a los asiáticos, elaboraron obras de enorme complejidad tanto técnica como iconográfica. A lo largo del siglo XVII, prácticamente todas las técnicas decorativas asiáticas de laca fueron copiadas o simuladas por los artesanos de laca de México y Colombia; entre ellas, los embutidos de Peribán en México, las técnicas decorativas en relieve en Colombia y el uso de hoja de plata bajo capas de barniz de Pasto coloreado para crear el efecto de relucientes plumas doradas, plateadas e iridiscentes. Las meticulosas e intrincadas técnicas de los primeros artesanos indígenas, en combinación con los motivos y programas de diseño que emplearon, establecen un punto de partida para datar las lacas hispanoamericanas tal y como evolucionaron en el siglo XVII. La aplicación de esta metodología en combinación con una datación por radiocarbono más

amplia de piezas significativas permitirá, en última instancia, comprender mejor las diferentes etapas de la evolución de las lacas de barniz de Pasto y de Peribán.

Materiales Suplementarios: La versión en inglés de este artículo puede descargarse en: <https://www.mdpi.com/article/10.3390/heritage7080204/s1>.

Financiación: Esta investigación no ha recibido financiación externa.

Agradecimientos: El autor agradece sinceramente a Natasha Vargas (traductora), Robert Esposito y Laura Ramírez Polo (revisores) de la Universidad de Rutgers la versión de este artículo en español.

Conflictos de intereses: El autor declara no tener ningún conflicto de intereses.

Notas

1. Arqueta, Pasto, Colombia, hacia 1625. *Barniz de Pasto* sobre madera, con herrajes de plata. 19,2 cm x 27,2 cm x 13,7 cm. Nueva York, Hispanic Society of America, 2067. Procedencia: Simois Gestión de Arte, Madrid, 2002, adquirida por la Hispanic Society of America, 2002.
2. Vasija de calabaza, Pasto, Colombia, antes de 1644. *Barniz de Pasto* sobre una calabaza (totuma), 12 cm. LS2400.
3. La corona de plumas del hombre caracol representa probablemente la primera imagen registrada de la corona de plumas de un chamán kamëntsá, una imagen de gran importancia para la historia cultural de los kamëntsá.
4. Escritorio, Pasto, Colombia, hacia 1630-1643. *Barniz de Pasto* sobre cedro español (*Cedrela odorata*), con herrajes de plata. 20 cm x 39,7 cm x 30,7 cm. Nueva York, Hispanic Society of America, LS2446. Procedencia: Martín de Tolosa, Sacristán, Catedral de Popayán, Popayán, Colombia, hacia 1630-1643; Butterfield's, San Francisco CA, *Selected Furniture and Works of Art*, 23 de marzo de 1983, venta 3306G, lote 1945; Richard Yeakel Antiques, Laguna Beach CA, 1983; Klaus Schilling, Irvine CA, 1983-1987; Sotheby's, *European Works of Art*, Nueva York, 24 de noviembre de 1987, lote 62; Richard Worthen Galleries, Albuquerque NM, 1991; Kurt Schilling, Newport Beach y Morro Bay CA - Santa Fe NM, 1991-2019; adquirida por la Hispanic Society of America, 2019.
5. Tablero, Pasto, Colombia, hacia 1630-1643. *Barniz de Pasto* en cedro español (*Cedrela odorata*). 43,7 cm x 66 cm x 1,8 cm. Nueva York, Hispanic Society of America, LS2447. Procedencia: Martín de Tolosa, Sacristán, Catedral de Popayán, Popayán, Colombia, hacia 1630-1643; Butterfield's, San Francisco CA, *Selected Furniture and Works of Art*, 23 de marzo de 1983, Venta 3306G, lote 1945; Richard Yeakel Antiques, Laguna Beach CA, 1992; Klaus Schilling, Newport Beach and Morro Bay CA - Santa Fe NM, 1992-2019; adquirida por la Hispanic Society of America, 2019.
6. La colecciones públicas incluyen la Hispanic Society of America, NY (LS2067, LS 2446); Blanton Museum of Art, Austin, TX (2018.351) <https://blanton.emuseum.com/objects/22542/coffer?ctx=c4a45705ff07ca4bd87f7a75d5d25b0b7586f0dc&idx=3> (accedido en 6 Julio 2024; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, CA (M.2008.34); Victoria and Albert Museum, Londres (W.5-2015, W.7-2018); y Museo de America, Madrid (n.º inv. 06775).
7. El lema está tomado de Mateo 26:41 de la Biblia Vulgata Latina, siendo las palabras pronunciadas por Jesús a sus discípulos Pedro, Santiago y Juan en el Huerto de Getsemaní. Vigilate et orate es también un famoso motete para el Domingo de Ramos del compositor renacentista español de música sacra Cristóbal de Morales (hacia 1500-1553).
8. Escritorio, Pasto, Colombia, hacia 1684. *Barniz de Pasto* sobre cedro español (*Cedrela odorata*), con herrajes de latón. 19 cm x 36 cm x 30,5 cm. Nueva York, Hispanic Society of America, LS2000. Procedencia: Gabriel Bernaldo de Quirós y Mazo de la Vega, Primer Marqués de Monreal, hacia 1685; Alcalá Subastas, Madrid, 10-11 May 2000, lote 454; Caylus, Madrid, 2000; adquirido por la Hispanic Society of America, 2001.
9. El agraz (*Vaccinium meridionale Swartz*) es un arbusto originario de Colombia, de hasta siete metros de altura, que se encuentra en altitudes de 2.400 a 4.000 metros y produce una baya de color azul oscuro o púrpura que crece en racimos parecidos a las uvas. El agraz es de la familia de las *Ericaceae*, que incluyen los arándanos y los arándanos rojos.
10. Batea, Peribán, Michoacán, México, hacia 1625. Laca mexicana sobre madera, 8 cm x 56,5 cm. Nueva York, Hispanic Society of America, LS1808. Procedencia: Arabella D. Huntington (1850-1924), Nueva York, hasta 1924; patrimonio de Arabella D. Huntington, Nueva York, 1924-1926; Martin Cohen, Nueva York, 1998; adquirido por la Hispanic Society of America, 1998.
11. Batea, Peribán, Michoacán, hacia 1650. Laca mexicana sobre madera, 10,2 cm x 56,7 cm, Nueva York, Hispanic Society of America, LS1978. Procedencia: Catalina K. Meyer, Nueva York, hasta 1997; Propiedad de Catalina K. Meyer, Nueva York, 1997-1999, Christie's East, *The Latin American Sale*, 23 de noviembre de 1999, lote 30; adquirida por la Hispanic Society of America, 1999.
12. Otra batea Peribán de fecha similar con motivos florales estilizados y aves estilizadas, atribuida a Uruapan, se encuentra en la colección del Museo de América, Madrid (n.º inv. 06925).

Referencias

1. Coddington, M.A. The Decorative Arts in Latin America, 1492–1820: Lacquerwares. In *The Arts in Latin America, 1492–1820*; Rishel, J.J., Stratton-Pruitt, S., Eds.; Philadelphia Museum of Art: Philadelphia, PA, USA, 2006; pp. 106–113. Available online: https://archive.org/details/isbn_978-0-87633-250-4_202102/mode/1up (accedido en 8 Julio 2024).
2. Coddington, M.A. The Lacquer Arts of Latin America. In *Made in the Americas: The New World Discovers Asia*; Dennis Carr, Ed.; Museum of Fine Arts: Boston, MA, USA, 2015; pp. 75–89.

3. Granda Paz, O. Barniz de Pasto: Una Artesanía De Raíces Prehispánicas. *Revista Artesanías de América*, 24, Agosto 1987, pp. 21–59. Available online: <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/926> (accedido en 6 Julio 2024).
4. Pérez Carrillo, S. *La Laca Mexicana: Desarrollo de un Oficio Artesanal en el Virreinato de la Nueva España Durante el Siglo XVIII*; Banamex/Alianza Editorial: Madrid, Spain, 1990.
5. Alvarez-White, M.C. *El Barniz de Pasto: Secretos y Revelaciones*; Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades: Bogotá, Colombia, 2012.
6. Newman, R.; Kaplan, E.; Derrick, M. Mopa mopa: Scientific analysis and history of an unusual South American resin used by the Inka and artisans in Pasto, Colombia. *J. Am. Inst. Conserv.* **2015**, *54*, 123–148.
7. Pozzi, F.; Basso, E.; Katz, M. In search of Humboldt's colors: Materials and techniques of a 17th-century lacquered gourd from Colombia. *Herit. Sci.* **2020**, *8*, 101; <https://doi.org/10.1186/s40494-020-00449-1>.
8. Burgio, L.; Melchar, D.; Strekopytov, S.; Peggie, D.A.; Melchiorre Di Crescenzo, M.; Keneghan, B.; Najorka, J.; Goral, T.; Gorbout, A.; Clark, B. Identification, characterisation and mapping of calomel as 'calomel', a previously undocumented pigment from South America, and its use on a barniz de Pasto cabinet at the Victoria and Albert Museum. *Microchem. J.* **2018**, *143*, 220–227.
9. Acuña Castrellón, P.E. *El Maque o Laca Mexicana: La Preservación de Una Tradición Centenaria*; El Colegio de Michoacán: Zamora, Mexico, 2012.
10. Sabau García, M.L. *México en el Mundo de las Colecciones de Arte, Nueva España*; Grupo Azabache: Mexico City, Mexico, 1994; Volume 1, pp. 170–172, 174–175.
11. *Barroco de la Nueva Granada: Colonial Art from Colombia and Ecuador*; Kennedy, A., Fajardo de la Rueda, M., Eds.; Americas Society: New York, NY, USA, 1992; p. 55.
12. Rivero Lake, R. *La visión de un Anticuario*; Landucci: Mexico City, Mexico, 1997; p. 286, [293–294].
13. Escobar, J.d. Memorial que Fray Geronimo Descobar predicador de la orden de Sant Agustín al Real Consejo de Indias de lo que toca a la provincia de Popayan (1582). In *Relaciones y Visitas a Los Andes, S XVI*; Pinzón, H.T., Ed.; Colcultura/Instituto de Cultura Hispánica: Santafé de Bogotá, Colombia, 1993; Volume 1, p. 405.
14. Simón, P. *Noticias históricas de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales*; Medardo Rivas: Bogotá, Colombia, 1892; Volume 4, p. 166. Available online: <https://archive.org/details/tierrafirmeindias04simbrich/page/166/mode/2up> (accedido en 9 Julio 2024).
15. Fernández de Piedrahita, L. *Historia General de Las Conquistas del Nuevo Reyno de Granada*. J.B. Verdussen: Amberes, Belgium, 1688; p. 360. The Dedication is Dated August 12, 1676, at Santa Marta, Colombia, p. [ii]. Available online: https://archive.org/details/historiageneral00fern_0/page/n7/mode/2up (accedido en 9 Julio 2024).
16. Sañudo, J.R. *Apuntes Sobre la Historia De Pasto. Segunda Parte, La Colonia En El Siglo XVII*; Tipografía de Alejandro Santander, Impresor Elías Villareal: Pasto, Colombia, 1897; p. 104. Available online: https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/118764 (accedido en 9 Julio 2024).
17. Granda Paz, O. *Análisis Histórico-Estético del Barniz de Pasto Siglos XV a XIX*; Instituto Colombiano de Cultura: San Juan de Pasto, Colombia 1992; p. 65. Unpublished typescript. Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 738.12 G71a.
18. Marín Valencia, A. Carnaval Kamëntsá: Identidad, simbolismo y resistencia. In *El entrecruzamiento de la Tradición y la Modernidad: Memorias del Encuentro Internacional sobre Estudios de Fiesta, Nación y Cultura*; González Pérez, M., Eds.; Intercultura: Bogotá, Colombia, 2011; pp. 131, 137–138. Available online: <https://issuu.com/interculturacolombia/docs/entrecruzamientodelatradicionylamodernidad> (accedido en 9 Julio 2024).
19. Montoya Guzmán, J.D. Mestizaje y frontera en las tierras del Pacífico del Nuevo Reino de Granada, siglos XVI y XVII. *Hist. Crítica* **2016**, *59*, 3 n61.
20. Vargas Murcia, L.L. *Del Pincel al Papel. Fuentes para el Estudio de la Pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552–1813)*; Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH: Bogotá, Colombia, 2012; pp. 220–222. <https://publicaciones.icanh.gov.co/index.php/picanh/catalog/view/86/89/15> (accedido en 9 Julio 2024).
21. Abadía Quintero, C. La notoria virtud de un mérito. Redes complejas, poder eclesiástico y negociación política en las Indias Meridionales. El caso del obispado de Popayán, 1546–1714. Ph.D. Thesis, Colegio de Michoacán, Centro de Estudios Históricos: Zamora, Mexico, 2019; pp. 419 n954, 569–570 n1272. Available online: <https://www.researchgate.net/publication/338775754> (accedido en 9 Julio 2024).
22. Silva Ramírez, L.M.; Gutiérrez Avendaño, J. Creer para ver. Instauración del discurso milagroso entre la población del Nuevo Reino de Granada, siglos XVI, XVII y XVIII. *Ilu. Rev. De Cienc. De Relig.* **2016**, *21*, 200–201, n47. Available online: <https://doi.org/10.5209/ILUR.53852> (accedido en 9 Julio 2024).
23. Hecht, J. The Past is Present: Transformation and Persistence of Imported Ornament in Viceregal Peru. In *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530–1830*; Phipps, E., Hecht, J., Esteras Martín, C., Eds.; Metropolitan Museum of Art: New York, NY, USA, 2004; p. 50. Available online: https://www.metmuseum.org/art/metpublications/The_Colonial_Andes_Tapestries_and_Silverwork_1530_1830 (accedido en 7 Julio 2024).
24. Cadenas y López, A.A.d. *Elenco de Grandezas Y Titutlos Nobiliarios Españoles*, 46th ed.; Ediciones Hidalguía: Madrid, Spain, 2013; p. 599.

25. Zabía de la Mata, A. El arte del barniz de Pasto en la colección del Museo de América de Madrid. *Anales del Museo de América* **2020**, *28*, pp. 85–86, figs. 2, 4; pp. 88–89, Figure 7; pp. 90–91, Figure 9. Available online: <https://www.culturaydeporte.gob.es/museo-de-america/dam/jcr:fbf666e8-f20e-481c-96c9-16f9c7e5dc16/06-anales-del-museo-de-america-xxviii-2020-zab-a-81-98.pdf> (accedido en 10 Julio 2024).
26. Zabía de la Mata, A. New Contributions Regarding the *Barniz de Pasto* Collection at the Museo de América, Madrid. *Heritage* **2024**, *7*, 667–682. figs. 1, 11, 13. <https://doi.org/10.3390/heritage7020033>.
27. Montes de Oca, P. Relación de Tiripitío. In *Relaciones Geográficas Del Siglo XVI: Michoacán*; Acuña, R., Ed.; Universidad Nacional Autónoma de México: Mexico, 1987; Volume 9, p. 354.
28. Basalenque, D. *Historia de la Provincia de San Nicolas de Tolentino, de Michoacan, Del Orden de n. p. s. Augustin ... Año de 1673*; Tip. Barbedillo y Comp.: Mexico, 1886; Volume 1, pp. 444–445, 450–451. Available online: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433070777846&view=1up&seq=446> (accedido en 11 Julio 2024).
29. Escobar, M. de. *Americana thebaida: Vitas patrum de los religiosos hermitaños de N. P. San Augustin de la provincia de S. Nicolas Tolentino de Mechoacan ... año 1729*; Imprenta Victoria: Mexico, 1924; pp. 26, 147–148. Available online: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=pst.000019372242&view=1up&seq=203> (accedido en 11 Julio 2024).
30. Rea, A. de la. *Crónica de la Orden de N. Seráfico, P. S. Francisco, Provincia de San Pedro y San Pablo de Mechoacán en la Nueva España*; Imprenta de J.R. Barbedillo: Mexico, 1882; p. 40. Available online: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.31158005770762&view=1up&seq=60> (accedido en 11 Julio 2024).
31. Pereda, Antonio (Spain, 1611–1678), *Still Life with an Ebony Chest*, 1652. Oil on Canvas, 80 cm × 94 cm. St. Petersburg, Russia, The State Hermitage Museum, ГЭ-327. Available online: <https://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/32672> (accedido en 11 Julio 2024).
32. Katzew, I. (Ed.). *Archive of the World: Art and Imagination in Spanish America, 1500–1800: Highlights from LACMA's Collection*. Los Angeles County Museum of Art; DelMonico Books/D.A.P.: Los Angeles, LA, USA, 2022; pp. 288–290, notes pp. 356–357.
33. Duarte, C.F. *Catálogo de Obras Artísticas Mexicanas en Venezuela. Período hispánico*; Instituto de Investigaciones Estéticas: UNAM, 1998; p. 233. Available online: https://www.academia.edu/39686747/Cat%C3%A1logo_de_obras_art%C3%ADsticas_mexicanas_en_Venezuela_Per%C3%ADodo_hisp%C3%A1nico (accedido en 11 Julio 2024).
34. Alcedo y Bejarano, A. *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales o América: Es decir los Reynos del Perú, Nueva España, Tierra-Firme, Chile, y Nuevo Reyno de Granada*. Manuel González: Madrid, Spain, 1788; Volume 4, p. 158. Spanish Text: “el vecindario se Compone de 100 Familias de Españoles, Mestizos y Mulatos, y 66 de Indios Tarascos Que fabrican Muchas Xícaras Porque Abunda de Calabacitos, y las Pintan Con Primor de Varios Colores, Formando el Principal Ramo de su Comercio por la Estimación Que Tienen en Todas Partes.” Available online: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5324318203&view=1up&seq=166> (accedido en 11 Julio 2024).

Disclaimer/Publisher's Note: The statements, opinions and data contained in all publications are solely those of the individual author(s) and contributor(s) and not of MDPI and/or the editor(s). MDPI and/or the editor(s) disclaim responsibility for any injury to people or property resulting from any ideas, methods, instructions or products referred to in the content.