

# Bulletin of Spanish Studies

Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America

ISSN: (Print) (Online) Journal homepage: [www.tandfonline.com/journals/cbhs20](http://www.tandfonline.com/journals/cbhs20)

## Luz y oscuridad: la imprenta y el negro como color, experiencia, y raza en el virreinato del Perú

Emily C. Floyd

**To cite this article:** Emily C. Floyd (2025) Luz y oscuridad: la imprenta y el negro como color, experiencia, y raza en el virreinato del Perú, *Bulletin of Spanish Studies*, 102:2, 377-405, DOI: [10.1080/14753820.2025.2468086](https://doi.org/10.1080/14753820.2025.2468086)

**To link to this article:** <https://doi.org/10.1080/14753820.2025.2468086>



© 2025 The Author(s). Published by Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group



Published online: 04 Apr 2025.



Submit your article to this journal [↗](#)



Article views: 271



View related articles [↗](#)



View Crossmark data [↗](#)

# Luz y oscuridad: la imprenta y el negro como color, experiencia, y raza en el virreinato del Perú

EMILY C. FLOYD

*University College London*

Desde la época colonial y hasta la actualidad, evocar el color negro es aludir a toda una gama de significados simbólicos, enraizada tanto en la historia medieval y moderna de Europa, como en el proceso violento y complejo de colonización en América. Como todos los colores, el negro tiene un lado material—compuesto por los pigmentos, la sombra, las cosas naturales que llevan ese color—y un lado cultural, los matices de significado que vienen de la aglutinación de creencias, de interacciones humanas, de encuentros con la naturaleza y de la lucha para entender el mundo y por imponerse uno sobre otro. Como precisa Michel Pastoureau, no podemos aplicar nuestras ideas actuales del color al pasado, ya que la percepción y recepción del color variaba dependiendo del contexto social.<sup>1</sup> El estudio del color es un proceso complejo de exhumación de fuentes visuales, materiales, y textuales.

En el mundo hispanohablante, vemos como la palabra ‘negro’ implicaba mucho más que un color. En su *Tesoro de la lengua castellana, o español* (Madrid, 1611), Sebastián de Covarrubias define ‘Negro’ de esta manera:

---

1 Michel Pastoureau comenta justo esto en su estudio sobre la historia del color negro en Europa, precisando ‘any history of colors must first of all be a social history’ (Michel Pastoureau, *Black: The History of a Color*, trans. Jody Gladding [Princeton: Princeton U. P., 2009 (1<sup>a</sup> ed. en francés 2008)], 16).

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way. The terms on which this article has been published allow the posting of the Accepted Manuscript in a repository by the author(s) or with their consent.

‘uno de los dos extremos de los colores, opuesto a blanco, Latine niger. Negro el Etiope de color negra. Es color infausta y triste, y como tal usamos desta palabra, diciendo: Negra ventura, negra vida, &c’.<sup>2</sup> Para Covarrubias, ‘negro’ se define por su relación con el blanco, por ser opuestos los dos colores; por ser color de cuerpos humanos y por su sentido simbólico negativo, de tristeza y desgracia. En el siglo XVIII, cuando la Real Academia de la Lengua Española produjo su *Diccionario de Autoridades*, actualizando el trabajo de Covarrubias, las entradas para ‘negro’ e ideas relacionadas, como son ‘negrura’ y ‘negra’, tomaban dos columnas enteras y parte de una tercera. La definición principal refleja las nuevas teorías de colores generadas en el siglo XVII, resultado en particular de los experimentos de Isaac Newton con el prisma.<sup>3</sup> Ya es una definición técnica de la era de la Ilustración: ‘se aplica al color que resulta o se halla en el cuerpo opáco, y poroso, que recibe la luz, y no hace la reflexion de ella. Es uno de los colores primarios y sin mezcla de otro’.<sup>4</sup> Aun así, en las definiciones secundarias del *Diccionario de Autoridades*, aparecen las mismas ideas precisadas por Covarrubias en 1611, ahora más elaboradas y desarrolladas. Leemos como: ‘Se toma tambien por moréno, o que le falta la blancúra que se corresponde’; ‘Se toma figuradamente por sumamente triste y melanchólico’; ‘Se toma también por infeliz, infausto y desgraciado’; ‘Se llama assimismo el Etíope, porque tiene ese color’.<sup>5</sup> En el siglo XVIII los redactores del *Diccionario de Autoridades* ya contaron con un entendimiento de los colores basado en los experimentos ilustrados del siglo pasado, aunque eso no cambió la carga simbólica y metafórica que llevaba el color negro, ya asociado con ideas negativas y con personas oriundas de África. En el mundo hispanohablante de los siglos XVII y XVIII, entonces, podemos generalizar y entender el negro como un color complicado, tildado de triste, opuesto al blanco, y, crucialmente, característico de un segmento de la población humana. En los territorios americanos de la corona española se imponían también estas ideas, trasplantadas desde la metrópoli a las colonias.

Los españoles y otros europeos colonizadores llevaron consigo su entendimiento del color negro en la conquista y colonización que la seguía, tanto en sus mentes como en los libros e imágenes, gran parte de los cuales eran impresos, que trajeron a América. Para Pastoureau en su estudio del

---

2 Sebastián Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana, o español* (Madrid: Luis Sanchez, 1611), fol. 562<sup>r</sup>.

3 Anna Marie Roos, ‘Philosophy and Science’, en *A Cultural History of Color*, ed. Carole P. Biggam & Kirsten Wolf, 6 vols (London: Bloomsbury Academic, 2020), IV, *A Cultural History of Color in the Age of the Enlightenment*, 21–36 (p. 28).

4 *Diccionario de Autoridades*, 6 vols (En Madrid: en la Imprenta de Francisco del Hierro, Impresor de la Real Academia Española, 1734), IV (1734), 661; disponible en <<https://apps2.rae.es/DA.html>> (último acceso 9 de febrero de 2025).

5 *Diccionario de Autoridades*, IV (1734), 661.

color negro en Europa, la invención de la imprenta y producción de libros e imágenes impresos es un momento clave para el entendimiento de la percepción del color. Antes de la invención de la imprenta, el blanco y el negro eran considerados como colores, junto con el rojo, amarillo, verde, etc. Con la llegada de la imprenta eso cambiaría lentamente. Si en la época medieval, la mayoría de las imágenes eran policromadas, ya con la invención de la imprenta la mayoría pasaría a ser de tinta negra sobre papel blanco.<sup>6</sup> Dice Pastoureau que, con la invención de la imprenta, 'la tinta llegó a ser el producto negro *par excellence*'.<sup>7</sup>

Si en Europa los libros impresos y los grabados con sus líneas negras de tinta cambiaron cómo se entendía el color negro, tanto más en América, donde los libros e imágenes importados desde Europa tuvieron un impacto sumamente importante al definir y establecer la cultura, gobierno e iglesia colonial. Como han reconocido muchos estudiosos, los grabados europeos tuvieron un papel fundamental en la formación de la cultura visual colonial.<sup>8</sup> Llevaron no solo la información gráfica proveída por la imagen impresa, sino también un imaginario de lo que era el negro-como-color. Con el tiempo, los colonizadores introdujeron la tecnología de la prensa en la colonia, facilitando la producción de imágenes locales que nos ofrecen la oportunidad de reflexionar sobre el significado del negro en los virreinos.

Al llegar los españoles se encontraron con ideas ya existentes de cómo entender al negro. Según Garcilaso de la Vega, El Inca, el color negro, lejos de ser infausto o tenebroso, era un color sagrado. Garcilaso dice que los reyes incas solían vestirse de negro, y que era el color preferido para sacrificios, por ejemplo de llamas negras en ciertas ceremonias.<sup>9</sup> Para los colonizadores, el negro tomaría un papel principal en la evangelización: si Cristo era luz, el negro era asociado metafóricamente con la idolatría y el

---

6 Pastoureau, *Black*, trans. Gladding, 114–15.

7 Pastoureau, *Black*, trans. Gladding, 115.

8 Veáanse, por ejemplo, Aaron M. Hyman, *Rubens in Repeat: The Logic of the Copy in Colonial Latin America* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2021); Stephanie Porras, 'Going Viral? Maerten de Vos's St. Michael the Archangel', en *Netherlandish Art in Its Global Context*, ed. Thijs Weststeijn, Eric Jorink & Frits Scholten (Leiden/Boston: Brill, 2016), 54–79; Thomas B. F. Cummins, 'The Indulgent Image: Prints in the New World', en *Contested Visions in the Spanish Colonial World*, ed. Ilona Katzew (New Haven: Yale U. P., 2011), 203–25; Clara Bargellini, 'Originality and Invention in the Painting of New Spain', en *Painting a New World: Mexican Art and Life, 1521–1821*, ed. Clara Bargellini, Donna Pierce & Rogelio Ruiz Gomar (Denver: Denver Art Museum, 2004), 78–91; Cécile Michaud *et al.*, *De amberes al Cusco: el grabado europeo como fuente del arte virreinal* (Lima: Impulso Empresa de Servicios SAC, 2009).

9 Garcilaso de la Vega, el Inca, citado en Eugenia Tomasini *et al.*, 'Entre tinieblas oscuras, sombras y manchas: avances en la caracterización simbólica y material de los pigmentos negros en la pintura colonial andina', en *Materia Americana: el cuerpo de las imágenes hispanoamericanas (siglos XVI a mediados del XIX)*, ed. Gabriela Siracusano & Agustina Rodríguez Romero (Buenos Aires: Univ. Nacional Tres de Febrero, 2020), 403–17 (p. 405).

pecado.<sup>10</sup> Los andinos neófitos tendrían que adaptarse a una nueva teología de colores a la vez que tuvieron que adaptarse a nuevas tecnologías de imágenes y a la llegada de nuevas gentes, no solo los mismos españoles, sino también los africanos esclavizados que los colonizadores llevaron consigo. El enfoque de ese artículo será precisamente la nueva simbología de los colores que venía con los colonizadores, enraizado tanto en la teología como la materialidad y el color corporal humano.

En este artículo partimos de grabados burilados en los siglos XVII y XVIII en Lima, capital del Virreinato del Perú, para considerar la confluencia de tecnología, pigmento, sombra y raza en la colonia española sudamericana. Empezamos con los grabados burilados de los túmulos efímeros construidos para conmemorar la muerte de personas importantes. Para nuestro estudio, entendemos estas imágenes de catafalcos como alegorías del color negro en la colonia, ya que en su materialidad, iconografía y relación con el original al cual refieren, contienen todos los aspectos simbólicos del color que ya hemos mencionado. Nos dan la oportunidad de considerar tres aspectos esenciales del color negro: los fundamentos en la sombra, la materialidad que le da presencia física en el mundo y su imbricación con el color corporal, o sea, con la raza. Como planteamos al final del artículo, en la colonia los significados complicados del negro como color, tanto positivos y lujosos como negativos y tenebrosos, están inextricablemente unidos al significado del negro como raza, marcado indeleblemente por la importación masiva de seres humanos distinguidos y marcados por su color.

## Los catafalcos de papel y los catafalcos de luz

*Se toma figuradamente por sumamente triste y melancólico.*<sup>11</sup>

Como señalaron los redactores del *Diccionario de Autoridades*, coincidiendo con Covarrubias, el negro era visto como un color asociado con la tristeza y la melancolía. En el calendario litúrgico de la iglesia católica se vestía de negro para las fiestas de Adviento y Cuaresma, pero también se utilizó el negro para ocasiones fúnebres y periodos de luto.<sup>12</sup> Los grabados de catafalcos se asocian justo con este periodo ‘negro’ fúnebre. Son los grabados más lujosos e impresionantes realizados en la Lima colonial, índice de la importancia que les dieron sus patrocinadores, y se encuentran dentro de relaciones de exequias, los libros impresos que describieron las ceremonias en honor al difunto. Estas imágenes llegan a ser enormes, la

10 Tomasini *et al.*, ‘Entre tinieblas oscuras, sombras y manchas’, 404.

11 *Diccionario de Autoridades*, IV (1734), 661.

12 Pastoureau, *Black*, trans. Gladding, 40.

más grande emplea tres hojas de papel y requería dos planchas de cobre.<sup>13</sup> Incluirlas representó una inversión significativa, ya que el costo de burilar e imprimir la plancha del grabado del túmulo podría llegar a ser casi la mitad del total gastado en producir el libro de exequias.<sup>14</sup> Considerar esas imágenes nos ofrece una oportunidad de reflexionar sobre el negro como color fúnebre, ‘triste y melancólico’, pero también para considerar la relación luz/sombra que es el fundamento del simbolismo asociado con el negro. Los grabados de catafalcos no solo utilizan negro y blanco para representar la estructura efímera, sino que aluden a un original sumergido en luz y oscuridad, definida por el contraste entre dos materiales sumamente lujosos: velas ardientes y telas oscuras.

Cuando uno hojea un libro de exequias, como es el caso de *Solemnidad funebre y exequias a la muerte del catolico augustissimo Rey D. Felipe Quarto* (Lima, 1666) de Diego de León Pinelo, se encuentra con el grabado del catafalco secretado dentro de las hojas impresas del texto (Figura 1). Normalmente esos grabados acompañan a la sección del libro que describe la arquitectura y simbolismo del original, a veces con un texto que dirige la atención del lector hacia la imagen como mejor testigo de la apariencia de la estructura. En el caso del libro de exequias de Felipe IV se imprimió el grabado, obra burilada por el grabador francés residente en Lima P. A. Delhom, sobre una sola hoja de papel que se plegó tres veces para que cupiera dentro del libro.<sup>15</sup> Encontrarse con la estampa es un proceso que consiste en hojear primero las páginas del libro y después desplegar cuidadosamente la hoja doblada para hacer visible la estructura grandiosa plasmada sobre el papel.

Como las letras buriladas con florituras en el espacio negro a los lados del catafalco de Felipe IV nos indican, Delhom hizo el grabado siguiendo un diseño realizado por Asencio de Salas, quien fue el encargado de erigir la estructura

---

13 Este es el grabado realizado por Juan José Espinoza para Pedro de Peralta Barnuevo, *Funebre Pompa, demonstracion doliente, magnificencia triste, que en las altas exequias, y tumulo erigido en la Santa Iglesia Metropolitana de la Ciudad de Lima Capital del Peru al Serenissimo Señor el Señor Francisco Farenese, Duque de Parma, y de Placencia ...* (Lima: Imprenta Calle de Palacio, 1728).

14 El costo total de la impresión de 400 ejemplares de la *Relacion de las reales exequias* de la reina Isabel de Farnesio (Lima: En la Imprenta Real, Calle del Palacio, 1768), fue de 1.237,3 pesos, de las cuales 150 pesos fueron pagados a José Vásquez por la impresión de 400 ejemplares del grabado del túmulo y otros 450 pesos por grabar la plancha. Véase Carlos Romero, *Adiciones a La imprenta en Lima, de José Toribio Medina* (Lima: Univ. San Martín de Porres/Academia Nacional de la Historia/Instituto Riva-Agüero, 2009), 486–87, citado en Pedro Guibovich Pérez, *Imprimir en Lima durante la colonia: historia y documentos, 1584–1750* (Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2019), 110.

15 Delhom después cambiaría su nombre a Pedro Nolasco cuando se unió a la orden mercedaria.



espacio. Tenemos la sensación de una luz que ilumina el catafalco desde la izquierda, y las sombras generadas por esta luz caen sutilmente sobre las esculturas y elementos decorativos de la estructura.

Mientras uno mira minuciosamente el grabado, sin embargo, poco a poco se da cuenta de otro aspecto dominante de la imagen, otra fuente posible de luz: cientos de velas flamantes se proyectan en todas las superficies de la estructura. Se nota primero cómo los dos candelabros inmensos crecen como árboles a cada lado del catafalco, y gradualmente se van reconociendo las filas de velas sobre las rejerías, las balaustradas y las gradas de la estrada. Delhom ha representado las velas con pequeñas llamas exuberantes que flotan sobre sus puntas, extendiéndose hacia arriba. Son tantas las velas que difícilmente pueden contarse y su presencia crea un estampado en el cual a veces no se distingue fácilmente entre las velas y los detalles arquitectónicos. Sobre las gradas las llamas son unos puntitos blancos en un fondo mayoritariamente oscuro, en los niveles superiores cubren parcialmente las esculturas y sus sombras caen sobre la superficie plana de las dos plataformas que sostienen la cúpula. La presencia de las velas en el grabado es frenética y activa. Aunque solo gradualmente se ven todas, el efecto de su inclusión en la imagen es potente.

A diferencia, sin embargo, de las velas de cera que brillaron en el catafalco del rey, estas velas de tinta no dan luz. La luz que ilumina el catafalco grabado es una luz constante, sin fuente aparente. Las velas dejan sombras, pero sus llamas no iluminan. El efecto de las velas buriladas es de tapar y ofuscar, no de iluminar. En vez de crear un estampado, un patrón de líneas blancas y pequeños focos de luz, los originales ardieron con intensidad, ya que fueron el aspecto más notable y también más costoso del catafalco. Estaban no solo las velas (2.600 en total) que Delhom incluyó en su representación, sino también sobre el pavimento, ‘mil jarras, color de piedra, perfiladas de oro’ en que ardieron hachas.<sup>18</sup> León Pinelo nos dice que se labraron diez y seis mil y ochocientas libras de cera de Venecia ‘albísima’ solo para el túmulo.<sup>19</sup> El autor describe su afecto así: ‘Parecían las inquietas llamas, estrellas, que dejo caer allí el firmamento para que asistiesen al Sol de España [metáfora alusiva al rey], y de las Indias, que sepultado escondió los rayos de su grandeza’.<sup>20</sup>

Alejandra Osorio ha sugerido que, en el contexto de la celebración de exequias, las velas hicieron recordar a los participantes ‘that life (ephemeral as lit candles) burned bright and intense for but a limited time and that death was inevitable’.<sup>21</sup> Sin duda las velas y hachas tenían una importante carga simbólica, pero también eran una muestra ostentosa de la riqueza de quien auspiciaba el ritual. La cera

---

18 León Pinelo, *Solemnidad funebre y exequias*, fol. 7<sup>v</sup>.

19 León Pinelo, *Solemnidad funebre y exequias*, fol. 12<sup>r</sup>.

20 León Pinelo, *Solemnidad funebre y exequias*, fol. 12<sup>v</sup>.

21 Alejandra Osorio, ‘The King in Lima: Simulacra, Ritual, and Rule in Seventeenth-Century Peru’, *Hispanic American Historical Review*, 8:3 (2004), 447–74 (p. 464).

era el elemento más costoso de una ceremonia de exequias, lo cual hacía a las velas, hachas y lámparas tanto una fuente destellante, brillante y parpadeante de luz, como una forma de consumo conspicuo.<sup>22</sup> El hecho de que la cera venía de Venecia tampoco era un comentario improvisado, más bien ponía hincapié en el hecho de que los limeños habían usado solo los materiales más finos y costosos para las exequias del rey. Los colonizadores vieron la cera americana como de baja calidad, difícil de purificar, y preferían la cera importada de Asia o de Europa. La cera europea era vista como de la más alta calidad, la que quemaba más limpia.<sup>23</sup> Como anotan Aaron Hyman y Dana Leibsohn, 'In all of this, the substance reiterated the geographic hierarchies of empire'.<sup>24</sup> Los limeños importaron cera europea para honrar a su rey porque la europea era la más lujosa, entendida como la más brillante y limpia.

Es recurrente que los grabados de túmulos representen las llamas parpadeantes o flamantes, pero no representan el juego de luz y sombras que hubiera sido producido por éstas. Tampoco representan lo que había alrededor de los catafalcos, es decir, el espacio de la iglesia, lo cual también hacía un aporte crucial a la experiencia sensorial de la estructura. El enfoque más en los contornos y esquema decorativo de la estructura se debe en su mayoría al propósito de la imagen y las convenciones establecidas sobre cómo representar túmulos. No había interés en presentar una visión realista. La finalidad de un grabado de catafalco era transmitir el simbolismo e iconografía con su significado emblemático, y a veces hasta servía como modelo para futuros catafalcos. El uso más intenso de sombra ofuscaría esta información gráfica. Además, incluso si hubiera un interés en realizar una representación más 'completa', sería en muchos casos más allá de las capacidades artísticas de los grabadores, y su complejidad probablemente aumentaría aún más los costes de un trabajo ya sumamente costoso.

De todos modos, al ser así, los grabados excluyen un aspecto fundamental del original: la oscuridad. El impacto de las velas dependía no solo de su número y de la calidad de su material, sino también del contraste que hicieron con el espacio en que se encontraron. Una oscuridad intensa rodeaba el catafalco en el templo: si el grabado representaba a una estructura negra plasmada sobre un fondo blanco, el original era luz resplandeciente tras un fondo de telas negras. Cuando se erigió el catafalco de Felipe IV en la catedral de Lima, por ejemplo, las tres naves del edificio estaban vestidas de terciopelos y rasos negros, franjeados con oro.<sup>25</sup> Las bóvedas y techos de la iglesia también se

---

22 María Jesús Mejías Álvarez, *Fiesta y Muerte Regia: las estampas de túmulos reales del AGI* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 2002), 25.

23 Aaron M. Hyman & Dana Leibsohn, 'Lost and Found at Sea, or a Shipwreck's Art History', *West 86th. A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, 28:1 (2021), 43–74 (p. 48).

24 Hyman & Leibsohn, 'Lost and Found at Sea', 48.

25 León Pinelo, *Solemnidad funebre y exequias*, fol. 14<sup>r</sup>.

encontraron forrados en tafetanes: como describe León Pinelo, eran ‘tan bien seguidos los arcos, y cuchillas, como si se hubiesen edificado desde su principio de mármol negro’.<sup>26</sup> Hasta los pilares de la capilla mayor y del coro estaban envueltos en lujosas telas oscuras. Dice León Pinelo que la iglesia se encontraba tan cubierta en telas negras, que ‘parecio fabrica de evano, con perfiles de oro’.<sup>27</sup> Para el autor, los puntos de luz que penetraban el resquicio de las puertas se veían ‘de luceros, porque no se entendiese, que será noche, que usurpaba su jurisdicción de día’.<sup>28</sup>

Josephe de Mugaburu y Honton, soldado peninsular, probablemente vasco, y cronista de la Lima colonial, nos da otra descripción del catafalco de Felipe IV, en la cual también enfatiza las telas. Como parte de su servicio militar, Mugaburu asistió a muchas exequias, particularmente las de personajes de importancia en la sociedad del imperio español.<sup>29</sup> Dado el estatus preeminente del difunto, Mugaburu no tenía más opción que estar presente en las exequias de Felipe IV—el soldado describe no solo cómo procesionaron las órdenes religiosas, los militares, y las autoridades del virreinato entrando a la iglesia, todos vestidos en sus atuendos negros fúnebres, sino también el catafalco y el interior de la iglesia. De acuerdo con León Pinelo, Mugaburu caracteriza el catafalco como una estructura impresionante, llegando hacia el techo, y ‘of great architecture and interesting detail with space for more than three thousand candles...’.<sup>30</sup> Enfatiza la oscuridad de la iglesia, cubierta, según él, de colgaduras de damasco con monedas sevillanas de oro, con bocacé negro sobre el techo y la media naranja.<sup>31</sup> El testimonio de Mugaburu difiere de León Pinelo en los detalles (de la clase de tela, de las monedas) pero coincide respecto a la experiencia—los que vinieron a la iglesia para las exequias se encontraron con un espacio sombrío, oscuro, sin los colores y ornamento elaborado que la iglesia normalmente lucía. La tela lúgubre habría cambiado tanto la experiencia visual como auditiva del espacio, tapando los altares y ornatos con su pan de oro y decoración barroca, amortiguando los sonidos que normalmente harían eco en las altas bóvedas de la catedral.

La cera era el gasto más elevado de cualquier ritual de exequias, pero las telas también eran carísimas. León Pinelo precisa, además, que todas eran nuevas y ‘para que los dueños de las sedas no padeciesen detrimento, se

---

26 León Pinelo, *Solemnidad funebre y exequias*, fol. 14<sup>r</sup>.

27 León Pinelo, *Solemnidad funebre y exequias*, fol. 14<sup>r</sup>.

28 León Pinelo, *Solemnidad funebre y exequias*, fol. 14<sup>r</sup>.

29 Robert Ryal Miller, ‘Introduction’, en Josephe de Mugaburu y Honton & Francisco de Mugaburu y Honton, *Chronicle of Colonial Lima: The Diary of Josephe and Francisco Mugaburu, 1640–1697*, trans., with an intro. by Robert Ryal Miller (Oklahoma: Univ. of Oklahoma Press, 1975), 3–11 (p. 9).

30 Mugaburu, *Chronicle of Colonial Lima*, 103.

31 Mugaburu, *Chronicle of Colonial Lima*, 103.

dispuso, que ninguna pieza se cortase'.<sup>32</sup> Al igual que la cera, las telas se fabricaban todas con material importado, o desde Europa o desde Asia, ya que la seda no se fabricaba en Sudamérica.<sup>33</sup> Las sedas habrían creado una oscuridad que también era luminosa, como un lago visto de noche o un líquido oscuro: los españoles valoraron la seda por sus calidades luminosas, por cómo captaba y reflejaba la luz.<sup>34</sup> En este aspecto, el negro de las telas, al contrario que la definición del *Diccionario de Autoridades* que dice que el negro 'recibe la luz, y no hace la reflexion de ella', hubiera sido un color sensual y reluciente. En su estudio de la historia del color negro en Europa, Pastoureau comenta cómo ha cambiado el significado del color negro a lo largo de los siglos. En particular, en la modernidad hemos perdido el uso de dos palabras diferenciadas, tanto para el negro como para el blanco, ya que en la antigüedad los romanos, alemanes y los países nórdicos distinguieron entre el negro y el blanco que brillaba y el negro y el blanco mate, es decir, la luminosidad, y no el color en sí, era lo más importante.<sup>35</sup> Una consideración del negro brillante de las sedas rememora esta diferencia antigua entre el negro mate y el negro luminoso, y nos hace recordar la diversidad de efectos que puede tener un color como el negro. En el caso de las telas, el brillo de la seda también era señal de su lujo. El coste elevado de los materiales que crearon el contraste entre luz y oscuridad hubiera aumentado la sensación de asombro frente al catafalco, ya que todos eran conscientes del coste de tanta tela rica y tanta cera.

En los catafalcos vemos como el color negro no era una sola cosa, sino una convergencia de materialidad y simbolismo. La experiencia de encontrarse con un catafalco dentro de la iglesia era un juego de luz y sombra creado por materiales sumamente lujosos y costosos. Por ser importados desde fuera, estos materiales son testimonio de la vasta geografía del imperio. Las largas distancias que tenían que atravesar hasta llegar a Lima, viniendo desde Asia o Europa, eran conocidas por los limeños que vieron los catafalcos dentro de la iglesia. La blancura y 'limpieza' de la cera de Venecia aumentaba su impacto en los devotos. El brillo de las sedas negras era de un material que no se fabricaba en la colonia, que tenía que venir desde fuera. El lujo de la distancia aportaba a los materiales un factor adicional no solo de contraste blanco/negro, sombra/luz sino también de consumo conspicuo. El negro aquí es un color solemne y fúnebre, pero también un color que declara la riqueza del pueblo limeño y de los patrocinadores del catafalco.

---

32 León Pinelo, *Solemnidad funebre y exequias*, fol. 14<sup>v</sup>.

33 Maya Stanfield-Mazzi, *Clothing the New World Church: Liturgical Textiles of Spanish America, 1520–1820* (Notre Dame: Univ. of Notre Dame Press, 2021), 21.

34 Stanfield-Mazzi, *Clothing the New World Church*, 32.

35 Pastoureau, *Black*, trans. Gladding, 28.

## Negro como tinta

*Se aplica al color que resulta o se halla en el cuerpo opáco, y poróso, que recibe la luz, y no hace la reflexion de ella. Es uno de los colores primarios y sin mezcla de otro.*<sup>36</sup>

Si la experiencia de encontrarse con uno de los catafalcos efímeros que se construían en las iglesias era un juego de luz y sombra, en el que la oscuridad profunda de las telas que cubrían la iglesia hacía resaltar las llamas de las velas ardientes del catafalco, en el grabado que reproducía estas estructuras el negro también era lo que permitía ver la estructura. En el caso del grabado, sin embargo, el negro no venía por las telas sino por la tinta. La tinta es lo que nos deja apreciar las versiones impresas de los catafalcos efímeros, y la calidad de la tinta y de su impresión tienen un impacto definitivo en su efecto total. Si comparamos un grabado como la representación de 1748 del túmulo erigido en honor a Felipe V, burilado por el grabador Juan José Espinosa (Figura 2), con el grabado de P.A. Delhom para Felipe IV, la importancia de la tinta resulta evidente. En el caso del túmulo de Felipe V, la plancha no se ha limpiado bien de tinta de antes de imprimir y en la impresión final la tinta suelta oscurece la imagen, apareciendo como una nube gris que envuelve el catafalco, mientras que las líneas tan marcadas y precisas del trabajo de Delhom se deben al contraste definido entre la tinta y el papel.

No siempre sabemos quién era el responsable de la impresión de planchas calcográficas, pero ya al final del virreinato hay contratos con grabadores como José Vásquez (ca. 1726–1795) y Marcelo Cabello (1773–1842) para que no solo burilasen una plancha sino que también imprimasen, y hay documentación que demuestra que Cabello incluso tenía su propia prensa.<sup>37</sup> Es posible que en otros casos los impresores de libros también imprimieran las planchas, por lo menos uno de ellos tenía una prensa de tórculo apto para la impresión de calcografías, y los inventarios de talleres de imprenta muchas veces incluyen planchas calcográficas.<sup>38</sup> De todas formas, el impresor de la plancha habría preparado también la tinta, y tanto la fabricación como su aplicación eran factores cruciales en la apariencia final de la impresión. Si consideramos las fuentes coloniales que nos hablan sobre tinta, tanto textuales como visuales y materiales, nos la presentan con un mundo heredado de Europa, pero también de innovación y particularidad local. La tinta ofrece otra oportunidad para tratar la materialidad del color: los pigmentos y procesos técnicos y artísticos que respaldan la visibilidad del negro en la página.

---

36 *Diccionario de Autoridades*, IV (1734), 661.

37 Véase Guibovich, *Imprimir en Lima*, 110; y Emily C. Floyd, 'Tras los pasos de un artista en blanco y negro: identidad y agencia en los grabadores limeños del siglo XVIII', *Latin American and Latinx Visual Culture*, 3:3 (2021), 106–14 (pp. 109–10).

38 Guibovich, *Imprimir en Lima durante la colonia*, 160.



Figura 2

Juan José Espinosa, *Túmulo del Rey Felipe V* (1748). Calcografía, hoja: 487 × 334 mm, imagen: 418 × 299 mm, en Miguel de Sainz de Valdivieso y Torrejón, *Parentacion real, luctuoso pompa, sumptuoso cenotaphio que al Augusto nombre, y real memoria del Serenissimo Señor Don Phelipe V, Catholico Rey de las Españas, y Emperador de las Indias...* (Lima: Antonio Gutierrez de Zevallos, 1748).

Biblioteca Beinecke, University of Yale (fotografía de la autora).

En los libros de exequias limeños, como ya hemos visto, es frecuente encontrar grabados de catafalcos, y a veces también frontispicios burilados o retratos grabados del difunto. Solo un libro limeño, sin embargo, incluye representaciones del taller de imprenta de quien editó el libro. El libro es la *Parentacion Real* de 1701, escrito por José de Buendía en honor al rey Carlos II, y el impresor era José de Contreras y Alvarado, descendiente de una familia de impresores que había dominado el mundo limeño del libro durante décadas. Los grabados del taller de imprenta, eso sí, hechos en modo de alegoría y no de representación literal del taller, burilados por el grabador, pintor y fraile dominico Miguel Adame, sirven como cabeza de página para un soneto escrito por Contreras y Alvarado, en el cual, como él mismo dice, hace ‘alusión a la imprenta’ (Figuras 3 y 4). El pasaje que más nos interesa es al inicio, donde dice, ‘Para formar mis letras, ó borriones, / Oy el humo más negro Señor, hago, / De las cenizas, que, dejò el estrago’. El ‘humo negro’ del soneto no solo hace referencia a las nubes oscuras de los estragos de una guerra o desastre natural, sino también al ‘negro humo’,

tinta usada por los impresores.<sup>39</sup> En los talleres de imprenta de Europa se hacía esta tinta moliendo cenizas producidas por la quema de óleos, grasa, resinas o maderas resinosas con barniz; para fabricar el barniz se hervía un aceite de linaza o nueces.<sup>40</sup> Después de haber molido las cenizas con el barniz, se añadía un aditivo que facilitaba que la tinta se secase más rápido.<sup>41</sup>

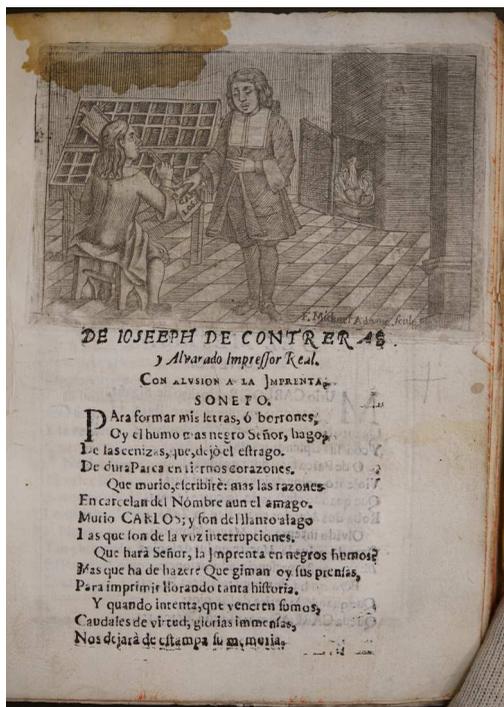


Figura 3

Miguel Adame, *El taller de imprenta de Joseph de Contreras y Alvarado* (1701). Calcografía, hoja: 201 mm x 148 mm, imagen 80 mm x 124 mm, en José de Buendía, *Parentacion real al soberano nombre e inmortal memoria del Catolico Rey de las Españas y Emperador de las Indias el serenissimo señor Don Carlos II* (Lima: Joseph de Contreras, 1701), fols 148<sup>r</sup> y 148<sup>v</sup>. Biblioteca Beinecke, Universidad de Yale (fotografía de la autora).

39 Floyd, 'Tras los pasos de un artista en blanco y negro', 108.

40 Elizabeth Savage, 'Colour Printing in Relief before c.1700: A Technical History', in *Printing Colour 1400–1700: History, Techniques, Functions and Receptions*, Ad Stijnman & Elizabeth Savage (Leiden/Boston: Brill, 2015), 23–41 (p. 23); y Ad Stijnman, *Engraving and Etching, 1400–2000: a History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes* (London: Archetype, 2012), 267.

41 Savage, 'Colour Printing in Relief before c.1700', 23.



Figura 4

Miguel Adame, *El taller de imprenta de Joseph de Contreras y Alvarado* (1701). Calcografía, hoja: 201 mm x 148 mm, imagen 80 mm x 124 mm, en José de Buendía, *Parentacion real al soberano nombre e inmortal memoria del Catolico Rey de las Españas y Emperador de las Indias el serenissimo señor Don Carlos II* (Lima: Joseph de Contreras, 1701), fols 148<sup>r</sup> y 148<sup>v</sup>. Biblioteca Beinecke, Universidad de Yale (fotografía de la autora).

El soneto nos permite imaginar que talleres limeños como el de Contreras y Alvarado usaban la misma técnica de producción de tinta tipográfica que las imprentas europeas de la época. Inventarios de varios talleres de imprenta coloniales refuerzan esta idea. El primer taller de imprenta limeño era el del turinés Antonio Ricardo, quien vino a Lima desde México. Según un inventario de 1605, su taller tenía varios elementos para la fabricación de la tinta—un ‘saco con su cazoleta donde se hace humo para la tinta’, ‘una olla grande bidriada y un serbidor y una olla chica con verniz para la tinta’.<sup>42</sup> El remate de 1691 de la imprenta de Manuel de los Olivos también incluye ‘Una olla de cobre en que se hace la tinta’.<sup>43</sup> Las ollas habrían servido para hervir el aceite para producir el barniz, que después se mezclaba con el humo para hacer la tinta. En Europa, era común usar una

42 Guibovich, *Imprimir en Lima durante la colonia*, 138.

43 Guibovich, *Imprimir en Lima durante la colonia*, 288.

olla de cobre, como la que tenía Olivos, o de hierro.<sup>44</sup> La producción de tinta habría sido una práctica diaria en los talleres de imprenta coloniales, ya que era necesario tener tinta fresca para asegurarse de que sería una buena consistencia para la impresión.<sup>45</sup>

Las letras tipografiadas del soneto de Contreras y Alvarado no solo nos dan información, sino que también son un ejemplo del mismo arte del cual hablan. Su materialidad es, entonces, tan útil para entender la tinta colonial como lo que dicen sus palabras. Las letras del soneto habrían sido armadas en el taller de Contreras y Alvarado por un cajista usando piezas metálicas llamadas tipos. Tras componer todos los tipos para formar las palabras del soneto, se aplicaba la tinta usando balas de cuero llenas de lana y, después, esa tinta habría sido transferida al papel usando una prensa como la que se ve en el grabado.<sup>46</sup> Al presionar sobre el papel, los tipos dejaron no solo la tinta sino que también produjeron huecos ligeros en el substrato, huellas papables de su presencia.

La tinta luce un negro profundo sobre el papel de color crema. La impresión no es de la mejor calidad, hay demasiada tinta en algunas letras, o en partes de letras, como es el caso de las serifas, mientras que hace falta tinta en otros lugares. Probablemente no se aplicaba la tinta de manera consistente sobre los tipos individuales, o los tipos se habían degradado con el uso y ya no tenían una forma regular como antes.<sup>47</sup> La tinta en sí es un bien oscuro y hace un contraste evidente con el papel, pero es difícil saber cómo se habría percibido por el público limeño que también conocía libros importados desde Europa. En 1695, en la carta 'Al Lector' de su libro *Los siete angeles del Apocalypsis*, el jesuita Francisco Javier Salduendo criticó a los impresores limeños y, entre otras quejas, tildaba su tinta como 'sin sazón'.<sup>48</sup> Esta crítica no solo revela que los autores limeños a veces vieron con mal ojo como salieron sus obras, sino que tenían opiniones sobre la buena y mala calidad de la tinta. El comentario de Salduendo es aún más llamativo, dado que el mismo Contreras y Alvarado no solo imprimió su libro sino que también lo financió. La nota al final del frontispicio dice que se publicó 'A costa' del impresor.

De todas formas, si comparamos las letras tipografiadas del soneto con las calcografías que aparecen por encima del texto, vemos que no es la misma tinta que se usaba para los dos, o por lo menos el efecto producido no es el

44 Stijnman, *Engraving and Etching, 1400–2000*, 268.

45 Stijnman, *Engraving and Etching, 1400–2000*, 285.

46 El inventario de Antonio Ricardo también hace referencia a estas balas, incluyendo 'Un par de cardas para cardar la lana de las balas de dar tinta' (Guibovich Pérez, *Imprimir en Lima durante la colonia*, 139).

47 Como describe Pedro Guibovich, los tipos coloniales no eran de la mayor calidad y autores coloniales quejaron de su carencia. Guibovich Pérez, *Imprimir en Lima durante la colonia*, 54 & 57.

48 Francisco Javier Salduendo, *Los siete angeles del Apocalypsis en siete sermones* (Lima: Joseph de Contreras, 1695), s.f.

mismo. Efectivamente, en todas las impresiones que he visto de los grabados del taller de Contreras y Alvarado, la tinta se ve de un gris claro que no hace un contraste fuerte con el papel. En Europa por lo menos, las tintas utilizadas para la calcografía no eran las mismas que se usaban para la tipografía o xilografía. La tinta calcográfica era menos viscosa, tenía que ser opaca y no debía secar en la superficie de la plancha.<sup>49</sup> El pigmento negro utilizado para producir la tinta calcográfica solía tener partículas más gruesas que el pigmento utilizado para tinta tipográfica.<sup>50</sup> Eso tiene que ver con la técnica de impresión—para imprimir una plancha burilada, primero se aplicaba la tinta, asegurando que todos los cortes se llenasen con tinta. Después se quitaba la tinta de la superficie de la plancha pasando un trapo de lino, dejando la tinta en las líneas cortadas por el buril. Si se usaba un pigmento demasiado fino, como el humo negro de la tinta tipográfica, la tinta solía mantenerse pegada a la plancha y era difícil de limpiar.<sup>51</sup>

Solo conozco el inventario de un taller de grabado colonial que tal vez podría dar una idea de cómo eran las tintas utilizadas para imprimir planchas. El inventario es de 1615 y proviene de un lugar de fuera de Lima: del taller del grabador potosino Salvador Hidalgo. Según la información de su testamento y después del inventario de sus bienes, Hidalgo era grabador con dos prensas propias y también pintor, realizando encargos para varios individuos en Potosí y sus entornos.<sup>52</sup> Entre sus pertenencias se encuentran tres contenedores de ‘colores’ y ‘una botijuela con aceite de linaza’.<sup>53</sup> Estos materiales podrían haberle servido en su oficio de pintor, pero el aceite de linaza también se usaba para fabricar la tinta de imprimir planchas de grabado, y es probable que entre los ‘colores’ se encontrara también el material necesario para producir tinta negra.<sup>54</sup>

Los grabados en sí también dan índices de los materiales usados en su producción. Como hemos visto, las impresiones de las planchas que representan el taller de Contreras y Alvarado se ven agrisadas, parecidas al catafalco burilado por Juan José Espinoza para Felipe V. En sí, el color gris de la tinta sugiere que la calidad de la tinta era baja,<sup>55</sup> pero también se ve mucha tinta suelta en las áreas negativas, formando manchas

49 Stijnman, *Engraving and Etching, 1400–2000*, 267.

50 Stijnman, *Engraving and Etching, 1400–2000*, 271.

51 Los pigmentos más documentos en la Europa moderna eran de plantas quemadas; él de los posos quemados del vino era visto como de la mayor calidad. Stijnman, *Engraving and Etching, 1400–2000*, 271–72.

52 Teresa Gisbert, *Arte, poder e identidad* (La Paz: Gisbert Editorial, 2016), 81–83 & 86. Gisbert transcribe el documento entero.

53 Gisbert, *Arte, poder e identidad*, 86.

54 Como demuestran Eugenia Tomasini et al en su investigación de los pigmentos utilizados en la pintura colonial, los mismos pigmentos fueron utilizados para hacer la tinta negra como la pintura negra. Tomasini, et al., ‘Entre tinieblas oscuras,’ 406.

55 Stijnman, *Engraving and Etching, 1400–2000*, 267.

indefinidas sobre el fondo blanco. Cuando el impresor imprimía planchas buriladas, lo que determinaba la calidad de la impresión era el proceso de limpiar la plancha con un trapo, usualmente de lino, y eso dependía en parte de las calidades de la tinta—su viscosidad, lo rápido o lento que secaba, y el tamaño de las partículas de pigmento.<sup>56</sup> La tinta suelta en las planchas podría ser resultado entonces de un impresor poco experto, pero también podría ser evidencia de que el tipo de tinta utilizado no fuera el ideal.<sup>57</sup>

Tenemos una fuente más, ya de fines del siglo XVIII, que nos sirve para pensar sobre la tinta en la colonia. En 1791 en la revista limeña el *Mercurio Peruano*, el grabador José Vásquez ofreció al público una tinta ‘de China’, disponible por mayor o por menor ‘en un precio equitativo’ a quien le buscara en su casa en calle Mercedarias, número 824.<sup>58</sup> En el anuncio Vásquez se presenta no solo como ‘grabador de láminas y sellos’, sino también como empresario e inventor. En el momento en que Vásquez hizo esta oferta, la tinta china era un producto valorado y misterioso, que solo se importaba desde Asia. Aunque varios individuos habían intentado replicarlo en Europa, no lograron los efectos deseados.<sup>59</sup> Comparado con la tinta ferrogálica, también conocida como de corteza de roble, la cual era de uso más frecuente en Europa y sus colonias durante la edad moderna, la tinta china tenía un negro mucho más oscuro, profundo y constante en su tono; era duradero e incorruptible. La tinta ferrogálica además era ácido; es frecuente encontrar documentos escritos con tinta ferrogálica en los cuales la misma tinta se ha comido el papel, dejando huecos donde antes estaban las letras.

Tanto por sus calidades prácticas como por su estética, la tinta china era un material sumamente valorado, y muchos soñaron con replicarla. Tal como las lujosas sedas y la costosa cera importada de los catafalcos, la tinta china era un producto fino que venía desde lejos, su valor aumentado por las distancias que corría para llegar al virreinato. No podemos saber si lo que ofrecía Vásquez al público del *Mercurio Peruano* realmente equivalía a la tinta importada desde Asia, aunque él enfatiza justo las calidades más deseadas en la tinta china, asegurando que ‘iguala á la más exquisita que viene de aquellos países, admitiendo el negro la última y más suave degradación que puede desearse’.<sup>60</sup> En cualquier caso, sin poder conocer las verdaderas calidades de la tinta de Vásquez, lo que nos revela su anuncio

---

56 Stijnman, *Engraving and Etching, 1400–2000*, 311.

57 Tal vez, por ejemplo, utilizaron una tinta de humo en vez de una tinta de planta.

58 José Vásquez, ‘Anuncio’, *Mercurio Peruano*, 1:3 (1791), fol. 24.

59 *Science and Civilization in China*, 7 vols (Cambridge U. P., 1954–), V (1985), Tsien Tsuen-Hsuei, *Chemistry and Chemical Technology. Part 1: Paper and Printing*, 237.

60 Vásquez, ‘Anuncio’, fol. 24.

es el interés que había en la Lima virreinal por conseguir una tinta parecida a la que importaron, con el negro profundo y la ‘suave degradación’ de la original.

Si consideramos una obra de Vásquez realizada por los mismos años en que escribió el anuncio, vemos como al grabador le importaba marcar los contrastes entre la tinta y el papel. Comparado con Adame o Espinosa, cuyas impresiones, como hemos visto, tienen mucha tinta suelta, dándoles un aire gris y nublado, las de Vásquez son limpias; tal vez el área de la marca de la plancha difiere ligeramente del color natural del papel, pero en general la tinta ha sido cuidadosamente limpiada de la plancha antes de imprimirla, dejando un contraste marcado entre las líneas negras y el espacio negativo. Sus grabados de túmulos revelan esta valoración de una superficie limpia, pero este interés se nota más claramente en sus retratos. Su retrato de 1783 del virrey Agustín Jáuregui, por ejemplo, usa toda la gama de tonos, desde la intensa oscuridad de la cinta que amarra la peluca del virrey, hasta los brillos de la guirnalda del marco o el encaje de su ropa donde vemos la crema del papel (Figura 5). No sabemos quién imprimió las planchas de Adame, pero, como ya hemos dicho, Vásquez fue contratado no solo para burilar planchas sino también para imprimirlas.<sup>61</sup> El poder imprimir sus planchas le daba a Vásquez más control sobre el resultado, la capacidad de producir una impresión de altísima calidad. Su investigación de la tinta china revela su interés por los pigmentos y su capacidad para estudiarlos y refinarlos. Es probable que también fabricara sus propias tintas calcográficas y fuera conocedor de la calidad de pigmento necesario para producir un negro profundo.

Todavía falta mucho por estudiar sobre la tinta colonial limeña y un estudio técnico podría aportar más detalles sobre los pigmentos usados en su fabricación. Aun así, la consideración cuidadosa de la apariencia de los impresos y un estudio de las fuentes escritas nos da una idea de cómo era la producción y el uso de tinta en la colonia. En particular, revela lo que ya sabemos del contexto europeo moderno—la calidad de la tinta y el proceso de impresión tenían un impacto fundamental en la apariencia del impreso final, ya sea texto o grabado. El negro es producto de materiales y procesos, solo dominando las técnicas de impresión y de fabricación de tinta se puede lograr el contraste deseado con el papel.

---

61 Carlos Romero, *Adiciones a La imprenta en Lima, de José Toribio Medina* (Lima: Univ. San Martín de Porres/Academia Nacional de la Historia/Instituto Riva-Agüero, 2009), 486–87, citado en Guibovich Pérez, *Imprimir en Lima durante la colonia*, 110.



Figura 5

José Vásquez, *Retrato del Virrey Agustín Jauregui* (1783). Calcografía, hoja: 191 × 137 mm, imagen: 159 × 112 mm, en Ramón José Argote y Gorostiza, *Cartel del Certamen Templo del Honor, y la Virtud ...* (Lima: En la real Universidad de San Marcos, 1783).

Cortesía de la John Carter Brown Library.

## Negro como raza

*Negro el Etiope de color negra.*<sup>62</sup>

Si vamos a escribir un estudio del negro como color, hay que reconocer que no era un color neutro en el imperio español. Como indican las definiciones citadas al inicio de este ensayo, la palabra ‘negro’ abarcaba toda una gama de significados. Era un color que se aplicaba no solo a tinta, a telas y a sombras, sino también a personas. En la colonia, ‘negro’ se refería a una población de personas que o habían sido llevadas ellas mismas forzosamente a este continente o que eran los descendientes de los que habían sufrido el duro viaje sobre el Atlántico. En los túmulos es frecuente ver una referencia alusiva y alegórica a la población negra. En las estructuras erigidas en honor a reyes en particular se solían incluir

62 Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana*, fol. 562<sup>r</sup>.

representaciones alegóricas de los cuatro continentes en forma de mujeres con atributos simbólicos codificados. No es, obviamente, una representación de las personas que vivieron su día a día en el virreinato, sino de la idea de cómo era todo un continente de personas. Sin embargo, esa idea está profundamente conectada a la idea del negro como color que también implicaba toda una raza de personas. Como vemos en la definición circular ‘Negro el Etiope de color negra’, el color llegaba a ser calidad intrínseca en las personas oriundas de África y sus descendientes e, incluso cuando se aplicaba a personas, el negro mantenía todos los otros matices de significado incluidos en las definiciones del *Tesoro* y del *Diccionario*.

Cuando hablamos de personificaciones de los continentes, el caso del catafalco de Felipe IV es particular al respecto. Diego de León Pinelo cuenta que había esculturas representando a Europa, América, Asia y África (enumeradas por el autor en este orden y presentando así al lector una jerarquía implícita). Asia no está visible en la representación de Delhom, pero son curiosas las personificaciones de los demás continentes, ya que faltan sus típicos atributos simbólicos para distinguirlos, definidos en su versión más conocida por Cesare Ripa en su *Iconologia* de 1603.<sup>63</sup> En el catafalco de Felipe IV, hay tarjetas que anuncian la identidad de cada una, mientras los atuendos de todas parecen ser arcaizantes a lo romano, con banderolas flotantes alrededor de las cabezas y cabello ondulado y largo, aparentemente rubio. Las tres son muy parecidas, pero Delhom ha representado a Europa en el centro, América a su derecha (posición privilegiada) y África a su izquierda, casi perdida en las tinieblas. Esta posición da a África la oscuridad de la sombra, si no la típica oscuridad corporal precisada por Ripa entre otros.<sup>64</sup> Aquí vemos una confluencia de dos concepciones del ‘negro’—el negro de la sombra y la oscuridad con el negro tipificado por los habitantes de un continente. En general el negro de las sombras de los catafalcos tenía un carácter sobrio y fúnebre, pero como veremos en nuestra consideración del negro como raza, también podría tener un aspecto más siniestro.

Como ejemplos de personificaciones de continentes, más típicas son las figuras que Miguel Adame buriló en su representación del catafalco de Carlos II y en el frontispicio del libro de exequias del rey, grabados que aparecieron en el mismo tomo escrito por José de Buendía, como las representaciones del taller de José de Contreras y Alvarado ([Figuras 6–8](#)).

---

63 Véanse Hugh Honour, *The European Vision of America* (Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1975), 112–13; y Joaneath Spire, ‘The Personification of Africa with an Elephant-Head Crest in Cesare Ripa’s *Iconologia* (1603)’, en *Personification: Embodying Meaning and Emotion*, ed. Walter Melion & Bart Ramakers (Leiden/Boston: Brill, 2016), 677–715 (pp. 677–79).

64 Spire, ‘The Personification of Africa with an Elephant-Head Crest in Cesare Ripa’s *Iconologia* (1603)’, 680.



Figura 6

Miguel Adame, *Túmulo de Carlos II* (1701). En José de Buendía, *Parentacion real al soberano nombre e inmortal memoria del Catolico Rey de las Españas y Emperador de las Indias el serenissimo señor Don Carlos II* (Lima: Joseph de Contreras, 1701).

Reproducido con el permiso de la Biblioteca Nacional de España.

Aquí no hay tarjas; son los atuendos y atributos estandarizados de las figuras lo que nos permite distinguirlas. Asia tiene un turbante y una vestidura suelta; América está desnuda hasta la cintura, con un tocado de plumas, aljaba, arco y flechas; África también está desnuda hasta la cintura con un collar de cuentas, aretes y un turbante con corona; en el frontispicio viene acompañada de un cocodrilo, en el catafalco lleva una cornucopia, símbolo de la abundancia, en su hombro.<sup>65</sup> Sin embargo, lo que más diferencia a África de sus compañeras es su color de cuerpo, lo cual ha sido indicado de manera muy explícita. A diferencia de las personificaciones de Asia, América y Europa, que son del color del papel,

65 Para José Julio García, la representación de África aquí debe ser visto como masculino, y es cierto que es difícil determinar si Adame quisiera representar a África y a América como mujeres o hombres. Sin embargo, lo más típico es que las personificaciones de los continentes sean femeninas y así las interpreto aquí. José Julio García Arranz, 'An Approach to the Emblematic and Allegorical Culture in the Viceroyalty of Peru', en *Emblems in Colonial Ibero America: To the New World on the Ship of Theseus*, ed. Pedro Germano Leal & Rubem Amaral (Glasgow: Glasgow Emblem Studies, 2017), 185–228 (p. 196).

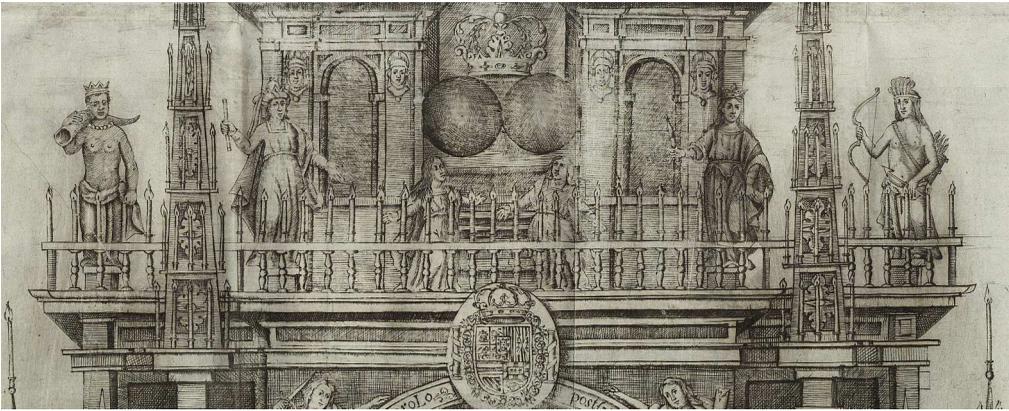


Figura 7  
Detalle de Figura 6.



Figura 8  
Miguel Adame, *Frontispicio* (1701). Calcografía, hoja: 200 mm x 147 mm, imagen: 188 mm x 141 mm, En José de Buendía, *Parentacion real al soberano nombre e inmortal memoria del Catolico Rey de las Españas y Emperador de las Indias el serenissimo señor Don Carlos II* (Lima: Joseph de Contreras, 1701).

Biblioteca Beinecke, Universidad de Yale (fotografía de la autora).

Adame ha marcado el cuerpo de África con líneas que la oscurecen. El sombreado que utiliza Adame para indicar su color es un sombreado mate, impenetrable, que, aunque hace un esfuerzo por transmitir la redondez del cuerpo, deja sus rasgos ocultos, más difíciles de distinguir.

Si tomamos los grabados de catafalcos como nuestra fuente de análisis, el negro como raza, el negro como sombra y el negro como tinta convergen. Para representar la figura de África, se entrelazan estas tres ideas, pues se identifica por la superabundancia de pigmento, por la oscuridad y por el exceso de tinta. Vemos como los rasgos de la figura se pierden para predominar sobre todo el color. Jennifer Y. Chuong, al hablar de la representación en calcografía de personas negras, ha descrito como el lenguaje gráfico de la calcografía, lo cual se base en la producción de una superficie escultórica de líneas que crecen y disminuyen, produce una especie de “velo” que se interpone entre el espectador y la figura representada. Este velo genera una sensación de distanciamiento y hace que sea difícil percibir y relacionarse con la figura negra representada.<sup>66</sup> Las fuentes escritas coloniales refuerzan la idea del negro-como-raza como un color inferior, ligado al pecado y al diablo. El mismo Buendía describe a las esculturas que aparecieron en el catafalco original, apuntando que América apareció ‘color tostado’ y África de ‘color adusto,’ pero sin precisar el color ni de Asia ni de Europa.<sup>67</sup> El uso de la palabra ‘adusto’ para describir la personificación de África revela el carácter negativo que Buendía le atribuía, no dice ‘negro’ u otra palabra que designara un color, sino que usa una palabra relacionada con ideas morales para caracterizar todo un continente y los que habitaron allí. Es llamativo también el hecho de que Adame no sintió la necesidad de indicar el color de América en su representación grabada, lo cual según Buendía era diferenciado del color de Asia y Europa, que se supone era blanco, por no haber indicado su color. Al parecer, el color de África era más intrínseco que el color de América; no fue posible imaginar una África sin oscuridad corporal.

Otra perspectiva sobre la relativa inferioridad del negro como color de cuerpo nos la da el cura y extirpador de idolatrías Fernando de Avendaño. En sus *Sermones de los misterios de nuestra santa fe catolica, en lengua castellana, y la general del inca* de 1648, presenta una duda en voz de un neófito andino: ‘si todos los hombres descendemos de nuestros primeros padres Adan y Eva, como unos nacen blancos, y otros negros, y otros pardos?’<sup>68</sup> Respondiendo a la duda, Avendaño pone hincapié en el clima

---

66 Jennifer Y. Chuong, ‘Engraving’s ‘Immoveable Veil’: Phillis Wheatley’s Portrait and the Politics of Technique’, *The Art Bulletin*, 104:2 (2022), 63–88 (pp. 66 & 72–3).

67 José de Buendía, *Parentacion real al soberano nombre e inmortal memoria del Catolico Rey de las Españas y Emperador de las Indias el serenissimo señor Don Carlos II* (Lima: Joseph de Contreras, 1701), fol. 51<sup>v</sup>.

68 Fernando de Avendaño, *Sermones de los misterios de nuestra santa fe catolica, en lengua castellana, y la general del inca* (Lima: Jorge López de Herrera, 1648), 104<sup>r</sup>.

como fuerza predominante al decidir el color humano, diciendo que las personas que viven en lugares cálidos ennegrecen con el sol.<sup>69</sup> En la presentación de Avendaño el predominio y superioridad del cuerpo blanco resulta evidente. Usando metáforas y referencias tomadas del mundo andino, Avendaño precisa que Adán, tildado como el ‘paccarina’ (palabra quechua para origen) de los seres humanos, ‘no fue negro, sino blanco’, y pregunta a su audiencia indígena, ‘Cuando tú siembras cuatro granos de maíz blanco dime no sale una caña? Y en ella un choclo, no hay unos granos blancos, y otros negros, y otros pardos?’ Adán, hombre blanco, es paccarina y el maíz blanco produce choclos con granos de otros colores: para Avendaño el blanco es el origen de donde vienen todas las demás complejiones humanas, el cuerpo blanco es el punto de origen del cual todas las demás se desvían.

En otras fuentes textuales, vemos no solo como el blanco predomina, sino también como el color negro y las personas negras se asocian directamente con el diablo y el pecado. Son muchas las hagiografías coloniales de santos y beatos que describen ataques o tentaciones de parte del diablo. El diablo aparece a veces en forma de un mastín o gato negro, el color del animal proveyéndole calidades siniestras.<sup>70</sup> Pero también los mismos seres humanos de color negro se transfiguran en el diablo para atacar o seducir al santo.<sup>71</sup> En su *Sermon en las exequias del siervo de Dios, el M. R. P. M. Fr. Gregorio de Mendoza* (Lima, 1770), Joseph Freire y Lazo describe cómo el diablo venía a atormentar al niño Gregorio en forma de ‘un terrible Etiope’ que solo Gregorio veía.<sup>72</sup> El niño gritó ‘Esse Negro!’ y así preocupaba a los circundantes que no podían ver a quien se refería. Este episodio presenta un prejuicio profundo en contra de las personas negras, en el cual el hombre negro llega a ser una personificación del mal. Como describe Pastoureau, hay una larga historia de asociación en el mundo cristiano entre el color negro y el diablo, una asociación que implica

---

69 Avendaño, *Sermones de los misterios de nuestra santa fe catolica*, 104<sup>v</sup>.

70 Por ejemplo, Antonio de Santa Maria Francisco Xavier, *Vida prodigiosa de la venerable Virgen Juana de Jesus de la Tercera Orden de Penitencia de Nuestro Seraphico Padre San Francisco* (Lima: En la Calle del Tigre, Por Francisco Sobrino y Bados, 1756), 264; Jacinto Morán de Butrón, *La azucena de Quito, que broto en el florido campo de la iglesia, en las indias occidentales, la venerable virgen Mariana de Jesus, Flores, y Paredes, admirable en Virtudes, Milagros, y Profecias* (Lima: por Joseph de Contreras Impresor Real., 1702), fol. 2<sup>r</sup>.

71 Por ejemplo, Francisco Mesía, *Breve epítome de la prodigiosa vida, muerte y raras maravillas del ... P. Pedro Urraca de la Santísima Trinidad, hijo del convento de Quito y de esta Provincia de Lima, del Orden de N. S. de la Merced* (Lima: 1657), Biblioteca Nacional de España, MSS/9521, s.f.

72 Joseph Freire y Lazo, *Sermon de las Exequias del Siervo de Dios, el M. R. P. M. Fr. Gregorio de Mendoza, Religioso del Orden de Predicadores* (Lima: en la Imprenta Calle de la Amargura, 1770), 7.

también las cosas y particularmente los animales que llevan este color.<sup>73</sup> La idea de perros y gatos negros como manifestaciones del diablo tiene sus orígenes en la Edad Media. El hombre negro como encarnación del diablo, sin embargo, es una idea mucho más perturbadora dentro de una sociedad esclavista. En la época medieval, son varias las historias que cuentan la transformación de personas blancas en negras después de haber, por ejemplo, ofendido la eucaristía.<sup>74</sup> Sin embargo, en el caso de Mendoza, el sermón precisa que es un ‘Etiopie’, es decir una persona *de África*, no una persona transformada debido a una indiscreción, o un demonio cuyo color corporal negro es un atributo superficial, que no indica un lugar de origen o identidad racial. Aquí la idea del negro como señal de pecado y el negro como color intrínseco a una población humana coinciden. En el imperio español, había una asociación ideológica entre los términos ‘negro’ y ‘esclavo’, en la cual se solía asumir que una persona esclavizada sería también una persona negra.<sup>75</sup> A la vez, vemos como el hombre negro, asumido por su color que es esclavo, también era visto como amenazador, literalmente demonizado.

Tal vez pueden percibir una aparente tensión entre los significados ya presentados del negro y los que planteamos aquí—pero si el negro de las sedas lujosas se asociaba con la opulencia y el poder, aquí también el color se asocia con riqueza y control, solo que una riqueza y un control más explícitos en su lado siniestro. Como hemos visto, el favorecer a sedas (y cera) importada reproducía la jerarquía del imperio a la vez que dependía de un mercado global desequilibrado para poder llevar esos materiales a la colonia. Aún más que cera y seda, la importación masiva de personas africanas a las Américas significaba una fuente crucial de riqueza para los que beneficiaron de este negocio sangriento. El control de los cuerpos negros implica una paradoja en lo cual el negro es lujo, es riqueza, pero también los ‘dueños’ de estas personas corren el riesgo de perder el control, y por eso inventaron mitos que reforzaron su poder—mitos que ponen en duda la humanidad de esas personas, ligándoles al infierno y los diablos.

El estigma de ser negro y la costumbre de asociar lo negro con lo nefasto se ve incluso en referencias al futuro santo limeño Martín de Porres, cuya madre era negra y tenía padre español, según su biógrafo Bernardo de Medina.<sup>76</sup> El mismo Martín de Porres, según Medina, se autodescribe como un ‘perro

---

73 Pastoureau, *Black*, trans. Gladding, 52–57.

74 Rebecca Earle, *The Body of the Conquistador: Food, Race, and the Colonial Experience in Spanish America, 1492–1700* (Cambridge/New York: Cambridge U. P., 2012), 191.

75 Carmen Fracchia, *‘Black but Human’: Slavery and Visual Arts in Hapsburg Spain, 1480–1700* (Oxford: Oxford U. P., 2019), 15.

76 Bernardo de Medina, *Vida Prodigiosa del Venerable Siervo de Dios Fr. Martin de Porras natural de Lima, de la Tercera Orden de nuestro Padre S. Domingo* (Lima: En la imprenta de Juan de Quevedo y Zarate, 1673), fol. 3<sup>v</sup>.

mulato' que por la herencia de su madre merece 'estar en una galería'.<sup>77</sup> Aparte de las personificaciones de continentes que aparecen en las relaciones de exequias, las únicas otras representaciones impresas existentes de afrodescendientes son un par de grabados del futuro santo Martín de Porres. Esos grabados, a diferencia de las personificaciones de África, nos presentan a una persona que nació, vivió y murió en el virreinato y además que no tenía de herencia sólo africana sino también europea. Si Medina puso en boca de Porres la autodenominación de 'perro mulato', las imágenes ofrecen una idea más sutil del 'santo negro'.

El grabado más temprano de Porres aparece en la primera vida publicada sobre él, la *Vida Prodigiosa* de Medina (Lima, 1673). El grabado está firmado por el grabador José Martínez, quien probablemente era un fraile dominico (Figura 9). Martínez se enfrentaba a un reto desconocido por los grabadores que le antecieron: grabar la imagen de un hombre que no era ni africano ni europeo, sino una mezcla de los dos. Escogió una modalidad muy distinta a las que ya hemos visto en las personificaciones de África como continente: el sombreado que define los rasgos faciales y las manos del beato es ligero, vemos más papel que tinta. Ahora no es el velo descrito por Chuong que genera distanciamiento y reacio. Es además una representación solemne, de apariencia circunspecta, como una persona no solo respetada sino posiblemente santa. Vemos su calidad en su postura, su mirada tranquila pero firme, su atuendo ordenado y decente. Tenemos una sensación de movimiento y actividad, es un hombre que se mueve con resolución y que toma un papel activo en el mundo. Al final su raza no queda visible en el grabado, tenemos que saber quién es para imaginarlo como un hombre negro.<sup>78</sup>

No podemos saber qué motivó las decisiones de Martínez al burilar su retrato del beato dominico. Por un lado, hay que reconocer que Martínez no era un grabador particularmente hábil ni perito en el arte de burilar planchas. Solo se le conoce una obra más, una plancha burilada con una representación de Santa Rosa de Lima. Hay problemas más obvios en la realización del retrato de Porres, más allá del éxito (o no) que tenía en transmitir su identidad racial; su frente, por ejemplo, está exageradamente alargada. Entonces, no estamos frente a un grabado realizado por un maestro que dominaba el arte y controlaba completamente la representación que producía. Sin embargo, también existe la posibilidad de

---

77 Medina, *Vida Prodigiosa del Venerable Siervo de Dios Fr. Martin de Porras natural de Lima*, 9<sup>f</sup>-9<sup>v</sup>.

78 Para otra interpretación del grabado de Porres, veánse Larissa Brewer-García, 'The Composite *Pardo* of Seventeenth-Century Lima: Blackness, Whiteness, and Creole Self-Fashioning in the Earliest Portraits of Martín de Porres', en *Visualizing Blackness in Colonial Latin America*, ed. Kathryn Santner & Helen Mallings, *Colonial Latin American Review*, 30:2 (2021), 272-304 (pp. 272-73 & 276).



entiende hoy en día.<sup>81</sup> En el mundo actual, por ejemplo, la raza se suele plantear en términos del ‘color de piel’. Como enfatizan Mechthild Fend y Amelia Rauser, en la Europa medieval y moderna no se hablaba del color de ‘piel’ sino del color corporal, o de la ‘complexión’. Solo en el siglo XVIII se empezó a hablar de la ‘color de la piel’.<sup>82</sup> Este cambio coincide con la era de la ilustración y el nacimiento de ideas modernas de la raza como algo que se sitúa fundamentalmente en el cuerpo y en la biología. En la actualidad, a pesar de ser una invención humana y una categoría cultural que varía de lugar en lugar, solamos conceptualizar la raza como algo biológico inherente. Las categorías ‘raciales’ empleadas en la colonia no tenían necesariamente esa misma relación inextricable con el cuerpo. Podrían variar bastante según su ‘calidad’—es decir, su estatus económico, la(s) lengua(s) que hablaba, su profesión, su apellido, su familia, donde vivía, etc.—y quien le describía. Aún así, hay que reconocer que por lo menos una de las categorías usadas en la colonia hacía referencia directa a un color y que ese color estaba cargado de un simbolismo que tenía implicaciones directas para los que fueron identificados con ese término. Ser negro era también ser visto como esclavo, de dudosa cristiandad y hasta infernal, de asociarse con un color ‘triste’, ‘melancólico’ y ‘adusto’. La materialidad y simbolismo del negro como color no se puede diferenciar de la experiencia de ser negro como persona.

## Conclusión

Cuando los autores del *Diccionario de Autoridades* intentaron redactar una definición para ‘negro’, no pudieron dar una sola entrada como había hecho Sebastián de Covarrubias en el siglo anterior. Las dos columnas necesarias para definir ‘negro’ en el *Diccionario* son testimonio de la amplitud de esta palabra, abarcando ideas expansivas y diversas, con raíces profundas en la

---

81 Para estudios sobre este tema, veáanse Jorge Cañizares Esguerra, ‘New World, New Stars: Patriotic Astrology and the Invention of Indian and Creole Bodies in Colonial Spanish America, 1600–1650’, *The American Historical Review*, 104:1 (1999), 33–68; Earle, *The Body of the Conquistador*; David Tavárez, ‘Legally Indian: Inquisitorial Readings of Indigenous Identity in New Spain’, en *Imperial Subjects: Race and Identity in Colonial Latin America*, ed. Andrew B. Fisher & Matthew D. O’Hara, with a foreword by Irene Silverblatt (Durham, NC: Duke U. P., 2009), 81–100; Joanne Rappaport, *The Disappearing Mestizo: Configuring Difference in the Colonial New Kingdom of Granada* (Durham, NC: Duke U. P., 2014); Michelle A. McKinley, *Fractional Freedoms: Slavery, Intimacy, and Legal Mobilization in Colonial Lima, 1600–1700* (Cambridge/New York: Cambridge U. P., 2016); Tamara J Walker, *Exquisite Slaves: Race, Clothing, and Status in Colonial Lima* (Cambridge: Cambridge U. P., 2017); y Rachel Sarah O’Toole, *Bound Lives: Africans, Indians, and the Making of Race in Colonial Peru* (Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh Press, 2012).

82 Mechthild Fend & Amelia Rauser, ‘Body and Clothing’, *A Cultural History of Color*, IV, 89–108 (p. 90).

historia de interacciones humanas. Los grabados limeños de catafalcos nos dan un punto de partida para acceder a la forma que tomaron estas ideas en el Virreinato del Perú, uniendo la materialidad con capas solapadas de simbolismo. Tal como revela el *Diccionario de Autoridades*, no hay una sola definición de ‘negro’ que emerja del análisis de los grabados de catafalcos. Si los grabados de los catafalcos dependen de la oscuridad de la tinta para transmitir su mensaje, simultáneamente refieren a otra materialidad ausente, la de las sedas lujosas y la cera quemada. La ocasión del encargo de los grabados de catafalcos refleja el aspecto solemne y fúnebre del color, mientras que las figuras de los continentes que aparecen en varios catafalcos nos hacen recordar que el negro también es color humano y a veces también color infernal. Como vemos con los grabados de catafalcos, las diferentes maneras de acercarse a ‘negro’ son imbricadas, no se puede aislar la oscuridad, la materialidad, la raza o la pesadumbre. En el caso del negro, cuando se busca en las sombras, se encuentran más sombras.\*

---

\* Cláusula de divulgación: la autora ha declarado que no existe ningún posible conflicto de intereses.