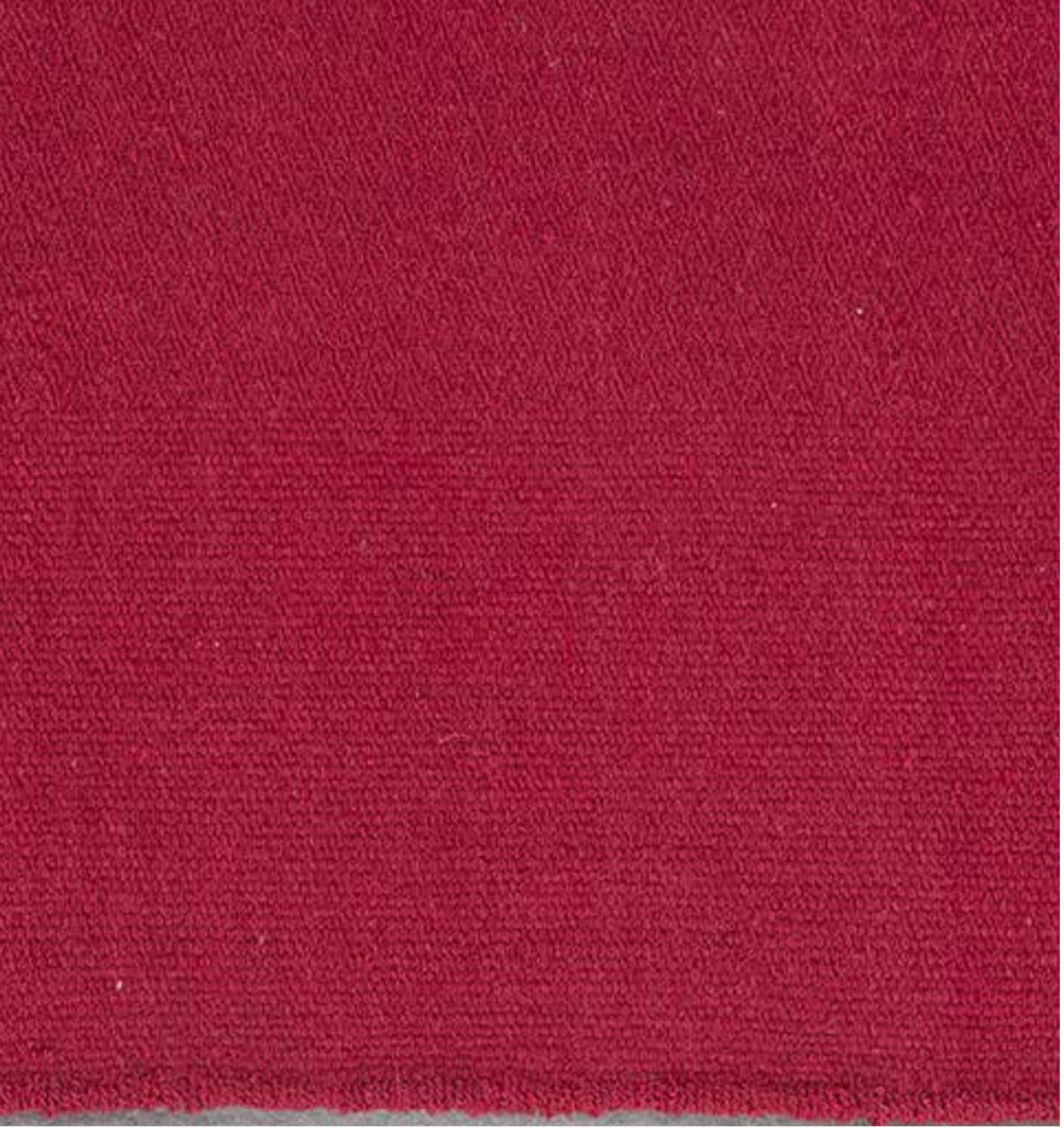
ROJO MEXICANO

La grana cochinilla en el arte

MUSEOS Y GALERÍAS



Autor no identificado
Falda de enredo, zapoteco, Oaxaca,
primeras décadas del siglo XX
Lana
57.3 x 89 cm
Museo Textil de Oaxaca, Oxaca

Portada:
Dolores Parral (n. 1989)
Pigmento de cochinilla,
Amacuzac, Morelos, 2014
Fotografía digital
Dirección General de Museos,
Secretaría de Cultura de Morelos

ROJO MEXICANO.
La grana cochinilla en el arte

Georges Roque

Esta exposición tiene una característica muy poco frecuente: el hilo conductor es un colorante que proviene de un insecto, la cochinilla, y en particular la grana cochinilla mexicana. ¿Por qué razón haber decidido dedicar toda una exposición a este colorante? La razón principal es que la grana cochinilla tuvo un destino excepcional y una utilización enorme en el arte y las artesanías, aparte de sus otros usos (en la época prehispánica, servía, por ejemplo, de repelente). Este destino se conoce mejor gracias al libro de Amy Butler Greenfield, *Un rojo perfecto*,[1] que fue el punto de partida de este proyecto. Este insecto, que crece en una especie de nopal del género *Opuntia*, tiene en efecto una enorme proporción de ácido carmínico, lo que le confiere cualidades tintóreas únicas. En función de su preparación, produce principalmente un rojo carmín, pero también otros tipos de rojo, hasta morado o rosa. En México, antes de la conquista ya era utilizado, por sus cualidades de colorante, y además como tributo en las regiones de producción, también era apreciado en varios países, como sabemos gracias al testimonio que nos dejó fray Bernardino de Sahagún en su *Historia General de las cosas de Nueva España*,[2] completada en 1577. El Códice Florentino del mismo Sahagún constituye una fuente invaluable de información acerca del insecto, cuyo nombre en náhuatl es *nocheztli*, así como de su cultivo, de su comercialización en los tianguis bajo la forma de "panes" o "tortillas", así como de su uso por los tintoreros y los pintores (tlacuilos). Sus excelentes propiedades de teñido maravillaron a los españoles a su llegada y dieron lugar a una actividad económica millonaria debido a la gran demanda en Europa.

1 Amy Butler Greenfield, *Un rojo perfecto: Imperio, espionaje y la búsqueda del color del deseo*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2010.

2 Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Secretaría de Gobernación, vol. III, 1979.

Fray Bernardino de Sahagún
(Reino de León, 1499 – México, 1590)
Historia General de las cosas de la Nueva España (Códice Florentino)
[edición facsimilar], México, Secretaría de Gobernación, vol. III, 1979
Impresión offset
47 x 22 x 6 cm
Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, INAH, Ciudad de México

Gracias a esto, pronto reemplazó a la cochinilla polaca (*Porphyrophora polonica*) y armenia (*Porphyrophora hamelii*), utilizadas en la industria textil hasta entonces.[3] Sus cualidades tintóreas tuvieron un gran impacto en los artistas, fascinados por el carmesí altamente saturado obtenido en los textiles. Como resultado, la mayoría de los pintores comenzaron a utilizar la grana cochinilla para sus lacas rojas. Muy pronto se difundió en toda Europa en la indumentaria, los muebles, la decoración y la pintura, y ello desde la segunda mitad del siglo XVI hasta la segunda mitad del siglo XIX. Es la primera vez que una muestra se enfoca a los usos pictóricos de la cochinilla. Con el objetivo de tener una base académica sólida para preparar la exposición, el Museo del Palacio de Bellas Artes llevó a cabo en noviembre del 2014 *Rojo Mexicano. Coloquio Internacional sobre el uso de la grana cochinilla en el arte*. Gracias a la ayuda de especialistas procedentes de los departamentos científicos de algunos de los museos más importantes del mundo hemos podido discutir los avances metodológicos en las técnicas utilizadas para analizar la cochinilla en obras de arte. El encuentro contribuyó también a tener una idea más precisa de la impresionante lista de pintores que han utilizado la grana cochinilla, y permitió conocer con mayor profundidad las pinturas en las que se ha detectado su presencia. De hecho, la información proporcionada durante el coloquio confirmó que la mayoría de los pintores más importantes de varios países europeos utilizaron la cochinilla mexicana en sus obras, entre finales del XVI y finales del XIX. La exposición se dedica a los usos de la grana cochinilla en el arte, haciendo hincapié en los pintores europeos y los pintores mexicanos de la época colonial.

3 Véase Jo Kirby, Maarten van Bommel y André Verhecken, *Natural Colorants for Dyeing and Lake Pigments. Practical Recipes and their Historical Sources*, Londres, Archetype Publications en asociación con CHARISMA, 2014, pp. 9-14.

Página derecha:
Dolores Parral (n. 1989)
Penca con cochinilla, Amacuzac, Morelos, 2014
Fotografía digital
Dirección General de Museos, Secretaría de Cultura de Morelos

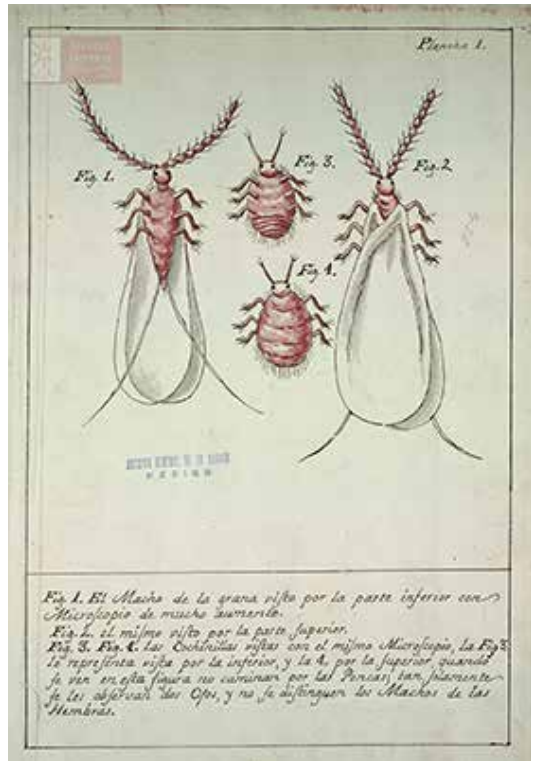
Cochinilla seca, Amacuzac, Morelos, 2014
Fotografía digital
Dirección General de Museos, Secretaría de Cultura de Morelos

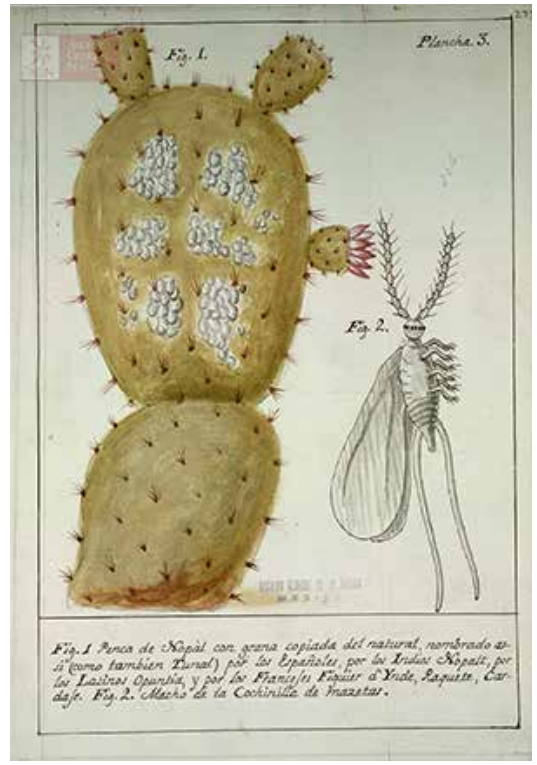
4 Davide Domenici *et al.*, "La cochinilla en la pintura de códices prehispánicos y coloniales", en *Rojo mexicano. La grana cochinilla en el arte*, México, SC/INBA/MPBA, 2017.

5 José Antonio de Alzate y Ramírez, *Memoria sobre la naturaleza, cultivo y beneficio de la grana*, Correspondencia de virreyes, 1ra serie, vol. 90, exp. 1, 1777. Archivo General de la Nación.

Además de su uso en la pintura, no se puede, sin embargo, perder de vista la multitud de usos de la cochinilla fuera del ámbito pictórico. Por esta razón, en una primera sección se presenta un panorama de algunas de sus utilizaciones. Un caso muy interesante son los códices; ya se sabía que en algunos se había utilizado cochinilla. Sin embargo, una investigación reciente ha permitido mostrar que en todos los códices europeos analizados (salvo los del área maya) se ha encontrado cochinilla.[4] El arte popular, el mobiliario y el textil constituyen otros ámbitos en los que los artesanos mexicanos se han destacado por su manejo. La sección siguiente aborda varios de sus aspectos: su naturaleza, cultivo, propiedades y análisis científico, a fin de que el público pueda familiarizarse con los elementos necesarios para entender mejor esta exposición; a este respecto vale la pena mencionar la importante *Memoria sobre la naturaleza, cultivo y beneficio de la grana,*[5] que publicó José Antonio de Alzate en 1777. Dos siglos después de Sahagún, las observaciones minuciosas de Alzate y sus espléndidas láminas confirman la permanencia de la vieja tradición de cultivo de la grana. Fiel a las ideas de la Ilustración, Alzate hizo un estudio enciclopédico, en la época, de todos los aspectos relevantes de la grana. Por esta razón su testimonio es una fuente enorme de conocimiento que sirvió de punto de partida a la mayoría de los autores siguientes.

Autor no identificado
Papelera, Pátzcuaro, Michoacán, siglo XVIII
Madera policromada
72 x 99 x 56.5 cm
Museo Franz Mayer, Ciudad de México
Análisis por la Dirección de los Museos del Estado de Nuevo México, Santa Fe, USA





José Antonio de Alzate y Ramírez (México, 1737 – 1799)
Memoria sobre la naturaleza, cultivo y beneficio de la grana, [Correspondencia de Virreyes, 1ª serie, vol. 90, exp. 1], año 1777
Tinta sobre papel [manuscrito]
33.5 x 25 x 7 cm
Archivo General de la Nación, Ciudad de México

Plancha 1, "El macho de la grana visto por la parte inferior con microscopio de mucho aumento…", en José Antonio de Alzate y Ramírez, *Memoria sobre la naturaleza, cultivo y beneficio de la grana…*
Tinta sobre papel
19.4 x 29 cm

Plancha 3, "Penca de nopal con grana copiada del natural nombrado así (como también tunal) …"

Plancha 4, "Estera o petate con grana expuesta al sol para que se seque…"

Una historia material del arte

Interesarse en un color en general es dejar de lado la manera en que este color ha sido obtenido, es decir su materialidad. De rojos hay miles. Lo que nos interesa aquí es contribuir a una historia material del arte, tomando en cuenta un colorante, sus propiedades, funciones y significados, lo que la historia del arte tradicional ha ocultado en gran parte a partir del Renacimiento.[6] Atrás de esta idea todavía muy difundida está el prejuicio según el cual los pigmentos que usa el artista son una materia prima, como tal carente de significado. Una de las metas de esta exposición es justamente poner énfasis en los significados que pueden tener colorantes y pigmentos.[7] Estudiar el color es complejo, ya que abarca muchos ámbitos. Los historiadores y críticos de arte ven a menudo al color como un componente estético de algunas obras de arte. Sin embargo, el valor estético del color no se puede disociar de otros de sus valores, a partir del momento en que uno toma en cuenta su materialidad: valor económico y valor socio-político. En realidad, estos aspectos son indisociables,[8] y la cochinilla constituye un ejemplo extraordinario de cómo todos estos aspectos interfieren. Empecemos por lo económico. Si nos preguntamos la razón del excepcional éxito de la cochinilla mexicana en Europa, la respuesta es la fuerte demanda de la industria textil europea, la cual fue uno de los ejes centrales de la dinámica económica que hizo posible el principio del capitalismo europeo a partir del final de la Edad Media. Ello explica lo que podría parecer sorprendente, es decir, que el negocio de la cochinilla fue la segunda fuente de ingresos para la Corona española, dentro de los productos exportados desde la Nueva España, después de la plata, pero antes del oro.[9] Pasamos ahora al valor socio-político. Si el enorme éxito europeo de la cochinilla se debe a su uso por los tintoreros, ellos mismos dependían de la fuerte demanda de textiles elegantes teñidos con cochinilla por parte de la gente adinerada. Aquí intervienen varios factores: el precio muy elevado de la cochinilla que hacía de los tejidos teñidos con ella una mercancía de lujo, inalcanzable para el común de los mortales. Luego, sus grandes propiedades de teñido que daban resultados muy saturados y estables. La ropa teñida con cochinilla conservaba su tono saturado sin desteñirse tan rápidamente como sucedía con la mayoría de los colorantes. Finalmente, el color rojo tiene que ver en este asunto, no porque significara "riqueza" o "elegancia", sino por un precedente: el púrpura tuvo el mismo valor socio-político, estaba reservado a la élite debido a su precio. Así, la cochinilla pudo sustituir fácilmente a dicho colorante natural.

Finalmente llegamos al valor estético, que se desprende de los dos anteriores: desde la Edad Media, se apreciaban como elegantes, refinados y lujosos los textiles que daban una sensación de intensidad cromática, como escarlata o carmesí. En otras palabras, lo que se apreciaba era la vivacidad del tono muy saturado debido a la concentración de colorante. Por esta razón la cochinilla llegó a significar prestigio y riqueza y se volvió un fenómeno de moda.[10] Derivado de lo anterior, resulta comprensible que se haya dedicado una parte de la exposición a la relación entre textil y pintura, y otra a la cochinilla como color del poder.

Textil y artes plásticas

A partir de la constatación de la importancia de la industria textil en el desarrollo del negocio de la cochinilla en Europa, surge una primera hipótesis: una de las principales razones del interés de los pintores por la grana cochinilla fue su uso por los tintoreros, lo que produjo tanto estimulación como emulación, ya que los pintores quisieron obtener tonalidades tan ricas, tan saturadas, tan brillantes, como las que producían los tintoreros. Tal hipótesis tiene consecuencias en términos de la historia del arte: contribuye a cuestionar una historia de la pintura "autónoma", que se desarrollará de manera independiente sin deber nada a los artesanos, debido a que, según las academias de arte, la pintura es un arte liberal y no mecánico. No por casualidad este uso se desarrolló donde la cochinilla estaba disponible. Daré tres ejemplos:

—*Sevilla*: es la ciudad principal donde llegaban los cargamentos de cochinilla procedentes de Veracruz. En el siglo XVI, los dos principales centros de industria sedera en España fueron Toledo y Granada; en Sevilla, la industria textil se desarrolló sobre todo a partir del último tercio del siglo XVII.[11] El pintor y tratadista sevillano Francisco Pacheco, en su tratado *Arte de la pintura* (1649), dice que ha "hecho con este color [el carmín] algunos terciopelos bien imitados", pero elogiaba a otro pintor, Alonso Vázquez, por su manera inigualable de usar la cochinilla para imitar las telas de terciopelo.[12] Vale la pena notar que dos pintores sevillanos que utilizaron cochinilla vinieron a México para seguir con esta tradición: Alonso Vázquez, ya mencionado, y Andrés de Concha. Muchos otros pintores sevillanos utilizaron la cochinilla: a esta lista se tiene que agregar el yerno (y alumno) de Pacheco, Diego Velázquez, así como Zurbarán y Murillo. También sabemos que pintores españoles del XVIII (Goya, entre otros) compraban cochinilla.[13]

—*Venecia*[14] era la sede de una muy importante industria textil, y también un centro de venta de pigmentos para los artistas.[15] Vale la pena notar la velocidad con la cual se difundió en Venecia el uso de cochinilla entre los pintores.

6 Sobre esta cuestión, me permito remitir a mi colaboración "La cochinilla, entre tintura y pintura", ponencia presentada en *Rojo mexicano. Coloquio internacional sobre la grana cochinilla en el arte*, que se llevó a cabo del 11 al 14 de noviembre del 2014.

7 He desarrollado la idea de la importancia de tomar en cuenta los pigmentos en "De l'atteinte au pigment", en *Technè*, 26, Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, 2008, pp. 74-80.

8 Véase el libro estimulante de Andrea Feeser, Maureen Daly Goggin y Beth Fowkes Tobin (coords.), *The Materiality of Color: The Production, Circulation and Application of Dyes and Pigments, 1400-1800*, Burlington, VT, Ashgate, 2012.

9 Jeremy Baskes, "Seeking Red: The Production and Trade of Cochineal Dye in Oaxaca, Mexico, 1750-1821", en Adrea Feeser *et al.* (coords), *op cit.* (nota 8), p. 101. Véase también Barbro Dahlgren de Jordan, *La grana cochinilla*, México, UNAM, 1963, p. 9.

10 Fernand Braudel, *Civilización material, economía y capitalismo, siglos XV-XVIII*, tomo I: *Las estructuras de lo cotidiano: lo posible y lo imposible*, Madrid, Alianza editorial, 1984, pp. 269-280.

11 Véase Jesús Pérez Morera, "El tejido brocado en México virreinal: Telas ricas, españolas, italianas y francesas", de próxima aparición. Agradezco mucho al autor por haberme proporcionado su artículo inédito.

12 Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* [1649], Madrid, Cátedra, 1990, p. 485.

13 Rocío Bruquetas, "Sources for the study of pigments used by Goya and other 18th-century Spanish painters", en Sigrid Eyb-Green, Joyce H. Townsend, Mark Clarke, Jilleen Nadolny, Stefanos Kroustallis (coords.), *The Artist Process. Technique and Interpretation*, Londres, Archetype, 2012, pp. 138-146.

14 Sobre la importancia de Venecia como centro comercial, *cf.* Fernand Braudel, *Civilización material, economía y capitalismo, siglos XV-XVIII*, *op. cit.*, tomo III: *El tiempo del mundo*, pp. 89-108.

15 Louisa C. Matthew y Barbara H. Berrie, "'Memoria de colori che bisognino torre a vinetia': Venice as a center for purchase of painters' colours", en Jo Kirby, Susie Nash y Joanna Cannon (coords.), *Trade in Artists' Materials: Markets and Commerce in Europe to 1700*, Londres, Archetype, 2010, pp. 245-251.

El primer cargamento de cochinilla llegó a España en 1523 o en 1526;[16] en esta década y la siguiente, llegaron a Sevilla otros cargamentos, probablemente con pequeñas cantidades con el fin de hacer experimentos. Es solamente a partir de 1554 que se señalan los envíos de mucha cochinilla con un precio elevado.[17] Sin embargo, sabemos que Tiziano empezó a usarla al principio de la década de 1550,[18] y en España se ha encontrado a partir de la década siguiente en Luis de Morales.[19] Ello quiere decir que en menos de treinta años apenas después de su introducción en Europa, ya se utilizaba el famoso pigmento en la pintura. De hecho, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, encontramos cochinilla en la paleta de los grandes pintores venecianos: Tiziano, el Veronés, Tintoretto; podemos agregar Bassano y Lorenzo Lotto, quien se consideraba veneciano. El Greco, quien estudió en Venecia, sirve de enlace entre Venecia y España. Y luego Tiepolo y Canaletto.

—*Amberes y Ámsterdam*:[20] otros centros de una importante industria textil, donde, por la misma razón, llegaban cargamentos de cochinilla por vía marítima desde Cádiz. No por casualidad se trata de puertos. Ello contribuye también a explicar la importancia del uso de la cochinilla entre los pintores flamencos y neerlandeses (Maerten de Vos, Rubens, Van Dyck, Rembrandt, Gerard ter Borch). Ahora bien, la segunda hipótesis que surge a raíz de la importancia de la industria textil es que uno de los primeros usos pictóricos de la cochinilla fue precisamente la representación de tejidos, paños, cortinas, etc. Se nota de manera muy clara en los pintores venecianos y en Tintoretto en particular, ya que estos artistas tenían la preocupación de darle a la representación de telas de terciopelo el resplandor de los textiles teñidos con cochinilla. Tal es el caso de la obra de Tintoretto presentada en la exposición, *La deposición de Cristo,* muy interesante por su fecha, ya que fue pintada a finales de la primera década del uso de la cochinilla en la pintura, es decir, los años 1550.[21] En este caso, el análisis de la pintura detectó cochinilla en la zona roja de la tela representada. En el caso de Tintoretto, el enlace entre textil y pintura se hace todavía más patente al recordar el hecho conocido de que era hijo de un tintorero; de ahí su apodo.

La idea según la cual el primer uso de la cochinilla en la pintura fue la reproducción de telas se puede comprobar si tomamos en cuenta las pocas recomendaciones que se encuentran en los tratadistas: "[...] Pero, si se pretende hacer un paño carmesí, o de grana, o de terciopelo, se ha de templar el bermellón y el carmín junto, haciendo un color alegre igual [...]".[22]

Parece lógico: si el paño que se quiere reproducir en el óleo está teñido con cochinilla, la misma cochinilla, sola o mezclada con otro pigmento rojo, puede servir para

16 No hay consenso entre los historiadores acerca de esta fecha; depende en efecto de las fuentes utilizadas: Lee, basándose en Gillepsie (1920), da la fecha de 1526 (Raymund L. Lee, "American Cochineal in European Commerce 1526-1625", en *The Journal of Modern History*, vol. 23, núm. 3, septiembre de 1951, p. 206. En cambio, Donkin, en un ensayo más reciente, se basa en un documento inédito así como en una fuente de alrededor de 1600 (Antonio de Herrera), los dos apuntando la fecha de 1523 (Robert A. Donkin, "Spanish Red: An Ethnographic Study of Cochineal and the *Opuntia* Cactus", en *Transactions of the American Philosophical Society*, nueva serie, vol. 67, núm. 5, 1977, p. 23). Por esta razón, varios de los autores dan una u otra fecha, en función de su referencia (Lee o Donkin). Agradezco a Helena Rangel, quien me sugirió agregar esta nota de pie de página para aclarar este punto.

17 Robert A. Donkin, *op. cit.* (nota previa), p. 37.

18 Jo Kirby, "'One of the Most Beautiful Reds'. Cochineal in European Painting", en Carmella Padilla y Barbara Anderson (coords.), *A Red like No Other. How Cochineal Colored the World: An Epic Story of Art, Culture, Science, and Trade*, Nueva York y Santa Fe, Skira Rizzoli / Museum of International Folk Art, 2015, p. 177.

19 Dolores Gayo, "El uso de la grana cochinilla en la pintura española de los siglos XVI y XVII", ponencia presentada en *Rojo mexicano. Coloquio internacional sobre la grana cochinilla en el arte*, que se llevó a cabo del 11 al 14 de noviembre del 2014.

20 Sobre la importancia de estas ciudades en la época, véase Fernand Braudel, *op. cit.* (nota 14), respectivamente pp. 112-124, y 139-227. Y sobre la importancia del mercado de los pigmentos en Amberes, véanse Filip Vermeylen, "The Colour of Money: Dealing in Pigments in Sixteenth-Century Antwerp", y Ria Fabri, "'Eenen remenant van verf ende pinselen': Some Aspects of the Materials used by Seventeenth-Century Cabinet Painters in Antwerp", ambos en Jo Kirby, Susie Nash y Joanna Cannon (coords.), *op. cit.* (nota 15), pp. 356-365 y 366-373, respectivamente.

21 Véase el análisis detallado en el trabajo de *Hugh MacAndrew et al.*, "Tintoretto's 'Deposition of Christ' in the National Gallery of Scotland", en *The Burlington Magazine*, vol. 127, agosto de 1985, núm. 989, pp. 501-517. Los autores resaltan la cercanía de Tintoretto con el mundo del textil veneciano.

22 Francisco Pacheco, *op. cit.* (nota 12), pp. 484-485.

Jacopo Robusti, Tintoretto (Italia, 1519 – 1594)
La deposición de Cristo (*Christ Carried to the Tomb*), finales de 1550
Óleo sobre tela
164 x 127.5 cm
Scottish National Gallery. Adquirida por el Private Treaty con la ayuda del National Heritage Memorial Fund, 1984

Análisis HPLC, Departamento Científico de la National Gallery, Londres

obtener un tono semejante. En el siglo XVIII, Palomino tendrá exactamente la misma opinión: "Siguense ahora las ropas de carmin [...] estos paños en estando bien secos, se bañan también de carmin fino, y hacen un color carmesí hermosísimo".[23] Un caso muy interesante a este propósito es el de Zurbarán, que conocía probablemente las recomendaciones de Pacheco a través de los círculos artísticos de Sevilla. *El martirio de Santiago* contiene cochinilla en la ropa del personaje atrás de Santiago. Más interesante todavía, en su *Magdalena penitente*, reproduce con detalles uno de los brocateles bicolores muy difundidos en la época, y generalmente hechos en lino con tramas decorativas en seda teñida con cochinilla. Ahora bien, el análisis permitió determinar que es precisamente en la reproducción del brocatel que Zurbarán usó cochinilla para los rojos. Podemos suponer que la tela que reproduce fue teñida con cochinilla. Tal es el caso de un brocatel español del XVII analizado en el Metropolitan de Nueva York, semejante al que reprodujo Zurbarán. El uso de cochinilla en la representación pictórica de textiles permite obtener efectos particulares: veladuras,

23 Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y la escala óptica* [1715-1724], Madrid, Imprenta de Sancha, 1797, vol. 2, p. 69.

Autor no identificado
Fragmento de terciopelo de seda, España, siglo XVII
44.5 x 58.4 cm
The Metropolitan Museum of Art, regalo anónimo, 1879, Nueva York
Análisis por el Departamento de Investigación Científica del Metropolitan Museum of Art

Francisco de Zurbarán (España, 1598 – 1664)
Magdalena penitente, siglo XVII
Óleo sobre tela
148.5 x 112 cm
Museo Nacional de San Carlos, INBA, Ciudad de México
Muestras tomadas por Elsa Arroyo. Análisis HPLC, Dirección de los Museos del Estado de Nuevo México, Santa Fe, USA

Cristóbal de Villalpando (México, *ca.* 1649 – 1714)
Los desposorios de la Virgen y San José, siglo XVII
Óleo sobre tela
232 x 142 cm
Museo Nacional de Arte, INBA, Ciudad de México
Análisis FORS, Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural, UNAM

transparencias, muy útiles en este tipo de representación. Son numerosas, pues, las utilizaciones de cochinilla para la reproducción de telas. Un ejemplo es Eustache Le Sueur del siglo XVII en Francia. En su pintura *Polífilo se arrodilla ante la reina Eleuterilide*, se encontró cochinilla en el vestido del personaje femenino en la orilla derecha.[24]

Si nos trasladamos a México en la época virreinal, encontramos sin sorpresa una preocupación similar. Un caso interesante, ya que sirve de enlace entre Viejo y Nuevo mundo es el de Andrés de Concha, artista sevillano que llegó a México en 1568. En *El martirio de San Lorenzo*, se encontró laca de cochinilla en la representación de la camisa de uno de los cargadores de leña.[25] Entre muchos ejemplos de esta misma preocupación se encuentra *Los desposorios de la Virgen y San José* de Cristóbal de Villalpando, más de medio siglo después. Aquí también, es en la representación de esta ropa tan fina y elegante, como corresponde a los desposorios de la Virgen, donde se pudo comprobar la presencia de cochinilla. Lo mismo se confirma en otra obra de Villalpando, una *Virgen de Guadalupe*, donde el vestido morado de la Virgen fue pintado con cochinilla. Esta pintura, en la cual se puede apreciar toda la destreza técnica del artista, fue considerada con razón "el más notable lienzo de la Virgen de Guadalupe conservado en España", cuando pertenecía todavía a una colección privada en Sevilla.

La escultura presenta un interés particular, debido a la importancia de los "estofados", esculturas polícromas de madera que imitan los textiles.[26] Ya sabemos que los estofados realizados en España (1550-1670) contienen cochinilla;[27] una investigación hecha en los estofados del Museo Franz Mayer permitió encontrar cochinilla en tres de ellos. Es particularmente visible en *La Virgen de los Remedios*, donde el vestido de la Virgen tiene una fuerte tonalidad carmesí pintada con cochinilla. Por lo tanto, no es ninguna sorpresa si Pacheco aconsejaba también el uso de cochinilla en los estofados,[28] los cuales ayudan así a reforzar la puesta en evidencia de la importancia del paradigma textil en la época.

24 También se encontró cochinilla en la reproducción de telas en *Alexander and his Doctor* (National Gallery, Londres) ; véase Jo Kirby, Maarten van Bommel y André Verhecken, *op. cit.* (nota 2), p. 83.

25 Esta obra fue analizada por Elsa Arroyo, Manuel Espinosa y Witold Nowik; véase su estudio "Paños labrados de carmín en la pintura novohispana", ponencia presentada en *Rojo mexicano. Coloquio internacional sobre la grana cochinilla en el arte*, que se llevó a cabo de 11 al 14 de noviembre del 2014, retomada en el catálogo de la exposición. Este interesante texto llamó mi atención sobre el uso pictórico de la cochinilla para representar paños y telas rojas, y constituye por lo tanto una de las principales fuentes de la hipótesis que presentamos en esta exposición.

26 Véase Pablo F. Amador Marrero y Patricia Díaz Cayeros (coords.), *El tejido polícromo. La escultura novohispana y su vestimenta*, México, UNAM, 2013.

27 Véase Rocío Bruquetas y Marisa Gómez, "Carmine of the Indies. Cochineal in Spanish Painting and Sculpture (1550-1670)", en Carmella Padilla y Barbara Anderson (coords.), *op. cit.* (nota 18),

28 Francisco Pacheco, *op. cit.* (nota 12), p. 462.