

SANTIAGO SEBASTIAN

LA IMPORTANCIA DE LOS GRABADOS
EN LA CULTURA NEOGRANADINA

En la introducción de este trabajo, realizado únicamente sobre modelos de pinturas, quiero advertir que no ha sido mi propósito, al intentar esta investigación, poner en evidencia la falta de originalidad, aun de los pintores más talentudos, al tratar de la invención de la composición. Realizar este trabajo con el fin exclusivo de desacreditar la capacidad creadora de estos o aquellos artistas no serviría para otra cosa sino para desautorizar al historiador o al crítico de arte. Conocido es el caso en el campo literario, de Albrecht, quien dedicó toda su vida a escribir seis volúmenes bajo el título de *Lessing's plagiats* para reducir a Lessing a la categoría de un mero plagiario¹. Ante estos resultados se comprenderá que haya caído en descrédito la llamada investigación de las fuentes porque lleva a la conclusión de que la riqueza de invención de los artistas es inferior de lo que se pensaba. El trabajo de investigación no debe limitarse a denunciar la dependencia de un lienzo de una fuente grabada, pues con esto no se logra nada ni en favor de la comprensión artística ni en beneficio de la historia del arte. Las obras de arte deben ser juzgadas con perspectiva histórica y plantearse las cuestiones que nos permitan no solo el mejor conocimiento del artista sino de la época. Así: ¿Por qué el pintor eligió este asunto? ¿Qué fue lo que le sedujo? ¿Cómo aprovechó la fuente?².

Es muy frecuente que el vulgo diga que los pintores coloniales no tienen valor, ya que carecieron de originalidad; para sus composiciones se guiaron frecuentemente por medio de grabados. Llegar a esta conclusión denuncia miopía histórica en los supuestos críticos de arte. Es necesario que el historiador del arte esté desprovisto de prejuicios y trate de descifrar el oculto mensaje que llevan las obras artísticas como testimonio cultural de la época en que fueron

¹ W. Kayser: "Interpretación y análisis de la obra literaria", 73, 3^a ed. Ed. Gredos. Madrid, 1961.

² Sigo las excelentes ideas de Kayser: ob. cit., 74.

realizadas. Sin esta observación detenida, los críticos superficiales nos presentan el estado lamentable de no saber aprovechar la lección de los tiempos pasados.

Aunque son varias las enseñanzas que pueden derivarse del estudio y consideración de las fuentes grabadas que actuaron sobre los pintores neogranadinos, yo quisiera destacar principalmente su valor como índices reveladores de determinadas influencias culturales. Sus resultados, todavía no considerados en la historia de la cultura colombiana, unidos a los de la historia literaria y de las ideas, pueden llevarnos a una concepción de la cultura histórica como algo dinámico.

LOS INICIOS

La influencia de los grabados empieza, al parecer, con la primera obra pictórica de que tenemos noticia, el histórico "Cristo de la Conquista", conservado en la catedral de Bogotá. Se ha pensado que sea obra de importación española³, cosa, sin duda, muy natural puesto que se trataba del estandarte de un ejército que venía de España. Ya que los textos históricos nada permiten asegurar, he pensado que el único camino viable es un estudio formal, pese a tratarse de una obra demasiado artesana. Tengo el convencimiento de que mientras un documento no demuestre que fue traído de España, dadas las características de la obra, me parece más natural pensar que fue hecha ya en América por un pintor improvisado que tuvo presente un modelo grabado, el cual bien pudo ser el que aparece en el libro de Durandus, **Rationale divinorum officiorum**, publicado en Granada por Juan Varela de Salamanca, en 1504⁴. Dada la inexperiencia del pintor, prescindió de las figuras difíciles de San Juan y de la Magdalena y se concretó a lo esencial, el Crucificado.

Me parece más sugestiva la hipótesis de que esta obra pueda ser un producto americano, cuyo modelo pudo hallar el padre Las Casas o el anónimo artesano en un libro tan accesible como el de Durandus. Alguna de las leyendas que corren sobre la citada imagen pudiera revelar una tradición histórica que estuviera de acuerdo con la realidad. Nace, pues, el arte neogranadino bajo la influencia de los grabados y de esta fuente continuará sirviéndose para transmitirnos el mensaje cultural de los tiempos pasados. Seguramente bajo la impresión del libro religioso citado nació el arte religioso en Colombia; así llegaba a estas tierras, en trance de exploración y conquista, el mensaje del arte occidental.

³ G. Giraldo Jaramillo: "La pintura en Colombia", 23-24. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1948.

⁴ Reproducido en J. P. R. Lyell: "Early book illustration in Spain", fig. 196. Ed. Grafton. London, 1926.

Los grutescos pictóricos de la casa de Juan de Vargas, en Tunja, constituyen un documental valioso sobre la influencia manierista a través de los grabados. Como conjunto ilustrativo de este estilo no tiene semejante en todo el arte hispanoamericano. Para comprenderlo mejor es preciso hacer una digresión: El manierismo, por su enfoque de los temas clásicos e intelectuales, se extendió como dogma en Europa, casi con la misma rapidez que los modernos "ismos". Los temas artísticos, gracias a la teoría impresa y a la ilustración grabada, fueron internacionalizados por primera vez. Problemas tan interesantes como la representación del desnudo o la construcción de una columna fueron solucionados en toda Europa de un modo semejante y de acuerdo con las mismas reglas. El aire cosmopolita del manierismo permitió que las formas renacentistas atravesaran las fronteras italianas, produciéndose extraños florecimientos.

Durante el siglo XVI la estampa jugó un papel decisivo difundiendo por los lugares más apartados la nueva moda estilística. En Italia como en Francia, el arte del grabado no fue realizado por los grandes maestros sino por hábiles discípulos. El estilo oficial creado por la Escuela de Fontainebleau empezó a ser grabado hacia 1540, cuando un equipo de pintores italianos, franceses y neerlandeses se ocupó en tal tarea. Grabaron además dibujos de Miguel Angel, Giulio Romano, Parmigianino, Primaticio y Rosso. Entre los grabadores hay que citar en primer lugar a Pierre Milan, ocupado en la galería de Francisco I; discípulos suyos fueron el francés Boyvin y el flamenco Joris Verbucht. Fantuzzi, discípulo de Parmigianino, huyó de Italia llevándose numerosos dibujos de su maestro, luego grabó los marcos decorativos de la citada galería y publicó *Patrons et pourtraits en façons de grotesque* para uso de los pintores, en el que difundió varias obras de su maestro. Con el mismo propósito, el lionés Bernard Salomon grabó dos libros *Quadrins historiques de la Bible* (1553) y la *Métamorphose d'Ovide figurée*.

Los documentos históricos y las modernas investigaciones críticas han dado a conocer que los artistas del manierismo poseyeron grabados y de ellos se sirvieron, ya para aprender a dibujar como Spranger, ya para inspirarse, lo que hizo la mayoría. Estas costumbres explican mejor las transmisiones de las formas⁵.

Todavía es preciso evocar los viajes de los grabadores, como los hermanos Sadeler, que recorrieron gran parte de Europa. A fines de siglo, el grabador Goltzius difundió las obras de Praga. También los editores de estampas tuvieron carácter internacional, así que éstas circularon con gran facilidad. Las investigaciones están dibujando la proyección cartográfica de aquellos centros difusores del arte manierista durante el siglo XVI, la época en que la estampa fue utilizada con más frecuencia.

⁵ J. Adhemar: "Les graveurs français de la Renaissance". Paris, 1946.

Precisamente las decoraciones de la casa de Juan de Vargas, en Tunja, ciudad perdida en las inmensidades del Nuevo Continente que poco ha fue descubierto, son el mejor corolario de este cosmopolitismo del manierismo. La mayor parte de las decoraciones pictóricas, gracias a la acertada labor crítica de Soria⁶, sabemos que es imitación de grabados realizados por artistas educados en el gran foco manierista que fue la Escuela de Fontainebleau. Júpiter, Minerva y Diana fueron copiados de grabados de René Boyvin, hechos sobre obras originales del holandés Leonard Thiry, que pintó en Fontainebleau de 1535 a 1542. También está imitado el grabado del "Invierno", creado por Marc Duval, muerto en París en 1581 e influenciado por la misma escuela. Una cartela con el anagrama de María deriva del grabado ornamental compuesto por Jan Vredeman de Vries hacia 1565 y publicado por Hieronimus Cock, en Amberes; este artista fue discípulo de Cornelis Floris, uno de los renovadores del grutesco.

En un reciente estudio⁷ he puesto en tela de juicio la candidatura de don Juan de Castellanos como supuesto mentor del complicado programa humanístico de esta famosa casa tunjana. En mi nueva hipótesis recaería la paternidad en el canónigo don Fernando de Castro y Vargas, que se formó en el colegio de la Compañía, en Santafé, donde acabó sus días como cura rector de la catedral en 1664. Aunque no conocemos ningún documento literario salido de su mano, el inventario de su biblioteca es bien elocuente, pues estaba formada por 1.060 cuerpos de libros⁸. De esta rica cantera bien pudo tomar el humanista las ideas del complicado programa decorativo, todavía no interpretado en forma satisfactoria. De los libros citados en el inventario voy a enumerar algunos que me parecen relacionados estrechamente con el tema, así la *Silua alegoriarum*, los **Emblemas de Horosco**, los **Símbolos eroycos** y la **Declaración magistral sobre los emblemas de Andrés Alciato**. Pero creo que los dos libros fundamentales, que seguramente fueron tenidos muy en cuenta, son la **Hieroglyphica**, de Ioannes Pierius Valerianus y la **Philosophia secreta**, donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos los estudios, con el origen de los ídolos o dioses de la gentilidad. Es materia muy necesaria para entender poetas e historiadores, por Juan Pérez de Moya; ambos libros no faltaban en la citada biblioteca.

De inapreciable valor ha sido el descubrimiento de la colección de libros del ilustrado canónigo de Bogotá, magnífico exponente de la cultura de la Nueva Granada durante la primera mitad del siglo XVII. Con las ideas tomadas de esos libros y las estampas y grabados de otros, se pudo crear un conjunto plástico y humanístico, que es único en América. Así, por otra parte, la crítica formal

⁶ M. Soria: "La pintura del siglo XVI en Sudamérica". Buenos Aires, 1956. Ed. Instituto de Arte Americano.

⁷ S. Sebastián: "¿Intervino don Juan de Castellanos en la decoración de la casa del escribano de Tunja?", en "Thesaurus" XX. (Bogotá, 1965).

⁸ G. Hernández de Alba: "La biblioteca del canónigo don Fernando de Castro y Vargas", en "Thesaurus" XIV, 111-140.

de los modelos iconográficos ha establecido la presencia de otros libros que no figuraron en la biblioteca del canónigo, por haber pertenecido, sin duda, al anónimo pintor que realizó la obra, pues se trata de libros más bien técnicos, excelentemente ilustrados, que podrían prestarle una valiosa ayuda. Acuña puso en evidencia la existencia de la obra del manierista español Joan de Arphe y Villafane: **De varia commensuración para la escultura y architectura**, de cuyo libro III (Sevilla 1587) fue copiado el rinoceronte, que a su vez derivaba del viejo modelo de Durero. Los elefantes y otros motivos fueron tomados de las famosas **Venationes ferarum, avium, piscium, pugnae bestiariorum depictae a Ioanne Stradano, editae a Ioanne Gallaeo, carmine illustratae a C. Kiliano Duffaeo**⁹.

No importa que el artista haya copiado algunos grabados literalmente, quizá le convenía así, pues en otros introdujo innovaciones. Es de admirar el talento selectivo ante tantos grabados para formar un conjunto decorativo cuya interpretación se nos escapa. Además, en aquella época, la imitación no era algo desdeñable sino digno de encomio. Precisamente, Juan de Arfe, dice en el prólogo del libro que hemos citado: "Y así todos aquellos que sin ninguna erudición, ni letras labraron alguna materia, o fabricaron edificios, como fueron muchos de los que los Griegos llamaron Bárbaros, no solamente no fueron alabados en sus obras, mas reprehendidos por no tener imitación". Sin duda, el pintor que decoró este techo, se leyó el prólogo y fue muy consciente de la imitación de los grabados que estaba realizando. Gracias a las diversas ilustraciones se pudo conseguir una recreación mitológica realmente extraordinaria, al punto que Soria ha dicho que una línea recta va desde el Olimpo griego, vía Pompeya y Fontainebleau, a la ciudad de Tunja.

LA REVERSION DE LAS ILUSTRACIONES CIENTÍFICAS

El fenómeno de la transposición de un tema científico a lo divino fue un artificio muy explicable dentro de la psicología del manierismo. El tema que puede revelarnos mejor la crisis y la angustia que vivió el hombre manierista, es el de la concepción de la figura humana. Hasta en los retratos se ve una pasión forzada, donde una máscara o una armadura ocultan el cansancio o la resignación. Kauffmann¹⁰, al estudiar en el arte holandés las escenas mitológicas, comprobó la existencia de una tensión entre el goce y la pérdida de la vida, entre la voluptuosidad y la desesperación. Esta crisis, también afectó a la concepción de la figura devocional en la que se buscó el sentimiento de lo horrible para conmover profundamente al cristiano.

Las imágenes de lo truculento y de lo escalofriante están ligadas a la Contrarreforma, inspirada por los Jesuítas. San Ignacio de

⁹ Para los grabados véase la obra citada de Soria y S. Sebastián: "Album de arte colonial de Tunja". Ed. Imprenta Departamental. Tunja 1963.

¹⁰ H. Kauffmann: "Der Manierismus in Holland und die Schule von Fontainebleau", en "Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 185. Berlín, 1923.

Loyola incluye entre los ejercicios de la primera semana la meditación del Infierno, al que hay que sentir como proyectado en la cámara de la conciencia por medio de una serie de imágenes de horror. El jesuíta español Juan de Ribero, que escribía en la Nueva Granada en el siglo XVIII, siguiendo la versión de los **Ejercicios** ignacianos nos da esta representación del Infierno: "Ya está encendido el horno, donde te han de arrojar; ya prevenidos los candados para cerrar la puerta; ya te llevan allá atado de pies y manos con cadenas de hierro y te despojan del vestido; ya ponen los ojos en las llamas y en las brasas de fuego; ya oyen los estallidos de la leña que arde, y el pavoro ruido de las chispas y llamas. Empiezas a estremecerte y te cubres de horror y palidez mortal. Es llegada la hora y te arrebatan los verdugos para arrojarte en él. Empiezas a clamar entonces y a resistirte cuanto puedes con el natural espanto. Arrójante por último dentro y cierran la puerta con candados y te ves en el fuego" ¹¹. En esta literatura la muerte se convirtió en una alucinación, pero no era un fenómeno que se producía únicamente en el campo religioso; según Hocke, durante más de cien años la sangre corrió en todos los escenarios teatrales de Europa, en macabras escenas de asesinatos y de torturas. La misma literatura está llena de imágenes de muerte, así el poeta francés Lortigue (1627) se entusiasma ante "un delgado esqueleto hormigueante de gusanos, muriéndose de no poder morir". Quevedo escribe en 1630 sus **Sueños de la muerte y de sus reinos**, donde dice entre otras cosas: "Vosotros mismos sois vuestra muerte" o "Vuestro rostro es la muerte".

El arte plástico no pudo sustraerse al espíritu de la época, y nadie mejor que Miguel Angel representará esto en el "Juicio Final", gracias al arrebato de su fuerza expresiva, la **terribilitá**. El mejor corolario de sus imágenes de horror se encuentra en una de sus últimas poesías, en la que se autorretrata así: "Soy un pellejo lleno de huesos y tendones, piedras tengo en el vientre. Los ojos turbios y enfermos; gastados los dientes, castañetean al hablar. Mi rostro es un cuadro de horror" ¹².

Hecho este preámbulo, voy a considerar una escalofriante pintura que existe en la iglesia de San Laureano de Tunja: se trata de San Bartolomé. Dados los gustos de la época se prefirió representarlo según la versión iconográfica que lo describe despelado y con su piel colgada de un brazo. Lo único interesante que se ha dicho sobre esta pintura se debe al investigador Martín Soria, que vio su origen en una lámina del libro de Juan Valverde y Hamusco: **L'anatomia del corpo humano composta da Messere Giovanni Valverde, novamente ristampata e con l'aggiunta di alcune tabole ampliata** (Venecia, 1586). La mayor parte de los grabados están copiados de las xilografías de Juan de Calcar en la **Anatomía**

¹¹ Juan de Ribero: "Teatro del desengaño", 340. Biblioteca de la Presidencia. Bogotá, 1956.

¹² S. Sebastián: "Notas sobre el manierismo en Colombia", en "El Tiempo", 16. V. 1965. Bogotá.

de Vesalio, aunque la lámina imitada en Tunja no procede de esa fuente y parece ser un diseño original del Maestro NB¹³.

No cabe duda que el gusto por las imágenes macabras, introducido por ese deseo de la curiosidad malsana netamente manierista, está unido al desarrollo de la anatomía. Los avances naturalistas del Renacimiento italiano están ligados precisamente a ese mejor conocimiento del cuerpo humano, en el que rivalizaron anatomistas y artistas; dados los prejuicios de la época, aunque atenuados en Italia, la disección de cadáveres por parte de pintores manieristas, como Rosso, fue una tarea clandestina, envuelta en una aventura macabra. Lo que se introdujo en el arte por el camino de la ciencia médica, pronto se convirtió en tópico devocional al tratarlo a lo divino; solo así se comprende la metamorfosis que sufrió, al parecer, la lámina del libro de Valverde al ser interpretada por un anónimo pintor.

Como consecuencia del examen del lienzo puedo rectificar algún dato afirmado por Soria y otros. Por razón de una defectuosa lectura de la inscripción se ha llegado a ver el nombre del pintor Segundo Galveri, que desconocemos que existiera, donde realmente dice: "Mandó hacer este cuadro... Joan Betancur" (1623). Aparte del gran interés que tiene dentro de la historia del arte neogranadino, la pintura es un buen testimonio de cómo se hallaba la cultura médica en la Colonia, ya que nos corrobora admirablemente la existencia del famoso Tratado de Valverde dentro del repertorio bibliográfico de los primeros médicos que llegaron a la Nueva Granada. El anatomista Valverde y Hamusco ocupa un lugar destacado entre sus colegas españoles y su libro fue uno de los más leídos y estudiados en su época; él se formó en Italia, donde fue discípulo de Realdo Colombo; la primera edición del Tratado fue en español (1556), se hizo otra latina (Venecia, 1589), pero la más reproducida fue la italiana¹⁴.

CONTRIBUCION DE LOS GRABADOS A LA DIFUSION DE LOS IDEALES RELIGIOSOS DE LA CONTRARREFORMA

El estudio de la pintura del siglo XVII en Colombia pone de manifiesto cómo numerosos lienzos derivan de composiciones grabadas. El fenómeno de la imitación no fue exclusivo de la Nueva Granada, sino de toda Hispanoamérica y naturalmente de Europa. Lo primero que salta a la vista al contemplar los grabados identificados es que en su mayoría son flamencos, especialmente del círculo de Rubens. Ello se debió principalmente, no a una preferencia estética, sino a la política catequizadora de la Iglesia de la Contrarreforma, y Rubens participó en este movimiento de difusión religiosa a las masas no solo porque había hecho suyos los principios contrarreformistas sino porque vivió en Amberes.

¹³ M. Soria: ob. cit., 112.

¹⁴ Si mal no recuerdo, creo haber visto un ejemplar en la rica biblioteca del doctor Briceño, en Bogotá.

La Iglesia Católica había establecido dos frentes, uno en el norte de Europa, contra los reformados, y otro hacia las Indias, donde todo un continente, descubierto por España, estaba en trance de conversión¹⁵. No hay que olvidar que también la Iglesia abrió un frente misional en la China y en el Japón, pero tuvo poca importancia, así que los esfuerzos culturales, religiosos y artísticos del siglo XVII estuvieron dirigidos hacia las Indias Occidentales.

El punto elegido, Amberes, como centro de difusión religiosa y cultural era realmente muy estratégico, principalmente por ser un foco comercial muy desarrollado, gracias al espíritu trabajador de los flamencos. En aquel punto clave se hallaba establecida la firma Plantín-Moretus, que fue la editora más importante del mundo en el lapso de 1550 a 1625. Plantín fue llamado el **rey de los impresores** y juntamente con su yerno Moretus, consiguió desde 1570 el privilegio especial para la venta de libros litúrgicos en España y en sus territorios de ultramar; también gozaron del monopolio para la venta de la **Vulgata** al norte de los Alpes, que refrendaron los Papas Pío V y Clemente VIII. Anexionado Portugal y su vasto imperio en Asia, África y América desde 1580 a 1640, se comprenderá el poder de difusión cultural que desempeñó la casa Plantín-Moretus. Con la distribución de los libros se difundían los grabados que los ilustraban. Felipe II pagó a Plantín subvenciones desde 1571 para las ediciones, pero nunca el editor pudo atender a las demandas del Rey, que pedía anualmente el envío de 100.000 breviarios, 200.000 diurnos, otras tantas horas y 60.000 misales. Nunca pudo pagar Felipe II las enormes cantidades que demandaban tal volumen editorial y siempre estuvo en deuda con Plantín. De 1571 a 1576 el Rey recibió 19.000 breviarios, 17.000 misales, 9.000 horas, 3.200 himnarios, 1.800 oficios de San Jerónimo, 1.500 oficios de Santiago y 1.250 **Proprium Sanctorum Hispaniae**. "Son cifras extraordinarias —concluye Soria— para aquel tiempo y para el número de habitantes de España y de sus colonias"¹⁶.

La campaña contrarreformista tuvo una indudable influencia estética, no solo en el establecimiento de una iconografía sino en la creación de un gusto derivado de lo flamenco, que pervivió durante el siglo XVIII dado el carácter tradicionalista del arte hispanoamericano. El arte realizado en América estaba al servicio de una rígida ortodoxia espiritual que imponía casi los modelos a imitar como dogmas religiosos. Los artistas, como hombres de su época, difícilmente podían apartarse de las normas de aquella sociedad para la que producían. En general sus obras nos interesan más como el testimonio social de una época que por su aporte estético, que indudablemente lo tienen. Si lo más importante era imitar los modelos que llegaban de Europa, se comprenderá que los artistas hayan vivido con frecuencia de espaldas al medio americano.

Si en Amberes se editaron tantos libros con grabados y estampas, es indudable que ellos llegaron a América. Luego señalaremos

¹⁵ F. Stastny: "La presencia de Rubens en la pintura colonial", en "Revista peruana de cultura", n. 4. Enero 1965.

¹⁶ M. Soria: ob. cit., 86-88.

las pinturas, que son el testimonio vivo de ese movimiento cultural, pero antes tenemos que indicar algunos documentos históricos que vienen a corroborar lo expuesto. Cada artista tenía un verdadero archivo de estampas, que le eran muy necesarias para dar variedad a su taller; con frecuencia estas estampas pasaron de padres a hijos así que se las menciona en los inventarios y testamentarías. Por lo que respecta a Colombia citaré el caso del poeta Domínguez Camargo que tenía en su biblioteca "dos libros de estampas"; más elocuente es el inventario consignado a la muerte del pintor Baltasar de Figueroa, quien dejó "seis libros de vidas de santos con estampas para las pinturas, más un libro de Arquitectura, necesario a el arte; más de mil ochocientas estampas que habían costado unas a doce, otras a patacón y otras a cuatro reales; más quarenta y cinco o cincuenta copias sacadas de mano del dh. difunto para pintar por ellas"¹⁷.

En primer lugar voy a considerar un discutido lienzo, "El martirio de San Lorenzo", existente en la iglesia bogotana de Las Nieves. Está firmado por Juan Bautista Vásquez de Arce y Ceballos, hermano del conocido pintor neogranadino, y tiene la fecha de 1611 y el lugar de la datación es en Sevilla. Con base en estos datos se llegó a pensar en un viaje del pintor a la capital del Guadalquivir, pero Giraldo Jaramillo¹⁸ notó de que para esa fecha el pintor no pudo llevar a cabo la obra; entonces sugirió que el lienzo debía de ser de un pintor sevillano llamado Juan Bautista Vásquez, que trabajó durante la segunda mitad del siglo XVI en Sevilla. Pintado el cuadro allá y traído a Santafé, quedaría confirmado lo escrito en el lienzo. Ya el sagaz crítico colombiano se dio cuenta de que no era obra original y debía ser copia de algún grabado sobre un lienzo de idéntico tema que se conserva en la Pinacoteca Antigua de Munich. Afortunadamente he podido hallar el grabado que sirvió de modelo, que fue realizado hacia 1620 por los alumnos de Rubens, aunque retocado por él¹⁹. Esto viene a demostrar que la fecha de 1611 es totalmente apócrifa, o quien leyó el dato —al parecer Alberto Urdaneta— no supo transcribir la verdad²⁰. El grabado hecho por Luc Vorsterman data de 1621, por tanto el lienzo tiene que ser posterior. Valdría la pena bajar el cuadro y proceder a una nueva lectura. Que la estampa de Luc Vorsterman circuló por Bogotá es evidente ya que el taller del supuesto Maestro de San Francisco se sirvió también de ella²¹.

Consideraremos ahora el caso de Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, el pintor más importante de la Nueva Granada. Pizano

¹⁷ Cfr. G. Giraldo Jaramillo: "La pintura en Colombia", 52.

¹⁸ G. Giraldo Jaramillo: "Notas y documentos sobre el arte en Colombia", cap. XV. Biblioteca E. Santos, vol. IX.

¹⁹ Max Rooses: "L'oeuvre de P. P. Rubens", II, 317-318, fig. 158. Amberes 1888. Ed. Jos Maes.

²⁰ Marco Dorta pensó ya que Urdaneta leyó mal. Angulo: "Historia del arte hispanoamericano" II, 455.

²¹ Marco Dorta fue el primero en darse cuenta de que el bajorrelieve era el mismo que el cuadro de Las Nieves. Angulo: ob. cit., II, 317.

en su estudio crítico señaló muchas influencias, pero fue una lástima que no publicara los grabados que señala o las fuentes donde los vio. El primero en señalar que Gregorio Vázquez se sirvió de grabados fue el historiador José Manuel Groot, quien al describir en 1859 el lienzo de “La Virgen y Santo Tomás” afirmó que era copia de una estampa que vio ²². Que ese desconocido grabado haya circulado por Colombia lo viene a confirmar el hecho de que el Museo de Cartagena posea un lienzo de mala calidad, igual al cuadro de Vázquez. En este caso la copia fue realizada por un pintor artesano ²³.

De las obras del primer período de Vázquez, he hallado el modelo inspirador del lienzo “El regreso de Egipto” existente en Tunja en el convento de las Clarisas (antigua casa de Mujica Guevara) ²⁴, que está firmado ²⁵. La fuente fue un grabado de Cornelius Galle sobre un original de J. B. Paggi. Que el grabado circuló por la Nueva Granada lo demuestra el hecho de que el Maestro de San Francisco ²⁶ se sirvió antes de la misma fuente. Cotejando el grabado con el bajorrelieve bogotano se aprecia que la personalidad del Maestro de San Francisco consiste en la manera como concibe el paisaje, que no tiene nada que ver con la receta suministrada por Galle. “Una tupida fronda de árboles con ramas —escribe Marco Dorta— cubiertas de hojas y frutas por las que se asoman los cuerpecillos de unos ángeles que contemplan el paso del grupo, sirve de fondo a la composición, como si el viaje de la Sagrada Familia se hubiese efectuado a través de una comarca selvática. Estos fondos que el Maestro de San Francisco emplea en sus relieves constituyen la nota más distintiva de su estilo y de su única originalidad, así como también la más fiel expresión de su inconfundible temperamento barroco, en lo que el barroquismo tiene de imitación del natural y de amor a la naturaleza” ²⁷. Ahora que tengo un conocimiento más concreto del Maestro de San Francisco, lo juzgo como la figura más representativa del arte bogotano del siglo XVII; a la receta suministrada por una estampa supo darle su sello personal. Comparando las versiones de Gregorio Vásquez y del Maestro de San Francisco sobre un mismo tema se nota la mayor personalidad del escultor. Las copias no solo se hicieron en la Nueva Granada sino también en Alemania, así pues el mismo grabado de Galle fue

²² J. M. Groot: “Noticia biográfica de Gregorio Vázquez Ceballos”, en “Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos”. Ed. Menorah. Bogotá, 1963, pp. 12-13. Allí se reproduce el cuadro aludido.

²³ Recientemente vi en el Museo Colonial otra copia del mismo grabado.

²⁴ Reproducido en S. Sebastián: “Album de arte colonial de Tunja”, lám. LXXIII.

²⁵ R. Pizano: “Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos”, n. 222 del catálogo Ed. Bloch. París, 1926.

²⁶ Ya Acuña, creo, notó la semejanza entre el lienzo tunjano y un panel del retablo de San Francisco llegando a pensar que Gregorio se formó en la copia de los bajorrelieves del citado retablo bogotano.

²⁷ Angulo: ob. cit, II, 34.



Mater inviolata, grabado de los Klauber, imitado por un anónimo en la basílica del Milagroso, Buga (Valle).



El retorno de Jerusalén, grabado de Schelte de Bouswert sobre original de Rubens, imitado por Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos.



Martirio de San Lorenzo,
grabado de Luc Vorsterman sobre original
de Rubens, imitado por Juan Bautista de Arce
y Ceballos y por el Maestro de San Francisco.



La Inmaculada, grabado de Schelte de Bolswert
según original de Rubens, imitado por Gregorio
Vázquez de Arce y Ceballos.



La educación de la Virgen, grabado de Schelte de Bolswert sobre original de Rubens, imitado por un anónimo en la ermita de Egipto, en Bogotá.



La lanzada de Longinos, grabado de Boetius de Bolswert según original de Rubens, imitado por un anónimo en la catedral de Bogotá.



El regreso de Egipto, grabado de C. Galle según original de Paggi, imitado por Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos y por el Maestro de San Francisco.

imitado en 1643 por Achiles Kern en Münster zu Schöntal ²⁸, en una interpretación tan insípida como la de Gregorio Vázquez.

En el convento bogotano de Santo Domingo hay un “San Sebastián”, que, como anotó Giraldo, reproduce un grabado de los hermanos Sadeler, hecho sobre un original de Palma El Joven ²⁹. El mismo modelo fue copiado en otras partes, así se conocen dos réplicas de la escuela cuzqueña: una dada a conocer por Kelemen ³⁰, y otra, del pintor Diego Quispe Tito, publicada por los Mesa ³¹.

Otro lienzo de Gregorio Vázquez, el “Retorno de Jerusalén” ³², es copia de un grabado de Schelte de Bolswert; en él aparecen la Virgen y San José tomando cariñosamente al Niño, que anduvieron perdido durante tres días; encima el Dios Padre y el Espíritu Santo los acompañan. Esta sencilla composición en forma de cruz fue muy popular en la pintura colonial. Además, el tema, por sus implicaciones teológicas, suele ser conocido como la **Doble Trinidad**, pues tanto la terrestre como la celestial figuran en íntima conexión ³³. Si el cuadro es de Vázquez, éste tan solo se limitó a variar la posición del Padre Eterno. En tres versiones que se conocen en el Perú, se invirtió la composición, según es norma muy corriente en la copia de estampas.

La obra más interesante de Gregorio Vázquez es una “Inmaculada”, firmada en 1683 ³⁴, pues se trata de una copia literal de un grabado de Schelte de Bolswert, realizado sobre un cuadro de Rubens, cuyo paradero se desconoce, y que Rooses juzgó que podría fecharse hacia 1620 ³⁵. La Inmaculada aparece en forma de la mujer apocalíptica. Desaparecido el original de Rubens, la réplica de Vázquez lo recuerda con bastante fidelidad. Con este lienzo terminamos nuestras consideraciones sobre la obra del conocido pintor santafereño.

Que los grabados de Rubens fueron muy tenidos en cuenta lo confirma un óleo en cobre “La lanzada de Longinos” existente en

²⁸ Gertrud Gradman: “Die Monumentalwerke der Bildhauerfamilie Kern”, 41-42. “Studien zur deutschen Kunstgeschichte”. Cuaderno 198. Strassburg, 1917.

²⁹ G. Giraldo Jaramillo: “El grabado en Colombia”, 91. Ed. ABC. Bogotá, 1960.

³⁰ Pal Kelemen: “Baroque and Rococo in Latin America”, 212, lams. 138 c y d. Reproduce el grabado de Sadeler. Ed. MacMillan Company. New York, 1951.

³¹ J. de Mesa y Teresa Gisbert: “Historia de la pintura cuzqueña”, 74-75, fig. 40. Buenos Aires, 1962.

³² Figuró en la colección Paulina de Valenzuela y está representado en la lámina XVI del libro citado de Roberto Pizano. Pintado el cuadro de Rubens después de 1620, luego de varias alternativas, llegó en 1872 al Metropolitan Museum de Nueva York. El grabado de Schelte de Bolswert difiere notablemente. M. Rooses: ob. cit., I, 246-7.

³³ C. G. Schneevoet: “Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens”. Harlen, 1873. N° 116. Cfr. F. Stastny: ob. cit. 21.

³⁴ R. Pizano: ob. cit., n. 276 del catálogo y la reproduce. Señala sus antecedentes en un lienzo de Pacheco y en otro atribuido al Caballero de Arpino. Nada dice de su relación con Rubens.

³⁵ M. Rooses: ob. cit., I, 178, fig. 45.

la catedral de Bogotá, que es igual a una Crucifixión de Rubens (Le coup de lance) del Museo de Amberes, fechada en 1620. Recientemente se afirmó que el cuadro bogotano era una réplica del taller de Rubens y que la mano del mismo Van Dyck no parecía estar ausente³⁶; frente a esta hipótesis opino que la obra procede de un grabado, ya que el original de Rubens fue tomado como modelo por los grabadores Boetius de Bolswert, Ragot, P. Nolpene y Kilian, entre otros; diferentes versiones del grabado de Rubens hay en el Museo de Arte y en la colección Lavalle, ambos en Lima. Una estampa de Theodoro Galle sobre un original de Rubens ilustró el *Breviarium* y el *Missale Romanum* editados por Platín-Moretus en 1614. Sirvió de modelo para una "Adoración de los Pastores" existente en una colección particular de Medellín.

En la bogotana ermita de Egipto hay un conjunto de cuadros que merecen un detenido estudio crítico. De momento destacaré "La educación de la Virgen" que es copia de un grabado sobre el original de Rubens pintado para el altar de Santa Ana, en la iglesia de los Carmelitas Descalzos de Amberes, aunque hoy se encuentra en el museo de la misma ciudad. Es difícil fecharlo, aunque se lo juzga hacia 1625. La joven María es el retrato de Elena Fourment a la edad de 10 años aproximadamente, es decir, que la futura mujer del pintor posó hacia 1625³⁷. Reelaboraciones del grabado de Schelte de Bolswert existen en el Museo de San Francisco de Quito y varias en Bolivia: en Peñas (La Paz), en una colección privada de la capital boliviana y en "Las Mónicas de Potosí" (obra del pintor dieciochesco Mariano Peñaranda).

En la colección caleña de Jota Martínez hay una *Anunciación*³⁸ elaborada toscamente, como un producto artesano; parece estar inspirada en un grabado de Abraham van Diepenbeeck con el que se ilustró el Misal plantiniano de 1650. Este colaborador de Rubens se sirvió de ideas de su maestro, que había desarrollado en la pintura existente hoy en el Museo de Historia de Arte, en Viena. En el Perú existen numerosas versiones de este grabado, siendo la más elaborada la que se conserva en el Museo de Arte de Lima³⁹. El lienzo caleño demuestra que también por la Nueva Granada circuló el citado misal.

De Gerhard Seghers se conocen varias imitaciones en Colombia. "La Flagelación" de Gaspar de Figueroa, existente en el Museo Colonial, está tomada directamente de un grabado de mala calidad⁴⁰. Del mismo Seghers hay una "Sagrada Familia" (en forma de Doble Trinidad) en la colección caleña Camacho de Lloreda, que está inspirada en un grabado de Schelte de Bolswert de 1631. La

³⁶ F. Gil Tovar: "La pintura flamenca en Bogotá". Ed. Sol y Luna. Bogotá, 1964.

³⁷ M. Rooses: ob. cit., I, 180-181, lam. 46.

³⁸ Algunos de los lienzos de inspiración rubeniana podrá verlos el lector reproducidos en mi artículo: "Influencia de Rubens en la Nueva Granada", en "Boletín de la Academia de Historia del Valle del Cauca". Cali, 1966.

³⁹ F. Stastny: ob. cit., 27. Reproduce el grabado de Diepenbeeck.

⁴⁰ G. Giraldo Jaramillo: "El grabado en Colombia", 91.

obra de Seghers no es "sino un **pastiche** frío y sin gracia del diseño de Rubens"⁴¹. En el Perú existen varias versiones. El modelo de Seghers del que he hallado más imitaciones es un "San Sebastián". Stastny publicó un grabado recogido por Soria que puso fin a una discusión. El grabado de San Sebastián circuló por Hispanoamérica, y el primero en intuirlo fue Kelemen⁴² publicando dos modelos semejantes: un lienzo cuzqueño y un bajorrelieve de una iglesia de León, en Nicaragua. Luego Berlin dio a conocer un lienzo anónimo del Palacio Arzobispal de Guatemala, que está muy emparentado con el bajorrelieve antedicho⁴³; este historiador criticó con razón la tesis de Kelemen sobre la derivación de tal figura de algún grabado que debió hacer Van Dyck de un lienzo suyo dedicado al mismo santo; él opina que es más viable la teoría, la hipótesis de que el supuesto grabado de San Sebastián tuvo que ser realizado por algún artesano sobre el modelo de Van Dyck. Efectivamente, el artesano fue Seghers, que hizo una estampa sobre el modelo de Van Dyck que existe en el Hofmuseum de Viena; esta estampa fue grabada en cobre por Paul Pontius⁴⁴. De la serie colombiana, la versión más interesante, superior a todas las que se conocen en Hispanoamérica, es la de Popayán, en la colección Carlos Valencia, pues vemos cómo el grabado fue aprovechado con talento, no para figurar un San Sebastián sino un Ecce Homo; en él se mantuvo fiel la figura del protagonista no solo por la colocación sino por la disposición del paño: en lugar del ángel se colocó una figura orante. En tierras antioqueñas he hallado dos versiones más fieles al modelo de Seghers, siendo la más cercana la de la iglesia de la Chinca, en Santa Fe de Antioquia; más cambios se notan en la interpretación existente en una colección particular de Medellín. En ambas versiones el artista invirtió el grabado que tenía como modelo.

VIRAJE HACIA EL ROCOCÓ ALEMÁN

Durante el siglo XVIII pervivió la influencia de los grabados flamencos, pero ya con el rococó, al menos en el campo pictórico, nuevas influencias se dejaron notar en nuestro panorama estético. La pujante escuela de Augsburgo hizo ediciones de la Biblia y de otros temas religiosos, ilustrados con grabados de una concepción totalmente diferente del gusto flamenco. Los artistas responsables de esta nueva dirección estética fueron los hermanos Joseph Sebastián y Johann Baptist Klauber, que ilustraron el libro de devoción de Franz Xaver Dorn, *Lauretanische Litanei* (Augsburgo, 1771). A estos grabadores les asigna Soria la introducción del estilo rococó en Quito por medio de las ilustraciones de la obra *Historiae*

⁴¹ F. Stastny: ob. cit., 28. Reproduce el grabado de Schelte de Bolswert.

⁴² Pal Kelemen: ob. cit., 108, láms. 53 a y b.

⁴³ H. Berlin: "Historia de la imaginería colonial en Guatemala", 60, y figs. 24 y 25. Ed. Ministerio de Educación Pública, Guatemala, 1952.

⁴⁴ F. Stastny: ob. cit. 29. Reproduce el grabado de Pontius en lám. 19.

Veteris et Novi Testamenti (Augsburgo, 1748). Popayán, como su cursal de Quito, conserva un buen lote de lienzos del pintor quiteño José Cortés y Alcócer, que muestran rasgos inequívocos de su vinculación al mundo de los Klauber⁴⁵. Cortés y otros pintores quiteños emplearon una forma exquisita y minuciosa, y los efectos de luz de los neomanieristas⁴⁶.

La aportación de que trato se basa únicamente en los grabados del libro **Lauretanische Litanei**, cuya cita en vano aparece en la literatura sobre los Klauber, como anota Vetter⁴⁷. Hay varios testimonios de que el libro circuló por Hispanoamérica. Por lo que respecta a Colombia, he conseguido identificar una copia de la **Mater inviolata**, en la basílica del Milagroso, en Buga (Valle)⁴⁸. Parece ser muy tardía, quizás ya de los primeros años del siglo XIX. En Quito se advierten huellas por doquier de la influencia de los Klauber, pero copias de la **Lauretanische Litanei**, solo hallé visitando en Bolivia la iglesia rural de Laja, a unos treinta kilómetros de La Paz. Allí hay un cuadro con sendas copias de la **Mater inviolata** y de la **Mater intemerata**, versiones bastante fieles ya que hasta las inscripciones figuran; frente a este cuadro, en el muro de la Epístola hay otro de proporciones similares, con temas cuya composición aparece relacionada con la manera de los Klauber⁴⁹.

No quisiera olvidar que en el siglo XVIII se registró una influencia de grabados mejicanos como demuestra una “Santa Teresa” de la colección Barona, en Cali, firmada por Cortés, y que es copia de un modelo de José de la Nava, el más fecundo y mejor grabador de Puebla (1735-1817)⁵⁰.

Estos datos nos permiten afirmar que el rococó alemán influyó, al menos en el campo pictórico; valdría la pena atestiguar la influencia gala que se viene dando como supuesta.

El escaso interés de la pintura neoclásica en Colombia, nada nos indica sobre un cambio en el panorama estético. El viraje sí lo indica la arquitectura, magníficamente representada, pero no fue hacia la antigüedad greco-romana sino hacia los ideales del manierismo, representados en los viejos tratados de Serlio y de Vignola. Es decir, un regreso y una afirmación en la tradición, precisamente en los días de mayor inquietud política e ideológica, en los albores

⁴⁵ Véase pinacoteca del Palacio Arzobispal. S. Sebastián: “Guía artística de Popayán colonial”. Ed. Pacífico. Cali, 1964.

⁴⁶ G. Kubler y M. Soria: “Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions 1500 to 1800”. Ed. Penguin Books, 1959, p. 320.

⁴⁷ E. M. Vetter: “Virgo in sole”, en “Festschrift für Joannes Vincke”, 376. Madrid, 1962-63.

⁴⁸ Agradezco al Dr. Vetter el envío de un microfilm sobre los grabados de los Klauber.

⁴⁹ Los Mesa me comunican que estas pinturas están sin fotografiar e inéditas.

⁵⁰ S. Sebastián: “Pinturas derivadas de grabados en Cali”, en “Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas”, n. 33, p. 41. México, 1964. UNAM.

de la nacionalidad. La conclusión es que el ideario estético vivió con cierto retraso en relación con las coetáneas ideas del mundo político, filosófico y científico, naturalmente, dentro de la misma Colombia.

Universidad de Yale.

NOTA: Gracias a la generosa ayuda económica de la Fundación **John Simon Guggenheim** fue posible llevar a cabo esta investigación.

Expreso mi reconocimiento al profesor George Kubler, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Yale, que me permitió consultar el rico archivo del malogrado Martín Soria, y me estimuló para la búsqueda de grabados en las bibliotecas Sterling y Beinecke, de New Haven.