



EDICIÓN 16
JULIO - DICIEMBRE 2022
E-ISSN 2389-9794



Invención e inventiva en el arte colonial: una aproximación al *corpus* neogranadino

Almerindo Ojeda







Invención e inventiva en el arte colonial: una aproximación al corpus neogranadino*

Almerindo Ojeda**

Resumen: es bien sabido que los grabados proporcionaron los modelos fundamentales para el arte colonial hispanoamericano. Pero el arte colonial no se limitó a copiar grabados. El propósito de este artículo es demostrar que el arte colonial neogranadino, al igual que las otras variantes regionales del arte colonial previamente estudiadas por el autor, aplicó una serie de *mecanismos de la inventiva* a los grabados que le sirvieron de modelo, a saber, *impresión, reproducción, traducción, instalación, combinación, adaptación, reinterpretación, e invención*. Es de esperar que este estudio del arte neogranadino contribuye, tanto al esclarecimiento de la contribución específica del arte colonial a la historia universal del arte, como a la identificación de su verdadera originalidad o autonomía.

Palabras clave: historia del arte; arte colonial; Nuevo Reino de Granada; inventiva; circulación de imágenes; usos del grabado.

* **Recibido:** 30 de abril de 2021 / **Aprobado:** 10 de septiembre de 2021 / **Modificado:** 21 de septiembre de 2021. Este artículo es resultado de la investigación *Fuentes Grabadas del Arte Colonial*. Se agradece a Marta Fajardo de Rueda, Laura Liliana Vargas Murcia, María Cecilia Álvarez White y Gustavo Adolfo Vives Mejía por sus valiosos comentarios a una primera versión de este artículo.

** Doctor en Lingüística por The University of Chicago (Chicago, Estados Unidos). Profesor emérito de University of California (Davis, Estados Unidos). Profesor Honorario de la Pontificia Universidad Católica del Perú (Lima, Perú)  <https://orcid.org/0000-0002-3396-0150>  aeojeda@ucdavis.edu

Cómo citar / How to Cite Item: Ojeda, Almerindo. "Invención e inventiva en el arte colonial: una aproximación al corpus neogranadino". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 16 (2022): 9-32.





Invention and Inventiveness in Colonial Art: An Approach to the New Granada Corpus

Abstract: it is well known that engravings provided the fundamental models for Spanish American colonial art. But colonial art was not limited to copying engravings. The purpose of this article is to demonstrate that New Granadan colonial art, like the other regional variants of colonial art previously studied by the author, applied a series of inventive mechanisms to the engravings that served as a model, namely, *printing, reproduction, translation, installation, combination, adaptation, reinterpretation, and invention*. It is to be hoped that this study of New Granadan art contributes both to clarifying the specific contribution of colonial art to the universal history of art, and to identifying its true originality or autonomy.

Keywords: history of art; colonial art; New Kingdom of Granada; inventiveness; circulation of images; uses of print.

Invenção e inventividade na arte colonial: uma aproximação ao corpus da Nova Granada

Resumo: é sabido que as gravuras forneceram os modelos fundamentais para a arte colonial hispano-americana. Mas a arte colonial não se limitava a copiar gravuras. O objetivo deste artigo é demonstrar que a arte colonial neogranadense, como as outras variantes regionais da arte colonial anteriormente estudadas pelo autor, aplicava uma série de mecanismos inventivos às gravuras que serviam de modelo, a saber, *impressão, reprodução, tradução, instalação, combinação, adaptação, reinterpretação e invenção*. Espera-se que este estudo da arte neogranadense contribua tanto para esclarecer a contribuição específica da arte colonial para a história universal da arte, quanto para identificar sua verdadeira originalidade ou autonomia.

Palavras-chave: história da arte; arte colonial; Novo Reino de Granada; inventividade; circulação de imagens; usos de gravura.

Los mecanismos de la inventiva en el arte colonial

Es bien sabido que los grabados, mayormente europeos, proporcionaron los modelos fundamentales para el arte colonial hispanoamericano entre los siglos XVI al XVIII¹. Pero las obras de arte creadas en las colonias españolas también se alejaron, a veces dramáticamente, de las xilografías, los aguafuertes, los buriles, y las litografías que las inspiraron. Para describir estos alejamientos con precisión, hemos estudiado los resultados reunidos en el *Proyecto para el Estudio de las Fuentes Grabadas del Arte Colonial* (PESSCA por sus siglas en inglés), proyecto que se ha dedicado, en los últimos quince años, a identificar las fuentes grabadas del enorme *corpus* del arte colonial². El panorama que empieza a emerger de este estudio es que el uso de los grabados en la creación del arte colonial fue bastante diferenciado, variando desde la simple impresión en tacos de madera o planchas de cobre importadas de Europa hasta la producción de verdaderas *invenzione* u obras de arte sin precedente alguno. Entre ambos extremos podemos documentar modestas reproducciones de grabados importados, audaces traducciones de grabados a otros lenguajes artísticos, sorprendentes combinaciones de dos o más grabados, afortunadas instalaciones de composiciones basadas en grabados, ingeniosas adaptaciones de fuentes grabadas a sensibilidades locales, y reinterpretaciones radicales del contenido de la fuente grabada. Así llegamos a la conclusión de que distintos *mecanismos de la inventiva* operaron en el arte colonial. Se trata de los mecanismos de *impresión, reproducción, traducción, instalación, combinación, adaptación, reinterpretación, e invención*.

Nuestro estudio del material de PESSCA se ha desarrollado área geográfica por área geográfica, discerniendo los efectos de los mentados mecanismos de la inventiva en el arte colonial producido en los territorios de Quito y los actuales países de Perú, Bolivia, y México³.

1. Almerindo Ojeda, "El grabado como fuente del arte colonial: estado de la cuestión", en *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal Michaud*, eds. Cécile Michaud y José Torres della Pina (Lima: Colección Barbosa-Stern, 2009). El grabado también fue modelo, por supuesto, del arte europeo.

2. *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art* (PESSCA), página web, 2005-2021, <https://colonialart.org/>

3. Almerindo Ojeda, "The Use of Prints in Spanish Colonial Art: Approaching the Bolivian Corpus", en *The Art of Painting in Colonial Bolivia*, ed. Suzanne Stratton-Pruitt (Filadelfia: Saint Joseph's University Press, 2017), 137-153; "Los mecanismos de la inventiva en el arte colonial: una aproximación al *corpus* peruano", acta del 56 Congreso Internacional de Americanistas, Salamanca, Universidad de Salamanca, España, 16 al 20 de julio de 2018; "Los mecanismos de la inventiva en el arte colonial: una aproximación al *corpus* novohispano", en *El Antiguo Testamento y el Arte Novohispano. Catálogo de la exposición realizada en el Museo Nacional de San Carlos de octubre 2018 a marzo 2019*, coord. Marcela Corvera-Poiré (Ciudad de México: Museo Nacional de San Carlos, 2018), 45-65; "Los mecanismos de la inventiva del arte colonial: una aproximación al *corpus* quiteño", IV Simposio Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano "Las orillas del Barroco", Cáceres, Trujillo, Guadalupe, Extremadura, España, 10 al 12 de abril de 2019, en *Horizontes del Barroco. La cultura de un imperio*, vol. 23, *Universo barroco iberoamericano*, eds. María de los Ángeles Fernández-Valle, Carme López Calderón, Yolanda Fernández-Muñoz e Inmaculada Rodríguez-Moya y coords. Salvador Hernández-González y Eva Calvo (Santiago de Compostela y Sevilla: Andavira Editora S. L - Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes - Universidad Pablo de Olavide, 2021), 59-70, <https://rio.upo.es/xmlui/bitstream/handle/10433/14753/01.%20Fernando%20Rodríguez%20de%20la%20Flor.pdf?sequence=1&isAllowed=1>





El objetivo de este artículo es extender este análisis al *corpus* artístico producido fuera de Quito, concretamente en el Nuevo Reino de Granada. Incluido en este *corpus neogranadino* se encuentra el arte colonial creado en el extenso territorio constituido por las actuales Colombia, Venezuela, Panamá, y las áreas de Ecuador fuera de su ciudad capital Quito. Es de esperar que este estudio del arte neogranadino contribuirá, tanto al esclarecimiento de la contribución específica del arte colonial a la historia universal del arte, como a la identificación de su verdadera originalidad o autonomía.

En cuanto a la metodología de este estudio, procedimos de la manera siguiente. Una vez establecida la influencia de un grabado sobre una obra colonial, comparamos las diferencias entre el grabado y su resultado, tratando de discernir, en estas diferencias, los efectos de los distintos mecanismos de la inventiva que hemos propuesto. Vale recalcar que para establecer la influencia de un grabado sobre una obra colonial no basta con descubrir semejanzas entre ambas obras; es preciso identificar semejanzas que no sean dictadas por las iconografías de los temas representados. Así, para afirmar que una pintura colonial de la Anunciación deriva de un grabado preexistente del mismo tema, no basta tener, en ambas obras, a la Virgen María y al Arcángel Gabriel. Es preciso verificar, por ejemplo, que ambos personajes ocupen las mismas posiciones, tengan las mismas posturas, o estén ataviados de las mismas maneras. O que estén acompañados de los mismos objetos y que dichos objetos ocupen las mismas posiciones. O que ambas obras contengan textos que no provengan de la célebre salutación angélica⁴.

En este estudio nos referiremos constantemente a obras de arte reproducidas en la página web de PESSCA. Para visualizar estas reproducciones, basta con navegar a través de <https://colonialart.org/> e ingresar, en el buscador de la misma, los códigos PESSCA de las obras deseadas. Los códigos PESSCA son de varios tipos. Los códigos de las obras coloniales consisten en una secuencia de números seguida de una letra B; los códigos de las fuentes grabadas de las obras coloniales se componen de una secuencia de dígitos seguida de una letra A. Los códigos de las yuxtaposiciones de una obra colonial y su fuente grabada —las llamadas *correspondencias*— consisten del código de una obra colonial precedido del código de un grabado, mediando entre ambos una barra diagonal. Así, una obra colonial puede tener el código PESSCA 5275B; el grabado que le sirvió de fuente lleva el código PESSCA 652A, y el código de la correspondencia entre ambas obras es PESSCA 652A/5275B.

4. Almerindo Ojeda, "What is a correspondence?", *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art* (PESSCA), página web, 2005, <https://colonialart.org/essays/what-is-a-correspondence>



Impresión

Este es el mecanismo que alude a la impresión colonial de una *matriz* importada. En otras palabras, se refiere a la impresión de un taco de madera, una plancha de cobre, una piedra litográfica, o un tipo que fue cortado, grabado, fundido, o confeccionado fuera del Nuevo Reino de Granada. Aunque una matriz y una impresión tomada de ella son, estrictamente hablando, dos obras de arte distintas, una de ellas se usa para crear la otra. Y tanto la matriz como la impresión deben representar *una y la misma imagen*. Por tanto, aunque un impresor puede aplicar un alto grado de creatividad en su práctica artística, esta creatividad está constreñida por su obligación de *reproducir* una imagen grabada.

Aún no logramos identificar casos del mecanismo de impresión en el *corpus* neogranadino, ya que no se han encontrado impresiones tomadas de matrices europeas importadas al Nuevo Reino de Granada. Sin embargo, sí se importaron matrices a Quito. Así, está documentado que, en 1743, Joseph Maria Maugeri, Provincial de la Provincia Jesuita de Quito, llevó de España a su provincia, 15 *laminitas de tirar estampas*, así como 9 *dichas de plomo de lo mismo*⁵.

Los temas de las matrices importadas por el padre Maugeri fueron *figurativos*. Pero existe evidencia de que también se importaron matrices *tipográficas*. Así, en julio de 1735, la Compañía de Jesús coordinó la llegada a Cartagena de Indias de “tres cajones de letra de imprenta, con el fin de practicarla”⁶. Del mismo modo, para 1743 está igualmente documentada, en Cartagena o Santa Marta, la llegada de *letras de imprenta* (o tipos) para los *colegios* de la *Compañía de Jesús* de Quito, y para la conversión de nativos⁷.

Pero no solo fueron jesuitas los que importaron matrices. Después de ser expulsada la Compañía de Jesús de los territorios españoles en 1767, el principal impresor de Bogotá, don Antonio Espinoza de los Monteros, encargó *una porción de letra* de Madrid. Dichos tipos llegaron a Cartagena en 1781. El material costó 15 000 reales de vellón, y ocupaba nada menos que veintiocho cajas⁸.

5. Archivo General de Indias (AGI), Sevilla-España, Fondo: Casa de la Contratación, Sección: Contratación, leg. 8, Año de 1743. Tomado de Laura-Liliana Vargas-Murcia, “Estampas europeas en el Nuevo Reino de Granada (siglos XVI-XIX)” (tesis de doctorado, Universidad Pablo de Olavide, 2013), 139-140.

6. Alfonso Rubio, “Los inicios de la tipografía neogranadina, 1732-1782. Letras y cajistas hacia un lenguaje impreso”, *Lingüística y Literatura*, no. 71 (2016): 57, <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n71a03>

7. AGI, Fondo: Casa de la Contratación, Sección: Contratación 1638, leg. 8, año de 1743. Tomado de Vargas-Murcia, “Estampas europeas”, 139.

8. José Toribio Medina, *La imprenta en Bogotá (1739-1821)*. *Notas Bibliográficas* (Santiago de Chile: Imprenta Elzeviriana, 1904), XIV.



Reproducción

Este es el mecanismo que implica crear un grabado copiando otro grabado del mismo tipo. Así se crea una xilografía tras otra, un buril según otro, o una litografía tras otra. Un ejemplo de los efectos de este mecanismo en el Nuevo Reino de Granada es el grabado de *La Virgen de Chiquinquirá* creado en 1791 por Francisco Benito de Miranda tras el grabado del mismo tema abierto en Madrid por Juan Pérez en 1735⁹.

Ahora bien, es cierto que se ha sostenido que el grabado de Benito de Miranda no es una copia *directa* del grabado de Pérez, sino una copia *indirecta* del mismo, una copia mediada, en efecto, por el grabado del mismo tema abierto por Bernardo Albiztur y Tornaria (1744 – ca. 1807)¹⁰. Una comparación cuidadosa entre estas obras revela, sin embargo, que el grabado de Benito de Miranda sigue más de cerca al grabado de Pérez que al de Albiztur. Especialmente en la forma del lirio y la aureola de san Antonio de Padua¹¹.

Pero, ¿no podría ser que el grabado de Benito de Miranda se basara directamente en la imagen original de la Virgen de Chiquinquirá —la imagen taumatúrgica pintada por Alonso de Narváez en el siglo XVI—?¹² Aunque la pintura de Narváez bien podría ser la fuente original de todas las otras imágenes de La Chinca, es poco probable que esta pintura fuera la fuente *inmediata* del grabado de Benito de Miranda. Pues también aquí la obra de Benito de Miranda está más cerca al grabado de Pérez sea en los atributos de san Antonio y san Andrés, el cetro de la Virgen, la *mandorla* a su alrededor, o la amplitud del entorno del tema central¹³.

Encontramos otros ejemplos del mecanismo de reproducción en el Nuevo Reino de Granada en un folleto producido con ocasión de la campaña mundial de vacunación contra la viruela emprendida por la Corona española a comienzos del siglo XIX. El

9. Juan Pérez, *Virgen de Chiquinquirá*, 1735 / Francisco Benito de Miranda, *Virgen del Rosario de Chiquinquirá*, 1791. PESSCA 652A/5275B, <https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/advocations-of-the-virgin/virgen-de-chiquinquirá/652a-5275b>

10. Marta Fajardo de Rueda, “Francisco Benito de Miranda”, *Diccionario biográfico español* (Madrid: Real Academia de Historia, 2018), <http://dbe.rah.es/biografias/61141/francisco-benito-de-miranda> Se puede apreciar el grabado de Albiztur en Bernardo Albiztur y Tornaria, *Virgen del Rosario de Chiquinquirá*, 1764. PESSCA 5291A, <https://colonialart.org/artworks/5291a>

11. Se agradece a Liliana Vargas Murcia por sus iluminadoras observaciones al respecto.

12. Marta Fajardo de Rueda, “Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada”, *HISTOReLo. Revista de Historia Regional y Local* 6, no. 11 (2014): 87, <https://doi.org/10.15446/historelo.v6n11.4197>

13. Para una presentación detallada de la historia visual de la *Virgen de Chiquinquirá*, ver María-Cecilia Álvarez-White, *Chiquinquirá: arte y milagro* (Bogotá: Presidencia de la República de Colombia - Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1986).



folleto se tituló, en parte, *Origen y descubrimiento de la vaccina*. Los propósitos de este folleto fueron educar al público sobre la viruela, promover el uso de la vacuna contra esta enfermedad, y detallar el procedimiento de inoculación correspondiente. Este folleto fue publicado en Santafé de Bogotá en la casa editorial *La Patriótica*. Contenía cuatro ilustraciones grabadas que reproducían otras tantas ilustraciones al folleto del mismo título producido en Madrid un año antes¹⁴.

La primera de estas ilustraciones grabadas es el frontispicio del folleto, y representa a una vaca en un ambiente rural, *curioso y merecido homenaje al animal que hizo posible la preparación del virus [para la vacuna]*, como escribió Gabriel Giraldo Jaramillo. La segunda de estas ilustraciones es una representación de la aguja de vacunación y las *tomas* de la vacuna tras cuatro, ocho, y once días de haber sido inoculada. La tercera representa a una madre inoculando a su hijo, y la cuarta muestra a un niño que expone, sin reparo alguno, tres tomas de la inoculación.

Como observara Susana Ramírez-Martín, las versiones neogranadinas de estas ilustraciones dejan de lado toda ornamentación y material secundario, limitándose a comunicar la información esencial que debían transmitir. Así, la primera de las ilustraciones neogranadinas elimina a una de las dos vacas representadas en la ilustración española correspondiente; la tercera elimina la mesa ornamental que acompaña al grupo compuesto por la madre y su hijo, y la cuarta deja de lado los instrumentos musicales y al animal doméstico que entretiene al niño vacunado en la composición española¹⁵.

Cabe mencionar, que se ha sostenido que las planchas de los grabados neogranadinos fueron importadas de España¹⁶. De haber sido esto así, habríamos tenido

14. Ver José de Fonseca y Miranda, *Two cows in a rural setting*, 1801 / Unidentified Santaferero Artist, *Cow in a rural setting*, 1802. PESSCA 5292A/5292B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-cundinamarca/ciudad-de-bogota/antigua-imprenta-de-nicolas-calvo-quijano-la-patriotica#c5292a-5292b> José de Fonseca y Miranda, *Smallpox vaccination needle and takes*, 1801 / Unidentified Santaferero Artist, *Smallpox vaccination needle and takes*, 1802. PESSCA 5293A/5293B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-cundinamarca/ciudad-de-bogota/antigua-imprenta-de-nicolas-calvo-quijano-la-patriotica#c5293a-5293b> José de Fonseca y Miranda, *Mother Vaccinating her Child against Smallpox*, 1801 / Unidentified Santaferero Artist, *Mother Vaccinating her Child against Smallpox*, 1802. PESSCA 5294A/5294B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-cundinamarca/ciudad-de-bogota/antigua-imprenta-de-nicolas-calvo-quijano-la-patriotica#c5294a-5294b> José de Fonseca y Miranda, *Child Vaccinated against Smallpox*, 1801 / Unidentified Santaferero Artist, *Child Vaccinated against Smallpox*, 1802. PESSCA 5295A/5295B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-cundinamarca/ciudad-de-bogota/antigua-imprenta-de-nicolas-calvo-quijano-la-patriotica#c5295a-5295b> Versiones locales de este folleto se publicaron también en Lima y Ciudad de México. Ver Álvaro Garzón-Marthá, *Historia y catálogo descriptivo de la imprenta en Colombia (1738-1810)* (Bogotá: s.e., 2008), 398.

15. Academia Nacional de Medicina [Colombia], "redes de propagación de la vacuna en Nueva Granada: institución y documentos, doctora Susana-María Ramírez-Martín, 24 mayo de 2018", video de YouTube, 5 de junio de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=UwSSOi0pkKo>

16. Gabriel Giraldo-Jaramillo, *El grabado en Colombia* (Bogotá: ABC, 1959), 115.



un ejemplo del mecanismo de impresión presentado en la sección 1. Los hechos, sin embargo, no abonan esta hipótesis. Para empezar, la página titular del folleto neogranadino lleva el *imprimatur* de la imprenta local. Por otro lado, las dos ediciones difieren marcadamente. No solo en diagramación y tipografía, sino también en ilustración, especialmente, en ilustración.

Traducción

Aquí nos referimos a la recreación de un diseño grabado mediante una técnica diferente, sea esta gráfica, pictórica, escultural, o arquitectónica. Un buen ejemplo de este mecanismo es la litografía de san Cristóbal realizada por Justo Pastor Lozada en 1823. Esta litografía sigue una xilografía española del siglo XVIII¹⁷. Aunque la litografía de Lozada se realizó en tiempos poscoloniales, la obra es enteramente colonial, tanto en su forma como en su contenido.

También ejemplos del mecanismo de traducción son las distintas formas de ornamentación de un grabado, sea mediante la iluminación, el bordado, o la aplicación. Imágenes de la Virgen de Chiquinquirá nos ofrecen ejemplos de todas estas formas de ornamentación¹⁸. Pero no son los únicos. Por un lado, tenemos la serie de apóstoles grabados por Marco Alvise Pitteri (1702-1786) tras diseños de Giovanni Battista Piazzetta (1683-1754) que se encuentran en la capilla de Jesús Nazareno en Marinilla, Antioquia-Colombia. Estos grabados han sido iluminados y adheridos a láminas de vidrio por sus anversos, aparentando así ser pinturas sobre vidrio invertido¹⁹. Por otro

17. Anonymous, *Saint Christopher*, siglo XVIII / Justo Pastor Lozada, *Saint Christopher*, 1823. PESSCA 632A/4630B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-cundinamarca/ciudad-de-bogota/antiguas-imprentas-no-identificadas#c632a-4630b>

18. Bernardo Albiztur y Tornaria, *Virgen del Rosario de Chiquinquirá*, 1764 / Unidentified Illuminator and Gilder, *Virgen del Rosario de Chiquinquirá*, siglo XVIII. PESSCA 5291A/5291B <https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/advocations-of-the-virgin/virgen-de-chiquinquir%C3%A1-5291a-5291b> Juan Pérez, *Virgen de Chiquinquirá*, 1735 / Unidentified Embroiderer, *Virgen del Rosario de Chiquinquirá*, siglo XVIII. PESSCA 652A/4780B, <https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/advocations-of-the-virgin/virgen-de-chiquinquir%C3%A1-4780b> Francisco Benito de Miranda, *Virgen del Rosario de Chiquinquirá*, 1791 / Francisco Benito de Miranda and Unidentified Ornamentalist, *Virgen del Rosario de Chiquinquirá*, siglo XVIII o XIX. PESSCA 5290A/5290B <https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/advocations-of-the-virgin/virgen-de-chiquinquir%C3%A1-5290a-5290b>

19. Marco Alvise Pitteri, *Saint Peter*, 1742 / Anonymous, *Saint Peter the Apostle*, siglo XVIII. Código: 1737B, ver PESSCA 408A / 1737B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-antioquia/ciudad-de-marinilla/iglesia-de-jesus-nazareno#c408a-1737b> Ver también Gustavo-Adolfo Vives-Mejía, "Series iconográficas quiteñas en Antioquia", en *Arte quiteño más allá de Quito: memorias del seminario internacional*, agosto 2007, ed. Alfonso Ortiz-Crespo (Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, 2010), 128-143. Muchas de las correspondencias de este ensayo se deben a Gustavo Adolfo Vives Mejía. Ver en las páginas de PESSCA, las descripciones de las obras que remitimos desde los enlaces incluidos en este artículo.



lado, el Museo Colonial de Bogotá recoge una importante colección de grabados iluminados²⁰, la iglesia de Las Nieves de Bogotá alberga una serie parcial de profetas grabados por Cornelis Galle I (1576-1650) e iluminados por un artista neogranadino no identificado²¹. El Museo de El Chicó exhibe, por su parte, un notable grabado de san Agustín, abierto por Johan Friederich Greuter (1590-1662) tras diseño de Pieter de Witte, que ha sido hermosamente dorado e iluminado²².

Regresando ahora a traducciones que abandonan la *materialidad* de los grabados surgen, en primer, lugar los dibujos y, especialmente, los dibujos de trazo puro. Ejemplos de estos serían los integrantes del célebre *corpus* gráfico tradicionalmente atribuido a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos y custodiados en el Museo Colonial de Bogotá desde su fundación. De momento, hemos identificado las fuentes grabadas de varios de los 106 dibujos de este *corpus*²³. Sin embargo, el análisis material de estos dibujos plantea serias dudas sobre la autenticidad de los mismos e incluso sobre su origen colonial²⁴. Tales dudas deberán ser despejadas antes de poder ser considerados resultados de mecanismos de la inventiva colonial.

Son muchísimas las traducciones de obras grabadas a obras pictóricas en el Nuevo Reino de Granada. Estas obras pictóricas son muy distintas entre sí. Centrándonos solo en sus soportes, y dejando de lado la gran cantidad de obras sobre lienzo,

20. Museo Colonial, *Catálogo de bienes gráficos y documentales Museo Colonial* (Bogotá: Ministerio de Cultura - Colsubsidio, 2020), cat. 111-125.

21. Cornelis Galle I, BARUCH. Aduentum Chrifti in carnem, poftremaq. mundi / Tempora praedico praemoneoq. pios, 1613 / Unidentified Illuminator, BARUCH. Aduentum Chrifti in carnem, poftremaq. mundi / Tempora praedico praemoneoq. Pios, siglo XVII. PESSCA 3942A/3942B – 3945A/3945B <https://colonialart.org/archives/subjects/old-testament/kings-prophets-and-sibyls/prophets/3942a-3942b>

22. Johan Friedrich Greuter, *Saint Augustine*. Código: 1697A / Anonymous, *Saint Augustine*, siglo XVIII- PESSCA 1697A/1697B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-cundinamarca/ciudad-de-bogota/museo-de-el-chico/1697a-1697b> El nombre latinizado de Pieter de Witte es *Petrus Candid*.

23. Ver, por ejemplo, Unidentified Artist, *O Tristissimum Spectaculum*, ca. 1750. PESSCA 658BB <https://colonialart.org/artworks/658bb> Unidentified Artist, *Madonna of the Chair*, ca. 1750. PESSCA 659BB <https://colonialart.org/artworks/659bb> Unidentified Artist, *Saint Thomas Aquinas*, ca. 1750. PESSCA 1593BB <https://colonialart.org/artworks/1593bb> Unidentified Artist, *Mater Amabilis (Virgo Orans)*, ca. 1750. PESSCA 5365BB <https://colonialart.org/artworks/5365bb> Unidentified Artist, *Mater Amabilis (Virgo Orans)*, ca. 1750. PESSCA 5365BB-bis <https://colonialart.org/artworks/5365bb-bis> Siendo el último de estos una repetición del anterior.

24. Aaron Hyman, "Collecting by creating, or what we want for our colonial artists: The forged drawings of Vásquez de Arce y Ceballos", conferencia presentada en el 105th Annual Conference of the College Art Association, Nueva York, febrero 15-17 de 2017; Alessia Frassani, "Gregorio Vásquez y la colección de dibujos del Museo Colonial", en *Catálogo Museo Colonial Volumen V: Bienes gráficos y documentales* (Bogotá: Museo Colonial de Bogotá, 2020), 43-64.



tenemos pinturas sobre vidrio²⁵, madera²⁶, cobre²⁷, muros²⁸, piedra²⁹, e incluso madreperla al natural³⁰.

Con respecto a traducciones de lenguajes artísticos tridimensionales tenemos las notables tallas sobre madera policromada y dorada de la iglesia de San Francisco de Bogotá³¹. Más allá de estas, tenemos obras de estuco modelado³², piedra

25. Joseph Kollanetz, *Saint John Nepomucene*. Código: 1999A / Anonymous, *Saint John Nepomucene*, siglo XVIII. PESSCA 1999A/1999B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-cundinamarca/ciudad-de-bogota/museo-de-el-chico/1999a-1999b> Klauber Workshop, *Saint Anthony of Padua*, ca. 1750 / Quito School, *Saint Anthony of Padua*, siglo XVIII. PESSCA 2495A/2495B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-antioquia/ciudad-de-medellin/monasterio-carmelita-de-san-jose/2495a-2495b> Jozef Wolfgang Xaver Klauber, *Saint Dominic Receiving the Rosary from the Virgin*, siglo XVIII / Unidentified Artist, *Saint Dominic Receiving the Rosary from the Virgin*, siglo XVIII o XIX. PESSCA 3050A/3050B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-antioquia/ciudad-de-medellin/monasterio-carmelita-de-san-jose/3050a-3050b>

26. Benoît Thiboust, *Angels gird Aquinas with the girdle of chastity*, 1689-1691 / Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, *Angels gird Aquinas with the girdle of chastity*, ca. 1689. PESSCA 1593A/1593B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-antioquia/ciudad-de-medellin/rodrigo-cardona-martinez-collection/1593a-1593b> Heinrich Aldegrever, *Susan at her bath*, 1555 / Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, *Susan at her bath*, siglo XVII. PESSCA 1598A/1598B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-cundinamarca/ciudad-de-bogota/museo-colonial-formerly-museo-de-arte-colonial/1598a-1598b> José María Martín, *Virgen de la Consolación*, 1826 / Anonymous, *Virgen de la Consolación*, siglo XIX. PESSCA <https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/advocations-of-the-virgin/virgen-de-la-consolacion/1591a-1641b> Unidentified Artist, *Saint Gregory the Great* / Unidentified Artist, *Saint Gregory the Great*, siglo XVII. PESSCA <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-del-cauca/ciudad-de-popayan/casa-del-poeta-valencia/3104a-3104b>

27. Pier Leone Ghezzi, *Saint Joseph*, 1707. Código: 3317A / Unidentified Artist, *Saint Joseph*, siglo XVII o XVIII. PESSCA 3317A/3317B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-antioquia/ciudad-de-medellin/catedral-basilica-metropolitana-de-la-inmaculada-concepcion/3317a-3317b> Anton Wierix, *The Transverberation of St. Teresa*. PESSCA 100A/4162B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-antioquia/ciudad-de-medellin/museo-de-antioquia/100a-4162b>

28. Juan de Arphe y Villafañe, *Rhinoceros*, 1585. Código: 689A / Anonymous, *Rhinoceros*, siglo XVI o XVII. Código: 689B. PESSCA 689A/689B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-boyaca/ciudad-de-tunjaca/casa-del-escribano-don-juan-de-vargas#c689a-689b>

29. Raphael Sadeler, *Mystical nuptials of Saint Catherine of Alexandria*, 1570-1632 / Unidentified Artist, *Mystical nuptials of Saint Catherine of Alexandria*, siglo XVII. PESSCA 4392A/4392B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-cundinamarca/ciudad-de-bogota/museo-colonial-formerly-museo-de-arte-colonial/4392a-4392b>

30. Cornelis van Caukercken, *Saint Peter the Apostle*, ca. 1640-1680 / Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, *Saint Peter*, siglo XVII y XVIII. PESSCA 2542A/3165B <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/series-of-apostles#c2542a-3165b>

31. Cornelis Galle I, *The Return from Egypt*, 1597-1610 / Anonymous, *The Return from Egypt*, ca. 1625. PESSCA 686A/687B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-cundinamarca/ciudad-de-bogota/convento-de-san-francisco#c686a-687b>

32. Cornelis Galle II, *The Holy Family with Saint Anne*, 17th century / Unidentified Neogranadine Artist, *The Holy Family with Saint Anne*, 17th century. PESSCA 2647A/4879B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-cundinamarca/ciudad-de-bogota/seminario-mayor-de-san-jose/2647a-4879b>; Albrecht Dürer, *The crowning with thorns and the mocking of Christ*, 1509 / Lorenzo de Lugo or Francisco de Sandoval, *The crowning with thorns and the mocking of Christ*, 1686-1689. PESSCA 4728A/4728B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-boyaca/ciudad-de-tunjaca/iglesia-de-santo-domingo/4728a-4728b>



tallada³³ y marfil³⁴. Pero también tenemos traducciones a los lenguajes de la orfebrería. En primer lugar *La Lechuga*, la célebre custodia producida en el taller de José de Galaz³⁵. Hay también notables traducciones al lenguaje arquitectónico. Aquí encontramos traducciones de grabados a cielos³⁶, columnas³⁷, frisos³⁸, portadas³⁹ y tabernáculos⁴⁰.

En resumen, el arte gráfico europeo se tradujo a una amplia gama de lenguajes artísticos en el Nuevo Reino de Granada. Cada uno de estos lenguajes ofrece distintas posibilidades expresivas y retos técnicos propios.

Instalación

Este es el mecanismo por el cual obras coloniales inspiradas por grabados se colocan en el espacio de tal manera que con ello ganan valor simbólico adicional. Un ejemplo común de este mecanismo consiste en colocar traducciones de representaciones grabadas de los cuatro evangelistas sobre púlpitos coloniales. Y es que es en virtud de esta colocación es que los evangelistas se convierten en muros

33. Sebastiano Serlio Bolognese, *Frieze*, 1544 / Bartolomé Carrión, *Frieze (detail)*, 1600. PESSCA 1524A/1524B <https://colonialart.org/archives/subjects/architecture/friezes-frisos/1524a-1524b>

34. Johan Sadeler I, *The Holy Family in Egypt served by angels*, 1581 / Unidentified Artist, *The Holy Family*, siglo XVIII. PESSCA 5160A/5160B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/unidentified-departments/unidentified-collections/5160a-5160b>

35. Unidentified Artist, *Wettenhausen Monstrance (Hierothea Wettenhusaria)*, 1681 / Workshop of Jose Galaz, *Monstrance with archangel stem (La Lechuga) (Detail)*, 1700-1707. PESSCA 3619A/3622B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-cundinamarca/ciudad-de-bogota/banco-de-la-republica/3619a-3622b>

36. Sebastiano Serlio Bolognese, *Panelled Ceiling Ornaments*, 1537 / Luis Márquez (?), *Flat Ceiling*, 1618. PESSCA 952A/1572B, <https://colonialart.org/archives/subjects/architecture/ceilings-cielos/flat-rasos/952a-1572b> Sebastiano Serlio Bolognese, *Panelled Ceiling Ornaments*, 1537 / Alonso de León (carpentry) and Juan de Rojas (gilding), *Flat Ceiling*, 1598. PESSCA 1571A/1571B <https://colonialart.org/archives/subjects/architecture/ceilings-cielos/flat-rasos/1571a-1571b>

37. Juan de Arphe y Villafañe, *The Composite Order*, 1585 / Anonymous, *Altarpiece column*, siglo XVII. PESSCA 1528A/1528B <https://colonialart.org/archives/subjects/architecture/supports-soportes/columns-columnas/1528a-1528b> Bartolomé Carrión, *Capital*, 1598. PESSCA <https://colonialart.org/artworks/1584B/view>

38. Sebastiano Serlio Bolognese, *Frieze*, 1544 / Bartolomé Carrión, *Frieze (detail)*, 1600. PESSCA 1524A/1524B <https://colonialart.org/archives/subjects/architecture/friezes-frisos/1524a-1524b>

39. Giacomo Barozzi da Vignola, *Vigna Grimani Portal*, 1593 / Marcos Guerra ¿?, *Portal*, 1667. PESSCA 1496A/1579B <https://colonialart.org/archives/subjects/architecture/portals-portadas/1496a-1579b> Giacomo Barozzi da Vignola, *Portal of the Farnese Palace in Caprarola* / Anonymous, *Portal*, siglo XIX. PESSCA 1509A/1580B <https://colonialart.org/archives/subjects/architecture/portals-portadas/1509a-1580b> Sebastiano Serlio Bolognese, *Rustic portal*, 1537 / Pedro Pérez ¿?, *Portal*, 1638, PESSCA 1569A/1570 <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-boyaca/ciudad-de-tunja/iglesia-de-san-ignacio#c1569a-1570b>.

40. Andrea Pozzo, *Tabernacolo Ottangolare*, 1700 / Adolfo Dueñas, *Altar*, siglo XIX. PESSCA 1585A/1585B <https://colonialart.org/archives/subjects/architecture/altars-altares/1585a-1585b>



simbólicos tras los cuales la palabra divina se predica. Uno de estos púlpitos se encuentra en la iglesia de Santa Bárbara de Santa Fe de Antioquia. Los cuatro paneles que este púlpito ofrece a los fieles llevan representaciones pintadas de los cuatro evangelistas basadas en diseños rococó creados por Gottfried Bernhard Göz (1708-1774). Estos diseños fueron luego grabados y publicados por la Casa Editorial Klauber de Augsburgo, Bavaria, entre 1737 y 1742⁴¹.

Valores simbólicos similares se añaden al tallar un apostolado sobre el púlpito de la iglesia de San Francisco de Bogotá. Estas tallas —relieves policromados y dorados— se basan en una serie de apóstoles grabada por Raphael Sadeler I (1500-1632) en 1595. Como sugerimos para el caso de los evangelistas, tallar apóstoles sobre uno de los púlpitos de la iglesia San Francisco de Bogotá los convierte en muros desde los cuales los dogmas de la fe se transmiten a los fieles. Esta referencia a los dogmas de la fe no es caprichosa. Como los mismos grabados de Sadeler lo revelan, los doce apóstoles están asociados, uno a uno, a los doce artículos del Credo, también llamado *Credo* o *Símbolo de los Apóstoles*⁴².

Un ejemplo más complejo del mecanismo de instalación nos lo ofrece una custodia forjada y tallada por Antonio Rodríguez y N. Álvarez en 1773. Esta custodia, hoy en el Museo de Arte Religioso de Popayán, está basada en la página titular de la crónica de la Dinastía Habsburgo compuesta por Hortensio Pallavicino (1608-1691)⁴³. Esta página titular, que fue grabada por Federico Agnelli (1626-1702), nos muestra a un águila bicéfala —emblemática de la Casa de Habsburgo— en cuyo corazón se inscribe el título

41. Gottfried Bernhard Göz, *Saint Augustine*, 1732-1742 / José Pablo Chaves, *Saint Augustine*, siglo XVIII. PESSCA 2213A/2216B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-antioquia/ciudad-de-santa-fe-de-antioquia/iglesia-de-santa-barbara#c2213a-2216b> Gottfried Bernhard Göz, *Saint Jerome*, 1737-1742 / José Pablo Chaves, *Saint Jerome*, siglo XVIII. PESSCA 2214A/2217B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-antioquia/ciudad-de-santa-fe-de-antioquia/iglesia-de-santa-barbara#c2214a-2217b> Gottfried Bernhard Göz, *Saint Ambrose*, 1737-1742 / José Pablo Chaves, *Saint Ambrose*, siglo XVIII. PESSCA 2955A/2956B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-antioquia/ciudad-de-santa-fe-de-antioquia/iglesia-de-santa-barbara#c2955a-2956b> Klauber Workshop, *Saint Gregory the Great*, siglo XVIII / José Pablo Chaves, *Saint Gregory the Great*, siglo XVIII. PESSCA 3221A/3222B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-antioquia/ciudad-de-santa-fe-de-antioquia/iglesia-de-santa-barbara#c3221a-3222b>

42. Raphael Sadeler I, *Qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria virgine*, 1595 / Unidentified Santafereno Artist, *Saint James the Greater*, 1623-1633. PESSCA 1708A/1587B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-cundinamarca/ciudad-de-bogota/convento-de-san-francisco#c1708a-1587b> La asociación entre los doce artículos del Credo y los doce apóstoles se basa en la creencia, documentada desde el siglo IV, de que el Credo fue compuesto colectivamente por los apóstoles, a razón de un artículo por apóstol, una vez que Cristo les encomendó evangelizar las naciones del mundo. Esta creencia empezó a resquebrajarse en el siglo XV, pero pervivió en la iconografía. Ver Jack Rogers, *Presbyterian Creeds* (Louisville: Westminster John Knox Press, 1985), 62-63.

43. Hortensio Pallavicino, *Austriaci Caesare* (Milano: Ludovico Montia, 1649).



de la crónica de Pallavicino. En la custodia, el águila bicéfala de los Austria constituye el cuerpo del ostensorio, y el corazón del águila es el sol en el que se exhibe la hostia consagrada. Aquí tenemos, por tanto, una doble instalación. Primero, el diseño de la página titular se instala como el cuerpo de la custodia. Segundo, la Santa Eucaristía se presenta como el corazón del águila que representa a la Casa de Habsburgo. En la primera instalación, un receptáculo metafórico del título de una crónica se convierte en un receptáculo literal de la Santa Eucaristía; en la segunda, la Eucaristía se coloca en el centro mismo de la dinastía imperial que gobierna el territorio⁴⁴.

Combinación

Este es el mecanismo por el cual dos o más grabados se usan en la creación de una misma composición. Un buen ejemplo de este mecanismo puede verse en las pinturas murales de las techumbres de la sala principal de la Casa del Escribano don Juan de Vargas en Tunja. En efecto, como bien señaló Martín Soria en 1956, la iconografía de estas techumbres, que datan de fines del siglo XVI o comienzos del siglo XVII, deriva de varios paneles de ornamentación manierista grabados entre 1540 y 1560 por René Boyvin (1520-1585) tras diseños de Léonard Thiry (activo ca. 1530 y ca. 1550). Como los paneles que los inspiraron, las pinturas murales de Tunja representan varios dioses y diosas greco-romanas (Diana, Juno, Júpiter, y Minerva). Estos son altamente ornamentales, y revelan el influjo de la primera escuela de Fontainebleau, especialmente, el de Giovanni Battista di Jacopo (1494-1540), mejor conocido como *Rosso Fiorentino*⁴⁵.

Otro ejemplo de este mecanismo es una pintura de Antonio Acero de la Cruz, pintor neogranadino del siglo XVII. La pintura que tenemos en mente representa tres trinidades superpuestas. En primer lugar, está la *Trinidad Divina* compuesta por Dios Padre, Dios Hijo, y Dios Espíritu Santo. En segundo lugar, está una *Primera Trinidad Terrenal* compuesta por Jesús, María, y José. Finalmente, está una *Segunda Trinidad Terrenal*, compuesta esta vez por la Virgen María, su padre Joaquín, y su madre Ana⁴⁶. Las primeras dos trinidades derivan de un conocido grabado de Hieronymus Wierix (1548-1624) —si no de una imagen de espejo de esta— mientras que la tercera de

44. Federico Agnelli, 1649 / Antonio Rodríguez & N. Álvarez, *Habsburg Monstrance* (Detail), 1773. PESSCA 3809A/3809B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-del-cauca/ciudad-de-popayan/museo-de-arte-religioso/3809a-3809b>

45. Juan de Arphe y Villafañe, *Rhinoceros*, 1585 / Anonymous, *Rhinoceros*, siglo XVI o XVII. PESSCA 691A/691B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-boyaca/ciudad-de-tunja/casa-del-escribano-don-juan-de-vargas#c689a-689b>

46. Antonio Acero de la Cruz, *Triple Trinity*, siglo XVII. PESSCA 3388B <https://colonialart.org/artworks/3388b>



estas trinitades se basa en un grabado, también muy conocido, de Schelte Adamsz à Bolswert (1586-1659) tras un diseño de Gerard Seghers (1591-1651)⁴⁷. Este segundo grabado tiene, a propósito, una fuerte conexión local, ya que fue dedicado al Padre Ildephonso de Buyça, jesuita español que fungió como procurador general de la Provincia Peruana de la Compañía de Jesús. Esta dedicatoria fue además emitida por el padre Fabián López, otro jesuita español asignado a la *Provincia Peruviana*, quien eventualmente llegó a ser procurador general de Indias para la Compañía de Jesús⁴⁸.

Para un tercer ejemplo del mecanismo de combinación, dirijamos nuestra atención a otra custodia del Museo de Arte Religioso de Popayán, esto es, a la custodia producida por José de la Iglesia en 1743. En esta lujosa custodia, vemos dos figuras modeladas. Una de ellas corona el sol de la custodia y representa al Padre Eterno con los brazos abiertos. La otra representa un arcángel que sirve de fuste al ostensorio, pues sostiene al sol de la misma con brazos elevados⁴⁹. Estas figuras provienen de dos grabados distintos. El primero ilustra el segundo libro del *Pindus Charitatis*, obra de François-Desiré de Sevin (activo entre 1640 y 1700) publicada en Amberes ca. 1695. El segundo de estos grabados representa la Custodia de Wettenhausen (*Hierotheca Wettenhusaria*), y fue publicado como ilustración a la traducción latina de 1681 del *Mondo Simbolico* de Filippo Picinelli⁵⁰. Cabe añadir que la idea de usar un arcángel de brazos erguidos como fuste de custodia fue enormemente popular en el arte colonial. Fuera del Nuevo Reino de Granada, la podemos documentar en México, por el norte, y en Arequipa, Cusco, y Potosí, por el sur.

47. Hieronymus Wierix, *Double Trinity (The Promenade of Jesus)*, 1649. PESSCA 89° <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-boyaca/ciudad-de-duitama/museo-de-arte-religioso#c89a-3388b>

48. Almerindo Ojeda, "La difusión de un interesante grabado en el Virreinato del Perú", ponencia presentada en el Segundo Congreso Internacional de Arte Peruano, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú, 24 de octubre de 2018.

49. José de la Iglesia, *Monstrance with archangel stem, paschal lamb in the base of the sun, and God the Father as colophon*, 1740. PESSCA 3620C <https://colonialart.org/artworks/3620c>

50. Unidentified Artist, *Wettenhausen Monstrance (Hierotheca Wettenhusaria)*, 1681 / José de la Iglesia, *Monstrance with archangel stem, paschal lamb in the base of the sun, and God the Father as colophon*, 1740. PESSCA 3619A/3620B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-del-cauca/ciudad-de-popayan/museo-de-arte-religioso#c3619a-3620b> Jacob Peeters o Jacobus de Man, *Monstrance surmounted by God the Father and God the Spirit (Laudetur Sanctissimum Sacramentum)*, 1675 / José de la Iglesia, *Monstrance with archangel stem, paschal lamb in the base of the sun, and God the Father as colophon*, 1740. PESSCA 3915A/3620B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-del-cauca/ciudad-de-popayan/museo-de-arte-religioso#c3915a-3620b> Ver José-Andrés de Leo-Martínez, "A propósito de la platería oaxaqueña: un estudio desde lo histórico y la forma", en *Áurea quersoneso. estudios sobre la plata iberoamericana: siglos XVI-XIX*, coords. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, Jesús Paniagua-Pérez y Nuria Salazar-Simarro (Lisboa, León y Ciudad de México: Universidade Católica Portuguesa - Universidad de León - CONACULTA - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014), 193-204; Marta Fajardo de Rueda, "Orígenes, significados y creatividad en la orfebrería colonial: la custodia de la iglesia de San Ignacio de la Compañía de Jesús de Santafé (La Lechuga)", *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* 19, no. 29 (2016): 7-19, <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/60259> Presumiblemente, este segundo grabado reproduce una custodia encontrada en la Abadía de Wettenhausen, Kammeltal, Bavaria, Alemania.

Adaptación

Este es el mecanismo que cambia la fuente grabada de una obra colonial para que esta responda a las necesidades y sensibilidades de la cultura local. O también para que sea capaz de asumir nuevas funciones en ella. Este cambio puede afectar tanto a la forma como al contenido. Los cambios de forma pueden alterar la escala, el formato, o el estilo de la fuente; los cambios de contenido pueden ser grandes o pequeños, pero nunca modificar la *identidad* de los personajes principales, eventos centrales, o ideas fundamentales del grabado. Este es un tema al cual regresaremos en la sección siguiente.

Ya hemos dado algunos ejemplos del mecanismo de adaptación en las ilustraciones neogranadinas del folleto publicado en ocasión de la campaña mundial de vacunación contra la viruela. Como detallamos más arriba, las fuentes de las ilustraciones coloniales fueron despojadas de detalles que pudieran distraer o complicar el crítico mensaje sanitario original⁵¹.

Otro ejemplo de adaptación del contenido puede ser detectado en la pintura sobre *El Patrocinio de San José* de la iglesia de San Francisco de Buga, en el Valle del Cauca. La pintura deriva de un grabado producido por el importante taller regentado por la familia Remondini en Bassano del Grappa (Véneto, Italia) en la segunda mitad del siglo XVIII —si no de un grabado anterior copiado en dicho taller—. Iconográficamente, la pintura sigue muy de cerca a su fuente. Excepto por un detalle: la edad de San José. Mientras que el grabado representa al santo como un anciano de barba canosa frondosa, la pintura lo representa como un hombre joven con una barba negra que sigue los contornos de su rostro⁵². Este detalle es crítico, pues la edad de José de Nazareth ha sido el tema más controversial de su iconografía. Las Escrituras canónicas no se pronuncian sobre la edad del padre putativo del Salvador. Pero, aunque es posible escribir sobre él sin indicar su edad, es más bien imposible pintarlo sin hacerlo.

La idea de que José era un hombre mayor al casarse con María surge de *apocrypha* que reforzaba piadosamente la doctrina de la concepción asexual de Cristo. Esta

51. José de Fonseca y Miranda, *Two Cows in a Rural Setting*, 1801 / Unidentified Santafereno Artist, *Cow in a Rural Setting*, 1802. PESSCA 5292A/5292B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-cundinamarca/ciudad-de-bogota/antigua-imprenta-de-nicolas-calvo-quijano-la-patriotica#c5292a-5292b>

52. Remondini Workshop, *Patrocinium of Saint Joseph*, segunda mitad del siglo XVIII / Unidentified Artist, *Patrocinium of Saint Joseph*, siglo XVIII. PESSCA 3692A/3692 <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/joseph-of-nazareth/3692a-3692b>





idea se representó en el arte medieval hasta el siglo XVI, cuando Joannes Molanus (1533-1585), interpretando la *dicta* tridentina, opinó que el santo debería ser representado como un hombre de veintitantos años. Una prolongada controversial se produjo. En ella, autoridades como Petrus Canisius (1521-1597) y Federico Borromeo (1564-1631) sostuvieron que José de Nazareth debería seguir siendo representado como un anciano. Tanto para honrar la tradición iconográfica como para mejor entender su castidad. Fue aquí que los tratadistas españoles Francisco Pacheco (1564-1644) y Juan Interián de Ayala (1656-1730) jugaron un rol decisivo al argüir que el santo debería ser representado como un hombre de treinta y tantos o cuarenta y tantos años dado el vigor que sus esfuerzos exigirían. Como lo revela la adaptación de la pintura de San Francisco de Buga, la influencia de los académicos fue decisiva, tanto en España como en sus territorios ultramarinos⁵³.

Pasando a ejemplos de adaptación en la forma, consideremos un notable apostolado pintado por un pintor no identificado y recogido hoy en el Museo de Arte Religioso de Popayán. Este apostolado deriva de uno grabado por Marco Alvise Pitteri tras pinturas de Giovanni Battista Piazzetta⁵⁴. Esta serie de Piazzetta-Pitteri fue enormemente popular en los territorios coloniales, y la hemos mencionado ya en conexión al mecanismo de traducción.

Aunque el apostolado de Popayán deriva del apostolado grabado por Pitteri existe una diferencia importante entre ambos. Mientras que los grabados nos presentan a los apóstoles en bustos, las pinturas lo hacen a cuerpo completo. Por qué habrían de hacerlo es, por supuesto, imposible de determinar sin tener a la vista los contratos de la obra en cuestión. Sin embargo, observamos cambios de escala y formato en la traducción de grabados a pinturas. Estos cambios facilitan la *apreciación colectiva* de estas obras en iglesias, por ejemplo. Y esto contrasta con la *apreciación individual* que los grabados en general favorecen.

Por otro lado, notamos que estos cambios de escala y formato le permiten al pintor representar escenas de trasfondo en la mitad inferior de las composiciones. Estas escenas representan los martirios de los apóstoles pintados a cuerpo completo en los primeros planos respectivos. Resulta así que una adaptación en la forma

53. Charlene Villaseñor-Black, *Creating the Cult of St. Joseph. Art and Gender in the Spanish Empire* (Princeton: Princeton University Press, 2006), 46-47; Irma Barriga, *Patrocinio, monarquía y poder: el glorioso patriarca señor San Joseph en el Perú virreinal* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú - Instituto Riva-Agüero, 2010), 118-120.

54. Marco Alvise Pitteri, *Saint Paul, 1742* / Anonymous, *Saint Paul, siglo XIX*. PESSCA 671A/671B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-del-cauca/ciudad-de-popayan/museo-de-arte-religioso#c671a-671b>



—cambio en el tipo de retrato— hace posible una adaptación en el contenido. Es muy posible que estas adaptaciones posibiliten la aplicación de otro mecanismo, pues los martirios en cuestión bien podrían provenir de otros grabados. La adaptación posibilitaría así la combinación.

Reinterpretación

Este es el mecanismo por el cual la misma *identidad* de los personajes principales, los eventos centrales, o las ideas fundamentales representadas en un grabado cambian al transformarse en una obra colonial. Así, si la adaptación implica cambios *cuantitativos* a una fuente grabada, la Reinterpretación implica cambios *cualitativos* a la misma.

Tenemos un buen ejemplo del mecanismo de reinterpretación en la pintura de *San Luis Gonzaga* que se encuentra en el Museo Santuario San Pedro Claver de Cartagena. Esta pintura, realizada por un artista neogranadino no identificado, se basa en un grabado abierto mucho antes por Domenico Tibaldi (1541-1583) tras una pintura del siglo XVI de Orazio Sammacchini (1532-1577)⁵⁵. Lo que hace de este un ejemplo de reinterpretación es que el grabado de Tibaldi no es en absoluto sobre *San Luis Gonzaga*, sino más bien sobre *La Anunciación*. La conexión al grabado de Tibaldi se puede reforzar sin dejar el Museo Santuario, que también alberga una pintura muy anterior sobre *La Anunciación* basada en el mismo grabado de Tibaldi. Lo que hace que esta representación sea legítima —y aún natural— es que fue el mismo Arcángel Gabriel de la Anunciación quien se le apareció a San Luis Gonzaga en 1590. Desafortunadamente, en esta sombría anunciación, Gabriel le informó a Luis que este moriría en un año.

El ejemplo que acabamos de presentar involucra cambios tanto al evento principal como a uno de los personajes centrales de un grabado de *La Anunciación*. Podemos encontrar un ejemplo parecido de este mecanismo en una pintura de la iglesia de San Francisco de Bogotá. La pintura sigue un grabado de Wolfgang Kilian (1581-1662) y representa a José Solís y Folch de Cardona —virrey del Nuevo Reino de Granada entre 1753 y 1761— en el momento en el cual renuncia al mundo, representado por la corona ducal de Gandía, el *galero* cardenalicio, y las armas de la Orden de Santiago⁵⁶.

55. Domenico Tibaldi, *The Annunciation* ca. 1560-1580 / Unidentified Artist, *Saint Aloysius Gonzaga*, siglo XVIII. PESSCA 2967A/4227B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-bolivar/ciudad-de-cartagena/museo-santuario-san-pedro-claver#c2967a-4227b>

56. Wolfgang Kilian, *Saint Francis Borgia* / Anonymus, *Viceroy José Solís renounces worldliness to join the Franciscan Order*, siglo XVIII. PESSCA 478A/2518B <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/francis-borgia#c478a-2518b>



Un ejemplo sorprendente del mecanismo de reinterpretación proviene de una pintura de 1623 hecha por M. Segundo Galiberi que se encuentra en la iglesia de San Laureano en Tunja. Aquella representa a un San Bartolomé desollado que lleva en las manos un cuchillo, la piel separada de su cuerpo mediante este implemento, y la palma de su martirio. Resulta notable que esta pintura religiosa derivara de una ilustración científica de 1556, una descripción anatómica de un cuerpo humano desprovisto de su piel para así exhibir mejor sus músculos⁵⁷. Como el apóstol pintado, el ser humano grabado sostiene en una mano su piel y el cuchillo desollador. Sin embargo, a diferencia del apóstol pintado, el hombre grabado lo hace solamente por efecto artístico, y no para indicar el modo de su presunto martirio. Así, un individuo genérico que ilustra los músculos del cuerpo humano es reinterpretado como un individuo específico —el apóstol Bartolomé— que modela su fe —y la recompensa eterna derivada de esta—.

Invención

La invención es un mecanismo que engendra obras de arte sin seguir modelos artísticos, sean estos grabados o no. Ejemplos aparentes de este mecanismo lo proporcionan obras de arte colonial que representan temas locales. Pero las apariencias engañan. Ya hemos mencionado el caso de ciertas representaciones de la Virgen de Chiquinquirá. Aunque esta es una advocación local, algunas de sus representaciones se basan en grabados importados. También mencionamos la pintura del virrey Solís. Aunque su retrato puede ser del natural —y por tanto no seguiría modelos artísticos— la pintura en general se basa, como hemos visto, en un grabado de San Francisco Borja.

Ejemplos más certeros de este mecanismo podrían encontrarse en obras inspiradas por temas locales. Otros retratos de virreyes neogranadinos, por ejemplo⁵⁸. O de obispos, oidores, generales, académicos, u otros notables. O de gente, paisajes, eventos, o devociones locales. Entre las últimas destaca la pintura original de la Virgen de Chiquinquirá pintada por Alonso de Narváez en el siglo XVI.

57. Pedro de Rubiales o Nicolas Béatrizet, *Anatomical Illustration*, 1556 / M. Segundo Galiberi, *Saint Bartholomew*, 1623. PESSCA 685A/685B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-boyaca/ciudad-de-tunja/iglesia-de-san-laureano/685a-685b> Esta notable correspondencia fue descubierta por George Kubler y Martin Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500 to 1800* (Middlesex: Penguin, 1959), 319.

58. Existe una galería en línea de pinturas de virreyes neogranadinos en *Credencial Historia*, no. 20 (1991), <https://www.banrepultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-20/virreyes-de-la-nueva-granada>



Es imposible dejar de mencionar en este contexto las notables ilustraciones de flora local producidas por la *Real Expedición Botánica al Nuevo Reino de Granada* dirigida por José Celestino Mutis (1732-1808) a partir de 1783. Se trata de 8 000 dibujos de plantas realizados por un considerable equipo de artistas locales bajo la supervisión del mismo Mutis. Desarrollados en el espíritu de La Ilustración, estos dibujos no solo aspiraban al rigor científico, sino también al mérito artístico, y deben por lo tanto discutirse en el presente contexto. Los dibujos se encuentran hoy en el *Real Jardín Botánico de Madrid*, institución que las ha digitalizado y colocado en internet⁵⁹.

Conclusión

Los grabados europeos fueron una fuente de inspiración fundamental para el arte colonial. Pero las obras de arte coloniales no se limitaron a copiar estos modelos. Como hemos mostrado aquí con ejemplos neogranadinos, las obras de arte coloniales también transformaron sus fuentes grabadas echando mano de mecanismos de la inventiva como la impresión, reproducción, traducción, instalación, combinación, adaptación, reinterpretación, e invención. No deberíamos perder de vista que todos estos distanciamientos de las fuentes europeas fueron dictados por la práctica artística adquirida *activamente* por los artistas locales, y no por la naturaleza o la cultura local que los artistas locales adquirieron *pasivamente*, un punto de no poca importancia para los que queremos decolonizar nuestras miradas al arte colonial⁶⁰.

Bibliografía

Fuentes primarias

Archivos

- [1] *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA)*. Página web, 2005-2021. <https://colonialart.org/>

59. Ver Real Jardín Botánico, “Acerca de los dibujos”, Mutis (página web), <http://mutis.rjb.csic.es/paginas/acercadelosdibujos.php>

60. El rol del talento artístico indígena en el distanciamiento del arte colonial de sus fuentes europeas surgió por primera vez en conversaciones con Aaron Hyman y Rosario Granados en una mesa redonda organizada por el Blanton Museum of Art de la University of Texas at Austin (Estados Unidos) el 10 de noviembre de 2020.



Fuentes secundarias

- [2] Academia Nacional de Medicina [Colombia]. “Redes de propagación de la vacuna en Nueva Granada: institución y documentos, doctora Susana-María Ramírez-Martín, 24 mayo de 2018”. Video de YouTube, 5 de junio de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=UwSSOi0pkKo>
- [3] Álvarez-White, María-Cecilia. *Chiquinquirá: arte y milagro*. Bogotá: Presidencia de la República de Colombia - Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1986.
- [4] Barriga, Irma. *Patrocinio, monarquía y poder: el glorioso patriarca señor San Joseph en el Perú virreinal*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú - Instituto Riva-Agüero, 2010.
- [5] Fajardo de Rueda, Marta. “Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada”. *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local* 6, no. 11 (2014): 68-125. <https://doi.org/10.15446/historelo.v6n11.4197>
- [6] Fajardo de Rueda, Marta. “Orígenes, significados y creatividad en la orfebrería colonial: la custodia de la iglesia de San Ignacio de la Compañía de Jesús de Santafé (La Lechuga)”. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* 19, no. 29 (2016): 7-19. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/60259>
- [7] Fajardo de Rueda, Marta. “Francisco Benito de Miranda”. *Diccionario biográfico español*. Madrid: Real Academia de Historia, 2018. <http://dbe.rah.es/biografias/61141/francisco-benito-de-miranda>
- [8] Frassani, Alessia. “Gregorio Vásquez y la colección de dibujos del Museo Colonial”. En *Catálogo Museo Colonial Volumen V: Bienes gráficos y documentales*, 43-64. Bogotá: Museo Colonial de Bogotá, 2020.
- [9] Garzón-Marthá, Álvaro. *Historia y catálogo descriptivo de la imprenta en Colombia (1738-1810)*. Bogotá: s.e., 2008.
- [10] Giraldo-Jaramillo, Gabriel. *El grabado en Colombia*. Bogotá: ABC, 1959.
- [11] Hyman, Aaron. “Collecting by Creating, or What we Want for our Colonial Artists: The Forged Drawings of Vásquez de Arce y Ceballos”. Conferencia presentada en el 105th Annual Conference of the College Art Association, Nueva York, febrero 15-17 de 2017.
- [12] Kubler, George y Martin Soria. *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500 to 1800*. Middlesex: Penguin, 1959.
- [13] Leo-Martínez, José-Andrés de. “A propósito de la platería oaxaqueña: un estudio desde lo histórico y la forma”. En *Áurea quersoneso. Estudios sobre la plata iberoamericana: siglos XVI-XIX*, coordinado por Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, Jesús Paniagua-Pérez y Nuria Salazar-Simarro, 193-204. Lisboa, León y Ciudad de México: Universidade Católica Portuguesa - Universidad



- de León - CONACULTA - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014.
- [14] Toribio Medina, José. *La imprenta en Bogotá (1739-1821)*. Notas Bibliográficas. Santiago de Chile: Imprenta Elzeviriana, 1904.
- [15] Museo Colonial. *Catálogo de bienes gráficos y documentales Museo Colonial*. Bogotá: Ministerio de Cultura - Colsubsidio, 2020.
- [16] Ojeda, Almerindo. "What is a Correspondence?". *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA)*. Página web, 2005. <https://colonialart.org/essays/what-is-a-correspondence>
- [17] Ojeda, Almerindo. "El grabado como fuente del arte colonial: estado de la cuestión". En *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal Michaud*, editado por Cécile Michaud y José Torres della Pina, 15-21. Lima: Colección Barbosa-Stern, 2009.
- [18] Ojeda, Almerindo. "The use of prints in Spanish Colonial Art: Approaching the Bolivian corpus". En *The Art of Painting in Colonial Bolivia*, editado por Suzanne Stratton-Pruitt, 137-153. Filadelfia: Saint Joseph's University Press, 2017.
- [19] Ojeda, Almerindo. "Los mecanismos de la inventiva en el arte colonial: una aproximación al corpus peruano". Acta del 56 Congreso Internacional de Americanistas, Salamanca, Universidad de Salamanca, España, 16 al 20 de julio de 2018.
- [20] Ojeda, Almerindo, "Los mecanismos de la inventiva en el arte colonial: una aproximación al corpus novohispano". En *El Antiguo Testamento y el Arte Novohispano. Catálogo de la exposición realizada en el Museo Nacional de San Carlos de octubre 2018 a marzo 2019*, coordinado por Marcela Corvera-Poiré, 45-65. Ciudad de México: Museo Nacional de San Carlos, 2018.
- [21] Ojeda, Almerindo. "La difusión de un interesante grabado en el Virreinato del Perú". Ponencia presentada en el Segundo Congreso Internacional de Arte Peruano, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú, 24 de octubre de 2018.
- [22] Ojeda, Almerindo. "Los mecanismos de la inventiva del arte colonial: una aproximación al corpus quiteño". Acta del IV Simposio Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano "Las orillas del Barroco", Cáceres, Trujillo, Guadalupe, Extremadura, España, 10 al 12 de abril de 2019. En *Horizontes del Barroco. La cultura de un imperio, vol. 23, Universo barroco iberoamericano*, editado por María de los Ángeles Fernández-Valle, Carme López Calderón, Yolanda Fernández-Muñoz e Inmaculada Rodríguez-Moya y coordinado por Salvador Hernández-González y Eva Calvo, 59-70. Santiago de Compostela y Sevilla: Andavira



Editora S. L - Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes - Universidad Pablo de Olavide, 2021. <https://rio.upo.es/xmlui/bitstream/handle/10433/14753/01.%20Fernando%20Rodr%c3%adguez%20de%20la%20Flor.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- [23] Rogers, Jack. *Presbyterian Creeds*. Louisville: Westminster John Knox Press, 1985.
- [24] Rubio, Alfonso. “Los inicios de la tipografía neogranadina, 1732-1782. Letras y cajistas hacia un lenguaje impreso”. *Lingüística y Literatura*, no. 71 (2016): 55-68. <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n71a03> 55-68.
- [25] Vargas-Murcia, Laura-Liliana. “Estampas europeas en el Nuevo Reino de Granada (siglos XVI-XIX)”. Tesis de doctorado, Universidad Pablo de Olavide, 2013.
- [26] Villaseñor-Black, Charlene. *Creating the Cult of St. Joseph. Art and Gender in the Spanish Empire*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- [27] Vives-Mejía, Gustavo-Adolfo. “Series iconográficas quiteñas en Antioquia”. En *Arte quiteño más allá de Quito: memorias del seminario internacional*, agosto 2007, editado por Alfonso Ortiz-Crespo, 128-143. Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, 2010.

