

Vol 6, No. 11 / enero - junio de 2014 / ISSN: 2145-132X

HiSTOReLo

REVISTA DE HISTORIA REGIONAL Y LOCAL

<http://dx.doi.org/10.15446/historelo.v6n11.41977>

Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada

*European Prints and
Painting in New Granada Reyno*

Marta Fajardo de Rueda
Universidad Nacional de Colombia

Recepción: 9 de febrero de 2014
Aceptación: 4 de marzo de 2014

Páginas 68 - 125

i

Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada

European Prints and Painting in New Granada Reyno

Marta Fajardo de Rueda*

Resumen

La recepción de los numerosos grabados europeos que a través de estampas y libros ilustrados llegaron con propósitos evangelizadores y su influencia en la pintura aún no ha sido suficientemente estudiada por nuestra historiografía. No se aceptaba plenamente por temor a desconocer la originalidad de los artistas. Pero la investigación documental confirma muchas correspondencias entre grabados y pinturas que sugieren otra manera de interpretar la creatividad de los pintores. Con el propósito de abrir nuevos caminos para la investigación y reconocer esta importante fuente, se propone estudiar en el contexto de la época la forma en que se recibieron los grabados, cómo se adaptaron, modificaron y a veces enriquecieron, a la vez que contribuyeron a la formación de los artistas. Para ello conviene examinar las condiciones en que se ejecutó la obra; cuál fue su tratamiento y a qué otras fuentes acudió el artista. Precisar las condiciones de apropiación de los grabados por parte de los pintores y de sus comitentes, contribuye muy probablemente a una mejor comprensión de las obras y de su tiempo.

* Licenciada en Filosofía y Letras con énfasis en historia de la Universidad Nacional de Colombia (Colombia). Correo electrónico: mrueda2@yahoo.com

Palabras clave: grabados, estampas, pintores, comunicación, evangelización, correspondencias.

Abstract

Receiving numerous European engravings and prints through picture books came with evangelistic purposes and its influence on the painting has not yet been sufficiently studied by our historiography. No fear fully accepted by ignoring the originality of artists. But the documentary research confirms many correspondences between prints and paintings that suggest another way of interpreting the creativity of painters. In order to open up new avenues for research and recognize this important source, intends to study in the context of the time the way the prints were received, how they adapted, modified and sometimes enriched, while contributing to the training of artists. This should examine the conditions under which the work was executed, what was your treatment and what other sources came the artist. The conditions of ownership of the prints by painters and their constituents, most likely contributes to a better understanding of the work and your time.

Keywords: engravings, prints, painters, communication, evangelism, correspondences.

Introducción

De Europa llegaron a las colonias numerosos grabados en estampas, devocionarios, biblias, vidas de santos, y otros libros ilustrados, con el propósito principal de apoyar los procesos de evangelización. En cumplimiento de estas funciones de educación a través de la imagen, los grabados sirvieron también como modelos y fuentes de inspiración y de formación para los pintores y en general para los demás artistas: imagineros, retablistas, arquitectos, decoradores, plateros, etcétera.

Pero para el estudio del origen y desarrollo de la pintura colonial no es suficiente encontrar las correspondencias entre grabados y pinturas. Es muy importante penetrar en el conocimiento de las variadas formas de su recepción en el medio americano. Estudiar la manera como los artistas locales se sirvieron de ellos para aprender los elementos del dibujo y de la composición, pues no siempre se trata de versiones derivadas directamente de las fuentes impresas, ni como podría pensarse, copias de los mismos. Según el talento personal, las necesidades, las circunstancias del medio, las exigencias y los propósitos de las personas o de las comunidades que encargaban las pinturas, los artistas introdujeron variaciones, modificaron o adaptaron los modelos y se sirvieron de ellos para desarrollar su propio estilo.

Como se leerá adelante, nuestros primeros historiadores del arte colonial, casi todos artistas, fueron muy cautelosos en reconocer las influencias de los grabados en la obra de los pintores, pues temían que así se desconociera la creatividad y originalidad de su trabajo. Pero, recurrir a los grabados era una práctica común a todos los pintores, que se hizo aún más necesaria en las colonias, especialmente en la nuestra, en donde no hubo escuelas, no llegaron obras importantes, ni grandes maestros, y la educación artística se limitaba a la que se recibía en los talleres de otros artistas.

A diferencia de lo ocurrido en los virreinos de la Nueva España (actual México) o del Perú, la búsqueda de los grabados correspondientes a las pinturas neogranadinas no había sido muy fructífera hasta hace poco tiempo. Ha venido en nuestra ayuda el Programa *Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art* (PESSCA) de la Universidad de California, liderado por Almerindo Ojeda y de-

dicado, con el concurso de numerosas personas que de una u otra manera se interesan por el arte colonial, a recoger y cotejar las fuentes grabadas que difundieron el arte europeo de la época con las versiones de los artistas iberoamericanos. En buena parte de esta documentación nos apoyamos para analizar cómo fue recibida la información, asimilada y reproducida en el Nuevo Reino de Granada (actual territorio de Colombia), según el medio, las condiciones sociales, y la sensibilidad de un pueblo en proceso de formación, dinámico, capaz de producir y el cual, si bien recibía permanentemente influencias del exterior, también era dueño de un trasfondo cultural que las recogió y transformó de manera particular y propia.

Historiografía del arte colonial neogranadino

José Manuel Groot

Los estudios sobre arte colonial en la Nueva Granada, actual territorio de Colombia, son relativamente recientes y no han producido una amplia bibliografía, como si ocurre con los Virreinos del Perú o de la Nueva España. La valoración de nuestro arte colonial se inició durante la segunda mitad del siglo XIX con José Manuel Groot, autor de la *Noticia Biográfica de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, pintor granadino del siglo XVII con la descripción de algunos cuadros suyos en que se da a conocer el mérito del artista*, publicada en Bogotá en 1859. En elogio a Vásquez, el autor se excedió al punto de negar la influencia de los grabados en su formación, porque consideraba que al reconocerla se demeritaba al artista. Esta era su opinión:

[...] Se dice que Vásquez no fue original sino copista de estampas. Porque en aquel tiempo no pudo formarse en este país un artista famoso no habiendo recursos para ello. La reflexión sería buena si solo se tratase de ingenios comunes; si se le niega a la naturaleza la facultad de producir grandes genios; pero la naturaleza los produce, i los produce en todos los tiempos i en todas las zonas; i donde quiera que los produce hacen portentos i superan todas las dificultades, dominan las circunstancias. Vásquez fue uno de estos genios. Vásquez nació pin-

tor, como Pascal nació jeómetra i Oracio poeta. Esto es lo que se debe concluir al ver sus obras i no que fue copista de estampas.

Para que no hubiera sido mas que copista de estampas i que sus cuadros no fuesen mas que reproducciones de estas, sería preciso suponer varias cosas tan imposibles como absurdas. Era preciso suponer que en aquel tiempo venían muchísimas estampas, porque Vásquez hizo muchísimas pinturas [...]. Habría que suponer que esas estampas eran de un mismo estilo, i no solo de un mismo estilo, sino de un estilo tan peculiar suyo que mui poco se necesita para no conocer las figuras de Vásquez, en sus fisonomías amaneradas (defecto en que no incurren los copistas) en sus actitudes tan graciosas como fáciles: en sus contornos tan elegantes i suaves; en sus ropajes plegados con tanta sencillez como verdad, i por último, en su hermoso i empastado colorido lo que no pudo aprender en las estampas que entonces no venían iluminadas (Groot 1859,5).

Alberto Urdaneta

Treinta años más tarde de la publicación de Groot, en el año de 1886, se estableció la Escuela Nacional de Bellas Artes. Alberto Urdaneta, su fundador y primer director, organizó para inaugurarla una exposición de arte, en la cual además de presentar obras de artistas nacionales y extranjeros, incluyó cuadros de la época colonial, con lo cual exaltaba su valor artístico, —dado que el público en general tan sólo las admiraba y adquiría por su carácter religioso—, y señaló a los artistas coloniales como los iniciadores de nuestro arte nacional. De 1200 obras que conformaban la exposición, cerca de 195 eran pinturas sobre temas religiosos, de las cuales, más de 120 eran obra de Gregorio Vásquez y el resto de artistas anónimos o que comenzaban a reconocerse (Urdaneta 1886).

Roberto Pizano y los historiadores del siglo XX

A partir del siglo XX surgieron otros estudios más objetivos, comparativos y analíticos sobre la pintura y la escultura colonial en los que ocasionalmente se menciona la influencia de los grabados. Entre los primeros se encuentra una nueva biografía de Vásquez, publicada en París por Roberto Pizano Restrepo (1929), la cual tiene

el mérito de reunir casi la totalidad de la obra del pintor, mediante una cuidadosa investigación en templos, conventos y colecciones privadas. Pizano (1896-1929), profesor y director de la Escuela de Bellas Artes, dirigió y publicó además un gran catálogo sobre las obras coloniales existentes en la capital, aún no superado por otras investigaciones. Recoge además, en el libro sobre Vásquez, los nombres y obras de cerca de veinte pintores coloniales.

Sobre Vásquez, Pizano dice lo siguiente: “...pinta algunos lienzos piadosos, cuidadosamente terminados, inspirándose en los grabados en madera, toscos e imperfectos, traídos de Europa para estimular la devoción de los fieles...”. Y acerca de las posibles influencias de los grabados, asegura haber conocido:

[...] Algunos abominables grabados en relieve (que) pertenecieron a Alberto Urdaneta: he visto otros igualmente toscos en Christoffel Segher, Marinus, Roussetlet, etc., en la Galería de estampas de la Biblioteca Nacional de París. Don Jorge Crane posee uno de *La Huída a Egipto* (0.46 x 0.33) que mas del de Rubens parece tomado del cuadro de Vásquez, cuyas características y variantes conserva íntegras, aunque con muchas incorrecciones de dibujo. El hecho de haber heredado el señor Crane este grabado de su abuelo Anselmo García Tejada, grabador de la Casa de Moneda y pintor, da a pensar que durante la Colonia se hicieron grabados de los cuadros de Vásquez, lo cual no sería de extrañar, puesto que en otras ciudades del Nuevo Mundo se principió a grabar en madera desde 1544. También es posible que algunos dibujos fueran enviados a imprimirse en la Península, como se grabó el retrato de Juan de Castellanos en Madrid en 1589 (Pizano 1929, 29).

Este texto de Pizano revela el grado de conocimiento sobre la historia de la pintura neogranadina que se tenía a comienzos del siglo, el cual se mantuvo casi hasta el final de la centuria. Pizano era uno de los artistas más estudiosos e interesados en el arte nacional. Viajó a Europa en dos oportunidades y en la segunda fue encargado por el entonces Director de la Escuela de Bellas Artes, el maestro Francisco Antonio Cano, para adquirir en el Museo del Louvre y en el British Museum una gran colección de grabados y de reproducciones de escultura universal con destino a las clases, conocida hoy como Colección Pizano. De los más de mil grabados que conforman la colección, con obras de muchísimos artistas europeos, tan sólo uno, tiene relación con obras coloniales: el *Regreso de la Huída a Egipto*, original de Pedro Pablo Rubens en la versión

que hiciera Schelte de Bolswert, lo cual confirma su poca credibilidad sobre los vínculos entre la pintura colonial y los grabados europeos (Fajardo 1989, 52).

En su opinión, sobre el grabado de la *Huída a Egipto*, Pizano no estaba al tanto de que a mediados del siglo XIX el pintor y dibujante colombiano Manuel Dositheo Carvajal (1818-1872) practicó la litografía e hizo una sobre este tema, tomada del cuadro de Vásquez que se conserva en el templo de San Agustín de Bogotá, con lo cual se cumple un proceso en que una pintura, basada en un grabado de otra pintura, vuelve a convertirse en modelo para difundirse de nuevo a través del grabado, en una variación que podríamos calificar como de migración de los grabados.

Gabriel Giraldo Jaramillo, en la década de 1940, emprendió el estudio de la pintura, la escultura, la miniatura y el grabado en Colombia. Encuentra en la pintura de Vásquez afinidades con Murillo y concluye:

[...] Aparte de Murillo, Vásquez (sic) gusta también de Rafael —sobre todo de sus maravillosas madonas—, de Sassoferrato y de Guido Reni, pero introduce variantes en la composición y el dibujo, y naturalmente su color es absolutamente original y propio, ya que los lamentables grabados que pudo utilizar el artista al estilo de los de Gilles, Rousselet y Marinus van Romerswael —solo daban una idea, bastante deficiente por cierto, del diseño [...] (Giraldo [1948] 1998, 133).

El pintor y escultor Luis Alberto Acuña investigó sobre escultura y pintura y publicó el primer *Diccionario Biográfico de Artistas que trabajaron en el Nuevo Reino de Granada* (1964). También Guillermo Hernández de Alba consultó los archivos históricos para documentar obras y autores. De una u otra manera ellos señalaron la presencia de los grabados en el arte colonial y su papel como transmisores de las ideas y de las formas. Sin embargo, la natural tendencia nacionalista y el poco conocimiento de las verdaderas fuentes les inclinó a hacer interpretaciones muy subjetivas sobre el valor y la autenticidad de las obras. Tímidamente se aceptaba que hubieran trabajado sobre modelos impuestos, pues todos ellos creían que así se menospreciaba y desconocía su trabajo como creadores.

En los años cincuenta visitaron el país los historiadores europeos Pál Kelemen, Walter Palm, Diego Angulo y Martín Soria, como parte de un extenso recorri-

do de estudio por el continente suramericano. Todos ellos señalaron importantes relaciones entre la pintura, tanto mural como de caballete, con el grabado. Uno de los descubrimientos más interesantes fue el de los grabados manieristas en que se inspiró buena parte de la pintura mural de la ciudad de Tunja. Sin embargo, Ramón Mujica (2009,72) observa que desde esa época la influencia de los grabados puso en duda la calidad de los pintores americanos:

[...] ya en la década de 1950 Martín Soria, Erwin Walter Palm, entre otros, plantean esta interrogante como parte de un discurso desvalorizante del arte virreynal que ha sobrevivido hasta nuestros días. Para ellos “el estilo popular folklórico en el Cusco, en el Alto Perú y en los demás centros pictóricos de Sudamérica” no era sino la reproducción tosca de las composiciones de los hermanos Wierix, de Martín de Vos, de los Galle y de los Sadeler, todos ellos de Amberes. Según insistía Walter Palm en 1972 “el afán de reproducir formas y temas, la incapacidad de contribuir a una exploración de la realidad, la falta de libertad creativa mantiene a la tal pintura visiblemente en el nivel de la artesanía”.

De esta manera se niega de plano toda posibilidad de que hubieran existido también en América centros económicos, políticos, religiosos y artísticos como Lima, Quito, Cusco e incluso Potosí, a los que bien podría agregarse a Santafé; donde al igual que en las citadas ciudades se conformó una sociedad dinámica, multicultural y multiétnica, la cual a pesar de las imposiciones fue capaz de producir una cultura propia.

Por esa misma época se radicó en el país Francisco Gil Tovar de nacionalidad española, quien ejerció la docencia y tuvo a su cargo por varios años la dirección del Museo de Arte Colonial de Bogotá. Autor de numerosos libros y artículos. Para la *Historia del Arte colombiano* (Salvat, 1976), elaboró una interesante visión de conjunto sobre la producción artística de nuestros artistas coloniales.

Orientado y formado de una manera más rigurosa que nuestros historiadores y más objetivamente que otros europeos, el también español Santiago Sebastián (1931-1995), demostró con suficientes ejemplos la importancia de los grabados en el arte colonial y sostuvo además que no se trataba tan sólo de encontrar los modelos de los que se hubieran servido los artistas, sino que era necesario avanzar en el

estudio sobre la forma como los habían utilizado, cómo, cuándo y por qué, ya que todo ello era verdaderamente revelador sobre la formación de la cultura. Difundió además el conocimiento y aplicación del método iconográfico e iconológico.

En palabras de Sebastián (1965, 91):

[...] 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?

No sólo para el caso de la Nueva Granada, sino para Iberoamérica, Sebastián abrió un amplio campo para la investigación en este sentido. Durante toda su vida mantuvo el interés por encontrar las fuentes grabadas de las pinturas y esculturas producidas en las colonias por los artistas iberoamericanos.

La creación del Centro Nacional de Restauración y de la Escuela de Restauración en la década de 1970, por Gloria Zea desde la dirección de Colcultura, no sólo significó un extraordinario esfuerzo por la preservación y conservación de nuestro patrimonio, sino que también permitió un acceso más directo y científico a las obras de nuestros artistas. Gradualmente a través de los trabajos de restauración, se conocieron muchas de las técnicas y procedimientos utilizados; se precisaron autorías, se encontraron nuevas obras no registradas anteriormente por la historia del arte nacional e incluso salieron a la luz evidencias de la censura impuesta a algunas, como fueron los casos de la Magdalena Penitente, originalmente semi-desnuda y luego cubierta por una larga cabellera o de la imagen del Padre Eterno, que en su versión original era una representación de la Trinidad trifacial, también censurada, a la cual nos referiremos más adelante.

La experiencia docente en esta institución, con la colaboración de los profesionales allí inscritos y de sus alumnos nos permitió orientar el estudio del arte

colonial hacia la interpretación iconográfica e iconológica que había propuesto Sebastián. Se retomó la investigación en archivos y colecciones y se propusieron exposiciones tendientes a nueva valoración de la producción artística colonial. Con el propósito de precisar las fuentes grabadas en que se inspiraron los artistas se hicieron pesquisas en bibliotecas y archivos (Fajardo 1989, 1992 y 1999).

Pero la búsqueda ha sido lenta y difícil. No siempre se lograba el acceso a las colecciones de grabados y la información resultaba por lo general incompleta. Felizmente, el recurso de Internet nos ha permitido acceder a un caudal de información, que anteriormente se limitaba a los libros y a los resultados de las investigaciones personales en los Gabinetes de Estampas y en los Fondos de Raros y Curiosos de las bibliotecas nacionales y extranjeras. El profesor Almerindo Ojeda de la Universidad de California en Davis ha creado, en colaboración con otros estudiosos, el ya mencionado *Project for the Engraved sources of Spanish Colonial Art*, (PESSCA) <<http://colonialart.org>>, programa que reúne los resultados de investigaciones sobre grabados de muy diferentes orígenes: flamencos, italianos, franceses, alemanes, etcétera, que guiaron a los pintores, escultores, retablistas, decoradores, plateros y en general a los artistas durante el periodo colonial.

Para el caso colombiano, Gustavo Vives Mejía (1998), quien inicialmente orientó su investigación hacia la presencia del arte quiteño en Antioquia, colabora con este programa en compaginar los grabados con las obras producidas en el período colonial y ha encontrado novedosas fuentes de inspiración que eran hasta ahora totalmente desconocidas. La mayor parte de sus aportes, muy valiosos para el avance de la investigación en la historia del arte, se publican en la mencionada página web del programa PESSCA. Así, en poco tiempo no sólo se han multiplicado los datos, sino que han aparecido obras y temas hasta ahora poco difundidos, tales como los de batallas, mitologías, sibilas, eremitas, estaciones, recordatorios e invitaciones de tesis doctorales, etcétera. que abren nuevos caminos para la investigación.

Artistas y sociedad neogranadina

A diferencia de los grandes virreinos de la Nueva España o del Perú, a la Nueva Granada llegaron relativamente pocos artistas europeos, que como en los mencionados territorios, formaran escuelas de pintura. En los primeros años de colonización pasaron por Tunja y Santafé, las principales ciudades de entonces, los artistas Angelino de Medoro, pintor italiano quien vivió y trabajó de 1587 a 1589 y posteriormente de 1597 a 1600 (también pintó para el convento de los franciscanos de la ciudad de Cali). Bernardo Bitti y el quiteño fray Pedro Bedón, alumno de Medoro, quien trabajó en Tunja entre 1593 y 1598. Ellos dejaron la huella manierista en la pintura, pero no alcanzaron a conformar escuela en el estricto sentido de la palabra.

A fines del siglo XVI se acercó en el Nuevo Reino el pintor sevillano Baltasar de Figueroa quien vivió primero en Santafé, luego en Mariquita y finalmente se estableció en Turmequé. Allí abrió un taller de pintura en donde enseñó su arte a su hijo Gaspar (1594-1658), quien se trasladó a Santafé y también dirigió un taller en donde educó a su hijo Baltasar de Vargas Figueroa y a otros jóvenes, entre ellos a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711), quien posteriormente se destacaría como el pintor neogranadino más conocido y admirado.

A la manera de la tradición española, en donde los hijos seguían la profesión de sus padres, los pintores de la primera época colonial se destacan por familias. Fueron notables las de Antonio Acero de la Cruz (Ca.1600-1669), el primer pintor nacido en Santafé, y sus hermanos. Otra familia de pintores importante fue la de Tomás y Alonso Fernández de Heredia, también de Santafé, y la de Gregorio Vásquez de quien se dice enseñó a su hermano Juan Bautista y a su hija Feliciano.

Con la obra de Gregorio Vásquez y de algunos de sus seguidores podría señalarse la existencia de una escuela santafereña de pintura. Les resulta común la interpretación que dieron a los grabados con la que asimilaban los fundamentos de la pintura barroca. Les caracteriza un uso atenuado del co-

lor, que les diferencia de los pintores de otros lugares de América. Sin duda, Vásquez sobresale entre todos ellos por su dominio del dibujo y composición equilibrada. Con la formación que recibió en el taller de los Figueroa y las destrezas que adquirió mediante el ejercicio continuo de su trabajo, consolidó un estilo que le es característico.

¿Dónde se adquirieron estas destrezas y cuáles fueron sus fuentes de inspiración, si al parecer era relativamente poca la formación adquirida en el taller y casi ninguno el contacto con otros artistas o escuelas, como eran los casos de los grandes virreinos? Para responder a estas preguntas, alcanzar la perspectiva histórica que menciona Sebastián y comprender estos procesos es importante tratar de recrear hasta donde sea posible, las circunstancias que se vivían en pueblos y ciudades cuando los pintores comenzaron a atender las demandas de sus pobladores. Los pintores no estaban solos. Desde los inicios de la colonización, con ellos llegaron canteros, alarifes, talladores, retablistas, plateros, doradores, bordadores, sederos, silleros, carpinteros, entre otros, para encargarse de los numerosos trabajos que demandaban las nuevas poblaciones. Entre los conquistadores y primeros colonos, no solo había soldados, sino también algunos intelectuales, poetas y escritores como lo demuestran no solo los encargos de pinturas murales para sus casas y de otras expresiones artísticas, sino la presencia de ricas bibliotecas, cuyos contenidos se encuentran con alguna frecuencia en las testamentarias.

Por su parte entre los misioneros y curas doctrineros, algunos tuvieron interés por recoger las memorias de sus comunidades y hacer recuentos sobre los grupos indígenas, sus costumbres y modos de vida. En este sentido sobresalen los jesuitas, interesados en la geografía, el paisaje y las artes, sobre los que hicieron útiles e interesantes observaciones. Tiene además mucha importancia su contribución a la formación de la iconografía religiosa en las colonias, porque además importaron gran cantidad de grabados. Aunque la labor evangelizadora se desarrolló con asombrosa rapidez, liderada por franciscanos y dominicos y posteriormente por los jesuitas y otras comunidades religiosas, la población

indígena era muy diversa y los niveles de sometimiento de los indígenas variaron según las regiones. No hay duda que este es un elemento muy importante para comprender los niveles de aceptación y los modos de recepción de la nueva religión y por tanto del arte. Las distancias y las dificultades de la comunicación, también cuentan en el momento de encontrar una explicación a ciertos fenómenos culturales. Por ejemplo: si bien las ciudades de Tunja y Santafé, se reconocieron como centros urbanos importantes, no lo fueron menos en su momento, ciudades como Popayán, Cali, Santafé de Antioquia, Pamplona, Cartagena y Mompós. Las rutas que comunicaron a las ciudades neogranadinas con el exterior, ya fuera con España, Nueva España o Quito, merecen también ser estudiadas porque aun cuando posteriormente algunas cayeron en desuso, contribuyeron a dejar un importante legado cultural (Vives 1998,1-135).

Gradualmente veremos a través del trabajo de los artistas, cómo se fue desarrollando la cultura colonial; cómo se recibieron, aceptaron y adecuaron las imágenes que llegaban casi siempre a través de los grabados.

Contamos con una amplia documentación, recogida a través de las correspondencias entre estos grabados europeos y las pinturas coloniales, pero tan solo expondremos en esta comunicación, unos casos representativos de los cuales trataremos de deducir también los procedimientos de aprendizaje de los artistas. Para algunos hemos encontrado datos sobre el origen de los comitentes: comunidades religiosas, particulares, cofradías, etcétera, lo cual nos permite acercarnos mejor a la sociedad en que trabajaron. De esta manera vamos a hacer un recorrido inicial por algunas de las obras coloniales, con el fin de señalar y valorar la manera como los maestros neogranadinos se formaron y así llegar a un reconocimiento más integral de su trabajo.

Origen de los grabados

Hasta hace muy poco tiempo se pensaba que casi todos los grabados que habían llegado a la Nueva Granada procedían de los talleres flamencos. Contamos con un magnífico inventario de la obra rubeniana en América trabajado por Helga von Kügelgen (2009, 1009-1079), de gran utilidad para toda la región. Se suponía que la fuente más rica, de donde se surtían nuestros artistas era del taller de grabadores de Pedro Pablo Rubens, que él mismo instruyó para que dieran difusión universal a su obra: los hermanos Boetius y Schelte Adams Bolswert, Lucas Vorsterman, Marinus van der Goes, Paulus Pontius, Theodore Galle y de la Casa Plantin-Moretus, quien contaba con el privilegio de ser la autorizada por el Rey de España para enviar publicaciones a América. Pero resulta que también se han encontrado obras de otros pintores y grabadores de diferentes orígenes, talleres y regiones tales como Mattheus Merian, Gottlieb Heress, Georg Conrad Bodenehr, Thomas de Leu, F. Huybrecht, Domenico María Bonaver, Daniel Aldenburgh, Marco Pitteri, quien grabó la obra de G.B. Piazzetta, Francesco Salviati en el siglo XVIII, y los hermanos Klauber de Augsburgo, entre otros.

De sesenta y dos grabadores, documentados hasta la presente, como autores de obras que se difundieron por la Nueva Granada, tan sólo siete son de origen español: Juan de Jáuregui y Aguilar, Luis Alcázar, Jusepe Ribera, Bernabé Palomino, Pedro Villafranca, Domingo Hernández y Francisco de Vilamena. En realidad si bien la presencia de Rubens en nuestra pintura es muy marcada, también existen otras fuentes no menos importantes y que demuestran una circulación asombrosa de estos materiales. Las decisiones de la Contrarreforma sobre el uso de las imágenes, la censura a ciertos temas considerados heréticos, el rigor para lo establecido, y en general la renovación de la Iglesia y de su culto, propiciaron la creación de numerosas series sobre vidas de la Virgen, de Cristo, de los Apóstoles y de santos y santas, muchas de las cuales fueron elaboradas y grabadas por artistas flamencos, como Boyermans, Gérard Zaghers, De Crayer, van der Mandel, Diepenbeke y otros. La obra de Rubens y la de los mencionados artistas marca en la Nueva Granada la entrada del estilo barroco que rápidamente se difundió y no solo penetró en el

trabajo de los pintores, sino que también se proyectó hacia la arquitectura, la escultura, la decoración y las artes decorativas.

Entre los recientes descubrimientos, registrados el proyecto PESSCA, figuran series de grabados de origen italiano, de los que no se tenía conocimiento y que se difundieron de modo particular en la región del Cauca, aunque algunos también llegaron al centro de la Nueva Granada. El estilo rococó, tan tempranamente acogido por los artistas en la región quiteña, cuyos modelos provienen en su mayor parte de Alemania, se introdujo en el siglo XVIII por el Occidente y dejó importantes aportes en las ciudades de Popayán, Cali y Santafé de Antioquia.

Forma de recibir los grabados y hacerlos propios

El grabado se convirtió entonces en el instrumento más útil para transmitir las ideas, en este caso, preferentemente religiosas. Muy difícilmente podían llegar a nuestro territorio cuadros originales, salvo en los legados de algunos obispos o mandatarios importantes; probablemente se adquirían algunas telas estampadas con imágenes religiosas de Flandes, pero nada era comparable a la efectividad del comercio que se hacía con los libros religiosos ilustrados con grabados, tales como misales, biblias, libros de horas, devocionarios o estampas sueltas.

Las estampas no eran todas del mismo estilo. Las había de diversas procedencias y tomadas de obras también de distintos artistas. En los legados que la gente deja a sus familiares se mencionan a menudo cuadros de santos y santas, así como variadas escenas religiosas en estampas. A veces se registran grabados de *países* como se les llamaba a los paisajes, y en menor medida de mitologías. Su procedencia era muy variada. Además de Flandes, se importaron de otras casas editoras, en especial de Italia, Francia Alemania, España, y de centros tan lejanos como Praga, Viena, Colonia, Nuremberg y Augsburgo, entre otros.

Su importancia político-religiosa era muy grande, pues ilustraban autorizada-mente por la Iglesia sobre los principales temas contra-reformistas, contribuyendo de manera muy decidida al proceso de evangelización. Esta condición permitía a los artis-

tas atender debidamente las solicitudes de sus comitentes. Por otra parte, se convirtieron en maestros de los artistas, quienes de estos modelos derivaron los patrones para el ejercicio de su trabajo y el mejor instrumento para su formación. Los pintores según el nivel de su conocimiento, de su habilidad técnica y de las circunstancias del medio, los utilizaron, aprendiendo de ellos e innovando, cuando les era posible o permitido, hasta lograr en algunos casos un estilo propio (Fajardo 2011, 191-204).

Con inusitada frecuencia se encuentran los cuadros invertidos con relación al grabado, o como dicen los especialistas, *en espejo*. Es fácil comprobarlo por ejemplo con las varias versiones de la *Sagrada Familia* o *Doble Trinidad* de Gregorio Vásquez, inspirado en el grabado de Schelte de Bolswert sobre obra de Pedro Pablo Rubens y repetido por muchos artistas. Puede ser que se pasaran los grabados al lienzo imprimiéndolos directamente sobre el mismo de cara sobre el lienzo. En otros casos utilizaron quizás el procedimiento del estarcido, o sea el de agujerear con un punzón las líneas del dibujo, sobreponiéndolo sobre el lienzo y espolvoreándole carbón con una muñequilla, como se hacía con los cartones para la pintura mural (Bruquetas 2002, 397). Los investigadores mexicanos han encontrado grabados con cuadrícula para ser copiados (Bargellini 2009, 991).

Otras veces el artista toma parte del grabado y complementa la obra, bien con parte de otro u otros grabados, o la crea, según la necesidad de la composición. Es el caso de la *Serie del Apostolado* de Popayán que se había atribuido a un anónimo Maestro de Calibío, por el nombre de la hacienda en la que se encontraba originalmente la serie (Sebastián 1964, 77-78). Gustavo Vives encontró que este artista se inspiró para los rostros de los cuadros en la *Serie del Apostolado* del grabador italiano Marco Pitteri, (1703-1767) sobre obra del pintor Giovanni Battista Piazzetta (1683-1754) (Ver Figuras 1 y 2). Para describir el martirio de cada apóstol, probablemente recurrió a otros grabados aún no conocidos, cuyas escenas colocó detrás de las figuras monumentales de los apóstoles. Esta misma *Serie del Apostolado*, pero en este caso en grabados iluminados ha sido encontrada e identificada también por Gustavo Vives en la Capilla de Jesús Nazareno de Marinilla, Antioquia (PESSCA).

Figura 1. San Pedro



N de A: Grabado de Marco Pitteri (1703-1767) sobre pintura de Gian Battista Piazzeta (1702-1786)
En: PESSCA 408A/672B

Figura 2. Maestro de Calibío San Pedro



N de A: Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. 1.50 x 1.14. Museo de Arte Arquidiocesano de Popayán

Otros usos del grabado

Ante estos novedosos descubrimientos de grabados para cotejar con cuadros, es importante señalar que así como se hacía en Europa para difundir la pintura mediante grabados de interpretación, también algunas pinturas americanas se reprodujeron en estampas. Es el caso del cuadro de la Milagrosa Virgen de Chiquinquirá, pintado a mediados del siglo XVI por Alonso de Narváez cuya extendida devoción favoreció una estampación muy temprana en España. Sobre esta imagen María Cecilia Álvarez (1986, 39) cita las palabras del padre Tovar Buendía:

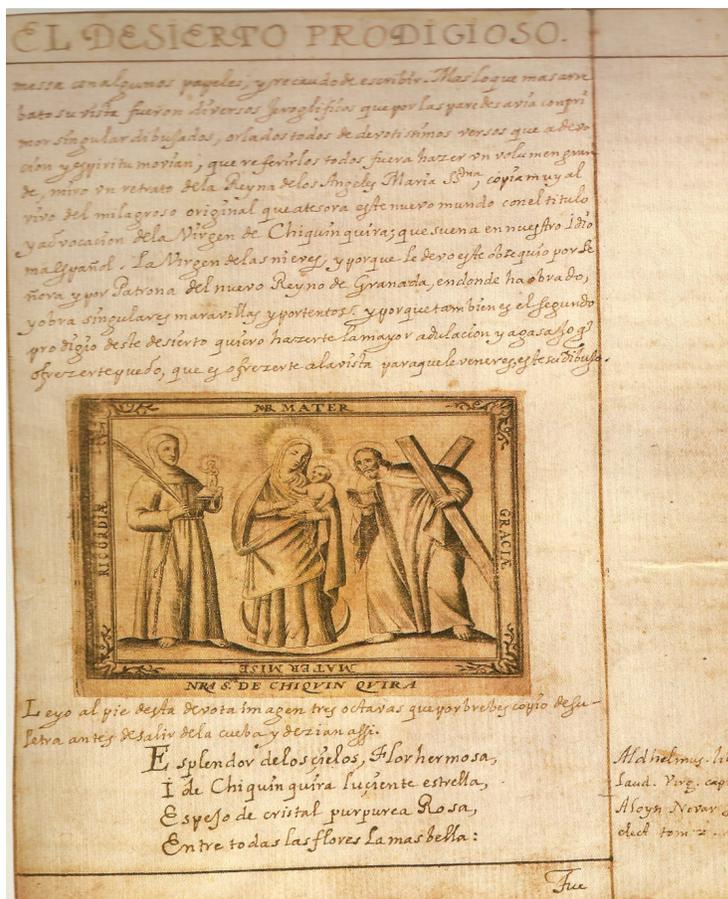
[...] Es muy grande la devoción que tienen a esta milagrosa imagen, a sus retratos y reliquias no solamente los moradores de las ciudades de Quito, Popayán, Anserma y Buga y otras de las Indias sino también los de la Europa, particularmente en Sevilla y Cádiz, donde por ser el comercio que tienen los galeonistas, que pasan al Nuevo Reyno, han llevado a sus patrias muchas imágenes, retratos de esta Señora.

La primera representación en grabado de la advocación de Chiquinquirá se encuentra adherida al manuscrito original de *El Desierto Prodigioso y el Prodigio del Desierto*, de Pedro Solís de Valenzuela, considerada como la primera novela escrita en Hispanoamérica, a mediados del siglo XVII (Ver Figura 3). Muy seguramente el grabado se hizo en España, porque en el Nuevo Reino de Granada no hubo imprenta sino hasta el siglo XVIII. Años más tarde, en 1792, el grabador español Francisco Benito de Miranda, residente en Santafé y grabador de la Casa de Moneda a petición de don José de Espeleta, Virrey y Capitán General del Nuevo Reino de Granada como reza en el frontispicio del grabado, reprodujo el cuadro de Narváez en un grabado que debió difundirse por todo el territorio (Ver Figura 4). Allí anota “verdadera imagen” que significa haberla tocado y tomado de la imagen milagrosa. Las imágenes cusqueñas que registra PESSCA con los números 652A/652B de la Virgen de Chiquinquirá en grabado y en pintura, corresponden al siglo XVIII por lo que pueden proceder del grabado de Benito de Miranda o de otros que se hubieran hecho con anterioridad en España (Ver Figura 5).

El Museo de Arte Colonial de Bogotá conserva un ejemplar de este grabado bordado y enjorado, seguramente con gran devoción, pues esta era una de las apli-

caciones que tenían las estampas devocionales: ser bordadas, generalmente por las monjas, aunque también se sabe que en la Colonia existía el oficio de bordador, ejercido por hombres (Webster 2012, 101). De igual modo, algunos grabados se coloreaban, eliminando a veces detalles arquitectónicos o que se consideraran innecesarios, como las que se guardan en el Museo de Arte Colonial, en algunas iglesias y en colecciones particulares, pues se usaron con bastante frecuencia para hacer “caxones religiosos” o retablitos portátiles, en sustitución de pinturas de imágenes.

Figura 3. Virgen de Chiquinquirá



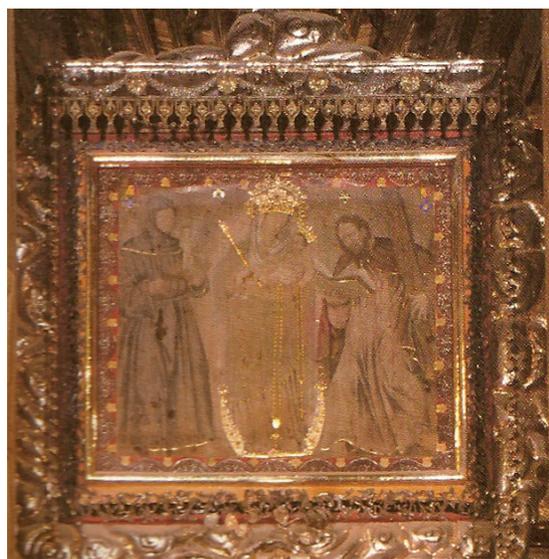
N de A: Grabado de la Virgen de Chiquinquirá en el Manuscrito de “El Desierto Prodigioso y el Prodigio del Desierto” de Pedro Solís de Valenzuela. Siglo XVII

Figura 4. Nuestra Señora de Chiquinquirá Santafé de Bogotá, 1791



N de A: Francisco Benito de Miranda, Grabado sobre cuadro original de Alonso de Narváez "Nuestra Señora de Chiquinquirá Santafé de Bogotá, 1791". Inscripción: *Ave María Gratia Plena Dominus Tecum* en las filacterias laterales. En la cartela inferior: *Verdadero Retrato de la Milagrosa Imagen de Nuestra Señora de Chiquinquirá del Nuevo Reyno de Granada Francisco Benito Sculp. Santa Fe y al otro lado De Bogotá Reino Nuevo de Granada*

Figura 5. Milagrosa imagen de Nuestra Señora de Chiquinquirá



N de A: Milagrosa imagen de Nuestra Señora de Chiquinquirá. Alonso de Narváez (Alcalá del Guadaira-Tunja). 1556. Temple sobre algodón. 1.25 x 1.19. Basílica de Nuestra Señora de Chiquinquirá

Pigmentos y materiales para la pintura

...Asimismo declaramos por bienes del dicho difunto diferentes colores que avia en un escritorio en madera aforrado en badana negra tachonado con las gavetas dadas de color que no se save la cantidad efectiva que en el avia todo lo qual con otros bastidores, piedras, estampas, lienzos, cantidades de albayalde, cardenillo que estava en el aposento donde travajava el dicho difunto para en poder del dicho Nicolas de Figueroa quien tenia la llave y dara quenta de lo que llevo en la forma en que pareziere justo y asi se declara por bienes del dicho difunto...

Archivo General de la Nación (AGN),
 “Testamento de Baltasar de Vargas Figueroa”,
 1667, Notaría 3º, t. 82, vol. 58 ff. 711-715.

Aún no se ha desarrollado un trabajo histórico y científico mediante el cual se pueda comprobar la procedencia de los pigmentos en la Nueva Granada. La pintura de los Siglos de Oro en España ha sido cuidadosamente estudiada por la historiadora y restauradora española Rocío Bruquetas (2002), investigación que puede servir como base para adelantar estudios sobre los pigmentos que se enviaron de España a nuestro país. José María Sánchez y María Dolores Quiñones de la Universidad de Sevilla han trabajado con documentación del Virreinato Novohispano sobre *Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVII* con bastantes puntos de convergencia con la Nueva Granada, pues los pigmentos, pinceles, aceites y demás materiales para la pintura que llegaban allí, serían los mismos para todas las colonias, ya que muy gradualmente se comenzaron a usar algunos de los que más tarde serían afamados productos de Indias, tales como la Cochinilla, el Añil, y otros. Los mencionados autores describen el contenido de un cofre de hierro que registró,

Juan de Bustinza , vecino de la ciudad de Sevilla en la nao que Nuestro Señor salve nombrada Nuestra Señora del Rosario....que va a la provincia de Nueva España este presente año de 1592...consignadas a Juan de Tolosa, vecino de México:

-50 libras de albayalde a 24 reales arroba, 1632 maravedíes

-2 arrobas de azarcón a 26 reales arroba, 1768 maravedíes.

-78 libras de esmaltes y cenizas de esmaltes para pintores a 4 reales la libra 10608 maravedíes.

-20 gruesas de pinceles para pintores a 3 reales gruesa, 2040 maravedíes (Sánchez y Quiñones 2009, 46)

Correspondencia entre grabados europeos y pinturas coloniales

Desposorios de la Virgen María

De Baltasar de Figueroa el Viejo, fundador del taller que lleva su nombre al que ya nos hemos referido, es esta obra sobre los *Desposorios de la Virgen María*. Su sitio original era la iglesia de Turmequé, templo doctrinero dedicado a la evangelización de los indios en donde el artista sevillano vivió durante la última etapa de su vida. Probablemente esta obra hizo parte de una serie que estuvo conformada por 15 cuadros sobre la Vida de la Virgen María, de los cuales se han registrado solamente nueve (ver algunos en Figuras 6, 7 y 8).

Su versión se relaciona con uno de los grabados de Adriaen Collaert (ca. 1560-1618) sobre pintura de Johannes Stradanus (1523-1605), de la serie *Vida de la Virgen María* (ver Figura 6). Figueroa modifica notoriamente la composición, seguramente en aras de que el relato sea más comprensible para una población que apenas comenzaba a ilustrarse en la doctrina cristiana. De este modo reduce a siete los personajes, que originalmente eran catorce en el grabado. El dosel del estrado en donde oficia el sacerdote lo sustituye por un rompimiento de gloria para que la celebración sea presidida desde el cielo por el Padre Eterno y el Espíritu Santo, acompañados de ángeles que esparcen rosas sobre los desposados, cuyo significado simbólico es el de la alegría del cielo.

Como la composición sigue el relato de uno de los evangelios apócrifos, en el grabado figuraban algunas doncellas sobre las cuales el texto dice: “[...] y José tomó a María con otras cinco doncellas, que habían de morar con ella en su casa. Y las doncellas eran Rebeca, Séfora, Susana, Abigea y Zahel [...]”. Varios jóvenes de la tribu de David, fueron convocados como pretendientes de María. Uno de ellos expresa su disgusto por no haber sido elegido, quebrando la vara que les entregó previamente el sacerdote (Los Apócrifos 1992, 499).

Baltasar de Figueroa comienza por simplificar las figuras del grabado, las cuales por lo general se caracterizan por sus formas escultóricas. Los vestidos también pierden sus numerosos pliegues y caen redondeando los cuerpos. El color venía dictado por la tradición y había fórmulas para su empleo, así que los pintores no se apartan por lo general de los indicados para los personajes sagrados. Además, de los numerosos trazos del grabado los pintores deducían las alternancias de claros y oscuros y la graduación de las sombras (Navarrete 1998, 28). En este caso particular, la pintura ofrece muy pocos matices por lo que las figuras resultan bastante planas. Probablemente por dificultades en la composición, sumadas a la búsqueda de la sencillez, el artista elimina los complicados fondos arquitectónicos, que por lo demás tampoco tenían referentes en las nacientes ciudades y pueblos coloniales, al menos en los neo-granadinos (Fajardo 2011, 193-213).

Figueroa realizó otra versión de este mismo tema de mayores dimensiones (1.10 x 1.80 cm.) y más fiel al grabado, en la cual invierte la posición de las figuras e incluye a los catorce personajes terrenales. En el rompimiento de gloria coloca de nuevo al Padre Eterno y al Espíritu Santo con angelitos que danzan y arrojan rosas. Entre una y otra de estas versiones, aunque repite sus fórmulas para los rostros, las manos y en general las figuras, sencillas y simplificadas, se advierte una cierta evolución de su estilo personal.

Aunque Baltasar de Figueroa no ha sido bien reconocido por nuestros historiadores, quienes le consideran “tosco y de duro mérito”, cuando se hacen estas observaciones desde el punto de vista de los modelos y de su recepción en el medio americano, es indudable que este maestro sentó las bases para trabajar e interpretar los grabados, con las cuales se conformó un estilo que posteriormente reformaron, transformaron y enriquecieron sus discípulos y el que gradualmente se concretó en lo que podríamos definir como escuela de pintura santafereña. Años más tarde, en 1680, Gregorio Vásquez retomó el tema de

los *Desposorios de la Virgen María* y basado en el mismo grabado de Adrian Collaert sobre pintura de Stradanus, pintó su versión que cuenta ya con los elementos que él desarrolló para su trabajo. Las figuras están colocadas a la inversa del grabado; los ropajes trabajados con mayor suavidad y más pliegues que los de Baltasar de Figuerola. Los rostros de la Virgen y de San José están más rejuvenecidos que sus modelos, y los jóvenes que les acompañan se encuentran mejor integrados a la escena.

Figura 6. Desposorios de la Virgen María



N de A: Grabado de Adraien Collaert (Ca.1560-1618). Sevilla, Ca. 1560. Sobre obra de J. Stradanus



N de A: Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. 1.57 x 1.22. Iglesia Parroquial de Turmequé, Boyacá. En:PESSCA 654 A/654B

Figura 7. Desposorios de la Virgen María



N de A: Baltasar de Figuerola, el Viejo, Sevilla Ca. 1560. Desposorios de la Virgen María. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. 1.09 x 1.78. Casa del Marqués de San Jorge, Bogotá

Figura 8. Desposorio de la Virgen María



N de A: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711). Desposorios de la Virgen María. Óleo sobre lienzo, 1680. 0.82 x 1.06. Museo de Arte Colonial, Bogotá

La Huida a Egipto

Figura 9. La Huida a Egipto



N de A: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711). La Huida a Egipto. Óleo sobre lienzo. 1.13 x 1.42. Museo de Arte Colonial, Bogotá. En: PESSCA 644A/644B

El origen de esta obra probablemente está en el grabado que con el mismo nombre abrió Marinus Robyn van der Goes (1599-1639) sobre un cuadro original de Pedro Pablo Rubens (Ver Figura 10). Vásquez invirtió la escena y como era su costumbre, dulcificó las figuras de la Virgen, de los ángeles y del Niño, a más de visibilizar el rostro de San José, que se veía poco en el grabado. Demuestra un buen manejo del color y particularmente su habilidad para realizar a partir de un grabado, una pintura de paisaje nocturno, lo cual era poco frecuente aún entre los artistas europeos de la época. Mientras en el grabado la luz de la antorcha que porta el ángel apenas ilumina el rostro de la Virgen María, en el cuadro de Vásquez la iluminación es más amplia y naturalmente el colorido contribuye a lograr mayor claridad en la escena (Ver Figura 9). Se conservan otras dos versiones del mismo grabado, una de propiedad de la Comunidad de los Agustinos en Bogotá y otra, también del Museo de Arte Colonial que difieren de este en varios detalles: la posición del rostro de la Virgen, la luna, que

en este caso está llena; la presencia de varios angelitos en el cielo iluminados por un antorcha y la de un grupo de caballeros con lanzas y armaduras quienes siguen al galope el camino equivocado, lo cual contribuye a confirmar que el artista no se limitaba a hacer versiones iguales cada vez que recibía un encargo, sino que introducía algunos cambios orientado por su creatividad (Ver Figura 11).

Figura 10. La Huida a Egipto



N de A: Grabado de Marinus Robyn van der Goes (Ignatius Cornelius Marinus) (1599-1639). Sobre pintura original de Pedro Pablo Rubens. La Huída a Egipto

Figura 11. La Huida a Egipto



N de A: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711). La Huída a Egipto. Óleo sobre lienzo. 99 x 1.43. Museo de Arte Colonial, Bogotá

Encargos a Gregorio Vásquez para la Orden de Santo Domingo de Guzmán

Para los Padres Dominicos de Santafé, Vásquez se comprometió a pintar una Serie sobre la Vida de Domingo de Guzmán su santo patrón. Si la realizó completa o no, aún no se sabe, pues el contrato del pintor con la Orden está lleno de leyendas, en las que se afirma que hubo una ruptura del mismo y que Vásquez no concluyó el trabajo por intrigas de otro colega. No se han encontrado hasta el momento documentos que lo confirmen.

Infelizmente, el edificio se incendió y se perdieron muchas obras. Además en el año de 1938 este mismo Convento de Santo Domingo fue derribado por orden del presidente Eduardo Santos y la colección se dispersó. Algunas obras se conservaron en la Comunidad, y otras fueron vendidas a particulares. Con varias de ellas se formó la Colección Mario Laserna.

Se conservan en el Museo de Arte Colonial tres de las cuatro obras de Vásquez relacionadas con el Antiguo Testamento, cuyas fuentes pertenecen al mismo grabador: Matthaus Merian de una Biblia ilustrada que trabajó entre 1625 y 1630. Estos son: *Los ángeles castigan a Heliodoro*, el cual lleva la siguiente inscripción: “...A devoción del Señor Confesor de Cruzada Don Cristóbal Pedrosa. El Ascenso de Elías en el carro de fuego, y Aarón ante el Tabernáculo”. El cuarto de ellos: *Ruth en el campo de Boaz* pasó de la Colección Laserna al Gun Club de Bogotá.

La presencia de algunos grabados sobre el Antiguo Testamento en la América Virreinal, incluyendo estas obras de Vásquez ha sido estudiada por Marcela Corvera Poire en *Los grabados de Matthaus Merian y su utilización en los Virreynatos Hispanoamericanos* (Corvera 2009). Debido a ciertas omisiones e imprecisiones en que incurre Vásquez en los mencionados lienzos, concluye esta autora que el pintor no estaba muy familiarizado con el Antiguo Testamento. De igual modo sugiere que estos temas en la pintura colonial probablemente hubieran sido encargados por criptojudíos.

La autora probablemente tiene razones para hacer estas novedosas afirmaciones, pero aún no se ha hecho una investigación sobre los motivos que tuvieron los

comitentes directos de las obras, por lo menos en el caso de Vásquez. La relación de sus cuadros con los Dominicos, quienes como también los franciscanos estuvieron orientados en sus primeros tiempos de labor evangélica por el pensamiento de Joaquín de Fiore, explica la presencia de temas veterotestamentarios, sobre los cuales este maestro también trabajó una serie monumental muy importante para la Capilla del Sagrario de la Catedral de Santafé, inspirados en grabados que comprende *La recolección del maná*, *El campo de los Madianitas*, *El sueño de Elías*, *David danzando ante el Arca*, *Sanson y el león*, *Regreso de los exploradores de Canaán* y *Josué deteniendo el sol*, cuya fuente grabada viene de Johann Sadeler (1550-1600) en *Historia de Moisés después del éxodo* en *Thesaurus sacrarum historiarum, Veteris testamenti*, publicado en Amberes por Gerard de Jode (1509/17 1591, 1579 y 1585).

La representación de la Trinidad

Este cuadro fue conocido como *El Padre Eterno* (Figura 13) hasta el año de 1988, en el que se cambió su nombre por *Símbolo de la Trinidad* (Figura 14) (Fajardo 2008 85-89). Hace parte de la colección del Museo de Arte Colonial de Bogotá, y es probable que también provenga del Convento de Santo Domingo. Se deriva del grabado titulado *Santa Trinitas* (1550/60-1622) de Jacques Granthomme II sobre pintura de Jean Pichore o Maestro del Unicornio (ver Figura 12). Esta obra de profundo significado simbólico, es única en nuestra iconografía. Seguramente, debido a la censura de la Iglesia que prohibía toda representación de la Trinidad que se apartara de la forma convencional del Padre como anciano venerable, el Hijo, no mayor de 33 años y el Espíritu Santo en forma de paloma, prohibición que se confirmó en el Concilio Provincial celebrado en Santafé en 1774, el cuadro tuvo parcialmente cubierto el rostro con un feo cabello sobre las sienes que ocultaba los rostros laterales, mostrando tan solo la cara frontal, hasta que en el año de 1988 en que retomó su forma original gracias a los trabajos emprendidos por el Centro Nacional de Restauración. El examen de los pigmentos y de las técnicas empleadas

en este lienzo, así como las comparaciones con otras obras, sugieren atribuirlo al pincel de Gregorio Vásquez (Álvarez 1988, 91-92).

Sobre las representaciones de la Trinidad se han escrito numerosos artículos. El tema resulta muy interesante porque las interpretaciones han sido extraordinariamente diversas y curiosamente hasta permitidas por la Iglesia, como es el caso de las abundantes versiones de la Trinidad en tres reyecitos iguales de la pintura cusqueña o de la quiteña. Incluso hay una versión de Vásquez en su cuadro titulado *La Inmaculada Eucaristía* (sic) en donde la Virgen sedente acompañada por dos angelitos que toman en sus manos las puntas de la luna, lleva una custodia en sus manos y está presidida por las tres divinas personas representadas como tres jóvenes iguales.

Para el estudio de esta Trinidad trifacial, contamos con algunas referencias que nos inclinan a relacionarlo con el Milenarismo de Joaquín de Fiore, religioso medieval calabrés, quien difundió una creencia que arraigó en algunos grupos cristianos, la cual suponía que Jesucristo vendría por segunda vez a la tierra a establecer un reino mesiánico en el cual reinaría durante mil años y que cumplidos estos, vendría el Juicio Final. Estas creencias pervivieron hasta el Renacimiento y animaron la empresa de Cristóbal Colón, cuyos descubrimientos completarían la evangelización total del mundo. El mismo Colón las confirmaba con estas palabras: “Ya dise que para la hesección de la inpresa de Indias no me aprovechó razón ni matemática ni mapamundos: llenamente se cunplio lo que diso Isaías...” (Fernández Valverde 1992,15).

En la búsqueda de otras versiones semejantes de la Trinidad, hemos encontrado que se ha mantenido, sin censura alguna, en el Monasterio Cisterciense de Tulebras en Navarra, España, una versión en pintura muy semejante a la Neogranadina cuyo autor es el artista español Jerónimo de Cósida (Figura 15). Por supuesto que la Neogranadina está mejor realizada. El pintor colonial refinó mucho más la triple figura: iluminó la escena y la enriqueció con luces doradas; suprimió los emblemas de los Evangelistas, colocados en las cuatro esquinas del grabado y remató la sagrada imagen con una ronda de querubines, otro motivo por el cual los expertos atribuyen esta pintura al pincel de Gregorio Vásquez.

La versión española está firmada por Jerónimo de Cósida en 1592. De este pintor, escultor, arquitecto y orfebre español, quien vivió y trabajó aproximadamente entre 1510 y 1592, se dice que fue quien introdujo el Renacimiento en España. Es muy significativo comprobar que el Monasterio de Tulebras fue el primer Monasterio femenino de la Orden del Císter fundado en España, a la que en sus inicios se dice que perteneció Joaquín de Fiore. En la Biblioteca Nacional de Colombia, en Bogotá se conserva un libro de San Buenaventura titulado *Tractado del Seraphico Doctor san Buenaventura, en la contemplación de la vida de Nuestro Señor Jesu Christo*, publicado en Valencia en 1588, también con una xilografía de la Trinidad como la mencionada inicialmente, elementos que contribuyen a confirmar el origen joaquinita de ciertas obras coloniales (Fajardo 2004, 236-258).

Figura 12. Santa Trinitas



N de A: Grabado de Jacques Granthóm o Granthomme (1550-1622) sobre cuadro de Jean Pichore o Maestro del Unicornio. En: PESSCA 454A/455B

Figura 13. El Padre Eterno



N de A: Anónimo. Óleo sobre lienzo. 0.66 x 0.48. Museo de Arte Colonial, Bogotá. (Antes de la Restauración realizada en 1988).

Figura 14. Símbolo de la Trinidad



N de A: Atribuido a Gregorio Vásquez (1638-1711). Siglo XVII. 0.66 x 0.48. Museo de Arte Colonial, Bogotá.

Figura 15. La Trinidad



N de A: Jerónimo de Cósida, 1592. Óleo sobre tabla. Monasterio de Tulebras, Navarra, España

Dibujos de Gregorio Vásquez

Gracias a los coleccionistas del siglo XIX se han conservado 105 dibujos de Vásquez preparatorios para sus cuadros, los cuales se encuentran en la actualidad en el Museo de Arte Colonial. Al estudio de los rostros de la Virgen María en sus diversas advocaciones, de santos, santas y evangelistas, se suman los dibujos de manos y de pies, las rondas de ángeles danzantes y músicos, las escenas de la vida de Cristo y de la Sagrada Familia.

El examen de estos dibujos nos acerca a su método para preparar las obras. Ilustran la forma en que seleccionaba a los personajes y en algunos casos, cómo realizaba sus composiciones. Por ejemplo: al parecer para un Vía Crucis, del cual apenas hay registradas cinco escenas, aún no estudiadas, tomó la figura del Salvador proveniente del grabado de Cornelis Galle titulado *O Tristissimum Spectaculum* (Figuras 16, 17 y 18). El artista dispuso su dibujo a la inversa del modelo; suprimió la columna y tradujo en líneas más firmes los trazos del grabado

Si bien el dibujo es muy sencillo, ya se advierte en él la forma que adquieren sus figuras, delineadas en forma precisa, apartándose en cuanto puede de los vigorosos rasgos que caracterizan a la mayor parte de los grabados flamencos e italianos de la época.

Figura 16. Dibujo N° 03.3.101



N de A: Gregorio Vásquez (1638-1711). Pigmento sepia, aglutinado con aceite sobre papel. 0.30 x 0.42. Museo de Arte Colonial, Bogotá.

Figura 17. O Tristissimum Spectaculum



N de A: Cornelius Galle. Grabado. En: PESSCA 318A/658B

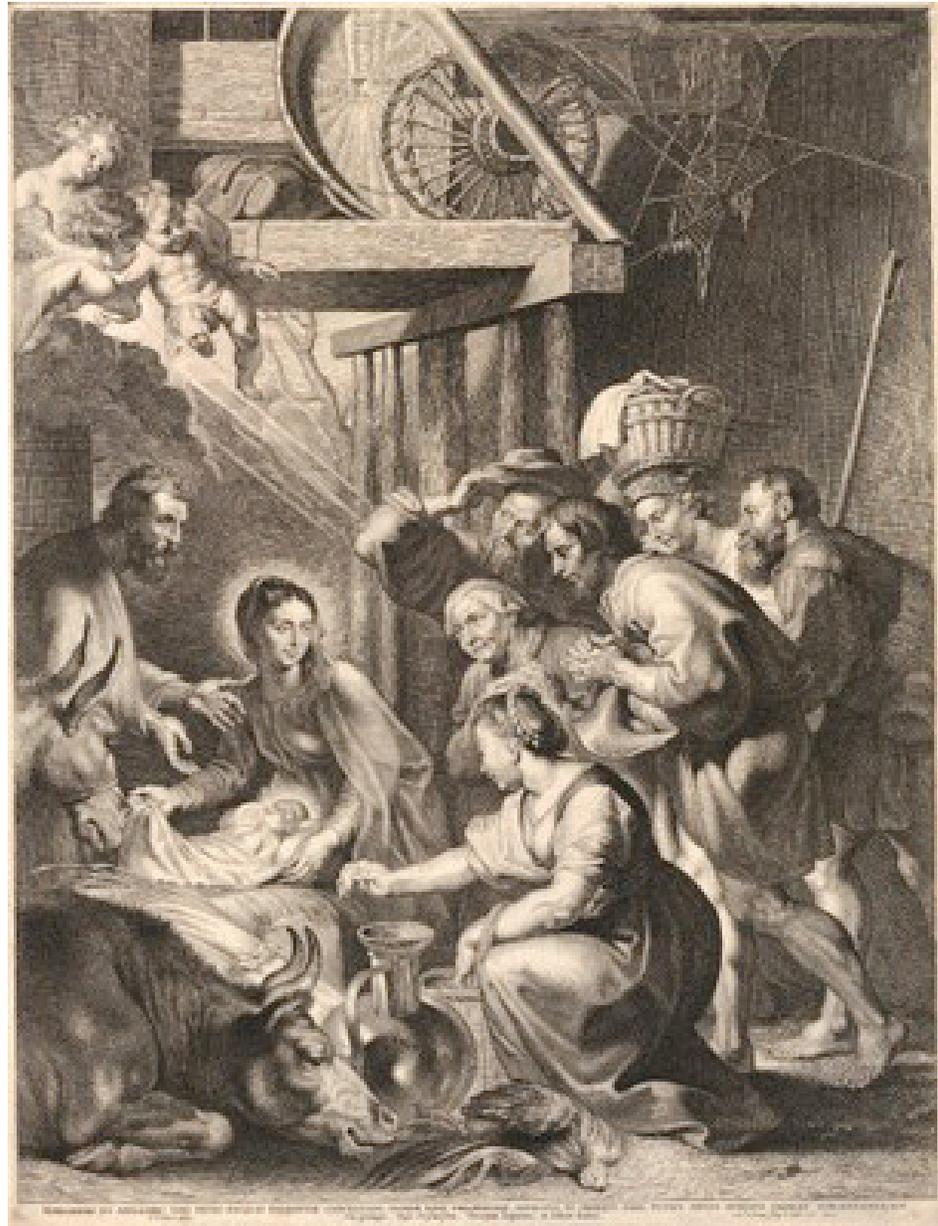
Figura 18. Cristo recogiendo sus vestiduras después de azotado.



N de A: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711). Óleo sobre tabla. 0.31 x 0.48. Iglesia Parroquial de La Calera, Cundinamarca.

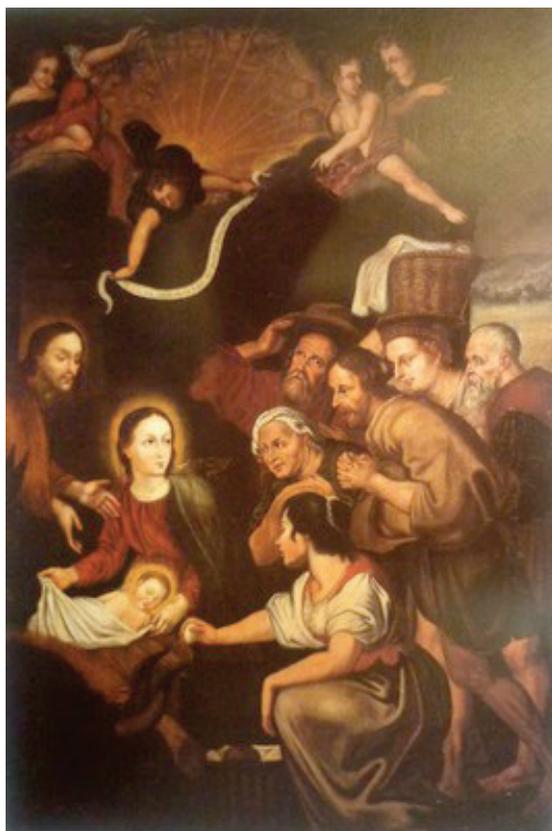
La adoración de los pastores

Figura 19. Adoración de los pastores



N de A: Grabado de Lucas Vosterman (1595-1675) sobre dibujo de van Dyck retocado por Pedro Pablo Rubens. En: PESSCA 1701A/1701B

Figura 20. Adoración de los pastores



N de A: Baltasar de Vargas Figueroa. Óleo sobre lienzo. 0.42 x 0.29. Colección del Banco de la República

La Adoración de los pastores es un tema que se representa a partir de la Contra-Reforma, inspirado en la Adoración de los Magos. Los pastores llevan al Niño como presentes, frutos de sus huertos. Se conocen varias versiones en la pintura neogranadina atribuidas a Baltasar de Vargas Figueroa (Figura 20) y otras a Gaspar de Figueroa, su padre, lo que sugiere un trabajo compartido entre los dos (Gutiérrez 1995,47). Las versiones se inspiran en un grabado de Lucas Vorsterman según dibujo de van Dyck retocado por Rubens (Figura 19).

El grabado de Vorsterman incluye elementos que ilustran sobre la vida doméstica. Así, la escena del pesebre se ambienta con canastos puestos sobre las vigas del techo, tan deteriorado que ya tiene telarañas. Los regalos que traen los pastores son frutos de la tierra: gallinas, leche, huevos. Las versiones coloniales introducen algu-

nos cambios en el rompimiento de gloria en el que aparecen los ángeles en figuras mayores que los del grabado, quienes dieron aviso del suceso (Lucas 2-15-21) y suprimen el detalle de las vigas. Las imágenes, tanto de la Virgen y el Niño, como las de los pastores son bastante fieles al modelo. En unas versiones suprimen el buey y el asno que se dice acompañaron el Nacimiento, mientras que en otras se representan. Pero todas eliminan el ave, la jarra de leche y la canasta de huevos del grabado, con lo cual resulta poco comprensible la actitud de la joven pastora, quien inclinada, ofrece un huevo al Niño Jesús. A pesar de la sencillez del vestido y del adorno de la cabeza de la joven del grabado, el pintor colonial en su versión los simplifican aún más.

El martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes: dos versiones del mismo grabado

Figura 21. Martirio de Santa Úrsula y las Once mil vírgenes



N de A: Pieter de Witte Grabado sobre pintura de Johan Sadeler (1550-1600). En: PESSCA 1593A/1593B

Figura 22. Martirio de Santa Úrsula y las Once mil vírgenes



N de A: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711). Óleo sobre lienzo. 0.60 x 0.50. Museo de Arte Colonial, Bogotá.

Figura 23. Martirio de Santa Úrsula y las Once mil vírgenes



N de A: Gaspar de Figueroa. Óleo sobre lienzo. 30 x 1.08. Museo de Arte Colonial, Bogotá

Los dos lienzos que se conocen sobre este tema de Gaspar de Figueroa (Figura 23) y de Gregorio Vásquez (Figura 22), interpretan este grabado (Figura 21) de manera relativamente similar, con la diferencia de que Gaspar introdujo el rostro de una joven donante, con encajes de Flandes y perlas en su blusa y enjoyada a la usanza de la época, con grandes zarcillos y tembleques también de perlas en el cabello. Modifica los demás trajes, haciéndoles más sencillos, incluso las túnicas de los ángeles. El arcángel que las corona no viene acompañado de luminosos rayos como en el grabado. En cuanto a la donante, puede tratarse de una futura religiosa, porque el cuadro perteneció al Convento de Santa Clara de Santafé y por lo general en las dotes se incluían cuadros. La interpretación del grabado en pintura acerca al espectador no sólo a santa Úrsula, sino a sus compañeras de martirio, quienes quedan así mejor definidas. Los martirios de los santos y santas son uno de los temas predilectos de la Contra-Reforma.

Sentencia de Cristo por los judíos

Figura 24. Sentencia de Cristo por los Judíos



N de A: Grabado. Daniel Aldenburgh (1601-1700) sobre obra de Frans Francken I (1542-1616). En: PESSCA 1428A/1428B

Figura 25. Sentencia de Cristo por los Judíos



N de A: Anónimo. Óleo sobre lienzo. 2.70 x 4.10. Colección de la Comunidad de Agustinos de Colombia.

Hacia finales del siglo XVI, en el año de 1580, surgió la leyenda de que en la villa de l'Aquila en el Reino de Nápoles se habría encontrado un tesoro incomparable: la Sentencia de Poncio Pilato contra Nuestro Señor Jesucristo “en una tumba hecha con una bella piedra, dentro de la cual se hallaban dos cajas, la una de piedra y la otra de mármol fino, dentro de la cual estaba la dicha Sentencia escrita en hebreo”, con el siguiente texto:

[...] En el año décimo-séptimo del imperio de Tiberio César, y veinticinco día del mes de marzo, en la ciudad santa de Jerusalén Anne y Caifás siendo los grandes sacerdotes sacrificadores del Pueblo de Dios, Poncio Pilato, gobernador de la Baja Galilea, sobre la sede presidencial del pretorio, condenó a Jesús de Nazareth a morir en una cruz entre dos ladrones, los grandes y notorios testimonio del pueblo dijeron:

1. Jesús es seductor
2. El es sedicioso

3. El es enemigo de la Ley

4. El se dice falsamente ser hijo de Dios

5. El se dice falsamente ser rey de Israel

6. El entró en el templo seguido de una multitud, llevando palmas en la mano

Se ordena al Primer Centurión Quirilus Cornelio conducirlo al lugar del suplicio.

Se prohíbe a todas las personas pobres o ricas impedir la muerte de Jesús.

Los testigos que han firmado la sentencia contra Jesús son.

1º Daniel Robani, fariseo:

2º Joannas Borobatel:

3º Raohael Robaní:

4º Capet, hombre público.

Jesús saldrá de Jerusalem por la puerta Struénée.

Esta sentencia esta grabada sobre una lámina de airain; al lado están escritas las palabras Una lámina semejante será enviada a cada tribu (Guillaume Julien 1862, 16)

A continuación se relataba el hallazgo. El documento estaba en un vaso de mármol en la Villa de l' Aquila en el Reino de Nápoles, y fue descubierto por la comisión de las artes, de las armas francesas de la Expedición de Nápoles y que se conservaba en la sacristía de los Cartujos, cerca de esta ciudad. De igual manera informaba que el original estaba escrito en hebreo. En un folleto muy posterior se publicó esta noticia en francés, traducida a su vez del italiano (Guillaume Julien, 1862:5-20).

Sobre dicho relato se hicieron varios grabados que fueron difundidos por los reinos católicos de la época. Así, desde San Juan de Luz en Los Pirineos, hasta Santafé de Bogotá, Cuzco, Lima, Quito, Puebla de los Ángeles y seguramente en

muchos otros lugares se encuentran pinturas elaboradas a partir de la escena que relata este Juicio, sin crítica alguna de si fue o no cierto el hallazgo.

La versión en pintura (Figura 25) que se conserva en la colección de los Agustinos de la Nueva Granada, no difiere mucho del grabado original de Daniel Alderburg (Figura 24). El pintor, al parecer neogranadino, pues se ha atribuido al taller de los Figueroa, eliminó las leyendas que originalmente presentaban los grabados sobre el tema en este caso en alemán, porque existen otros en francés, y los textos de las cartelas que portan los sacerdotes del Sanedrin los tradujo al latín.

San Nicolás de Tolentino o las Ánimas del Purgatorio de la Iglesia Parroquial de Cómbita

En la pintura neogranadina es muy escasa la presencia de los indios. No porque no haya existido, sino porque no se ha conservado y la que se conserva, no se ha estudiado. Los documentos históricos: testamentarias, cofradías, legados, en cambio sí ilustran sobre la participación de los indios en el culto, su carácter de donantes a iglesias y conventos, su pertenencia a Cofradías y la posesión de cuadros, grabados, así como de otros elementos de devoción en sus casas de habitación. En cuanto a la pintura, un caso aparentemente excepcional lo constituye este cuadro de Gaspar de Figueroa conocido como *San Nicolás de Tolentino*, que se encuentra en la iglesia parroquial de Cómbita en el Departamento de Boyacá, antigua Provincia de Tunja (Figura 28). Fue encargado en el año de 1656 al pintor por la Cofradía de Las Ánimas que presidía el Cacique Pedro Tabaco. Iconográfica e iconológicamente el cuadro es muy interesante porque contiene y combina varios acontecimientos y motivos en una sola composición. Por otra parte, testimonia la contribución de los indios al culto religioso y su incorporación en algunas obras.

El tema central se relaciona con la Misa de San Gregorio, llamado El Grande, Papa del siglo VI, ilustre por sus célebres Diarios y por la reestructuración de la música religiosa (Gregoriana). Según Héctor Schenone (1992, 433):

La leyenda de la Misa de San Gregorio dice que un monje llamado Justo estaba enfermo y confesó haberse guardado tres monedas de oro. El abad prohibió que ninguno de los demás monjes se comunicara con él. Murió arrepentido, pero sin sacramentos, y su cuerpo fue enterrado junto a un muladar. Sin embargo, el abad mandó celebrar misas por el reposo de su alma durante treinta días, y al término de ese período se apareció el difunto a su hermano natural Copius informándole que había quedado libre de los sufrimientos del Purgatorio. Ese sería el origen de las llamadas “Misas Gregorianas”, pues la narración se atribuye a Gregorio Magno. En las pinturas es dicho papa el celebrante, rodeado de cardenales, y sobre el altar aparece Cristo doliente, que surge de un sepulcro rodeado de todos los instrumentos de la Pasión.

En la pintura colonial iberoamericana registra Schenone dos versiones de esta Misa, aunque existen otras en la Nueva España y en Bolivia (Pérez Carrillo 1998,98). La primera, de Baltasar de Vargas Figueroa que se conserva en la Iglesia de Santa Clara de Bogotá, titulada *Misa de San Gregorio* y la segunda de Jerónimo Gutiérrez en el Museo Virreinal de Cuzco, Perú, a la que se suma la presente de Gaspar de Figueroa, bajo el nombre de *San Nicolás de Tolentino*, pero con el mismo tema y con las particularidades que vamos a señalar. La comunidad que habitaba la región estaba a cargo de los Padres Agustinos y una de sus principales devociones era a San Nicolás de Tolentino, agustino italiano patrono de las Almas del Purgatorio. Esta devoción estaba muy difundida entre los indios de la región, posiblemente también por influencia de los Jesuitas (Mâle 1985, 86). La comunidad del Partido de Paipa, a la que pertenecía el pueblo había sufrido un gran descenso de población que se ha señalado en un 74% entre 1562 y 1636, motivado por las enfermedades y el duro trabajo en las minas de plata de Las Lajas en Mariquita a la que debían concurrir muchos de sus pobladores. De manera que resulta explicable que existiera una importante cofradía dedicada a esta devoción, la cual atenuaba el dolor de la muerte y el temor a la condenación eterna. Los fieles encargaron y pagaron el cuadro “[...] con el dinero obtenido por las chirimías del pueblo y por las limosnas ofrecidas por los miembros de la Cofradía de las Ánimas”, el cual tuvo un costo de ochenta pesos (López 2002, 29-39).

Son varios los elementos que han intervenido en su composición. Un grabado de Alberto Durero fechado en 1511 dedicado a la Misa de San Gregorio (Figura 26), dio origen a otro grabado de Wierix, en el que este artista invirtió la escena (Figura

27). No sabemos con certeza cuál de los dos sirvió de inspiración a Figueroa, pues los dos son muy semejantes. El cuadro de Gaspar de Figueroa, por la posición de las figuras, sigue más al grabado de Durero por lo que le sería el más próximo. No sería extraño que el artista poseyera las dos versiones del grabado. En su testamento dice:

... Item, mando que los colores, estampas y todo lo que toca a mi officio de pintor sele de al dho. Baltazar de Figueroa mi hijo, Para que las acabe y parta hermanablemente, las estampas y copias, con sus dos hermanos chiquitos... (Hernández de Alba 1938, 29).

El artista neogranadino se dio muchas libertades con este cuadro de San Nicolás. Para comenzar, hizo un rompimiento de gloria presidido por el Padre Eterno, acompañado de la Virgen María a su derecha. A los ángeles del cielo los sustituyó por las almas redimidas. De las llamas salen otras ayudadas por ángeles que les tienden escapularios y al fondo se destaca una leyenda que dice *Ora Pro Nobis Sante Nicola*. Al santo lo representa con hábito negro y lo identifica con uno de sus atributos: el plato con la perdiz, con el cual recuerda uno de sus milagros. Repite los personajes que preparan el incienso en el grabado y coloca a su lado a San Nicolás, el cual es una invención del pintor, que no aparece en los grabados. Coloca varias figuras de indígenas, con las que posiblemente representaba a los cofrades. Con esta sección del Purgatorio y del Santo, el artista destaca el milagro de fray Peregrino que dice así:

Cuando estaba en el convento de Valmanente, cercano a Pésaro, vio que el alma de Fr. Peregrino de Osimo le pedía oraciones por él y le mostraba el valle de Pésaro. Había también otras almas que solicitaban sus sufragios y cuando rezó la Misa por todas ellas, las vio ascender hacia el cielo [...] (Schenone 1992, 599).

Pero quizás el aporte más significativo del pintor en esta obra es el de incluir a don Pedro Tabaco, Cacique de la región, principal donante de la Iglesia, así como a varios miembros de su familia. Don Pedro figura a la derecha del altar; su hijito Domingo Tabaco con manta indígena, de frente al espectador, se coloca al lado de uno de los sacerdotes que ofician la misa. A los pies del niño un perro echado, que

de inmediato recuerda las escenas domésticas flamencas, podría tener un significado simbólico, o meramente registrar un hecho intrascendente. Al fondo, con otros miembros de la Cofradía, está probablemente una de las hijas de don Pedro.

A diferencia de esta obra, en el cuadro del mismo tema de la iglesia de Santa Clara de Bogotá, conocido como *La Misa de San Gregorio* que ha sido atribuido a Baltasar de Vargas Figueroa (Figura 29), pero que puede ser del mismo Gaspar, el pintor introdujo algunos cambios; entre ellos el de un ángel que conduce un alma al cielo y sustituyó a los cardenales del grabado original, por personajes que representan probablemente a fieles criollos o españoles, como quizás correspondía a sus comitentes. Algunos autores han querido ver allí representados a personajes de la sociedad santafereña. Resulta interesante este tipo de sustituciones, en este caso sugeridas o impuestas por las personas que encargaban las obras. Las mezclas, asociaciones, modificaciones que los pintores hacen con sus modelos son el reflejo más claro del dinamismo de su sociedad. En el testamento de Baltasar de Vargas Figueroa, se lee el siguiente aparte: [...] asimismo avia concertado el dicho difunto con los yndios del pueblo de Une un cuadro de las Animas que les avía de hazer y para en cuenta de sesenta p(esos) de el conzierto avia rezevido el dicho difunto veinte p(esos) .(Testamento de Baltasar de Vargas Figueroa Archivo General de la Nación (AGN), 1667, Notaría 3º, tomo 82, vol. 58 ff. 711-715)

Encargo que no se sabe si sus sucesores lo cumplieron o no, pero que se suma al anterior y confirma la devoción de los indígenas por las Almas del Purgatorio, práctica muy extendida en la colonia mientras que ya en Europa se había discontinuado después de la Reforma Protestante, “por asociársela con la compra y venta de indulgencias en Roma” (Mujica 2009, 76).

Como ha señalado Clara Bargellini (2009, 982), las modificaciones del pintor no son puramente formales, pues también incluyen su pensamiento y el mensaje que transmiten tanto al público letrado como al iletrado. Así que más que comparar, es necesario saber cómo fue aceptado el modelo en ambientes específicos por artistas particulares. En la *Misa de San Gregorio* y *San Nicolás de Tolentino* en dos versiones neogranadinas del mismo grabado, resulta muy interesante destacar cómo los pintores coloniales respondían a las

condiciones de sus comitentes. Es muy revelador del mensaje con que la obra se dirige tanto a quienes lo encargaron, como al público en general, letrado o iletrado. El tratamiento que los pintores han dado al mismo modelo en dos contextos diferentes, refleja la flexibilidad que de todas maneras, a pesar de los controles, podían dar a su obra. Testimonia también la manera como el pintor envía el mensaje a su público. Tanto el cuadro encargado por la comunidad indígena, como el que se hizo para el templo de Santa Clara de Santafé, están plenos de significados. El primero se dirige a una comunidad en crisis, afectada por la pobreza, pero dentro de la cual están establecidos los distintos estamentos sociales y se destacan quienes detentan el poder. El otro, es para un público más ilustrado que asiste a los oficios religiosos en el templo de las Clarisas de Santafé, cuyos comitentes, a través del retrato, hacen también valer también sus cargos y posición social. Sin embargo, todos ellos están involucrados en una devoción que compromete el interés común a los fieles, la cual se caracteriza por ser una esperanza para alcanzar la vida eterna.

Figura 26. La Misa de San Gregorio



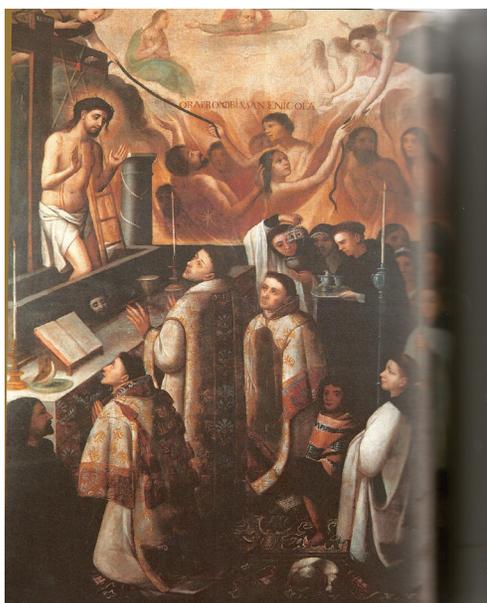
N de A: Alberto Durero (1471-1528). Grabado. 1511.

Figura 27. La Misa de San Gregorio



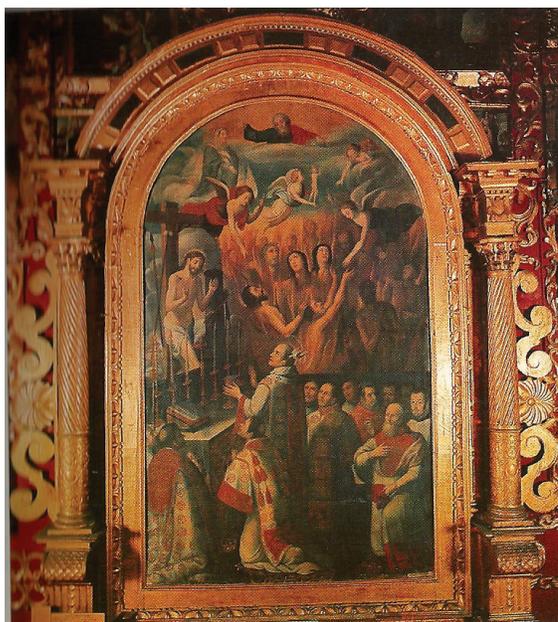
N de A: Hieronymus Wierix (Ca. 1553-1619) según Xilografía de Alberto Durero, A, Huberti excudit. Grabado. En: PESSCA 855^a/1994B

Figura 28. San Nicolás de Tolentino



N de A: Gaspar de Figueroa. Óleo sobre lienzo. 1656. 3.10 x 2.71 Cómbita, Boyacá.

Figura 29. Misa de San Gregorio



N de A: Atribuido a Baltasar de Vargas Figueroa. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. 3.80 x 2.25. Iglesia Museo de Santa Clara de Bogotá.

Conclusiones

El conocimiento y valoración de la pintura neogranadina ha sido lento y gradual. La tradición historiográfica oscilaba entre admitir o no su dependencia de los grabados. A medida que esta se ha comprobado, surgen nuevos interrogantes acerca de los importantes intercambios de que se nutre la cultura. Más allá de las discusiones contemporáneas acerca de las relaciones entre centro y periferia, sobre dependencia y no dependencia, arte culto o arte mestizo, nos interesa avanzar en el conocimiento de la extraordinaria y universal difusión que particularmente en siglo XVII tuvo la producción artística a través del grabado y sus repercusiones en nuestro medio.

Vivimos en una época en que la tecnología nos provee con asombrosa rapidez de la información a la que anteriormente el acceso era muy restringido. Sin embargo esta información debe estar permanentemente sometida a la crítica,

para no caer en atribuciones incorrectas. Como toda obra de arte es producto de su tiempo, es necesario profundizar en el conocimiento de los comportamientos sociales y políticos de nuestra sociedad. Se debe documentar hasta donde sea posible el origen de las personas y/o comunidades que hacían los encargos y de las motivaciones que tuvieron para pedir la representación de determinado asunto. Por otra, recuperar la mayor información acerca de los usos, costumbres, modas y creencias de esta sociedad, que en su proceso formativo, si bien recibe permanentemente influencias del exterior, también es poseedora de un trasfondo cultural que las recoge y conforma de manera particular y propia. Como lo hemos percibido en la diferenciada asimilación de los mismos modelos, en cada región. Todo esto con el propósito de integrar la obra de nuestros artistas coherentemente a esta cultura barroca extendida casi universalmente, pero particularizada por sus importantes aportes regionales.

Bibliografía

Álvarez White, María Cecilia. 1986. *Chiquinquirá, Arte y Milagro*. Bogotá: Presidencia de la República y Museo de Arte Moderno.

Archivo General de la Nación (AGN), Testamento de Baltasar de Vargas Figueroa 1667, Notaría 3º, tomo 82, vol. 58 ff. 711-715.

Bargellini, Clara. 2009. “Difusión de modelos: grabados y pinturas flamencas e italianas en territorios americanos”. En *Pintura de los Reinos Identidades Compartidas. Territorios del Mundo Hispánico ss XV-XVIII. Tomo IV*, Coordinadora Juana Gutiérrez Haces, 965-1005. Madrid: Turner Publicaciones S.L.

Bruquetas, Rocío. 2002. *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

Corvera Poire, Marcela. 2009. “Los grabados de Matthaus Merian y su utilización en los Virreynatos Hispanoamericanos”. *Latin America Studies Association*. http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/bitstream/10391/724/1/Corvera_Grabados_de_Matthaus_Merian.pdf

Edmond, Cécile. 1961. *L'Iconographie Carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*. Bruxelles: Palais des Académies, Rue Ducale I.

Fajardo de Rueda, Marta. 1988. “La Trinidad de Tres Rostros. Reciente hallazgo originado en el Centro Nacional de Restauración de Bogotá”. En *Arte Revista de Arte y Cultura*, ed. Enrique Pulecio, 37-39. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Fajardo de Rueda, Marta, Cadavid Lucía, Gutiérrez Jaime y Wiesner Helena. 1989. Exposición *Revelaciones. Pintores de Santafé en tiempos de la Colonia*, Catálogo. Bogotá: Museo de Arte Religioso del Banco de la República.

Fajardo de Rueda, Marta, Sebastián Santiago y Kennedy Alexandra. 1992. "Art in the Viceroyalty of New Granada". En *Barroco de la Nueva Granada Colonial Art from Colombia and Ecuador*, ed. Diane Desin. New York: Americas Society.

Fajardo de Rueda, Marta. 1999. *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Fajardo de Rueda, Marta. 2004. "Milenarismo y arte. La presencia de Joaquín de Fiore en la Nueva Granada". *Palimpsestus*. 4: 236-258.

Fajardo de Rueda, Marta. 2011. "Del Grabado Europeo a la Pintura Americana. La serie El Credo del pintor quiteño Miguel de Santiago". *HiSTOReLo*. 3, 5: 191-204.

Fernández Valverde, Juan. 1992. *Cristóbal Colón Libro de las profecías*. Madrid: Alianza Editorial.

Gil Tovar, Francisco. 1975. "El arte en la España de los conquistadores"; "Un arte para la propagación de la fe" "Reflejos del siglo XVI"; "Presencia del arte europeo del seiscientos"; "Los primeros pintores criollos"; "Gregorio Vásquez y su obra"; "La huella mudéjar"; "Un buen vestido para la arquitectura"; "El Barroco en la Nueva Granada"; "La ornamentación barroca"; "La imaginería de los siglos XVII y XVIII". En *Historia del Arte Colombiano. Tomo 3*, ed. Manuel Salvat, 661-698; 721-744; 779-798; 799-816; 817-836; 837-856; 907-920; 921-936; 937-960; 961-976; 978-1000. Navarra, España: Salvat Editores.

Gil Tovar, Francisco. 1976. "La versión virreinal del Rococó"; "Orfebrería, Platería y Bordado"; "Manierismo y Amaneramiento"; "El arte final del Virreinato"; "El Mestizaje Artístico". En *Historia del Arte Colombiano. Tomo 4*, ed. Manuel Salvat, 1001-1022; 1023-1038; 1092-1108; 1135-1150; 10151-1176. Navarra, España: Salvat Editores.

Groot, José Manuel. 1859. *Noticia Biográfica de Gregorio Vásquez Arce i Ceballos Pintor Granadino del Siglo XVII con la descripción de algunos cuadros suyos en que mas se da a conocer el mérito del artista*. Bogotá: Imprenta de Francisco Torres Amaya.

Gutiérrez, Jaime. 1995. “Estudio iconográfico y textos”. En *Iglesia Museo Santa Clara 1647*, ed. Instituto Colombiano de Cultura, 15-156. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Hernández de Alba, Guillermo. 1938. *Teatro del Arte Colonial Primera Jornada*. Bogotá: Litografía Colombia.

Julien, Guillaume. 1862. *Thrésor admirable de la Sentence prononcée par Ponce Pilate contre Nostre Sauveur Jésus-Christ*. París: Jean Stratius Editeur

Kelemen, Pál. 1951. *Baroque and Rococo in Latin America*. New York: Dover Publications, Inc.

Kügelgen von, Helga. 2009. “La pintura de los Reinos y Rubens”. En *Pintura de los Reinos. Identidades Compartidas. Territorios del Mundo Hispánico siglos XVI-XVIII. Tomo 3*, Coordinadora Juana Gutiérrez Haces, 1009-1078. Madrid: Turner Publicaciones.

López, Mercedes. 2002. “Memoria de las imágenes: donantes indígenas en el lienzo de ánimas de San Nicolás de Tolentino”. En *Catálogo. Historia e Imágenes. Los Agustinos en Colombia, 400 años*, ed. José Antonio Carbonell, 28-39. Bogotá: Grupo Op. S.A.

Mâle, Emile. 1985. *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*. Madrid: Ediciones Encuentro.

Mujica Pinilla, Ramón. 2009. “De centros y periferias: del grabado europeo al lienzo virreinal peruano”. En *De Amberes al Cusco El grabado europeo como fuente del arte virreinal*, ed. Cécile Michaud y José Torres Della Pina, 71-82. Lima: Autores varios, Metrocolor.

Navarrete Prieto, Benito. 1998. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

Pérez Carrillo, Sonia. 1988. “Aproximación a la iconografía de la Misa de San Gregorio en América”. *Cuadernos de Arte Colonial*. 4: 91-106.

Pizano Restrepo, Roberto. 1926. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos Pintor de la ciudad de Santa Fe de Bogotá Cabeça y corte del Nuevo Reyno de Granada. La narración de su vida y el recuento de sus obras 1638-1711*. París: Camilo Bloch Editor.

Sánchez, José María y María Dolores Quiñones. 2009. “Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. 95: 45-67.

Schenone, Héctor. 1992. *Iconografía del Arte Colonial Los Santos. 2 vols*. Buenos Aires: Fundación Tarea.

Scherer, Valentin. 1904. *Dürer Des Meisters Gemälde Kupferstiche und Holzschnitte in 447 Abbildungen*. Stuttgart und Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt.

Sebastián López, Santiago. 1964. *Guía Artística de Popayán Colonial*. Cali: Producciones Latinoamericanas.

Sebastián López, Santiago. 1965. “La importancia de los grabados en la cultura Neogranadina”. *Anuario de Historia Social y de la Cultura*. 4: 191-204.

Sebastián López, Santiago, Alexandra Kennedy y Marta Fajardo de Rueda. 1992. "European Models in the Art of the Viceroyalty of New Granada". En *Barroco de la Nueva Granada Colonial Art from Colombia and Ecuador*, ed. Diane Desin. New York: Americas Society.

Urdaneta, Alberto. 1886. *Escuela de Bellas Artes de Colombia. Guía de la Primera Exposición Anual Organizada bajo la dirección del Rector de dicha Escuela General Alberto Urdaneta*. Bogotá: Editor E. Zalamea.

Vives Mejía, Gustavo. 1998. *Presencia del arte quiteño en Antioquia*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.

