

## LA PINTURA EN EL NUEVO REINO DE GRANADA

ALEXANDRA KENNEDY TROYA  
Museo Paul Rivet, Cuenca, Ecuador

### VINCULOS ARTÍSTICOS ENTRE ECUADOR Y COLOMBIA EN LA ÉPOCA COLONIAL

La historiografía del arte colonial tradicionalmente ha vinculado a Quito con el espa-

cio virreinal peruano. Si bien es cierto que la audiencia dependió política, económica y socialmente de Perú hasta bien entrado el siglo XVIII, no es menos cierto que, si nos referimos a la producción artística, Quito tuvo

120 Virgen de Chiquinquirá, siglo XVII, Quito, Museo de Arte Colonial.



una enorme y notoria influencia al norte de sus fronteras y muy especialmente en lo que actualmente son los territorios colombiano y venezolano. El intercambio de artistas, educadores, obras de mayor y menor calibre y sobre todo de modelos de formación y difusión, hacen que desde el inicio de la colonia en el siglo XVI, este intercambio supusiese la formación de otro espacio geográficamente más amplio que aquel determinado por la ciudad de Quito. Hemos de intentar pensar que desde Loja, al sur de la audiencia, hasta Santa Fe de Antioquia, en territorio novogranadino, el arte quiteño tuvo una directa influencia sobre todo por la significativa exportación de obras de arte, pinturas, esculturas, mobiliario y artesanías menudas, como el poco conocido tráfico de rosarios de cuentas.

La investigadora colombiana Martha Fajardo de Rueda señala que desde muy temprano, tal como lo atestiguan numerosos documentos de archivo, los conventos y los particulares hacían sus encargos a los obradores de Quito. Así, pesebres, imágenes, retablos y otros, literalmente inundaron las ciudades neogranadinas durante todo el periodo colonial. Es evidente que con el tiempo la influencia no fue unilateral y que Nueva Granada contribuyó significativamente a enriquecer el contenido de las obras con la introducción, por ejemplo, de cultos tan popularizados como el de la Virgen de Chiquinquirá o la utilización sistemática de materiales tan propios de la costa del Caribe como el *carrey*.

#### LA PRIMERA ESCUELA DE ARTE EN SUDAMÉRICA

Al año de ser fundada la ciudad de Quito, en 1535, arribó a la misma el franciscano flamenco Jodoco Ricke (1498-1578) quien permaneció en la ciudad cuarenta y dos años. Además de su intensa actividad misionera y de haber arrancado y llevado a cabo la cons-

trucción del gran convento franciscano, la historia del arte le recuerda por haber apoyado la creación de la primera escuela de artistas de Sudamérica: la Escuela de San Andrés en el interior del citado convento. En ésta, los niños de la élite indígena fueron entrenados como catequistas, además se inició un taller de arte liderado por otro flamenco, fray Pedro Gosseal de Lavaina. Este centro formó las bases de la Escuela quiteña y produjo su propia generación de artistas locales a fines del siglo XVI.

Un manuscrito de la época, hallado por José Gabriel Navarro en el Archivo de Indias, nos permite apreciar la magnitud del proyecto. Se dice que fray Jodoco enseñó a los indios todos los géneros de oficios que «los aprendieron muy bien, con los que se sirve a poca costa y barato toda aquella tierra, sin tener necesidad de oficiales españoles [...] hasta muy perfectos pintores y escultores, y apuntadores de libros; que pone gran admiración la habilidad que tienen y perfección en las obras que de sus manos hacen».

El padre Jodoco Ricke partió para Popayán —en ese entonces parte de la audiencia de Quito— en 1569. Se ignora las razones, sólo se conoce que murió en esta ciudad en 1578. Sin embargo, podríamos aventurarnos a pensar que quizá aquí también formó otra escuela o que facilitó la presencia de artistas de Quito como profesores de una nueva generación en esta ciudad, que después de dos siglos se convertiría en un importante centro artístico.

Lo cierto es que, como dijimos, la labor de Pedro Gosseal conocido como fray Pedro Pintor, dio como resultado artistas de la talla de Andrés Sánchez Gallque, cuya fama está ligada al envío a los reyes españoles, del retrato *Los negros de Esmeraldas* (Museo de América, Madrid); de Francisco Gocial, quien seguramente castellanizaría y usaría el nombre de su maestro, y de fray Pedro Bedón (1556-1621), quien multiplicaría eficaz-

mente los conocimientos artísticos adquiridos en el convento de Santo Domingo de Quito. Bedón crearía un espacio propicio para el arte vinculado con la cofradía de la Virgen del Rosario y a la cual sirvieron un sinnúmero de artistas. En este, como en muchos otros casos, existió una relación directa con Colombia. El padre Bedón vivió y trabajó en Tunja uno de los centros más importantes artísticamente hablando de Nueva Granada. Estableció, al igual que en Quito, la cofradía del Rosario y dejó pinturas en el refectorio del convento dominicano. Fue alumno de Bernardo Bitti y Angelino Medoro, ambos italianos. Este último estuvo en Quito en 1600 y puso su sello muy personal a la pintura de la época.

Es muy probable que la llegada a Quito —vía México— de contados artistas españoles, tales como los pintores Juan de Illescas y Luis de Rivera, el escultor Diego de Robles y el pintor napolitano Angelino Medoro, haya contribuido al desarrollo pedagógico y artístico de la Escuela de San Andrés. Juan de Illescas, por ejemplo, estuvo a la cabeza del gremio de pintores de México. Muchos de estos artistas terminarían su recorrido en Lima unificando posiblemente las primeras reglas de hacer arte.

Una de las influencias más destacadas, sobre todo durante los siglos XVI y XVII y muy especialmente en la pintura, fue la flamenca. Además de las conocidas influencias española e italiana, tanto Quito como Nueva Granada reconocen su endeudamiento con el arte flamenco, introducido en América Latina no sólo a través de centenares de grabados enviados con el patrocinio de la corona española, del trabajo educativo y de difusión, sino de la llegada de obras de arte de pintores tan conocidos como Martín de Vos (1532-1603), cuyas obras firmadas en Amberes llegaron a México. De sus obras se hicieron versiones locales en México, Ecuador, Perú y Bolivia y se encontró un grabado, según investigaciones realizadas por José de

Mesa. El investigador colombiano Gil Tovar ha explorado el tema en Colombia y tras pistas dadas a conocer por Kubler y Soria, encuentra en Bogotá y Tunja óleos y cobres atribuibles a Gerard David, Quintin Metsys, Gert van der Daalt, Gerard Lavallé, entre otros.

Es necesario recordar que este periodo de aprendizaje de las artes y artesanías europeas trasplantadas a la América colonizada, está íntimamente vinculado al espíritu renovador implantado por el Concilio de Trento y por los jesuitas para enfrentar el protestantismo. Esta actitud se universaliza alrededor de 1570 y cobra especial fuerza en España. Y son sus mandatarios los que solicitarán de Flandes, y muy especialmente de la Casa Plantin, el envío de grabados que constituyeron verdaderas enciclopedias visuales y que fueron el directo modelo para plasmar la cristología, la mariología y la hagiografía cristianas. Un ejemplo ilustrador fue el traslado casi directo que el gran pintor quiteño del siglo XVII, Miguel de Santiago, hizo de la *Vida de San Agustín* grabada por Bolswert y que actualmente sigue en su lugar de origen, los pasillos bajos del convento de San Agustín en Quito. Pero como este caso existen muchos otros que iremos viendo más adelante.

Esta influencia tan claramente detectada para los casos de Quito y Nueva Granada está ligada con otro punto. El arte tenía una función muy clara, servir de instrumento para la misión, para el proselitismo. Pero la religión no estaba únicamente relacionada con la población indígena o la mestiza, sino que debía mantener informada al clero local y a los medios universitarios donde se formaba la élite. Entonces, debió haberse creado un sinnúmero de formas de emitir los mensajes de acuerdo al público que se deseaba llegar. Surgen, entonces, supuestos anacronismos o incongruencias de elementos sueltos o verdaderos programas iconográficos que, olvidados por la vieja Europa, fue-



121. Miguel de Santiago, *El entierro del Caballero de Orgaz*, 1610, convento de San Agustín, Quito. (Foto A. Kennedy.)

son «reinventados» en la joven América. Uno de ellos fue la reintroducción y reutilización de temas medievales, tal como señala el peruano Francisco Stalsny en una reciente publicación. Y esto no es todo, se entrecruzaron temas, formas y cromática vinculada al arte chino producido en Manila redistribuido a Sudamérica, desde México, a través de los mercados abiertos. A esto se suma una presencia más o menos evidenciada del espíritu y de las vivencias del indio que parece ser bastante tenue en los casos de Quito y Nueva Granada, comparado con manifestaciones similares en el altiplano peruano.

Ciertas constataciones podrían explicar esta «esquiva» presencia del indígena en las artes urbanas de Quito, a pesar de la existen-

cia de grupos poblacionales indios de importancia y de que estuvieron directamente ligados a la ejecución de las obras de arte a través de los gremios y las cofradías formadas desde el inicio de la colonia. Sin embargo, de acuerdo a un reciente estudio del francés Martin Minchom, la formación de las cofradías no parece haber seguido estructuras sociales prehispánicas en una ciudad que no tuvo una densidad poblacional prehispánica alta y que inmediatamente atrajo inmigrantes de las áreas rurales. Es más, la cofradía, indefectiblemente ligada al gremio, sirvió como un instrumento idóneo para que la Iglesia ejerciera una influencia, notoriamente más fuerte en Quito que en otras regiones de la América colonial, y que formata o mó-

delara la organización de los diferentes estratos de la sociedad, un modelo que señala desde el inicio una enorme segregación socio-racial. La división que se hace, por citar un ejemplo, en el convento de Santo Domingo, entre cofradías de mestizos, indios ladinos (aculturados), otros indios y negros, es muy elocuente.

En Colombia, en cambio, las cofradías cortaban a través de fronteras de clase y etnia, y las festividades, mayoritariamente religiosas, eran eventos que movilizaban a toda la comunidad como una inversión simbólica del orden social. En Quito, la evidencia existente, registrada por el citado investigador, demuestra que la élite no se mezclaba con la clase plebeya en este tipo de fiestas. Es interesante insistir en el rol de la Iglesia en Quito puesto que aclara parcialmente el panorama de por qué más adelante, en el siglo XVIII, las artes urbanas de Quito expresarán una ortodoxia más acentuada, de contenidos religiosos o se justificarán bajo el cobijo de la temática religiosa (los nacimientos); en cambio, el arte neogranadino de la época se caracterizará más bien por la introducción de

un sentir más laico, una aceptación sin rodeos de un espíritu ilustrado que se reflejará sobre todo en la pintura y en las artes aplicadas.

Una aclaración adicional que nos podría ayudar a perfilar mejor el panorama artístico de la colonia. Si en Quito la sociedad es tan jerarquizada, es posible que el arte también fuese jerarquizado. Es decir, ciertas encomiendas eran elaboradas para ciertos destinatarios mestizos urbanos y criollos de élite y ciertas otras iban a ser consumidas por indígenas urbanos o campesinos. El siguiente ejemplo, citando al viajero y diplomático Stevenson en el siglo XIX, señala lo efímero que podía ser un arte como el de la máscara, tan actual en nuestros países, ocasionalmente usado por los diversos integrantes de la sociedad, pero seguramente guardado y apreciado por el indígena; éste sería «su» arte.

En tiempo de toros, relatá, «muchos de la nobleza y de los eclesiásticos se disfrazan y permiten mezclarse con el pueblo, con el fin de jugar al acertijo entre amigos. Esta parte de la diversión usualmente durá mas de una hora y cuando ha concluido, los grupos de

122. La Sábana Santa, siglo XVII, Quito, Museo de la Recoleta de San Diego. (Foto A. Ortiz.)



...acarados desfilan por las calles con música y antorchas [...]. Algunos de los nativos son extraordinariamente hábiles en hacer máscaras y una persona puede proveer, con poco tiempo de antelación, una representación exacta del rostro de un individuo en la ciudad; de ahí que, sucede frecuentemente, se vean dobles, uno serio y gravemente sentido en la galería y su facsimile bailando en las calles, el original molesto entre tanto los espectadores se divierten».

#### PINTURA EN QUITO Y EN NUEVA GRANADA EN EL SIGLO XVI

Durante estos primeros años de conquista y colonización, surgieron en la región dos centros de importancia artística: Quito y Tunja. El primero estuvo vinculado directamente — y en ocasiones dependiente — a la visita de artistas que llegaban a Lima desde Europa o, como dijimos, de religiosos que emprendieron la tarea de la docencia, permitiendo así la formación de una verdadera legión de artistas y una cierta autosuficiencia para abastecer la enorme demanda de conventos y casas urbanas y de hacienda construidas durante estos años.

Era un momento de experimentación, de proliferación de estilos personales, de imposición de lenguajes nuevos, pero también un momento para retratar América desde América. Y este último punto tuvo, hasta donde se conoce, una respuesta vaga. Salvo casos muy aislados como el de Andrés Sánchez Gallque, relacionado con el padre Bedón a través de su contacto con Santo Domingo de Quito, la mayoría se limitó a transponer la iconografía religiosa conocida. Sánchez Gallque recibiría la encomienda de pintar a tres negros esmeraldeños: Francisco de Arobe y sus hijos Pedro y Domingo, debido a que con ello se registraría y visualizaría de mejor forma la tardía pacificación de la provincia en 1598, año y día en el cual entraron éstos

en San Blas a hacerse bautizar. El oidor Juan del Barrio de Sepúlveda relataría que ésta cubrió «[...] su negrura con el jubón y la capa españolas les hizo retratar para enviar como recuerdo al Rey, vestidos a la usanza española».

El caso es realmente excepcional, el cuadro fue inclusive firmado por su autor, seguramente por la importancia del destinatario. Lo interesante radica en el tema y la forma de expresarlo: un retrato al estilo flamenco. Este apego por el realismo, sin embargo, no tuvo mayor eco en pintura. El tema del retratismo, en cambio, fue pan de todos los días, aunque mayormente de frailes en el caso de Quito, cosa que se mantendría relativamente inalterado durante toda la colonia. Existen espléndidos retratos como el hombre de los lentes del cuadro de la *Dolorosa* de la Cofradía de los Negros en la postería de San Francisco o el del *Padre Mendiburu* en el mismo convento.

Sin embargo, primó la pintura religiosa vinculada muy especialmente a las cofradías y al pedido de los religiosos. El padre Pedro Bedón es un ejemplo de ello. Es interesante resaltar que su obra, en buena parte perdida, muestra una tendencia antimanagerista difundida, como lo señalara Statsny, por sus profesores Bernardo Bitti y Angelino Medoro, el primero a quien conoció de joven en Lima (1576-85), el segundo en Quito. De Bedón han quedado algunos libros corales en Santo Domingo, la imagen de la *Virgen de la Escalera*, entre otros pocos. Esta iconografía deriva del Árbol de Jessé y señala la persistencia de iconografías medievales en América, quizá asistida por el arribo de decenas de grabados de íconos italo-bizantinos, tal como señalaran hace años Kubler y Soria.

Bedón sería el personaje que vincularía la tradición del sur, representada por Lima y la serie de pintores sobre todo italianos, y la región que tratamos. El fraile dominico vivió en Tunja y viajó a Bogotá desde 1593, en ambos conventos dejaría obra de caballete y

pintura mural. Sin la fuerza de Bitú, el padre Bedón introdujo una obra en la que se combinan de manera interesante las influencias italo-flamencas.

Quizá lo más destacado de este periodo se encuentra en Tunja. Se trata de la pintura mural en un espacio excepcional, donde se da cuenta de un medio humanista y de caballería: la casa del escribano Juan de Vargas en Tunja (finales del siglo xvi), donde se desplegaría una temática mitológica clásica, una rareza para la época en España. Sin embargo, los pocos ejemplos de este tipo se encuentran en la actual Colombia, punto digno a ser considerado si pensamos en que este país vive de una manera más natural y profunda los cambios suscitados por la Ilustración.

#### EVOLUCIÓN DE LA PINTURA NOVOGRANADINA

Dos figuras dominarán el panorama del siglo xvii, el creativo y prolífico Miguel de Santiago (1633-1706), quiteño, y Gregorio Vázquez de Arce (1638-1711), de Bogotá. Tanto Quito como Bogotá representarán los centros más importantes de producción durante el siglo sin que con ello renunciemos a la gran cantidad de lugares de importancia en donde se desarrollaron talleres de pintores, trabajando anónimamente. Son dignos de mención centros como Riobamba, Cuenca y Loja, en Ecuador; Popayán, Pasto, Tunja y Santa Fe de Antioquia, en Colombia; El Tocuyo, Coro y Caracas, en Venezuela.

Este periodo correspondería al siglo de oro para la pintura de caballete libre y aquella incorporada al retablo. Fue el momento de consolidación del arte de la persuasión, del espíritu contrarreformista en donde primaron la defensa y la exaltación de la imagen. Naturalmente esto necesitó de una comprensión iconográfica por parte del receptor: la imagen debía ser fácilmente asumida o dirigida. Entonces, ciertos tópicos predominaron sobre otros.



123. Baltasar de Figueroa, *La coronación de la Virgen*, siglo xvii, Bogotá. (Foto E. Monsalve.)

Precisamente Miguel de Santiago representa el espíritu de la época, un espíritu doctrinal. Su obra, una de las más extensas y complejas del mundo del barroco americano, incluye esta visión global, un compendio doctrinario, como le llama Santiago Sebastián. Mandamientos, peticiones del Padre Nuestro, sacramentos, obras de misericordia, vicios y virtudes, conformarán la serie de ocho cuadros en San Francisco de Quito. El reto para el pintor fue resolver las relaciones de unos contenidos con otros dentro del espacio pictórico, de tal forma que resultase asequible a un público medianamente erudito. Una de las formas de armonizar los elementos fue utilizando «presentadores»: ángeles, alegorías femeninas o figuras de obis-

pos, cada uno exhibía el flandamiento, el don del Espíritu Santo, etc., según fuese el caso, utilizando el contraste de bien y mal.

El mismo Miguel de Santiago realizó otra serie catequística, *Los Artículos de Fe*, para la catedral de Bogotá, y otro grupo de once obras dedicadas al *Ave María* destinada a la iglesia de San Francisco de la misma ciudad, cosa que indica la continuidad del vínculo entre Quito y Bogotá. Ambas series fueron enviadas alrededor de 1673; doce años antes de su muerte.

Este pintor, como dijimos, cubrió la mayoría de temas del repertorio iconográfico de entonces. Las series de las vidas de los santos de las diversas órdenes fueron una constante en los conventos, recoletas y monasterios de Nueva Granada y Quito, sobre todo en esta última. La conocida *Vida de San Agustín* (h. 1636) del convento del mismo nombre en Quito, una obra de juventud, nos sirve para señalar dos puntos de importancia. Esta serie, como muchas otras, tuvo como modelo la obra grabada de Schelte Bolswert, flamenco. Miguel de Santiago siguió su modelo bastante fielmente, manteniendo incluso el fondo paisajístico original, cosa distinta a lo que haría el pintor cusqueño Basilio Pacheco con la misma serie como modelo para la obra que hizo para el convento agustino de Lima, al incorporar la catedral y la plaza de Cuzco.

El gusto de Miguel de Santiago por el paisaje puede ser apreciado en una serie de madurez, *Los Milagros de la Virgen de Guápulo* (1700) en el convento franciscano de Guápulo en Quito. Es quizá la obra de mayor acento en sentido estético. Existe un dominio extraordinario de la técnica, especialmente destacada por un pincel muy suelto, una abstracción bastante marcada sobre todo en el tratamiento del paisaje y un gran conocimiento de la perspectiva aérea, aún de una destacada resolución en el tratamiento anatómico y en la composición general de las obras. En mucho recuerda la obra del Goya maduro.

Sus retratos — de los frailes misioneros *Domingo de Brieva* y *Pedro Pecador* — en la portería de San Francisco de Quito, sus Inmaculadas de la Eucaristía, excepcional ejemplo la del Museo Franciscano en la misma ciudad, los cuadros de la Trinidad del Museo Municipal, Franciscano y del Palacio Arzobispal, entre decenas de otros, no hacen sino corroborar la versatilidad del artista para tratar los temas más variados y destacados de la época. Estudiar a fondo a Miguel de Santiago ayudaría a comprender con mayor profundidad las motivaciones de los artistas del siglo xvii.

Este artista tuvo varios discípulos, entre ellos su hija Isabel que se casó con un pintor de La Concepción de Chile Antonio Egas Venegas Fernández de Córdova, también entrenado por Miguel de Santiago. Bernabé Lovato, Simón de Valenzuela, el Pintor Gregorito y Nicolás Javier de Goribar, fueron sus más destacados alumnos. Goribar (h. 1665-1736) continuó la tradición pictórica de Miguel de Santiago y copó buena parte del último cuarto del siglo y los primeros decenios del siguiente.

Sólo se conoce una obra firmada de él, en el convento de Guápulo. Más esquemático y fuerte que su maestro y tío, en la *Asunción de la Virgen* (h. 1715-1718) recrea la escena central y pinta un retablo alrededor, con sus calles y casas correspondientes. Goribar volverá a tratar temas aparentemente en desuso, cosa que había caracterizado a su maestro. A él se le han atribuido, en medio de un gran polémica, que nunca quedó totalmente resuelta, los dieciséis Profetas de la Compañía de Jesús de Quito que haría con motivo de la terminación de la gran obra de restauración de la iglesia en 1716. Sus curiosas poses, manieristas y drapeadas, se explican ya que fueron parcialmente copiados de grabados del Parmigianino, según Kubler y Soria. Santiago Sebastián, además, cree que la composición recuerda al Apostolado del flamenco Martín de Vos, grabado por Wierix y editado por Gerard de Jode.



Como parte del espíritu barroco americano, intensamente vinculado a la explicación y difusión del espíritu cristiano y una expresa vuelta al medievalismo, se impulsará la comprensión de la Biblia, la relación entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. El tema de los Profetas era clave.

Es interesante, aunque único, un grabado que haría Goribar con los jesuitas Juan de Narváez y Santa Cruz sobre *La Provincia Jesuítica Quitense*, fechado en 1718, en conmemoración de las conclusiones del Colegio Máximo del 14 de julio del mismo año. En él, y en un estilo grandilocuente, se hace un despliegue demostrativo del poder de los jesuitas en el área. Se dispone a las ciudades bajo su jurisdicción, éstas enmarcan un plano de la provincia de Quito en donde se destacan sus misiones en la Amazonía, sobre todo la exitosa de Mainas. El príncipe Felipe V aparece sentado en un trono rodeado de mujeres alegóricas, ocupando la zona media superior y legitimando la acción jesuítica en América.

Goribar cerraría una época de gran esplendor para la pintura quiteña. Aunque contemos con figuras individuales como José Cortez, Manuel de Samaniego o Bernardo

Rodríguez, el siglo XVIII no tuvo la proliferación de talleres de épocas anteriores, ni la demanda de éstas. Cedería ante el extraordinario desarrollo de la escultura sobre todo en bulto redondo y requerida por toda la costa americana del Pacífico y de España.

Es posible que el más grande pintor de la época para Nueva Granada, Gregorio Vázquez Ceballos, pupilo de los Figueroa, se beneficiara por el sinnúmero de pinturas que Miguel de Santiago envió a Bogotá. Sin las

125. Santa Rita, Iglesia de San Agustín, Bogotá. (Foto E. Monsalve.)



124. Gregorio Vázquez Ceballos, *Desposorio de la Virgen*, siglo XVII, colección particular. (Foto E. Monsalve.)





126. Virgen de Chiquinquirá, siglo xviii, pintura al óleo con piedras preciosas y plata, Quito, Museo de Arte religioso. (Foto A. Kennedy.)

dotes plásticas del artista quiteño, Vázquez de Arce realizó también una obra muy extensa. Además de pintor fue un iluminador de estampas, oficio que en Santa Fe se denominó «almorzadero». Es del único pintor de la época que conocemos un sinnúmero de dibujos de gran calidad (Museo de Arte Colonial, Bogotá).

Su prolífica y variada obra muestra la influencia de varios modelos, Sassoferrato, Reni, Valdés Leal, Murillo y Rubens. Este último influenciara el arte de todo el xviii, a través de grabados de Plantin-Moretus. Temas como la Sagrada Familia con Cristo Niño, Cristo descendiendo de la Cruz y Santa Ana leyendo una carta a la Virgen, resultaron los más populares y los encontramos en prácticamente todos los países, realizados por pintores más o menos aventajados.

Una temática cara para la América española fue la del Apocalipsis, modelos de Juan de Jáuregui que ilustraron a la obra de Luis Alcázar *Vestigatio Arcani Sensus in Apocalypsi* (Amberes, 1614). Esta obra —asociada a los temas marianos de la Inmaculada y la Asunta— y utilizada continentalmente, tuvo espe-

cial repercusión en el trabajo de Vázquez de Arce, Miguel de Santiago y Bernardo Legarda.

La pintura de Vázquez se caracteriza por la sobriedad y por un frío convencionalismo apegado casi siempre a los modelos importados. Tal como lo hicieran muchos otros pintores de la época, la gama base oscila entre los ocre, sepías, verdes y negros, creando una atmósfera bastante contrastante, caso, por ejemplo, de *La Huida a Egipto* (iglesia de San Agustín, Bogotá). Y aunque el colorido en ocasiones dramatice la escena, el tratamiento de los temas representados son amables, apacibles.

Es muy interesante la obra *La Virgen del Rosario bendice al Bachiller Cutrina* (iglesia Museo Santa Clara, Bogotá) sobre todo por la incorporación de un retrato prácticamente de tamaño natural, en un afán por dimensionar la personalidad del Bachiller. En Bogotá se observa un continuo apego por el retratismo, género que en el siglo xviii tendrá importantes representantes, como es el caso de Joaquín Gutiérrez.

Además de Vázquez, trabajaron en Bogotá la familia Figueroa: Baltasar el Viejo, su hijo Gaspar y su nieto Baltasar de Vargas Figueroa, los hermanos Acero de la Cruz y los Fernández de Heredia, entre mucha gente anónima dedicada al oficio. Más ucartonado y convencional, Antonio Acero de la Cruz (h. 1590-1669) trabajó el tema mariológico con mucha dedicación. Se le atribuyen *Nuestra Señora de Montserrat* (iglesia de Santa Bárbara, Bogotá), *la Inmaculada Concepción* (1641) de la iglesia de San Diego de la misma ciudad, *Nuestra Señora de Chiquinquirá* (1643) de los dominicos de Chiquinquirá, entre otras.

Es interesante anotar que el tema de los ángeles y arcángeles, tan sumamente crucial para el arte virreinal peruano, tuvo menos importancia para la región tratada. Si coincidimos con las propuestas de Teresa Gisbert de que este tema fue seleccionado por la aso-

ciación de los ángeles con las fuerzas de la naturaleza y los cuerpos celestiales y que los misioneros trabajando en las colonias conocían esto y veían en ellos una transposición útil para transformar la veneración de los cultos indígenas, debemos cuestionar por qué en esta región, sobre todo la actual sierra ecuatoriana, el tema fue más bien secundario. Sólo se ha encontrado en Colombia una serie, la de Supó, del tipo de arcángeles con armas usualmente de fuego, ricamente ataviados a lo español o flamenco de la época. Santiago Sebastián cree que se trata de ejemplares virreinales que fueron a parar a la población mencionada.

Lo cierto es que son más bien una excepción y el tema de por qué ni esta iconografía asociada con una mentalidad indígena, ni el tipo de Virgen que se identifica con la Pachamama, como la famosa *Virgen del Cerro de Potosí*, tienen en estas tierras mayor impacto. Eso sí, la Virgen asociada con la tierra, montaña o cueva es recibida con mayor apertura, tal es el caso de la Virgen de Monserrat, la de la Cueva Santa o la del Cisne, siendo su imagen, sin embargo, europea.

#### UNA NUEVA PINTURA GRANADINA

El espíritu de la Ilustración debió haber animado y ayudado a que se realizara a fines del siglo XVIII uno de los proyectos científico-artísticos de mayor envergadura en la región. Además, no debemos olvidar que dentro de la nueva política borbónica, un importante renglón se centró en realizar un inventario de Indias en pos de una revisada actitud de aprovechamiento de los excedentes. Acorde con esta línea, en 1783 y bajo la dirección del científico español José Celestino Mutis (1732-1808), médico del virrey Pedro Messía de la Cerda e ilustre botánico, se estableció la Real Expedición Botánica en Nueva Granada.

Mutis dio inicio a la denominada *Flora de*

*Bogotá*, desde Mariquita hasta el sur de Bogotá; años más tarde se estableció en esta ciudad y trabajó alrededor de treinta años en la ejecución de más de seis mil láminas de los más variados especímenes. La colección se encuentra en la actualidad en el Real Jardín Botánico en Madrid.

Además de la gran cantidad de información científica que nos provee esta colección, este proyecto contribuyó enormemente al desarrollo de la ilustración científica en la región, a la incorporación sistemática de la flora y la fauna locales en las obras de arte, como anticipo al desarrollo del paisajismo decimonónico, sobre todo en pintura, y al inicio de la miniatura que tanto éxito tuvo en todo el virreinato hasta bien entrado el siglo XIX.

Adicionalmente, Mutis logró juntar a pintores de Popayán y de Quito con aquellos radicados alrededor de Santa Fe de Bogotá y uno que otro español. El equipo de artistas, los diez de Quito eran especialmente reconocidos en su patria, logró un fuerte entrenamiento en botánica y en la técnica de la acuarela, técnica que serviría para ilustrar el trabajo. Su entrenamiento se asemejó más al de las escuelas europeas que al trabajo del taller artesanal. Dos pintores vinculados a la Flora, Salvador Rizo (1762-1816), de Mompós, y Pablo Antonio García, santafereño, abrieron la primera Academia de Arte en Bogotá en 1791. Como muchos de los pintores integrantes, éstos eran buenos retratistas, un género que empezaba a ser muy apreciado, sobre todo en Bogotá, y que sería el más importante sustento de los pintores decimonónicos.

El trabajo de Mutis y de su equipo fue celebrado por Humboldt (1769-1859), quien en 1801, con su compañero Aimé Bonpland (1773-1858), visitó el proyecto en Bogotá y relató sus impresiones en su *Diario de Viaje*.

Es un anciano y venerable sacerdote de setenta y dos años, muy rico además. El rey paga



127. Hermanos Cortés, *Presentación de la Virgen*, 1786, Palacio Arzobispal de Popayán.

diez mil duros anuales por la Expedición. Desde hace quince años trabajan a sus órdenes treinta pintores; él tiene de dos mil a tres mil dibujos en folio, parecidos a miniaturas. Excepto la de Banks en Londres, nunca he visto una biblioteca más nutrida que la de Mutis.

El contacto con la biblioteca de Mutis, con otros pintores y académicos, con un nuevo género de pintura, hizo que algunos de los artistas al término de la Expedición fuesen contratados para altos cargos, tal como el de Francisco Javier Cortés de Quito quien viajó a Lima y dirigió por un tiempo la Academia de Dibujo establecida por el virrey José Fernando de Abascal. Bogotá y Quito parece que no dieron abasto para estos entrenados pintores y muchos tuvieron que irse al sur, a Perú y a Chile. Queda aún mucha investigación por realizar para

lograr rastrear qué sucedió con esta treintena de artistas.

De todas formas, la conclusión de la Expedición coincidió con las luchas de independencia y muchas de estas actividades no estaban aisladas de la vida política de los países. Por el contrario, la Botánica como se la llamó, congregó alrededor a las personas más ilustradas del virreinato: Francisco José de Caldas, Juan José de Elhúyar, José Mejía Loquerica, Jorge Tadeo Lozano, José Joaquín Camacho, entre otros. Entonces, muchos fueron muertos por las fuerzas realistas: Caldas, Salvador Rizo y Jorge Tadeo Lozano, otros fueron perseguidos, la obra de Mutis fue clausurada incompleta.

La Flora de Bogotá nos obliga a pensar sobre lo que sucedía en los sitios de origen de los pintores que, como dijimos, parecen haber vuelto a sus países en medio de una cri-

128. Hermanos Cortés, *Santa Teresa como Doctora*, siglo XVIII, Cali, colección J. Martínez. (Foto S. Sebastián.)





129. Bernardo Rodríguez, *La última cena con San Francisco de Asís y San Pablo de Alcántara*, 1780, Popayán, Museo de Arte Religioso. (Foto A. Kennedy.)

sis de producción y de comercialización de las artes vinculadas sobre todo a la inestabilidad política que vivían nuestros países.

Los Cortés de Alcocer de Quito representan el caso típico de talleres familiares de artistas. Casimiro fue seguramente hermano de José, quien tuvo como hijos a Antonio y Nicolás; un pariente cercano fue Francisco Xavier, todos dedicados a la pintura y ocupando probablemente el mismo taller. Los tres últimos participaron largos años, entre 1787 y 1816, en la Flora de Bogotá. Además de este valioso aporte, es interesante recordar que los Cortés, Antonio y Nicolás, a su paso de ida a Bogotá, dejaron en Popayán una serie de obras sobre la *Vida de la Virgen* (1787; Museo de Arte Religioso), pintadas a partir de grabados de Gottfried Bernhard Goetz (1708-1774).

Tanto los doce óleos sobre lámina de cobre como sus correspondientes marcos de plata repujada, seguramente realizados en el sitio, demuestran la gran aceptación que tuvo en esta parte de la América Latina el estilo rococó, sobre todo en los bienes muebles. Quito, según Santiago Sebastián, fue el foco más interesante del rococó bajo influencia germánica. Además de Goetz, los hermanos Klauber con sus obras *Letania Lauretana e Historiae Veteris et Novi Testamenti* (1748) exquisitamente ilustradas, y Paul Decker (1685-1742) con la serie sobre las *Virtudes y defectos de los pueblos europeos*, tuvieron especial presencia en Quito y según el mismo autor dieron origen a un cierto nebarmanierismo en pintura.

Esta última serie sirvió de modelo para las obras de los mejores representantes del esti-



Fig. 10. Detalle del cuadro *La última cena* de Bernardo Rodríguez, 1785, Quito.

lo: Bernardo Rodríguez y Manuel de Samaniego (h. 1765-1824), que hoy se encuentran en el Museo Jacinto Jijón y Caamaño y de Arte Colonial en Quito (1737). La extraña serie parece expresar el espíritu ilustrado. El cotejo de naciones tenía como fin demostrar que las diferencias entre los seres humanos radicaban no precisamente en el aspecto racional, sino más bien en sus costumbres, como había expresado Feijoo.

Existía, entonces, atisbos por trasladar al arte un espíritu más científico. La actual Colombia parece haber cedido con mayor facilidad y espontaneidad ante estos nuevos vientos. La Academia como tal fue fundada en Quito en 1849, entre tanto existía la necesidad de una mayor sistematización y para ello a falta de un centro de estudios, el mismo Samaniego escribió su *Tratado de Pintura*, fuertemente influido por los tratadistas Fran-

cisco Pacheco y el flamenco Carlos Bexman-des. Samaniego, y suponemos que otros colegas del momento, empezaron a solicitar que se les reconociese una cantidad por el «diseño», tal como se aprecia en un contrato de principios del siglo XIX para las pinturas de la catedral metropolitana de Quito.

Como una forma de autoidentificación sobre todo de las clases criolla y mestiza, el género retratístico también tomó su camino. Durante la colonia, el retrato había estado básicamente relacionado con el donante. En la segunda mitad del siglo XVIII, éste se convirtió en pan de todos los días y en importante sustento de los artistas. Personajes religiosos y políticos importantes encargaron sus retratos. Uno de los más sobresalientes en Quito es aquel del Barón de Carondelet (1747-1807), quien gobernó Luisiana y después fue a Quito a petición de Carlos IV. El

cuadro en la catedral le muestra con el mapa de Nueva Orleans.

Otras familias destacadas de artistas en Quito fueron los Albán, los hermanos Francisco y Vicente, los Cabrera, los hermanos Ascencio, Nicolás y Tadeo, los Venegas, descendientes de don Antonio Egas Venegas, y la denominada dinastía de los Salas, con Antonio padre como su primer antecesor. Muchos de ellos recibieron comisiones eclesiásticas, sobre todo de la orden mercedaria. Francisco Albán, siguiendo el tema de la serie de vidas de santos, pintó para El Tejar la *Vida de San Pedro Nolasco*. Su hermano Antonio pintaría el retrato del obispo Blas Manuel Sobrino y Minayo en 1783. Antonio Salas, en cambio, pocos años más tarde, dedicó su tiempo a pintar a los próceres de la Independencia de cuerpo entero y que hoy se conservan en el Archivo Flores de la Universidad Católica.

Dentro de la línea del retratismo y como una obra de excepción para el campo de la pintura histórica, Antonio Astudillo, quien trabajó con los Albán en los conventos mercedarios, pintó la obra *Fray Jodoco Rieke bautizando a un indio* (convento de San Francisco, 1785). El tema del indigena en el arte, tanto quiteño como colombiano, es poco frecuen-



132. Vicente Albán, *San Jerónimo*, 1785, Museo de Arte Religioso de Popayán. (Foto A. Ortiz)

131. Manuel de Samaniego, *El Italiano*, 1780, Quito, Museo de Arte Colonial.



te y las referencias al mismo son más bien indirectas, donantes de medio cuerpo en pinturas pequeñas.

El mercado de pinturas, tanto interno como internacional hasta el tercer cuarto de siglo, siguió siendo importante. Se conoce que Rodríguez, Samaniego y los Albán tenían compromisos con pedidos del norte y del sur. Sin embargo, quizá la Flora de Bogotá significó la última gran comisión para los pintores quiteños, quienes a partir de 1800 sufrieron las vicisitudes propias de una gran etapa de transición política. Muchos, los más, emigraron.

En el actual territorio de Colombia, y según algunos investigadores locales, la pintura no tuvo la cantidad de adeptos que tuvo



133. Retrato de Feliciano Palacios y Sojo, Caracas.

en Quito. Además del equipo de pintores trabajando para la Flora, se destacó Joaquín Gutiérrez, quien vivió a fines del siglo xviii y principios del xix. Fue conocido en su época como retratista y sus obras más destacadas son las de los marqueses de San Jorge (Museo de Arte Colonial, Bogotá, 1775). Sus retratos aparecen como símbolos, privados de su carácter de realidad; situados más bien en una categoría abstracta, el artista se regodea en los detalles decorativos sobre cuerpos planos, sin mayor volumen. Es

como si, al decir de Marta Traba, la representación de una sociedad raída y amenazada fuese expuesta alegóricamente, como un arte oficial que perpetuaba dos tautologías: la inviolabilidad de la grandeza del poder virreinal emanado de la inviolabilidad y la grandeza del poder de la casa reinante de España, que llegaba en ese momento al punto crucial de su fracaso y de su decadencia.

#### LA PINTURA EN VENEZUELA

Los envíos de pinturas, esculturas e incluso retablos a Venezuela durante los siglos xvi y comienzos del xvii muestran la modalidad de transferencia dominante en las áreas periféricas de los virreinos.

134. Juan Pedro López, *Inmaculada Concepción*, catedral de Caracas.



Como fue habitual en el resto de América los talleres sevillanos abastecieron predominantemente las demandas de los obispos, conventos, funcionarios de la corona y particulares —con capacidad económica— de las ciudades de Caracas, Maracaibo, Coro, Mérida o El Tocuyo. Entre los primeros embarques podemos señalar el envío de un lienzo de San Mauricio remitido para la iglesia mayor de Caracas en 1608.

En la segunda mitad de ese siglo, la demanda de esculturas y pinturas para las misiones de los capuchinos indican una renovación del comercio, ahora desde Cádiz pero, a la vez, son demostrativos de la inestabilidad y lentitud del proceso de dominio territorial que había postergado el surgimiento de talleres y gremios urbanos en la región.

Las primeras manifestaciones de los talleres de El Tocuyo, Mérida, Trujillo, Coro o Caracas indican la vigencia de un carácter localista que toma un mundo iconográfico europeo y lo reinterpreta con su propia sensibilidad. Esta coexistencia de la pintura de importación (fundamentalmente radicada en los medios urbanos) y los primeros talleres locales, señalan la apertura de expresiones del barroco en el siglo xviii.

Aunque buena parte de la pintura que conocemos es de temática religiosa, es importante señalar que hubo en Venezuela una abundante cantidad de obras de origen civil o secular.

En 1738, a raíz del fallecimiento del teniente general José de Oviedo y Baños, se realizó la testamentaria, dejando constancia de la existencia de dieciséis retratos de familia, siete retratos de reyes, dos decenas de «países» (paisajes) y un biombo de «buena pintura» además, obviamente, de numerosos cuadros de temática religiosa.

En el siglo xviii, la presión del despotismo ilustrado borbónico sobre los funcionarios de ultramar devenía en una reverencial actitud de venerar «las augustas imágenes». Así

fueron enviadas desde España las «efigies» reales que eran reproducidas para los cabildos, intendentes y gobernadores. El pintor José Antonio Peñalosa copió en 1789 en Caracas un retrato de Carlos IV que le habían remitido desde Cádiz.

Los títulos nobiliarios (marqués de Mijares, conde de San Javier) o militares destacados (Feliciano Palacios y Sojo) quedaron también perpetuados en retratos que señalan la calidad de esta pintura desde la primera mitad del siglo xviii. Coincidentemente se mantenía una displicente tolerancia manirrista en las obras del pintor Lermá y Villegas, lo que indica los diferentes «tiempos» de la producción americana.

La etapa posterior, de mediados del xviii, aparece signada por la producción, extensa y desapareja, del criollo Juan Pedro López



135. Antonio José Landaeeta, *Inmaculada*, siglo xviii, Caracas, Colección Santalla. (Foto A. Bouillon.)



136. Escuela de los Landaeta, Obispo Juan Antonio de la Virgen María y Viana, catedral de Caracas.



137. Escuela de los Landaeta, Virgen de Caracas, siglo XVIII, Fundación John Boulton. (Foto A. Boulton.)

(1724-1787), quien marca un hito en la pintura venezolana anunciando el surgimiento pleno del barroco.

López muestra una clara evolución en su pintura, aún con un manejo reiterado de programas iconográficos tradicionales. Hay en su producción una mejora notoria de la calidad del dibujo, la organización de las composiciones, precisión en el tratamiento de las vestimentas y mayor rigor en las pinceladas en su obra tardía.

La influencia de Murillo y Pacheco son perceptibles en las Inmaculadas Concepciones, que constituyen una parte apreciable del centenar y medio de pinturas que se le adjudican a López.

Como en otras regiones americanas, la tradición familiar en el ejercicio de las artes y

oficios constituyó la base que unía parentesco, actividad laboral y presencia social. En Caracas, la actuación de la prolongada saga de los Landaeta dejó notoria impronta durante todo el siglo XVIII.

Una de las figuras más destacadas fue la del mulato liberto Antonio José de Landaeta († 1799), quien, a mediados de siglo, realizaba obras para la iglesia de Altigracia. Los Landaeta abarcaban a la vez varios oficios artísticos, pues los hubo también plateros y doradores. Boulton identifica a Juan José, Calixto José, José María de Jesús, Antonio José y Diego, Antonio como los más activos desde 1770 hasta 1814 y localiza a Juan José estudiando pintura en Londres en 1812.

El retrato del obispo Viana, pintado en 1793

y atribuido a Diego Landaeta, marca un punto de referencia de la calidad de la pintura realizada en la Capitanía General de Venezuela, con notorio interés en la expresividad lograda en el rostro.

Contemporáneos a éste, los retratos de los obispos de Mérida Torrijos y Lasso de la Vega, pintados por José Lorenzo de Alvarado entre 1795 y 1816, reiteran una similar

composición aunque con posturas más estáticas.

Tiempos distintos, consolidación paulatina y un creciente afianzamiento de una incipiente escuela pictórica local señalan la circunstancia de una evolución frenada por el terremoto de 1812, que destruyó la ciudad de Caracas, y la posterior guerra de la independencia.



138. Bernardo Rodríguez, *Santiago Apostol*, siglo XVII, Quito, Museo del Convento de San Francisco. Persistencia del uso de los grabados como fuente iconográfica. (Foto C. Estera.)