

TEMAS Y PROBLEMAS EN LA PINTURA COLONIAL NEOGRANADINA

PROBLEMS AND ISSUES IN THE PAINTING OF THE NEW GRANADA VICEROYALTY

Resumen

El desarrollo de la pintura en América colonial tuvo diferencias significativas en las distintas regiones. Lo que se pintó fue el resultado particular de las experiencias culturales y de las condiciones sociales de cada sociedad. El artículo ofrece un panorama sobre los temas visuales más representativos en el Nuevo Reino de Granada, actual Colombia, a través del cual se puede observar un sistema particular de valores. Se busca destacar cuál era la función de la imagen colonial como mecanismo para transmitir discursos que orientaran las prácticas.

Palabras Clave

Colonia, Cultura visual, Pintura, Representación, Retórica.

Jaime Humberto Borja Gómez

Profesor Asociado del Departamento de Historia de la Universidad de Los Andes en Bogotá. Doctor en Historia por la Universidad Iberoamericana (México D.F.) Ha publicado cinco libros, el último de ellos "Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos del cuerpo" (Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2012). Es autor de 55 artículos especializados para revistas y libros colectivos. Asesor del comité de artes plásticas del Banco de la República y de las colecciones coloniales del Museo de Arte Colonial. Ha sido curador de varias exposiciones de arte e historia, entre las que se destaca "Habeas Corpus" (2010); y la elaboración de varios guiones museográficos.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 13/01/2013
Fecha de revisión: 27/01/2013
Fecha de aceptación: 06/05/2013
Fecha de publicación: 30/06/2013

Abstract

The development of painting in colonial Hispanic America had significant differences from region to region. What was painted was the result of the very particular cultural experiences and social conditions of each society. Through an overview of the most representative visual themes in the New Kingdom of Granada (Colombia), this article pretends to show the particular set of values rooted on that society and, at the same time, tries to highlight the image's role as a mechanism to spread discourses that could guide the colonial practices.

Key words

Colony, Painting, Representation, Rhetoric, Visual Culture.

TEMAS Y PROBLEMAS EN LA PINTURA COLONIAL NEOGRANADINA

1. INTRODUCCIÓN

El proceso de conquista y colonización de América trajo consigo la implementación de una cultura visual que se arraigó en las bases de otra cultura visual, la de las culturas indígenas. Entre sus diversas vertientes, la pintura tuvo un papel significativo en la conformación de la cultura colonial, pues a través de ella se comunicaban los sistemas de valores europeos. En este sentido, se pretendía reforzar el proceso de cristianización. A pesar que estos territorios estaban bajo la administración de España y Portugal, quienes procuraron un mismo entorno cultural, las respuestas regionales fueron visiblemente diferentes. En América colonial, el desarrollo de la cultura visual se llevó a cabo con profundas diferencias.

Los factores que determinaron la diferenciación regional en la manera como se percibía y en lo que comunicaba la pintura fueron muchos a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Entre ellos se destacan, en principio, la formación de los centros administrativos. La historiografía tradicional ha resaltado a Perú y la Nueva España, los dos

primeros virreinos, como los lugares donde se formaron las “escuelas” pictóricas y donde hubo mayor profusión de temas e innovaciones visuales¹. Pero el proceso fue más complicado porque la diferenciación se vio afectada por diversos factores entre los que podríamos mencionar: las disímiles raíces visuales nativas que precedieron la llegada de los españoles; las diferencias étnicas en los diversos espacios coloniales; los heterogéneos sistemas de evangelización y cristianización; la apropiación de la riqueza económica; los ordenamientos sociales; las diferentes prácticas religiosas y devocionales; la conformación de una cultura letrada, así como los procesos de sincretismo y mestizaje.

La historiografía del arte y de la historia colonial se ha preocupado principalmente por analizar la trasmisión de las imágenes y sus implicaciones culturales. La preocupación ha sido proporcionar respuestas convincentes para explicar el proceso muchas veces con el nombre genérico de “cultura virreinal”. En este sentido, se ha valorado el conjunto de la cultura visual colonial como periferia con respecto a Europa; o los grandes virreinos como centros, donde los demás territorios

coloniales son su periferia². Esta problemática manifiesta el proceso de invisibilización de la producción visual de la “periferia”. Por esta razón es importante particularizar los temas y problemas a cada territorio, pues además de los elementos mencionados anteriormente, la presencia o ausencia de una corte virreinal, marcaba las formas de apropiación de la cultura visual.

Desde el siglo XVI el territorio del Nuevo Reino de Granada (buena parte de la actual Colombia) dependía administrativamente del virreinato del Perú. Sin embargo, mantuvo una experiencia cultural particular y diferenciada a este centro virreinal, entre otras razones por la distancia y las dificultades de comunicación. El reino de la Nueva Granada se aglutinó alrededor de la Real Audiencia de Santafé de Bogotá creado en 1549 y fue erigido como virreinato definitivamente en 1739 cuyo territorio comprendía las reales audiencias de Bogotá, Quito, Panamá y la Capitanía general de Venezuela. En estos territorios, se conformaron culturas visuales específicas, con problemas y temas igualmente particulares. De estos quiero llamar la atención sobre aquellos que atañen al territorio de la Real Audiencia de Santafé de Bogotá de modo que se pueda observar cómo se formaron sus discursos visuales y narrativos barrocos y qué sistema de valores transmitían para articular idealmente el orden social.

2. EL DISCURSO VISUAL NEOGRANADINO

La producción pictórica neogranadina tuvo sus inicios en relación a los preceptos que había establecido la tradición española, que para aquel momento respondía a la nueva política de la imagen derivada de las disposiciones contrareformadas sumadas a la cultura del control del naciente barroco. Como resultado, se produjo un arte para la fe el cual conformaba un discurso sobre el que se producía y se recepcionaba la imagen. Por aquellos años, recién se constituía el territorio de la Nueva Granada con la creación de la Real

Audiencia en 1549. De esta forma, oficialmente acababa la conquista y se iniciaba el proceso de ordenar las instituciones. Entre las tareas más importantes se encontraba la evangelización y el lugar que ocupaba la pintura en ella. Una de las primeras disposiciones aparecieron en las constituciones del sínodo de 1556 convocado por el arzobispo de Santafé de Bogotá fray Juan de los Barrios, donde enunciaba la necesidad de controlar la proliferación y uso de las imágenes. Y más aún cuando estaba en juego el proceso de evangelización de los naturales, quienes a juicio de los eclesiásticos eran susceptibles de caer de nuevo en la idolatría. En la línea contrareformada, el sínodo proponía que

“Deseando apartar de la yglesia de Dios todas las cosas que causan indevoción, y a las personas simples causan errores, como son abusiones y pinturas, indecencias de imágenes estatuimos y mandamos que en ninguna Yglesia de nuestro obispado se pinten historias de santos en retablo, ni otro lugar pío, sin que se nos dé noticia, o a nuestro visitador general para que se vea, y examine si conviene, o no”³.

Sin embargo, la producción de imágenes fue escasa debido a la misma dinámica neogranadina. A diferencia de los centros virreinales de Nueva España y Perú donde se llevó a cabo un rápido ordenamiento del proceso de evangelización, en la Nueva Granada éste proceso de cristianización fue lento y desordenado. Sólo a finales del siglo XVI, las órdenes religiosas, principales consumidoras de imágenes, se asentaban definitivamente. Por esta razón, de este siglo sólo se conocen unas pocas crucifixiones y algunas pinturas, entre las que sobresalen la imagen milagrosa de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá del andaluz Alonso de Narváez, maestro platero y primer pintor conocido en la Nueva Granada⁴. Tal vez más representativa fue la pintura mural, ejecutada tanto en iglesias doctrineras, al servicio de la evangelización, como en casas particulares, de lo cual las de Juan de Castellanos y Suárez Rendón en Tunja son buenos ejemplos⁵.

La producción pictórica se incentivó a finales del siglo, cuando llegaron a la Nueva Granada pintores de oficio como los italianos Angelino Medoro y Francisco del Pozo, o el español Baltasar de Figueroa el viejo⁶. De esta forma, el siglo XVII heredó la tradición pictórica que se formó en el siglo anterior, por lo que las disposiciones sinodales y conciliares tuvieron efectos más claros en este momento. Para entonces, la nueva “política de la imagen” que instauró la Contrarreforma tenía como objetivo transmitir los renovados valores católicos que se derivaban del Concilio de Trento. Por esta razón, en un adecuado uso y difusión de la imagen reposaba gran parte de la responsabilidad del éxito de la nueva reevangelización de la cristiandad católica. La “política de la imagen” que emergió de la Contrarreforma tenía tres funciones fundamentales: debía contener verdades dogmáticas; suscitar sentimientos de adoración a Dios, y en consecuencia, incitar a la práctica de la piedad⁷.

Los escasos talleres de pintura neogranadina del siglo XVII estuvieron vinculados en sus orígenes a pintores que habían recibido las normas básicas del oficio en la Metrópoli, quienes a su vez transmitieron los preceptos a través del conocido sistema de formación familiar y gremial⁸. Este sistema de transmisión del conocimiento del oficio de la pintura se empleó en los talleres de los Figueroa, los hermanos Acero de la Cruz, Gregorio Vásquez, Juan Francisco Ochoa y los hermanos Heredia. La mayoría de estos talleres estuvieron activos durante los siglos XVII y XVIII.

Sin embargo, aunque la transmisión del conocimiento pictórico se llevó a cabo por medio del sistema de los talleres, la mayor parte de la pintura colonial neogranadina fue “anónima”. Para entonces, las firmas sobre el lienzo eran escasas, no había necesidad de reconocimiento social porque sus artífices no se reconocían como “artistas”, como tampoco lo hacía su sociedad, sino como obradores que ejecutaban una labor devocional. El silencio de la época frente a los pintores y su medio es elocuente. Existen pocos

documentos en la Nueva Granada sobre los contratos en los talleres o sus trabajos, las crónicas escasamente los mencionan. Sin embargo se sabe que los talleres del siglo XVII se constituyeron en importantes centros de aprendizaje del oficio, esto es el “saber hacer”. La ilustración 1 es un buen ejemplo del trabajo de taller, posiblemente de los Figueroa, en la Nueva Granada.



Fig 1. Anónimo Adoración de los pastores. Óleo sobre tela. Siglo XVII. Banco de la República. Bogotá.

Los talleres actuaban como centros de transmisión de los conocimientos sobre la ejecución de la pintura, donde se compartía un conjunto de operaciones técnicas y conceptuales mediante las cuales sus practicantes definían y caracterizaban la práctica pictórica y la inscribían dentro de una determinada clase de discurso visual. Esto es el metatexto pictórico que transmitía y reactualizaba las reglas del arte. Aquí actuaban los tratados españoles sobre el arte de la pin-

tura: incluían preceptos, reglas, clasificaciones y técnicas. Entre los más difundidos en la Nueva Granada se encontraba *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho (1633); *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco (1649); *Luz de Pintura* de Luis Vargas; *Las medidas del romano* de Diego de Sagredo; *El pintor Cristiano y Erudito* de Juan Interian de Ayala (1730)⁹. A pesar que estos tratados contenían ciertas diferencias, todos ellos compartían una matriz común, pues en el metatexto se encontraban las reglas generales del discurso y sus mecanismos de transmisión.

Estos aspectos permiten hacer una precisión importante sobre el tipo de discurso visual: las pinturas se trataban desde una compleja normatividad retórica, la cual pretendía que las imágenes cumplieran una función primordial: la persuasión¹⁰. En este sentido, las pinturas estaban dirigidas a evangelizar y a crear sentimientos de devoción. La mayor parte de esta producción visual se hacía por encargo, por lo cual, si se parte del principio que establece Baxandall quien afirma que *“los mejores cuadros expresan a menudo su cultura no directa sino complementariamente, porque están pensados precisamente como complementos para servir las necesidades públicas: el público no precisa lo que ya tiene”*,¹¹ se puede lograr un acercamiento al problema de la recepción visual a partir de la consideración de qué fue lo que se pintó en el Nuevo Reino. El problema de utilizar los documentos iconográficos no se agota en el intento de restituir la práctica a su horizonte de producción, implica la recepción del mensaje de acuerdo a los códigos de su momento. A partir de estas perspectivas surge la pregunta de cuáles eran los principales temas y qué problemas culturales se pueden establecer a partir de los aspectos que narra la pintura colonial, lo cual se desarrolla a continuación.

3. TEMAS Y PROBLEMAS DE LA PINTURA NEOGRANADINA

Como se ha mencionado, los códigos de producción de la obra pictórica barroca neogranadina

actuaban bajo el interés de generar la persuasión: la misma premisa marcaba la recepción. Las representaciones visuales eran una especie de “instrucciones” para el espectador, narraban asuntos de manera clara, buscaban motivar la imaginación y se convertían en estímulos visuales para la meditación de la Escritura o la vida de los santos¹². Desde esta perspectiva, las representaciones visuales ensamblaban un discurso ideológico, religioso y político cuya función era consolidar el cuerpo social, base sobre la que se asentaban los mecanismos de interrelación cultural, y las ideologías que gobernaban las relaciones entre sujetos a partir de los esquemas, modelos y tipologías barrocas.

En este sentido, el *tema* que se representa visualmente permite establecer un acercamiento a ciertas características y necesidades de la cultura que lo representa. En la historiografía del arte colombiano, algunos autores han enunciado su inquietud acerca de los principales temas iconográficos tratados en la pintura colonial. Este acercamiento se ha hecho de manera intuitiva, a veces tomando como punto de partida generalizaciones sobre los temas tradicionalmente barrocos en otros territorios coloniales. Pero en la cultura visual neogranadina se llevaron a cabo “elecciones” temáticas. Este apartado pretende establecer una semblanza de los temas propiamente neogranadinos, lo que deja entrever las tendencias de las devociones y los elementos comunes a aquellas, donde se puede descubrir lo particular de esta pintura y cómo sus temas proponen problemas culturales.

3.1. Los temas de la pintura neogranadina

Un acercamiento al discurso visual en la Nueva Granada lo ofrece la misma producción icónica, donde la pregunta fundamental para tratar de desentrañar los problemas relacionados con las representaciones es ¿qué se pintó entre los siglos XVII y XVIII?. Debido a la escasez de talleres de pintura en la Nueva Granada, se ha tomado para la presente investigación un conjunto de

2404 pinturas de los siglos XVII y XVIII, lo cual representa una buena parte de la pintura conocida e inventariada actualmente para el Nuevo Reino de Granada en el periodo señalado¹³. Este conjunto es representativo de lo que se pintó y permite hacer distinciones sobre las preocupaciones y las expectativas culturales y religiosas de la sociedad colonial proyectadas en los temas representados (tabla 1). Para la elaboración de esta tabla se clasificaron las imágenes en relación a los temas iconográficos tradicionales del catolicismo barroco, para lo cual se tuvieron en cuenta siete categorías que provienen de los tratados y catecismos de la época: ángeles y arcángeles; historias bíblicas del Antiguo Testamento; representaciones dogmáticas, teológicas e historia de la Iglesia; advocaciones y escenas marianas; temas cristológicos; santos, agrupados inicialmente sin distinguir sus divisiones internas; y finalmente, la pintura profana, entre la que se cuenta principalmente retratos, tesis y escenas no religiosas¹⁴. A partir de esta división se obtuvieron los siguientes resultados con sus respectivos porcentajes:

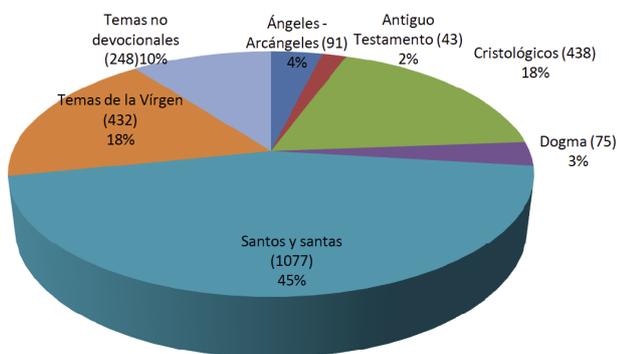


Tabla 1. Distribución temas iconográficos en Nueva Granada.

Esta tabla arroja una importante información porque permite determinar cuáles fueron los temas sobre los cuales insistió la piedad barroca neogranadina. Como se puede observar, la iconografía relacionada con las vidas de santos ocupa el primer lugar con el 45% de la producción, seguido de temas relacionados con la virgen (18%) y los cristológicos (18%). De la tabla

es interesante anotar dos aspectos: en primer lugar, la muy escasa producción pictórica de temas que no trata directamente temas religiosos, es decir, temas seculares, lo cual ocupa un pequeño porcentaje (10%). La mayor parte de estas pinturas eran retratos de clérigos y monjas coronadas y muy eventualmente se representaron temas mitológicos o escenas cotidianas y seculares. Esta producción no religiosa en la Nueva Granada es escasa si se le compara con la importancia de la pintura alegórica, retratos, escenas mitológicas y otros temas en otras regiones de América colonial. También es importante mencionar que una buena parte de este porcentaje de pintura secular se produjo en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando ya se había instaurado el virreinato de la Nueva Granada (1739), lo cual respondía a ciertos cambios en el gusto, promovido de buena manera por la aparición de una corte virreinal.

El segundo aspecto sobre el que se puede llamar la atención sobre la tabla 1, es el gran volumen de pintura de santos, lo que de alguna manera era consistente con las pretensiones emanadas del Concilio de Trento que incentivó la piedad popular a los santos¹⁵. Estos siglos XVII y XVIII, estuvieron marcados por la persuasión que suscitaba la *teología de los afectos* la cual giró fundamentalmente alrededor de la vida de santos y mártires como modelos de vida. Si se toma ese 45% de pintura de santos y se descompone en tipos de narración visual (tabla 2), deja entrever que la mayor parte de las representaciones el 72% respondían a santos masculinos, y el restante (28%) a femeninos, pero el problema no es la cantidad sino los tipos de vida que estas representaciones proponían. Entre las muchas virtudes que podían regular la vida de los santos, el discurso visual “eligió” dentro del santoral aquellos que representaban los valores fundamentales del orden social neogranadino. Los resultados proporcionan pistas sobre los mecanismos, las técnicas de representación y las ideas que creaban un discurso del “deber ser” colonial. Para ejemplificar el problema, se

puede ver el panorama de subtemas de los santos neogranadinos (tabla 2).

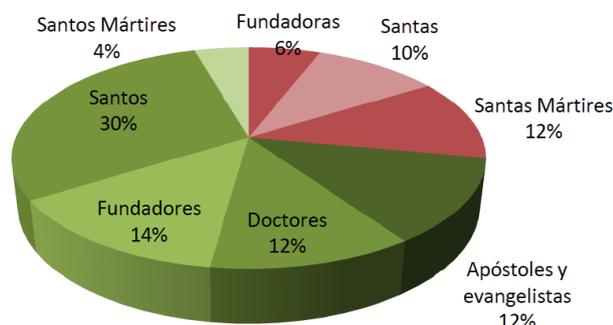


Tabla 2. Distribución de los temas de santos.

Las representaciones masculinas —apóstoles, evangelistas, doctores, fundadores de órdenes religiosas, santos y mártires— ocupan el 72% de la producción total, mientras que las mujeres ocupan un 28%. Esto no significa necesariamente que el discurso estuviera vinculado predominantemente hacia los hombres, pues la identificación de valores no connotaba necesariamente una condición de género. Además, para la época la mayor parte de las canonizaciones eran masculinas, solo desde el siglo XII se venía revalorando el papel social de la mujer, y por supuesto su lugar en el ideal de santidad. Lo que sí es relevante es que cada uno de los segmentos de pinturas proporcionaba un conjunto de valores, que revelaban qué esperaba la cultura de las conductas masculinas y femeninas. Sin embargo es interesante notar que es mayor el número de mártires femeninas (12%) con respecto a los hombres (4%); mientras que es similar la proporción, en su segmento, de santos y santas. Las fundadoras de órdenes ocupan un 6%, mientras que los de las masculinas el 14%.

Estos aspectos destacan el lugar que ocupaban los santos en el discurso para la constitución del sujeto colonial. Pero también hay que tener en cuenta que el discurso no sólo era visual, la gran importancia que tenían los santos se revelaba

en casi todos los escenarios: en los nombres de los lugares y ciudades, en los patronazgos de los cuerpos sociales, en las fiestas y celebraciones, y por supuesto en todo tipo de la literatura colonial. De estas, hay que tener en cuenta que las *hagiografías*, o biografías de santos fueron muy populares entre los siglos XVI y XVIII. Estas obras circularon con cierta abundancia en el Nuevo Reino, entre las que se destacó la más famosa recopilación barroca, el *Flos Sanctorum* del jesuita Pedro de Rivadeneira, del cual se conocen varios ejemplares en Bogotá¹⁶. El recurso a su lectura reforzaba la predicación y la cultura visual. Las representaciones visuales y narradas acogieron a unos pocos santos, los cuales guardaban una característica similar, representaban el ideal del cuerpo sufriente.

De la misma manera como la distribución de temas iconográficos revela ciertas tendencias y aporta un panorama cultural sobre la práctica de la pintura, es importante observar cuáles eran las imágenes que tuvieron más demanda, pues permiten acercarse a los núcleos de la espiritualidad y a los modelos de comportamiento. En la tabla 3 se puede observar cuáles fueron las veinte imágenes más representadas en la Nueva Granada:

Tema	Reproducciones
Sagrada Familia	102
Inmaculada Concepción	69
San Agustín de Hipona	63
Virgen de Chiquinquirá	57
San Francisco de Asís	45
Santo Domingo de Guzmán	45
San Francisco Javier	44
José con el Niño	43
Santa Bárbara	40
Santa Teresa de Jesús	38
Santa Catalina de Alejandría	37
Virgen con el Niño	33
San Antonio de Padua	30
Purgatorio	29
Crucifixión	26
Santa Rosa de Lima	27
Nuestra Señora del Rosario	26
San Juan de Dios	25
San Juan Bautista	25
Virgen de los Dolores	23

Tabla 3. Principales temas iconográficos.

Este “rating” de la representación de los principales temas iconográficos confirma la información de los porcentajes que propone la tabla 2, en la medida en que once son santos, siete masculinos y cuatro femeninos, el 55% de la tabla. Las representaciones mariológicas y cristológicas de mayor devoción, cuatro, tienen el 20% cada una. Se destaca la presencia de los mártires (Santa Bárbara y Catalina de Alejandría (figura 2)), los fundadores de las ordenes mendicantes (San Francisco de Asís, Santo Domingo y San Agustín de Hipona), cuya presencia en la devoción se puede explicar por la fuerte labor evangelizadora de los franciscanos, dominicos y los agustinos en el Nuevo Reino, y dos santos cuya devoción fue particularmente importante porque eran ejemplos de mortificación, Santa Rosa de Lima y el jesuita San Francisco Javier. Santa Rosa fue la primera canonización de origen indiano, pese a que su beatificación se llevó a cabo en 1668 y su santificación en 1672, hacia mediados de este siglo ya había despertado una fuerte piedad en el Nuevo Reino¹⁷.

De esta tabla también es importante resaltar el hecho de que tres de los temas, estaban relacionados con la familia terrena de Jesús, el tema explícito de la Sagrada Familia, José y la Virgen con el Niño, lo cual indica el ascenso de la doctrina tridentina y del imaginario de la constitución del modelo de familia nuclear. En cuanto a los temas marianos, el culto se centró en las advocaciones, cada una con una historia particular: el conocido culto local a la Virgen de Chiquinquirá, la Inmaculada Concepción que por aquel entonces no era dogma y que de hecho suscitó grandes controversias¹⁸, y la Virgen del Rosario, una de las devociones más extendidas. Finalmente llama la atención los purgatorios coloniales, que si bien tienen un número representativo de imágenes, no es tanto como se esperaría de este tipo de tema, muchas veces asociado a la cultura del temor, cuando en realidad representa al cuerpo social¹⁹.



Fig. 2. Gregorio Vásquez. *Martirio de Santa Catalina*. Óleo sobre tela. Siglo XVII. Arquidiócesis de Bogotá.

3.2. Los problemas de las representaciones

Muchos historiadores han sostenido el “*lugar subordinado del cuerpo en los sistemas de valores religiosos morales y sociales de la cultura europea tradicional*”²⁰, resultado del dualismo cristiano, sin embargo como anota Porter, esta postura es paradójica y engañosa, consecuencia de la búsqueda de un punto de equilibrio entre el supuesto antagonismo que existe entre el cuerpo y la mente. Precisamente es esta cultura barroca la que inició un proceso de valoración del cuerpo en la medida en que se ajustaba a las necesidades de la espiritualidad contrareformada, para la cual la vida terrena pasaba por el teatro del cuerpo, lo que permitía disfrutarlo

pero dentro del entorno de la experiencia mística²¹. Este postulado es el punto de partida para entender la razón por la cual el listado de imágenes más requeridas la encabezan los mártires, quienes sufrieron en el cuerpo el dolor de la fe. La devoción a los mártires en el ámbito colonial americano es bien conocida²², especialmente aquellos que participaron en la gesta de la Iglesia primitiva. Este tipo de santo representaba la lucha, la tenacidad y el sufrimiento contra la incompreensión de la que era objeto el cristianismo primitivo. Pero significaban más que esto, eran representaciones de los modelos de corporeidad espiritual. Además, dentro del contexto histórico de la Nueva Granada en el siglo XVII, los mártires servían para establecer una asociación alegórica del proceso de consolidación de la sociedad, en la medida que transmitían la idea de una España que habían aportado sus mártires para la construcción de la nueva Iglesia Indiana²³.

Sin embargo, este no fue el único núcleo de vidas ejemplares con los cuales se trató el tema del sufrimiento, lo que se destaca como lo *singular* de la representación icónica colonial. Los otros santos que aparecen en el listado estuvieron muy asociados con la experiencia mística en el cuerpo sufriente, como fueron los estigmas de Francisco de Asís, los famosos castigos corporales que se infringía Santa Rosa de Lima y Domingo de Guzmán; San Francisco Javier representaba el carácter de la muerte reposada, don de Dios a quien había mortificado el cuerpo; San Juan de Dios, el santo que curaba cuerpos enfermos. Es decir, el problema al que aboca el listado de devociones (tabla 3) no es precisamente al santo como sujeto, sino a lo que estos representaban. La cultura neogranadina centró su interés en el valor del sufrimiento cristiano, lo que se refleja en el aspecto común a todos ellos: son representaciones de cuerpos mortificados, ya fuera en el martirio, la fama de automortificación o por las inscripciones de las llagas de Cristo en su propio cuerpo.

A la importancia del sufrimiento y la mortificación que revela las pinturas, habría que agregar la diversidad de imágenes que circularon con respecto al Cristo de la Pasión, que narraban estas modalidades del discurso del cuerpo sufriente. Podría pensarse que debido a la elemental importancia de Jesús para la tradición cristiana, la representación colonial sería mucho más voluminosa. Los temas cristológicos cubren diferentes escenarios iconográficos: la infancia, las imágenes de la vida pública de Jesús, la Pasión, la Sagrada Familia y temas tomados de los evangelios apócrifos²⁴. En la elección neogranadina de los temas (tabla 4) se encuentran pistas interesantes para comprender la sociedad que los produjo: en primer lugar el alto porcentaje de representaciones que ocupa la Sagrada Familia, lo cual proporciona índices del ascenso del discurso de la conformación de la familia nuclear moderna, como se verá más adelante. En segundo lugar, la representación de Cristo se encuentra dominada por la Pasión (43%), que desplaza hasta el momento más importante para la cristiandad, la Resurrección, que tan solo ocupa el 6%. En este mismo sentido, las escenas del Jesús haciendo milagros, predicando, o cualquier otro pasaje de su vida pública contenido en los evangelios pasan iconográficamente desapercibidas.

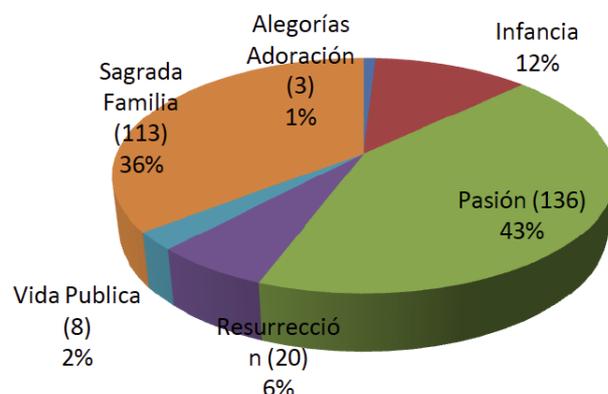


Tabla 4. Distribución de las pinturas cristológicas.



Fig. 3. Vargas de Figueroa - Cristo de la Columna. Óleo sobre tela. Siglo XVII. Iglesia San Francisco. Bogotá.

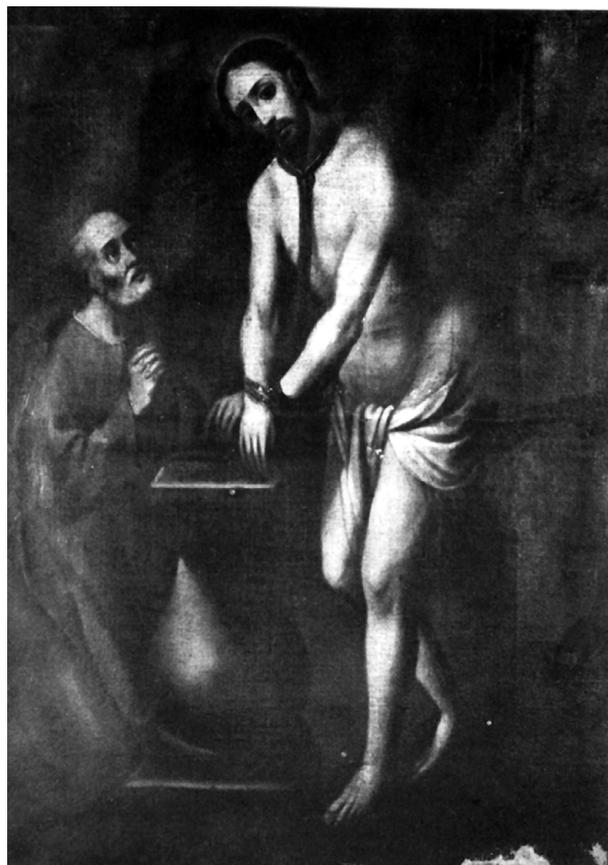


Fig. 4. Anónimo. Señor atado a la columna y las lágrimas de San Pedro. Óleo sobre tela. Siglo XVII. Museo de Santa Clara. Bogotá.

La elección de los temas pone de presente el problema los significados discursivos que tienen estas representaciones. Héctor Schenone ha identificado al menos 85 formas de representar la Pasión en la pintura colonial americana, sin contar la gran cantidad de advocaciones sobre el mismo tema²⁵. Por ejemplo, la Última Cena tiene al menos nueve temas para ser representados, o el Vía Crucis cerca de catorce²⁶. Las representaciones neogranadinas sólo desarrollaron algunas pocas, y por lo general en el mismo rasgo antes anotado, escenas que reflejan el sufrimiento y la mortificación. Como ejemplo se puede citar esta serie de tres momentos relacionados con la flagelación con una composición muy similar, pero contienen un tratamiento temático distinto. No son la flagelación en sí misma, sino el momento

en que Jesús está atado a la Columna (figura 3); el tema denominado “señor de la columna y las lágrimas de San Pedro” (figura 4); y el momento posterior a la flagelación, consolado por ángeles (figura 5). Elaborados y elegidos los temas a partir de la *Inventio*, el obrador proponía distintos temas de meditación a los espectadores: en su orden, el sufrimiento, el arrepentimiento, el consuelo. Este mismo problema de la elección de la escena se extiende a todos los temas iconográficos.

Estos problemas no significan necesariamente que la piedad neogranadina “descuidara” los núcleos centrales del cristianismo, Cristo y la Virgen y se centra en las figuras de santos y mártires. Los temas elegidos eran fundamentalmente

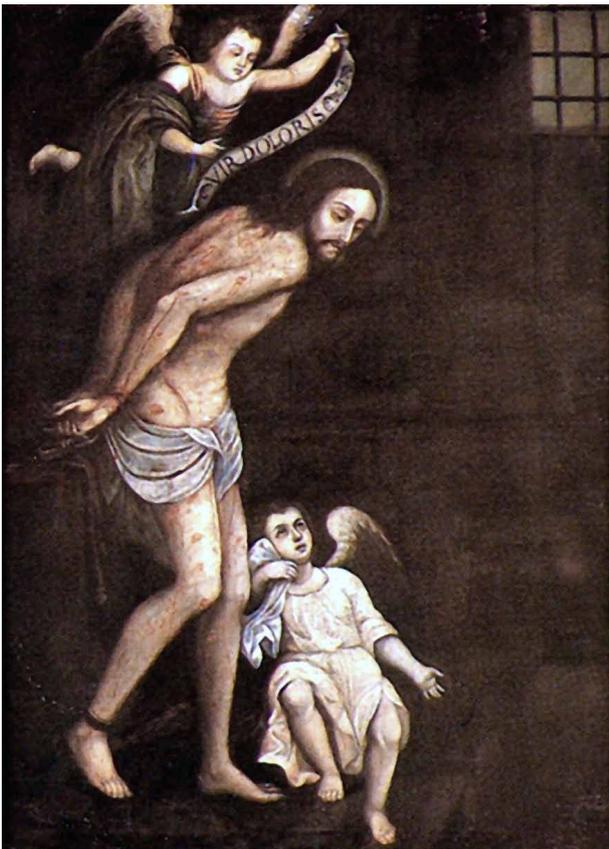


Fig. 5. Anónimo. Señor de la columna consolado por ángeles. Óleo sobre tela. Siglo XVII. Colección agustinos. Bogotá.

los espacios sobre los cuales la piedad popular se volcó para buscar modelos de imitación, vidas ejemplares. En este lugar es importante tener en cuenta que quienes encargaban las pinturas no sólo eran las comunidades religiosas sobre las cuales recaía la responsabilidad de sostener el culto en las iglesias, los párrocos o los con-

ventos. Buena parte de éstas eran solicitadas por las devociones particulares, oratorios, capellanías y principalmente las cofradías. En estas “los feligreses se vinculaban al desarrollo de la actividad litúrgica de la parroquia, no sólo por la participación directa de los actos de culto, sino también por la contribución económica”²⁷. Eran asociaciones de individuos que se vinculaban por lazos de caridad o hermandad con una finalidad religiosa, conseguir la salvación. Existían cofradías de iniciativa privada y las parroquiales, en cualquiera de los dos casos unidas al culto de una devoción particular²⁸. La acumulación de riqueza las definió como importantes consumidoras de imágenes religiosas para la decoración de los retablos que muchas veces tenían a su cargo. Por estas razones, el volumen de pinturas refleja las devociones coloniales.

Este breve panorama de la elección de temas visuales en un territorio particular, el Nuevo Reino de Granada, muestra cómo la pintura manifestaba un sistema igualmente particular de valores culturales, que si bien estaban en relación a lo que defendía la tradición católica, incentivaba unos valores particulares. La función de la imagen colonial era entonces transmitir discursos que eran necesarios para la sociedad que los precisaba, y era aquí en donde se hacían necesarios los discursos que orientaran las prácticas. La pintura se convertía en una narración de las virtudes esenciales, parta lo cual partía de las experiencias de ésta sociedad.

NOTAS

¹FLORES Oscar y FERNÁNDEZ FLORES, Ligia. “En torno a la koineización pictórica en los reinos de la monarquía hispánica”. En: GUTIÉRREZ HACES, Juana y BROWN, Jonathan. *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. México: Fondo cultural Banamex, 2008. Vol. I. Págs. 187-335.

²Véase por ejemplo GUTIÉRREZ HACES, Juana. “¿La pintura novohispana como una koiné pictórica americana? Avances de una investigación en ciernes”. En: GUTIÉRREZ HACES, Juana y BROWN, Jonathan. *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. México: Fondo cultural Banamex, 2008. Vol. I. Págs. 137-186.

³DE LOS BARRIOS, Fray Juan. "Constituciones sinodales". En: ROMERO, Mario Germán. *Fray Juan de los barrios y la evangelización del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1960, pág. 528.

⁴ARBELÁEZ CAMACHO, Carlos y GIL TOVAR, Francisco. *El arte colonial en Colombia*. Bogotá: Ediciones Sol y Luna, 1968, págs. 141-145.

⁵SEBASTIÁN, Santiago. "La pintura emblemática en la casa del fundador de Tunja". En: *Estudios sobre el arte y la arquitectura colonial*. Bogotá: Corporación La Candelaria, Convenio Andrés Bello, 2006, págs. 324-328.

⁶VALLIN, Rodolfo. *Imágenes bajo cal y pañete*. Bogotá: El Sello Editorial, Museo de Arte Moderno, 2000, págs. 44-46.

⁷MONTANER, Emilia. "Aspectos devocionales en las imágenes del barroco". *Criticon*, 55, 1992, págs. 6-10.

⁸ACUÑA, Luis Alberto. *Siete ensayos sobre el arte colonial en la Nueva Granada*, Bogotá: Kelly, 1973, págs. 7-10; GUARÍN, Oscar Hernando. "Del oficio de pintar. Hacia una historia social de los pintores santafereños durante el siglo XVII". En: TOQUICA, Constanza (compiladora). *El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2008, págs. 17-44; FAJARDO DE RUEDA, Marta. "La pintura santafereña del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII, vista a través de una selección de obras restauradas", en *Revelaciones. Pintores de Santafé en tiempos de la Colonia*. Bogotá: Museo de arte Religioso, 1989, págs. 11-12.

⁹Los autores que han trabajado la pintura neogranadina concuerdan en que estos fueron los textos más empleados. FAJARDO DE RUEDA, Marta. *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999, págs. 67-76; GUTIÉRREZ, Jaime. "La iconografía en las imágenes religiosas santafereñas", en *Revelaciones. Pintores de Santafé en tiempos de la Colonia*. Bogotá: Museo de arte Religioso, 1989, pág. 31; GUARÍN, Oscar. *Del oficio de pintor...* Op. cit., págs. 52-53.

¹⁰BORJA GOMEZ, Jaime Humberto. *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2012, pág. 42-53.

¹¹BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, pág.69.

¹²SEBASTIÁN, Santiago. *Barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1990, pág. 351.

¹³Este conjunto de pinturas hace parte de una investigación más amplia que se propone determinar no sólo los temas, sino también la producción colonial del discurso sobre el cuerpo, a la vez que se pregunta por los códigos de producción y recepción de la cultura visual en la Nueva Granada. Las imágenes han sido recolectadas a través de inventarios estatales, publicaciones especializadas y los inventarios que ha realizado el autor de este artículo.

¹⁴Los temas iconográficos neogranadinos suelen ser bastante sencillos si se observa desde la tradición iconográfica occidental. Un recorrido sobre los temas barrocos se encuentra en ESTEBAN LORENTE, Juan F. *Tratado de Iconografía*. Madrid: Istmo, 2002, capítulo 3.

¹⁵RUBIAL, Antonio. *La santidad controvertida*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999, págs. 34-35.

¹⁶GUTIÉRREZ, Jaime. "La iconografía en las imágenes religiosas...", op. cit., pág. 37. También, a manera de ejemplo, a mediados del siglo XVIII, sólo en la biblioteca de la Universidad Javeriana habían 42 libros de vidas de santos y mujeres venerables, muchos de los cuales son los que aparecen en las representaciones pictóricas. El listado se puede ver en DEL REY FAJARDO, José. *La biblioteca colonial de la Universidad Javeriana de Bogotá*. Caracas: Miguel Ángel García e Hijo editor, 200, págs. 505-515.

¹⁷Acerca del impacto político, místico e iconográfico de Santa Rosa de Lima, véase el trabajo de MUJICA PINILLA, Ramón. *Rosa Limensis, Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: Fondo de Cultura Económica - Instituto Francés de estudios andinos (IFEA), 2001, capítulos 3 y 4.

¹⁸El dogma de la Inmaculada Concepción que sostiene que la Virgen fue concebida sin pecado original, sólo se proclamó hasta 1854. En la Nueva Granada, como en el resto del mundo católico, esto suscitó grandes disputas aún entre órdenes religiosos, lo que tenía repercusiones en la piedad colonial. Un ejemplo del conflicto entre Concepcionistas y anticoncepcionistas en SILVA, Renán. "El sermón como forma de comunicación y como estrategia de movilización en el Nuevo Reino de Granada". *Sociedad y economía*, 1, 2001, págs. 111-119.

¹⁹BORJA GÓMEZ, Jaime Humberto. "Purgatorio y juicios finales: las devociones y la mística del corazón en el Reino de Nueva Granada". *Revista Historia Crítica*, 2009, págs. 80-100.

²⁰PORTER, Roy. "Historia del cuerpo". En BURKE, Peter. *Formas de hacer Historia*. Madrid: Alianza Universidad, 1993, pág. 265.

²¹La relación entre cuerpo y mística se encuentra en CERTEAU, Michel de. *La fábula mística, siglos XVI y XVII*. México: Universidad Iberoamericana, 1993, capítulo 3.

²²SEBASTIÁN, Santiago. *El barroco iberoamericano, mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentro, 2007, págs. 218-220.

²³BORJA GÓMEZ, Jaime Humberto. *Los indios medievales de Pedro de Aguado. Construcción del Idólatra y escritura de la historia en una crónica del siglo XVI*. Bogotá: ICAHN-Instituto Pensar, 2002, págs. 189-192.

²⁴Muchos los temas cristológicos son apócrifos, es decir que no pertenecen al canon de los evangelios, pero son reconocidos por la tradición de la Iglesia. Entre ellos se cuentan los desposorios de José y María, el Niño de la espina, temas relacionados con Santa Ana y San Joaquín, historias de la Sagrada Familia, los tres Reyes Magos, etc.

²⁵SCHENONE, Héctor. *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1998, págs. 13-17.

²⁶Algunos ejemplos: Jesús condenado a muerte, toma la Cruz, saliendo del pretorio, Jesús nazareno cargando la cruz, la primera caída, el encuentro con María, la ayuda del cirineo, la verónica, consolando a las mujeres de Jerusalén, el expolio, segunda y tercera caída, etc.

²⁷CÁRDENAS, Eduardo. *Pueblo y religión en Colombia (1780-1820)*. Bogotá: Archivo Histórico Javeriano, 2004, pág. 453.

²⁸MARTÍNEZ DE SÁNCHEZ, Ana María. *Cofradías y obras pías en Córdoba de Tucumán*. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba, 2006, págs. 63-64. SOTOMAYOR, María Lucía. *Cofradías, caciques y mayordomos. Reconstrucción social y reorganización política en los pueblos de indios, siglo XVIII*. Bogotá: ICANH, 2004, págs. 70-77, 88-90.