

EL GRABADO EN LA PINTURA COLONIAL: UNA METODOLOGÍA PROPIA DE LA HISTORIA DEL ARTE

MARTÍN ISIDORO Y CLELIA DOMOÑI

El grabado en la pintura colonial que había sido utilizado como fuente gráfica para su realización, hoy en día se ha transformado en una invaluable metodología - llamada de las correspondencias - para la historia del arte que la investiga. Pues, nos da herramientas propias de la disciplina, propias de la imagen sin necesidad de recurrir a ciencias auxiliares como foco de la investigación. Ciencias auxiliares que no tienen como prioridad la observación y el análisis de las pinturas sino dar explicaciones de carácter contextualista y usar la obra como simple ilustración de las mismas. De hecho, esta metodología de las correspondencias se debería considerar como una vital tendencia de la iconografía - y de los estudios del arte coloniales - que en estos últimos años ha tomado una dimensión inusitada. La misma se definiría, ya no desde postulados panofskyanos (imagen-texto) sino desde un punto de vista donde lo visual se privilegiaría (imagen-imagen grabada-texto).

Vamos a tratar cuatro casos circunscriptos a la zona del Collao, en las riberas del Titicaca, que nos permitirán ver algunas de las posibilidades metodológicas de las fuentes grabadas en el arte colonial:

1) RECONSTRUIR LAS REDES ESTILÍSTICAS QUE SE TRAZAN CON EUROPA, DEFINIENDO CON PRECISIÓN LAS INFLUENCIAS DE LAS ESCUELAS EUROPEAS QUE HAN ACTUADO COMO CABEZA DE SERIE O HAN ESTADO PRESENTES COMO POSIBLES MODELO PARA LOS ARTISTAS LOCALES.

En la Iglesia de San Pedro de Juli, hay una serie de 11 pinturas sobre cobre (54 x 71 cm.) dispuesta en los pilares de la nave, firmadas en su mayoría por Guillermo Forchondt (*G^{mo} Forchondt fesit*) o atribuibles a su taller, datables entre 1671 y 1710. (ISIDORO Y DOMOÑI 2013) La temática de 10 de ellas es la de pasajes dispersos de la vida de María y Jesús: en los pilares de la nave del lado de la epístola, se ubican hacia los pies de la iglesia, *Desposorios de la Virgen, Adoración de los pastores, Adoración*

de los Reyes Magos, *Prendimiento* y *Ecce homo*; del lado del evangelio se hallan desde los pies, *Cristo atravesando el Cedrón*, *La Verónica enjuga el rostro de Cristo*, *Cristo esperando la muerte*, *Crucifixión* y *La pesca milagrosa*. También, del lado del evangelio pero sobre el pilar del arco toral, *La continencia de Escipión*. [Fig. 1a] Una posible lectura sería considerar los episodios cronológicamente siguiendo el relato bíblico -



Fig. 1a. *La continencia de Escipión*. Guillermo Forchondt. Iglesia Matriz de Juli.

con la salvedad de la inversión de las escenas de *Ecce homo* y *Cristo atravesando el Cedrón* -; y, planteando *La continencia de Escipión* como un tema aislado. En cuanto a *La continencia de Escipión* (firma: inf. der.) es un cuadro que ha sido interpretado como *La reina Esther ante Asuero* (MESA Y GISBERT, 1982: 100; MESA Y GISBERT, 1956: 25), una escena del Antiguo Testamento cuya estructura formal es algo cercana. Sin embargo, al disponer de la fuente gráfica grabada realizada por Schelte Adams Bolswert [Fig. 1b], podemos darle con certeza su verdadero nombre y adjudicar la paternidad de la invención a Rubens.

Los Forchondt son una prestigiosa familia de comerciantes de Amberes, con cede filial en Cádiz; Guillermo padre y Guillermo hijo conjugaban en sí mismos la doble función de *marchands* y pintores. (DE VRIES, 2007; DENUCE, 1931; JORDENS, 2010.) Justamente, en esto, se encuentra la primera dificultad para determinar la autoría de sus obras. Puesto que si seguimos a Erik Duverger, debemos considerar que las diferencias ortográficas que suelen presentar los nombres en sus firmas no alcanzan para poder atribuirle una pintura a uno de ellos en particular. (DE VRIES, 2007: 38-39) El



Fig. 1b. *La continencia de Escipión*. Schelte Adams Bolswert, según Rubens.

problema reside en la pléyade de estilos que manejan, por ejemplo, la *maniera* de Rubens, la de Frans Francken II, la de Jan Breughel el Tercio, la de Simon de Vos o David Teniers el Joven. La causa de este eclecticismo estilístico está dada principalmente por el modo en que Guillermo padre construyó su pinacoteca, la cual luego serviría de materia

prima para su empresa de reproducción y venta a gran escala de cuadros con temas consagrados. En 1648, el puerto de Amberes se vio afectado como consecuencia de la Paz de Westfalia; esto le permitió a este artista-*marchand* conformar una colección selecta de pinturas que incluía desde los primitivos flamencos hasta obras contemporáneas. (STASTNY, 2005: 833-835) En este caso, conocemos la fuente y podemos gracias a ella reconstruir el estilo de base o el sustrato iconográfico, más allá de la pincelada de Forchondt que lo reinterpreta. Esta complejidad planteada por la existencia del modelo correspondido a una pintura firmada hace que se densifique con precisión la red estilística y las rutas comerciales con la metrópoli y se comprenda de un modo más resuelto y menos vago la calidad de la ‘influencia flamenca’ en las escuelas locales. De hecho, a la primera escuela que hay que adjudicar cualquier derivado de este cuadro en la región es a la de forchondt-rubens y, luego, a la collavina.

2) PRECISAR TEMAS ICONOGRÁFICOS

En la capilla del Justo Juez, en el brazo del evangelio del transepto de la Asunción de Juli se destaca al fondo un gran friso pintado en el muro y dividido en tres sectores, donde se plantea un tipo de misterios del rosario [**Fig. 2a**]: los gozosos, dolorosos y gloriosos. (ISIDORO, 2012) Esta representación está tomada de la serie *Los tres rosarios* [**Fig. 2b, c, d**] realizada por los hermanos Wierix (ALVIN, 1866: 78-79). Se representa en cada una de las estampas, plantado en un vaso adornado con querubines, un árbol estilizado que varía según el misterio: para los gozosos una palmera, para los dolorosos un árbol espinoso y para los gloriosos un rosal. Un medallón oval central, formado por el cruce de dos ramas, contiene el tema principal: la virgen sosteniendo al Niño Jesús, una piedad y una virgen coronada rodeada de una aureola. En torno al medallón central, hay cinco tondos dentro de rosas, unidos por sarta de perlas; estos contienen las escenas de la vida de la Virgen.(1)

Comparando con las fuentes gráficas, encontramos en la pintura que en los misterios gozosos: por una parte, el árbol no es una palmera; y, por otra, que hay muy poca sujeción al modelo en las escenas de cada misterio y, sobre todo, en el medallón central donde el tema es totalmente distinto, si consideramos como están representados los otros dos árboles. Es decir, es probable que no hayan contado con este grabado pero comprendieron el concepto que propone la serie, en la cual se realiza una analogía entre

el clima que envuelve a los misterios y el simbolismo que conlleva cada árbol. Por ello, se optó por un rosario para suplir la representación faltante y a esto se sumó el peso del concepto de simetría. También, hay un fuerte cambio en relación al modo de lectura de las escenas: mientras que en el grabado se ubican en registros, leyéndose de arriba abajo y de izquierda a derecha siguiendo el orden de los misterios; en la pintura mural, se desarrolla desde el tondo del extremo inferior izquierdo siguiendo el sentido de las agujas del reloj. Además, el número de perlas de cada sarta, que une las escenas en cada tipo de misterios, se atiene a lo dictaminado por la bula *Consueverunt Romani Pontifices* (1569) de Pius V que planteaba la recitación de 150 Ave Marias; por el contrario los grabados no lo hacen.



Fig. 2a. Los misterios del rosario. Capilla del Justo Juez, Iglesia Asunción de Juli. Figs. b, c, d. Los tres rosarios. Antón y Hieronymus Wierix.

Flores Ochoa (1993: 110) que ha estudiado estas pinturas sin contar con los modelos gráficos interpreta que “Cada árbol [...] representa, de izquierda a derecha, la primavera, el invierno y el verano.”, pero no argumenta su aseveración ni se cuestiona la ausencia de la cuarta estación, cayendo así en una imprecisa sobreinterpretación que nos aleja de una lectura correcta de la obra.

3) ENTENDER LOS PROCESOS DE TRANSPOSICIÓN



Fig. 3a. *Bautismo de Cristo*. Iglesia de San Pedro de Ácora.

pintura enmarcada y muy deteriorada con Dios Padre sosteniendo el orbe crucífero que observa la escena flanqueado por dos vasos desbordantes de frutas y flores. En las paredes laterales se continúan la guarda decorativa; además, a la derecha del *Bautismo*, hay otro cuadro fingido, de carácter ingenuo y en muy mal estado - con grandes lagunas -, representando el sacramento de los santos óleos. La obra es datable hacia 1610, en torno a la fecha de finalización de la construcción de la iglesia.

En el bautisterio la iglesia de San Pedro de Ácora, hay una de las pinturas murales, cuya iconografía es el *Bautismo de Cristo* [Fig. 3a]. (ISIDORO, 2010) Dicha pintura está ubicada sobre la pared opuesta a la puerta de ingreso simulando ser un gran cuadro en *trompe l'œil* cuyo falso marco finge estar colgado. Encima, corre un friso que alterna cartelas en el estilo ornamental flamenco bandwork (1541-1630) con grutescos, y hay guirnaldas debajo del mismo. En el sector superior, otra



Fig. 3b. *Vox clamantis in deserto* de la serie *Salus Generis Humani*. Aegidius Sadeler II.

El *Bautismo* deriva de la estampa *Vox clamantis in deserto* de la serie *Salus Generis Humani* [Fig. 3b] abierta por Aegidius Sadeler II (1570-1629). La serie estaba compuesta por doce planchas sobre la vida y pasión de Cristo para un libro de emblemas homónimo, publicado c1590 y dedicado al archiduque Fernando II de

Ausgburgo, conde del Tirol. La zona central de las láminas grabadas por Sadeler fue dibujada por Hans von Aachen (1552-1615), mientras que los bordes reproducen emblemas del *Missale Romanum* iluminado por Joris Hoefnagel (1542-c1600). (BARTSCH, 1978: 29)

Si analizamos el proceso de transposición, vemos que la pintura mural está invertida en relación a la estampa, lo que seguramente significa que fue tomada directamente de la plancha matriz. Pero substancialmente, vemos que la obra asume uno de los postulados postridentinos por excelencia: la tendencia a la simplificación. Se tomó sólo la zona central del grabado y, sobre todo, se consideraron los personajes de los primeros planos. Al excluir el marco iluminado por Hoefnagel, se omitió una frase dispuesta en el sector central superior que reza, *hic est filius meus dilectus in quo mihi coplacui* [Este es mi hijo amado en quien me he complacido.], es decir, las palabras que según el pasaje bíblico Dios Padre pronunció al producirse el bautismo de Cristo. Pero, esta ausencia es subsanada por la presencia del cuadro de Dios Padre en la parte superior. Algo extraño de justificar es la eliminación selectiva del motivo iconográfico del hacha hundida en un tronco de un árbol (RÉAU, 1996: 311.) que ilustra las palabras de Juan predicando sobre el Juicio del Último Día (Mt 3, 10; Lc 3, 9), ya que se mantuvo el tronco como un elemento del paisaje anulando el simbolismo, tal vez, considerado oscuro o accesorio.

4) SERVIR A LA RESTAURACIÓN COMO HIPÓTESIS VISUAL DE RECONSTRUCCIÓN DE LAGUNAS EN LA CAPA PICTÓRICA O PERDIDA PARCIAL DEL SOPORTE.

En el depósito de la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Pomata, se encuentra un fragmento de lienzo con una alegoría (222 x 100 cm.) [Fig. 4a], que únicamente puede ser reconstruido visual y semánticamente de modo completo y correcto a partir de su fuente gráfica. Esta tela deriva de la primera de las cuatro estampas de la serie de *El Padre Nuestro (Sabiduría y siete virtudes)* [Fig. 4b], grabada por Harmen Jansz. Muller según Gerard Groenning y publicada tanto por Nicolas de Mathonière como por Gerard de Jode, datable entre 1567-1570 aproximadamente. Cada grabado se organiza en función de dos alegorías femeninas (Sabiduría, virtudes tealogales y cardinales), sentadas sobre personajes masculinos del Antiguo Testamento y, en el fondo, hay dos escenas del Nuevo Testamento; debajo de cada alegoría, una

parte del rezo del Padre Nuestro en una cartela. Nuestro modelo gráfico está compuesto de izquierda a derecha del observador por: la Sabiduría, sosteniendo una rama como cetro y con unos libros a un costado, sentada sobre Saúl; y, la Fe con un crucifijo y un cáliz, sentada sobre Goliat; al fondo, las escenas de la prédica de Juan el Bautista y el llamado de Pedro. Los versos del rezo son *Pater noster qui es in cælis* y *Santificatur nomen tvvm*. Cada parte de este rezo sufre un proceso de resemantización en relación a la exégesis compleja que proponen las imágenes.



Fig. 4a. *Sabiduría* sentada sobre Saúl. Iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Pomata.

Por ejemplo, *Pater noster qui es in cælis* está en relación con la *Cognitio*, que podemos interpretar como la madre de las virtudes tealogales (BIEDERMANN, 1996: 436), como “... aquella Sabiduría que respondiendo a la fe, consiste en la contemplación de lo divino, así como en el desapego de todo lo terreno, acerca de la cual se pronunciaron antaño las siguientes palabras: *Qui invenerit me, inveniet vitam, et hauriet salutem a domino* [Quien me encuentre a mi, encontrará la vida, y alcanzará la salvación del Señor].” (RIPA, 1996: 279).



Fig. 4a. *Sabiduría* sentada sobre Saúl, de la serie de *El Padre Nuestro* (*Sabiduría y siete virtudes*). Harmen Jansz. Muller según Gerard Groenning.

encuentre a mi, encontrará la vida, y alcanzará la salvación del Señor].” (RIPA, 1996: 279). *Cognitio* que se sienta triunfal sobre Saúl, rey ungido por Dios que desafía sus mandatos apartándose de Él (1 Sam 15). Mientras que la escena de la prédica de Juan el Bautista, nos habla del último de los profetas y el primero de los mártires de la fe de Cristo (RÉAU, 1999:488).

CONCLUSIÓN

Frente a la magra información de los archivos, los grabados posibilitan ajustar o cuestionar cronologías, precisar temas iconográficos, entender los cambios dados por los procesos de transposición que pudieron alterar el sentido de la idea primigenia, ver las redes estilísticas que se trazan con Europa, e incluso sirve a la restauración como hipótesis visual de reconstrucción de lagunas en la capa pictórica. El grabado aparece ante esta situación como fuente primaria que aporta conocimiento auténtico para empezar a construir sobre bases sólidas el tema del estilo, una problemática que requiere un debate actual y renovado. También, sirve de guía para definir con precisión las influencias de las escuelas europeas que han servido como soporte o cabeza de serie para desarrollos locales. Además, ponen en perspectiva el verdadero aporte del hombre americano a la historia del arte, dejando a un lado los nacionalismos o indigenismos. Es evidente que la fuente gráfica grabada y su potencial metodológico será en un futuro próximo un freno a la sobreinterpretación de ciertos *auctoritas* del arte colonial, que pretenden imponer teorizaciones alejadas de la observación y cerrar en sus *dicta* el dinamismo del conocimiento científico.

NOTAS

(1) Las escenas de los misterios gozosos son: la anunciación, la visitación, la natividad, la presentación en el templo, Jesús entre los doctores. Los dolorosos: el huerto de los Olivos, la flagelación, la coronación de espinas, Cristo con la cruz a cuestas, la crucifixión. Los gloriosos: la resurrección, la ascensión, el descenso del Espíritu Santo, la asunción, la coronación de la Virgen.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVIN, L. (1866) *Catalogue raisonné de l'œuvre des trois frères Jean, Jérôme & Antoine Wierix*. Bruxelles: Arnold.
- BARTSCH, A. et al. (1978) *The illustrated Bartsch. Volumen 72, Parte 1*. New York: Abaris Books.
- BIEDERMANN, H. (1996) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós.

- DENUCÉ, J. (1931) *Art-export in the 17th century in Antwerp; the firm Forchoudt*. Amberes: De Sikkel.
- DE VRIES, S. (2007) *Le commerce de l'art entre les Flandres et l'Espagne, 1648-1713*. París: UFR Histoire de l'Art et Archéologie/Université Paris Sorbonne-Paris IV.
- ISIDORO, A. M. (2010) "Fuentes Gráficas del Bautismo de Cristo en el Collao". En *IX Jornadas de Arte e Investigación: El arte de dos siglos: balance y futuros desafíos*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- ISIDORO, A. M. (2012) "Imaginario italo-flamenco de la pintura mural en el Sur Andino." En *Actas del XXXIV Congreso Internacional de Americanística*. Perugia: Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano" Onlus.
- ISIDORO, M Y DOMOÑI, C. (2013) "Presencia flamenca en el Collao jesuítico: Forchoudt y el comercio del arte". En *VII Encuentro Internacional sobre Barroco*. [en prensa]
- JORDENS, Karlien. (2010) *Het management van een zeventiende eeuwse kunstfirma. Case study: de Firma Forchoudt*. Gante, Universidad de Gante/Facultad de Filosofía y Letras.
- FLORES OCHOA, J. et al. (1993) *Pintura mural en el sur andino*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- MESA, J. Y GISBERT, T. (1956) *Holguín y la pintura virreinal altoperuana*. La Paz: Juventud.
- MESA, J. Y GISBERT, T. (1982) *Historia de la pintura cuzqueña*. vol. 1. Lima: Fundación Augusto N. Wiese/Banco Wiese Ltda.
- RÉAU, L. (1996) *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- RÉAU, L. (1999) *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- RIPA, C. (1996) *Iconología II*. Madrid: Akal.
- STASTNY, F. (2010) "Ulises y los mercaderes. Transmisión y comercio artístico en el Nuevo Mundo". En O'Phelan Godoy, Scarlett et al. (eds.) *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el mundo ibérico, siglo XVI-XIX*. Lima: PUC/Institut français d'études andines/Instituto Riva Agüero.