

LA FUNCIÓN DEL ARTE EN LA SOCIEDAD COLONIAL DE NUEVO REINO DE GRANADA

THE FUNCTION OF ART IN THE COLONIAL SOCIETY OF NEW KINGDOM OF GRANADA

Mg. María Isabel Naranjo Cano

Institución Universitaria Salazar y Herrera, Escuela de Artes, programa de Diseño de Modas.

Grupo de Investigación CODIGO.

Carrera 70 N° 52 - 49, Medellín, Colombia

m.naranjo@iush.edu.co

(Recibido el 04-05-2012. Aprobado el 07-07-2012)

Resumen: el arte hispanoamericano se despliega visualmente como un complejo resultado de representación, en donde el arte europeo y propiamente el arte español, en su indagación de estilos y escuelas, se mezclan en el ejercicio plástico de los artistas y artesanos americanos con las formas y técnicas desarrolladas hasta el momento y en unión con las formas establecidas, para representar y para hacer arte, desarrolladas en la colonia. Esta reflexión apunta hacia la comprensión de la función ritual, social y política de la imagen en un contexto en donde la batalla de los signos se debatía entre el nuevo ordenamiento del cuerpo y de la mente y el afincado imaginario hispanoamericano de los sujetos colonizados.

Palabras clave: arte, colonia, religión, sociedad.

Abstract: the hispanic - american art is displayed visually as a result of rendering complex, where European art and Spanish art itself, in its investigation of styles and schools, are mixed in plastic exercise of American artists and craftsmen with the forms and techniques developed so far and in conjunction with the procedures established to represent and to make art developed in the colony. This discussion points to the understanding of the role ritual, social and political of the image in a context where the battle of the signs was torn between the new order of body and mind and imagination Hispanic settled colonized subjects.

Keywords: art, colony, religion, society.

1. INTRODUCCIÓN

El territorio neogranadino vivió los procesos coloniales de diversas maneras según las zonas geográficas que lo constituyeron. Las ciudades como Cali, Cartagena, Medellín y Santafé de Bogotá vivieron procesos de formación y transformación muy distintos entre sí, cada una con unas situaciones topográficas específicas y en momentos diferentes, por ello las sociedades fundadas fueron de particularidades diversas del mismo marco colonial. Pese a tantas vicisitudes y contrariedades, al encuentro y desencuentro de diversos agentes coloniales, el ordenamiento de las sociedades se basó en las creencias y prácticas propias de la religión cristiana española. La experiencia de la muerte, la formación del clero colonial, el manejo de la sexualidad, entre otros, son muestras de la

doctrina de la Iglesia naciente en Nuevo Reino de Granada y que refleja las maneras en que los hombres y las mujeres coloniales comenzaron a constituir su nueva subjetividad.

2. EL BARROCO NEOGRANADINO COMO ESCENARIO DE LA MÍSTICA

Es importante partir de la idea de que el barroco neogranadino adoptó como modelo discursivo la retórica durante los siglos XVII y XVIII. En las nacientes ciudades hispanoamericanas, se vivió como una práctica religiosa individual, orientada por los manuales eclesiásticos, reflejándose en los

conventos, en los oratorios y estudios domésticos, en las procesiones religiosas de regulares y seculares y, especialmente, se vio reflejada en la celebración de la sagrada misa. Dentro de esta liturgia se desarrollaron ciertas estéticas teatrales, signo ya de una transformación hacia la modernidad, generando de esta manera una nueva estrategia de comunicación en Nuevo Reino de Granada, como una especie de sistemas alegóricos y simbólicos que, con una clara funcionalidad didáctica, expandía el majestuoso sentido de la divinidad desde la doctrina contrarreformista. La formación de prácticas de culto individuales cobraba fuerza mientras que se arraigaba la noción de lo privado en el campo de la mística barroca, con una tendencia personal, donde la conciencia propia e individualizada desempeñaba un papel bastante importante como rasgos del proceso moderno que comenzaba a avizorarse.

Prueba de ello es el impulso que recibieron prácticas, hasta entonces nunca vistas, que caracterizaban la *devotio* moderna, como la confesión individual, el examen de conciencia y la oración mental, lo que abría espacios personales de intimidad espiritual con amplias repercusiones en la creación social de la privacidad (Borja, 2011: 171). La batalla de signos en territorio americano es devastadora e inagotable y se ha gestado de diversas maneras, con violencia, atrevidamente, severamente pero también de manera silenciosa, sutil e incomprensible frente a la mirada moderna.



Fig. 1. La Sagrada Familia. Gregorio Vásquez. Siglo XVII. Óleo sobre tela. Museo Colonial. Bogotá. Original: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual>



Fig. 2. Muerte de Santa Bárbara. Baltasar de Vargas Figueroa. Siglo XVII. Colección Hernando Santos. Original: <http://www.colarte.com/colarte/>

La resistencia a estos procesos de colonización de lo imaginario y de lo invisible se ha entendido muchas veces como un ejercicio de confrontación directa y abierta, pero en tantos siglos de insistentes mensajes, se ha orientado hacia caminos como la apropiación, la mimesis, la adaptación y demás variaciones del uso de los símbolos. Una batalla que también ha tenido tintes de negociación, juego, recreación y síntesis, convirtiendo los signos de dominación en signos de resistencia. Esta batalla de los signos fue una gran lucha por lo sagrado, haciendo de ello un elemento de identidad, una lucha por recrear y volver a inventarse las tradiciones a costa de mestizajes. Este histórico combate ha sufrido de significativas transformaciones, trayendo consigo unos símbolos de origen precristiano o precolombino que se enlazan a ciertos vestigios modernos y en donde se visualiza la importancia tanto de la memoria como de las prácticas. Hay que considerar que en Hispanoamérica la gran mayoría de la población era analfabeta, a excepción de los clérigos y algunos otros miembros de la sociedad, así que las narraciones se plasman sobre todo en las artes plásticas, en el teatro y en la representación de dramas litúrgicos.

3. LA IMAGEN PICTÓRICA EN LA SOCIEDAD COLONIAL. EL ARTE DE LA ÉPOCA

La imagen, elemento protagónico en la batalla colonial, vino provista de muchos estilos, de variados temas y de innumerables influencias que permiten estudiar un poco el llamado arte colonial, que no fue una tendencia artística específica sino el

arte propio de un duro período de colonización. El territorio americano sufrió, más que un acabamiento, un golpe identitario difícil de asumir debido a la transculturación occidental aportada con eficacia rotunda por parte de los españoles; sin embargo, los indígenas no quedaron estéticamente anulados por los españoles, sino que integraron en diferente medida la nueva configuración de la imagen. El arte del período colonial fue un producto del maridaje entre lo indio y lo ibérico y no simplemente una sustitución, es decir, fue un mestizaje entre las culturas. Y no se desarrolló de manera igual entre las partes, sino que tuvo sus especificidades, más a favor de los españoles, como dice Francisco Gil Tovar:

La fuerza expresiva de ciertos pueblos indígenas, hija de raíces muy profundas que habían marcado no ya la mera forma de su arte sino la intencionalidad misma de sus expresiones, no tenía más remedio que surgir como una constante subterránea en el trayecto del arte de los virreinos, y sobre todo en las corrientes populares, casi siempre distintas a las oficiales (Gil Tovar, 1997: 125)

Se podría comenzar a comprender el fenómeno de mestizaje cultural en las artes de la Nueva Granada desde que alcanzó categoría virreinal dos siglos después de haberla obtenido Perú y México. Es importante señalar diferencias con los demás virreinos en el ámbito de las artes y la cultura. Cuando Jiménez de Quesada fundaba Santafé de Bogotá en 1538, en México ya funcionaba la primera imprenta de todo el continente americano, mientras que la primera imprenta de Bogotá comenzó a funcionar doscientos años más tarde, esto hace suponer que la capital de Nuevo Reino de Granada fue de las últimas en entrar en el circuito de los textos, tanto su impresión como su producción y su difusión. El primer periódico de noticias de publicación frecuente y establecida en el Nuevo Reino de Granada fue El Papel Periódico de la Ciudad de Santafé, en 1791, un siglo después de la aparición de este tipo de impresos en las demás capitales de los virreinos. Frente a la educación en el campo de las artes plásticas, no hay datos seguros de que las misiones de las órdenes religiosas en Nuevo Reino de Granada implementaran espacios para este tipo de enseñanzas o talleres para la formación artesanal profesional, mientras que sí los hubo en México (la Academia de San Carlos), Perú y Quito, desde tiempos iniciales de la conquista. Ni en Santafé de Bogotá, ni en Popayán, Santafé de Antioquia u otras ciudades neogranadinas, existió una consolidada academia, oficial o particular, de formación en pintura.

Este mapa aquí trazado dibuja la complejidad que se tiene para hablar de un *arte colonial neogranadino* y cabe anotar el comentario de Borja frente a esta expresión:

En la Nueva Granada, como territorio periférico del virreinato del Perú, prácticas como la pintura tardaron en consolidarse, en buena medida por la ausencia de recursos disponibles para estos fines. A finales del siglo XVI y a lo largo XVII se observa el incremento de talleres, lo que en buena medida respondía a los avances evangelizadores, especialmente tras la fundación de conventos e iglesias, principales demandadores de obra pictórica." (Borja, 2002: 6)

La sociedad colonial neogranadina no contaba con exuberantes monumentos ni expresiones tan monumentales como los demás virreinos, como la *Ciudad de los Palacios* en México, por citar un ejemplo. Igualmente tenía un bajo perfil en cuanto a lo económico, las familias adineradas y de alta alcurnia escaseaban, otorgándole a la Iglesia el papel de único cliente del mercado del arte, que en su mayoría provenía desde Quito hasta Santafé de Bogotá y de allí salía hacia otras ciudades como Cartagena y Mompos.

El dominio español quiso plasmar en el Nuevo Mundo un tipo de sociedad que fuera el resultado de un propósito histórico, centrado sobre un objetivo religioso preponderante, por ello debían imponerse las expresiones artísticas inspiradas por la voluntad misionera de los colonizadores y su espíritu post contrarreformista. El Siglo XVII inaugura una nueva forma de expresión artística, un nuevo manejo, funcionalidad y elaboración de la imagen: El Barroco. [...] Esta nueva forma de aprehender la realidad se extendió de Italia a España, Francia, los Países Bajos y luego a América" (Chicangana, 1997)

Entendiendo que el comercio del arte desde España hacia América se dio principalmente desde el puerto de Sevilla, las pinturas que pasaron con destino a las colonias no siempre pertenecían a talleres de artistas sevillanos. En España se encontraban bastantes artistas italianos y eso abría la posibilidad de adelantar un activo comercio de obras pictóricas. Algunos de estos artistas que vinieron a laborar plásticamente a América fueron Angelino de Medoro, Francisco del Pozo y Bernardo Bitti. Además fueron trasladadas a territorio americano obras de otros artistas provenientes de diversos países de Europa, como los portugueses y los flamencos. Cabe mencionar también que la Casa de Impresiones de Amberes fue la única que podía

enviar libros de oraciones y grabados con temas religiosos a América y "[] las comunidades religiosas, según su procedencia, aportaron las imágenes de sus propios santos a las que, según su origen, confluían diversos temas, estilos, y antecedentes" (Fajardo De Rueda, 1999:40)

Las obras tales como pinturas y tallas policromas que llegaron al territorio neogranadino hacían referencia a los lenguajes estéticos del gótico, el renacimiento y el manierismo europeos. En grandes cantidades desembarcaban en Cartagena de Indias en la medida en que los franciscanos, dominicos y jesuitas engrandecían su actividad misionera y necesitaban más imágenes para utilizarlas dentro de su campaña evangelizadora. Las comunidades coloniales requerían de un atisbo de la imagen de lo sagrado y por ello se le dio tanta importancia al abastecimiento de imaginería religiosa, toda ella enmarcada dentro de los referentes divinos del catolicismo. De esta manera, la conversión al cristianismo de todo este territorio e incluso de América Latina, fue operando acompañado de la imagen en mayor fuerza que de la palabra misma. Se constituye pues la imagen como medio evangelizador sobre todo el continente americano, además de que fue esta institución la mejor cliente de la producción de talla decorativa, escultura, pintura y grabado, explicando con claridad el temario religioso de las artes figurativas de la época y la usual aplicación a los rituales litúrgicos de las comúnmente llamadas artes menores, tales como el bordado y la platería.



Fig. 3. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Nuestra Señora de las Nieves. Detalle. Siglo XVIII. Iglesia de Santa Bárbara. Óleo sobre tela.

Los estilos históricos nacidos o reproducidos en España tomaron forma en Latinoamérica, muchas veces de manera simultánea, asegurando la mezcla de estilos que caracteriza tan fuertemente el llamado arte colonial. El estilo gótico se encuentra reflejado en muchas ocasiones en las modalidades decorativas del estilo mudéjar —islámico cristianizado—, del estilo isabelino y plateresco que llegaron a este territorio, mientras que el estilo renacentista tuvo su expresión en el manierismo, conocido en el país a través de los grabados flamencos difusores de los diseños de Fontainebleau. En cambio el estilo barroco fue trasladado con gran acento y una fuerte convicción por los españoles tanto al Nuevo Reino de Granada como a México, Perú y Quito.

La transculturación de los contenidos, de los motivos y temas, de las formas y signos, supone una comprensión parcial y un poco limitada de lo que inicialmente significaron en su origen, pues la interpretación que un individuo hace de un signo varía de acuerdo a los trasposos culturales, al paso del tiempo y al devenir de su identidad, de su subjetividad. De igual manera, este cambio supone un movimiento de valores y una falta de limitación de las fronteras tanto estéticas como de interpretación y entendimiento de los contenidos allí expuestos. Pintores y escultores criollos en Nuevo Reino de Granada se veían alejados de los estilos que cotidianamente y de manera artesanal reproducían pero que, en últimas, marcaba una distancia entre el signo dibujado y el signo comprendido, entre la figura originaria de un estilo específico y su nueva reinterpretación desprovista de contexto en muchas ocasiones y carente de un verdadero sentido ahincado en su cultura. Mucho menos podían diferenciar con claridad los estilos renacentista y barroco por ejemplo, y que el neoclasicismo, llegado al finalizar el período colonial, expresaba ya un enorme cambio de pensamiento y actitudinal muy distinto del barroco católico. Estos estilos que eran de alguna manera dialécticos en Europa, aquí se convirtieron en un caldo de cultivo del mestizaje artístico. Por ello se pueden apreciar composiciones góticas de dos planos y escasas perspectivas al lado de contraluces barrocos y de fríos panoramas neoclásicos. Fusión y confusión estilística caracterizó no un arte colonial, que como se lee es inexistente, sino una actitud artística desarrollada en las colonias españolas de América, que abren interrogantes sobre los estilos que allí se instalaron y que también tuvieron un desarrollo particular, incluso en contextos de producción muy diferentes a los que se pueden concebir como los más aptos para ello, como dice Borja:

"Entonces, surge la pregunta acerca de que si puede haber barroco en una región marginal, con pocos recursos económicos, oral y sin imprenta como sucedió en el Nuevo Reino de Granada. [...] Allí, se encuentran presentes los temas propios del barroco como estilo, que aunque por sí mismos no permiten afirmar el desarrollo de una cultura, al menos permiten determinar la existencia de un discurso barroco, caracterizado por la reglamentación, la ornamentación, la teatralidad y el uso de los sentidos" (Borja, 2002:6).



Fig. 4. Virgen de Chiquinquirá. Anónimo. 1700. Museo Nacional de Colombia. Fotografía tomada por la autora del texto.

En términos de fusión de estilos, de falta de purismos en las orientaciones estilísticas en las que, por supuesto, el barroco se ve con más inferencia, se pueden diferenciar varias actitudes: "[...] la hispánica y criolla con la modalidad virreinal; la mestiza y la popular" (Gil Tovar; 1989: 240). La primera corresponde a la repetición incondicional de temas, formas y técnicas desarrolladas en España, en el territorio peninsular propiamente, que refleja las flamencas e italianas influencias.

Esta actitud define un arte español propiamente hecho en territorio neogranadino y que deja entrever vestigios del arte de la vieja Granada española que correspondía al criollismo neogranadino.

El arte producido en Hispanoamérica fue el de mayor prestigio tanto en la iglesia como en la sociedad, y realmente el más aceptado. Se imitaron ciertos pintores como Murillo, Zurbarán, Morales, propiamente españoles, y a escultores como Alonso Cano y Martínez Montañés igualmente que se



Fig. 5. La Sagrada Familia. Escuela Cuzqueña. Siglo XVII. Óleo sobre tela, Museo Colonial de Bogotá. Archivo fotográfico de la autora.

pretendió seguir a los artistas renacentistas famosos de Italia como Rafael de Sanzio y los incondicionales de Leonardo Da Vinci y el pintor flamenco Tiziano. Esta fue la gran influencia de esta actitud y que tomó como resultado la producción de artistas criollos como los Figueroa y Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, "[...] quienes procuraron esforzadamente asimilar, mezclándolo, el lenguaje y las soluciones técnicas del renacimiento, del manierismo y del barroco" (Gil Tovar, 1989: 241). La actitud criolla se visualizaba con mayor ahínco en los pintores de Santafé de Bogotá reflejando, en alto grado, la actividad artística sevillana que contenía las imágenes pintadas o de imágenes de bulto que los misioneros y creyentes llevaban a el puerto de Sevilla, y a través de las cuales se acentuó la inserción de la cultura española al lado del cristianismo. Es preciso, entonces, tener en cuenta las características del arte sevillano para comprender mejor lo que ocurría en la producción artística de Nuevo reino de Granada. El arte sevillano estaba enormemente marcado por dos grandes enfoques en las épocas del renacimiento y barroco, los generados en Italia y Flandes, ganando en acogida la influencia italiana que optaba por la idealización del realismo. Por ello se veían figuras humanas con dramatismo e idealización, en las que el espíritu sereno y gracioso

impregnaba todo el cuadro y llevaban la imagen a un nivel más populista gracias a las recomendaciones del Concilio de Trento, que reafirmaba la importancia de las imágenes como instrumento de propaganda e instrucción, consolidando un carácter popularizado de la imaginería marcada de devociones y principios de las órdenes religiosas misioneras. Frente a esto, Chicangana (1997: S.r.) induce

"[...] No es de extrañar, entonces, que el arte colonial se orientara a satisfacer las necesidades del culto, de la propagación de la fe y del afianzamiento del poder eclesiástico; parte de este papel patrocinador lo desempeñaron las órdenes religiosas, los gremios y las cofradías".

En la obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos se encuentran temas que cobran demasiada importancia para la interpretación del arte de la época, pues son de altísimo valor estético y artístico para el arte colonial, ya que el artista lograba cada vez con mayor progreso técnico unos trazos firmes que permiten catalogarlo como gran dibujante, darle el reconocimiento adquirido como pintor, además de que el artista reconstituía sus obras a partir de la información que tenía a su alcance, tal como la perspectiva, las proporciones y demás datos técnicos que, indudablemente, enriquecía con su genial empirismo. Las pinturas de Vásquez, en el contexto visual del barroco neogranadino, conllevan a varios sistemas de normas teológicas, retóricas y morales que orientaron la construcción de los mensajes contenidos en la doctrina católica, las devociones y el amansamiento de la sociedad. La política de la imagen se manifestaba en los decretos eclesiásticos, en los libros de las vidas de santos y santas, en los tratados de pintura, arquitectura y retórica, como en los manuales espirituales, en las pinturas y estampas que venían desde España, conformando finalmente el signo permanente de la vida cultural, especialmente religiosa, del Nuevo Reino de Granada.

La propagación de las imágenes se basaba en tres aspectos fundamentalmente: las verdades dogmáticas, los sentimientos de adoración a Dios y la piedad barroca. Ideas que impactaron de frente y a profundidad en la espiritualidad externa, contraria a la experiencia individual, que era más íntima. Las prácticas religiosas pretendían ser visibles ante el colectivo, en donde estaba la Iglesia como ente principal, para poder ser controladas. Por ello la pintura barroca hace uso de la retórica para poder transmitir el contenido cristiano mediante la afección de los sentidos y la provocación de los sentimientos, como muestra la obra de Vásquez, que se torna

barroca no solamente por participar de su estilo y su técnica, sino también porque se apropia de la estructura retórica propia del barroco, precisamente para efectuar la persuasión, la enseñanza mediante el deleite y la conmoción visual.



Fig. 6. *San Francisco de Asís*. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Óleo sobre tela. Banco de la República. Original: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/coleccionarte>

Con los conceptos conciliares, el arte se abrió ampliamente al estilo barroco católico, exaltando la naturaleza en sus formas y colores, manifestando las figuras de manera pomposa y dinamizando el espíritu para afectar la sensibilidad del espectador. El arte barroco español servía exclusivamente a la Iglesia, caracterizando el temario del arte colonial, sin caer en exclusivismos, ya que también se produjeron pinturas con figuras y temas distintos, no propiamente religiosos, especialmente por autores criollos, pero esto fue básicamente después de la mitad del siglo XVIII, período en el cual lo profano se incorporó al arte del virreinato, logrando un cuerpo competente frente al arte destinado a los conventos, iglesias y capillas.

Dentro de la actitud hispánica y criolla, el arte virreinal fue orientado por una tendencia importada de la metrópolis europea y de gustos afrancesados. Como dice Francisco Gil Tovar "Este gusto, más europeo que propiamente español, se manifestó sobre todo en el mobiliario y en la decoración o en aspectos accesorios y ornamentales de las pinturas y esculturas, pues seguía influencias de las formas rococó, un estilo de sala más fino y confortable y menos vital e intenso que se desarrolló bajo el reinado de Luis XV" (Gil Tovar: 1989: 242)

Uno de los talleres de mayor excelencia técnica y gran habilidad, y por supuesto de valioso talento, fue el de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, el cual mantuvo la actitud criolla y la influencia de Sevilla. El pintor santafereño fue uno de los artistas que condensó toda la escuela de los antecesores que se esforzaban por mantener el vínculo con los estilos y técnicas europeas. En su taller, se mantuvieron activas las producciones artísticas más representativas de la época, sobre todo en las últimas décadas del siglo XVII. El historiador Yobenj Chicangana, en su largo y completo análisis sobre la pintura de este autor, dice:

Abordar a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, y su obra, nos plantea el problema de hablar de un Arte Colonial, que formó una nueva concepción de mundo diferente a la que existía en Europa o en cualquier otro lugar del mundo.

Este denominado *arte colonial* del que Vásquez y Ceballos es uno de sus exponentes plantea un estilo donde se hallaban integrados los preceptos ibéricos y las necesidades del Nuevo Mundo, necesidades que para el caso vasqueño se circunscriben a Santafé y la Sabana de la segunda mitad del siglo XVII (1657-1710 período de elaboración y selección de sus pinturas y dibujos) (Yobenj Chicangana, 1997: S.r).

Sobre el oficio de los artistas se conoce que pertenecían a la categoría de artesanos. A pesar de ello, se encontraban en diferentes posiciones dentro de la sociedad colonial, tales como alférez, sacerdotes, hasta simples hombres miserables que murieron sin riqueza alguna. Esta variedad de fortunas indica que el oficio del pintor no fue la única actividad económica a la cual se dedicaban los artistas.

Muchos pintores anónimos se quedaron en la categoría de aprendices, sin lograr el puesto de maestros, y otros fueron excluidos de los contratos mayores, siendo desconocidos por los clientes potentados, encontrando finalmente en otras labores una manera de sobrevivir. Los pintores anónimos fueron de mayor número que los conocidos, y por supuesto que los reconocidos a nivel histórico. El gran número de obras de arte anónimas y pinturas de calidad desigual demuestra la existencia de un grupo significativo de pintores marginados. Antes de que un pintor comenzara un cuadro encargado por alguien de la corte o de la Iglesia, en su mayoría, debía establecer un compromiso de palabra o por escrito denominado contrato.

Estos eran realizados ante notarios y acordados entre los artistas y la iglesia, la cofradía o la persona ilustre. Dicha formalidad comprometía de una vez el motivo, el tamaño, el precio y la fecha en la cual debía ser entregado.

En varios de los contratos se hacía entrega de dinero por adelantado o de materiales para su elaboración.

El término *inventio* estaba concebido como el conjunto de todos los elementos argumentales o teóricos de los que partía el artista para realizar su pintura. Este tomaba de los libros y tratados de arte todos los elementos que le ayudaban a construir su técnica, y de las estampas y los libros sobre las vidas de los santos extraía el tema y la forma como finalmente iban a ser expresados.

El espacio de la elaboración de los pigmentos y materiales para la creación de la obra, tales como pinceles y colores, estos últimos, eran provenientes de minerales rocosos que se convertían en polvo fino, después de molerlo muchas veces sobre piedras. Los pinceles se obtenían de insumos animales.

Ya en pleno siglo XVIII, se cambió de tendencia dentro de la actitud criolla del arte y la decoración neogranadinas, reflejando la influencia del gusto profano europeizado venido desde Francia e impartido desde la Casa del Borbón, que se limitó al terreno de lo oficial en la austera vicecorte santafereña, llevando este arte a funcionarios españoles, a las familias criollas de altas esferas y los altos mandos de la Iglesia. A partir del siglo XVIII, cuando los Borbones se instalaron en España, las modas francesas y la aparición de otros personajes de similar categoría de los católicos, iban acompañados de sus familiares y de los símbolos heráldicos de su antecesores, además de las pinturas que acompañaban de cartelas que describían los cargos que ocupaban y las menciones y condecoraciones que habían recibido. Estas pinturas resaltan en la escena artística colonial con representaciones de los retratos de virreyes, de caballeros y damas importantes como, por ejemplo, los marqueses de San Jorge y doña Clemencia (Fajardo de Rueda, 1999: 77).

El ejercicio de la pintura en Nuevo Reino, era de complejidad justa de detallar, ya que el pintor, inmerso en la cultura barroca y dirigida especialmente por las órdenes contrarreformistas, debía conocer con anterioridad las estampas, pinturas y obras provenientes de España, en donde narraban la vida de los ejemplares santos hasta los tratados de arquitectura y pintura, invadidos

totalmente por los conceptos teológicos, morales y retóricos, de donde alimentaba su actitud creativa: la *inventio*, y se apropiaba para producir en el Nuevo Reino de Granada a partir del estilo barroco que desde entonces dejaría de pertenecer exclusivamente a la manera europea, y comenzaría a incluir la huella de una cultura propia, en donde convergían actores y saberes propios del territorio colonial. La formación de pintores, la asimilación de las técnicas y conocimientos se dieron en distintos niveles, dependiendo de la capacidad de los maestros y el aprendizaje de los discípulos.

El arte en la sociedad colonial se vio fortalecido también por el desempeño de los artistas técnicos, dibujantes y acuarelistas, que conformaron el equipo de ilustradores de la Real Expedición Botánica dirigida por José Celestino Mutis (1783), ya que se realizaron alrededor de 6.700 láminas con ilustraciones de plantas nativas que fueron desarrolladas por artistas, tanto quiteños como neogranadinos, de gran calidad figurativa, y que tuvo como resultados la recolección y clasificación de 20 mil especies de plantas y 7000 tipos en fauna, además de fundar el observatorio astronómico de Santafé de Bogotá y, en el campo de la plástica, la creación de un seleccionado grupo de científicos y artistas del Nuevo Mundo que consolidaron un capítulo fundamental en el área de las ciencias naturales, aportando buenamente a la producción artística de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Dicha producción artística gozó de las maneras descriptivas del dibujo y de las aguadas, contando con otras técnicas rigurosas en detalles y que conformaban otra mirada del espacio del dibujo, ya que era constituido por el vacío, y en el centro de la atención se ubicaba la figura en primer plano de la planta a describir, laboriosamente ejecutada y de gran rigor naturalista, "[...] Se ha dicho, con razón, que el grupo de *dibujantes de la Flora* sería el primero en descubrir la verdadera actitud naturalista en el país" (Gil Tovar, 1989: 247). Colaboraron con José Celestino Mutis el clérigo Eloy Valenzuela como subdirector, y los dibujantes Pablo Antonio García y Pablo Caballero. Posteriormente comenzó a trabajar en la expedición el reconocido pintor de flores Francisco Matiz.

Estos autores se destacan no solo por resaltar la importancia pictórica de la flora nativa, sino por definir la trascendencia de la Real Expedición Botánica al haberse constituido ésta como escuela, encargada de formar a los artistas neogranadinos.

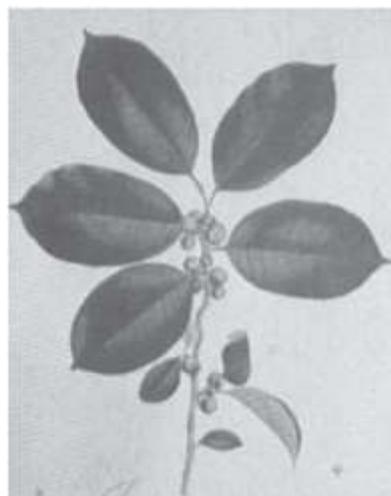


Fig. 6. *Ficus FP. Pablo Antonio García del Campo. Tinta Temple.*

Lámina 757. *Marquita, ca. 1783. Original:*
<http://www.banrepcultural.org/iblaavirtual/revistas>

Innegable es el propósito de Mutis, que fue de corte fundamentalmente científico, direccionado hacia el estudio de la biología y en especial de la Botánica. Pero su rigor científico, unido a su profundo conocimiento de las artes plásticas, le permitió constituir un conjunto de artistas con una mentalidad renovada, enfrentándolos directamente a la naturaleza y permitiendo desarrollar piezas de arte fundamentadas en lo real del entorno, nutridas finalmente de un poco de imaginación. De esta manera todo el compendio de producciones artísticas del territorio, mestizas por fenómeno de fundación, logra un nuevo capítulo que se desprende de actividades, esta vez, de corte más científico, agregando valores estéticos a las expresiones de la época.

La tendencia mestiza en la producción artística de la sociedad colonial se equipara con el mestizaje racial acontecido en el Nuevo Mundo, pero el valor estético de dicha fusión cobra sentido en las expresiones visuales como la pintura, la escultura, el grabado, el dibujo, la talla, la platería y el tejido, entre otras manifestaciones artesanales y artísticas que evidencian la actitud sensible neogranadina, mestiza y compleja de describir, tanto en sus procedimientos como en sus recursos; así como el sobrecargado ornamentalismo, los pliegues en claroscuro y las figuras más bien planas, los detalles dorados, los pequeños dibujos de los decorados en flores y juegos geométricos que adornan la indumentaria de los personajes, prevaleciendo lo superfluo sobre lo fundamental del motivo, predominando lo accesorio sobre los volúmenes europeos y naturalistas. Esta

estética con sobrecarga de dorado, puede verse también en las manifestaciones del arte popular, que deja ver del continuo fluir de creencias y sentimientos, de modos de ver y de trabajar de personas no reconocidas y que son realizadas por artesanos sin renombre ni estudio, sino como labores espontáneas y sencillas que reflejan el gusto del pueblo mismo. También es admisible como mestiza la frecuente fusión de los colores, como el rojo y el oro, o el verde y el oro, hasta el punto de poderse identificar como característicos de la colonia neogranadina y que, por cierto, también sobresalieron en la Cordillera Central del Nuevo Reino, como colores representativos del período prehispánico.

Siguiendo el transcurso de la pintura, y avanzando hacia los temas que recogía el discurso visual de la época, se visualiza la producción icónica del cuerpo como instancia fundamental de representación. Lo que se pintó en la Nueva Granada del siglo XVIII fue un conjunto de discursos visuales en el que prevalecía el sufrimiento de los santos como eje controlador del comportamiento social y en los que también aparecieron cantidad de figuras alegóricas y simbólicas, propias de la religión, como ángeles, parábolas de la biblia, figuraciones del dogma católico, advocaciones, cuadros marianos, santos y, muy frecuentemente, la Sagrada Familia. No solamente el cristianismo neogranadino se centró en las figuras de santos y mártires, también estaban en un puesto importante las figuras de Cristo y la Virgen María, que ejemplificaban directamente los modelos a seguir. La piedad popular fue sobrecargando los estadios de la producción artística, de tal manera que las vidas ejemplares fueron el fin articulador de la pintura colonial neogranadina. Las imágenes más demandadas se encuentran señalando los terrenos de la espiritualidad hacia una dirección mucho más corporal, pues era el objetivo final la educación frente a los comportamientos corporales, materiales, profanos del ser, el manejo de las pasiones y las debilidades que lo hacían mundano y, por ende, distante de lo divino. Es precisamente por esta razón que la imagen del mártir es la que se encuentra en la cúspide del sacrificio corporal al que estaba llamada la sociedad colonial.

4. CONCLUSIONES

El arte en la sociedad colonial cumple así una función ritual que encarna la divinidad y toda su estructura de las nuevas prácticas religiosas, al tiempo que activa su función política en cuanto a los nuevos ordenamientos de la sociedad desde las normativas españolas, función didáctica que gana la batalla de

los signos en los procesos de mestizaje, logrando instaurarse como iconografía que condensa una nueva subjetividad colonial.

Esta reflexión permite problematizar la *función ritual*, la *función social*, y la *función política* (Veyne, 1972) de las imágenes pictóricas en el Nuevo Reino de Granada. La *función ritual*, como resultado de una concepción mágica de la imagen, que bien se sumará desde la didáctica evangelizadora en la cual la imagen se constituye como herramienta fundamental de la pedagogía católica, a través de la cual se enseñan los principios, la doctrina y la normatividad religiosa; imagen que trae al mundo la noción de Dios y de lo sagrado, función mágico-religiosa que en la época funcionaba desde la demostración que hacía de los beneficios de convertirse a la fe cristiana, y que igualmente se incrustó en la estructura social de tal modo que se convirtió en el sustrato ritual de las prácticas colectivas e individuales de los cultos católicos coloniales. La *función social* como resultado de los intereses de las comunidades en cuestión y, propiamente, para ordenar unas normativas frente a la subjetividad; una función de la imagen que toca así mismo las intenciones didácticas que partían hacia la comunidad colonial, desde la utilización de repertorios o códigos de uso común, como lo denomina Joan Costa y Moles, una imagen que transmite un objeto de referencia, en este caso sagrado, mediante el uso de una retórica barroca, en el caso neogranadino, que es conocida o por lo menos identificada tanto por el emisor como por el receptor, Iglesia y pueblo respectivamente, y que finalmente encierran y construyen metódicamente el mensaje religioso. Por ello esta función social se ve ligada a la función didáctica que el mismo autor va a definir como función didáctica de la imagen: "...la imagen que es convincente por su capacidad demostrativa" (Costa y Morales, 1991: 29). Finalmente se identifica la *función política*, como resultado de una práctica ordenadora de las ideologías y los comportamientos tanto de los colectivos como de las individualidades y que conllevaría más adelante, entrado el siglo XVIII, a la idea moderna del progreso; la imagen como arma política.

REFERENCIAS

Borja G. Jaime Humberto. (2011). *"De la pintura y las vidas ejemplares coloniales, o de cómo se enseñó la intimidación"*. En Borja Gómez, Jaime y Rodríguez Jiménez, Pablo (dir). *Historia de la vida privada en Colombia*. Tomo 1. Taurus. Bogotá.

Borja G. Jaime Humberto. (2002) "*Cuerpos barrocos y vidas ejemplares, la teatralidad de la autobiografía*". En: *Fronteras de la Historia* 7, ICANH, pp. 99-115. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.

Costa J y Moles. (1991). *La Imagen didáctica*. CEAC. Barcelona.

Fajardo de Rueda, Marta. (1999). *El Arte Colonial Neogranadino*. Convenio Andrés Bello. Santafé de Bogotá.

Gil Tovar, Francisco. (1997). *Colombia en las artes*. Imprenta Nacional de Colombia. Bogotá.

Galindo C. Yamid. (1989). *Las artes plásticas durante el periodo colonial*. En *Nueva historia de Colombia*. Vol. I: Colombia Indígena, Conquista y Colonia. Planeta Colombiana Editorial S.A. Bogotá.

Veyne, Paul. (1972). *Cómo se Escribe la Historia. Ensayo de epistemología*. Madrid: Fragua.

SITIOS WEB

Borja G. Jaime Humberto. (2002). "*La construcción del sujeto barroco. Representaciones del cuerpo en la Nueva Granada del siglo XVII*". Bogotá. En línea www.icanh.gov/secciones/historiacolonial. (Consultado en abril de 2013)

Chicangana, Yobenj Aucardo. (1997). *La Obra de Gregorio Vásquez 1657-1710, La Imagen y El Discurso*. En *Congreso de Historia Quito, Simposio 14 Historia de Las Mentalidades y Nueva Historia Cultural*, Clave His 14. En línea: <http://www.naya.org.ar/congresos/contenido/49CAI/Bayona.htm>. (Consultado en marzo de 2013)