



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

Colección
Joaquín Gandarillas Infante
Arte colonial americano

Diálogo de imágenes

Estampas flamencas
y pintura virreinal surandina

Con las exposiciones de las obras artísticas de la colección Joaquín Gandarillas Infante, la Universidad Católica ha procurado, en los más de nueve años desde su inauguración, visibilizar diferentes temáticas, miradas y accesos al arte religioso virreinal que constituye este valioso acervo, buscando siempre su relación con asuntos y motivos del presente, para mostrar cómo a través del tiempo se construyen las sociedades y la cultura. Para esta decimonovena exhibición seleccionamos un tema de gran actualidad, el cual es la educación y las innovaciones técnicas puestas bajo su causa. Aunque en el caso del arte virreinal se trataba de educar mediante imágenes religiosas, éstas apuntaron no sólo a la devoción sino también a la formación personal y espiritual de la población y a inculcar los principios y valores cristianos a través de ejemplos como el de la Sagrada Familia y el de los santos.

“Diálogo de Imágenes: estampas flamencas y pintura virreinal surandina” aborda pues la enorme empresa educativa desarrollada por España en América, principalmente a través de las artes visuales –la mayor parte de las personas no sabían leer ni escribir–, la pintura, la escultura y, en especial, las estampas grabadas. Estas últimas son hoy las grandes desconocidas del proceso evangelizador, aunque a ellas se debe, en buena medida, ese fenómeno extraordinario de expansión del catolicismo después del Concilio de Trento desde Europa y España hasta América y Filipinas, abarcando la totalidad del orbe.

Este proceso se debió no sólo a la fe de los misioneros y al empeño de los colonizadores, sino a grandes descubrimientos e inventos en el desarrollo de los métodos de estampación que se realizaron a finales de la Edad Media y en el Renacimiento y que se expandieron en gran parte durante el Barroco, gracias a las iniciativas de los monarcas y de la Iglesia católica española. Sin duda una de estas innovaciones

técnicas fundamentales, que marcó una nueva era cultural, fue la creación por Gutenberg de la primera imprenta moderna con tipos móviles metálicos en la década de 1450, que permitió de ahí en adelante imprimir libros en grandes tiradas y enseñar los procesos de lecto-escritura a millones de personas. Otro gran invento –menos conocido y celebrado, aunque de gran eficacia didáctica– fue la utilización de la plancha de cobre para grabar dibujos e imprimir estampas, reproduciendo pinturas o diseños de grandes artistas, lo que supuso un enorme avance en cuanto a calidad y cantidad. Debido a su rápido desgaste, el método anterior del grabado en madera permitía muy escasas impresiones.

Las estampas flamencas de la ciudad de Amberes proveyeron principalmente las necesidades de educación a través de las imágenes de la monarquía y la Iglesia española para América y, conjuntamente al mensaje religioso que estimulaba la devoción, se introducían también contenidos literarios, científicos y filosóficos.

La impresión de libros y de estampas permitió a la cultura atravesar los mares para llegar a vastos sectores sociales americanos que podían adquirir estas láminas a bajo costo para ampliar y profundizar sus conocimientos. Así también, como denota esta muestra, éstas tuvieron repercusiones decisivas en la pintura de nuestra región, inspirando a los artistas virreinales en la temática y en la composición de sus obras religiosas.

A través de un montaje en que se muestra el grabado que conservan museos y repositorios y la correspondiente pintura surandina, asistimos a un interesante proceso de enseñanza-aprendizaje estético y cultural que se desarrolló a gran escala y que hemos querido compartir con ustedes ahora, considerando el rol prioritario de nuestra universidad y su profundo compromiso social y patrimonial.

Ignacio Sánchez Díaz
Rector

Diálogo de imágenes: estampas flamencas y pintura surandina

Isabel Cruz de Amenábar

Doctora en Historia del Arte.
Curadora permanente de la Colección Joaquín Gandarillas Infante,
Pontificia Universidad Católica de Chile.

España y la globalidad visual en la temprana edad moderna

Antes de la era global, en los siglos XVI y XVII, el Imperio hispánico extendió su evangelización mediante la imagen desde Occidente a Oriente, de la península ibérica hasta América –las Indias Occidentales– y Filipinas –las Indias Orientales– llegando hasta China y Japón. En los dominios de Carlos V y de Felipe II “no se ponía el sol”. En tan frágiles barcos, como arraigada fe, los misioneros y colonizadores condujeron la religión y la cultura a traspasar límites y en una gran cruzada ultramarina llegaron al Nuevo Mundo desconocido y a las fabulosas tierras de Oriente para propagar allí el cristianismo. Sin escatimar los medios visuales y escritos de difusión con que contaba la época, no sólo llevaron su palabra cargada de convencimiento y persuasión en sermones, prédicas y libros impresos –la gran novedad de la era Gutenberg con la invención de la moderna tipografía metálica móvil a mediados del siglo XV–, sino complementariamente, imágenes de escultura, pintura y especialmente estampas a partir de grabados.

El movimiento de Reforma Católica o Contrarreforma que España encabeza impulsa y regula decisivamente la elaboración de imágenes a través de los diferentes medios de creación y reproducción manual y mecánica. No era su originalidad lo determinante en este proceso de comunicación visual. En similitud a la antigua imagen de culto¹ –la validación reposaba en su ortodoxia– correspondencia con la doctrina católica –refrendada por Trento– particularmente en su calidad narrativa, así como en el potencial de seducción y convencimiento que posibilitaba

1. Belting, Hans, *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Editorial Akal, Madrid, España, 2020, pp. 24 y ss.; Peleggi, Maurizio, “The Power of the Copy: Rethinking Replication Through the Cult Image” *The British Journal of Aesthetics*, Volume 62, Issue 3, July 2022, pp. 339–351.

su juego y adaptación a diferentes formatos, contextos y públicos². Estaba ya en marcha el proceso de la moderna cultura visual³, que hoy nos invade, donde la obra de arte –el “original”– a través de la reproducción –manual y mecánica a gran escala, hoy digital– conjuntamente a la altísima valoración de su unicidad para los “entendidos”, va perdiendo simultáneamente el “aura”⁴ cuasi sagrada de su singularidad y se multiplica a sí misma –más allá de la “copia” manual– en infinitas variantes, combinaciones y transformaciones.

El protestantismo que restringía el uso de imágenes en los templos y en la formación de los fieles por el riesgo de idolatría puso al centro la palabra de las Sagradas Escrituras, por lo que la imprenta tipográfica fue para las iglesias reformadas un instrumento fundamental en la enseñanza de su doctrina, aunque finalmente se dirigía sólo a las élites lectoras. El catolicismo, en cambio, con un gran sentido de la realidad y aspirando a llevar el Evangelio no sólo a quienes manejaban el proceso de lecto-escritura sino a las grandes masas populares, tras ratificar y orientar el uso de imágenes en una de las últimas sesiones trentinas, organizó un eficiente sistema pastoral que cruzaba el mundo a través de meridianos y continentes.

Su pequeño tamaño, la producción en serie que los tornaba muchísimo más accesibles y baratos que una pintura o una escultura y su fácil transporte hacían del grabado impreso sobre papel un avanzado producto de la “cultura visual”⁵ y un privilegiado método de enseñanza. Denominado “biblia de los pobres”, ya que entraba fácilmente por la vista de un público creyente –en el sentido amplio– y poco ilustrado, con una receptividad hoy desconocida⁶, fue favorecido también por el valor que para las comunidades no lectoras poseían los relatos, sermones y representaciones visuales.

Las imágenes impresas no sólo llegaban a este público, sino que eran empleadas como guía iconográfica y compositiva por los religiosos y misioneros en sus programas didácticos y particularmente por los artistas hispanoamericanos –y orientales– para elaborar sus obras. No todos ellos tenían los suficientes conocimientos sobre los libros sagrados y las relaciones hagiográficas de los santos como para poder interpretar cualquier episodio, escena o figura sin

2. Cruz de Amenábar, Isabel, *Arte y sociedad en Chile 1550-1650*. Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1986 pp. 52 y ss.; 95 y ss.

3. Krispinsson, Charlotta, “Image circulation and copying practices. Painting and print in seventeenth century Antwerp”. En: Bechmann Pedersen, S et al. (eds.), *Expanding media histories*. Sweden: Kriterium, 2023, pp. 221 y ss.; Madar, H. (ed.), *Prints as Agents of Global Exchange, 1500-1800*. University Press, Amsterdam, 2021.

4. Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Discursos Interrumpidos I, Taurus, Buenos Aires, 1989.

5. Alpers, Svetlana, *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*, Hermann Blume, Madrid, 1987.

6. Cruz de Amenábar, Isabel, *Arte y Sociedad en Chile 1550-1650*, op. cit., p. 58.

desafiar la doctrina, lo que podía motivar las sanciones de las autoridades y de la misma Inquisición, aunque en la práctica ello fue infrecuente.

La posición preeminente de España en la Europa del siglo XVI permitía a sus monarcas, autoridades eclesiásticas y órdenes religiosas contar para su empresa de expansión visual, que no sólo era devocional sino política, económica y civilizatoria, con aquellos centros donde el arte había alcanzado un alto grado de perfeccionamiento y prestigio. Éstos estaban situados en Italia y particularmente en Flandes –los llamados entonces “Países Bajos”– donde a partir de la entronización de Carlos V de Habsburgo, y no sin arduos enfrentamientos militares y religiosos, se había implantado su dominación. Recurrieron así a los excelentes especialistas y equipados talleres de grabado de la ciudad de Amberes, los de mayor eficiencia de Europa, que al incrementar su producción desde finales del siglo XVI y hasta el XVIII, proveyeron sus demandas.

Sin la existencia de los grabados impresos expandidos por la Metrópolis desde Flandes hasta los Andes, probablemente el arte virreinal no habría sido lo que fue: una interpretación propia, mestiza e imaginativa de las manifestaciones artísticas europeas desde principios del Renacimiento a la Ilustración en pintura, escultura, artes útiles, retablistica y arquitectura. Ni la evangelización del Nuevo Mundo habría logrado abarcar la vastedad de estos territorios y provocar a través de la elocuencia de las imágenes el proceso de conversión de los indígenas y los fenómenos de sincretismo que hablan, no sólo de imposición, sino también de asimilación.

Amberes: centro de las prensas grabadoras europeas y los modelos pictóricos de Rubens

No obstante los trágicos eventos de la iconoclasia calvinista –que entre 1566 y 1581 destruyeron el patrimonio religioso de sus iglesias y conventos y de las peripecias de la ocupación española bajo Felipe II, con la administración del duque de Alba, quien reprimió las manifestaciones de la aristocracia protestante–, la ciudad de Amberes logró posicionarse ya a finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, como centro de las prensas grabadoras europeas. En el ascenso de Amberes como núcleo tipográfico no sólo incidió la excelencia de los grabados producidos sino circunstancias económicas y de localización. A orillas del Río Escalda, que la conectaba con el Mar del Norte y próxima a Bruselas, en el siglo XVI se consideraba la capital de las finanzas y la banca, de las transacciones bursátiles –allí funcionó la primera bolsa–, y foco del negocio azucarero con base en la producción española y portuguesa, en otras palabras, un enclave del comercio internacional. El negocio de la imprenta requería capital, tanto para montar y equipar los talleres como para financiar el proceso de elaboración –incluyendo los honorarios de los artistas y especialistas– de las publicaciones

ilustradas y las estampas sueltas. El costo del papel era en esa época el ítem más significativo dentro del presupuesto del impresor y debía pagarse con anterioridad a la producción. Las ventas de las copias, por otra parte, eran relativamente expeditas y sus beneficios, aunque tardaban en llegar, resultaban efectivos. Por eso, la obtención de financiamiento en una ciudad dinámica y en crecimiento como Amberes, bien conectada y con una burguesía enriquecida en los negocios, el capital necesario era más fácil de conseguir que en otros centros de Europa⁷.

Desde finales del siglo XV, cuando comienza la difusión de la imprenta, la producción de libros y grabados aventajó a la del resto de las ciudades europeas, no obstante los altibajos de las Guerras de Flandes o Guerra de los Ochenta Años (1568-1648) –uno de cuyos episodios más dramáticos fue el asedio y la toma de la ciudad (1584-1585) bajo el mando del capitán Alejandro Farnesio–. Este hecho fue celebrado justamente por los invasores con una serie de estampas grabadas conmemorativas que se exportaron al Nuevo Mundo y de las cuales se conservan sus correspondientes pinturas cusqueñas del siglo XVIII en el Museo Histórico Nacional de Santiago de Chile⁸.

El capital cultural de la ciudad crecía también simultáneamente, atrayendo empresarios libreros, artistas grabadores y pintores de toda Europa, entre los cuales destacó la figura egregia de Pedro Pablo Rubens (1577-1640), quien haría de Amberes su lugar de residencia irradiando su ascendiente desde allí hacia Europa y el mundo. Genio multifacético⁹, supo unir su enorme talento plástico y cromático a sus dotes diplomáticas en cortes y centros urbanos de los Países Bajos del Sur, así como de Italia, España, Francia e Inglaterra, donde asimiló su idiosincrasia y a la vez dejó su huella, con una extraordinaria cultura humanista y científica –testimoniada en su biblioteca– y un acendrado y devoto catolicismo que lo transformó en el gran portavoz de la Reforma Católica o Contrarreforma¹⁰. Su talento se derramó no solo en sus pinturas sino en multitud de grabados y estampas a partir de sus cuadros, que trajeron sus motivos hasta Hispanoamérica contribuyendo decisivamente a la configuración de la pintura virreinal y, desde luego, a prestigiar y elevar la estampa flamenca de la ciudad de Amberes al ámbito universal.

7. Waterschoot, Werner, “Antwerp: books, publishing and cultural production before 1585”. En: O’Brien, Patrick Karl, (ed.), *Urban Achievement In Early Modern Europe: Golden Ages In Antwerp, Amsterdam, And London*. Cambridge University Press, Cambridge; New York, 2001, pp. 233-234.

8. Cordero, Luis; Larios, Gonzalo; Müller, Javiera; Báez, Rolando, Aravena, Catalina; Barra, Carolina, *De Flandes a Los Andes. Glorias de Alejandro Farnesio e Imperio Español en América*. Ediciones de la Universidad San Sebastián, Santiago, 2017.

9. Para una visión acerca de la vasta bibliografía sobre Rubens, que abarca sus múltiples facetas, ordenada por temas, Honnig, Elizabeth; Heining, Ulrich, “Peter Paul Rubens”, *Oxford Bibliographies*, September 2020, pp. 1-54. https://www.researchgate.net/publication/345400257_Peter_Paul_Rubens

10. Freedberg, David, “Painting and Counter Reformation in the Age of Rubens”, 1993 PDF https://www.researchgate.net/publication/264040115_Painting_and_the_Counter_Reformation_in_the_Age_of_Rubens

Formado en el catolicismo por su madre viuda, la religiosidad de Rubens ha sido discutida por la historiografía y la crítica de arte, especialmente en Francia durante el siglo XIX, aunque hoy su fervor católico, que consta documentalmente en sus propios escritos y está refrendado por el estudio de su notable biblioteca, lleva a apreciar con menos prejuicios la excelencia de las grandes pinturas para altares y retablos que realiza tras su retorno desde Italia y España, en particular entre 1609 y 1620¹¹. Sus notables trípticos de “La elevación de la Cruz”, el “Descendimiento” y “La Resurrección”, además de “La Inmaculada” que vence al demonio –símbolo de la herejía protestante– en la Catedral de Nuestra Señora en Amberes, despliegan ya su elocuencia plástica¹² y son cimienta de su posterior obra religiosa. A través de sus magníficas y complejas composiciones exultantes de energía y color, aborda una extensa y variada iconografía sacra que muestra a una Iglesia triunfante en su lucha, abarcando desde los temas de la Pasión y muerte de Cristo en sus facetas más dramáticas, a la gracia y la ternura de la infancia de Jesús, la Sagrada Familia, la virginidad y maternidad de María; los apóstoles y antiguos santos y santas mártires de la iglesia primitiva, conmovedores en sus realistas y mórbidos detalles; los santos de órdenes mendicantes y las series sobre recientes canonizaciones como San Ignacio y Santa Teresa de Jesús. Son obras que por su exaltada piedad o entrañable ternura permean y transforman su época. A la iconofobia destructora que aqueja a los Países Bajos después de la Reforma, sucede en la época de Rubens, como en España, Francia e Italia, una recuperación y un renacimiento religioso encabezado por el catolicismo¹³.

La prodigiosa vitalidad de la pintura de Pedro Pablo Rubens admirada en los Países Bajos donde trabajó y en todo Europa, la formación de un gran taller con numerosos pintores y grabadores que le permitieron acometer y difundir tan gran número de obras, su gravitación sobre jóvenes artistas, la unión política entre España y Flandes y la estadía del pintor en España –donde traba perdurable contacto con Felipe III y su ministro el duque de Lerma– confluyeron para que su obra fuese profusamente traspasada a lienzos, a pequeños óleos sobre láminas de cobre, y principalmente a papel y tinta por los hábiles grabadores e impresores de la ciudad Amberes para servir al proyecto hispánico de la evangelización global.

Los más cercanos artistas de la estampa seguidores de Rubens fueron Schelte Adamsz Bolswert, Lucas Vorsterman y Paulus Pontius, quienes continuaron

11. Glen, Thomas Lawrence, *Rubens and the Counter Reformation: Study in his Religious Paintings between 1609 and 1620*, Princeton University, 1975.

12. Martínez, Palma, “La pintura religiosa de Rubens transmite que “la elocuencia y la palabra son el mejor camino para vivir la religión””. Conferencia, Museo de la Universidad de Navarra, Fundación Amigos del Museo del Prado, España, 2023, <https://www.unav.edu/noticias/-/contents/06/02/2023/la-pintura-religiosa-de-rubens-transmite-que-la-elocuencia-y-la-palabra-son-el-mejor-camino-para-vivir-la-religion/content/lovP-bIW1fC70/43634968>.

13. Freedberg, *op cit.*, pp. 141 y ss.

perfeccionando la ya larga tradición del grabado, primero sobre madera y luego en metal, en las ciudades germánicas y Flandes. Algunos de los grabados de su obra fueron hechos en vida del maestro y bajo su supervisión, lo que se denota también en su calidad, y otros sin su permiso, incrementándose notablemente la cantidad de versiones realizadas por otros grabadores tras su muerte. La amplitud en la difusión de su obra se encauza también en numerosas publicaciones y libros religiosos ilustrados, que realiza en particular colaboración con la prestigiosa imprenta Plantin-Moretus de la misma ciudad de Amberes, activa desde mediados del siglo XVI y que surtirá la necesidad de imágenes y libros de la pastoral americana.

Las casas impresoras amberinas: la empresa Plantin-Moretus, sus grabadores y el comercio de ultramar

Desde el siglo XVI los monarcas hispanos favorecieron el traslado de artistas, obras pictóricas y escultóricas desde las provincias germánicas y de Flandes a España, donde alcanzaban alto prestigio y desempeñaron un rol didáctico y formativo de los grandes pintores y escultores del denominado “siglo de oro” de las artes en la Metrópolis¹⁴.

Aunque existían ya en España numerosas casas impresoras establecidas durante el siglo XVI y administradas por extranjeros y españoles, sus monarcas propiciaron también la transferencia de colecciones de estampas, libros miniados, misales, vidas de santos, almanaques, mapas y todo tipo de ilustraciones realizadas a manos de los habilísimos artistas de las casas impresoras de Amberes que se habían situado a la vanguardia de la producción europea.

Uno de los primeros impresores flamencos que publicó libros para España fue Marteen Nuyts Vermeer, conocido allí como Martín Nucio, activo en Amberes entre 1540 y 1558. Su taller floreció bajo la dirección de Christopher Plantin (1514-1589), gran innovador y empresario que renovó la cultura de la época e hizo del libro ilustrado no sólo una industria rentable sino una necesidad cultural para las élites y un medio de educación y ascenso social para los grupos medios. En 1550 –casi cien años después que Johannes Gutenberg imprimiera la primera biblia en Mainz con sólo dos prensas–, instaló en Amberes, ocupando cinco casas y un convento, nada menos que 22 prensas impresoras que le permitieron en la cúspide de su producción imprimir 25.000 ejemplares al año¹⁵. Cifras exorbitantes

14. Cruz de Amenábar, *Arte y Sociedad*, *op. cit.* pp. 54-55.

15. Langereis, Sandra, “Christophe Plantin was a Cultural Entrepreneur Who Bound People With Books”, 2020. <https://www.the-low-countries.com/article/christophe-plantin-was-a-cultural-entrepreneur-who-bound-people-with-books>

aún para hoy indicarían que la Plantiniana envió a la corona española, tan sólo entre 1571 y 1576, 19.000 breviarios, 17.000 misales, 9.000 libros de horas, 3.200 himnarios, 1.800 oficios de San Jerónimo, 1.500 oficios de Santiago y 1.250 santorales para el culto¹⁶. A petición de Felipe II, Plantin adecúa su empresa para un gran trabajo: la traducción y publicación de la *Biblia Polyglota*, tras lo cual obtiene del rey el monopolio de impresión de todos los libros litúrgicos en España y recibe el título de impresor real o *Prototypographus Regius*. A su vez, Felipe II gozaba de un privilegio otorgado por el Papa Pío V que le confería el derecho de editar y distribuir las obras religiosas en España y los territorios americanos¹⁷.

Por esta época se registra una orden para la impresión 6.000 diurnos –o compendios no litúrgicos con diferentes pasajes de oración y meditación para cada una de las ocho horas canónicas del día, desde el amanecer hasta las 9 de la noche aproximadamente– y 4.000 misales. También la casa Plantin editó numerosos libros científicos como la monumental obra de Carolus Clusius, *Flora de España y Portugal* de 1576, profusamente impresa con grabados.

La organización del comercio de la imprenta Plantin con España se realizaba a través de la Orden Jerónima de San Lorenzo del Escorial. Sus religiosos obtuvieron el privilegio para la venta y distribución de sus publicaciones en Madrid y Sevilla desde donde pasaban a América.

Tras la muerte de Plantin, su empresa impresora pasó a su yerno Johan Moretus con el nombre de imprenta Plantin-Moretus –hoy un extraordinario museo de la ciudad de Amberes y parte de la Memoria Mundial de Unesco (2021), que conserva las prensas renacentistas y barrocas, el equipamiento y su invaluable archivo de las colecciones de libros y estampas¹⁸–; y posteriormente a sus sucesores, Balthasar Moretus y Balthasar Morethus II, quienes continuaron al servicio de los reyes de España Felipe III, Felipe IV y Carlos II, prolongándose también el privilegio bajo la dinastía borbónica hasta comienzos del siglo XIX.

Durante más de 250 años funcionó el comercio de la imprenta Plantin con España y América, de modo que hasta 1844 se registra la recepción de grabados de esta casa impresora, aunque su apogeo se sitúa hacia la segunda mitad del siglo XVII para decrecer luego su comercio con Hispanoamérica desde mediados del siglo XVIII. Su éxito radicaba en que sus libros estaban magníficamente impresos y exhibían profusas ilustraciones grabadas al cobre, lo que hacía de ellos verdaderas

enciclopedias visuales de la doctrina católica a través de la iconografía postridentina: las tres Personas Divinas, la Trinidad, Jesucristo como Dios y como hombre, la Virgen María, madre e Inmaculada, los ángeles, santos y santas, la Misa y su liturgia, el Nuevo y también el Antiguo Testamento, los Sacramentos. Aparte de los libros, la casa Plantin-Moretus editó un sinnúmero de estampas sueltas sobre los más diversos temas de la religión cristiana, que también debido a su bajo costo se difundieron ampliamente por España e Hispanoamérica.

Es numeroso el grupo de grabadores que durante los siglos XVI, XVII y XVIII colaboraron con la Casa Plantin-Moretus. De la generación de los pintores y grabadores manieristas destacan los trabajos para Plantin de Maerten de Vos, Hendrick Goltzius, los hermanos Wierix y Galle.

Las pinturas religiosas de Maerten de Vos (1532-1603), formado en Roma y Venecia, donde trabaja como asistente de Tintoretto, y luego en Amberes, su ciudad natal, con encargos de los principales gremios y cofradías, fueron profusamente grabadas y se lo considera el artista flamenco más influyente en el arte europeo e iberoamericano de la generación anterior a Rubens. Gran dibujante, también provee a las prensas grabadoras de Amberes de sus diseños preparatorios para impresión, que llevan a las planchas Adriaen Collaert y Philip Galle, entre otros, calculándose que trabajó los temas de 1.600 planchas grabadas originales, y que éstas fueron copiadas en 800 otras¹⁹, al punto de poder considerarlo el artista de su época de mayor influjo en el arte hispanoamericano. Lo muestra su “Arcángel San Miguel” venciendo al demonio, grabado por Hieronymus Wierix en 1584, fuente de un sinnúmero de pinturas de los virreinos de Nueva España y Perú²⁰.

A la generación manierista pertenece también Hendrick Goltzius (1558-1617), quien recibe estos influjos durante su formación en Italia e innova apreciablemente en las técnicas del grabado, otorgándole una marcada tridimensionalidad. Trabaja en Amberes para Plantin e instala también su propia casa impresora en Brujas. Sus apostolados tienen amplísima difusión por todo el Virreinato peruano durante el siglo XVII y también tres series de magistrales grabados sobre el Nacimiento, la Vida temprana de Cristo (1593-1594) a la cual pertenecen las difundidas imágenes “Anunciación a María” y “Circuncisión” –con réplicas en cuadros virreinales surandinos– y la de la Pasión de Jesús (1596-1598)²¹.

Los hermanos Johannes Wierix (1549–c. 1618), Hieronymus Wierix (1553-1619) y Anton II Wierix (c. 1552–c. 1604) ejecutan más de 2.300 motivos en láminas

¹⁶. Ojeda, Almerindo, “El grabado como Fuente del Arte Colonial: Estado de la Cuestión”, Repositorio de la Pontificia Universidad Católica de Perú, 2014, <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/28672>

¹⁷. Cruz de Amenábar, op. cit. p. 55.

¹⁸. “Plantin-Moretus House-Workshops-Museum Complex”. <https://whc.unesco.org/en/list/1185/>

¹⁹. Ojeda, Almerindo, <https://www.stephenongpin.com/artist/236540/maerten-de-vos>

²⁰. Esponda de la Campa, César; Hernández Ying, Orlando, “El Arcángel San Miguel de Martín de Vos como fuente visual en la pintura de los reinos de la monarquía hispana”. *Atrio* N° 20, 2014, pp. 8-23.

²¹. Orenstein, Nadine, “Hendrick Goltzius (1558-1617)”, The Metropolitan Museum of Art, 2003, https://www.metmuseum.org/toah/hd/golt/hd_golt.htm

grabadas para Plantin –aparte de las ilustraciones del libro del jesuita Jerónimo Nadal– sobre obras de Maerten de Vos, otros artistas y de su propia invención, referentes a escenas de la vida de Jesucristo, la Virgen María, ángeles y arcángeles²². Su consumado oficio, que destaca la excelencia en la ejecución de los detalles, y su gran producción –especialmente la de Johannes– contribuyeron en gran medida a la sustitución del grabado en madera –xilografía– por el grabado en cobre. Algunas de sus estampas tuvieron amplísima difusión en Sudamérica, entre ellas el “Lagar Místico” de Hieronymus Wierix que inspira obras en Quito, Cusco y Cochabamba durante los siglos XVII y XVIII.

Por su parte la familia Galle²³, especializada en vidas de santos, se inicia con Philip Galle (1537-1612), formado en Italia y con experiencia en Harleem y en Amberes donde trabajó para Plantin –con quien estuvo emparentado– numerosas estampas religiosas como “La Resurrección”, colaborando también en la “Vida de San Ignacio de Loyola”. En su taller recibió a Theodor Galle (1571-1633), tras sus estudios en Italia, quien formó su propia imprenta además de trabajar para Plantin, y realizó entre otras las ilustraciones del Missale de 1613 a partir de dibujos de Rubens. Su hermano Cornelis Galle (1576-1650) elaboró series de grabadas de gran repercusión en el arte virreinal surandino como las de la Vida de San Ignacio de Loyola, de la Virgen María y de San Juan Bautista según dibujos de Johannes Stradanus y junto a Adriaen Collaert (c. 1560-1618), las de la Vida de Santa Teresa de Jesús a partir de las cuales se ejecutan las dos series pictóricas cusqueñas que conserva el monasterio del Carmen de San José de Santiago de Chile²⁴.

Se incluye asimismo en este grupo el grabador y pintor Karel van Mallery (1571-1635), discípulo y yerno de Philip Galle, con destacada trayectoria en Francia y en Amberes donde trabaja con el mismo Philip Galle y Adrien Collaert.

Pertenecen también a la primera generación de grabadores que se desempeñan para Plantin los hermanos Sadeler, fundadores de una familia especializada que incluye una decena de miembros activos en los Países Bajos españoles y en otras ciudades de Europa hasta finales del siglo XVII²⁵. Jan Sadeler I (1550-1600) realiza en 1570 varios grabados sobre obras de Maerten de Vos, entre ellos “La Epifanía”, que lo transforman en uno de los grabadores más conocidos en la América virreinal. Se desempeña también en Maguncia, Frankfurt, Verona y Venecia, lo que explica los rasgos no flamencos de su obra. Aegidius Sadeler I (1570-c. 1629),

22. Cruz de Amenábar, *Arte y Sociedad en Chile, 1550-1650*, cit. p. 56.

23. Cruz de Amenábar, *op. cit.*, p. 56.

24. García Atance de Claro, Mari Carmen, “Estudio iconográfico de la Serie de Santa Teresa de Jesús”, en Krebs, Magdalena, (coord.), *Serie de Santa Teresa. Visiones develadas. Monasterio del Carmen de San José, Santiago de Chile*. Grupo BBVA, Santiago 2009, pp. 52-125.

25. Cruz de Amenábar, *op. cit.*, p. 57.

quien trabaja temas como “El entierro de Cristo” y la “Virgen con el Niño” y fondo de paisaje, a partir de un trabajo de Alberto Durero; Raphaael Sadeler I (1560/6-1628/32) graba asimismo obras de Maerten de Vos como “La Visión de la Cruz”, “La Crucifixión” y “La Anunciación”. Otro miembro de la familia Sadeler, Marcus o Marco, trabajaba en Haarlem hacia 1586-87 dedicando sus primeros grabados a temáticas devocionales; todos ellos dejan huella en el arte hispanoamericano.

Realizan asimismo su labor en Amberes entre los siglos XVI y XVII otros grabadores como Hans Bol (1534-1593), pintor, miniaturista y dibujante de temas mitológicos, alegóricos y bíblicos; gran paisajista, establecido un tiempo en Amberes y en Holanda, graba el ciclo de los “Signos del Zodíaco” que sirven de fuente compositiva al pintor cusqueño Diego Quispe Tito para el mismo tema en la Catedral de Cusco. Hans Vredeman de Vries (1527-1606) es autor de los grabados del libro *Scenographiae, sive Perspectivae* de 1560, *Escenas de Arquitectura y Perspectivas de engaño*, que inspiran pinturas y ornamentación de murales en el Virreinato peruano.

La segunda generación de grabadores que trabaja para la Casa Plantin-Moretus está formada por artistas ligados a Rubens que reproducen sus obras difundiéndolas por Europa e Hispanoamérica. Es principalmente su genio el que da lustre a esta casa impresora de Amberes y no resulta casualidad que el apogeo de su producción tenga lugar a mediados del siglo XVII coincidiendo con la difusión masiva de la obra del artista. Es legendaria su inventiva gráfica y han llegado a registrarse nada menos que 1.841 planchas basadas en sus diseños²⁶. Amigo y colaborador de Rubens en su taller de Amberes es Schelte Adamsz Bolswert (1581-1659), uno de los grabadores que con mayor propiedad realizó su cometido en la difusión de la obra religiosa del maestro, a través del papel, en Europa e Hispanoamérica. La gran calidad de sus imágenes de la Adoración de los pastores, la Sagrada Familia, la Crucifixión y Resurrección de Jesús, entre otros motivos, tienen amplios ecos pictóricos en el Virreinato del Perú desde Quito a Santiago de Chile²⁷. Jan Collaert II (c. 1561-c. 1620) grabó las ilustraciones de Rubens para libros religiosos en 1617; Abraham van Diepenbeeck (1596-1675) quien colabora con un miembro más joven de la familia Galle, Cornelis Galle II ((1615-1678), en grabados para ediciones posteriores del *Missale Romanum* como la de 1653 y Coenrad Waumans (1619-1675). Asimismo, Richard Collin (1626–1698) trabajó también traspasando al grabado pinturas y diseños del maestro amberino. Ya en el siglo XVIII colabora en la Imprenta Plantin-Moretus Richard van Orley (1663-

26. Ojeda, “El grabado como Fuente del Arte Colonial: Estado de la Cuestión”, *op. cit.* <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/28672>

27. Michaud, Cécile (Curadora), “De Amberes Al Cusco: El Grabado Europeo Como Fuente del Arte Virreinal”, Centro Cultural, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú, 7 de julio al 2 de agosto del 2009 <https://colonialart.org/exhibits/de-amberes-al-cusco-folder/catalogo.pdf/view>.

Cordero, et al., “De Flandes a Los Andes. Glorias de Alejandro Farnesio e Imperio Español en América”, *op. cit.*

1732), estampando temas profanos de Rubens y motivos del Nuevo Testamento a partir de diseños de su hermano Jan van Orley²⁸.

Desde finales del siglo XVI habían llegado también a América y específicamente al Virreinato del Perú, obras de tempranos grabadores alemanes, italianos y franceses. Los pintores y escultores virreinales utilizaron xilografías en madera y en metal– como las de Martin Schongauer (c. 1448-1491) y las hermosas estampas de Alberto Durero (1471-1528) admiradas en toda Europa que trae al Perú en un álbum el pintor italiano Mateo Pérez de Alesio a finales del siglo XVI, según consta en el inventario de sus bienes²⁹.

Láminas de grabadores italianos sirven de inspiración a los primeros artistas virreinales como las de Marco Antonio Raimondi (1480-1534) o Antonio Tempesta (1555-1630), cuyas estampas se adaptan para constituir parte de las ilustraciones del libro del jesuita chileno Alonso de Ovalle, *Histórica Relación del Reino de Chile*, publicado en Roma en 1646, o el caso del grabador de Amberes establecido en Italia Jan van der Straet, más conocido como Johannes o Giovanni Stradanus (1523-1605), quien viajaría a México grabando allí la primera imagen la Virgen de Guadalupe que se estampará hacia 1613-1615³⁰. También el grabado francés, que había alcanzado un alto grado de desarrollo a mediados del siglo XVII, llegó al Virreinato del Perú constituyendo una fuente de inspiración para importantes series de personajes del Antiguo Testamento³¹.

Estela transoceánica de los libros ilustrados: el género de la hagiografía devota y sus resonancias

No sólo a través de estampas sueltas se efectúa la cristianización de América sino mediante libros que van profusamente ilustrados, procurando así atraer mediante la palabra y/o la imagen a todo tipo de público. En esta actividad son

²⁸. Para una síntesis de los grabadores que trabajaron con Plantin-Moretus y sus repercusiones en la pintura del Virreinato Peruano: Soria, S. Martín, “Una nota sobre Pintura Colonial y Estampas europeas”. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, N° 5, 1952, pp. 43-49; Kelemen, Pál, *Baroque and Rococo in Latin America*. Dover Publications, New York, 1967, Vol. I, pp. 200-202; Mesa, José de, Gisbert Teresa, *Historia de la Pintura Cusqueña*, Banco Wiese Ltda., Lima 1982, T. I, pp. 104-110; Cruz de Amenábar, op. cit. pp. 52-59.

²⁹. Cruz de Amenábar, op. cit. p. 59.

³⁰. Bargellini Clara, “Samuel Stradanus, primer grabador de Nueva España”. *Gaceta UNAM*, 2020. <https://www.gaceta.unam.mx/samuel-stradanus-primer-grabador-de-nueva-espana/> No es claro en los antecedentes publicados si se trataría del mismo Jan Van Straet o Giovanni Stradanus.

³¹. Rodríguez Romero, Agustina, “Presencia del grabado francés en el Virreinato del Perú. Aportes iconográficos de Claude Vignon”. Actas III Congreso Internacional Del Barroco Americano “Territorio Arte Espacio Y Sociedad” Universidad Pablo De Olavide Sevilla, 2001 pp. 371 y ss. https://www.academia.edu/104430382/Presencia_del_grabado_francés_en_el_Virreinato_del_Perú_Aportes_iconográficos_de_Claude_Vignon; Rodríguez Romero Agustina, “De París a Cuzco: los caminos del grabado francés en los siglos XVII y XVIII”. *Goya, Revista de Arte*, N° 327, 2009, pp. 132-143.

los jesuitas quienes llevan la delantera, contribuyendo a dar a conocer los santos de la orden y, más ampliamente, variados y diferentes ejemplos de santidad.

A fin de propagar esas vidas modeladas por Dios, se escribieron y editaron durante el Barroco un sinnúmero de relatos y leyendas sobre santos, donde la perspectiva dominante es la hagiográfica y apologética –en detrimento a veces de la veracidad histórica– ya que estaban orientados a mostrar virtudes, heroísmo e intervenciones sobrenaturales; cualidades ejemplares capaces de conmover y convertir al pueblo. Una de las obras más difundidas fue el compendio de vidas de santos traducidas al español por el jesuita Pedro Ribadeneyra, *Flos Sanctorum* (1599), que a su vez recopilaba la famosa *Leyenda Dorada* o *Legenda Áurea* escrita por el dominico Jacobo de la Vorágine en la Edad Media (1266), uno de los principales fundamentos de la iconografía cristiana. Cincuenta años después de la invención de la imprenta, hacia principios del mil quinientos, se habían impreso más de cien ediciones y traducciones del original.

Conjuntamente al desarrollo de la imprenta y del grabado en metal, se forma en los Países Bajos Españoles y en Francia una escuela de hagiógrafos o escritores de vidas de santos que, a mediados del siglo XVII y bajo la dirección de los jesuitas, comienza a introducir el rigor histórico y el método crítico en la investigación, culminando con el inicio de la monumental *Acta Santurum* o *Actas de los Santos* que publica su primer tomo en Amberes en 1643, cuya investigación se prolonga hasta el siglo XX a través de decenas de volúmenes.

La erudición se aboca a la reconstrucción arqueológica de los ámbitos de los mártires y de los santos del cristianismo temprano, así como de los usos y costumbres en tiempos de Jesús y del antiguo Testamento, los santos lugares, especialmente del Templo de Jerusalén que fructifica en libros como los tres tomos de los jesuitas españoles Jerónimo Prado y Juan Bautista Villapando publicados en Roma entre 1593 y 1604 *In Ezechielem Explanationes Et Apparatus Urbi Ac Templi Hierolymitani (El Aparato de la Ciudad y el Templo de Jerusalén en las Explicaciones de Ezequiel)* con ilustraciones grabadas, una obra no sólo teológica sino arquitectónica y matemática que despertó vivo interés en la cultura europea e hispanoamericana del Barroco.

Profusamente ilustrada por artistas y grabadores flamencos, la obra más importante para la empresa pastoral de España en ultramar es la *Evangelicae Historiae Imagines (Imágenes de la Historia Evangélica)*, con textos del jesuita español colaborador de San Ignacio en la constitución de la Compañía, Jerónimo Nadal (1507-1580). Se publica en su primera edición por Martín Nucio en 1596 y luego por Plantin Moretus en Amberes en 1607. Realizada según el método ignaciano de la “composición de lugar”, es decir, la recreación visual y psíquica de la Vida, Pasión y Muerte de Jesús narrada en los evangelios, su elaboración fue una

larga empresa de ensayos literarios y de búsqueda de los artistas apropiados que superó la vida del padre Nadal. Siguiendo sus instrucciones, realizaron las imágenes grabadas los hermanos Anton, Hieronymus y Jan Wierix; Adrien y Johan o Jan Collaert; Nicolás de Bruyn; Karel van Marely, a partir de dibujos de Martin de Vos y de los artistas italianos Giovanni Battista Fiammeri y Bernardino Passeri. Sus láminas inspiraron a numerosos artistas virreinales del sur andino hasta el siglo XVIII.

Aún a mediados de esa centuria la composición de la pintura virreinal continúa efectuándose con modelos de libros grabados, no tan sólo flamencos sino italianos, franceses y alemanes, como los de los hermanos Joseph Sebastian (1700-1768) y Johan Baptist Klauber (1712-1787), provenientes de Augsburgo, quienes a través de diseños de líneas ondeantes, cartelas asimétricas y una exquisita decoración contribuyen junto a las fuentes visuales francesas a la introducción del estilo Rococó en los modelos de obras virreinales a mediados del siglo XVIII. En su casa editora “Fratres Klauber Catholici”, fundada en 1740, elaboran las *Lauretanische Litanei* (*Letanías Lauretanas*) de Hans Xavier Dörmn y la *Historiae Veteris et Novi Testamenti* (*Historia del Antiguo y Nuevo Testamento*) (1748), la serie bíblica más finamente ilustrada de todos los tiempos. Los pintores cusqueños del siglo XVIII Marcos Zapata y Antonio Vilca son algunos de los artistas influenciados por la obra de los hermanos Klauber. En Quito, tanto en el Monasterio del Carmen Bajo como el convento de San Francisco se conservan algunas láminas grabadas de los Klauber³². Otro grabador de Augsburgo que tiene impacto en Sudamérica es Gottfried Bernhard Göz (1708-1774), cuya colección de grabados sobre la “Vida de la Virgen” constituye la base compositiva para la docena de pinturas de los hermanos quiteños Nicolás, Andrés y Francisco Javier Cortés en el Palacio Arzobispal de Popayán, Colombia.

El grabado: origen, materiales y primeros procesos de impresión, la xilografía

Hay quienes sitúan el origen del grabado en los albores de la humanidad, considerándolo la mera acción de inscribir o tallar sobre la superficie de cualquier material. De este modo hallazgos como los incontables estarcidos en cavernas o los petroglifos en lugares protegidos serían los primeros ejemplos de grabado que realiza el hombre. Sin embargo, estas manifestaciones no se efectuaron para ser trasladadas a otros soportes mediante el proceso de estampación. Es

³². Cruz de Amenábar, *op. cit.* p. 59; Ojeda, Almerindo; Ortiz, Alfonso (Eds. Coords.) “De Augsburgo a Quito: Fuentes Grabadas del Arte Jesuita Quiteño del Siglo XVIII”, July 31, 2014, Iglesia de la Compañía in Quito, Ecuador. Fundación Iglesia de la Compañía de Jesús, Fundación CRISFE, Quito, 2015, <https://colonialart.org/exhibits/de-augsburgo-a-quito-folder/daaq-catalog>

con el desarrollo de las grandes civilizaciones cuando surge la necesidad de imprimir una matriz tallada con la intención de reproducir una misma imagen repetidas veces.

Hacia el año 1000 a. C. los sumerios en Mesopotamia tallaban diseños en piedras cortadas de forma cilíndrica –los llamados cilindros-sellos de pequeñas dimensiones– y los hacían rodar sobre arcilla blanda, dejando la impresión de su dibujo original. El actual grabado en relieve se basa en este principio básico y su origen está estrechamente unido al desarrollo civilizatorio y a la invención de la escritura, necesaria para sistematizar y organizar la información de todo género que acopiaba la cultura. La invención de los sumerios utilizó el concepto del rodillo, hoy conocido como prensa de impresión. Los romanos posteriormente usaron sellos metálicos para imprimir inscripciones sobre arcilla³³.

Al otro lado del Atlántico desde el período preclásico medio, los pueblos prehispánicos de Mesoamérica utilizaron sellos de arcilla de distintas formas con fines ceremoniales y de registro³⁴.

Sin embargo la primera técnica de impresión propiamente tal es la xilografía, cuyos antecedentes se remontan al siglo V a. C. en China, donde se utilizaba para reproducir textos y dibujos con un proceso mecánico de impresión sobre tela, cuyos ejemplos más antiguos conservados se datan hacia el año 220 d. C, y en Egipto del siglo VI o VII d. C.

La xilografía, palabra que procede del griego *xylón*, madera y *grafé*, escribir, es una técnica de impresión basada en la talla en relieve de una plancha de madera con textos e imágenes estampadas con tinta –negra y de color– sobre el papel mediante una prensa, un número limitado de veces debido al pronto deterioro del soporte. Por medio de afiladas gubias de metal, el grabador rebaja las zonas que permanecerán en blanco, dejando en la superficie de la madera los trazados, perfiles y masas que, una vez concluida la matriz, recibirán la tinta.

El origen del grabado en China está indisolublemente ligado al perfeccionamiento en la fabricación del papel que confirió a éste una flexibilidad y resistencia adecuadas para la reproducción de imágenes talladas en madera y abarató los costos de producción respecto a los materiales usados ancestralmente como la seda o la caña de bambú. Bajo la dinastía Han hacia el siglo I d. C. se comenzó a fabricar papel empleando restos de tela usada, cortezas de árbol y redes de pesca, a modo del antiguo papel de residuos de algodón elaborado por los campesinos de las

³³. Zachrisson, Julio, *Historia del grabado*, <http://www.juliozachrisson.com/wp-content/uploads/2015/07/HISTORIA-DEL-GRABADO.pdf>

³⁴. <https://museoamparo.com/coleccion/pieza/600/sello-cilindrico-con-flor-y-conejo>

plantaciones algodóneras a partir de fibras vegetales que el material dejaba tras su lavado durante el proceso de fabricación de textiles. Para impermeabilizarlo contra la humedad y hongos se usó un encolado a base de almidón de arroz, que le otorgó una superficie satinada³⁵. Una mayor rapidez para producir y estampar el papel contribuyó a la elaboración a pequeña escala de los primeros libros³⁶ principalmente de imágenes, por ser poco eficiente la reproducción de sus complejos caracteres, y de naipes, en paralelo a la xilografía³⁷ y obras de arte gráfico. En tanto el papel contribuía así significativamente a la difusión del conocimiento a través de la producción seriada de textos y estampas artísticas.

Como otro precedente de los fenómenos que ocurrirán en Occidente durante el Renacimiento y el Barroco, la xilografía china llevada por los monjes se expandió conjuntamente al budismo, y elevó en Oriente la demanda por estampas religiosas, llegando a Japón –donde la fabricación de papel se enriqueció con nuevas fibras vegetales y se transformó en un arte apto para ser el soporte de las bellas imágenes que en el siglo XIX maravillarán a los impresionistas– a India y a los pueblos árabes en el Medio Oriente. Grandes avances en las técnicas de fabricación del papel introdujeron los árabes, como el empleo de la energía hidráulica para moler y lavar las fibras a fin de transformarlas en pulpa, el blanqueamiento mediante cal, el encolado con goma arábiga y el uso de nuevas fibras como el lino y el cáñamo³⁸. Estos procedimientos pasaron a Occidente, en sus inicios, por la ruta de la seda que desde el siglo I conectaba el Extremo Oriente con el Mediterráneo. Con la expansión árabe, que se inicia en tiempos de Mahoma en el siglo VII, las técnicas de la fabricación del papel así como el uso de la xilografía penetraron en el siglo siguiente en la península ibérica y desde allí se extendieron por Europa.

La escasez de las materias primas empleadas en Occidente hasta la introducción del papel –pergamino y vitela– había limitado la producción de textos e imágenes. Así pues, el papel contribuyó de una manera definitiva al nacimiento y expansión de la imprenta y el grabado en madera. Desde la instalación del primer molino papelerero de Europa a finales del XI –en Játiva– hasta bien entrado el siglo XVIII, el papel se fabricó a mano a partir de un sustentable reciclaje de “trapos” de las prendas de lino y algodón, más usuales –las camisas y ropa interior– trituradas por un sistema mazos en un molino papelerero que se extendieron por varias zonas

de los Países Bajos, Alemania, Francia, Italia y la península ibérica– movidos por el agua y, desde fines del siglo XVII, en Holanda por la energía eólica³⁹, lo que trajo consigo la generalización de la stampa xilográfica sobre este soporte. Los trapos se maceraban en una tina con agua y cola de pescado. La pasta resultante se vertía en un tamiz rectangular y luego se le daba forma con una cuadrícula de alambre –corondeles y puntizones–, que facilitaba el reparto regular de la pasta y la eliminación de agua. Por último, la hoja de papel se extraía de su marco y se sometía a nuevas operaciones de secado. Este papel, llamado “de tina”, fue el exclusivo tipo producido en Occidente hasta el mil ochocientos⁴⁰. Todos los dibujos y estampas antiguas reposan en papeles de tina⁴¹. Su composición no ácida ha garantizado la pervivencia de muchos de ellos en buen estado de conservación.

Si con anterioridad al mil quinientos los trabajos artísticos como piezas de altar, retratos y otros artículos artísticos de lujo se destinaban principalmente a las iglesias y a las residencias de patronos adinerados, el reproducible formato de la stampa y el abaratamiento del precio del papel incidieron en su demanda por parte de la emergente clase media que no contaba con los medios para costear pinturas o estatuas. De este modo se les otorgó la oportunidad de adquirir y coleccionar imágenes que mostrasen aspectos del pasado –los tiempos bíblicos, los personajes de la historia cristiana, los mitos– y la actualidad europea –las grandes edificaciones y ciudades, el paisaje natural–, literatura y ciencias, motivando a los impresores a proveer de modo óptimo este mercado⁴².

La importancia de la stampa xilográfica culmina a finales del siglo XVI cuando se independiza del soporte textil y del libro. Aunque en Asia se impuso la stampa a todo color, en Europa predominó el grabado a blanco y negro, especialmente en Alemania y en los Países Bajos –que a partir del siglo XIX se “iluminaba” –coloreaba–. Grandes pintores como Alberto Durero otorgaron al grabado en relieve un alto nivel estético. No obstante en ese mismo momento histórico –finales del siglo XVI– se iniciaba el declive de la xilografía y se consolidaba el uso de materiales metálicos para grabar.

35. Ora Labora Studio, Galería de Arte Gráfico, Guijón España <https://oralaborastudio.es/historia-del-grabado/>

36. El libro impreso más antiguo que se conserva data del año 868: el *Sutra del diamante*, un texto religioso descubierto por un arqueólogo británico a comienzos del siglo XX que actualmente se conserva en la British Library de Londres. <https://oralaborastudio.es/historia-del-grabado/>

37. Blas, Javier (coord.); Ciruelos, Ascensión; Barrena, Clemente, *Diccionario del dibujo y de la stampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996, p. 77-212. En: https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/arte_grafico/diccionario.pdf pp. 85-86.

38. <https://oralaborastudio.es/historia-del-grabado/>

39. Hidalgo Brinquis, Ma del Carmen, “El Papel en España e Hispanoamérica en el siglo XVII”, 2013 <https://www.ucm.es/data/cont/docs/446-2013-08-22-9%20fabricacion.pdf>

40. Blas, *Diccionario del dibujo y de la stampa*, op. cit. https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/arte_grafico/diccionario.pdf pp. 61-62.

41. Blas, *Diccionario*, op. cit. pp. 64-65.

42. Fisher, Kylie, “Printmaking in Europe, c. 1400–1800”.

<https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/xa6688040:printmaking-in-europe/xa6688040:printmaking-in-europe-c-14001800/a/printmaking-in-europe-c-14001800>

Una revolución técnica y cultural: el grabado en cobre y la producción masiva de estampas flamencas en el Renacimiento y el Barroco

El grabado en metal, también denominado estampación en hueco, huecograbado, calcografía o grabado calcográfico –del griego *jalkós*, cobre y *grapho*, grabar–, talla dulce⁴³ o *intaglio*, surgió en Europa hacia 1460, poco después de los tipos metálicos para imprimir libros y se perfeccionó y consolidó hasta desplazar a la xilografía, constituyendo una verdadera revolución técnica para la cultura visual. La talla dulce que caracteriza a la estampa europea de los siglos XVII y XVIII es el resultado de la conjunción de dos técnicas de grabado calcográfico –el aguafuerte y el buril– y de un método normalizado para el trazado de líneas –la teoría de trazos–⁴⁴. La creciente demanda por imágenes religiosas y textos impresos y la baja calidad de la xilografía, salvo excepciones, así como la escasa duración de las planchas de madera, pronto inutilizadas después de las primeras estampaciones, llevó a trabajar de manera más eficiente el grabado sobre placas metálicas, especialmente de cobre, con incisiones bajo superficie.

El primero en usar esta técnica habría sido, según el tratadista y pintor Giorgio Vasari, el orfebre y nielador florentino Maso Finiguerra (1426-1464) quien para obtener calcos fieles de los dibujos que trazaba a buril sobre el metal –nieles– en una prueba de taller en 1452 rellenó las incisiones de sus piezas con una sustancia negra mezcla de plata, cobre, plomo, azufre y bórax, entre otros componentes, y ejerciendo presión por detrás con un rodillo blando las estampó sobre papel humedecido mediante presión.

A partir de éste y otros primeros ensayos se desarrolló el grabado en metal como técnica de impresión, que consiste en copiar o transferir una imagen sobre una superficie o plancha rígida utilizando instrumentos punzantes o mediante procesos químicos, entintado las incisiones que después se trasladan por presión a la superficie a imprimir –papel– obteniéndose la imagen final denominada estampa. Previamente se debe disponer de un dibujo realizado por el mismo grabador o por un pintor. La superficie sobre la que se realiza el grabado se denomina matriz –que en los siglos XVI y XVII era principalmente de cobre–, y en ella se ejecuta el dibujo en líneas excavadas o arañadas con un buril sobre la plancha⁴⁵. Durante esa época se perfeccionan estas técnicas del grabado en cobre que permitía un trazo ligero, curvilíneo, parecido al dibujo, otorgando bellos y finos resultados. Pronto se convertiría en el medio preferido de reproducir pinturas y dibujos.

43. Blas, *Diccionario*, op. cit. p. 81.

44. Blas, *Diccionario*, op. cit. p. 81.

45. Zachrisson, Julio, *Historia del grabado*. <http://www.juliozachrisson.com/wp-content/uploads/2015/07/HISTORIA-DEL-GRABADO.pdf>; Blas, *Diccionario* op. cit. pp. 39-40.

En el lenguaje común las palabras grabado y estampa suelen identificarse o incluso confundirse, aunque en sentido estricto corresponden a dos procesos distintos y sucesivos de la reproducción de imágenes. Las mismas estampas, en este caso, las de origen flamenco, suelen consignar estas diferencias y también las distintas autorías en su complejo proceso de ejecución⁴⁶. En esta época, con la intervención de la figura del editor, en las fases de la producción y comercio de estampas tuvo lugar un proceso de división del trabajo. Tareas que antes –en la época de la xilografía– eran realizadas por un solo artesano, el grabador, a partir del siglo XVI son ejecutadas por distintas personas. El pintor crea la obra original, que traslada al papel el dibujante. El grabador lleva a la lámina metálica el dibujo para grabar. El dibujante que trabajaba para el grabador, debía facilitar su labor traduciendo la superficie pictórica del cuadro original a un lenguaje de línea, fácil de interpretar en grabado. De este modo los dibujos para grabar presentan imágenes construidas mediante rasgos lineales o transiciones nítidas de clarooscuro. En las estampas de esta época, la participación del dibujante se hacía constar poniendo su nombre delante del término latino *delineavit* –del. en abreviatura; en español, *lo dibujó*–. El lugar que ocupa la mención del dibujante en la estampa es, habitualmente, el ángulo inferior izquierdo, pero cuando también aparece la referencia del pintor, la de dibujante suele desplazarse al centro⁴⁷. En suma, cada estampa lleva en ocasiones el nombre y la función de los principales participantes en el proceso. El autor o “inventor” del motivo, como se denominaba en el siglo XVII, figura con su nombre propio seguido del término *invenit* (inventó)⁴⁸; el pintor con el término *pinxit* (pintó) o *pinx*⁴⁹, que puede ser la misma persona y ocupa el ángulo inferior izquierdo de la estampa⁵⁰; el dibujante con la palabra *delineavit* (dibujó). Si es específicamente el grabador de la plancha, según la reproducción del motivo o una interpretación, a su nombre le sigue el término: (*sculpta*) (esculpido), *sculpsit*⁵¹ o *incidit* (incisa). En ocasiones también figura el nombre de la casa impresora o editor, que en las estampas antiguas se indica mediante el término *excudit*⁵².

46. Stijnman, Adrianus C. J., “A History of Engraving and Etching Techniques Developments of Manual Intaglio Printmaking Processes, 1400–2000”. Tesis Doctoral, Universidad de Amsterdam, 2012, https://bergdala-glastekniska-museum.se/Inventarieforteckning/Open/BGM_00_384.pdf, s/n.p.

47. Blas, *Diccionario* op. cit. p. 23. <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/artegrafico/diccionario.pdf>

Stijnman, Adrianus C. J., *A History of Engraving and Etching Techniques...*, op. cit. https://bergdala-glastekniska-museum.se/Inventarieforteckning/Open/BGM_00_384.pdf, s/n.p.

48. Blas, *Diccionario* op. cit., p. 35.

49. Blas, *Diccionario* op. cit., p. 49.

50. Op. cit., p. 68.

51. Op. cit., p. 79.

52. Op. cit., p. 24.

Los avances técnicos del grabado en metal fueron registrados en el siglo XVII en un texto, no en Flandes, sino en Francia, donde también había alcanzado un alto desarrollo. En 1645 el grabador y teórico Abraham Bosse publicó en París el tratado sobre grabado calcográfico titulado *Traité des manières de graver en taille douce sur l'airin par le moyen des Eaux Fortes & des Vernis Durs & Mols* (Tratado de las maneras de grabar en talla dulce sobre el cobre por medio de los Aguafuertes & Barnices Duros y Blandos)⁵³. Esta obra, pionera en la sistematización de los procedimientos del grabado vigentes a mediados del siglo XVII, que defendía la calidad de artista del grabador y el valor estético de la estampa más allá de ser un medio de reproducción de las pinturas, no solo fue un compendio técnico, sino una forma de teorización sobre el arte del grabado que ediciones posteriores reiterarán. Sin embargo, su tercera edición aumentada de Charles-Nicolas Cochin un siglo posterior, publicada en 1745, modificaría su orientación por la introducción de nuevos procedimientos y por su ideología pragmática, ya neoclásica, que pone la ejecución al servicio de una estética académica oficial. Reeditada varias veces en menos de un siglo, la obra de Bosse se convirtió en un referente y fue traducida al alemán, inglés, portugués y español –se editó sólo en 1761– entre otros idiomas; constituyó una fuente de inspiración de grabadores y teóricos europeos posteriores y referente de la mayoría de los manuales sobre grabado publicados a lo largo de la historia⁵⁴.

Es con el Barroco cuando se consiguen mayores avances en cuanto al huecograbado. Estos nuevos métodos incluyen técnicas como el aguatinta, el punteado, el aguafuerte al barniz blando, la manera negra o *mezzotinta*, entre los principales⁵⁵. La ejecución del grabado en hueco, especialmente el de buril, era muy compleja y

53. Primera edición de Abraham Bosse, 1645: *Traité / Des Manieres / De / Graver En Taille Douce / Sur L' Airain. / Par le Moyen des Eaux Fortes / & des Vernis Durs e Mols.* / Ensemble de la façon d' en Imprimer les / Planches E d' en la Presse, / E autres choses concernans / lesdits Arts. / Par / A. Bosse, Graveur en taille Douce. / A Paris, / Chez Ledit Bosse, En L' Isle Du Palais, / À La Roze Rouge, Devant La Megifferie. / M. DC. XLV. / Avec Privilege Du Roy». En: Figueras Ferrer, Eva, "Evolución de la ideología estética del grabado calcográfico en la Academia de Bellas Artes de París a través de las reediciones del tratado de Abraham Bosse". *El Artista*, N° 10, nov. 2013, pp. 93-117.

54. La traducción española es de Manuel de Rueda y se titula: *Instrucción para gravar en cobre y perfeccionarse en el gravado a buril al aguafuerte y al humo, con el nuevo método de gravar planchas para estampar en colores a imitación de la pintura. Compendio histórico y alfabético de los mejores grabadores que se han conocido desde el año 1460, hasta el presente, con la noticia de las mejores obras que algunos de ellos dieron a la luz.* Madrid, Joaquín de Ibarra, 1761. Figueras, op. cit. p. 95 y Figueras, Eva: "Estudi crític/analític de la bibliografia espanyola sobre la tècnica del gravat calcogràfic: la seva incidència en l'ensenyament oficial superior". Barcelona, 1991. Tesis Doctoral. <http://www.tdx.cat/handle/10803/2567?sessionid=938B6C2FB80A7EAD1F861E4B7133F8B1.td> Pérez Galdeano, Ana María; Moreno Garrido, Antonio, "El tratado de Abraham Bosse, principal referencia teórica de los grabadores académicos de San Fernando". *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, primer y segundo semestre de 2009, N° 108-109, pp. 53-63

55. Martínez, "La pintura religiosa de Rubens", cit. <https://www.unav.edu/noticias/-/contents/06/02/2023/la-pintura-religiosa-de-rubens-transmite-que-la-elocuencia-y-la-palabra-son-el-mejor-camino-para-vivir-la-religion/content/lovPblW1fC70/43634968>

exigía una gran experiencia y especialización, por lo que generalmente los pintores no eran grabadores. Se grababa a mano alzada con distintos buriles a los que se les daba el filo requerido. La mano del grabador buscaba el trazo singular para cada figura y su entorno para lograr las luces y sombras del claroscuro. El método que los grabadores flamencos llevaron a una precisión científica –con el aporte especial de Cornelis Cort (1533-1578)–⁵⁶ se basaba en la teoría de trazos cruzados que formaban una red de rombos más abiertos o densos según perspectiva, luces y sombras, y que al emplear líneas muy cercanas entre sí constituían masas capaces de ofrecer los diferentes planos, texturas y, en el caso del grabado de reproducción, los tonos de la pintura. Contribuyeron a la difusión de esta forma expresiva y de representación Rubens y Van Dyck, interesados en el grabado de reproducción de sus obras pictóricas que permitía conseguir una mayor fidelidad con respecto del original y un elevado número de estampas a partir de la lámina de cobre, sin que fuese apenas posible apreciar variaciones cualitativas entre las primeras y las últimas estampaciones⁵⁷.

El **grabado en cobre** empleó a su vez diferentes materiales, procesos y medios. En el **grabado a buril** cuanto mayor es la presión que se ejerce con este instrumento sobre la plancha metálica, más profunda es la incisión en ella y mayor cantidad de tinta puede recibir. El grabado a buril es, en la época estudiada, la técnica con mayor prestigio y hasta tal punto llegó su reconocimiento que se denominó como el grabado de "buen gusto"⁵⁸. En el **grabado a punta seca**, la imagen se dibuja sobre la matriz empleando un punzón fino y afilado –una especie de aguja metálica llamada punta seca– que araña la plancha con mayor o menor presión en función de la intensidad de línea que se desea. Al presionar la plancha metálica esta se separa y levanta un pequeño reborde o "rebaba" a ambos lados de la incisión donde se aloja la tinta. La dificultad que pone este reborde a la limpieza de la plancha deja en las estampas un velo que caracteriza a esta técnica. Dada la fragilidad de la rebaba, la operación de entintado y limpieza debían ser realizadas con gran cuidado a riesgo de quebrarlas y ello no permitía a su vez impresiones numerosas⁵⁹.

56. Stijnman, A *History of Engraving and Etching Techniques...*, op cit. https://bergdala-glastekniska-museum.se/Inventarieforteckning/Open/BGM_00_384.pdf, s/n.p.

57. "La codificación de un lenguaje gráfico y la definición del modelo de propaganda al servicio del rey: la teoría de trazos y el *Cabinet du roi*." Centro Virtual Cervantes. Instituto Cervantes https://cvc.cervantes.es/artes/velazquez/reproduccion_01.htm

58. Moreno Garrido, Antonio; Pérez Galdeano, Ana María, *El Tratado de Abraham Bosse, principal referencia teórica de los grabadores académicos de San Fernando* <http://artefosia.net/descargas/Libros/Articulos%20Revistas/Academia%20108-109.%20El%20tratado%20de%20Abraham%20Bosse%20%20%20Moreno%20Garrido%20Antonio%20%20-%20Perez%20Galdeano%20%20Ana%20Maria.pdf> p. 55.

59. Blas, *Diccionario*, op. cit. pp. 72-73.

El **aguafuerte** es una modalidad más rápida y menos laboriosa a las anteriores técnicas. Se basa en el principio de la corrosión –“morder” el metal– de una superficie metálica mediante un ácido, lo que ya se utilizaba desde el siglo XVI con planchas de hierro de una sola mordida. El proceso consiste en cubrir la superficie de la matriz con un barniz compuesto de betún de Judea –un tipo de asfalto derivado del petróleo y usado desde la antigüedad– y cera de abeja, que se deja secar y luego se levanta con un punzón o u otro instrumento adecuado según el dibujo que se quiera realizar, quedando la superficie de la plancha al aire. Con el barniz raspado y realizado el dibujo, se introduce la plancha de metal en una solución de agua y ácido. El barniz protege la superficie cubierta y el ácido corroe la zona raspada –el mismo dibujo– haciendo un hueco en la plancha, más profundo cuanto mayor sea el tiempo que actúe el ácido o mayor la concentración de la solución empleada. Esta técnica fue un importante avance respecto a las del buril y la punta seca y supuso una pronta expansión, dado que facilitaba considerablemente el proceso de ejecución.

La técnica del **barniz blando**, variante del aguafuerte, consiste en emplear un barniz que al secar mantiene una textura pegajosa. Se cubre con un papel de seda muy fino sobre el que se realiza el dibujo, presionando con un lápiz de grafito para lograr que el papel de seda se quede pegado al barniz en las zonas donde se ha dibujado sobre él, de manera que cuando se retira el papel queda el barniz en las zonas dibujadas, y la plancha sin protección. Enseguida ésta se introduce en el ácido y se consigue el grabado sobre la superficie de la plancha.

El **aguatinta**, otra variante del aguafuerte, se emplea generalmente en combinación con otras para conseguir tonos planos y texturas. La plancha se protege espolvoreando sobre su superficie polvo muy fino de resina de colofonia –una conífera–. La plancha se calienta hasta que el polvo de colofonia se cristaliza y queda adherido a la superficie de la matriz, luego se introduce en la solución de ácido que excava alrededor de los granos de resina.

La “**manera negra**”, también llamada **mezzotinta** o **grabado al humo**, se basa en obtener los blancos de la estampa a partir de un negro total. Mientras las demás técnicas de grabado calcográfico parten del blanco sobre el que se obtienen líneas o superficies tonales, en el grabado al humo el proceso es a la inversa. Para conseguir que la lámina proporcione un negro absoluto debe ser “graneada”⁶⁰ –rayada– uniformemente con un instrumento achaflanado que termina en una curva con pequeños dientes: el graneador, que debe recorrer la superficie metálica unas veinte veces en cada sentido –vertical, horizontal y

diagonal–. Luego se sacan los blancos rebajando el graneado con el rascador y el raedor o aplastándolo completamente mediante el bruñidor. Así se obtienen transiciones de claroscuro de gran finura, efectos tonales suaves y negros brumosos e intensos. La manera negra se desarrolló especialmente en el siglo XVIII, en la reproducción de retratos⁶¹.

De este modo, la llegada del grabado en metal a Europa no implicó sólo la introducción de materiales más durables y resistentes para la industria editorial sino también la eclosión de un nuevo lenguaje visual que modificaría definitivamente el rumbo del arte occidental, llevando hasta límites anteriormente desconocidos la expansión y afianzamiento del arte y la cultura del Renacimiento y del Barroco. El florecimiento del comercio de grabados era de tal consideración que en 1735 se llegó a promulgar una ley para proteger la propiedad artística y favorecer la exportación. A partir de entonces la producción de imágenes gráficas se bifurcó: el grabado como arte, a pequeña escala destinado a la colección; y la imagen gráfica producida en serie para su masificación, favorecida a partir del siglo XIX por la imagen impresa de la litografía y la fotografía. En este proceso surge una ‘Europa portátil’, tanto por la portabilidad del grabado como por la reproducibilidad y asequibilidad de estas composiciones impresas que contribuyeron al intercambio de información e ideas entre culturas de geografías distantes, como lo hicieron los misioneros europeos que viajaron a América desde tempranas fechas⁶².

Correspondencias: la huella lejana de Rubens y las transformaciones de la imagen en pinturas de la Colección Gandarillas

Desde el siglo XVI, arrumadas entre el bagaje del proceso de evangelización y el comercio transatlántico, llegaron las estampas flamencas a América y al Virreinato del Perú. Sueltas, como imágenes didácticas e instructivas, ilustrando libros y en álbumes traídos por los artistas que viajaron a estos territorios. Una huella indeleble dejaban en el arte naciente realizado por europeos y luego, en los dos siglos siguientes, en las obras de mestizos e indígenas. No sólo constituyeron un estímulo a la invención, sino pauta de composiciones, repertorio de actitudes y poses y garantía de ortodoxia iconográfica⁶³.

60. Diccionario, op. cit. p. 45.

61. Diccionario, op. cit. pp. 55-56; Gabinete de Estampa, Universidad Complutense de Madrid, https://www.ucm.es/gabinetestampa/manera-negra_mezzotinta#:~:text=La%20manera%20negra%2C%20tambi%C3%A9n%20llamada,partir%20de%20un%20negro%20total.

62. Fisher, Kylie, “El Grabado en Europa, c. 1400–1800”. Libre Texts español https://espanol.libretexts.org/Humanidades/Arte/Historia_inteligente_del_arte/07%3A_Europa_1300_-_1800/7.03%3A_El_grabado_en_Europa%2C_c._1400%E2%88%921800

63. Ojeda, *El grabado como Fuente del Arte Colonial...*, op. cit. <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/28672>

Una realidad histórica tan reveladora no podía pasar desapercibida para los especialistas que, desde principios del siglo XX, advirtieron las similitudes entre estampas amberinas y pintura virreinal. Con nuevas investigaciones esta relación fue sumando evidencias hasta transformarse en un planteamiento amplia y empíricamente demostrado, por el principio de correspondencia y por los contratos –“conciertos”– entre los artistas virreinales y sus mandantes, donde se comprometían a trabajar según el diseño de estas estampas. Ello venía a explicar satisfactoriamente lo que se ha denominado “la aparente paradoja del arte colonial”, el que, sin dejar de ser singular, refleja una impronta europea tanto en su forma como en su contenido⁶⁴.

Historiadores del arte europeos, estadounidenses y latinoamericano, como Luis Gillet, Pál Kélemen y especialmente Martín S. Soria por una parte; Justino Fernández en México, Víctor Puig en Ecuador, Jorge Cornejo Bouroncle y Francisco Stasny en Perú, José de Mesa y Teresa Gisbert en Perú y Bolivia, Heinrich Berlin en Guatemala, Luis Mebold en Chile, seguidos por numerosos especialistas de generaciones siguientes, se han dado a una ingente tarea de investigación que hoy permite afirmar la importancia crucial de los grabados flamencos –y en menor medida holandeses, italianos y franceses– como fuente de inspiración temática y compositiva para la mayor parte del arte virreinal americano⁶⁵. Aunque revestía rasgos peculiares en América, esta práctica también fue frecuente en España durante los siglos XVII y XVIII, y a ella no escaparon grandes artistas como El Greco, Zurbarán, Murillo e incluso el mismo Velázquez. Los numerosos estudios y contribuciones al respecto han permitido sistematizar esta valiosa información teórica, histórica y visual puesta a disposición de los especialistas y del público interesado en comprender el origen y desarrollo del arte virreinal, así como sus vínculos y relación con el arte universal⁶⁶.

La consulta de la historiografía artística especializada ha permitido identificar numerosas fuentes grabadas de obras pictóricas de la Colección Gandarillas de

64. Ojeda, *op. cit.*

65. Para el caso de Colombia, Marta Fajardo de Rueda, ha contribuido con su artículo, “Del grabado europeo a la Pintura Americana. La Serie del Credo del pintor Miguel de Santiago”. *Historiolo, Revista de Historia Regional y Local* Vol. 3. N° 5, Medellín, enero-junio, 2020, pp. 191-214, donde analiza el programa iconográfico pintado por el artista quiteño en la Catedral de Bogotá.

66. El trabajo más completo al respecto es el “Proyecto Sobre el Estudio de las Fuentes Grabadas del Arte Colonial (PESSCA)”, que documenta y coteja las correspondencias entre obras americanas con prototipos grabados y colocándolos, lado a lado, en Internet. Ha sido realizado bajo la dirección del historiador del arte y especialista Dr. Almerindo Ojeda da Nino, profesor Emérito de la Universidad de California y profesor Honorario de la Universidad Católica del Perú quien señala: “De momento, el archivo virtual de PESSCA cuenta con más de cuatro mil emparejamientos (o *correspondencias*) de este tipo. Muchas de estas correspondencias han sido descubiertas por PESSCA, y aparecen en su página web por primera vez. Otras han sido mencionadas (si no ilustradas) en la bibliografía del tema. Y otras han llegado a través de generosas comunicaciones personales (todas las colaboraciones con PESSCA vienen reconocidas explícitamente en el proyecto)”. Ojeda, *op cit.* PESSCA se imprimió bajo el sello de la Universidad de California, Davis, en 2005. Y en 2008 recibió el patrocinio de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

la Universidad Católica de Chile. De ambas se muestra una selección cotejada que permite seguir el itinerario de estas “imágenes en tránsito”⁶⁷ como se las ha denominado, en el cual la estampa es adaptada al ámbito, a la sensibilidad y al paisaje del sur andino durante la época, revelando diferencias –que desde el punto de vista de los cánones occidentales podrían ser consideradas debilidades– pero que a la vez, constituyen el núcleo creativo del arte virreinal.

Son las estampas a partir de dibujos y grabados de las pinturas religiosas de Rubens sobre la vida de la Virgen María y de Jesús las que dominan esta muestra seleccionada, con obras de sus seguidores más próximos las que se ordenan aquí según los relatos evangélicos.

La estampa de Karel van Mallery sobre “La Presentación de la Virgen niña al templo”⁶⁸, versión idéntica invertida de la obra homónima de Adrien Collaert a partir de composición de Johannes Stradanus, genera una modesta aunque efectiva pintura cusqueña del siglo XVIII que enfatiza la protección familiar de Santa Ana y San Joaquín sobre la niña María.

A Schelte Adamsz Bolswert se debe la estampa sobre la escena de los “Desposorios de la Virgen María con San José ” basada en pintura de Rubens de 1620 en la Slovak National Gallery de Bratislava, que motiva el cuadro homónimo de artista cusqueño, donde el cambio de formato y la introducción de un brillante colorido y elementos autóctonos lo independizan de la estampa.

Por su parte, Cornelis Galle II y Abraham van Diepenbeeck en su lámina grabada sobre la “Anunciación del ángel a María” (1653)⁶⁹, quienes recogen a su vez, entre otras fuentes, el grabado homónimo de Jan Sadeler sobre el mismo tema (1585), inspiran estrechamente a un sutil pintor cusqueño de finales del siglo XVII para su cuadro de esta iconografía, seccionado con posterioridad, desafortunadamente en dos. Su brillante cromatismo de rojos y verdes contribuye a valorizar estas pinturas.

Lucas Vorsterman lleva al grabado, con variantes e invertidamente, la “Adoración de los pastores” del maestro amberino pintada hacia 1617, en la National Gallery of Scotland. Su estampa origina la escena pictórica atribuida al artista potosino y discípulo de Melchor Pérez Holguín, Gaspar Miguel de Berrío, que se relaciona por temática con la desaparecida serie sobre la “Vida de la Virgen” para el pueblo

67. Rodríguez Romero, Agustina, “Imágenes en tránsito. Circulación de pinturas y estampas entre los siglos XVI y XVIII”. En: Baldasarre, Marisa; Dolinko, Silvia, Travesías de la imagen. *Travesías de las Artes Visuales en la Argentina*. Vol. 2, Buenos Aires, Caia/Eduntref, 2012 <https://es.scribd.com/document/245492319/Rodriguez-Romero-Agustina-Imagenes-en-transito-1-pdf>

68. Agradecemos al Dr. Almerindo Ojeda la referencia de esta estampa, <https://colonialart.org/artworks/3892a>

69. Agradecemos al Dr. Almerindo Ojeda la referencia de esta estampa, <https://colonialart.org/artworks/97A>

de Belén cercano a Potosí, su obra más temprana documentada. La estampa es sólo un punto de partida para este artista, quien presenta el tema invertido, es decir en la misma posición que el cuadro de Rubens, aunque en un formato vertical, acentuando el ambiente lugareño y campestre de la escena al mostrar en lejanía los pastos ya maduros del verano en el hemisferio sur.

Nicolaas Lauwers ejecuta con variaciones la “Adoración de los magos” de Rubens realizada entre 1624 y 1626 para la abadía de San Miguel de Amberes, actualmente en el Real Museo de Bellas Artes de la misma ciudad, agregando personajes juveniles en primer plano. El pintor cusqueño de finales del siglo XVII no identificado, cercano a Juan y José Espinosa de los Monteros (activos entre 1638-1669 y 1682-1688 respectivamente), sigue la composición de la estampa lo mejor que le permiten sus conocimientos sobre composición y perspectiva al modo renacentista, cuyas carencias resultan compensadas en la focalización de la vista del espectador en el vibrante rojo bermellón y en la intensificación del contraste lumínico de ecos tenebristas.

Coenrad Waumans a partir de un diseño de Abraham van Diepenbeeck, elabora su estampa sobre la “Huida a Egipto”⁷⁰ replicada fielmente en una versión cusqueña, de seguidor de Juan y José Espinosa de los Monteros, aunque el cuadro gana en fantasía al situar la escena en una idílica campiña. Esta estampa también remite a la pintura de Rubens sobre el mismo tema pintada en 1614, actualmente en el Museum Schloss Wilhelmshöhe de Kassel, Alemania, que se presenta invertida, la cual inspira también estrechamente la versión que, a su vez invierte, el grabador Cornelis Marinus.

“El Retorno de la Sagrada Familia desde Egipto”, titulado también “Doble Trinidad, celestial y terrenal”, de Schelte Adamsz Bolswert, es una estampa invertida de la pintura original del maestro amberino sobre este tema datada hacia 1630, conservada en el Wadsworth Atheneum Museum of Art en Hartford, Connecticut, e inspira al ignoto pintor cusqueño para ofrecer una versión de atractivo devocional por su dulzura y el rico brocateado de pan de oro de las vestimentas.

Lucas Vorsterman, realiza una versión exacta del “Retorno de la Sagrada Familia desde Egipto” de Rubens conservado en el Wadsworth Atheneum Museum of Art, esquematizada en el correspondiente cuadro cusqueño del siglo XVIII de autor desconocido, que otorga a la escena un aire festivo y juguetero.

A través de su imagen grabada de la “Alegoría de la Inmaculada Concepción”, Raphael Sadeler, inspirado en una pintura de esta iconografía de Peter de Witte

–el mismo tema que graba en una composición similar Hieronymus Wierix a partir de una obra de Maerten de Vos– suscita a finales del siglo XVII el delicado óleo de desconocido artista cusqueño, seguidor de Diego Quispe Tito, que acentúa las letanías marianas, en particular el *Hortus Conclusus* –el “Huerto Cerrado”, alusivo a su virginidad– que figura a los pies de María y a la derecha del espectador.

A partir de un cuadro del tardío manierista italiano Bernardo Castello (Génova, c. 1557-1629), Cornelis Galle desarrolla su grabado impreso sobre “La Virgen María en gloria”, cuya composición origina en Cusco una notable tela atribuible al círculo del pintor indígena Basilio de Santa Cruz Pumacallao (c.1635 - c.1710) que destaca por la justeza del dibujo, la calidad de la técnica pictórica en base a sutiles veladuras y la dulce espiritualidad que emana de su figura.

Hieronymus Wierix a través de su estampa sobre “El ángel de la guarda”, influencia también una pequeña, ingenua y popular composición pictórica sobre metal, de devoción privada e individual, realizada en la Audiencia de Charcas, hoy Bolivia, a comienzos del siglo XIX.

La iconografía de “San Cristóbal” llega asimismo al Perú a través de una estampa de Hieronymus Wierix, que a su vez proviene de una composición de Maerten de Vos. Como un eco de la potencia y robustez que el grabador otorga a su obra en pos de mostrar el “peso del Niño Jesús” y siguiendo la tipología del modelo pintado, el desconocido pintor cusqueño ciñe y resalta la figura del santo con un eficiente claroscuro que le otorga fuerza y presencia.

Para componer su grabado “Nuestra Señora del Monte Carmelo” Jan Wierix se inspira, en cambio, en una de esas imágenes pictóricas tradicionales del Gótico tardío al Renacimiento sobre la Virgen protectora de sus devotos y de las órdenes religiosas, como las que realizaron entre los siglos XIV y XVI pintores como Duccio Di Buonasegna, Simone Martini o Piero de la Francesca, lo que se confirma por la distinta escala en el tamaño de las figuras de la Virgen –mayor– y los devotos –más pequeños–. El pintor cusqueño no identificado de comienzos del siglo XVIII que transfiere la estampa, actualiza la imagen colocando a la Virgen del Carmen y a los santos de la orden en la misma escala, e imprime a su composición una mayor proximidad entre la jerarquía mariana y la de la santidad, lo cual se subraya también en la representación de las vestimentas de la orden, ornamentadas con brocateados de pan de oro.

En cuanto a la lámina de Schelte Adamsz Bolswert “San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier”, el grabador se toma mayores libertades en relación con Rubens, ya que se trata de una composición impresa en la cual se funden tres –o cuatro cuadros– sobre la vida de estos santos. Por una parte, “Los milagros de San Ignacio de Loyola” pintados en 1617-18 para el convento e iglesia jesuita

⁷⁰. Agradecemos al Dr. Almerindo Ojeda la referencia de esta estampa, <https://colonialart.org/artworks/6014a>

de Amberes, actualmente en el Kunsthistorisches Museum de Viena, Austria, con una versión probablemente de taller en la Iglesia del Gesu e dei Santi Ambrogio e Andrea en Génova, Italia. En ambas obras el santo muestra los brazos abiertos. La figura aislada de San Ignacio, en la misma posición en que la coloca Schelte Bolswert, se encuentra en el Norton Simon Museum Pasadena, Estados Unidos. Por su parte, para el personaje de San Francisco Javier el grabador se inspira en un cuadro de tónica similar pintado en los mismos años por Rubens y su taller para la iglesia jesuita de Amberes y que se conserva también en el Kunsthistorisches Museum. La pintura cusqueña motivada por la estampa, que puede atribuirse a un seguidor de Diego Quispe Tito, “Triunfo del Niño Jesús como Salvador del Mundo con San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier” saca buen partido al grabado con una lectura didáctica y atractiva, subrayada por los intensos tonos bermellón, el decorativismo en el diseño de alfombras y tapices y la introducción en la parte superior central de una alegórica cartela con un medallón de hojas y la figura de Cristo Niño como Salvador del Mundo, aludiendo a la cristianización de las Indias Occidentales y Orientales por la Compañía de Jesús.

El cotejo entre los grabados flamencos y las correspondientes pinturas virreinales surandinas de la Colección Gandarillas permite acercarse y profundizar, a través de una iconografía preferentemente religiosa, en los procesos de transculturación entre Europa y América, apreciando a través de ejemplos concretos la circulación y transformación de las ideas y de las imágenes. Ello posibilita entonces establecer asimismo los modos de adopción de este material, como de adaptación por parte de los pintores de la región.

Las limitaciones en el manejo del espacio y de la perspectiva renacentistas, la idealización de los personajes religiosos versus el dominio de la representación espacial y el naturalismo con que los presentan las estampas flamencas, pueden considerarse como elementos generales de diferenciación entre pinturas virreinales y grabados flamencos.

Son rasgos propios de la pintura virreinal: el trabajo de inversiones, los cambios de dirección de la lámina, de izquierda a derecha o viceversa, la supresión o agregado de ciertas figuras, la caracterización de tipos humanos mestizos, la elección y elaboración del color, el sobredorado o brocateado, y sobre todo, la capacidad de los pintores para transferir una pequeña composición en papel de no más de 30 cm a un formato en ocasiones monumental, de más de dos o tres metros en tela o muro.

La reproducción en serie de imágenes de buena calidad y con todo lujo de detalles en la época del Renacimiento y del Baroco americano permitió por primera vez en la historia de la humanidad la difusión de la fe a través de medios visuales

por todo el mundo católico de la monarquía hispánica. Con ella llegó al Virreinato del Perú la cultura –visual y escrita– en un amplio sentido, desde la ciencia a la literatura y de las grandes obras de arte a la mitología grecolatina, de modo que tanto las personas ilustradas como los no alfabetizados tenían el conocimiento a su alcance sin que fuese necesario el desplazamiento de su urbe o localidad. La cultura global no es una conquista de la contemporaneidad. El grabado flamenco como medio de comunicación y su respuesta en la pintura virreinal surandina constituye un extraordinario ejemplo de mundos conectados más allá de las distancias geográficas y mentales.

La catequesis como trama pictórica en los reinos americanos

Francisco Ponce Moya

Encargado de Educación Continua y Extensión, Teología UC.
Profesor en Educación Básica.
Magíster en Teología, Pontificia Universidad Católica de Chile.
Estudiante de Doctorado en Educación, Universidad Deusto (España).

La transmisión de la fe cristiana y las enseñanzas de la Iglesia, desde una vivencia personal y comunitaria, es lo que llamamos catequesis. Este proceso, sistemático y metódico, busca que las personas conozcan a Cristo y su buena noticia, lo cual ha significado un esfuerzo intelectual y creativo desde los orígenes de la fe cristiana.

Diversos recursos orales, escritos, musicales, escénicos, pictóricos, entre otros, han sido diseñados para transmitir el mensaje cristiano a lo largo de su historia. La pintura ha sido desde el principio uno de los más significativos debido a que es capaz de fomentar la fe, lograr identificación de y con los personajes sagrados, llamar a la oración, facilitar la conexión espiritual de los fieles con lo divino y, en lugares con poca alfabetización, ayudar a la comprensión de doctrina y enseñanzas.

La tradición del uso de imágenes para catequizar ha sido un sello distintivo en la Iglesia Católica. A lo largo de la historia, mantener este uso para la evangelización ha enfrentado desafíos significativos, destacándose tres momentos clave: el II Concilio de Nicea (787), que respondiendo a la crisis iconoclasta, señala que “el que venera una imagen, venera al que en ella está representado”¹, luego el Concilio de Trento (1563) reafirmando la doctrina tradicional del uso de la imagen para la catequización a través del decreto sobre la invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes y finalmente el Concilio Vaticano II (1963), que habla sobre el arte auténticamente sacro y las imágenes sagradas².

1. Concilio de Nicea II: DS 601; cf Concilio de Trento: DS 1821-1825; Concilio Vaticano II: SC 125; LG 67).
2. Concilio Vaticano II, Sacrosanctum Concilium 124 y 125.

Por esta razón, no es de extrañar que los misioneros utilizaran la pintura como herramienta educativa para catequizar en la doctrina y moral católica, primero a los nativos y luego a las nacientes sociedades americanas. Esta tarea estuvo respaldada por las reformas eclesíásticas en España que desde mediados del siglo XIV influyeron significativamente en la formación intelectual, moral y artística de los clérigos y religiosos que vinieron a América. Este proceso de cambio y reforma adquirirá una fuerza institucional y universal mayor con el Concilio de Trento en los territorios que se mantuvieron fieles a Roma.

Influencia de la reforma eclesial en España en la formación catequética de los misioneros

El primer contacto con América ocurre en un momento de reforma dentro de la Iglesia española, que tiene como punto de partida la fundación de la Orden de San Jerónimo (Gregorio XI, 1373) y será impulsada por la Monarquía con la llegada al trono de la dinastía de los Trastámara. Juan I (1379-1390) propuso una reforma estructural, política y administrativa que buscaba la renovación de la vida moral de los consagrados y la lucha contra la ignorancia de clérigos y laicos. El programa reformador del monarca se planteó dos objetivos: una renovación del episcopado castellano a través de una mejor selección de los candidatos y una restauración de las órdenes religiosas. Ambos objetivos no eran nuevos, pero esta vez contaron con la aprobación de la jerarquía eclesíástica.

“Las reformas que, una y otra vez, se reiteraban en concilios y sínodos trataban de incidir en asuntos como el cumplimiento de los deberes pastorales por parte de los clérigos, su adecuada formación intelectual y religiosa y una correcta instrucción de los fieles, la honestidad del sacerdocio en sus hábitos de vida, especialmente en el respeto al celibato, y el combate contra el absentismo y la acumulación de beneficios”³.

Estos objetivos y el desafío de cambio florecieron con la llegada al trono de los Reyes Católicos, Isabel y Fernando, quienes veían en esta reforma eclesial uno de los desafíos principales del programa político que promovían. Los esfuerzos no se limitaban a la corrección o formación, sino que también buscaban obtener de Roma las facultades para un patronato regio, capaz de controlar al episcopado, consumir la renovación de las órdenes religiosas y reformar la jerarquía. Todo este trabajo contó con el apoyo de notables figuras eclesíásticas de la época como Pedro González de Mendoza, el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros y Fray Hernando de Talavera, entre otros. Solo conseguiría estas facultades plenas Carlos V (Carlos I de España).

3. Bonachía Hernando, 2010.

“Adriano VI concedió en 1523 a Carlos V tan codiciado privilegio y derecho, [de patronato y presentación de los obispos a todas las catedrales y abadías consistoriales de sus reinos], Clemente VII revocó en 1527 y volvió a confirmar en 1530 la bula del papa Adriano y Paulo III renovó en 1536 el privilegio como reconocimiento a la ayuda prestada por el emperador al pontificado y a la cristiandad”⁴.

Estas acciones sostenidas y continuadas en el tiempo, promovidas y apoyadas por diversas figuras de la época, no buscaban solo velar por el buen funcionamiento de la iglesia, el correcto comportamiento de los clérigos o el uso adecuado de los bienes, sino que pretendían convertir y preparar a las personas dedicadas a la transmisión de la fe cristiana, a catequizar, con los mejores recursos de la época y en excelentes instituciones para obtener formación, entre ellas la universidad, que tiene un fuerte impulso especialmente durante el Renacimiento.

Misioneros formados al servicio de la evangelización

En un tiempo donde la iglesia se entiende como una sociedad perfecta y jerárquica, las alianzas entre el poder político y religioso, no exentas de dificultades y excesos, facilitaban la unidad en la forma de evangelizar los nuevos territorios. La corona española quiso mantenerse fiel a Roma y ejemplar a nivel cristiano, lo que los impulsó a realizar los cambios políticos y religiosos necesarios para llevar adelante la misión de llevar a Cristo desde una organización territorial ordenada y una catequesis eficaz.

Los obispos y autoridades eclesiales, provenientes en buena medida de las órdenes reformadas, eran personas sobresalientes a nivel intelectual y moral. Por ello, podemos decir que España estaba en un momento político, cultural y religioso favorable para asumir el desafío de la evangelización a América.

La tarea era colosal, no solo por la extensión del territorio o los recursos materiales disponibles, sino por la compleja y heterogénea realidad de los pueblos indígenas repartidos por toda América. Esta realidad, intrincada y a ratos problemática, significó para los misioneros una oportunidad y un desafío pues los animó a buscar métodos y recursos que tuvieran en cuenta la cultura del oyente en sus formas y costumbres, sin dejar de lado el objetivo de formar catequéticamente desde patrones y temáticas claramente definidas por la Iglesia.

Se enviarán a América principalmente órdenes religiosas con una excelente formación teológica y cultural. Franciscanos, dominicos, agustinos, mercedarios,

4. De Azcona, 2017.

jerónimos, carmelitas, jesuitas, entre otros, asumen el desafío de estructurar una misión que considere catequizar a toda la sociedad, con todos los recursos disponibles, incluyendo la pintura.

“La expresión pictórica habría de adecuarse a una realidad social verdaderamente intrincada, pues los destinatarios de la pintura barroca deberían ser –por igual– todos los hombres que la componían: peninsulares, criollos, autoridades civiles, clero, nobleza, letrados, ricos comerciantes y misioneros, la plebe ignorante y pobre; los indios y las diversas castas que (...) matizaron prolijamente la sociedad”⁵.

Todo esto fue posible gracias a una impresionante red de comunicaciones que se hizo más fluida y sofisticada en la medida que la iglesia se organizaba y estructuraba en América. Los misioneros recibían dibujos, bosquejos y grabados desde Europa, que debían transmitir a los artistas locales quienes en su mayoría copiaban las formas y temáticas, pero aportando desde su experiencia nuevos imaginarios de carácter religioso que expresan sincretismo y formas un tanto híbridas, aunque nuevas, que lograban conectar con la naciente sociedad americana.

Esta situación marca un contraste de la realidad europea, donde los artistas estaban al servicio de la corte, la nobleza y el clero con un reconocimiento social creciente, siguiendo las enseñanzas de la iglesia y los estilos que dominaban la época. En el caso americano, el artista era más bien un artesano que veía en esto un oficio a través del cual ganarse la vida y donde generalmente el trabajo no era realizado solo por una persona sino por grupos de trabajo dedicados cada uno a una función específica. Esta situación va progresivamente cambiando al punto que se establecen destacadas escuelas locales, tales como la quiteña en la destacan artistas como Nicolás Javier Gorívar, Miguel de Santiago y su hija Isabel de Santiago, y la cuzqueña como Diego Quispe Tito y Basilio Santa Cruz.

Transmitir la fe cristiana: modelar la vida personal y social

El sentido catequético de todo este esfuerzo es el encuentro con Dios, conocer sus enseñanzas y, sobre todo, modelar la vida para obtener la salvación y evitar la condenación, un temor generalizado durante este tiempo.

Hay una fuerte influencia europea en sus temáticas dedicadas a Cristo, la Virgen María, la vida de los santos, el misterio de la Trinidad, el purgatorio, entre otras, impulsadas principalmente por Trento. Se copiaban también sus formas, desde bosquejos, dibujos y grabados, pero se permitía incluir elementos propios de la cultura local tales como flores, frutas y animales.

5. Vargas Lugo, 1982.

“Para la representación de los temas religiosos se recreó con base en un naturalismo relativo y cuidadoso, exento de detalles particularizantes, sin acercarse, por lo tanto, a ningún grado de realismo que pudiera restar espiritualidad a las figuras sagradas, las cuales, por lo general ofrecen rostros inexpressivos, de facciones uniformes y actitudes reposadas como corresponde a su estado de gracia”⁶.

El trabajo pictórico no fue un esfuerzo aislado de catequesis, sino que se une, en primer lugar, a toda una cultura que gira alrededor de la religión, en la que se estructuran sus ciudades en torno a la Iglesia principal y a los conventos y monasterios que progresivamente van conquistando diferentes sectores de la sociedad. También las fiestas religiosas que, desde el calendario litúrgico y el santoral católico, van marcando los distintos momentos del año.

En lo micro, el uso de la pintura va muy de la mano con la predicación, que se valía de este recurso visual y otros como las esculturas, la música y los retablos para facilitar el conocimiento de la fe cristiana y la esperanza de una vida eterna como recompensa a todos los sacrificios y sufrimientos vividos en la vida terrena.

En síntesis, la catequesis de la pintura colonial es un recurso único que nos permite conocer la religiosidad de la época y la forma de comprender el mensaje cristiano. Gracias a estos registros pictóricos, podemos hoy en día estudiar y entender cómo se transmitía la fe cristiana y cómo se adaptaban los mensajes religiosos a las culturas locales. Este legado nos ofrece una ventana al pasado, permitiéndonos observar la integración de elementos europeos y americanos en la representación del mensaje cristiano, así como la evolución de las prácticas catequéticas a lo largo del tiempo y nos interpela a buscar hoy nuevas y creativas formas de transmitir la fe cristiana.

Bibliografía

Bonachía Hernando, J. A. (2010). La iglesia de Castilla, la reforma del clero y el Concilio de Aranda de 1473. *Biblioteca Estudio e Investigación*, 25, 269–298.

De Azcona, T. (2017). El privilegio de presentación de obispos en España concedido por tres papas al emperador Carlos V (1523-1536). *Anuario de Historia de La Iglesia*, 26, 185–215. <https://doi.org/10.15581/007.26.185-215>

Vargas Lugo, E. (1982). La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 13, 61–76. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1982.50%20Tomo%201.1141>

6. Vargas Lugo, 1982.

La hagiografía como pedagogía teológica

Rodrigo Álvarez Gutiérrez

Facultad de Teología.
Pontificia Universidad Católica de Chile.

Introducción

La hagiografía cristiana¹ tiene su origen en las *Vitae* de la Antigüedad pagana. Estas intentaban fijar literariamente el recuerdo de un héroe o de un hecho significativo. Así, pues, autores como Filón de Alejandría con su *Vida de Moisés* o las *Vidas paralelas* de Plutarco no eran desconocidos por la intelectualidad cristiana y marcaron la escritura de la primitiva prosa cristiana referida a personajes relevantes. Por ello, poseen una estructura similar donde un nacimiento prodigioso, una sabiduría precoz o la realización de milagros son tópicos comunes. Sin embargo, el cristianismo desarrolló este género de diversas formas. Es así como los procesos penales contra los cristianos fueron atestiguados en los llamados *Acta Martyrum* o *Actas Consulares*, por las cuales se conocen detalles relevantes de las *Passio Acaunensium Martyrum* o trance previo a la muerte de san Mauricio y la Legión Tebana. Las *epigrammata* del papa Dámaso (366-384) o los *panegíricos fúnebres* de Cesáreo de Arles no desestimaron ensalzar las virtudes del cristiano muerto, mediante una construcción poética o parenética que ensalzase las virtudes o méritos de un mártir o de un confesor. También, la liturgia celebró el *Dies Natalis* de un difunto, mediante los distintos sacramentarios y menologios. En consecuencia, la hagiografía cristiana primitiva posee un sinfín de fuentes, donde lo espiritual o lo milagroso reconstruye la memoria de un personaje relevante de la historia espiritual del cristianismo. Es así como la hagiografía no sólo puede pensarse como un género literario, sino también debe considerarse como una ciencia auxiliar de la historia eclesiástica y, más aún, como testimonio de la acción providente de Dios en sus creaturas.

1. La hagiografía científica tiene sus inicios en 1643 con la publicación del primer volumen de las *Acta sanctorum*. Esta obra de Jean Bolland y Godefrid Henskens constituye el primer intento de recopilación y depuración de los relatos existentes.

La hagiografía no sólo se limita al escrito en sí mismo, sino también incluye la vida, el culto, la leyenda y la iconografía de los santos. Por esta razón, Pierini señala que este género es una fuente literaria, que se nutre de diferentes manifestaciones culturales². Es decir, la hagiografía sería un instrumento de lectura que permite acceder tanto a literatura cristiana como a la experiencia del santo y a la historia de la Iglesia en diversos momentos cronológicos. En definitiva, la hagiografía dará un paso desde la escritura testimonial a la iconografía colonial como forma pedagógica de dar a conocer el ideal cristiano de la santidad por el Reino de los Cielos.

La evolución de la hagiografía cristiana, desde el testimonio primitivo al trasfondo devocional colonial

La hagiografía durante la antigüedad cristiana

La hagiografía en un comienzo será un mero “factum”³ o un testimonio atestiguado por distintos cronistas⁴. Más adelante, se transformará en un “sermo” o discurso hagiográfico que tiene por objeto “la conservación de la memoria histórico-biográfica de los santos, a menudo con una finalidad explícita de la edificación y de ejemplaridad”⁵, de acuerdo a coordenadas histórico-culturales. Por lo tanto, existe un significado general que atiende a un tipo de literatura y otro que se ocupa del trasfondo religioso del mismo relato. Dentro de este contexto, surge un tipo de literatura hagiográfica propia de la Antigüedad tardía, producto del florecimiento de la vida monástica en el desierto de la Tebaida. El santo resplandece por sobre el héroe antiguo, pues su única fuerza es la gracia divina y no su condición semidivina.

La Edad Media y los *Exempla Sanctorum*

La llamada ciencia de los santos contribuye a la reconstrucción de la memoria histórica de los bienaventurados⁶. Dentro de este contexto, surge un tipo de

literatura hagiográfica propia de la Edad Media, producto de la reforma carolingia. Ella convirtió el relato en una condición existencial del cristiano que busca a Dios⁷. Sin embargo, la escritura material de la vida de un santo obedece en primer término a una necesidad litúrgica, pues la celebración pública requería de una biografía oficial⁸. Muchas veces los intereses económicos se mezclan con la creación de un santuario o la devoción a determinadas reliquias. Lo anterior tiene una expresión clásica en la *Vida de san Malaquías*, escrita por san Bernardo de Claraval. Por ello, durante el Medievo, aparece una hagiografía conocida como *exemplum*, donde convive el dato propio de una crónica y la leyenda mágica que acompaña la escritura. Es así como los elementos propios de la simbología se apropian del relato. Cada santo o santa tendrá un instrumento o un color característico. Es así como “las fuentes hagiográficas medievales nacen en un medio religioso concreto que podemos entender como una micro sociedad ‘cerrada’ cuyas necesidades litúrgicas, cultuales, espirituales o económicas promueven su redacción, mediatizan el contenido y definen la finalidad de la obra”⁹. Los códices medievales integrarán el contenido visual a la leyenda hagiográfica propia de esta época, mediante ciertas iluminaciones y letras capiteles. Por ello, aparecen las llamadas colecciones o florilegios de santos, conocidas vulgarmente como *Leyenda Sanctorum*, *Leyenda Áurea* o *Dorada*. Aunque existen varias versiones, la más conocida es la de Santiago de la Vorágine (¿1228?-1298). Estas obras están compuestas por recreaciones biográficas o capítulos de las vidas de los santos, pensadas para ser leídas durante las festividades del año litúrgico en los oficios catedralicios o monásticos durante el oficio canónico de Prima¹⁰.

La hagiografía en el Nuevo Mundo

Durante los siglos XVI a XVIII, la evangelización de los nuevos reinos americanos desarrolló la *crónica* como escritura representativa del ámbito histórico. Esto implicó la exclusión de otros géneros, como las *vidas ejemplares*, que en su momento

2. Franco Pierini, *Mil años de pensamiento cristiano, literatura y los monumentos de los Padres de la Iglesia* (Bogotá: San Pablo, 1993), 172.

3. Angelo Di Berardino (ed.), *Diccionario Patristico y de la antigüedad cristiana*, vol. II, J-Z (Salamanca: Sígueme, 1991), 1755.

4. Eusebio de Cesárea, en su *Historia Eclesiástica* (6, 11, 2), narrará la visita del obispo capadocio Alejandro a Jerusalén alrededor del año 200.

5. Cf. Angelo Di Berardino (ed.), *Diccionario de Literatura Patristica y de la antigüedad cristiana*, vol. I, A-I (Salamanca: Sígueme, 1991), 791. 1006. V. Saxer amplía el concepto, señalando que la hagiografía es una rama de la historia. Por su parte, Pierini circunscribe a la hagiografía dentro de las fuentes literarias del estudio patristico. Esta sería un instrumento de lectura para acceder a la literatura cristiana primitiva. Hubertus Drobner distingue patrología, patristica y literatura cristiana primitiva. Cada una de ellas se abocaría a un estudio diferente. Sin embargo, las dos primeras son utilizadas indistintamente. La última podría englobar a la patrología, salvaguardando lo teológico. Cf. Hubertus Drobner, *Manual de Patrología* (Barcelona: Herder, 1999), 20-21.

6. Cf. Hippolyte Delehaye, “Cinq leçons sur la méthode hagiographique”, *Subsidia hagiographica* 21 (1934): 18-41. Son clásicas sus aportaciones sobre el sentido y finalidad de la hagiografía.

7. Ramón Trevijano, *Patrología*, Colección Sapientia Fidei 6 (Madrid: BAC, 2001), 200-212. Cf. *Dictionnaire de l'orient Chrétien* (Wiesbaden: Brepols, 1991); César Vidal Manzanares, *Diccionario de patristica* (Estella: Verbo Divino, 1997). El movimiento monástico atrajo a todo tipo de viajeros deseosos de conocer este tipo de vida. Estos relataron sus experiencias en obras como la *Historia monachorum in Aegypto* y la *Historia Lausiaca*. Sin duda la más conocida obra de este movimiento es la *Vita Antonii*. A ella, se pueden agregar la *Vida griega de Pacomio*, la *vida de san Martín de Tours* de Sulpicio Severo y las tres biografías de san Jerónimo: *La Vida de Pablo*, *Malco e Hilarión*. Cabe mencionar las obras doctrinales como las *Colaciones* e *Instituciones* de Casiano, *La escala del Paraíso* de Juan Climaco, las Cartas de Doroteo de Gaza y las obras de Evagrio Pónico incluyen elementos hagiográficos.

8. Cf. Ángeles García de la Borbolla, “La leyenda hagiográfica medieval: ¿una especial biografía?”, *Memoria y Civilización* 5 (2002): 77-99.

9. García de la Borbolla, “La leyenda hagiográfica medieval...”, 87.

10. Fernando Baños Vallejo, “La muerte como triunfo en la hagiografía medieval castellana”, *Revista de poética medieval* 36 (2022): 90; Gail Ashton, *The generation of identity in Late Medieval Hagiography* (New York: Routledge, 2000), 11.

formaban parte del corpus histórico-hagiográfico, pero que fueron invalidados por una lectura positivista propia del período borbónico. Pese a ello, “la escritura de las vidas ejemplares se constituye, entonces, en los artefactos narrativos con los que se pretende modelar la subjetividad, como también representa las ideologías y los discursos acerca de cómo deben ser y cómo se deben comportar los sujetos, en este caso, coloniales”¹¹. Diego Valadez, en su *Rethorica Christiana* (1579), ya desarrollaba este dilema de disociación metodológica. Es así como el cristiano virtuoso pone su mirada en las series iconográficas de vidas de santos, donde la corporalidad mortificada adquiere una gran relevancia junto a signos taumatúrgicos. La vida de santa Rosa de Lima, conservada en el extinto monasterio del mismo nombre en Santiago de Chile, o la vida de san Francisco, conservada en el Museo de san Francisco de la Alameda y en la Capuchinas de calle Carmen, dan cuenta de un hecho inaudito. La escritura hagiográfica se ha convertido en iconografía, que funde la antigua disposición medieval con la semiótica propia de la tierra americana. Animales, frutas, colores y símbolos otorgan al cuadro pintado una impronta propia dentro del marco de la cronología propia de cada santo. Un ejemplo excepcional son los cuadros pintados en el arte virreinal surandino, referidos a la vida de la Bienaventurada Virgen María.

**Un ejemplo de hagiografía-iconográfica colonial:
la vida apócrifa de la Bienaventurada Virgen María**

El culto iconográfico mariano¹² es muy temprano en los reinos americanos. La devoción de los conquistadores españoles se fundió con las creencias indianas de forma armoniosa y profunda. Diferentes formas literarias y artísticas dan cuenta de ello. Por ejemplo, el libro del franciscano Luis Jerónimo de Oré, *Symbolo Catholico Indiano*, de 1598 plantea la relevancia de la Virgen María en el contexto incaico, donde ciertas premisas cosmogónicas son avaladas sincreticamente con títulos marianos. Letanías como *Rosa mística*, *Estrella de la mañana* o *Torre de marfil*¹³ expresarían la conjunción entre la fertilidad de la tierra y la virginidad de María. Por ello, cabría afirmar que...

María cubrió cierta ‘orfandad’ en la que quedaron sumidos los grupos indígenas al momento de perder sus dioses y tradiciones tras la conquista, motivo por el que muchas comunidades escondieron a sus divinidades detrás de ella, como

11. Jaime Borja Gómez, “Historiografía y hagiografía: vidas ejemplares y escritura de la historia en el Nuevo Reino de Granada”, *Fronteras de la Historia* 12 (2007): 56.
12. Cf. Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial: Santa María* (Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina, 2008).
13. Cf. Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte* (La Paz: Gisbert y Cía, 1980).

podría resultar el caso de la Virgen de Guadalupe, de Chiquinquirá o Guápulo, en las que se advierte una apropiación por parte de las comunidades originarias¹⁴.

Junto a lo anterior, la rápida difusión de literatura mariana como la *Mística ciudad de Dios* (1670) de sor María de Jesús de Agreda y el advenimiento de libros con grabados religiosos dio origen a una producción de cuadros sobre la Virgen María que explotarían hechos apócrifos como su Concepción, su ingreso en el Templo de Jerusalén o sus desposorios con José, así como hechos no atestiguados por la tradición como su Tránsito, su Asunción o su Coronación como Reina de todo lo creado. Santiago Sebastián, en su obra sobre el barroco iberoamericano, afirma que dentro de la iconografía mariana no podía faltar un tópico como “la Virgen Apocalíptica alada, un tipo orante y contemplativo, cuyos orígenes se remontan al arte bizantino”¹⁵. Este tipo de pintura constituyó un preludio de lo que sería la promulgación del dogma de la Inmaculada Concepción durante el pontificado de Pío IX.

En definitiva, la pintura mariana es un ejemplo de cómo la hagiografía adquiere nuevos matices. Uno de ellos es la pedagogía del hecho salvífico mediante imágenes biográficas que expresan como Dios obra en una creatura excelsa: la Madre de Dios. Este período desarrolló en demasía el misterio de la madre que sale en ayuda de sus hijos. De allí la proliferación de literatura, santuarios y advocaciones referidas a ella.

Conclusión

El misterio de los santos es una síntesis del deseo de Dios para el pueblo que se ha escogido: la Iglesia. Dios, por medio de la acción salvífica de Cristo, desea la consumación de una promesa fundamental: “Que todos se salven y lleguen al pleno conocimiento de la verdad” (1 Tim 2, 4-6). Por ello, la hagiografía no es otra cosa que la expresión material de la suave pedagogía de Dios, que conduce al género humano a su encuentro en el Cielo.

14. Luisina Bifaretti y Jorgelina Araceli Sciorra, “La pintura mariológica como tema americano”, *Las 5° jornadas estudiantiles de investigación en disciplinas artísticas u proyectuales: trayectos, reflexiones y experiencias*, 12 al 17 septiembre de 2022.
15. Santiago Sebastián, *El Barroco Iberoamericano* (Madrid: Encuentro, 1990), 145.

Catalogación y descripción de obras

por Isabel Cruz de Amenábar



Estampa grabada por Karel van Mallery (1571-1645), copia invertida del grabado de Adrien Collaert (c. 1560-1618) a partir de un dibujo de Johannes Stradanus (1523-1605).
Siglo XVI, tercer tercio - siglo XVII, primer tercio.
Biblioteca Nacional de España.
<https://colonialart.org>

Dos o más estampas similares dan origen a la pintura de la Colección Gandarillas “Presentación de la Virgen niña al templo”. La obra gráfica de Karel van Mallery, que replica a su vez invertidamente el grabado de Adrien Collaert sobre composición de Giovanni Stradanus acerca de este tema, es la más cercana al cuadro cusqueño, aunque se la presenta con reducción del número de personajes asistentes al evento. También se puede mencionar como posible fuente la estampa de Hieronymus Wierix a partir de pintura desconocida, cuya composición se inspira probablemente en la obra de Rubens “Presentación del Niño al Templo”, que constituye la tabla derecha del “Descendimiento” del maestro en la Catedral de Amberes, y en una versión de taller sobre el tema hacia 1633-1634, conservada en la Art Gallery of New South Wales, Australia. El uso de la primera fuente impresa, o de ambas, genera una modesta aunque efectiva pintura cusqueña del siglo XVIII que enfatiza visualmente la protección parental de Santa Ana y San Joaquín sobre la niña María, al depurarse de la multitud de acompañantes presentes en la lámina grabada y mostrarlos en actitud de estímulo y apoyo. La escena, desarrollada en un segmento de edificio renacentista con columnas y escalinata curva, tiene como fondo un paisaje flamenco de montañas y lejanías azulosas delante del que se recorta la silueta de un frondoso árbol con los multicolores pájaros de la pintura cusqueña revoloteando entorno. Conjuntamente, las flores blancas y rojas que cubren cándidamente la gradería y los sobredorados de los trajes son rasgos propios e inequívocas señales de celebración y alegría, ausentes en el grabado.



PRESENTACIÓN DE LA VIRGEN NIÑA AL TEMPLO

Pintor cusqueño no identificado.
 Siglo XVIII, segundo tercio.
 Óleo sobre tela, brocateado con pan de oro.



DESPOSORIOS DE LA VIRGEN MARÍA CON SAN JOSÉ

Pintor cusqueño no identificado.
Siglo XVIII, primer tercio.
Óleo sobre tela.



Estampa grabada por Schelte Adams Bolswert (1586-1659), a partir de una pintura de Pedro Pablo Rubens (1577-1640).
Siglo XVII, primer tercio.
Rijkmuseum.
<https://colonialart.org>

A Schelte Adamsz Bolswert se debe la estampa basada en pintura de Rubens sobre el tema de los “Desposorios de la Virgen María con San José” (1620) conservada en la Slovak National Gallery de Bratislava, que motiva el cuadro homónimo de artista cusqueño. El cambio de formato de vertical por horizontal, así como la introducción de un brillante colorido y de elementos autóctonos, lo independizan de la estampa. El realismo del grabador flamenco para abordar los personajes y su contexto al interior del templo se transforman en una bucólica escena al aire libre en la pintura cusqueña. El número de acompañantes se reduce de cuatro a tres y se incorpora un elemento enigmático, el guacamayo de gran tamaño en el extremo derecho, que mira fuera del cuadro, ¿un pájaro parlante que narrará después el memorable evento según las facultades que le atribuyen los pueblos indígenas de la región a estas y otras aves?; se suprimen los angelillos que revolotean en el cielo y se sustituyen por frondosos árboles y matorrales cuajados de aves, en relación iconográfica y visual con las rosas esparcidas a los pies de las contrayentes. La clara y uniforme luminosidad, el neto contraste entre rojos, blancos, azules y verdes crean un ámbito de paz y suspensión del tiempo –a diferencia del grabado donde los gestos de los personajes sugieren acción– que otorga sacralidad al momento.



Estampa grabada por Cornelis Galle II (1615-1678) y Abraham van Diepenbeeck (1596- 1675), que reproduce con variantes las de Jan Sadeler (1550-1600) y Hieronymus Wierix (1553-1619). Siglo XVII, segundo tercio. Rijksmuseum. <https://colonialart.org>

Esta estampa grabada por Cornelis Galle y Abraham van Diepenbeck es la que inspira estrechamente a un sutil pintor cusqueño de finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII para su obra del mismo tema. La estampa se inspira a su vez otras dos muy similares realizadas por Jan Sadeler (1587) y Hieronymus Wierix sobre la “Anunciación del arcángel Gabriel a María”. El cuadro, seccionado posteriormente en dos partes, en una de esas intervenciones que atentan contra la integridad del patrimonio, al unirse visualmente permite rescatar la belleza de esta escena íntima, recogida, donde la actitud ligeramente sorprendida de María al recibir la visita, en la estampa, se torna en el cuadro en una humilde y gozosa aquiescencia al mensaje del brioso Arcángel Gabriel que con su brillante cromatismo de rojos y verdes contribuye a valorizar la obra.



ANUNCIACIÓN DEL ARCÁNGEL GABRIEL A MARÍA

Pintor cusqueño no identificado.
Siglo XVIII, primer tercio.
Óleo sobre tela.



ADORACIÓN DE LOS PASTORES
Gaspar Miguel de Berrío (1706-1762), atribuido.
Siglo XVIII, c. 1740.
Óleo sobre tela.



Estampa grabada por Lucas Vorsterman I (1595–1675) de 1620, a partir
de una pintura invertida de Pedro Pablo Rubens (1577–1640)
Siglo XVII, c. segundo tercio
British Museum
<https://www.britishmuseum.org>

Lucas Vorsterman lleva al grabado invertidamente y con variantes, la “Adoración de los pastores”, del maestro amberino (c. 1617), hoy en la National Galleries of Scotland que origina, en parte, la escena atribuida al pintor potosino y discípulo de Melchor Pérez Holguín, Gaspar Miguel de Berrío, que se relaciona por temática con la desaparecida serie sobre la “Vida de la Virgen” para el pueblo de Belén cercano a Potosí, su obra más temprana documentada. La estampa es sólo un punto de partida, no conducente a una imitación para el autor de esta pintura. Presenta el tema invertido, es decir en la misma posición que el cuadro de Rubens, aunque en un formato vertical, con mayor número de personajes y acentuando el ambiente lugareño y campestre de la escena, al mostrar a los humildes campesinos con sus animales –es un acierto la figura del pastor con el cordero sobre los hombros– aves de la región andina y en lejanía, los pastos ya maduros del verano en el hemisferio sur.



Estampa grabada por Nicolaas Lauwers (1600-1652) a partir de una pintura de Pedro Pablo Rubens (1577-1640).
Siglo XVII, primero-segundo tercio.
Metropolitan Museum of Art.
<https://www.metmuseum.org>

Nicolaas Lauwers ejecuta con variaciones la “Adoración de los magos” de Rubens realizada entre 1624 y 1626 para la abadía de San Miguel de Amberes, actualmente en el Real Museo de Bellas Artes de la misma ciudad, agregando personajes juveniles en primer plano. El pintor cusqueño sigue la composición de la estampa lo mejor que le permiten sus conocimientos sobre secuencia de planos y perspectiva al modo renacentista, cuyas carencias resultan compensadas en la focalización de la vista del espectador en el vibrante rojo bermellón de la túnica de la Virgen María y en la intensificación del contraste lumínico de ecos tenebristas. A diferencia del grabado, el cuadro presenta dos personajes de color, el rey Baltasar a la izquierda y otra figura más joven en el extremo derecho de la composición, que podría ser un criado afrodescendiente, numerosos en la sociedad virreinal peruana, además de sus ocupaciones en la minería, la industria y el comercio.



ADORACIÓN DE LOS MAGOS
Pintor cusqueño no identificado, seguidor de Juan y José Espinoza de los Monteros (activos respectivamente entre 1638-1669 y 1682-1688).
Siglo XVII, tercer tercio.
Óleo sobre tela.



HUIDA A EGIPTO

Pintor cusqueño no identificado, seguidor de Juan y José Espinoza de los Monteros (activos respectivamente entre 1638-1669 y 1682-1688).

Siglo XVIII, primer tercio.

Óleo sobre tela, brocateado de pan de oro.



Estampa grabada por Coenrad Waumans (1619-1675) a partir de dibujo de Abraham van Diepenbeeck (1597-1675), según una pintura de Pedro Pablo Rubens (1577-1640).

Siglo XVII, primero-segundo tercio.

Rijkmuseum.

<https://colonialart.org>

El dibujo de Abraham Van Diepenbeck en el Art Institute de Chicago, para esta estampa de Coenrad Waumans parece inspirarse a su vez en la “Huida a Egipto” de Rubens pintada en 1614, actualmente en el Museum Schloss Wilhelmshöhe de Kassel, Alemania. Su versión cusqueña gana en narratividad al situar el episodio en una idílica campiña con lejanía de paisaje flamenco y acentuar la oscura nube que cruza en diagonal el cuadro como el presagio de la persecución de Herodes al Niño. Empero es un apacible trayecto diurno sobre la verde llanura, a diferencia de la escena nocturna que sugiere en Evangelio de San Mateo, cuya radiante luminosidad apela a la esperanza y no al temor.



Estampa grabada por Schelte Adamsz Bolswert (1586-1659), reproducción invertida de una pintura de Pedro Pablo Rubens (1577-1640).
Siglo XVII, primer tercio.
Metropolitan Museum of Art.
<https://www.metmuseum.org>

La escena del retorno de la Sagrada Familia desde Egipto, de Schelte Adamsz Bolswert, es la estampa invertida de la pintura original de Rubens sobre este tema (c. 1630), conservada en el Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford Connecticut, que inspira al ignoto pintor cusqueño para realizar una versión singular, simplificada y a la vez espiritualizada en que se representa a la Sagrada Familia con la Trinidad, es decir, la “Doble Trinidad, celestial y terrenal”. El robusto canon de las figuras del grabador flamenco que las hacen aparecer plenamente terrenales, se estiliza y desnaturaliza en el cuadro cusqueño y su pujante movimiento parece detenerse. Aunque la Sagrada Familia está en marcha, es una marcha sigilosa, intemporal, sobre un terreno aunque en relieve, no áspero ni lodoso, sino cubierto de flores. Destaca la gloria del Padre Eterno, el coro de angelitos y querubines y la paloma del Espíritu Santo envuelta en luz dorada que destella junto a las aureolas de la Sagrada Familia y a los ricos brocateados de sus trajes.



DOBLE TRINIDAD, CELESTIAL Y TERRENAL

Pintor cusqueño no identificado.
Siglo XVIII, primer tercio.
Óleo sobre tela, brocateado de pan de oro.



RETORNO DE LA SAGRADA FAMILIA DESDE EGIPTO

Pintor cusqueño no identificado.
Siglo XVIII, segundo tercio.
Óleo sobre tela.



Estampa grabada por Lucas Vorsterman (1595-1675), reproducción de una pintura de Pedro Pablo Rubens (1577-1640).

Siglo XVII, primer tercio, 1620.

Rijksmuseum.

<https://colonialart.org>

El mismo grabador, Lucas Vorsterman, realiza una versión gráfica del “Retorno de la Sagrada Familia desde Egipto” de Rubens en el Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut, esquematizada en la ingenua rusticidad –asequible al observador surandino– del cuadro cusqueño del siglo XVIII de autor desconocido. La Sagrada Familia se aleja de la robusta vitalidad de los personajes del grabado y adquiere una presencia más leve dentro del esquema narrativo del cuadro que muestra los pormenores del paisaje con sus palmeras, los pájaros multicolores característicos de la pintura cusqueña, las plantas florecidas sobre el suelo y los detalles de la indumentaria que corresponden a las recomendaciones del pintor y tratadista español Francisco Pacheco.



Estampa grabada por Raphael Sadeler (c. 1560/1561 - c. 1628/1632) a partir de una pintura de Peter de Witte (1548-1628). La Salle University Art Museum. <https://artcollection.lasalle.edu/>

A través de su imagen grabada de la “Alegoría de la Inmaculada Concepción”, Raphael Sadeler, inspirado en una pintura de esta iconografía de Peter de Witte –el mismo tema que graba en una composición similar Hieronymus Wierix a partir de una obra de Maerten de Vos– suscita a finales del siglo XVII el delicado óleo de desconocido artista cusqueño en la Colección Gandarillas. El pintor, que probablemente vio los cuadros del jesuita Bernardo Bitti en centros importantes del Virreinato como Cusco y también los de Diego Quispe Tito, confiere a su figura una recogida belleza, acentuada por el halo de blancos y azules que enmarca la figura, en lugar de las nubes. Acentúa las letanías marianas, que hablan por sí mismas, sin necesidad de nombres como en el grabado, graciosamente sostenidas por angelillos, en particular el *Hortus Conclusus* –el “Huerto Cerrado”, alusivo a su virginidad– que figura a los pies de María y a la derecha del espectador. Según iconografía frecuente en el arte virreinal surandino, la Virgen Inmaculada es simultáneamente coronada como reina y soberana de todo lo creado.



INMACULADA CONCEPCIÓN CON HORTUS CONCLUSUS

Pintor cusqueño no identificado, seguidor de Diego Quispe Tito (1611-1681).
Siglo XVII, tercer tercio.
Óleo sobre tela, brocado de pan de oro.



INMACULADA CONCEPCIÓN CORONADA SOBRE EL MUNDO

Pintor cusqueño no identificado, seguidor de Basilio de Santa Cruz Pumacallao (c. 1635-c. 1710).
Siglo XVII, tercer tercio.
Óleo sobre tela, brocateado de pan de oro.



Estampa grabada por Cornelis Galle (1576-1650), según pintura de Bernardo Castello (1557-1629).
The Metropolitan Museum of Art.
<https://artcollection.lasalle.edu/>

A partir de una pintura del tardío manierista italiano Bernardo Castello, Cornelis Galle desarrolla su grabado impreso sobre “La Virgen María en gloria”, cuya composición origina en Cusco la notable tela “Inmaculada Concepción coronada sobre el mundo” del seguidor del destacado pintor indígena del Barroco, Basilio de Santa Cruz Pumacallao, que ofrece una brillante y espiritualizada versión del grabado. Los mejores logros de la pintura virreinal de su época se destacan en esta tela, la justeza y precisión del dibujo, el equilibrio entre realismo e idealización, la calidad de la técnica pictórica en base a sutiles veladuras, el dulce gozo que emana de la figura de María estremecida por un ligero movimiento en la gloria de su coronación, entre el torbellino de ángeles con sus atributos, mientras a sus pies se despliega el matizado y sereno paisaje, desafortunadamente incompleto por haber sido cortada esta parte de la pintura.



Estampa grabada por Hieronymus Wierix (1553-1619).
Siglo XVI, tercer tercio - siglo XVII, primer tercio.
British Museum.
<https://www.britishmuseum.org>

A través de su estampa sobre el “Ángel de la guarda” Hieronymus Wierix inspira también una pequeña e ingenua composición pictórica sobre metal, de devoción privada e individual, realizada en la Audiencia de Charcas, hoy Bolivia, a comienzos del siglo XIX. Su exiguo formato y su técnica elemental no recogen las posturas exactas de ambas figuras, los claroscuros ni detalles del grabado. Cambian asimismo sus vestimentas y se ha suprimido el rompimiento de gloria superior y la imagen de Satanás como Leviatán en primer plano a la derecha, una de esas terroríficas figuras infernales que abundan en el arte flamenco del periodo, para enfatizar por el contrario, la cálida protección que brinda el ángel mediante el gesto cariñoso de su mano sobre la cabeza del niño.



ÁNGEL DE LA GUARDA

Pintor no identificado de la Audiencia de Charcas, Bolivia.
Siglo XIX, primer tercio.
Óleo sobre tela.



SAN CRISTÓBAL

Pintor cusqueño no identificado.
Siglo XVIII, primer tercio.
Óleo sobre tela.



Estampa grabada por Hieronymus Wierix (1553-1619),
a partir de composición de Maerten de Vos (1532-1603)
Siglo XVI- tercer tercio
British Museum
<https://colonialart.org>

El cuadro de la Colección Gandarillas “San Cristóbal” tiene su origen más próximo en la estampa, invertida, de Hieronymus Wierix sobre el tema que, a su vez, proviene de una composición de Maerten de Vos. Como un eco de la potencia y robustez que el grabador otorga a su obra, en pos de mostrar su resistencia ante el simbólico “peso del Niño Jesús”, cargado con los pecados del mundo, según la tipología del modelo, el desconocido pintor cusqueño ciñe y resalta la figura del santo con un eficiente claroscuro que le otorga presencia y monumentalidad dentro del espacio de la tela. El motivo de “San Cristóbal” también fue abordado por otros grabadores flamencos como Lucas Van Leyden y Aegidius Sadeler.



Estampa grabada por Jan Wierix (1549-1620).
Siglo XVI, tercer tercio - siglo XVII, primer tercio.
Rijkmuseum.
<https://colonialart.org>

Jan Wierix, para componer su grabado “Nuestra Señora del Monte Carmelo”, se inspira en cambio en una de esas imágenes pictóricas tradicionales del gótico tardío al Renacimiento sobre la Virgen protectora de sus devotos y de las órdenes religiosas, como las que realizan entre los siglos XIV y XVI pintores como Duccio Di Buonasegna, Simone Martini o Piero de la Francesca, lo que se confirma por la distinta escala en el tamaño de las figuras de la Virgen –mayor– y los devotos –más pequeños–. El pintor cusqueño transfiere la estampa y actualiza la imagen, colocando a la Virgen del Carmen, protectora, y a los santos de su orden, en la misma escala e imprime a su composición una mayor proximidad entre la jerarquía mariana y la de la santidad, lo cual se subraya también en la representación de las lujosas vestimentas carmelitas, ornamentadas con ricos brocateados de pan de oro así como en la proximidad de los dos pares de ángeles que derraman flores sobre la escena o sostienen graciosamente el manto y el simbólico escapulario.



VIRGEN DEL CARMEN PROTECTORA DE LA ORDEN DE LOS CARMELITAS DESCALZOS

Pintor cusqueño no identificado.
Siglo XVIII, primer tercio.
Óleo sobre tela, brocateado de pan de oro.



TRIUNFO DEL NIÑO JESÚS COMO SALVADOR DEL MUNDO CON SAN IGNACIO DE LOYOLA Y SAN FRANCISCO JAVIER

Pintor cusqueño no identificado, seguidor de Diego Quispe Tito (1611-1681).
Siglo XVIII, primer tercio, (c. 1700-1710).
Óleo sobre tela.



Estampa grabada por Schelte Adamsz Bolswert (1586-1659)
a partir de varias pinturas de Pedro Pablo Rubens (1577-1640).
Metropolitan Museum of Art.
<https://colonialart.org>

Para su lámina “San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier”, Adamsz Bolswert se toma mayores libertades con relación a la obra de Rubens ya que se trata de una composición impresa en la cual se funden tres –o cuatro– cuadros sobre la vida de estos santos realizadas por el maestro. Por una parte, “Los milagros de San Ignacio de Loyola” pintados en 1617-18 para el convento e iglesia jesuita de Amberes, actualmente en el Kunsthistorisches Museum de Viena, Austria, con una versión probablemente de taller en la Iglesia del Gesu e dei Santi Ambrogio e Andrea en Génova, Italia. La figura aislada de San Ignacio pintada por Rubens, en la misma posición en que la coloca Adamsz Bolswert, se encuentra en el Norton Simon Museum Pasadena, EE.UU. Por su parte, para el personaje de San Francisco Javier el grabador se inspira en un cuadro de tónica similar pintado en los mismos años por Rubens y su taller para la iglesia jesuita de Amberes, y que se conserva también en el Kunsthistorisches Museum Vienna, Austria. La pintura cusqueña motivada por la estampa “Triunfo del Niño Jesús como Salvador del mundo con San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier”, que puede atribuirse a un seguidor de Diego Quispe Tito, saca buen partido al grabado con una lectura didáctica y atractiva, subrayada por la simetría de la composición con los santos –sus rostros adecuadamente singularizados y sus vestimentas litúrgicas, casulla y alba respectivamente–. Ambos flanquean una mesa de altar vista frontalmente, a diferencia del grabado que muestra una mesa baja con tapete reproducida en ángulo, lo que acentúa la perspectiva y la profundidad, dimensión que el cuadro atenúa para enfatizar, en cambio, la energía cromática. Los intensos tonos bermellón y sus gradaciones, dominantes en la pintura, se enriquecen con el decorativismo en el diseño de alfombras y tapices. La introducción en la parte superior central de una alegórica cartela con un medallón de hojas y la figura de Cristo Niño como Salvador del Mundo, complementa la iconografía de la obra, aludiendo a la amplitud de la labor de la Compañía de Jesús en la cristianización de las Indias Occidentales y Orientales.

Este catálogo se imprimió para acompañar la muestra

Diálogo de imágenes

Estampas flamencas
y pintura virreinal surandina

Colección Joaquín Gandarillas Infante
Arte colonial americano

6 de septiembre de 2024
al 24 de enero de 2025

Rector
Ignacio Sánchez D.

Prorector
Guillermo Marshall R.

Vicerrectora de
Comunicaciones y
Extensión Cultural
Rosa María Lazo R.

Directora de
Extensión Cultural
Daniela Rosenfeld G.

Curadora de la
Colección Gandarillas
Isabel Cruz de Amenábar

Producción
Mariana Milos M.

Asistente de
producción
Astrid Muñoz G.

Textos del catálogo
Isabel Cruz de Amenábar
Rodrigo Álvarez G.
Francisco Ponce M.

Diseño gráfico
Soledad Hola J.
María Inés Vargas de la P.
Diseño Corporativo UC

Fotografía
Patricia Novoa C.

Museografía
MUSEAL
Alejandra Lührs B.
Karin Piwonka B.
Loreto Carvajal I.

Conservación y
limpieza de obras
Alejandra Bendekovic D.

Mediación
Catalina Iglesias Y.
visitasguiadas@uc.cl

Sala Colección
Joaquín Gandarillas Infante

Centro de Extensión
Vicerrectoría de Comunicaciones y
Extensión Cultural
Pontificia Universidad Católica de Chile
Av. Lib. Bernardo O'Higgins 390,
Santiago de Chile.
Tel.: (56) 95504 6546 – 95504 6572

Fundación
Joaquín Gandarillas Infante

gandarillasjaime@gmail.com
Presidente: Manuel José Gandarillas Infante
Tesorero: Cristián Gandarillas Serani
Secretario: Jaime Gandarillas Infante