

HERENCIA COLONIAL

en la colección del
banco cafetero



HERENCIA COLONIAL

en la colección del
Banco Cafetero

HERENCIA COLONIAL

en la colección del
Banco Cafetero

Textos: Efraín Sánchez
Diagramación: Margarita Monsalve
Fotografías: Alvaro Díaz
Osear Monsalve
Impresión: Op Gráficas Ltda.

Explícita o no, claramente razonada o apenas intuída, fruto de cuidadoso análisis o de feliz inspiración, las colecciones de arte tienen siempre una intención que excede el placer estético y es más significativa que la reunión de objetos apreciables por razones únicamente formales.

En el caso de la colección del Banco Cafetero que pretende reunir piezas del arte colombiano de todas las épocas, cuya curaduría ha sido confiada desde 1975 a la Dirección del Fondo Cultural Cafetero, se ha trabajado orientando las adquisiciones de manera que el conjunto tenga en cada caso, o para ser más precisos, en cada período del arte nacional, un contenido didáctico e ilustrativo cuya variedad, más que la espectacularidad, permitan al observador desprevenido iniciar el conocimiento de conjunto que tantas veces, da paso a la pasión del especialista.

Esta exposición, tomó su nombre "HERENCIA COLONIAL" de una importante tarea editorial que realizamos con similar intención; reúne piezas elaboradas durante dicho período histórico, si no exclusivamente en el actual territorio de nuestro país, con seguridad y una sola excepción, por artesanos y artistas criollos que trabajaron en el área que hoy comprende a Colombia, Ecuador y Perú.

Es una muestra variada que agrupa obras ambiciosas en el campo pictórico, sencillos trabajos artesanales, tallas de prestigiosos talleres y humildes "santos de vestir". ricos dorados y pobres pinturas; retablos imponentes. junto a piezas de altares que fueron desmontados y que en la aparente anarquía de la exposición, se truecan, de elementos accesorios de un conjunto, en objetos individuales plenos de información para el paciente observador. Obras de diversa mano y manera, algunas de autor identificado. la mayoría no, que dentro del marco impuesto por los principios religiosos, cumplieron a su modo la tarea de servir "a la mayor gloria de Dios,,".

La organización. el montaje de la exposición y el presente catálogo son los pasos posteriores con los cuales buscamos subrayar el propósito que inspiró la selección, el mismo que hoy nos anima a sacarla de la seguridad de su sede bogotana. para exhibirla en otras ciudades del país. Así hemos entendido nuestro compromiso y así creemos cumplirlo.

AIDA MARTINEZ CARREÑO
Directora

ARTE EN LA EPOCA COLONIAL

Más que un reflejo de tres siglos largos de dominación española en América, el arte que solemos llamar colonial fue uno de los instrumentos más valiosos en la tarea de constituir e integrar la realidad de un continente evidentemente nuevo. Ininterrumpidos los procesos sociales y culturales de las naciones indígenas e inserta América en la formación y desarrollo del capitalismo mercantil, que exigía un planeta fehacientemente esférico que permitiera los comercios más remotos sin el peligro de caer a las profundidades cósmicas, el nuevo continente se vio impelido a la construcción de su propia realidad, empresa para la cual no bastaba la traducción literal o el trasplante de las formas de vida del viejo continente, algo por lo demás enteramente imposible.

Conquistar, poblar y evangelizar fueron los principios básicos de la presencia española en América. El motivo y el usufructo de la conquista no podían independizarse de lo religioso, especialmente si se tiene en cuenta la historia de España inmediatamente anterior al descubrimiento, la guerra de reconquista contra un imperio de moros tan infieles como podrían serlo los indígenas, y también la convicción de que el poder terrenal no era en modo alguno ajeno al celestial, pues el Papa, vicario de Dios en la tierra, lo había otorgado al Rey bajo el compromiso de propagar la fe, cargo confiado a su vez a los conquistadores; al lado del uso de las armas, el despojo del oro y la absorción, desautorización o aniquilación de los universos conceptuales e institucionales aborígenes, había siempre una razón religiosa que justificaba, reprochaba o estimulaba.

No es pues extraño que al asumir la construcción de la realidad americana lo religioso adquiriera tan notable ubicuidad. Por otra parte, lo religioso, con los matices propios del carácter español necesitó materializarse en objetos tangibles tanto para garantizar su propagación como para dar un carácter real a sus principios, misterios e historia, pues en verdad no se trataba solamente de justificar la conquista, sino de difundir modelos de vida y de pensamiento ejemplares fácilmente identificables y legibles. Esa tarea la cumplió el arte.

Las primeras pinturas y obras escultóricas que llegaron al Nuevo Mundo fueron traídas por las huestes como signo y señal de su misión conquistadora y evangelizadora. Cristos y vírgenes de la conquista se

acompañaban de pregones emplazatorios que hacían saber de la existencia de un Dios y un Rey, amenazando con la guerra y la esclavitud en caso de resistencia. Sevilla se convirtió pronto en el puerto obligado de embarque hacia América, y sus talleres proveyeron buena parte de las imágenes que emprenderían la travesía. A lo largo del siglo XVI y en las primeras décadas del siguiente fluyeron obras de origen tanto sevillano como italiano y flamenco. Las iglesias de la Nueva Granada comenzaron a suplir sus necesidades con copias de calidad diversa y obras originales a la manera de Sassoferrato. Van Dyck, Rubens, Zurbarán, Murillo, Ribera y otros menos conocidos. El contacto cotidiano con el arte europeo, que se ubicaba en las iglesias con el único criterio de su capacidad evocadora de los asuntos de la fe, constituyó la primera escuela para los pintores y entalladores criollos que durante el siglo XVII "abrieron tienda". A más de ocho mil kilómetros de distancia de las fuentes más cercanas del arte europeo, los primeros obradores se dedicaron a ensayar los procedimientos técnicos y adquirir un lenguaje que antes debía descifrarse e interiorizarse.

Para ello los artistas criollos no contaban más que con su ingenio, con los escasos materiales que de cuando en cuando llegaban de Europa, y con lo que la tierra y la labor indígena pudieran proporcionar en materia de pigmentos, lienzos y otros elementos.

Difícilmente puede, entonces, valorarse el arte de los obradores del siglo XVII fundamentándose en la referencia a la estética matriz europea. Extraído de las condiciones de su creación, que no son otras que las limitaciones de orden práctico y la circunscripción a la necesidad de sustentar un universo de imágenes hagiográficas, utilizando para ello un lenguaje pre-establecido de cuya génesis no podía responderse en el Nuevo Mundo, el arte americano de la época colonial pierde su auténtica dimensión estética; antes que reflejar como un espejo la realidad, antes que explorar libremente en las formas y buscar la perfección y la belleza, tratábase de construir paso a paso un mundo significativo.

SANTA BARBARA
TEMPLE SOBRE FIQUE ENYESADO
071 X 049 m
ANONIMO BOYACENSE, SIGLO XVIII

Cientos de mártires pintados sobre tablas, lienzos o latones. esculpidos o entallados en todas las iglesias de la Nueva Granada, testimonian la peculiar sensibilidad popular por una hagiografía provista del doble atributo de la violencia y el misticismo. San Sebastián. Santa Apolonia, San Lorenzo, Santa Lucía, San Clemente. Santa Bárbara. aparecen con frecuencia en sus trances de martirio con todo el aderezo de sangre, espadas. ruedas dentadas. parrillas al fuego. saetas y cepos de tortura. Muchas veces se los representa en imágenes sublimadas en las que el martirio es tácito y se simboliza con la palma, o con la lejana alusión a los instrumentos de tortura, como en los conocidos casos de San Cristóbal, San Esteban o Santa Catalina de Alejandría.

El cuadro que aquí se reproduce, de factura puramente popular, capta sintéticamente la historia de Santa Bárbara. Mártir de Nicomedia (Asia Menor), o quizás de Heliópolis (Egipto). era hija de un pagano adinerado que, para conservar a la hermosa doncella. mandó construir una torre ricamente amueblada y allí la encerró. La muchacha se convirtió pronto al cristianismo y su padre la entregó a los tribunales; fue sometida a torturas y finalmente decapitada por su propio padre quien, de vuelta a su casa. fue alcanzado por un rayo en medio de gran estruendo como castigo por su crimen.

El anónimo pintor boyacense que compuso este cuadro, la representó atada a un cepo del que retoñan cactus floridos. La cortadura del cuello, sustituto del pecho cercenado con que más frecuentemente se la representa. anuncia la decapitación, y la torre el encierro. Las tres ventanas de la torre simbolizan los tres haces de luz de fe: el Padre. el Hijo y el Espíritu Santo. El padre de la mártir yace fulminado por la descarga que se desgaja zigzagueante desde grises nubarrones, de donde se invoca a Santa Bárbara contra las tormentas eléctricas y la muerte repentina; en América y España, por orden de Carlos 11. la santa se erigió patrona de los artilleros y los soldados que usan armas de fuego. En la parte superior del cuadro. un ángel. inmune a las leyes de la proporción y la perspectiva. se apresta a colocar sobre Santa Bárbara una corona de rosas y cactus. atributo del martirio y la victoria sobre la persecución. El color. la composición en plano único. el recio dibujo así como la decoración del marco. denuncian el espíritu espontáneo y cándido de la religiosidad popular, cuyo proverbial e ingenuo misticismo impulsaba a colgar estos cuadros en las iglesias rurales como égidas de conjura y exorcismo.



**CRUCIFIJO ADOSADO A RETABLO
PLOMO, MADERA CON INCRUSTACIONES DE CAREY, TALLA POLICROMADA
147 X 065 X 015 m
ANONIMO (S. XVIII)**

El detallado y cuidadoso realismo que imprimieron los imagineros a los crucifijos elaborados en territorio americano durante los siglos coloniales, es trasunto de la singular atracción que ejercieron ciertos valores extremos, tanto de la doctrina cristiana como de la plástica, dentro de los procesos de formación de la imagen del mundo en el nuevo continente. El patetismo, la teatralidad y la violencia de la pasión fueron subrayados con especial empeño dentro del mensaje evangelizador, de manera que la idea del Salvador sacrificado ganó prelación sobre la idea del Salvador resucitado. Las artes, particularmente la escultura, fijaron de manera notable esa valoración. Los imagineros tomaron atenta nota de cada una de las heridas, de cada una de las acciones susceptibles de producir dolor en el relato bíblico, y enriquecieron las posibilidades infinitamente. Desde el oro hasta el barro, desde la más cuidadosa talla hasta el más sencillo y truculento artillado, todos los recursos fueron válidos para satisfacer a la clientela de los cristos.

El crucifijo adosado a un retablo de talla barroca que se muestra en esta exposición, quizás quiteño pero más probablemente de origen cuzqueño, fue vaciado en plomo mediante molde, de lo que se deduce la existencia de varios ejemplares de idéntica figura; sin embargo es una obra única. El auténtico trabajo del imaginero, el que permite diferenciar un cristo moldeado de otro y suponer la originalidad del artífice es la labor de encarnado, que va a dar sentido al detalle anatómico y valor expresivo a la escultura. No se puede tener la certeza de que este cristo perteneciera originalmente al retablo en que se encuentra. Sin embargo, tenemos en este retablo un buen ejemplo de una de las disciplinas artísticas más representativas de los tiempos coloniales: el ENSAMBLAJE.

A menudo el ensamblador era también pintor, ebanista, escultor, platero, orfebre, incrustador y también a veces alarife. El retablo, cuyas mejores expresiones datan en América de los siglos XVII y XVIII, es en cierto modo una síntesis de las artes practicadas en la Colonia. Objetos de decoración heterogéneos, tallas de inspiración vegetal, pinturas, imágenes de bulto, debían integrarse dentro de un conjunto unitario dotado de un sentido a la vez pedagógico y estimulante del sentimiento religioso. Al lado de los asombrosos retablos dorados de las grandes iglesias, los ensambladores construían ejemplares de más modesto alcance pero de igual intención con destino a pequeños oratorios y capillas privadas. En este retablo, el cristo ha sido clavado a una cruz con placas de carey sobrepuestas como detalle de riqueza, atenuada por la rusticidad con que fueron adheridas. Tal vez más que el crucifijo, lo verdaderamente llamativo es el retablo mismo, en el cual el artista ha querido acentuar el dramatismo pintando un escenográfico paisaje montañoso intempestivo y sobrecogedoramente oscurecido en el instante de la muerte. El dosel, del que penden graciosas orlas esféricas y la rica talla de conchas, vegetales y sinuosas formas contrapuestas que decoran el borde, rematado ampulosamente, completan un conjunto que ejemplifica, tanto en la intención como en los resultados, la interpretación andina del barroco.



**SAN JOSE Y EL NIÑO
OLEO SOBRE LIENZO**

\$" ' X \$"* (' m

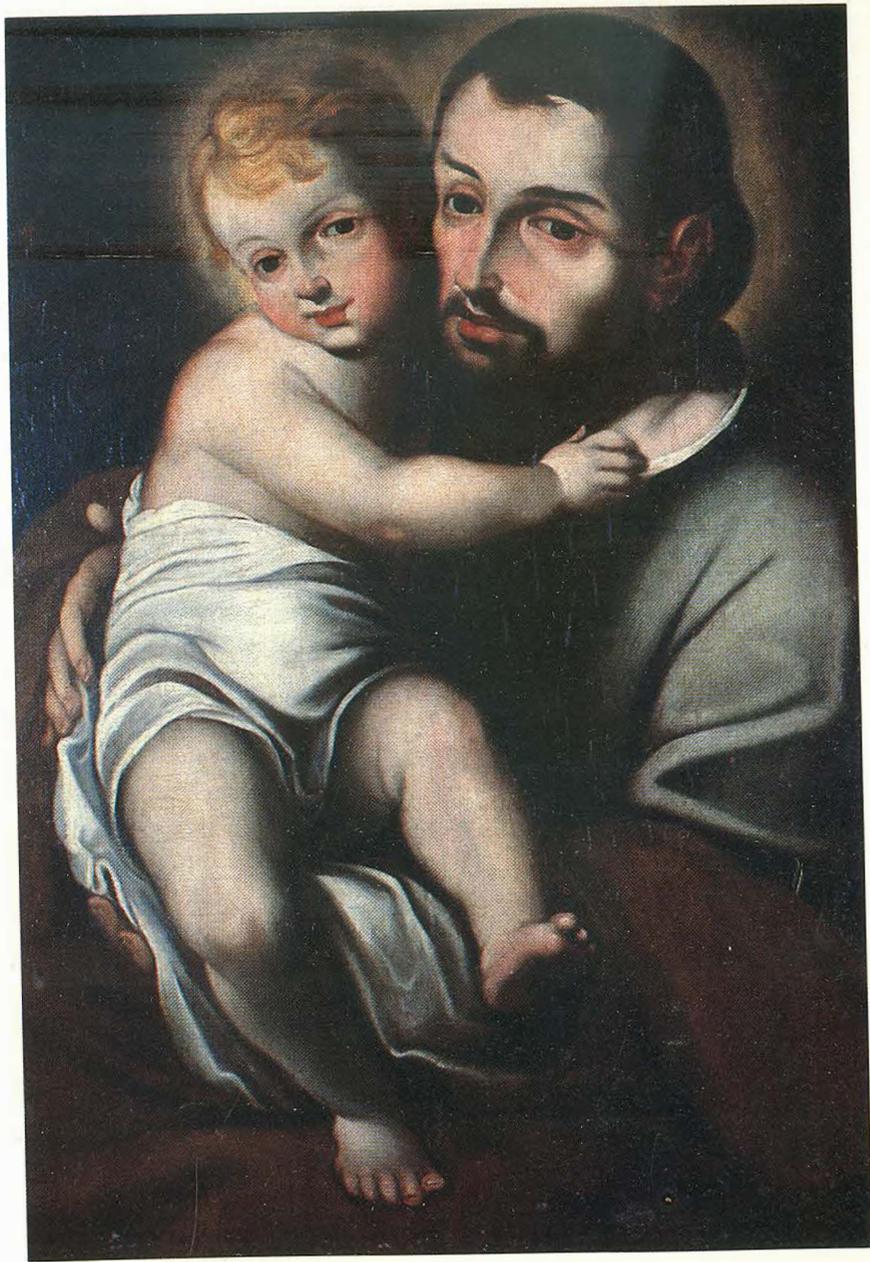
GREGORIO VASQUEZ DE ARCE Y CEBALLOS (1638-1711)

San José, carpintero de Nazareth y esposo de la Virgen María, casi siempre se relaciona con el nacimiento y la infancia de Jesús, de acuerdo con los pasajes del Nuevo Testamento. Vásquez Ceballos recogió el tema de San José y el Niño por lo menos en cuatro dibujos a pincel, algunos óleos documentados y en una de esas pinturas sobre dibujo impreso atribuidas a su taller. En cuanto a la persona misma del santo, el pintor dejó óleos que representan el sueño en que se le anuncia el misterio de la concepción y su muerte.

Vásquez Ceballos vivió durante un siglo en el que el arte europeo estaba dominado por el signo del barroco, deliberada revuelta contra las "formas plásticas definitivas" del Renacimiento. En España, filtro para América de la cultura occidental, el barroco echó raíces profundas y se manifestó en un crudo realismo patente en las obras de José Ribera el Spagnoletto, en Velásquez, en Zurbarán, en Murillo. En Sevilla se consolidó el barroquismo en pintores que, como los dos últimos mencionados, interpretan de modo personal el estilo, no obstante lo cual se habla de una "escuela sevillana" del siglo XVII. No cabe duda de que los pintores sevillanos ejercieron influencia sobre Vásquez Ceballos, especialmente Murillo, cuyo hijo mayor, Gabriel, vivió en Santa Fé hacia 1670, trayendo consigo buen número de obras sevillanas.

Vásquez Ceballos hizo acopio de las enseñanzas europeas, lo cual es perfectamente notorio en su obra. Es evidente que conoció muy bien las pinturas de origen flamenco e italiano que poseían varias iglesias santafereñas, y a ellas acudió en procura de inspiración y de soluciones técnicas. En contraposición, no manifestó ningún interés por lo criollo expresado en los elementos indígenas o mestizos, en la singular tendencia ornamental o en las soluciones típicas que adoptaron sus contemporáneos. Por otra parte, rechazó, o por lo menos no le interesó la estética del barroquismo, que en Quito, El Cuzco y Nueva España tuvo tan notable eco. Por el contrario, la obra de Vásquez Ceballos se caracteriza por la quietud, la dulzura íntima y tranquila de sus vírgenes y santos, en medio de paisajes europeos. El estilo de Vásquez no es el del barroquismo agitado y ampuloso, ni el del criollismo ingenuo y colorido.

El cuadro de San José con el Niño es bastante representativo del estilo y la técnica del más notable de nuestros pintores de la época colonial. Un correcto dibujo, en el que Vásquez fijaba buena parte del valor de la pintura, un suave escorzo de las cabezas, ligeramente inclinadas, un claroscuro en el que la luz, un tanto cenicienta, nunca crea contrastes violentos, y sobre todo una atmósfera en la que nada es excesivo ni causa sobresalto.



**INMACULADA CONCEPCION
MADERA POLICROMADA Y ESTOFADA
Q54 X Q30 X Q17 m
TALLER DE LEGARDA (S. XVIII)**

La Inmaculada Concepción, objeto de acalorados debates entre los Padres de la Iglesia durante la Edad Media, negada por Lutero, defendida apasionadamente en la Contrarreforma y no establecida como dogma hasta la bula INEFFABILIS promulgada por Pío IX en 1854, fue uno de los temas predilectos de los artistas españoles y americanos de los siglos XVII y XVIII, quienes encontraron en la imagen de la pureza de María una inspiración ideal para la expresión barroca. En Sevilla, Bartolomé Esteban Murillo, por antonomasia "el pintor de las Inmaculadas", fijó una especie de prototipo de dulce feminismo divinizado contra el mal.

La Inmaculada se difundió en América por la senda del barroco. Los obradores existentes a lo largo del continente, desde México hasta el Cuzco, le profesaron especial afecto y de ellos salieron muchedumbres de Inmaculadas de todas las calidades con destino a miles de iglesias. Un imaginero quiteño, Bernardo de Legarda, creó un tipo de Inmaculada que es todo un aporte a la iconografía universal. La "Inmaculada legardiana" se caracteriza por su postura airoso y danzarina que le ganó el mote popular de "bailadora": por sus generosos mantos policromados, destacándose el azul metálico de la capa agitada por el movimiento, y por su rostro de finas y juveniles facciones, lustrosamente encarnado a la manera quiteña. Entre los atributos de la Inmaculada legardiana, formar parte del cuerpo escultórico la media luna, los nubarrones sobre los cuales asciende a los cielos generalmente sostenida por inquietos angelillos, y la serpiente, derrotada y pisoteada, alusión apocalíptica al triunfo de la mujer sobre el demonio. Los demás atributos, a saber, la corona, el globo del mundo y la cadena con que se subyuga a la bestia, sustituida a veces por un dardo, han desaparecido de la imagen que hace parte de esta exposición, quedando sólo la corona. hermoso trabajo de talla repujada cuyas doce estrellas fueron minuciosamente cercenadas. Los infortunados deterioros que ha sufrido a lo largo de casi doscientos años, permiten sin embargo seguir paso a paso el proceso y la técnica de la imaginería. Una vez terminada la labor de ENTALLADO de la figura, en este caso de "cedro bien sazonado", se procedía al APAREJO, que consistía en pulir inicialmente la escultura para librarla de toda aspereza, cubriéndola luego con una delgada solución de yeso y agua cola, sobre la cual se disponían una o más capas de cierto betún de tierra llamado bol. Aparejada la figura, se colocaban en las áreas ornamentales finas hojas de oro de 20 a 24 kilates, aporte de los batihojas, bruñéndolas después hasta lograr el máximo brillo del oro. Vienen después los procedimientos de POLICROMIA y ENCARNADO, utilizando para ello pigmentos de tierra que se sometían a un brillado riguroso. Una labor más era el ESTOFADO, del cual resultaba la afiligranada ornamentación de los ropajes. A la actual Colombia, tierra de célebres Inmaculadas de épocas anteriores como la "Virgen del Campo" de agitada historia. Llegaron por lo menos cincuenta Inmaculadas del Obrador legardiano, que enriquecieron a fines del siglo XVIII la abundante imaginería de iglesias y conventos.



OBRAS EN EXPOSICION

ANGEL

Madera Tallada y Policromada.
Figura de vestir
1.61 L · 0.70 L · 0.44
Anónimo.

ANGEL

Busto
Madera tallada y policromada.
Figura de vestir
0.84 L · 0.38 L · 0.14
Anónimo

ARCANGEL SAN RAFAEL

Madera tallada y policromada.
Figura de vestir
1.37 X 0.37 X 0.28
Anónimo

COLUMNA ANILLADA

Madera tallada
1.46 L · 0.24
Anónimo

DOS COLUMNAS ANILLADAS Y DORADAS

Madera tallada y dorada
1.96 L · 0.21
Anónimo

CRUCIFIJO

Madera tallada y encarnada
0.74 L · 0.48 L · 0.16
Anónimo

CRUCIFIJO ADOSADO A RETABLO

Cristo de plomo encarnado; cruz de madera
con incrustaciones de carey; retablo pintado
con ornamentación dorada
1.47 L · 0.65 L · 0.15
Anónimo S. XVIII

EL HOGAR DE NAZARETH

Oleo sobre tabla
0.37 X 0.29
Juan de Arellano

INMACULADA CONCEPCION

Madera tallada, policromada y estofada
0.54 L · 0.30 L · 0.17
Taller de Legarda S. XVIII

NACIMIENTO

Tagua tallada, policromada y estofada
Jesús: 0.4 1/2 x 0.2 1/2 x 0.1 1/2
María: 0.5 1/2 x 0.4 x 0.2 1/2
José: 0.6 x 0.4 x 0.3
Anónimo

NAZARENO

Madera tallada y encarnada.
Figura de vestir
0.64 L · 0.30 L · 0.31
Anónimo

NIÑO

Madera tallada y encarnada
0.27 L · 0.9 L · 0.5 1/2
Anónimo

NUESTRA SEÑORA DE LA LUZ

Oleo sobre lienzo
0.78 X 0.58
Anónimo Quiteño S. XVIII

NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO

Oleo sobre tabla; retablo en madera tallada,
policromada y estofada
Pintura 0.35 x 0.28
Retablo: 0.96 x 0.70 x 0.14

RETRATO DEL VIRREY SOLIS

Oleo sobre lienzo

0.78 x 0.45

Joaquín Gutiérrez S XVIII

SAN ANTONIO

Oleo sobre lienzo

0.71 x 0.49

Anónimo

SAN JERONIMO

Madera tallada y encarnada

0.80 x 0.26 x 0.12

Anónimo

SAN JOSE Y EL NIÑO

Oleo sobre lienzo

0.83 x 0.64

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos

1638-1 711

SAN MATEO

Oleo sobre lienzo

1.23 x 0.81

Anónimo S. XVIII

SANTA BARBARA

Temple sobre fique enyesado

0.71 x 0.49

Anónimo boyacense, Siglo XVIII

SANTA BARBARA

Madera tallada, policromada y estofada

0.70 x 0.27 x 0.16

Anónimo

ESCENA DE LA VIDA DE

SANTA TERESA

Oleo sobre lienzo

1.45 x 1.09

Anónimo Siglo XVIII

QUERUBIN

Madera tallada y encarnada

0.14 x 0.16 x 0.8

Anónimo

TABLERO ESTRIADO EN ESPINA

Madera tallada y dorada

0.80 1/2 x 0.34 1/2

Anónimo

VIRGEN ARTICULADA

Madera tallada. Figura de vestir

0.80 x 0.26 x 0.12

Anónimo

VIRGEN DEL ROSARIO

Oleo sobre lienzo

0.68 x 0.56

Anónimo cuzqueño

JUNTA ASESORA

Rodrigo Múnera Zuloaga
Pilar Moreno de Angel
Andrés Holguín Holguín
Jaime Jaramillo Uribe

JUNTA DE ASOCIADOS

Principales

Rodrigo Múnera Zuloaga
Ariel Jaramillo Jaramillo

Suplentes

Gabriel Mejía Vélez
Hernando Beltrán Angel

Revisor Fiscal - Libardo Salcedo Escobar

DIRECTORA

Aída Martínez Carreño

