

**Aculturación Y Transculturación En El Arte Colonial De Perú Y Colombia: Caso Diego
Quispe Tito Y Gregorio Vásquez De Arce Y Ceballos**

Juan Carlos Gómez Flores

Monografía De Grado Para Optar Al Título De Maestro En Artes Visuales

Asesor

Fernando Antonio Rojo Betancur

Magister En Estudios De Arte

**ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

MEDELLÍN

2021-2

**Aculturación Y Transculturación En El Arte Colonial De Perú Y Colombia: Caso Diego
Quispe Tito Y Gregorio Vásquez De Arce Y Ceballos**

Juan Carlos Gómez Flores

Monografía de Grado para Optar al Título de Maestro(a) en Artes Visuales

**ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

MEDELLÍN

2021-2

A mi madre, hermana, amigos y profesores

Agradecimientos

En este largo y bello proceso, muchas personas aportaron un granito de arena a mi formación como profesional y como persona. Es por esto que agradezco al docente Fernando Antonio Rojo Betancur por haber confiado en mis capacidades, compartiendo su valioso conocimiento con todos aquellos estudiantes que logramos percibir la calidez de su dedicación a la enseñanza. También a María Flórez y Carolina Gómez, mi madre y hermana, pues en su apoyo incondicional encontré la fuerza para continuar en los momentos difíciles. Merece también estar aquí mencionado Cristian Jaramillo, por su apoyo intelectual y su prudencia como compañero y amigo. Finalmente, a Mariana Muñoz por haber compartido su tiempo conmigo convirtiendo este proceso en una experiencia inolvidable.

Tabla De Contenido

RESUMEN	7
INTRODUCCIÓN	8
GLOSARIO	12
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	14
JUSTIFICACIÓN	17
OBJETIVOS	19
OBJETIVO GENERAL	19
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	19
1. MARCO TEÓRICO	20
1.1 INTRODUCCIÓN A LAS ARTES VISUALES COLONIALES EN HISPANOAMÉRICA	20
1.2 EL CONCILIO DE TRENTO (1545-1563)	24
1.3 LOS FENÓMENOS DE ACULTURACIÓN, TRANSCULTURACIÓN Y DE SINCRETISMO CULTURAL EN LAS ARTES VISUALES DE LA AMÉRICA COLONIAL	25
1.4 ESTADO DEL ARTE	30
2. METODOLOGÍA	33
2.1 PRE-ICONOGRAFÍA: SIGNIFICACIÓN PRIMARIA O NATURAL (SE DIVIDE EN 2 ESTADIOS)	34
2.2 ICONOGRAFÍA: SIGNIFICACIÓN SECUNDARIA O CONVENCIONAL	34
2.3 ICONOLOGÍA: SIGNIFICACIÓN INTRÍNSECA O DE CONTENIDO	35
3. ¿MESTIZO-NUEVO, ACADÉMICO O TRADICIONAL? LA EVOLUCIÓN DE LAS FORMAS DE REPRESENTACIÓN EN LA AMÉRICA COLONIAL	38
3.1 LO TRADICIONAL, NOCIONES BÁSICAS SOBRE ARTE PRECOLOMBINO	38
3.2 LO ACADÉMICO, LA CONVENCION CRISTIANA EN LA AMÉRICA HISPANA	41
3.3 LO MESTIZO-NUEVO. LOGROS, AVANCES Y APORTES HISPANOAMERICANOS A LA HISTORIA DEL ARTE	46
4. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO DE LA IMAGEN COLONIAL: ESTILOS, MOTIVOS Y FORMAS EN LA SAGRADA FAMILIA CON SAN JUANITO DE DIEGO QUISPE TITO	51
4.1 REFERENCIAS GRÁFICAS Y LITERARIAS DE LA SAGRADA FAMILIA	52
4.2 PRIMER NIVEL: ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO	54
4.3 SEGUNDO NIVEL: ANÁLISIS ICONOGRÁFICO	55
4.4 TERCER NIVEL: ANÁLISIS ICONOLÓGICO	63

<u>5. ESTUDIO COMPARATIVO. INTERESES FORMALES Y CONCEPTUALES DE GREGORIO VÁSQUEZ DE ARCE Y CEBALLOS Y DIEGO QUISPE TITO</u>	70
<u>6. CONCLUSIONES</u>	81
<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	84

Resumen

En este proyecto de investigación se visibilizan los fenómenos de aculturación y transculturación en la historia del arte colonial, como consecuencias de la colonización del continente americano, y se intenta establecer su repercusión en el nacimiento de un arte hispanoamericano que busca de manera persistente un carácter universal. Es a través de la obra de dos artistas del contexto colonial, Diego Quispe Tito, y Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, que se podrá evidenciar la repercusión de estos fenómenos en la producción artística local; en este sentido, es importante entonces abordar también los asuntos históricos y estéticos desde los cuales se mostrará al lector, diferentes variables para comprender la historia del arte colonial sin desvirtuar el valor simbólico, cultural y patrimonial, de las obras producidas durante el periodo de colonias europeas en América.

Palabras claves: Aculturación, transculturación, Arte Colonial, apropiación, estilos, iconología, rubricas visuales, mestizo-nuevo, académico, tradicional.

Introducción

Como consecuencia de la conquista del continente americano a finales del siglo XV, los problemas epistemológicos sobre la identidad y unidad cultural en el territorio se han visto invisibilizados u opacados por la distancia existente entre el discurso local y la lectura europea de los fenómenos artísticos desarrollados durante la colonia. Dicho desconocimiento del discurso local ha generado un vacío histórico que repercute todavía en las producciones artísticas contemporáneas, donde los artistas aún intentan rastrear aquellos conceptos estéticos, formales y procesuales propios, en la estructuración de un arte latinoamericano de carácter universal.

En este orden de ideas, este periodo de cambios en el arte denominado Arte Colonial¹, es el que otorga la pertinencia a este proceso de investigación, el cual encuentra su objetivo en la posibilidad establecer variables que permitan realizar una revisión histórica de los fenómenos políticos, sociales y artísticos, que se pusieron en tensión una vez ambas culturas (la aborigen y la española), entraron en contacto, dando origen a un movimiento estético-artístico sin precedentes; este histórico hecho proporciona un punto de partida ya que permite identificar los cambios que experimentan los modelos de representación locales y extranjeros cuando los artistas de ambas partes del mundo convergen en un mismo taller.

Es a partir de este trabajo colaborativo que los gremios de artistas locales empiezan a utilizar la fusión de las cosmogonías prehispánicas con las rúbricas de representación europeas, entrelazando los significados religiosos con los intereses conceptuales, formales y artísticos, en una pintura mestiza que rompe con los cánones estéticos establecidos en los tratados de arte y pintura de la época; posteriormente, la separación entre ambos grupos de artistas (el gremio

¹ Se denomina Arte Colonial o Arte Colonial Americano a la producción artística, de cualquier naturaleza, desarrollada durante el período de las colonias españolas y portuguesas en América Latina, entre los siglos. XVI y XVIII.

académico, que recogía a los artistas españoles, italianos y algunos criollos, y el gremio andino, donde se agruparon los artistas indígenas y negros), propició que a partir de entonces los pintores pudieran explorar sus propios caminos estéticos, libres ya de las disposiciones gremiales. Este proceso de transgresión y separación fue una lenta y problemática solución para las castas locales que venían luchando desde años atrás por independencia religiosa y cultural, reclamando para sí mismos una posición equitativa en el mundo moderno para justificar su propia existencia.

Entonces es así como se formulan las siguientes preguntas que se pretenden responder a lo largo de este proyecto monográfico: ¿Cuáles son aquellas similitudes y diferencias entre la obra de Diego Quispe Tito y la de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, que permiten reconocer el cambio de estilos, motivos y formas, que aparecieron en el arte colonial y que, a su vez, posibilitan entender los fenómenos de aculturación y transculturación que se desarrollaron en Perú y Colombia en los siglos XVII al XVIII? ¿Es posible determinar la aparición de lo “mestizo-nuevo”, lo “académico” y lo “tradicional” en cuanto innovaciones en las formas de representación de la iconografía colonial, como características de los fenómenos históricos de aculturación y transculturación? ¿Se puede realizar un análisis iconológico que permita establecer el valor estético y artístico de la obra representativa de Diego Quispe Tito en *La Sagrada Familia con San Juanito* (siglo XVII), señalando sus especificidades, estilos, motivos, formas nuevas, logros técnicos, formales y conceptuales en su contexto histórico? ¿Cuáles eran sus pretensiones estéticas, ontológicas o religiosas al crear las imágenes? ¿Se puede contrastar y comparar la obra de Diego Quispe Tito y la de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, en relación con elementos introducidos en sus pinturas que evidencien la transformación de los modelos de representación a partir del fenómeno de aculturación, y la caracterización del concepto estético que cada uno atiende en su ejercicio pictórico?

En este sentido, se busca visibilizar los fenómenos de aculturación y transculturación en dos artistas del contexto colonial, para este caso, Diego Quispe Tito y Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, dando cuenta de la repercusión de estos fenómenos en la producción artística local. La primer unidad temática intentará establecer las variables de lo “tradicional”, lo “académico” y lo “mestizo-nuevo” en cuanto innovaciones en las formas de representación de la iconografía local, donde se busca ubicar estas variables como periodos o estilos al interior de la historia del arte colonial, permitiendo generar nuevos diálogos y novedosas lecturas sobre los procesos de apropiación y sincretismo cultural que tuvieron lugar durante las colonias españolas y portuguesas en América Latina.

Luego de aclarar el contexto social, fundamental para comprender el porqué del proceder plástico de los artistas de aquella época y el proceder ideológico de la sociedad de la cual la obra de arte colonial es expresión o reflejo, se emprende a desarrollar un análisis iconológico a la pintura *La Sagrada Familia con San Juanito* (siglo XVII), atribuida a Diego Quispe Tito, señalando sus especificidades formales y conceptuales. La aplicación del método iconológico de análisis de las imágenes (del historiador del arte alemán Erwin Panofsky) brinda la posibilidad de rastrear las fuentes referenciales de las imágenes y sus elementos constitutivos, desde las fuentes literarias hasta las visuales, revelando los más puros y cercanos significados intrínsecos de la imagen, los cuales incluso en algunas ocasiones, pasan desapercibidos para el mismo artista.

En esta segunda unidad temática se intentan visualizar los elementos indigenistas incluidos en la pintura *La Sagrada Familia con San Juanito* (siglo XVII), atribuida a Diego Quispe Tito, como consecuencia de los fenómenos de aculturación y transculturación, para evidenciar la evolución de los modelos de representación traídos por los maestros italianos y españoles, quienes en los primeros momentos de la colonia adoptaron al artesano local como alumno en sus talleres

y academias de arte, y este último –posteriormente–, tomaría esos conocimientos para reclamar una independencia religiosa, cultural y política, derivando luego hacia los movimientos independentistas de todo el territorio a mediados del siglo XVIII, y principios del siglo XIX.

Finalmente, para la tercera y última unidad temática se va a realizar un estudio comparativo a partir de las obras de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, y de Diego Quispe Tito, estableciendo contrastes entre ambos artistas por medio de los elementos introducidos en sus pinturas que permiten evidenciar la transformación de los modelos de representación. En este orden de ideas, por una parte, en la obra de Gregorio Vásquez las premisas góticas y medievales españolas se combinan con las nuevas tendencias renacentistas provenientes de Italia, entonces, los estilos académicos –introducidos al territorio por los maestros españoles e italianos– son mezclados con las técnicas de producción artesanal indígena, Vásquez fue influenciado además por la obra de Zurbarán, Velásquez y Murillo, admirando lo más notable del barroco español; por otra, la obra de Quispe Tito tiende a los estilos indigenistas mezclados con las técnicas flamencas y tardo-góticas de la pintura al óleo y con el manierismo, fusionando significaciones provenientes de la cosmovisión y cosmogonía de los pueblos ancestrales que habitaron el territorio antes de la llegada de los españoles, con las imágenes alegóricas provenientes de la imaginería cristiana, utilizadas por la empresa evangelizadora para apoyar la conquista del continente.

Glosario

Académico: Se define como el grupo de conocimientos técnicos, procesuales, formales, iconográficos, conceptuales y estéticos –en el campo de las Bellas Artes– que fueron heredados de los estilos europeos, principalmente el Barroco español y el Manierismo italiano; aprendidos, asimilados e imitados por los artistas del continente hispanizado, siguiendo los lineamientos de los tratados de arte y el Concilio de Trento, además, las pautas de cartillas y manuales para la pintura que sus maestros extranjeros traían consigo.

Aculturación: Se refiere al resultado de un proceso en el cual una persona o un grupo de ellas adquieren una nueva cultura (o aspectos de esta), generalmente a expensas de la cultura propia y de forma involuntaria. Una de las causas externas tradicionales ha sido la colonización. En la aculturación intervienen diferentes niveles de destrucción, supervivencia, dominación, resistencia, soporte, modificación y adaptación de las culturas nativas tras el contacto intercultural. En tiempos más recientes, el término también se ha aplicado a la adquisición de la cultura nativa por parte de los niños desde la infancia en la propia casa. La definición tradicional diferencia a veces entre aculturación por un individuo (transculturación) y por un grupo, generalmente grande.

Inculturación: Proceso de integración de un individuo o de un grupo, en la cultura y en la sociedad con las que entra en contacto. La inculturación, o inculturización, es un término que para la Iglesia Católica significa la armonización del cristianismo con las culturas de los pueblos.

Mestizo-Nuevo: Corresponden al repertorio novedoso que los artistas locales van a emplear en su trabajo artístico a partir de la segunda mitad del siglo XVII, donde se puede distinguir como uno de los elementos más importantes a los temas procedentes del repertorio iconográfico de las diferentes culturas prehispánicas al momento de la conquista; además, la aparición de la flora y la

fauna americana en una pintura andina que pretende la originalidad, y permite detectar la presencia de motivos indígenas en armonía con los cristianos.

Sincretismo: En antropología, cultural y religión, es un intento de conciliar doctrinas distintas. Comúnmente se entiende que estas uniones no guardan una coherencia sustancial. También se utiliza en alusión a la cultura o la religión para resaltar su carácter de fusión y asimilación de elementos diferentes.

Tradicional: Corresponde al acervo de conocimientos –en las artes y artesanías– propios de las comunidades precolombinas, enfocadas principalmente en las técnicas de la escultura, la talla en madera y piedra, la pintura mural, los tejidos y textiles, así como la cerámica y la orfebrería; su iconografía se centra en seres sobrenaturales, animales sagrados, mitos y leyendas sobre el origen de la humanidad, y la naturaleza de los dioses.

Transculturación: Es el proceso de asimilación de una cultura por otra, resultando en una nueva identidad cultural. El proceso transcultural enfatiza en el intercambio de dos culturas igualmente complejas en el proceso de creación de una nueva identidad cultural, ya sea, voluntaria o forzada. Es un fenómeno que ocurre cuando un grupo social recibe y adopta las formas culturales que provienen de otro grupo.

Planteamiento Del Problema

A través del tiempo, y desde diversas posturas teóricas en el campo de la Historia del Arte, Europa ha fungido como centro de las discusiones y generador del conocimiento con respecto al resto del mundo, entendido este último como periferia del contexto de la unión europea, reforzando con ello un discurso hegemónico unilateral sobre los acontecimientos relacionados con la producción artística local durante el proceso de colonización del continente americano. El arte colonial hispanoamericano está sumido en esta problemática encrucijada, dado que durante muchos años se ha intentado entender desde el punto de vista de autores procedentes de Europa, que se han acercado al tema colonial latinoamericano, y que en la mayoría de los casos, hacen prevalecer el influjo del eurocentrismo en las definiciones de arte colonial, infiriendo una y otra vez en concepciones muy alejadas de la identidad americana, desvalorizando la apropiación y la resignificación del arte que hicieron las etnias indígenas locales mediante los fenómenos de aculturación, transculturación y sincretismo cultural.

Es así como una especie de sesgo teórico recae en la producción artística local del arte virreinal, opacando la participación de los artistas y autores del continente hispanoamericano en la construcción de las narrativas o diálogos entre los paradigmas sociales y artísticos del contexto colonial en medio de diversos hitos o momentos históricos determinados; tal desconocimiento del discurso local sobre las problemáticas de la colonia, ha concluido con frecuencia en una invisibilización de los logros, avances técnicos, aportes y estilos, incluso formas, que los artistas del continente alcanzaron como máxima expresión de arte en la época colonial.

En este sentido, autores como Carlos Rojas Cocomá (1982) hacen una revisión historiográfica de los críticos, teóricos e historiadores del arte, – locales y extranjeros – que insistieron en replantear la mirada con la que se investiga al arte colonial andino desglosando autor

por autor, y tratando de establecer cuáles fueron los aportes novedosos que cada uno hizo frente a los cánones establecidos. Ya a principios y mediados del siglo XX, en rechazo al *européismo* (predilección por las cosas de este continente), la generación Bachué, estructuraba las bases de la búsqueda de lo propio –lo latinoamericano–, en el campo de la producción artística, pues era un paradigma seductor y muy popular, sin embargo, sólo hasta la aparición, en el devenir del arte latinoamericano, de autoridades académicas formadas en el ámbito de la historia, la teoría y la crítica de arte tales, como Marta Traba (1930-1983) e Ivonne Pini (1948-), o como Damián Bayón (1915- 1995) y Juan Acha (1916- 1995), este tema adquiere un grado de real importancia dentro de las discusiones de la historia del arte occidental.

De la misma manera, autores como Yobenj A. Chicangana Bayona y Marta Fajardo de Rueda, reivindican en sus trabajos teóricos la interpretación de la obra de los artistas coloniales a partir de la valoración de series de pinturas en un contexto historiográfico e histórico, propiciando una expansión de los paradigmas en el campo investigativo de las artes visuales coloniales, reflexionando sobre los límites de la mirada decolonizadora que revalúa todos los parámetros mediante los cuales se hicieron anteriores lecturas a los trabajos de los artistas locales.

En ese orden de ideas, se examinará la obra de Diego Quispe Tito (1611-1681), y la de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711), en donde se pueden hallar evidencias de los logros y aportes que hicieron ambos artistas a la historia del arte sudamericano mediante el proceso de aculturación que se desarrolla en su pintura, es así como se generan las siguientes preguntas: ¿Cuáles son aquellas similitudes y diferencias entre la obra de Diego Quispe Tito y la de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, que permiten reconocer el cambio de estilos, motivos y formas, que aparecieron en el arte colonial y que, a su vez, posibilitan entender los fenómenos de aculturación y transculturación que se desarrollaron en Colombia y Perú en los siglos XVII al XVIII? ¿Es

posible determinar la aparición de lo “mestizo-nuevo”, lo “académico” y lo “tradicional” en cuanto innovaciones en las formas de representación de la iconografía colonial, como características de los fenómenos históricos de aculturación y transculturación? ¿Se puede realizar un análisis iconológico que permita establecer el valor estético y artístico de la obra representativa de Diego Quispe Tito en *La Sagrada Familia con San Juanito* (siglo XVII), señalando sus especificidades, estilos, motivos, formas nuevas, logros técnicos, formales y conceptuales en su contexto histórico? ¿Cuáles eran sus pretensiones estéticas, ontológicas o religiosas al crear las imágenes? ¿Se puede contrastar y comparar la obra de Diego Quispe Tito y la de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, en relación con elementos introducidos en sus pinturas que evidencien la transformación de los modelos de representación a partir del fenómeno de aculturación, y la caracterización del concepto estético que cada uno atiende en su ejercicio pictórico?

Justificación

La siguiente investigación se propone indagar, mediante un estudio comparativo, realizado a partir de un análisis iconológico, la fusión entre las cosmogonías –en las artes visuales– de la antigüedad prehispánica y la modernidad española (en la que se incluyen el Renacimiento, el Manierismo y el Barroco europeo), elementos que hicieron posible el desarrollo de formas de representación nuevas en el territorio iberoamericano tales como la pintura mestiza en el ámbito colonial Barroco. Esto se debe a que en cada región del continente las etnias indígenas locales tenían sus propias creencias y prácticas rituales, así como sus concepciones mítico-religiosas, que, al mezclarse con la idiosincrasia europea como consecuencia del encuentro de los dos mundos, dichas creencias y prácticas rituales se tornaron más complejas, derivando en una hibridación de conocimientos, incluso lógicamente, en el campo artístico.

En este orden de ideas, el método iconológico descrito por el historiador del arte alemán Erwin Panofsky (1892-1968), ha permitido a la historiadora del arte y filósofa colombiana Marta Fajardo de Rueda y al historiador del arte español Santiago Sebastián López (1931-1995), descifrar a partir de una serie de pinturas o esculturas, tanto los conocimientos técnicos como teóricos en relación con las artes plásticas de la época, así como también, develar información sobre las tradiciones, creencias, rituales religiosos y culturales, del continente hispanoamericano, en su contexto colonial.

Esto quiere decir que, aunque existen autores y teorías que reconocen de alguna manera el desarrollo o la evolución de las artes visuales en América durante el proceso de colonización entre los siglos XVI al XVIII, no se le hace justicia a la importancia del discurso local como síntesis de la hibridación de las dos culturas, en este sentido, la interdisciplinariedad de la investigación

permitirá una perspectiva expandida en la cual se expliquen los fenómenos de aculturación y transculturación que experimentan los artistas de la época, haciendo una aportación a las nuevas miradas sobre la producción y evaluación del patrimonio artístico y cultural, contribuyendo a la legitimación de la historia del arte colonial y latinoamericano que inspiran incluso la producción artística contemporánea, donde juegan a mezclarse anacrónicamente las figuras iconográficas del presente con las alegorías prehispánicas y de la antigüedad española.

Es así como las obras de Diego Quispe Tito (1611-1681), y Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos (1638-1711), servirán como evidencia de las fuerzas que se pusieron en tensión una vez ambas culturas entraron en contacto; identificando cuáles fueron los conceptos, discursos, programas visuales, narrativas, sistemas de representación, así como los temas privilegiados y recurrentes para los artistas en mención, y por qué eran importantes. Adicionalmente se visibilizarán los procesos mediante los cuales fue cambiando su repertorio iconográfico.

Objetivos

Objetivo General

Visibilizar los procesos de aculturación y transculturación en dos artistas del contexto colonial representados en Diego Quispe Tito y Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos dando cuenta de la repercusión de estos fenómenos en la producción artística local.

Objetivos Específicos

1. Establecer las variables de lo “mestizo-nuevo”, lo “académico” y lo “tradicional” en cuanto innovaciones en las formas de representación de la iconografía colonial como resultado de los fenómenos de aculturación y transculturación.
2. Presentar un análisis iconológico de *La Sagrada Familia con San Juanito* (siglo XVII) atribuida a Diego Quispe Tito, señalando sus especificidades formales y conceptuales en su contexto histórico.
3. Realizar un estudio comparativo a partir de las obras de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, y de Diego Quispe Tito, estableciendo contrastes entre ambos artistas mediante los elementos introducidos en sus pinturas que evidencian la transformación de los modelos de representación.

1. Marco Teórico

1.1 Introducción A Las Artes Visuales Coloniales En Hispanoamérica

Entre los siglos XVI y XVIII, en pleno desarrollo y posterior proliferación de las ciudades coloniales en territorio americano, el contacto entre las dos culturas –la europea y la América prehispánica–, estuvo determinado por muchos factores políticos, religiosos, económicos y sociales, en donde las bellas artes tuvieron un rol determinante.

Cuando los españoles Hernán Cortes en 1519 y Francisco Pizarro en 1532 emprendían sus travesías por los territorios que actualmente son México y Perú respectivamente, los mencionados conquistadores notaron que algunas imágenes cristianas (escultóricas o bidimensionales), que traían consigo las tropas o los religiosos no generaban rechazo ni resistencia en la psique² local (Iudin, 1965, párr. 1), y eran asimiladas por el imaginario indígena de manera consciente o inconsciente por medio del fenómeno de aculturación.

Algunos de estos individuos incluso se mostraban más curiosos frente a los visitantes invasores y sus imágenes, que dispuestos a batallar con ellos, y, de este modo, se comenzaron a minimizar paulatinamente el número de confrontaciones entre las etnias indígenas y los españoles; la importación de imágenes o su elaboración en América, se convierten en una necesidad para apoyar la estrategia evangelizadora de la Iglesia católica, y este acceso a nuevas imágenes, propias de otra cosmovisión, se debía asimilar en medio de un proceso complejo sociocultural que apenas

² Según el diccionario Filosófico de Rosental e Iudin, XXII Congreso de PCUS (Moscú, octubre 1961). Se entiende por Psique a “[...] Producto de una interacción entre el sujeto y el objeto, específica del primero. Para la simple contemplación, la psique se presenta bajo el aspecto de fenómenos del denominado mundo subjetivo del hombre, accesibles a la introspección: sensaciones, percepciones, representaciones, pensamientos, sentimientos [...]” (Iudin, 1965, párr. 1).

formaba sus puntos de partida, donde la conquista también se realizó a través de la imagen, y representó un desafío para el aborigen que debía abandonar sus antiguas creencias y casi la totalidad de su lenguaje visual. Dice la novela de William Ospina *El País de la Canela*:

A veces ni siquiera ante las cosas podemos estar seguros de que dos lenguas están nombrando lo mismo: los indios no ven en el mundo lo que ven los cristianos, o tal vez cada cosa que existe, como dice mi amigo Teofrastus, dependen del orden en que están inscritas para cumplir de verdad sus funciones (2008, pág. 243).

Este primer grupo de imágenes cristianas que tiene acceso –más o menos privilegiado– a la psique aborigen, consiste en las figuras marianas que son aceptadas rápidamente por los locales, ya que comparten algunas similitudes iconográficas con deidades de su panteón ancestral originario. Desde entonces, superando la espada y el cañón, el arcabuz y la bulliciosa tropa, la imagen puesta al servicio de la religión “seguía mostrándose como una de las herramientas más exitosas para la empresa catequizadora iniciada junto con la dominación española en América” (Siracusano, 2005, pág. 15).

Dichas imágenes correspondían a modelos iconográficos que fueron introducidos en el continente americano por medio de pinturas y grabados europeos. Los modelos, limitaban la imaginaria local y centraban al espectador en las narrativas del drama bíblico en un lenguaje que todos los hombres, cristianos o no, pudieran entender: el lenguaje visual (Acaso, 2009). En las bellas artes de la época la esencia del Barroco se respira en cada pincelada que compone a las primeras pinturas europeas que ingresan al continente, estas representaciones en muchos casos dejan sin aliento al indígena recién converso, que, impactado con la experiencia estética, casi puede sentir la carne viva de la escena que contempla.

Entonces, cuando los españoles construyen ciudades e iglesias cristianas, en muchos casos lo hacen con las mismas piedras que años antes formaban las estructuras de los templos sagrados indígenas (Siracusano, 2005), por ende la suerte de ambas culturas estuvo encaminada hacia una futura hibridación, de modo que ninguna de las dos podía controlar o establecer qué tanto se permeaban recíprocamente de la otra; la yuxtaposición de imágenes de cada bando, contrario a lo que esperaban los españoles solo funcionó como un complemento para la mezcla, y por mucho tiempo será utilizada por los aborígenes o nativos locales como resistencia a la colonización, precisamente por medio del lenguaje de las artes visuales. El territorio que hoy comprende la nación colombiana es un ejemplo de esto: Según Gil Tovar (1976) el arte de Colombia del siglo XVI puede clasificarse como ‘arte de esquina’, esta definición se da por su posición geográfica, ya que este país es un pasillo por el cual desfilan los conquistadores desde las islas del Caribe, pasando por el Centro y bajando hacia Suramérica, como consecuencia de lo anterior su desarrollo cultural y artístico obedece a un cruce de manifestaciones recibidas y asimiladas con más o menos fortuna (pág. 3).

Una vez que las nuevas ciudades son erigidas con base en el modelo español, instauradas y emplazadas encima de los antiguos complejos arquitectónicos prehispánicos y que los combates o conflictos bélicos quedaron rezagados a la profundidad de la selva o a la simple persecución de esclavos que evadían a sus amos, las familias poderosas de Europa se instalan en América y arrastran consigo todas sus costumbres y caprichos, convirtiendo al *Nuevo Mundo* en una copia del *Viejo*, instaurando sus estilos de vida, necesidades y preguntas epistemológicas en todos los campos sociales y artísticos, degradando en la mayoría de los casos las expresiones culturales locales, considerándolas como arte menor. Es decir, “Con el establecimiento del dominio español en territorio colombiano, se inició un proceso de transformación radical del mundo aborígen,

mediante la imposición de nuevas formas ideológicas y de organización de la sociedad” (Londoño, 2001, pág. 89).

Con la modernidad española rigiendo los procesos sociales, culturales e históricos en Hispanoamérica, las colonias viven un florecimiento ostentoso de la economía y la producción artística en una relación equivalente, puesto que el desarrollo del arte colonial está determinado por la base económica de la minería – el oro y la plata–, y la explotación de los recursos naturales inexistentes fuera de América, tales como algunas plantas e insectos locales que dieron nuevos colores al óleo y la pintura universal. Dos ciudades (Potosí-México y Cuzco-Perú) fueron determinantes para el nacimiento de una voluntad de expresión local, ya que las imágenes comienzan a ser una necesidad de primer grado para la creciente sociedad burguesa recién instalada en el territorio, como también para las órdenes religiosas, conventos, capillas, iglesias y misiones, que requerían un repertorio y un volumen significativo de imágenes para su devoción pública o privada, y como estrategia didáctica y de persuasión a los nuevos cristianos.

Los talleres de maestros españoles e italianos con criados o ayudantes, mestizos e indígenas, –que en un principio ayudan a terminar la obra y luego la hacen casi por completo, para que el maestro español solo tenga que firmarla–, (Balta, 2009, págs. 104-105) se empiezan a volver populares e intentan cubrir la gran demanda de imágenes que se suscita a razón de los requerimientos culturales y religiosos del *nuevo mundo*. Los maestros europeos que llegaron a las colonias americanas tenían la misión de implantar los lenguajes artísticos, estéticos e iconográficos, que imponía España en sus tratados de arte y pintura, sin embargo, “En la vida urbana, el aspecto festivo y ritual ganó importancia, y la participación de sectores populares (indígenas y otras castas, incluidos los mestizos y criollos) fue cada vez más significativa” (García, 2017, pág. 234), entonces fue así como este acervo de conocimientos traídos por los españoles fue

recreado y adaptado de acuerdo con la sensibilidad e idiosincrasia prehispánica o indígena años más tarde.

1.2 El Concilio De Trento (1545-1563)

Por encima de todo proceso de arte mayor de la época colonial estaban los tratados de arte o de pintura, y los lineamientos teológicos, litúrgicos y doctrinales, emanados del Concilio de Trento, que fue un concilio ecuménico^(*) de la Iglesia católica desarrollado entre los años 1545 y 1563; es así como a partir del influjo de ambos elementos (tratados y Concilio) que se dictan normas o lineamientos para el control y producción de las bellas artes (atinentes al tema religioso). Tanto en los tratados de arte y pintura como en documentos del Concilio se describen de manera detallada cuales son los motivos que debían estar en la imagen y cómo debían ser pintados, además, se daban instrucciones para ejecutar la pintura y se establecía de alguna manera quién podía realizar el ejercicio pictórico. Este concilio de la Iglesia católica se convocó como respuesta a la Reforma protestante iniciada por el teólogo y fraile agustino Alemán Martin Lutero (1483- 1546) a principios del siglo XVI, sus objetivos fueron, definir la doctrina católica para aclarar diversos puntos doctrinales, y disciplinar a sus miembros condenando los postulados de la Reforma Protestante como inmorales.

En el campo de las bellas artes el Barroco fue desde el punto de vista estético y religioso un instrumento fundamental para la propagación y la articulación de la fe, lo anterior significa que “para estas instituciones, el barroco desempeña una doble función: en la representación y la afirmación de la potencia pública. Finalmente, en privado, el barroco es pensado desde una cierta sacralidad y jerarquía” (Garcia, 2017, pág. 230). En este orden de ideas, es con los tratados de arte

^(*) Se refiere a que aplica para todas las personas del mundo, a todos los países y a todos los tiempos.

y el Concilio de Trento que se determina desde qué santo lleva sandalias y quién va descalzo, hasta a quién se le pueden ver los pies y quién tiene que posar de una forma solemne o modesta, se definen también atributos y colores que representan virtudes, y maneras de pintar a los protagonistas del panteón cristiano, además, se definen significados y se refuerzan sus potencias – adrede– para con la experiencia sensorial en el ejercicio de la contemplación subjetiva, lo que resulta en esta especie de aturdimiento santo proveniente de la saturación barroca y el dramático o expresivo *pathos* barroco.

En este sentido, todos los maestros españoles que se dedicaron a la pintura conocían muy bien o en gran medida las premisas de los tratados de arte o de pintura y las restricciones o directrices impuestas por el Concilio de Trento, por eso se puede afirmar que “esta es la época que da origen a ese arte y a esa literatura que pueden ser considerados como las últimas manifestaciones del manierismo del siglo XVI o como las primeras de la edad barroca” (García, 2017, pág. 236). Con los europeos fuera de la exploración artística y enfocados en la refinación de su técnica, pocos pintores locales se aventuraron más allá de estas “rubricas visuales” (Acaso, 2009, pág. 86). En todo caso, habría que esperar hasta alrededor de 1680 para que los artistas locales tuvieran la suficiente independencia social y estética para desarrollar sus propias investigaciones en el campo artístico, profundizando en aquellas diferencias entre la expresión andina y el Barroco español.

1.3 Los Fenómenos De Aculturación, Transculturación Y De Sincretismo Cultural En Las Artes Visuales De La América Colonial

Desde hace muchos años los intelectuales, historiadores y expertos latinoamericanos en el campo de las artes visuales, –teóricos como Ivonne Pini, Teresa Gisbert, Marta Traba y Luis Acuña o prácticos como la generación de los Bachués, con Rómulo Roza como artista puntal de la misma,

y el movimiento indigenista peruano con José Arnaldo Sabogal Diéguez–, han buscado de forma persistente una unidad cultural, que sirva para reivindicar el valor de las configuraciones iconográficas prehispánicas bajo parámetros cercanos a la identidad latinoamericana reconociendo mecanismos de discriminación y etnocentrismo como un perjuicio para los pueblos originarios, aportando nuevas lecturas a la historia del arte latinoamericano desde una mirada local y decolonizadora, ya que “con frecuencia dichos conceptos encuentran sus antecedentes y se relacionan de manera directa con las artes plásticas ‘es en estas artes que la esencia de América Latina se encuentra’ afirma Leopoldo Castedo” (Bargellini, 2007, pág. 325).

Sin embargo, aún no se han realizado estudios profundos o completos sobre el arte colonial desde la antropología o desde la historia del arte latinoamericano, Teresa Gisbert y José de Mesa afirman que sobre la pintura peruana no se tiene aún un estudio completo, ni siquiera aproximado, de lo que fue la pintura en el virreinato (1962). En Colombia por ejemplo autores como Francisco Gil Tovar (1923-2017), Álvaro Gómez Hurtado (1919-1995) y Santiago Londoño (1931-1995) entre otros teóricos del tema, recopilarán la información que más tarde se convertiría en los únicos intentos historiográficos de estructurar una historia del arte colombiana de carácter universal.

Según Tovar (1976), es de notar que antes de la llegada de los españoles los habitantes de América vivían de manera sencilla; tenían su propia organización social y forma de conseguir el sustento. También, evidenciaban ya manifestaciones culturales sofisticadas como danzas y prácticas artísticas tales como las artes decorativas o utilitarias que correspondían casi siempre a diseños o patrones geométricos que tienden a repetirse a lo largo de la pieza, ya sea esta una vasija u objeto de cerámica, alfarería, cestería, joyería, tejidos o telas con motivos diversos, que a su vez tienen significados simbólicos o son logogramas que representan una compleja mnemotecnia geométrica sagrada (como sucede por ejemplo con los tejidos andinos denominados t’oqapu,

importante componente de la vestimenta incaica prehispánica; o el Código de Wiracocha, código andino de diseño de los Amautas o ancianos sabios incas, con su trama y urdimbre, que simboliza las leyes del orden universal expresadas en la geometría y en la naturaleza; incluso los quipus elaborados con cuerdas coloreadas de lana o de algodón, anudadas, con los cuales se hacían cálculos numéricos o se almacenaba información, como leyendas o mitos, historias sobre épocas de guerra o abundancia). Son de destacar de igual manera la pintura mural que adorna los templos y grandes ciudades, y la alfarería, tan representativa para las culturas prehispánicas. Para estas comunidades la concepción del arte o la artesanía utilitaria (artes decorativas, textiles y mobiliario), eran elementos que aún estaban relacionados con la vida, con sus rituales y su pensamiento mítico, el arte mismo todavía estaba al servicio de la vida, y como se mencionó antes, una vez que los españoles se asientan en el territorio el mundo aborígen sufre cambios drásticos en toda su cosmogonía y cosmovisión.

Ya hispanizado gran parte del continente americano, los artistas propios de la cultura criolla y mestiza siguieron repitiendo incansablemente los temas, los motivos, las formas y las técnicas que habían traído los conquistadores, tal ruptura con los modelos del pasado –su simbología mítica y sus iconografías sagradas– se da a través de la imposición de la religión cristiana, que, por primera vez en la historia intenta unir a todo el continente bajo una misma creencia, un mismo idioma, un mismo rey (García, 2017). Los españoles que cruzan el mar para aventurarse al *nuevo mundo*, de manera parcial o definitiva, traen inscrita en su cultura visual no solo las formas del Barroco, sino que también predominan remanentes o referencias de las formas del Renacimiento y Manierismo llegadas de Italia; los frailes y encomenderos españoles que dejan atrás a Europa traen consigo un arte comprometido con la evangelización de los pueblos indígenas, “imágenes de

bulto o pintadas llegaban en cantidades muy notables, procedentes del puerto de Sevilla, para ayudar a los misioneros en su ingente labor evangelizadora” (Tovar, 1976, pág. 23).

Autores como Santiago Londoño (2001) posibilitan un acercamiento a lo que se puede concebir como la función del arte y de la imagen en el territorio colombiano durante el proceso de la conquista; el autor hace un registro documental sobre cómo los valores morales y religiosos que llegan con los europeos hacen que la producción artística local se vuelque sobre el Barroco español; en manos de los maestros españoles los artistas virreinales del siglo XVII adoptaron este estilo que se caracterizó tanto por su teatralidad, como por su recargada espectacularidad y énfasis en su función pedagógica para con los nativos de las nuevas colonias.

Este derrotero de información permite ubicar de manera más o menos precisa, bajo qué condiciones y cómo inicia el cambio en las concepciones o sentidos de arte y de los modelos de representación que oficializan el arte mayor y lo diferencian del arte decorativo en el virreinato de la Nueva Granada, delimitando los intereses y motivos que poseían o defendían los artistas locales, clasificándolos y ordenándolos de una manera histórico lineal, mediante la cual se puede interpretar la metamorfosis que van evidenciando las imágenes y las formas de representación en el territorio suramericano.

Para el caso de Perú, Teresa Gilbert (1926-2018) y José de Mesa (1925-2010) desde sus aportaciones teóricas, dan cuenta del florecimiento del arte mestizo en América del Sur de la mano de los artistas peruanos pertenecientes a la escuela de pintura cusqueña; ya que dichos artistas pretendían dar a la pintura local un alcance universal y emprendieron una ruptura con los modelos establecidos por los tratados de arte español (Gisbert & Mesa, 1962), esta transgresión dio lugar a una composición iconográfica novedosa que logró mezclar equilibradamente las antiguas cosmogonías prehispánicas y la cosmovisión o cultura española en una pintura que rompe todos

los cánones académicos-estéticos de la época. Es preciso mencionar que las pinturas realizadas por los artistas americanos al principio de la época colonial no traspasaron ni las fronteras físicas ni las estéticas, los pocos artistas locales que ingresaban a los talleres donde podían refinar o perfeccionar su técnica, estaban encaminados simplemente a insistir en los parámetros del Barroco español o a reproducir e interpretar a su manera el Manierismo italiano introducido por Bernardo Bitti.

Algunos años después, con las castas indígenas y populares ganando terreno en el panorama de la participación social, este refinamiento de la técnica le resultaría útil al paciente artista local que ahora puede darle sobrada libertad a su imaginario (licencias o innovaciones formales y expresivas por ejemplo en la representación y uso de la perspectiva, el color, la luz, las formas, el espacio, etc.), y plasmar elementos propios de su cultura en la pintura (tales como fauna, flora, topografía y paisaje regional o local), llegando incluso a recibir encargos de las clases altas europeas, y de la propia Iglesia.

A nivel continental, Edward J, Sullivan (2007) brinda otras evidencias teóricas acerca de los fenómenos de aculturación y sincretismo cultural desarrollados en la América colonial esta vez desde el continente africano, –en términos de apropiación y resignificación iconográfica–, el autor hace un rastreo de los objetos coloniales cargados de esta mezcla de cosmogonías locales con la africana y la española que dio lugar a las manifestaciones culturales caribeñas contemporáneas de las regiones de Centro y Sur América, reafirmando que el fenómeno de aculturación y las dinámicas sociales de estas colonias fueron fundamentales para el nacimiento de las artes visuales locales en consolidación de un mestizaje que ha caracterizado a Latinoamérica desde sus consecutivas independencias del yugo europeo. En el caso concreto del contacto de los africanos con los nativos de América, la música y los rituales ancestrales de los miles de esclavos traídos de

África, aportaron igual que las artes plásticas, de manera contundente e incalculable a la formación de elementos particulares de la cultura de los individuos que residen en zonas cercanas al mar.

Para finalizar, existen ejemplos del método iconológico descrito por E. Panofsky (1892-1968), aplicado al arte colonial y sus estudios y análisis, como lo son el texto de la historiadora del arte y filósofa colombiana Marta Fajardo de Rueda, *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico* (1999). En este trabajo, Fajardo de Rueda comienza explicando cómo al no contar con modelos ni grandes talleres o academias, los artistas locales se tuvieron que basar en los grabados europeos, como referentes para aprender los elementos básicos del dibujo y la composición de la imagen, este simple hecho incentiva al artista mestizo a rellenar todos los espacios y retocar detalles volcando su gusto por el Barroco español, posteriormente la autora procede a aplicar el método iconológico sobre unas pinturas coloniales de la Virgen María explicando paso a paso las pautas para implementar dicho método en la pintura; así mismo, el trabajo del historiador del arte español Santiago Sebastián López (1931-1995) que fue quien introdujo el Método Iconológico a Colombia en los años 60 del siglo XX, permite develar significados que permanecen ocultos en la pintura colonial, expandiendo los paradigmas de las artes visuales latinoamericanas para los investigadores contemporáneos.

1.4 Estado Del Arte

A continuación, se enunciarán algunas fuentes documentales que permiten definir los conceptos de aculturación, transculturación y sincretismo en el arte colonial, y cómo éstos se relacionan con las cosmovisiones españolas, indígenas y africanas, además, por qué se pueden aplicar para definir o caracterizar algunas manifestaciones artísticas y cuál es su importancia.

En primera instancia la historiadora del arte argentina Gabriela Siracusano (1960-), reafirma la relación entre la dimensión material de las representaciones coloniales andinas entre

los siglos XVI al XVIII, con la carga o poder simbólico que estas imágenes poseen para el espectador, analizando esta relación desde la perspectiva de la historia cultural y la antropología. Esto revela un conocimiento profundo de los usos de la imagen, de las prácticas y técnicas para la producción artística, de los beneficios de la emblemática y la eficacia de figuras retóricas como la alegoría, la metáfora y la metonimia en el lenguaje visual de la época.

En este orden de ideas, lo que se pretende entonces es entender que “más allá del poder representativo de las imágenes devocionales, sus bases materiales, [...] fueron entendidos como portadores de poder divino” (Siracusano, 2005, pág. 269). Como consecuencia de esto, el negro, el indio y el mestizo, comienzan a mezclar y fusionar las significaciones de sus deidades africanas y prehispánicas con las imágenes cristianas a través de los colores y materiales que utilizan en el proceso de creación, permitiendo a los artistas una mayor libertad expresiva que termina permeando el campo de las bellas artes actualizando el gusto popular de la colonia.

Hay que recordar que América entra en contacto con España y viceversa, accidentalmente, no voluntariamente, ni libremente en el caso de América. El fenómeno de la inculturación se produce de manera más o menos armónica como se mencionó antes, sin embargo, en las artes visuales hay las aristas y matices que permiten ajustar las definiciones de “Aculturación y Sincretismo” a través de la estética y la historia del arte, en este sentido, el arte colonial no es una “apropiación”, sino un sincretismo, traducción, incorporación, resignificación, adaptación, hibridación; es decir, una asimilación en gran medida forzada por los conocimientos ancestrales de ambas culturas. Pero en todo caso, este proceso iconográfico complejo no se da como una simple copia del arte barroco español como lo asumieron algunos historiadores del arte de principios del siglo XX en Colombia o en el continente americano, de hecho, el arte colonial entrama elementos muy originales y autóctonos. Las formas artísticas del barroco español

introducidas en América no propiciaron en la producción local meras copias de estos modelos, sino que produjeron, en consecuencia, un efecto original, la fusión y el intercambio cultural fruto del encuentro de dos mundos, en gran medida propiciaron como resultado en muchos casos y lugares, formas, iconografías, conceptos e ideas nuevas, *sui géneris*. Por decirlo de alguna manera, un barroco autóctono o vernáculo.

Para Teresa Gisbert y José de Mesa “no es fácil reconstruir el proceso por el cual nace tal o cual tendencia artística; mucho más difícil es encontrar en América raíces de lo que fue el arte virreinal” (1962, pág. 29), si bien los artistas indígenas podían tener conocimientos de arquitectura o habrían realizado murales a la usanza de su cultura ancestral o como legado de la misma, desconocían, y con razón, los métodos de la pintura al óleo o al fresco que los europeos dominaban con sobrada libertad, lo anterior significa que la gran habilidad para ejecutar el ejercicio pictórico que desarrollan los artesanos (indígenas, mestizos y negros) se debe a la formación en pintura al estilo europeo que recibieron de los españoles e italianos asentados en el territorio –a través de sus talleres o como aprendices–, reforzando de nuevo la teoría de que tanto en los grandes talleres, como en los más populares y modestos sitios de aprendizaje técnico-artístico, la mezcla de conocimientos y la hibridación de técnicas con las nuevas configuraciones visuales fue ganando fuerza hasta actualizar el gusto popular, creando la demanda de dichas imágenes sincréticas y perfilando como maestro al artista local.

2. Metodología

Para el adecuado abordaje de los temas que se proponen en el desarrollo de este trabajo monográfico se aplicaron 3 métodos de investigación: Investigación Cualitativa, Método Historiográfico y/o Documental y el Método Iconológico explicados en detalle a continuación:

La investigación cualitativa: Es aquel método con el cual se estudia la calidad de las actividades, procesos, relaciones, asuntos, medios, materiales, herramientas o instrumentos en una determinada situación o problema. La misma se procura por lograr una descripción holística, es decir que, intenta analizar exhaustivamente, con sumo detalle, un asunto o actividad en particular (Vera, 2008).

Método historiográfico y/o documental: Se convierte en un método útil para los investigadores que se aproximan al estudio de los problemas sociales enmarcados en los paradigmas artísticos. Se centra en comprender los recursos, los problemas, las potencialidades y las debilidades de un grupo humano y una época dadas, ya que permite estudiar los hechos del pasado con el fin de encontrar explicaciones causales a las manifestaciones propias de las sociedades actuales. En este orden de ideas, con este tipo de método de investigación se busca reconstruir el pasado de la manera más objetiva y exacta posible apoyándose en los textos y archivos de toda índole que brinden información de peso para la investigación en mención.

En última instancia, el método iconológico: descrito y aplicado por el historiador del arte alemán Erwin Panofsky (2001), es un método de investigación que permite la lectura, descripción e interpretación de los significados intrínsecos de las obras de arte determinando diferentes instrumentos que sirven al análisis de los componentes de la imagen. En la misma palabra iconografía encontramos la raíz de su significado: se construye a partir de dos vocablos griegos:

“eikon” (imagen) y “graphien” (descripción). Palabras más o palabras menos se trata de la descripción de las imágenes de la manera más profunda posible.

Este método de investigación requiere que una vez que se han descrito, identificado y clasificado las imágenes busquemos su origen y evolución. Para ello hay que utilizar los 3 niveles de significación de la obra de arte explicados por E. Panofsky en su trabajo los cuales se concentran en la pre-iconografía, la iconografía e iconología. A continuación la explicación de cada uno de los pasos.

2.1 Pre-Iconografía: Significación Primaria O Natural (Se Divide En 2 Estadios)

Significación fáctica: Es el nivel donde se identifican ciertas formas visibles por medio del relacionamiento con objetos que conocemos por la experiencia práctica. Identifica también, los cambios que ocurren en las formas cuando realiza una acción o se enfrenta a un acontecimiento. Esto quiere decir que la significación fáctica es de naturaleza elemental y es fácil de comprender, se aprende identificando las formas puras.

Significación expresiva: Los objetos que reconozco mediante la significación fáctica producen una reacción en mí persona. Panofsky los llama “matices psicológicos” (2001), estos matices van a transmitir a los gestos del individuo una nueva ‘significación’ correspondiente a lo expresivo, la significación expresiva entonces es aprendida mediante la empatía: sensibilizarse con el objeto en una comunicación sensorial para comprenderlo.

2.2 Iconografía: Significación Secundaria o Convencional

Se entenderá en este nivel a los elementos visuales que funcionan como motivos repetitivos, reconocidos como portadores de una significación secundaria o convencional, estas imágenes

constituyen lo que se conoce como las alegorías. En las alegorías se busca una correcta interpretación y comprensión de los fenómenos sociales, históricos y artísticos representados, causa o consecuencia de una época determinada, como ejemplo se puede mencionar al arte paleocristiano con varios temas religiosos como la crucifixión, la última cena y la sagrada familia; es así como las alegorías en el arte permiten afirmar que, dos figuras luchando entre sí, de alguna manera representan el combate entre la virtud y el vicio.

En este sentido la identificación de tales valores históricos con las imágenes alegóricas constituye el campo de la iconografía en sentido estricto, donde por oposición a la esfera del contenido primario o natural se manifiestan los motivos artísticos.

2.3 Iconología: Significación Intrínseca o De Contenido

En este nivel ya no se clasifican más las imágenes y sus componentes, sino que se pasa entonces a interpretar los valores simbólicos que están presentes en las obras de arte y de los cuales muchas veces ni el mismo artista es consciente. Esta se aprende investigando aquellos principios subyacentes a la obra que ponen en relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, una creencia religiosa o filosófica, en otras palabras, se estudia la relación de los motivos artísticos y su combinación con temas sociales y conceptos filosóficos, en imágenes o combinaciones de imágenes, donde la identificación de tales imágenes históricas y alegóricas constituye el campo de la iconografía en sentido estricto.

Los elementos adicionales, cuya representación por líneas, colores y volúmenes, constituyen el mundo de los motivos, y pueden ser identificados basándonos en nuestra experiencia práctica en la realidad inmediata, es así, como se pueden rastrear dichas ‘significaciones’ ocultas en la obra de arte y en el trabajo en general de los artistas precursores de los paradigmas artísticos

contemporáneos inscritos en la historia del arte (incluso en obras o configuraciones artísticas antiguas –coloniales-, o modernas). La iconología es el estudio, descripción e interpretación del significado de las imágenes y sus complementos, que encontramos en las obras de arte, al mismo tiempo se entiende la iconología como la ciencia que estudia también el ‘origen’ de los elementos que componen un material literario relacionado con la imagen.

En este sentido, en un intento de brindar una perspectiva que permita entender cuál era la función del arte y de la imagen en el contexto social de Colombia y Perú en los siglos XVI al XVIII, se va a recurrir al método historiográfico y/o documental como metodología de investigación para la *Unidad Temática 1 ¿Mestizo-Nuevo, Académico o Tradicional? La Evolución De Las Formas De Representación En La América Colonial*. Ya que autores como Francisco Gil Tovar, Álvaro Gómez Hurtado y Santiago Londoño permiten hacer un registro historiográfico de estos fenómenos relacionados con la actividad artística colonial haciendo posible el establecimiento de las variables propuestas para el estudio en dicha época. Para la *Unidad Temática 2 Análisis Iconográfico e Iconológico de la imagen colonial: estilos, motivos y formas que desarrolló Diego Quispe Tito en La Sagrada Familia con San Juanito (siglo XVII)*; se va a realizar la aplicación del método iconológico descrito por el historiador del arte alemán Erwin Panofsky, el cual brinda la posibilidad (mediante sus tres estadios: pre-iconografía, iconografía, iconología), de desarrollar un estudio profundo a la imagen colonial descifrando sus más íntimos significados en su contexto social inmediato, identificando los motivos de los cuales la obra de arte es sintomática o representativa, para concluir, en la *Unidad Temática 3* donde se realiza una comparación formal y conceptual entre la obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos y la de Diego Quispe Tito, se generan contrastes a partir de los elementos expresivos introducidos en las pinturas de ambos artistas, utilizando el derrotero de información recolectado por ambas

metodologías mencionadas en los capítulos anteriores, clasificándolos al interior de las variables propuestas (Mestizo-Nuevo, Académico o Tradicional).

3. ¿Mestizo-Nuevo, Académico O Tradicional? La Evolución De Las Formas De Representación En La América Colonial

Para abordar y desarrollar el primer objetivo específico propuesto por esta monografía las variables **Mestizo-Nuevo**, **Académico** y **Tradicional**, serán leídas en clave de la línea temporal o cronológica-diacrónica y lineal de la colonia (pasado, presente y futuro); teniendo en el primer momento o estadio histórico, el *pasado*, como las definiciones o las nociones de arte antes de la llegada de los conquistadores al territorio, es decir, **lo tradicional**; el *presente*, que corresponde al desarrollo artístico y producción local una vez la colonia se establece (talleres, cofradías y gremios), **lo académico**; y el *futuro* hace referencia al devenir o evolución de las bellas artes en la sociedad colonial que se disuelve paulatinamente en los movimientos independentistas de finales del siglo XVIII (en el ámbito del surgimiento o germen de las primeras academias de bellas artes como tales), es decir, el resultado de la metamorfosis que experimentan las prácticas artísticas y sus formas de expresión, los modelos y rúbricas visuales introducidos por los europeos (y la adaptación o resignificación, e inculturación, que de ellos se hace en el contexto americano), es decir, el surgimiento o expresión de **lo mestizo-nuevo**.

3.1 Lo Tradicional, Nociones Básicas Sobre Arte Precolombino

Desde los Andes Centrales, es decir, Perú, Ecuador y ciertas zonas de Bolivia, hasta Mesoamérica –cuna de las culturas maya y azteca–, grandes imperios y civilizaciones aborígenes importantes habían estado habitando estas selvas y territorios mucho antes del nacimiento de Cristo; según Fernando Rojo:

Las evidencias de pobladores en Baja California se remontan a 10.000 años a. C. La fecha más antigua para la datación de la pintura rupestre de Baja California es la de 5.500 a.C.,

misma que fue definida a partir de una muestra tomada en la cueva de San Borjitas. Los grupos humanos que elaboraron estas pinturas debieron sortear grandes dificultades, pues éste era un terreno agreste, con algunas áreas estériles que hacían muy difícil la vida sedentaria; situación que hacía propicio el nomadismo (2009, párr. 1).

Algunas de estas culturas se suceden y perduran hasta la llegada de los conquistadores españoles a finales del siglo XV, y principios del XVI. Las manifestaciones artísticas desarrolladas en estos territorios del continente americano y el Caribe, aunque diferentes (a causa de la presencia y variedad de pueblos indígenas con niveles de evolución y progreso diversos, anclados, además, a grupos lingüísticos distintos), son, en general, y paradójicamente, semejantes en cuanto a presentación y representación (Siracusano, 2005). Incluso se puede afirmar que, en la praxis, la alfarería y la cerámica, el textil y los tejidos, con sus diseños geométricos sagrados y sus pictogramas simbólico-narrativos, fueron un campo importante en la producción artística y la identidad cultural de los artesanos precolombinos.

En Colombia, a mediados de los años setenta del siglo XX, los hallazgos arqueológicos en el Abra (Departamento de Cundinamarca) “permitieron suponer que hace unos diez mil u once mil años se confeccionaron las primeras piezas de cerámica hasta ahora conocidas en el país” (Tovar, 1976, pág. 5); durante los primeros años del contacto entre conquistadores y aborígenes gran cantidad de estos objetos artísticos serán llevados a Europa como el botín de la gran aventura, despertando el interés de las clases altas en apoyar económicamente más exploraciones al *Nuevo Mundo*. Desde entonces los expolios, el tráfico de piezas prehispánicas, y la fascinación exotista aurífera con la leyenda del Dorado, alimentarían la imaginaria, la fantasía, y la literatura universal por generaciones; a tal punto, que en el año 2000 el director Éric Bergeron (director de cine y animador francés) dirigía la película animada *El camino hacia El Dorado* (2000).

A nivel conceptual, el arte precolombino está estrechamente ligado tanto a lo mágico-religioso como a la naturaleza; los fenómenos inexplicables como la muerte se ven relacionados con la fertilidad y la abundancia, en este contexto, el carácter cíclico de la vida depende de las bendiciones y maldiciones que, espíritus invisibles o deidades de su panteón, reparten en su paso por la tierra. Son fuerzas naturales y sobrenaturales, o maná o *numen* telúrico e indómito que habría que “aplar” con la magia del ritual, con acciones rituales o mágico-míticas mediante las que se pretendía conjurar el caos, o la producción de relatos de mitos fundacionales con los que se quiere explicar el misterio del Origen, de la vida y la muerte.

En este sentido, estas primeras expresiones artísticas están pobladas de animales ancestrales, esquematizaciones de seres astrales, mitos y leyendas propias de su cosmovisión, y cuerpos como representación del cosmos y de la naturaleza. La creación de dichas imágenes, en cualquier tipo de soporte y técnica (como se mencionó antes, la pintura mural, la escultura, los tejidos y textiles eran ya ‘lenguajes’ o más bien ‘técnicas’ conocidas y dominadas con gran habilidad por la gran mayoría de etnias locales), era un asunto menos individual de lo que puede suponerse; los gobernantes y sacerdotes de todas las castas indígenas participaban de manera más o menos directa en la creación de rúbricas iconográficas sagradas que servirían como los referentes visuales, es decir, como modelos de representación. Es así como estas manifestaciones adquieren un carácter fundamentalmente social, colectivo; con el que la mayor parte de la población aborigen puede identificarse y comunicarse.

En síntesis, **lo tradicional** corresponde al acervo de conocimientos –en las artes y artesanías– propios de las comunidades precolombinas, enfocadas principalmente en las técnicas de la escultura, la talla en madera y piedra, la pintura mural, los tejidos y textiles, así como la cerámica y la orfebrería; su iconografía se centra en seres sobrenaturales, animales sagrados, mitos

y leyendas sobre el origen de la humanidad, y la naturaleza de los dioses, en donde se pueden evidenciar las tres formas básicas de representación plástica: 1) Imitativa o retrato naturalista, 2) Informativa o signo pictórico, y 3) Decorativa u ornamentación abstracta (Hauser, 2009).

Con los europeos la apertura de las academias y talleres –con maestros italianos o españoles– era solo cuestión de tiempo “en toda región conquistada se inicia de inmediato el proceso de trasplantar la cultura del vencedor, lo que conlleva, en principio, la supresión, en lo posible de la cultura del vencido” (Muñoz, 1998, pág. 188). Una vez inicia la formación de los artesanos locales, el pintor maestro se dio cuenta que podía aprender tanto de sus alumnos como ellos de él, ya que estos sabían gran cantidad de técnicas vernáculas y ancestrales para ejecutar la pintura y la escultura; además, por sus antecedentes visuales –lo tradicional–, poseían un imaginario riquísimo en formas, capaz de construir un millón de escenas complejas con significados abstractos muy potentes (por ejemplo mnemotecnias visuales complejas, de cargas simbólicas sagradas, lenguajes espirituales, grafemas, signos, ideogramas, como los que se encuentran en los tocapus incas, y en diversos textiles meso y sudamericanos). Sin embargo, tanto los artistas extranjeros como los artesanos mestizos locales se mantenían dentro de los lineamientos conocidos, pues, no pintaban para sí mismos, sino que lo hacían para ayudar a la empresa evangelizadora a partir de una iconografía religiosa didáctica, o para las élites sociales que podían pagar los altos costos de encargos, que en la mayoría de los casos constaban de retratos familiares (los comitentes, entonces, eran la Iglesia y las clases pudientes).

3.2 Lo Académico, La Convención Cristiana En La América Hispana

El poder pedagógico de las imágenes supera con creces las fronteras verbales del idioma, en consecuencia “el arte que se manifestó en paralelo fue casi exclusivamente religioso” (Muñoz,

1998, pág. 190), la formalización del estilo de vida colonial –con la religión cristiana como pilar– estabiliza la economía y genera grandes riquezas a los virreinos.

La sociedad colonial en un principio se afanó en reproducir la cultura europea, quería adoptar los modelos de urbanismo y arquitectura de las ciudades modernas del viejo continente, construyendo templos y conventos (necesarios para el culto de los nuevos fieles bautizados), que se iban convirtiendo en edificaciones de una gran ciudad, para brindar una claridad al respecto, Jorge Muñoz plantea que:

Se puede definir a una sociedad colonial como aquella que es dependiente de otra en lo político, económico, social y cultural, por lo que no se producen grandes descubrimientos o invenciones. Principalmente iniciativas y directrices que provienen del exterior, es decir, de la región metropolitana, y no de ella misma (1998, pág. 193).

Durante mucho tiempo serán los motivos del barroco español y el manierismo italiano las fuentes iconográficas que los indígenas, mestizos y negros recién conversos, tendrán a su disposición para desarrollar paulatinamente la necesaria catarsis creativa en un crisol cultural de posibilidades y especulaciones expresivas. En América, el barroco español y el manierismo italiano (así como en algunos casos las secuelas de un renacimiento tardío), adquieren una especie de interdisciplinaria pragmática y ecléctica, donde se mezclan la arquitectura y el arte, dando como resultado no solo los edificios más importantes para la comunidad colonial (los templos, iglesias, conventos y monasterios), sino que también produjo las santas imágenes que se ubicarían en estos espacios, apoyando la misión pedagógica en la empresa evangelizadora que para entonces se llevaba a cabo.

Al analizar estos dos estilos de pintura individualmente se puede afirmar que, al interior de los valores estéticos del Barroco los temas religiosos son considerados los más nobles, dignos y

significativos del arte de pintar; las preocupaciones artísticas giran en torno a la exaltación y defensa del dogma católico frente al mundo protestante, entonces, se puede inferir que “una de las características del Barroco es la fuerza de las imágenes de la Contrarreforma como señal manifiesta del vigor de la doctrina eclesiástica” (López, 2007, pág. 83). Las convenciones iconográficas y formales buscan un gran nivel de iconicidad, las figuras realistas se veían reforzadas por los efectos del trampantojo³ que hacen que la divinidad se vea y se perciba más cercana –en forma física, humanizada– a los fieles que la contemplan.

Como estilo artístico, el Barroco surgió a finales del siglo XVI, y principios del siglo XVII, se manifestó principalmente en la Europa occidental, aunque debido al colonialismo también se dio en numerosas colonias de las potencias europeas, principalmente en América. Con este lenguaje dominando la producción artística, el arte se volvió más refinado y ornamentado, extravagante en algunos casos, un cierto clasicismo anticipado⁴ se apoderó de las formas de representación en algunas latitudes, optando por algunos parámetros griegos para la figuración de los cuerpos humanos y los dioses humanizados; estas formas más dinámicas alimentan el gusto por lo recargado y lo anecdótico, por las ilusiones ópticas y los efectos visuales. Según Helmut Anthony Hatzfeld el barroco:

Es el estilo del punto de vista pictórico con perspectiva y profundidad, que somete la multiplicidad de sus elementos a una idea central, con una visión sin límites y una relativa oscuridad que evita los detalles y los perfiles agudos, siendo al mismo tiempo un estilo que, en lugar de revelar su arte, lo esconde. (1964, pág. 15)

³ El trampantojo es una técnica pictórica que intenta engañar a la vista jugando con el entorno arquitectónico (real o simulado), la perspectiva, el sombreado y otros efectos ópticos de fingimiento, consiguiendo una «realidad intensificada».

⁴ Si bien el neoclasicismo viene después del barroco y antes del romanticismo de la primera mitad del siglo XIX (en sus inicios), en artistas como Jacques Louis David (1748-1825), el pintor retratista de Napoleón. En el siglo XVII en el barroco se retomaban temas y alegorías de los modelos griegos para representar los valores y pasiones del arte religioso en repetidas ocasiones.

La Iglesia de la contrarreforma uso este estilo artístico para darle un auge nuevo a la alegoría, aprovechándose de sus características comunicativas –casi universales– para la catequización de los pueblos aborígenes americanos y las etnias africanas; proceso que no hubiera sido posible solamente por el uso de medios verbales, pues las barreras lingüísticas entre conquistadores y conquistados opacaba cualquier intento de suplantación de los códigos visuales y de comunicación locales. Que la iglesia cristiana escogiera las bellas artes como el método más efectivo para la conversión de los pueblos indígenas no empobreció en absoluto la calidad del contenido, por el contrario “la característica más acusada del arte español de los siglos XV y XVI es la enorme diversidad de tendencias, estilos e influencias que se advierten en todas sus expresiones” (Fajardo, 1999, pág. 34).

Por otra parte, se denomina manierismo (según autores como Jacob Burckhardt, Walter Friedlaender y el mismo Arnold Hauser) a la manifestación artística desarrollada en Europa –principalmente en Italia– ubicada en las décadas centrales y finales del siglo XVI, como terminación del Renacimiento, y será este estilo, que tiene sus propios rasgos o características, un anticipo transicional del Barroco, y de la consolidación del Barroco como lenguaje artístico predilecto en Europa. Este espacio intermedio es ocupado por el Manierismo que “concebido como una época tiene sus propios valores en las artes, y que no son ni una decadencia del Renacimiento [...] ni tampoco el preludio del barroco” (Manrique, s.f., pág. 38). Estas manifestaciones artísticas si bien son difíciles de sustraer del Renacimiento por la manera en que los artistas flamencos e italianos imitan la *maniera* de pintar de los maestros como Tiziano y Miguel Ángel, se distinguen por una profunda crisis espiritual y económica consecuencia de los movimientos militares y

religiosos desencadenados por toda Europa, y secuela de todo aquello que generó el *sacco di Roma*.⁵

Sin embargo, en el contexto americano estos conflictos europeos y paradigmas artísticos son tan distantes que no inciden en la producción iconográfica local; la colonia tiene sus propios problemas geográficos, económicos, étnicos, espirituales y religiosos, donde las bellas artes se ocuparán de expresar *in situ*, todos los fenómenos sociales que tienen lugar específicamente en los virreinos. Con la llegada de los maestros italianos al territorio hispanizado (Bernardo Bitti y Angelino Medoro, por ejemplo), se intentan solucionar los problemas artísticos (tales como la perspectiva, el color, la sensación de movimiento, los juegos de luces y profundidades o claros oscuros –entre otros elementos compositivos–), en el dibujo, la pintura y la escultura, mismos que deben aprender los artesanos locales, ahora como alumnos de los primeros talleres formales en el continente. Al respecto, según Damián Bayón, acontece que:

En Sudamérica desde el siglo XVI vemos aparecer a tres pintores italianos de cierta jerarquía: el jesuita Bernardo Bitti (1548-1610), y los laicos Matias de Alesio (1547-1628), y Angelino Medoro (1565-1632), son importantes por sus propias obras –marcadas por el manierismo internacional– y porque fueron ellos precisamente quienes instruyeron artistas ya nacidos en el Continente como el ecuatoriano Fray Pedro Bedón y el panameño hermano Hernando de la Cruz, que actuaron ambos en Quito (1984, pág. 14).

En síntesis, **lo académico** se define como el grupo de conocimientos técnicos, procesuales, formales, iconográficos, conceptuales y estéticos –en el campo de las Bellas Artes– que fueron heredados de los estilos europeos, principalmente el Barroco español y el Manierismo italiano;

⁵ Según Vicente C, las tropas imperiales derrotaron al ejército francés en Italia durante la Guerra de la Liga de Cognac, pero no hubo fondos disponibles para pagar a los soldados, así que estos se amotinaron y marcharon hacia Roma alzados en armas para saquearla (1974).

aprendidos, asimilados e imitados por los artistas del continente hispanizado, siguiendo los lineamientos de los tratados de arte y el Concilio de Trento, además, las pautas de cartillas y manuales para la pintura que sus maestros extranjeros traían consigo. Lo académico se concentra en los temas religiosos y sus representaciones artísticas anecdóticas (configuraciones iconográficas), donde se refuerza la espectacularidad de la escena para potenciar la capacidad pedagógica de la misma.

3.3 Lo Mestizo-Nuevo. Logros, Avances Y Aportes Hispanoamericanos A La Historia Del Arte

La extirpación de los ídolos aborígenes se desarrolló de manera lenta y brutalmente progresiva, sin embargo, cuando concluye el proceso de inculturación iniciado por los conquistadores, este deja las herramientas necesarias para que los españoles, criollos e indígenas, estructuren un lenguaje común al interior de las bellas artes. Francisco Javier Pizarro (s.f.) plantea que en el trasfondo sociológico es importante mencionar que una de las variables por las cuales el indígena se hace artista, tiene que ver con los oficios de aspecto público, pues al ser artesano o artista, se libraba de ciertos trabajos y tareas tales como: cargar material, trabajos de servidumbre, recoger basuras o limpiar calles. Así pues, el indígena acoge el oficio de la pintura como cualquier otro oficio, no sólo por librarse de las servidumbres y trabajos físicos mencionados, sino también porque aprender pintura o escultura junto a un maestro español, le aseguraba comida, protección, vestido y techo.

Como se mencionó anteriormente, la destrucción material y conceptual de la cultura aborígen fue sucedida por la yuxtaposición de imágenes en un esfuerzo de minimizar los costos humanos y económicos de la conquista, este hecho permite que muchas de las formas de

representación precolombinas –con sus significados mítico-religiosos– pervivan escondidas, ocultas, traslapadas, veladas, mezcladas, fusionadas o suplantadas con las formas y modelos cristianos de representación al interior de las manifestaciones artísticas desarrolladas en la colonia.

Los fenómenos de sincretismo cultural y de aculturación empiezan a hacerse mucho más evidentes a partir de la mitad del siglo XVII al interior del extenso territorio americano; en México por ejemplo, aparecen las cruces tequitqui (del *náhuatl*), cruces atriales producidas por los artesanos locales que utilizando elementos propios de ambas cosmogonías modelaban o tallaban unas esculturas saturadas de formas y significados; en muchas ocasiones “algunos indios –bajo la dirección de los frailes españoles– eran capaces de tallar sobre todo cruces atriales, en las cuales introducían ciertos materiales o elementos propios de su ancestral cultura” (Bayón, 1984, pág. 16).

Posterior a esta relación de necesidad mutua, nace el gremio de artistas locales interesados en separarse del gremio de pintores españoles y criollos, y se buscan por primera vez en las artes de Hispanoamérica los conceptos de unidad e identidad regional desde una mirada local. Las mutaciones que experimenta la iconografía cristiana a manos de los artistas andinos harían que en algunas ocasiones esta producción llegue a equipararse en calidad a la pintura de los grandes maestros del viejo continente, siendo incluso acogida por las élites europeas y pedida por encargo. Estos nuevos elementos iconográficos se producen mediante la adaptación localista de los modelos europeos, validando nuevas y múltiples representaciones de los temas religiosos y sociales ahora inmersos en el contexto colonial americano específicamente. Fernando A. Valenzuela plantea que:

Análisis clásicos y sumamente interesantes, propuestos originalmente por Teresa Gisbert (1980), ilustran esta alternativa de argumentación, según la cual las variaciones iconográficas responden a la apropiación local, por parte de comunidades andinas, de motivos o temas importados. Hay tres ejemplos que me parecen especialmente claros en

este contexto: la Virgen-Cerro como sincretismo de María con Pachamama; las series de Arcángeles Arcabuceros como sincretismo del motivo de los Arcángeles con el culto a los elementos de la naturaleza; y el motivo del paraíso de los pájaros parlantes, como sincretismo del Jardín del Edén con la representación local del espacio andino (2015 , pág. 157).

Entonces es así como se puede afirmar que, las técnicas para la ejecución de los lenguajes artísticos y los modelos de representación del Barroco y el Manierismo –oriundos del contexto europeo– fueron adaptándose paulatinamente al gusto local. En un primer momento varios autores, teóricos, investigadores e historiadores del arte como Stalin Suarez Escorcía⁶ y Eugenio Barney Cabrera⁷ intentaron agrupar bajo el nombre de ‘Arte Mestizo’ a estas formas de representación novedosas en las cuales se fundían las cosmogonías de la península ibérica con la tradición prehispánica del continente americano; algunos otros como la crítica de arte Marta Traba, con menos prudencia, intentan agrupar todo el Arte Colonial bajo el concepto de ‘Mestizaje’ lo cual estaría bien de no ser porque estos últimos evitan reconocer el valor simbólico de dichas representaciones artísticas desarrolladas en la colonia, juzgándolas como meras variantes del Barroco español, y definiéndolas o caracterizándolas a la luz de un sesgo eurocentrista. Por suerte el mestizaje en América es algo más complejo que una simple variante de algún antecedente importado, en síntesis, es un fenómeno resultante de la asimilación de elementos culturales híbridos que manifiestan la nueva realidad social y una especie de resistencia cultural; pero serán precisamente estos lenguajes artísticos, el medio por el cual se manifestará dicha metamorfosis. Francisco Javier Pizarro permite expandir la claridad sobre el concepto mestizo:

⁶ Suárez Escorcía, Stalin. *Arte Mestizo Latinoamericano: cultura indígena, afroamericana y española* (s. f.) Disponible en: <https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistacyp/article/view/7377/7627>.

⁷ Barney Cabrera, Eugenio. *Transculturación y mestizaje en el arte de Colombia*. Ecoc, Bogotá, 1974.

El término se acuñó no para hacer referencia única y exclusivamente a una manifestación artística de carácter híbrido como se aplica a lo racial, sino que adquiriría una aplicación más amplia y con significación estilística, es decir, con caracteres personales diferentes a los que se derivan de la fusión de los que caracterizan a otros estilos (s. f., pág. 197).

Según lo anterior, las características que permiten delimitar lo **Mestizo-Nuevo** corresponden al repertorio novedoso que los artistas locales van a emplear en su trabajo artístico a partir de la segunda mitad del siglo XVII, donde se puede distinguir como uno de los elementos más importantes a los temas procedentes del repertorio iconográfico de las diferentes culturas prehispánicas al momento de la conquista; además, la aparición de la flora y la fauna americana en una pintura andina que pretende explorar, experimentar y expresar la originalidad, y permite detectar la presencia de motivos indígenas en armonía con los cristianos.

En el siglo XVIII, estas manifestaciones artísticas llegan a su máxima expresión al mezclarse con los diversos aportes que hicieron los artistas indígenas durante años, este periodo ha sido nombrado por algunos autores como Barroco Americano; Marta Fajardo de Rueda (1999) plantea que las principales características de este estilo de pintura son: 1) La oposición dualista entre el equilibrio y la belleza con la expresión de lo anormal y lo macabro. 2) Una intensa espiritualidad y sentido de santidad. 3) Incorporación de elementos americanos, tales como el lenguaje local, la exaltación y la vitalidad de las imágenes metafóricas y verbales. 4) La prueba de que la pintura y el grabado importados de Europa hacia América fueron los puentes de comunicación entre el mundo aborigen y el cristiano.

Finalmente, es a través de las anteriores variables, que se puede rastrear la repercusión de los fenómenos de aculturación y transculturación en el proceso 'evolutivo' o de transformación, que experimentan los modelos de representación en Perú y Colombia, entre los siglos XVI al

XVIII, ubicando de manera más o menos precisa los cambios desarrollados al interior de las Bellas Artes del continente.

Como se mencionó anteriormente, es cuando los maestros españoles e italianos trabajaron hombro a hombro con los artesanos indígenas y mestizos, que se dio lugar a una nueva identidad cultural en los talleres y academias de arte; además, es a partir de la separación de ambos gremios que se potencia el valor simbólico y patrimonial del Arte Colonial Hispanoamericano en el cual convergen las raíces ancestrales, étnicas y artísticas, como resultado de dichos fenómenos, y que serían el primer paso de las exploraciones formales y conceptuales de los artistas locales que buscarían de manera persistente ese carácter diferenciador, ese plus, que harían de la producción local un Arte de carácter universal.

4. Análisis Iconográfico E Iconológico De La Imagen Colonial: Estilos, Motivos Y Formas En *La Sagrada Familia Con San Juanito de Diego Quispe Tito*

Atendiendo el segundo objetivo específico de este trabajo monográfico, se hará un acopio historiográfico y conceptual en la idea de reunir distintas visiones teóricas e históricas sobre la obra de Diego Quispe Tito para realizar un análisis iconográfico e iconológico de la pintura *La Sagrada Familia con San Juanito* (siglo XVII) (atribuida a Diego Quispe Tito), en donde se pueden hallar evidencias de la repercusión de los fenómenos de aculturación y sincretismo cultural en el nacimiento de las Artes Visuales de América Latina como consecuencia de la conquista española a finales del siglo XV.

Si bien el método iconográfico se origina en el siglo XVI, no es hasta inicios del siglo XX que enriquece las apreciaciones teóricas sobre las formas, las figuras y los significados que proporciona el mundo del arte colonial. El historiador del arte español Santiago Sebastián López introduce este método de estudio en Colombia en los años 60 del siglo XX, desde entonces algunos historiadores del arte fijaron su mirada en el arte colonial, virtualmente desconocido, revelando el espíritu de la sociedad colonial, comprendiendo que estos paradigmas semióticos trascienden su ámbito y se proyectan en todas las manifestaciones estéticas de la sociedad.

Marta Fajardo de Rueda (1999) plantea, dentro de las pautas a considerar para el estudio del arte colonial neogranadino, que, en primer lugar, se debe conocer muy bien la historia del arte español y portugués, así mismo, reconocer el papel de la Iglesia en el proceso colonizador por medio de la evangelización, por último, identificar las fuentes gráficas y literarias, donde se determina la compleja combinación entre teoría, arte, religión y teología, delimitando los parámetros estéticos y temáticos con los cuales debía presentarse la imagen.

Figura 1



La Sagrada Familia con San Juanito (siglo XVII). Óleo sobre tela. 122.6 x 164.2 cm. Diego Quispe Tito
Sala Duran, Arte y Subastas.

4.1 Referencias Gráficas Y Literarias De La Sagrada Familia

Las primeras apariciones de la alegórica imagen ‘La Sagrada Familia’ son de carácter literario, según la biblia católica, en el Nuevo Testamento, evangelio de San Mateo (escrito entre los años 80 y 90 d. C), en el capítulo 1, se identifica a los antepasados de Jesús y, luego en el capítulo 2 del mismo libro se narra el nacimiento del Mesías en Belén, y su posterior huida a Egipto “*Jacob fue padre de José, el marido de María, y ella fue madre de Jesús, al que llamamos mesías*” Mateo 1, 16-17. La formación de esta familia implicaba la combinación de los valores representados individualmente por los personajes, en este sentido, José conocido como padre y esposo protector del hogar, María como madre del Mesías y puente entre lo terrenal y lo divino, y

Jesús como la Palabra o el Verbo hecho carne, cumpliendo lo prometido por los profetas del Antiguo Testamento. La aparición de Juan Bautista en la escena –contrario a lo que puede suponerse–, no es rara ni escasa, miles de pinturas de la Sagrada Familia incluyen a este personaje ya que era primo de Jesús, y al interior del drama bíblico, bautizaría al Mesías en el Río Jordán; luego moriría decapitado por anunciar, defender y denunciar la verdad. La producción visual desarrollada en relación con la familia se convierte en motivo de gran importancia para la pintura dentro del corpus visual del siglo XVII. Según Martín Merino Sainz:

Es posible que la primera vez que esto ocurre sea en el momento bizantino del siglo XIII en que se representa una "Huida a Egipto" bellamente coloreada, con San José a pie detrás del asno, en que la Virgen lleva a Jesús en brazos (2010, pág. 10).

El surgimiento de esta alegoría puede rastrearse entonces en la idea de la Iglesia católica de crear núcleos familiares a partir de los modelos de representación de la Sagrada Familia contenidos en las imágenes, los cuales habrían de servir como célula de la estructuración social. En este sentido las imágenes de este motivo se convertían a sí mismas en instrumento de configuración social e individual; sobre esta base se comenzó a consolidar un corpus pictórico que tuvo como horizonte la construcción de actitudes individuales a partir de escenas relacionadas con la vida de Cristo y de la Virgen, la Sagrada Familia en general, los santos y los mártires, como un ejemplo de equilibrio espiritual y deber religioso. Según Juan Pablo Cruz Medina:

Configurada y reglamentada a partir de la cultura de la imagen derivada de la Contrarreforma católica iniciada con el Concilio de Trento (1545-1563), las pinturas de la Sagrada Familia debían configurarse a partir de los tres preceptos de la «Política de la imagen tridentina». Primero, debía contener verdades dogmáticas, es decir representar fielmente las historias relacionadas con el nacimiento y la infancia de Jesús, la vida de la

Virgen y la vida de San José. Segundo, debía «suscitar sentimientos de adoración a Dios». En otras palabras, la imagen de la Sagrada Familia debía acercar a los espectadores a Dios, así como al espíritu de santidad. Finalmente, debía «incitar a la práctica de la piedad» (2014, pág. 104).

Muchos grandes maestros europeos harán una versión de este tema, entre ellos Rafael, El Greco, Rembrandt, Miguel Ángel, Tiziano, entre otros. Es preciso señalar que, aunque algunas de las imágenes relacionadas con la Sagrada Familia (como los desposorios de José o de María y la infancia de Cristo), eran promovidas por los tratados de arte y la Iglesia en general, cuando llegaron al territorio americano se les imprimieron particularidades iconográficas o de composición propias de los artistas locales, donde los fenómenos de sincretismo cultural y aculturación logran propiciar las adaptaciones autóctonas, resignificaciones, apropiaciones, o manifestaciones híbridas anteriormente mencionadas, donde se representan las escenas bíblicas en un contexto americano, incluyendo la flora y fauna, o la topografía, específicas de cada región andina a donde llega la imagen original.

4.2 Primer Nivel: Análisis Pre-Iconográfico

En este primer estadio se pueden identificar a tres de los personajes principales en el primer plano de una zona boscosa; se trata pues de María y Jesús (niño) en brazos de su madre, contemplando a Juan Bautista arrodillado sosteniendo un bastón, acompañado de los personajes secundarios, el cordero blanco y el ave (a la derecha), un papagayo rojo y azul que mira la escena con frutos en sus garras y pico (en este caso específico el papagayo es pintado en esta obra como "firma" característica del taller, sin embargo, posee significados ancestrales de los cuales no puede evadirse). En el suelo las diferentes flores adornan el camino, bellas especies muestran la diversidad floral endémica existente en el territorio.

En el segundo plano tenemos a otro de los personajes principales de la alegoría, a la izquierda del lienzo José con un libro en sus manos y en posición de estudio parece guardar registros sobre algún acontecimiento con una planta florecida, un lirio que le sirve de pluma; en ese mismo plano, dos columnas doradas que se cortan en la parte superior del lienzo impiden determinar si es una puerta o un arco.

En el fondo un árbol proporciona alimento a tres papagayos más, dejando ver al final un castillo sobre la cumbre donde la arboleda se convierte en montaña, por último, un cielo despejado y fresco; todos estos son elementos que encierran la composición en un bucólico paraíso selvático, donde la primavera con el florecimiento de las flores y la abundancia de la fruta le dan la bienvenida a la Sagrada Familia al territorio americano. En síntesis, el cuadro muestra el episodio narrado en el Evangelio Apócrifo de Santiago alusivo al encuentro entre Cristo y su primo San Juan posterior a la huida a Egipto.

4.3 Segundo Nivel: Análisis Iconográfico



La Sagrada Familia con San Juanito. Diego Quispe Tito.
Lista de elementos a analizar a continuación.

Para este segundo nivel de lectura se propone una estructura numérica que permita identificar individualmente los significados intrínsecos de cada uno de los elementos determinantes y constitutivos de la escena o composición, esto con el fin de lograr un mayor acercamiento a los valores que representan.



1. **María:** En este caso se podría tratar de la Virgen de la Inmaculada Concepción, reconocible por su vestimenta roja con velo azul; sin embargo, esta advocación o imagen mariana parece más cercana a *La Virgen y el Niño* de Rubens de 1625, ya que la Virgen Apocalíptica como también se le conoce suele representarse sin el niño, y aplastando a la serpiente. En la pintura española de la segunda mitad del siglo XVII se representa a menudo a la Virgen coronada por las doce estrellas descritas en Apocalipsis capítulo 12, versículo 1. Esta característica se mantiene en

la iconografía de la Inmaculada Concepción hasta el presente; sin embargo, en este caso, la corona es simulada por el artista con una luz sutil que sale del velo y termina en puntas (también es un halo de santidad)⁸.

El objetivo principal de la exaltación que tuvo la Virgen como madre apuntó a la reafirmación de su persona, en la medida en que ella no es sólo un instrumento para que Cristo Salvador se encarne, sino que pasa a ser reconocida también como una dama cercana, una Señora dulce, humilde, maternal, amable y tierna, la Purísima Madre de Dios, la Santísima Virgen, un puente entre el Creador y la humanidad, una mujer que intercede ante Dios por los pecadores. Ella empezó a ser la mujer que habría de subvertir o cambiar el pensamiento misógino que imperaba

⁸ Un nimbo, halo o aureola (del latín *nimbus*, "nube oscura" o "aureola") es la luminosidad, a modo de corona, usualmente circular, que aparece detrás y alrededor de la cabeza en una imagen o icono. Como símbolo, hace destacar la luz espiritual o divina del personaje representado.

en la Edad Media, así que los teólogos se vieron obligados a manifestarse sobre el asunto, pues esta idea empezaba a aparecer en la liturgia cristiana y generaba gran controversia. La Santísima Virgen contribuía con su obediencia y cooperación al Plan de Salvación, a la Nueva Alianza de Dios con los hombres, al dar su Fiat o su sí en la Anunciación. Fue la Nueva Eva que reparó el pecado original o transgresión y desobediencia de los primeros padres (Adán y Eva), al igual que Jesús, quien funge como el Nuevo Adán.

Los fieles empezaron a exigir una relación de la imagen con los principios dogmáticos de la religión, entonces, la Inmaculada Concepción fue objeto de fuertes controversias especialmente en Sevilla a partir de 1615, y la Iglesia no proclamaría el dogma de fe, que la establecía como una de las figuras principales en cuanto a la representación de las imágenes del catolicismo, hasta el tardío siglo XIX (el 8 de diciembre de 1854). Empero, este pensamiento comenzó a surgir en su esplendor principalmente a partir de la segunda mitad del siglo XII.



2. Jesús (niño): Los fieles católicos reconocen la devoción a la infancia de Jesús de Nazaret en las festividades de Navidad. Esta surge de las narraciones de san Mateo, capítulo 1, sobre el nacimiento de Jesús en el pesebre de Belén, junto a su madre María y su padre José, acompañados de un buey y un asno o una mula (estos pasajes bíblicos también se relatan y con más detalles en el evangelio de san Lucas, capítulos 1, 2 y 3). Posteriormente serían visitados por los tres reyes magos que traerían tributos al Mesías (oro, incienso y mirra), y lo adorarían.

Cristo niño vestido de blanco remite a la idea de que será un guía espiritual, se le ve coronado por una luz sutil, como su madre y al igual que ella, funge como puente entre lo terrenal y lo divino. La fragilidad, inocencia y ternura de un bebé, su vestidura blanca, el semblante dulce,

son elementos que representan la sencillez, la santidad mesiánica, la pureza, y la humildad de Jesús, Hijo de Dios, al encarnarse y hacerse un niño pequeño por amor al Padre y a la humanidad, para salud y salvación del género humano, para reparar el pecado de los primeros padres (Adán y Eva). Así comienza la nueva alianza de Dios con toda la Humanidad, alianza que es sellada definitivamente con la muerte y resurrección de Jesucristo. Jesús verdadero Dios y hombre, se manifiesta encarnándose, perdona los pecados del mundo y nos retorna el acceso a la vida eterna, a la salvación y al cielo: "Y sabéis que él se manifestó para quitar los pecados y en él no hay pecado" (1 Juan 3, 5). Con su mano derecha, el Niño Jesús hace una señal de tres dedos juntos (índice, corazón y pulgar), con la cual representa el dogma de la Santísima Trinidad, es decir, Padre, Hijo y Espíritu Santo. Al mismo tiempo, este gesto sugiere un movimiento que se puede entender como la acción de bendecir a San Juan Bautista quien se dirige hacia Jesús mediante una genuflexión, y en posición de venia frente a él, reconociéndolo como el Salvador (y Jesús bendiciendo a san Juan, y avalándolo como el precursor del Mesías).



3. José: Una aureola casi invisible lo indica como santo (Mateo 1, 19: Mas José, su esposo, siendo, como era, justo [...], en la biblia este concepto *justo*, alude a un hombre *santo*), así que San José es aquel que brinda seguridad, es el sostén de la familia. Es quien apoya, sustenta, provee, y protege al Niño, quien lo ayuda y educa; en este sentido, los libros en la Edad Media simbolizaban a los hombres de ciencia,

concedores y pedagogos de la humanidad como dados a estas mismas características; José fue reconocido siempre como un hombre prudente, humilde, casto, y silencioso al interior de la cosmogonía cristiana, de allí viene el apodo "el santo silencioso". José es padre putativo de Jesús,

sin embargo, esto no quiere decir que lo adopta en el sentido legal de la palabra, más bien se refiere a que asume el rol paterno por orden divina.

Según el Evangelio de Mateo, era de oficio artesano, carpintero, oficio que enseñaría a su hijo. José constituye uno de los tres pilares que estructuran a la familia cristiana modelo, como se mencionó anteriormente, una familia ideal en la sociedad cristiana.

La iconografía paleocristiana mostró casi siempre a José de Nazaret como un hombre joven (la tradición refiere que al nacer el niño Jesús, José tendría unos treinta y tres años, y María entre los catorce y los dieciséis), pues no se conoce fecha de su muerte, y algunos teólogos creen que subió al cielo en cuerpo y alma ya que tampoco se tienen registros de su vejez. Según el padre Michel Gasnier:

Algunos documentos de la iconografía antigua le muestran joven e imberbe, y cuando la imaginería moderna nos lo representa con rasgos de un anciano, queremos creer que es para subrayar, más que su edad, la perfección de sus virtudes, especialmente su prudencia y madurez (1980, pág. 68).

La flor que José sostiene en la iconografía josefina parece ser la *Lilium candidum*, también conocida como lirio o azucena, procedente de Siria y Palestina, reconocible por su tallo largo y grandes flores blancas; en la antigüedad eran sinónimo de pureza, y se introdujeron en la cultura popular española con este significado.



4. Juan Bautista: El origen de Juan Bautista se encuentra en el Evangelio de San Lucas, donde el apóstol narra la anunciación que le hace el ángel Gabriel al sacerdote Zacarías (padre de San Juan Bautista). “Pero el ángel le dijo: Zacarías, no tengas miedo, porque

Dios ha oído tu oración, y tu esposa Isabel te va a dar un hijo, al que le pondrás por nombre Juan” San Lucas 1, 13-14.

Su madre Isabel fue pariente de María, eran primas, y ambas hicieron parte de un episodio muy conocido dentro de la tradición cristiana, denominado la Visitación de María a santa Isabel (Lucas 1, 39-56), y el cual tiene que ver con el salto de gozo de Juan (en el vientre de su madre Isabel), cuando María acude a visitarles luego de la Anunciación de la Encarnación de Jesús, anunciación de parte de Dios a través del ángel Gabriel, de que la Virgen va a ser la Madre de Dios (Lucas 1, 26-38). Dice el evangelista San Lucas: “el niño saltó de gozo en el seno de Isabel, y ella quedó iluminada por el Espíritu Santo. Entonces exclamó con voz muy fuerte: «¿Quién soy yo, para que venga a visitarme la madre de mi Señor?»” San Lucas 1, 41-45. La iconografía cristiana tiene muchas variantes frente a su imagen, sin embargo, en este caso específico, puede identificarse por la descripción de su atuendo por parte del apóstol San Mateo: “la ropa de Juan estaba hecha de pelo de camello, y se la sujetaba al cuerpo con un cinturón de cuero” San Mateo 3, 4-5.

En la escena se puede ver a Juan Bautista recibiendo la bendición de Jesús niño (en brazos de su madre; según los documentos, Juan sería seis meses mayor que Jesús [Lucas 1, 36-37], identificando que, el artista agregó tiempo entre las edades de los dos personajes). Se lo representa inclinado sobre un cordero y con un bastón pastoral, sinónimos del rol especial que tendrá en la vida de Jesús (el cordero de Dios), como primer precursor espiritual del Mesías y quien lo bautizará en el Río Jordán; así mismo se lo representa con un velo rojo que, al interior de la tradición medieval, es visto como augurio de la pasión y del martirio que viviría al momento de su decapitación al final de su vida. En la filacteria o cinta que pende del bastón pastoral dice: "ECCE AGNVS DEI" que traducido del latín quiere decir: “HE AQUÍ EL CORDERO DE DIOS” ya que

Juan es el precursor, es decir, indicaba a la gente de su tiempo que Jesús era el Mesías anunciado por los profetas, para la salvación del mundo.



5. **Papagayo:** Lleva en las patas unas cerezas, símbolo tradicional de la fruta del Paraíso. Muy pocas obras de Diego Quispe Tito están firmadas, por lo general, él y su taller propenden por pintar características de la fauna y flora local como firma, entonces, como se mencionó anteriormente y según varias pinturas del mismo taller, el papagayo pintado en esta obra es una "firma" característica del Taller de Diego Quispe Tito.

Por otra parte, las aves endémicas de la region andina constituian una parte muy importante en el imaginario indigena de la epoca. Relacionadas con brujos, chamanes o dioses, estas bellas aves simbolizan la temporalidad y la abundancia; mitos y leyendas prehispánicos se fundaron sobre estas aves por su capacidad de ‘hablar’ o replicar palabras. Los indígenas creian que estas aves los guiaban a tesoros escondidos custodiados por fenomenos o influjos mágicos poderosos y complejos. Esta ave tiene un valor simbólico bastante rico para los pueblos mayas pues su significado emblemático estaba relacionado con el fuego, el sol y su energía. Según Octavio Ortega:

También determinadas etnias de pueblos con fuerte impronta mítica, entre las que se encuentra la tribu de los indios Bororo, mantenían la creencia de que el papagayo era una de las aves que formaba parte del ciclo desarrollado en la denominada transmigración de las almas y, en consecuencia, durante ese tiempo las almas se reencarnarían de forma provisional en un papagayo (s. f., pág. 8).



6. Flora: Bajo el papagayo se pueden ver quillas rojas (*nukchus*), que según Teresa Gisbert y José de Mesa (1962) son las flores sagradas de la reina Inca (*coya*) metáfora de la Virgen María (*Regina Coeli*). Estas Flores propias o endémicas de Cuzco, poseen un tono rojo intenso en los pétalos que simboliza la sangre de Cristo. “La presencia

de ñucchu en la procesión del Señor de los Temblores es otra muestra del sincretismo religioso que caracteriza a la devoción católica en los pueblos de Perú, la mezcla de los rituales católicos con la tradición ancestral andina” (Hurtado, 2018, párr. 5).



7. Las columnas doradas: Este elemento, tal como se mencionó antes, se encuentra ocupando la composición, tanto en la parte superior como en los lados derecho e izquierdo de la imagen (pero aparecen truncas o cortadas por el borde superior del cuadro, no completas), por ende, se imposibilita identificar o establecer con precisión si es una puerta, un arco o un puente.

Suponiendo que es una puerta puede hacer referencia a una escena del Protoevangelio de Santiago, que forma parte de algunas series de la vida de la Virgen en donde se describe a San Joaquín y Santa Ana, de avanzada edad, al descubrir que Ana está embarazada, ambos se encuentran y se abrazan ante la Puerta Dorada de Jerusalén. Por otra parte se podría deducir que se remonta a las puertas de paraíso, donde son bienvenidos los reparadores de la humanidad, Jesús como el nuevo Adán y María como la nueva Eva. Este paraíso sería ahora el *Nuevo Mundo*, con la riqueza espiritual, geográfica y económica que promete.



8. El castillo: En el fondo se erige un castillo en la cumbre de la montaña. Según Ana Pérez González:

En la Edad Media fue muy habitual que los artistas, guiados por la descripción que de la *Jerusalén celeste* se ofrece en la Biblia, en el Apocalipsis 21,12-21, produjeran representaciones que se asemejaban

en su forma a estructuras más o menos fortificadas o castillos, como símbolo de la Iglesia terrestre por un lado y también aludiendo al reino celeste definitivo de Dios, es decir la Jerusalén celeste. (2017, pág. 41)

En este caso representa también la llegada de la Iglesia cristiana al continente americano, triunfante en su misión evangelizadora por todo el territorio, además, ubica a los personajes en América como el nuevo paraíso, donde una continuación del drama bíblico es desarrollada en las montañas andinas.

4.4 Tercer Nivel: Análisis Iconológico

Para el tercer nivel de lectura de esta imagen se reconocerá cuáles eran las circunstancias políticas, económicas y sociales de la época, asociadas a la producción artística de Diego Quispe Tito y su Taller, visualizando las mentalidades o modos de pensamiento de los cuales la obra es sintomática o representativa.

Figura 2

Visión de la cruz (1631). Óleo sobre lámina. Diego Quispe Tito. Convento de Santo Domingo, Cuzco

Don Diego Quispe Tito nació en San Sebastián del Cuzco en 1611, y falleció en la misma ciudad en 1681. Fue un pintor peruano del siglo XVII de ascendencia indígena, perteneciente a una de las más ilustres panacas imperiales; considerado por los arquitectos e historiadores Teresa Gisbert y José de Mesa como uno de los miembros destacados, y el más insigne representante de la Escuela Cusqueña del siglo XVII. Fue seguidor de su compatriota el pintor peruano Gregorio Gamarra del que no se tienen datos sobre su vida, sin embargo, se sabe que llegó al Cuzco desde Potosí, para convertirse en discípulo del padre jesuita Bernardo Bitti, clérigo artista que marca el inicio del desarrollo del arte cusqueño al estilo manierista.

Figura 3

La Ascensión (1634). Óleo sobre tela. Diego Quispe Tito. Iglesia de San Sebastián

El estilo de pintura con aspiración manierista que desarrolló Don Diego Quispe Tito, se consolidó a partir de la contemplación de grabados y tablas de artistas flamencos, como Antonio Wierix o Ferdinand Bol, además de las enseñanzas del mismo Bernardo Bitti que repercutían con viva presencia en los talleres de arte del Perú; no obstante, según Elena y Tomás Hernández (2021) ya desde sus primeras obras la *Visión de la cruz* (1631), y *La Ascensión* (1634), se aprecia el gusto de Don Diego por los elementos decorativos y característicos de procedencia indígena: plantas, flores y pájaros autóctonos, mismos que se mezclan con los lenguajes visuales de los modelos y estampas europeas, potenciando las escenas religiosas con los símbolos precolombinos.

Su actividad artística “se desarrolló a partir de 1627 a 1681, las evidencias documentales respecto a su obra son escasas; pero se sabe que existe una amplia productividad artística-plástica de este genial pintor andino” (Olivera, s.f., párr. 1). Como se mencionó anteriormente, en los

primeros años de la colonia los artesanos indígenas trabajaban como asistentes o aprendices en los talleres de los maestros españoles e italianos que llegaron al continente con la misión de implantar sus códigos iconográficos; sin embargo, a medida que los artistas locales ganaron independencia política y religiosa, su pintura fue fluyendo hacia los elementos mestizos “dos maestros indígenas fueron los que dominan esta corriente pictórica: Basilio Santa Cruz Pumacallao y Diego Quispe Tito, estas personalidades terminan por imponer su estilo frente a los españoles y criollos” (Olivera, s.f., párr. 1).

Figura 4



Sagrada Familia del pajarito (1950). Óleo sobre lienzo. 144 × 188 cm. Esteban Murillo. Museo del Prado.

Don Diego se consagra como un artista de gran prestigio en la ciudad del Cusco a partir de la década de 1660, como resultado del gran virtuosismo que demuestra al trabajar en el templo de San Sebastián, que había sido destruido por el terremoto de 1650, y Diego Quispe Tito fue el principal artista encargado de la decoración del nuevo templo. Los motivos más recurrentes en la pintura de este maestro peruano inician en el Templo de San Sebastián con las obras dedicadas al martirio y muerte del Santo, posteriormente trabaja sobre la vida de san Juan Bautista, la infancia y Pasión de Cristo; en la recta final de su vida y su obra, se concentra en los motivos del Juicio

Final y su conocida serie del Zodiaco, serie que está compuesta en la actualidad por nueve lienzos, cada uno corresponde a un signo zodiacal en relación con una parábola de la vida de Cristo. Entre los referentes visuales pictóricos que se pueden señalar como el punto de partida de esta obra, se pueden nombrar a Rubens, Murillo y Zurbarán, artistas que destacaron por el gran nivel y la calidad de su pintura religiosa; estos maestros habían trabajado repetidas veces sobre los motivos marianos como la Inmaculada Concepción y la Sagrada Familia, pinturas bellísimas de las cuales se conoce que llegaron a América y fueron aceptadas rápidamente por los locales.

Figura 5



La sagrada Familia con papagayo (1630). Óleo sobre lienzo. Peter Rubens Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Rubens-Sagrada_familia_con_papagayo.jpg

Al parecer es Rubens la fuente visual de donde Don Diego toma las formas para la figuración de María y Jesús niño, aunque lo presenta más joven. Por otra parte, con la figura de José, el artista andino prefiere ceñirse a la descripción de los antiguos documentos iconográficos, en los que se señala que era un hombre joven, maduro y prudente. Además, parece tomar también de Rubens la idea de una composición de la Sagrada Familia acompañada por un ave como el papagayo, con los personajes inmersos en un ambiente tropical-selvático semejante a los territorios

suramericanos. Para la figura de San Juan Bautista, el artista andino parece recurrir a la descripción de su traje por San Mateo en el Nuevo Testamento, es así como el personaje que en su pintura realiza Don Diego termina siendo muy similar al de Zurbarán en *Virgen con el Niño y San Juanito* (1658). En esta pintura Francisco Zurbarán es más consecuente con la diferencia de edad entre los dos personajes.

Figura 6



Virgen con el Niño y San Juanito (1658). Oleo sobre lienzo. 137 x 104 cm. Francisco Zurbarán. The San Diego Museum of Art.

Entonces, es a través de este derrotero de información descubierto por el método iconológico como se puede afirmar que, por un lado, Diego Quispe Tito utilizó las técnicas de composición, sombreado e iluminación al estilo manierista y flamenco, además, recurrió con frecuencia a rúbricas iconográficas españolas para la figuración de los personajes bíblicos de la tradición católica, al estilo Barroco; por otro, al ser de ascendencia indígena, Don Diego mezcla armoniosamente el Antisuyo peruano con las escenas religiosas, donde los espacios abiertos posibilitan que aparezca la fauna y flora local como síntoma de sus preguntas por la identidad, resistencia, innovación y originalidad hispana, es el valor de esta simbiosis cultural en su pintura

el que lo convierte en el mayor representante de la escuela cuzqueña. Durante los primeros años del contacto entre los españoles y los indígenas en el territorio, las comunidades nativas se resistían a olvidar radicalmente sus creencias, dichos elementos de sus cosmogonías pervivieron ocultos, velados o yuxtapuestos en la pintura virreinal del siglo XVII en la obra de pintores como Diego Quispe Tito, donde el artista andino representa elementos formales, ideológicos, conceptuales, y espirituales de su origen amerindio; en este orden de ideas, Rose Torres Pinto plantea que:

El afán evangelizador a través del arte produjo en un momento determinado la apropiación de las imágenes religiosas por parte del poblador andino, [...] Sin embargo, eventualmente éste incluirá modelos iconográficos propios dentro del espacio artístico virreinal, con el posible propósito de originar de ese modo un medio participativo de sus creencias originales (2018, pág. 55).

Finalmente, es así como se pueden evidenciar los fenómenos de aculturación, transculturación y sincretismo cultural en la obra de Diego Quispe Tito, en la cual se mezclan diferentes temas y motivos del mundo europeo con elementos sagrados de la cosmogonía aborígen americana, dando origen a esa pintura mestiza que se escapa de las rubricas europeas y concluye en manifestaciones e interpretaciones novedosas del panteón cristiano.

5. Estudio Comparativo. Intereses Formales Y Conceptuales De Gregorio Vásquez De Arce Y Ceballos Y Diego Quispe Tito

Para proceder con el ejercicio comparativo a partir de la obra de estos dos artistas coloniales, primero se revisará la vida y obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, estableciendo las variables formales y conceptuales de su trabajo equiparables y comparables con las que se evidenciaron en la obra de Diego Quispe Tito en el capítulo anterior. A continuación, se identificarán las circunstancias políticas, económicas y sociales de la época, asociadas a la producción artística de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, visualizando las mentalidades o modos de pensamiento de los cuales su obra es sintomática o representativa.

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos nació en Santafé de Bogotá, Nuevo Reino de Granada (actualmente Bogotá, Colombia), el 9 de mayo de 1638, y murió en la misma ciudad, el 6 de agosto de 1711. Don Gregorio era descendiente de una familia andaluza, que llegó al territorio americano proveniente de Sevilla, España, en el siglo XVI. Estudió en el Colegio Seminario de San Bartolomé, con los padres jesuitas, y luego en el Colegio Gaspar Núñez de los padres dominicos.

No se sabe mucho sobre la infancia de este pintor colonial, se cree que comenzó en el oficio de pintor por directriz de su padre, según su primer biógrafo “el historiador José Manuel Groot, su padre lo dedicó al arte bajo la enseñanza de Baltasar Figueroa, pintor entonces de gran reputación” (Republica, s.f., párr, 2). En su madurez Don Gregorio contrajo matrimonio con doña Jerónima Bernal, y tuvieron un hijo a quien bautizó con el nombre de Bartolomé Luis, y una hija llamada Feliciano Vásquez de Arce Bernal (también pintora).

Sus primeras lecciones de pintura las recibió en el taller de los Figueroa muy popular en aquella época, este episodio de su vida es muy recordado por los historiadores ya que lo

expulsarían del taller en 1658 por una discusión con el propio Baltasar Figueroa; al parecer dicha discusión tendría su origen en una pintura de San Roque, la cual se le encargó terminar a Don Gregorio, según la Red Cultural del Banco de la Republica “[...] se dice que al pintar correctamente los ojos de un San Roque, su maestro lo despidió por considerar que ya podía poner solo un taller” (s.f., párr, 2), las lecturas contemporáneas de este suceso apuntan a que su maestro lo expulsa del taller por envidia, al verse superado por uno de sus alumnos en cuanto a técnica pictórica.

Figura 7



Virgen con el niño. (1657-1710). Óleo sobre tela. Vásquez de Arce y Ceballos, Gregorio. Museo colonial de Bogotá.

Su trayectoria artística está marcada por la calidad y precisión de su dibujo, como lo demuestran los que se conservan en el Museo de Arte Colonial de Bogotá; en cuanto a la pintura, generalmente sus modelos proceden de los grabados flamencos importados por la Corona española y por las cortes católicas como se mencionó anteriormente. Se cree que los grabados del Pintor Pedro Pablo Rubens (1577-1640), pintor barroco alemán, de la escuela flamenca, fueron una de las principales fuentes referenciales en el trabajo del pintor neogranadino, y es gracias a estos

grabados y las lecciones de sus maestros que “Vásquez desarrolló una pintura trabajada por delicadas capas de color, en la cual estableció contrastes de luz y de sombra a la manera de los maestros italianos y españoles de su época” (Republica, s.f., párr, 2). Don Gregorio fue un gran pintor de los temas religiosos, le gustaba estructurar grandes composiciones donde había espacio para inscribir a las figuras en escenarios abiertos dando lugar a delicados paisajes, esto le permite reunir una numerosa clientela compuesta por las comunidades religiosas no sólo de Santafé, sino de otros lugares tales como Tunja, Santafé de Antioquia, Cartagena y Popayán; sin embargo, contrario a Diego Quispe Tito, el pintor neogranadino compone sus escenarios ajenos al verdadero paisaje americano: montes, ríos, vegetación, fauna y clima, todo lo anterior es tomado enteramente de los modelos académicos de representación europeos, dictados en las academias y talleres de arte colonial.

Figura 8



Virgen de las Nieves. (1657-1710). Óleo sobre carey. Vásquez de Arce y Ceballos, Gregorio. Museo del Seminario, Bogotá.

En la recta final de su vida fue apresado (en 1701), condenado a prisión por haber participado en la fuga de María Teresa de Orgaz con Bernardino Ángel de Isunza del “[..]convento de clausura de Santa Clara, donde fue recluida la muchacha cuando sus padres se enteraron de sus amoríos con el prestante juez español” (Cardona, 2017. párr, 7). Cuando sale de prisión sólo es la sombra del gran pintor neogranadino que fue alguna vez; en mal estado y débil de salud pasaría los últimos días de su vida, además con una situación económica precaria. En 1710 enloqueció definitivamente y no pudo volver a pintar, falleciendo en 1711 en Santa Fe de Bogotá, a los 73 años, en este sentido “Vásquez no dejó discípulos, aunque sí algunos seguidores. A su muerte, ocurrida en 1711, sobrevino un período de decadencia de la pintura que pareció ser general en Hispanoamérica” (Republica, s.f., párr, 2).

Figura 9



Sagrada Familia. (1660-1714). Óleo sobre tela.
Vásquez de Arce y Ceballos, Gregorio. Museo
Banco de la República, Bogotá.

Los motivos predilectos en su obra se centran en la Inmaculada Concepción y La Virgen Apocalíptica, como se ha mencionado anteriormente, los temas marianos fueron fundamentales para la colonización del continente por su rápida integración al contexto, en este sentido, casi todos

los artistas hispanoamericanos representarían la vida de la Virgen. Además, serán recurrentes también en su obra las representaciones de la Sagrada Familia, San José con el Niño, y diversas escenas de la vida de Jesús, los apóstoles y mártires de la Iglesia; también algunos santos como Santo Domingo de Guzmán o Santa Rosa de Lima.

En este orden de ideas se puede afirmar que, Don Gregorio fue un excelente pintor, destacado como el más importante o representativo de la época del Nuevo Reino de Granada, ya que pertenece a las primeras generaciones de criollos que no conocen España, su obra se regía por las reglas del arte académico bajo las directrices españolas de los manuales, cartillas y tratados de arte o de pintura. Vásquez ubica geográficamente a sus personajes en espacios abiertos dando lugar a delicados detalles y especial atención a los paisajes, sin incluir en ello la geografía local, es decir, los espacios estructurados por Don Gregorio si bien son paisajes naturales, se mantienen dentro de las representaciones europeas de bosques y jardines (como era común en el Barroco e incluso en el Renacimiento); dentro de las fuentes referenciales y visuales en las cuales se inspiraba a la hora de crear sus composiciones se encuentran las pinturas europeas, favoreciendo las configuraciones iconográficas religiosas de Zurbarán y Murillo, que inspiraban la producción artística de gran parte de los artistas coloniales del siglo XVII en cuanto a principios barrocos y valores *contrarreformistas*, además, ciertos libros teológicos y los grabados que se enviaban a las colonias, con la aprobación de la Corona y de la Iglesia. Fue un maestro en todo el sentido de la palabra en la técnica y práctica del dibujo, reconocido como un dibujante seguro, de línea firme y blanda, que tendía por componer enormes piezas al estilo del Barroco español, con algunos rasgos del Manierismo italiano en la figuración de los personajes.

Pese a estar influenciado por pintores barrocos y flamencos, en algunas de sus obras utilizó técnicas criollas aprendidas de los indígenas, tales como el empleo de la goma elástica que tiene

la ventaja de poder extenderse en capas delgadísimas sobre la superficie del cuadro, también, el uso de los colores extraídos de arcillas y tierras. En este punto hay que recordar que su obra es expresión e interpretación material y espiritual de su tiempo y su territorio, en este orden de ideas, esta parte del arte colonial propuesto por Gregorio Vásquez plantea “un estilo donde se hallan integrados los preceptos ibéricos y las necesidades del Nuevo Mundo” (Bayona Y. A., S,F, pág. 8).

En la obra de Vásquez se puede evidenciar la convergencia de múltiples estilos artísticos, donde las premisas góticas y medievales españolas se combinan con las nuevas tendencias renacentistas provenientes de Italia, luego llegaría el Barroco que, siendo el estilo artístico predilecto de la Contrarreforma se dispuso a armonizar dicha mezcla; en América esta amalgama de estilos artísticos se descompuso de muchas y variadas formas mediante los fenómenos de aculturación, transculturación, apropiación y sincretismo cultural, fenómenos que permitieron a la escuela de pintura cuzqueña por ejemplo, reconocerse como una de las más exitosas academias de Arte de la época. Contrario fue lo que sucedió en la Nueva Granada donde Gregorio Vásquez “se acercó a una mayor similitud de sus pinturas con la española en la búsqueda de valores, elementos comunes que unió y simplificó en su obra en busca de lo aceptado y lo representativo para su época” (Bayona Y. A., S,F, pág. 11).

Durante este periodo el arte fue, casi en su totalidad, un medio de representación de imágenes y símbolos propios de la imaginería cristiana, entonces los “pintores como los Figueroa, los Fernández de Heredia, los Vásquez y los Acero de la Cruz, fueron artistas criollos al servicio de la Iglesia Católica, con el propósito de repetir y prolongar los temas, las formas y las técnicas españolas” (Bayona Y. C., S,F. párr. 10).

Vásquez no solo fue uno de los artistas más notables de su tiempo, también fue uno de los más activos dejando alrededor de 500 piezas entre óleos y dibujos, así mismo realizó 106 dibujos a pincel que son los más antiguos sobre papel de todo el continente. Luego de que lo expulsaran del taller de los Figueroa Don Gregorio obtiene una cierta independencia y se dedica a mejorar su técnica y a interrogar la calidad de los materiales que usa en su ejercicio pictórico, exhibiendo en sus obras espontaneidad, viveza y una gran habilidad para los detalles que no obtenía de los grabados que debieron llegar a sus manos.

Figura 10



Regreso de la Huida a Egipto. Óleo sobre tela (Siglo XVII)
Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Museo Colonial de
Bogotá.

Figura 11



La Sagrada Familia con San Juanito (XVII). Óleo sobre tela. 122.6 x
164.2 cm. Diego Quispe Tito
Sala Duran, Arte y Subastas.

Durante el siglo XVII, ambos artistas (Vásquez y Quispe Tito), representaron una versión de uno de los motivos alegóricos más frecuentes de la época, se trata del regreso de la Sagrada Familia de la huida a Egipto. En la pintura de los dos artistas se puede notar la yuxtaposición de

imágenes y la mezcla de técnicas donde se añade la impresión de volumen por medio del color, sin embargo, mientras Vásquez recurrió a un estilo tenebrista de carácter español, Quispe Tito buscó aproximarse más a la realidad inmediata de su entorno, y con cierto naturalismo recurre a una simbiosis artística entre los estilos del Barroco y Manierismo (en el cual predomina la saturación y los claroscuros). Entonces ¿cuáles son aquellas similitudes y diferencias entre la obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos y la de Diego Quispe Tito, que posibilitan una comparación formal en cuanto a sus intereses conceptuales?

Por medio de la revisión historiográfica e iconológica de los dos artistas en mención, varios factores pueden identificarse como similitudes o diferencias entre sus pinturas, la primera gran diferencia entre ellos estaría relacionada con su origen étnico⁹, tal como se ha mencionado anteriormente; Quispe Tito de origen indígena provenía de una de las más ilustres panacas imperiales de Cuzco, mientras que Vásquez provenía de una familia de ascendencia andaluza, inmigrantes de Sevilla, España, que se establecieron en la actual América del Sur durante el siglo XVI.

Este hecho marca la ruta por la cual los dos artistas comenzarían sus indagaciones formales, preguntas epistemológicas y experimentaciones en el campo artístico. Por un lado, Vásquez introducido al oficio pictórico por directriz de su padre, pasaría la mayor parte de su vida trabajando para las órdenes religiosas; en este orden de ideas, la gran mayoría de la clientela que logró reunir, le encargó pinturas relacionadas estrechamente con los dogmas de la iglesia cristiana, un ejemplo de lo anterior pueden ser las más de 30 obras que realizó para los conventos e iglesias de Santo Domingo. En este sentido, Vásquez se centró en la refinación de su pintura en cuanto a

⁹ El origen étnico se refiere a la identidad de un grupo y denota a las personas vinculadas por un amplio pasado común.

las normas de representación religiosa establecidas en los manuales, cartillas, tratados de arte y pintura de entonces, además de los lineamientos del Concilio de Trento; por otro, Quispe Tito experimenta dos estadios en su obra, en sus primeros trabajos Don Diego, bajo la influencia de Gregorio Gamarra¹⁰, se centra en el estilo Manierista que Bernardo Bitti introdujo en la escuela de pintura cuzqueña, sin embargo, en su etapa madura aprende el arte flamenco a través de los grabados provenientes de Europa, y posteriormente se vuelca sobre el estilo Barroco donde va a fusionar armoniosamente el arte flamenco con los elementos indígenas del Antisuyo peruano, arboles, paisajes, animales y sus coloridas aves (en especial el papagayo que simboliza la unión de lo profano y lo sagrado), todos estos, asuntos claves, que permiten evidenciar el proceso y la evolución de su pintura mestiza.

Figura 12



El juicio final. (1673). Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Iglesia de San Francisco, Bogotá

Figura 13



Pasaje de la vida de santa Úrsula. (1650). 113.9 x 147.4 cm. Diego Quispe Tito, atribuido. Óleo sobre lienzo. Museo Soumaya, Fundación Carlos Slim

En cuanto a sus intereses conceptuales, Vásquez trabajó en una era dominada por el estilo barroco hispanoamericano que prosperó en el territorio a partir de 1650 hasta 1750. Durante esta

¹⁰ Gregorio Gamarra fue un pintor peruano del siglo XVII del que no se tienen datos de su vida. Fue discípulo de Bernardo Bitti.

época Santafé de Bogotá poseía una cultura vibrante y el auge del arte religioso creó una demanda de imágenes para acompañar los rituales cristianos dentro y fuera de los templos e iglesias; esto influyó enormemente a los artistas neogranadinos y en especial a Gregorio Vásquez el cuál se dedicó a trabajar los temas religiosos a lo largo de toda su carrera artística, en “él culmina el esfuerzo de estos por mimetizarse con los europeos de su tiempo que ellos pudieron conocer y que el gusto imperante en el Nuevo Reino reconocía como modelos indiscutibles” (Tovar, 1976, pág. 35). Esta actitud hispánica-criolla y a la vez virreinal, haría de Vásquez el artista neogranadino más representativo de la época colonial.

Por otra parte, Quispe Tito logra mezclar el estilo manierista y el estilo flamenco en una pintura de luces focalizadas y artificiales, ubicadas estratégicamente para resaltar las cualidades de sus personajes. Los ornamentos y detalles de la follajería presentes en su pintura (como las flores, en este caso las quillas rojas o nukchus) son una representación de la identidad hispanoamericana participando en la formación de un discurso histórico, social y religioso novedoso para la época, ya que no pretendía imitar los modelos europeos.

Como la mayor parte de los artistas pertenecientes a la escuela de pintura cuzqueña, Quispe Tito buscó de manera persistente dar a su pintura un carácter universal, donde sus exploraciones artísticas enmarcan el deseo del artista local de participar abiertamente en los diálogos sociales, religiosos y filosóficos de la sociedad colonial, entendiendo que estas problemáticas escapan de sus ámbitos para desembocar en las manifestaciones artísticas de cualquier naturaleza, haciendo visible la revolución de la expresión pictórica en el Perú.

Los diferentes ismos, tendencias y cánones clásicos establecidos al interior de la historia del arte latinoamericano reconocen a los estilos artísticos desarrollados por los artistas locales como simples copias de los modelos iconográficos traídos de Europa, sin comprender que estas

manifestaciones artísticas se han convertido en parte del pasado y legado de las comunidades nativas del continente, donde las expresiones emocionales y subjetivas, enriquecen las obras de arte en cuanto a su valor simbólico, artístico y patrimonial.

Es aquí donde el arte se manifiesta a través de diferentes técnicas y puntos de vista, luciendo un virtuosismo técnico capaz de sobreponerse a las dificultades formales, tales como lo étnico, desembocando en fenómenos plásticos estructurados por lenguajes distintos, que, en conjunto, logran una armonía y una exaltación de valores artísticos.

6. Conclusiones

La conquista social, militar, cultural y religiosa llevada a cabo por los europeos en el continente americano a finales del siglo XV, posibilita el intercambio y transformación de los códigos y modelos de representación principalmente en el campo de la pintura y la escultura, permitiendo a los artesanos nativos de América apropiarse de las técnicas y estilos traídos por los españoles e italianos en sus tratados de arte y pintura; sin embargo, en el contexto local, los artistas hispanos buscarían la forma de dar un carácter universal al arte producido en el territorio, reforzando el significado espiritual de estas manifestaciones culturales incluyendo elementos propios de su cosmovisión, cosmogonía y geografía, por medio de los fenómenos de aculturación, apropiación y transculturación producto del contacto entre los *Dos Mundos*.

Evidentemente estos cambios repercutieron en todas las esferas de la colonia (social, política y económica). Con el paso del tiempo y el trabajo colaborativo, la disposición de los europeos en relación con el artista local se tornaría un poco más condescendiente, y lo dotaría de mayores libertades en el campo artístico; esta transformación de los ideales conservadores en el arte permitiría al mestizo, criollo e indígena, reclamar mayor participación en las jerarquías sociales, eclesiásticas y administrativas.

Posteriormente en el siglo XVIII, se reafirmará la expresión andina de los artistas indígenas al separarse del gremio de artistas académicos, entonces, la transgresión iconográfica y la experimentación artística que tuvieron lugar en la Escuela Cusqueña –de la mano de Diego Quispe Tito como el pintor más destacado– posibilitaron el nacimiento de un arte mestizo en el que convergen los valores y significados sagrados del mundo aborigen junto con las técnicas y conocimientos de la tradición europea.

El prestigio conseguido por los artistas locales puede ser leído como la primera intención de estructurar un discurso en América, no como periferia europea, sino como actor participativo en la historia del arte y su estudio permitirá ahondar en el conocimiento sobre los orígenes culturales y artísticos de Latinoamérica.

En este sentido, el acceso de las castas indígenas a la condición de clientes o marchantes es un factor social importante a tener en cuenta en el proceso de independización de la pintura hacia su expresión andina; las composiciones iconográficas novedosas del gremio de artistas mestizos e indígenas, logran poco a poco ganar terreno en la cultura hispana, mezclando equilibradamente las antiguas nociones cosmogónicas prehispánicas con la cosmovisión e idiosincrasia española, en una pintura que rompe todos los cánones académicos-estéticos de la época; los modelos de representación que habían sido heredados y copiados de generación en generación, a partir de la influencia estética de los primeros artistas europeos que llegaron al continente hasta los últimos criollos e indígenas que aceptarían sus códigos de comunicación y sus rúbricas visuales, fueron cediendo o derivando luego hacia los movimientos indigenistas y la reivindicación cultural, y posteriormente hacia los movimientos independistas de la mitad del siglo XVIII en América.

En este orden de ideas, la necesidad de independencia en el campo artístico abrió la posibilidad de permear con la imaginación local todas las esferas de la sociedad colonial, permitiendo más tarde la participación en actividades administrativas, religiosas y políticas a los indígenas y criollos, entonces, es a través de estos acercamientos teóricos, que se pueden obtener pistas de la idiosincrasia de los habitantes del continente americano desde la conquista y durante la colonia, entendiendo el trasfondo sociológico del contexto virreinal, para proponer novedosos diálogos que enriquezcan el conocimiento sobre la historia cultural y la identidad nacional.

La obra de Diego Quispe Tito y la de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, brindan todas las evidencias en las cuales se puede rastrear la evolución o el proceso de transformación de las rúbricas y modelos visuales europeos mediante los fenómenos de aculturación y transculturación. Por una parte, Quispe Tito muestra la fusión del arte Flamenco y Barroco con los elementos propios del territorio americano, incluyendo el Antisuyo peruano, la fauna y flora local, y los animales sagrados de las comunidades indígenas para potenciar el valor simbólico de sus representaciones; por otra, Gregorio Vásquez utiliza el acervo de conocimientos y técnicas indígenas, tales como el uso de la goma y los colores que proceden de tierras y arcillas, para potenciar su pintura manteniéndose al interior de los lineamientos o directrices de los tratados de arte y pintura que los españoles e italianos trajeron consigo al continente.

Finalmente, la comparación formal y conceptual entre ambos artistas (Quispe Tito y Vásquez) sirve entonces como evidencia de las fuerzas que se pusieron en tensión una vez ambas culturas entraron en contacto; identificando cuáles fueron los conceptos estéticos, discursos, programas visuales, narrativas, sistemas de representación a los que cada uno atendía en su ejercicio pictórico, así como los temas privilegiados y recurrentes para los artistas en mención, y por qué dichos temas llegaron a ser importantes al interior de su producción plástica. Todo esto permite legitimar y validar un legado cultural, patrimonial, ancestral e identitario de dos pintores representativos del arte colonial latinoamericano, a partir de su producción pictórica, en el contexto histórico barroco.

Bibliografía

- Acaso, M. (2009). *El Lenguaje Visual*. Madrid: Grupo Planeta.
- Albelo, J. (18 de diciembre de 2014). *CROMA CULTURA*. Obtenido de <https://www.cromacultura.com/manierismo/>
- Baena, G. (1985). *Manual para elaborar trabajos de investigación documental*. Mexico : (U. N. México, Ed.) México: Mexicanos Unidos.
- Balta, C. A. (2009). *El sincretismo en la pintura de la Escuela Cuzqueña*. Universidad de San Martín de Porres.
- Bargellini, C. (2007). *La pintura colonial en America latina*. En *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820*. Los Angeles: México, D.F Fondo de Cultura Económica: Los Angeles Country Museum of Art, 2007.
- Bayón, D. (1984). Pintura y Escultura en la Colonia. *El Correo de la Unesco, Artes de America latina* , 48.
- Bayona, Y. A. (S,F). *La Imagen y el discurso en la obra de Gregorio Vásquez 1657-1710*. Obtenido de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/view/7622/5957>
- Bayona, Y. C. (S,F. párr. 10). *VÁSQUEZ Y EL ARTE DE SU TIEMPO*. Obtenido de Hispanista: <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo78esp.htm>
- Betancur, F. A. (2009, párr. 1). *Resignificaciones del pensamiento mágico ancestral*. Obtenido de En Rupestreweb: <http://www.rupestreweb.info/artefetich.html>
- Bonet, D. D. (11 de noviembre de 2020). *El simbolismo del círculo*. Obtenido de CuerpoMente.com: https://www.cuerpomente.com/salud-natural/simbolismo-circulo_7373
- Cardona, F. (septiembre de 2017. párr, 7). Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, el artista fugitivo. *Revista Nova et Vetera, Universidad del Rosario Volumen 3 - N° 29*. Obtenido de Revista del Rosario.
- Cirlot, u. E. (1958). *Diccionario de símbolos*. Siruela, 2018.
- Fajardo, M. (1999). *El arte colonial neogranadino a la luz del método iconográfico e iconológico*.
- García, J. (2017). *Antropología del barroco (IIª parte): las implicaciones de los decretos de Trento: "un rey, una ley, una fe"*. Revista de Sociología y Antropología: VIRAJES, 19.
- Gasnier, M. (1980). *Los silencios de José* . palabra .
- Gisbert, T., & Mesa, J. d. (1962). *Historia de la pintura Cuzqueña*. Buenos Aires: Catedraticas de la Universidad Mayor de San Andres.

- González, A. P. (2017). *El simbolismo del castillo en la iconografía medieval* . Obtenido de Universidad Complutense Madrid: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/42415/>
- Hatzfeld, H. A. (1964). *Estudios sobre el barroco*. Michigan: Editorial Gredos.
- Hauser, A. (2009). *Historia social de la literatura y el arte*. Debolsillo.
- Hernandez, T. y. (21 de octubre de 2021). *Biografías y vida. La enciclopedia biográfica en línea* . Obtenido de Biografía. Diegos Quispe Tito: <https://www.biografiasyvidas.com/biografía/q/quispe.htm>
- Hurtado, P. (2018, párr. 5). *Semana Santa: conoce a ñucchu, la flor que acompaña al Señor de los Temblores*. Obtenido de Andina, Agencia Peruana de Noticias: <https://andina.pe/agencia/noticia-semana-santa-conoce-a-nucchu-flor-acompana-al-senor-los-temblores-704479.aspx#:~:text=Se%20trata%20de%20%C3%B1ucchu%2C%20una,donde%20crece%20en%20forma%20silvestre.>
- Imaginario, A. (23 de 05 de 2019). *Santísima Trinidad*. Obtenido de Significados.com.: <https://www.significados.com/santisima-trinidad/>
- Iudin, M. R. (1965, párr. 1). *Filosofía.ogr*. Obtenido de diccionario filosófico de Rosental e Iudin: <https://www.filosofia.org/enc/ros/ps9.htm>
- Londoño, S. (2001). *Arte Colombiano. 3.500 años de historia* . Colección Banco de la República.
- López, S. S. (2007). *El barroco iberoamericano: Mensaje iconográfico*. ENCUENTRO.
- Manrique, J. A. (s.f). *EL MANIERISMO "AMERICANIZADO"; EL GRABADO Y LA INFLUENCIA EN LA PINTURA*. Obtenido de core.ac.uk: <https://core.ac.uk/download/pdf/83569595.pdf>
- Medina, J. P. (2014). *La pintura de la Sagrada Familia. Un manual de relaciones familiares en el mundo de la Santafé del siglo XVII*. Obtenido de scielo.org: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/view/8562>
- Muñoz, J. L. (1998). *Reflexiones sobre el concepto de arte colonial aplicado a Hispanoamérica*.
- Olivera, C. (s.f., párr. 1). *Diego Quispe Tito – Pintura de la Escuela Cusqueña*. Obtenido de Fundación Navarrete Risco: <https://fundacionreeneavarreterisco.org/2019/10/09/diego-quispe-tito-pintura-de-la-escuela-cusquena/>
- Ortega, O. (s.f.). *Simbología del papagayo: significado para los mayas*. Obtenido de Oculito: <https://oculto.eu/simbologia-del-papagayo/>
- Ospina, W. (2008). *El país de la Canela*. Mondadori.
- Panofsky, E. (2001). *Estudios Sobre Iconología*. Madrid: Alianza.

- Pinto, R. M. (2018). *LA PERVIVENCIA DE LA REPRESENTACIÓN COSMOLÓGICA DEL AVE Y FELINO ANDINOS EN EL ARTE VIRREINAL PERUANO SUR ANDINO DEL SIGLO XVIII*. Obtenido de repositorio.unsa.edu.pe: <http://repositorio.unsa.edu.pe/bitstream/handle/UNSA/10021/UPTopirm.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Pisi, R. (2008). *El simbolismo de las figuras circulares con un ejemplo del Area Andina*. Mendoza.
- Pizarro, F. J. (s.f.). *Identidad y mestizaje en el arte barroco andino. La iconografía*. Obtenido de ler.letras.up.pt: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7511.pdf>
- Republica, R. C. (s.f., párr, 2). *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. Obtenido de Banrepcultural: https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Gregorio_V%C3%A1squez_de_Arce_y_Ceballos
- Rivero, P. J. (s.f., párr. 1). *¿LOS CATOLICOS ADORAN IMAGENES?* Obtenido de Las Siervas de los Corazones Traspasados de Jesús y María: <http://www.corazones.org/apologetica/imagenes.htm>
- Sainz, Merino. M. (2010). La Sagrada Familia a través de la historia del arte. *Revista Arcadia* .
- Siracusano, G. (2005). *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Sullivan, E. J. (2007). *La mano negra: sobre la presencia africana en las artes visuales de Brasil y el Caribe*. En *Revelaciones. Las artes en América Latina 1492-1820*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tovar, F. G. (1976). *Arte Colombiano*. Bogota, Colombia : Editores Colombia, Ltda.
- Trusted, M. (2007). *Devoción exótica: La escultura en la america virreinal y en el Brasil. 1520-1820*. En *Revelaciones. Las artes en América Latina 1492-1820*. México: México: Fondo de Cultura Económica.
- Valenzuela, F. A. (2015). *Pintura colonial andina: Estructura simbólica y sincretismo*. Viña del Mar, Chile: Universidad Andres Bello. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Escuela de Sociología.
- Vera, L. (2008). *La investigación cualitativa*. Obtenido de http://www.trabajosocial.unlp.edu.ar/uploads/docs/velez_vera__investigacion_cualitativa_pdf.pdf
- Vicent, V. d. (1974). *El saco de Roma de 1527 por el ejército de Carlos V*. Madrid: Hidalguia.