

Circulación y apropiación de imágenes religiosas en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVII-XVIII



MARÍA CRISTINA PÉREZ PÉREZ

Bogotá: Universidad de los Andes

2016 | ISBN: 978-958-774-435-4 | 287 pp.

DOI: 10.22380/20274688.319

.....
JUAN PABLO CRUZ MEDINA

Museo Colonial / Museo Santa Clara, Bogotá, Colombia

En los últimos años los historiadores han manifestado un creciente interés por el tema de la imagen colonial, inclinación que se ha visto reflejada en el análisis de todo un abanico de asuntos relacionados con esta materia. El estudio del discurso contenido en imágenes y retablos (Borja; Villalobos), las prácticas asociadas a pinturas y esculturas (Acosta) o el oficio de pintores e imagineros (Toquica) han puesto al descubierto un nuevo camino dentro de la investigación del periodo colonial. La senda abierta por estos nuevos trabajos ha dado pie también a una renovación de las fuentes historiográficas convencionales que ha promovido el uso de la imagen como fuente histórica. Aunque el empleo de este tipo de fuentes ha sido criticado por algunos historiadores defensores de la tradición documental¹, la representación visual ha logrado posicionarse dentro

.....
1 Hago aquí referencia a la obra de Renán Silva en la cual, al menos desde 1984, ha sido reiterativa la defensa del documento de archivo sobre otras fuentes de las que pudiera valerse el historiador. Esta postura, manifiesta claramente en un texto titulado “La servidumbre de las fuentes”, ha sido ratificada por el autor en textos mucho más recientes. En estos (“Del anacronismo”, “En defensa”) el profesor Silva ha destacado la necesidad que tienen los historiadores de “volver sobre los

de las posibles vetas de información para reconstruir el pasado propio de los siglos XVI, XVII y XVIII.

La tensión entre quienes observan los análisis de imagen con recelo —prefiriendo el documento— y quienes utilizan la imagen como fuente constituye el contexto dentro del que se enmarca la investigación de María Cristina Pérez, titulada *Circulación y apropiación de imágenes en el Nuevo Reino de Granada*. En este texto, contrariamente a lo que ocurre con las investigaciones arriba citadas, la autora plantea una historia de la imagen en la cual, curiosamente, el lector no observará ninguna imagen colonial. Lo que podría suponer un obstáculo dentro de una investigación centrada de alguna manera en “lo visual” es resuelto a partir de una amplia selección de fuentes documentales de archivo con las cuales sugiere que no es necesario el uso de una imagen, así sea esta la materia que se está historiando.

Las fuentes documentales consultadas en los archivos de Sevilla (España), Popayán, Medellín y Bogotá le permiten suplir la ausencia de la imagen y construir una historia de su circulación. El estudio se inicia con el trasegar de las imágenes entre el puerto de Sevilla y el Nuevo Mundo. En este punto, el papel de la Casa de Contratación, los mercaderes y las *ferias* comerciales organizadas en Cartagena y Portobelo cobran protagonismo, en medio del viaje de estampas, pinturas y esculturas, y así se da vida a una intrincada red que acercaba las dos orillas atlánticas (capítulo 1).

Después de la *migración* de imágenes entre Europa y Tierra Firme, la autora se centra en lo que denomina el *movimiento local de imágenes*, es decir, las formas de circulación de la imagen en el interior de la Nueva Granada. Aquí llama la atención sobre el papel de los mecenas —patrocinadores de los pintores—, buscando establecer las relaciones que tejía el pintor —ya fuera local o europeo— con sus coetáneos. El funcionamiento de los talleres y su posterior transformación en gremios, así como las complejas relaciones de compra y venta de obras, son presentados como el engranaje que movilizaba la circulación de imágenes en el territorio neogranadino.

.....

presupuestos básicos” de su oficio, en aras de dejar de lado las diversas formas de relativismo que en las tres últimas décadas del siglo XX han sacudido la historiografía (“En defensa” 282). Dentro de estas formas de relativismo se halla el abandono del documento como fuente histórica y la apertura a nuevos discursos, entre los cuales la historia del arte o de la imagen —como ha dejado claro en una reciente conferencia (“Tiempo”)— tienen un lugar de honor. Estas posturas han abierto un amplio debate en torno a las fuentes de la historia, el papel del historiador con respecto al pasado y la relativización de este último, en medio de las llamadas corrientes posmodernas.

El análisis de los mecanismos de circulación de imágenes en la Nueva Granada nos conduce —siguiendo la línea argumental planteada por la autora— al tema de su apropiación por parte de la sociedad. El culto desarrollado en torno a pinturas, esculturas, estampas, reliquias, medallas y otros objetos permite a la historiadora establecer una relación entre la veneración de la imagen y su movilidad, a una escala que se reduce al tamaño de una ciudad, un pueblo o unas cuantas calles. La autora demuestra que el culto convirtió a la imagen en un elemento móvil, que pasa de un templo a otro, de una casa a otra, siguiendo el movimiento de las creencias y la piedad colectiva. Pinturas, esculturas, estampas y reliquias no eran simples objetos inertes; los fieles los activaban a partir de sus rogativas, sacándolos en procesión o solicitando a las autoridades su traslado a uno u otro pueblo con el fin de que lo liberaran de una plaga, mejorara el clima o motivara la piedad (174-182). Circulación y apropiación son presentados entonces como dos fenómenos que se dan al unísono en la escala local y que constituyen la *cultura visual* de una sociedad, en este caso la neogranadina.

Finalmente, en un capítulo que sirve de colofón al argumento, la autora presenta un panorama de los tres siglos que constituyen la temporalidad de su análisis, leyéndolos bajo la lente de la legislación desarrollada en torno a la imagen (183-242). La circulación de imágenes, estampas y reliquias entre Europa y América y en el interior del Nuevo Mundo estuvo acompañada de una maquinaria legal cuya complejidad se fue incrementando al compás del paso del tiempo y los cambios propios de las sociedades americanas. Las regulaciones que impusieron los diferentes concilios provinciales, así como el tribunal de la Inquisición, son presentadas por la autora como muestra de la importancia de la imagen en los nuevos territorios y del sistema de control que se estableció alrededor de ella. Normas, reglamentos y censuras son ilustrativos de la dinámica adoptada por la Iglesia a lo largo del periodo colonial a efectos de homogeneizar la práctica de los fieles, así como el quehacer de imagineros y obradores en la Nueva Granada.

En suma, lo que la autora nos propone a partir de este recorrido dividido en cuatro capítulos es un análisis al que podríamos llamar multiescala del proceso de circulación de imágenes en la Nueva Granada colonial. A partir de una escala macro, centrada en la transferencia de imágenes entre Europa y el Nuevo Mundo, pasa luego a la Nueva Granada y después se centra en las microdinámicas de circulación dentro de la sociedad. La apuesta le permite evidenciar un complejo proceso que no se queda en las fronteras de la Nueva Granada, sino

que por el contrario adquiere una connotación global que termina situando lo neogranadino en el contexto propio de la *mundialización* hispánica.

Dadas sus características, un análisis de este tipo, enmarcado en una amplia temporalidad, conlleva tanto puntos a favor como puntos en contra, los cuales se hallan determinados, claro está, por la subjetividad que constituye el lugar de experiencia del lector. A partir de esto cabe señalar, como un punto a favor del texto, el hecho de que su análisis permite reevaluar la vieja idea —convertida en lugar común dentro de la historiografía colonial— de que la imagen (entendida desde su compra, circulación y exposición) se hallaba relacionada únicamente con el ámbito de lo eclesiástico.

Más allá de la idea comúnmente aceptada según la cual los curas y los doctrineros eran las únicas personas que compraban y ordenaban la hechura de pinturas y esculturas, la autora nos revela un panorama mucho más rico y por ende más complejo. La circulación de imágenes tocó todos los ámbitos de la sociedad, desde el cura, pasando por la élite, hasta el habitante común. Pinturas, esculturas, reliquias y estampas circulaban casi sin restricciones, lo cual dio vida a una multiplicidad de formas de apropiación que se ubicaron en el marco de lo permitido, y también en sus márgenes, aquellas que daban paso a lo herético.

Junto a este aspecto, otro de los puntos que vale la pena destacar dentro del libro es el amplio uso de fuentes documentales. El empleo de documentos que abarcan contratos para la hechura de obras, testamentos, juicios inquisitoriales, textos conciliares y aun cartas pontificias permite al lector hacerse una idea de esa *cultura visual* propia del periodo colonial. No obstante, en el uso mismo de las fuentes se hace evidente una constante de los estudios coloniales: el desbalance de la información documental existente para los siglos XVI, XVII y XVIII.

Claramente, mientras que para la centuria del setecientos la información es abundante, no ocurre lo mismo con los dos siglos anteriores, lo cual se impone como una limitante dentro del oficio del historiador. En el caso de la obra de la autora, presentada como una historia que abarca los siglos XVI, XVII y XVIII, lo historiado termina siendo el siglo XVIII, y quizá el XVII, envuelto ya —en parte— en la niebla documental que oculta totalmente al XVI. Este problema, que supera a la autora y se configura casi como denominador común de la historia colonial, termina dando forma a un problema mayor: leer la Colonia —los tres siglos coloniales— como un periodo monolítico e incambiable.

A lo largo del texto pareciera que las tres centurias que componen lo colonial fueran una sola, aspecto que omite los cambios producidos por fenómenos tan conocidos como el desmonte de la encomienda, el Concilio de Trento o las

reformas impulsadas por los reyes —Habsburgo o Borbones—, los cuales tocaron todos los ámbitos de lo colonial. Salvo la mención de las transformaciones ligadas al ámbito jurídico, que como bien señala la autora se fortalecen en el siglo XVIII (206-221), queda la impresión de que la circulación y apropiación de lo visual se dio de una manera casi inmutable a lo largo de trescientos años.

Surgen entonces diferentes preguntas: ¿no tuvieron incidencia en las dinámicas de circulación y apropiación fenómenos como la instauración del virreinato o la entrada en vigor de las reformas borbónicas que, claramente, redujeron el poder de las órdenes mendicantes en la América española? O mejor aún, ¿hubo cambios relacionados con el paso de un siglo XVI, dominado por la casuística, a un XVII signado por la Contrarreforma y los efectos colaterales que tuvo en la política la guerra de los Treinta Años, y luego, el paso a una *sociedad cortesana* influenciada por lo *virreinal* propio del XVIII? El tránsito entre estos momentos históricos —en el caso de la Nueva Granada— se hizo evidente a partir de cambios visibles en aspectos de amplio espectro (política, gobierno, Iglesia), así como en otros más simples (la vivienda, el mobiliario, la cotidianidad y, claro, la imagen). El uso de fuentes documentales, principalmente del siglo XVIII, por parte de la autora, hace que las dos centurias anteriores queden desvanecidas, y se ocultan de paso las posibles transformaciones efectuadas a lo largo del *tiempo histórico* que compone lo colonial.

Por otra parte, en lo que a fuentes bibliográficas se refiere, causa curiosidad que la autora cite algunos textos ya reevaluados como sustento de su estudio. Es el caso del *Diccionario biográfico de artistas*, obra de Luis Alberto Acuña, editado por el Instituto de Cultura Hispánica en 1964. El texto, producto de una erudición mezclada con mucha fantasía —como algunos estudios lo han demostrado (Acosta y Vargas)—, es citado por la autora sin crítica alguna (70), al igual que el ya clásico *Teatro del arte colonial*, obras que han sido superadas por una reciente producción historiográfica, ligada a la historia del arte, que no debe ser desconocida.

Finalmente, quisiera hacer mención de un problema argumental lejano a la problemática propia de las fuentes. Al leer lo esbozado por la autora en torno a la circulación de imágenes entre Europa y América (capítulo 1) queda claro que hay un tránsito cuyo origen es Sevilla y su destino son los puertos de Cartagena y Portobelo. La cuestión aquí es: ¿qué diferencia a las *imágenes* de otros elementos también transportados a través del océano? Al leer el texto queda la sensación de que el contexto evidenciado por la autora como ilustrativo de las imágenes podría ser también aplicado a cualquier elemento que cruzara

el Atlántico en medio de la Carrera de Indias. Esto —en mi criterio— le resta novedad a la interpretación en torno a un problema como la circulación de la imagen entre el Viejo y el Nuevo Mundo.

En líneas generales, más allá de las críticas que puede suscitar, este libro se constituye como un valioso aporte dentro de un campo de la historiografía aún en construcción, como es el caso de la historia de la imagen colonial. Valioso no solo por sus aportes, sino también por las preguntas y horizontes que —como la misma autora reconoce— puede conllevar. Las cuestiones que quedan en el aire con la lectura de este texto se convierten en materia para que otros, leyendo documentos, interpretando imágenes o mezclando ambas, den forma a nuevas interpretaciones. Quizá así, algún día, solo queden aporías en medio de un tema que, con cada nueva investigación, se llena de complejidad y riqueza.



B I B L I O G R A F Í A

- Acosta, Olga Isabel. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2011.
- Acosta, Olga Isabel y Laura Liliana Vargas. *Una vida para contemplar. Serie inédita: vida de Santa Inés de Montepulciano*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012.
- Borja, Jaime Humberto. *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2012.
- Silva, Renán. “Del anacronismo en historia y en ciencias sociales”. *Historia Crítica*, edición especial, noviembre de 2009, pp. 278-299.
- . “En defensa de un positivismo alegre. Michel Foucault en el Archivo”. *Historia y Memoria*, n.º 4, 2012, pp. 225-257.
- . *Saber, cultura y sociedad*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 1984.
- . “La servidumbre de las fuentes”. *Balance y desafío de la historia de Colombia al inicio del siglo XXI*, compilado por Adriana Maya Restrepo y Diana Bonnett Vélez. Bogotá: Uniandes – CESO, 2003, pp. 27-46.
- . “Tiempo, arte y sociedad a finales del siglo XVIII. Fronteras sociales y distancias culturales”. *Memorias de las X Jornadas Internacionales de Arte, Historia y Cultura Colonial: colegiales, pintores y escultores. Formas de conocimiento en el periodo colonial*. Bogotá: Museo Colonial – Museo Santa Clara, 2016, pp. 46-55. Digital.

Toquica, María Constanza, compiladora. *El oficio del pintor. Nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2008.

Villalobos, María Constanza. *Artificios en un palacio celestial. Retablos y cuerpos sociales en la iglesia de San Ignacio. Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII*. Bogotá: ICANH, 2012.

A propósito de la reseña de Juan Pablo Cruz Medina

.....
MARÍA CRISTINA PÉREZ PÉREZ

Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia

La reseña presentada por Juan Pablo Cruz Medina —a quien agradezco la lectura juiciosa y detallada de mi libro— permite abrir el debate en torno a un conjunto de temas discutidos desde hace varios años alrededor del estudio de la imagen colonial. Sin duda, es importante retomar todas estas críticas, que hacen posible que como autora vuelva sobre los puntos señalados en mi trabajo, retomar problemáticas que en el futuro quizá sean objeto de nuevas investigaciones y conocer la forma en que el texto está siendo leído y, por supuesto, apropiado por los lectores. En tal sentido, me centraré en los puntos discutidos por el reseñador, con el ánimo de generar un debate necesario en este campo historiográfico.

Uno de estos temas de discusión hace referencia a la tensión existente entre quienes se acercan al estudio de la imagen con cierto “recelo” y aquellos que la emplean como fuente directa y fundamental en sus investigaciones. Desde las primeras líneas de la reseña, mi investigación se enmarca en esta tensión y dicotomía historiográfica, al proponer un estudio de la circulación y apropiación de imágenes religiosas en el Nuevo Reino de Granada que carece de ilustraciones, lo que es considerado un obstáculo para una investigación que se centra en estudiar “lo visual”. Contrariamente a esta posición, desde la propia concepción de este trabajo como tesis doctoral y como se indica en la introducción del libro, se optó por no incluir imágenes pues se trata de una investigación que se ocupa de la imagen como objeto de estudio y no como documento histórico.

Con esto se buscaba, como podrá ver el lector, no caer en un uso que resulta cada vez más habitual en este tipo de estudios e incluso en otros enfocados en los siglos XIX y XX, en los que se emplean las imágenes —siendo incluso la principal

fuente u objeto de investigación— como simples ilustraciones para embellecer los escritos con pinturas, grabados o esculturas que caracterizan la época estudiada; como privilegiadas para sustentar la información, los argumentos y las hipótesis que han sido interpretados desde otros medios de análisis (como los documentos); o como un indicio suficiente de aspectos históricos, culturales, políticos, religiosos o sociales pasados, en los que la información resulta principalmente fragmentaria. Se trata pues de una decisión consciente —en cierto sentido metodológica— que en ningún momento busca desestimar el trabajo con imágenes ni considera que deba privilegiarse el uso del documento escrito sobre lo visual. Mucho menos, como señala el reseñador, “la autora a partir de una amplia selección de fuentes documentales de archivo [...] sugiere que no es necesario el uso de una imagen, así sea esta la materia que se está historiando”.

Con respecto a la apuesta de elaborar un trabajo de larga duración, que atiende los siglos XVI, XVII y XVIII, adentrándose en procesos históricos complejos acaecidos entre ambas orillas del Atlántico, sin duda puede hacerse visible un desequilibrio cuando se pone en marcha el proceso de escritura y se pasa del formato de una tesis a un libro. A esto se suma, como lo indica el reseñador, que los historiadores trabajamos con base en documentación fragmentaria que puede darnos más información acerca de un contexto histórico que de otro (un riesgo que se corre cuando se apuesta por la elaboración de este tipo de trabajos). No obstante, en el desarrollo de esta investigación se intentó mostrar que no se trata de leer el periodo colonial —con sus tres siglos— como un contexto “monolítico” e “intercambiable”, y menos aún como si se tratara de procesos de circulación y apropiación inmutables en trescientos años. Este es un tema que desde la misma escritura se convirtió en una preocupación constante y en una apuesta: ¿cómo ubicar este objeto de estudio en contextos históricos tan amplios sin caer en la homogeneización y la generalización?

Una estrategia para ello fue mostrar, a través de los capítulos del libro, los cambiantes procesos de circulación de las imágenes entre la península ibérica y Tierra Firme, o entre las provincias neogranadinas y la Audiencia de Quito, como también las transformaciones en las políticas religiosas y civiles con instituciones como la Inquisición y los concilios y sínodos provinciales. Estas buscaban homogeneizar las prácticas religiosas y establecer un control directo sobre el culto a las imágenes, habida cuenta de que tanto las prácticas como el culto podían modificarse de acuerdo con el contexto histórico.

Con el uso de fuentes bibliográficas como el *Diccionario biográfico de artistas* de Luis Alberto Acuña o el *Teatro del arte colonial*, por otra parte, en

ningún momento se desconoce la amplia producción historiográfica vinculada a la historia del arte, de la que incluso esta investigación es deudora, como también lo es de trabajos inscritos en campos como la sociología y la antropología. Tampoco se desconoce que son obras que deben estar mediadas por la crítica histórica y que fueron elaboradas cuando la historia profesional estaba apenas en construcción en el país —habría que esperar hasta las décadas de los setenta y los ochenta para ver un interés académico en este campo—. Estos trabajos fueron elaborados por un conjunto de individuos apasionados por el estudio de la historia que comenzaron a interpretar acontecimientos del pasado y del presente sin poner mayor atención al uso de documentación primaria para sustentar sus argumentos —en su gran mayoría son libros sin notas al pie—. A pesar de ello, se trata de un conjunto de obras que en su momento se ocuparon de identificar artífices e imágenes de los siglos XVI, XVII y XVIII, y abrieron el espectro para que otros investigadores construyeran sus investigaciones, incluso sobre la crítica a la que obras como la de Acuña fueron y son sometidas.

También me gustaría hacer mención de un punto central en mi investigación, y sobre el que llama especialmente la atención Cruz Medina al preguntarse: ¿qué diferencia “las imágenes” de otros elementos también transportados a través del océano?, lo que lo lleva a concluir que el hecho de insertar la circulación de imágenes en la Carrera de Indias le resta novedad a la interpretación, ya que este análisis podría ser aplicado a cualquier elemento transportado por el Atlántico. En realidad, a través de este estudio se pretendía mostrar —como se indica en las conclusiones del libro— que si bien se trataba de bienes de carácter religioso (cuadros, imágenes, altares, esculturas), su traslado se dio entre las distintas ciudades del Nuevo Reino de Granada y la Audiencia de Quito por medio de amplias redes comerciales insertas en la Carrera de Indias, en el comercio transatlántico y en el mercado local neogranadino auspiciado por casas comerciales y numerosos mercaderes. Por tanto, se trataba de imágenes que poseían un precio —un valor económico—, estaban precedidas de variadas solicitudes —eran demandadas y encargadas—, pagaban ciertos gravámenes, vinculaban a múltiples intermediarios y contaban con mercaderes y agentes especializados en su distribución, todo esto articulado a la capacidad de los talleres, la labor de los aprendices, el papel de los artífices de imaginería, el control de las autoridades y la promoción de los monarcas, y ello en el doble plano *local e imperial*.

Se buscaba replantear la concepción historiográfica de que la circulación de imágenes religiosas se daba por canales particulares y diferentes de los de

otros objetos que tenían una función más “utilitaria” (como el vino, el papel, las velas, la losa u otros), ya que es común entre algunos historiadores considerar que sus objetos de estudio son tan “particulares” y “novedosos” que no ingresan dentro de las estructuras económicas, sociales o religiosas de su época de estudio. Claro está, y como también se muestra en el primer capítulo, este tipo de equivalencia que caracteriza el intercambio mercantil de la época estudiada no se puede aplicar a todas las imágenes. La adquisición de las reliquias no ocurría en el marco de una estructura comercial propiamente dicha, en cuanto estaba regulada por una forma de circulación que poseía sus propias reglas, determinadas por las funciones desempeñadas por las órdenes religiosas, los prelados locales, los obispos y, principalmente, el papa.

Por último, agradezco de nuevo a Juan Pablo Cruz Medina por la reseña del libro y al equipo editorial de *Fronteras de la Historia* por generar estos espacios para el debate y la discusión historiográfica, tan necesarios en el contexto latinoamericano.