

HiSTOReLo

Vol 3, No. 5 / enero - junio de 2011 / ISSN: 2145-132X

REVISTA DE HISTORIA REGIONAL Y LOCAL

Del Grabado Europeo a la
Pintura Americana.
La serie El Credo del pintor
quiteño Miguel de Santiago

*From European Engraving to American Painting.
El Credo Series from the Painter from Quito Miguel de Santiago*

Marta Fajardo de Rueda

Universidad Nacional de Colombia, Colombia

Recepción: 15 de marzo de 2011

Aceptación: 25 de abril de 2011

Páginas 191 - 214

i

Del Grabado Europeo a la Pintura Americana. La serie El Credo del pintor quiteño Miguel de Santiago

*From European Engraving to American Painting.
El Credo Series from the Painter from
Quito Miguel de Santiago*

Marta Fajardo de Rueda*

Resumen

El hallazgo de dos series de grabados flamencos del siglo XVII sobre el tema El Credo, de los artistas Adrian Collaert (1560-1618) y Johan Sadeler (1550-1600), permiten confirmar la importante presencia de los grabados europeos en los talleres de pintura de la América Hispánica y su influencia decisiva en la formación de nuestros artistas. Se analizan entonces bajo esta perspectiva, las once pinturas al óleo que conforman la Serie de los Artículos de *El Credo*, obra del pintor quiteño Miguel de Santiago (1603-1706) que se encuentran en la Catedral Primada de Bogotá desde la época colonial.

* Licenciada en Filosofía y Letras con énfasis en historia de la Universidad Nacional de Colombia (Colombia). Correo electrónico: mrueda2@yahoo.com

Palabras clave: Grabados europeos, pintores coloniales, Miguel de Santiago, Quito, Santafé de Bogotá.

Abstract

The discovery of two engraving Flemish series from 17th century about El Credo, from the artists Adrian Collaert (1560-1618) and Johan Sadeler (1550-1600), allows proving the presence of European engravings within the painting works in the Hispanic America and the great influence on our artists' formation. Thus based on this, are analyzed the eleven oil paintings that constitute the Series of Goods from El Credo, from the painter from Quito Miguel de Santiago (1603-1706) that are from the colonial time in the Catedral Primada de Bogotá.

Keywords: *European engravings, colonial painters, Miguel de Santiago, Quito, Santafé de Bogotá.*

Los grabados europeos tuvieron una amplia circulación por los talleres de nuestros artistas coloniales, quienes hicieron uso de ellos como modelos y para formarse como dibujantes y pintores. La investigación histórica ha logrado reunir un importante acervo documental sobre el comercio de grabados entre la metrópoli y las colonias. Simultáneamente, el hallazgo de esas fuentes gráficas permite, al hacer las debidas comparaciones, establecer los procesos que siguieron cada uno de los pintores en la formación de su estilo.

Este hecho fue señalado tempranamente por los historiadores Martín Sebastián Soria (1948, 40), Pál Kelemen (1951, 12) y Gabriel Giraldo Jaramillo (1956, 239). En la década del 60, Santiago Sebastián (1960, 119) descubrió y estudió varios de estos grabados y señaló sus correspondencias con pinturas y algunas esculturas coloniales.

Copiar era una práctica usual en la pintura europea, que se hizo necesaria en las colonias, en donde no había grandes talleres de artistas, ni colecciones importantes reunidas en los templos o en las casas de los poderosos, como sí ocurría en Europa. Entonces, para hacer efectiva desde sus inicios la evangelización con la difusión correcta de los principios de la fe, la iglesia católica, apoyada por el poder real tomó a su cargo el control de las imágenes. Desde España, a partir de la Contrarreforma, los tratadistas de arte, quienes orientaban y dirigían a los pintores, promovían la copia, tanto de los cuadros mismos, como de los grabados, los cuales contaban con la ventaja de asegurar la aprobación de las autoridades, en una época en la cual la iglesia luchaba fuertemente por evitar divisiones como las que contemporáneamente había causado la reforma protestante.

Así que fueron cientos de grabados los que en una u otra forma llegaron a América, procedentes de las casas de impresores europeos, particularmente flamencos en sus inicios y posteriormente de otros países. Unos hacían parte de las ilustraciones de los libros de oraciones, devocionarios, biblias o vidas de santos, mientras que otros llegaban sueltos, con el propósito de difundir las devociones y de servir como modelos para los artistas.

En la actualidad el historiador Gustavo Vives Mejía (1998), orienta su investigación, inicialmente dirigida a establecer la presencia del arte quiteño en Antioquia, hacia la búsqueda de grabados europeos de muy diferentes orígenes: flamencos, italianos, franceses, alemanes, etc., que guiaron a los pintores, escultores y demás artistas durante todo el periodo colonial. La mayor parte de sus aportes, muy valiosos para el avance de la investigación en la historia del arte, se publican en la página de Internet del programa que dirige el profesor Almerindo Ojeda de la Universidad de California en Davis titulado *Project for the Engraved sources of Spanish Colonial Art, (PESSCA)* (pessca@ucdavis.edu), programa que a su vez reúne los resultados de investigaciones semejantes para todo el continente americano.

Uno de los hallazgos más recientes de Gustavo Vives y Almerindo Ojeda es el de dos series flamencas sobre los artículos de El Credo, las cuales como veremos, sirvieron al artista colonial Miguel de Santiago para pintar los cuadros sobre este tema, objeto del presente artículo.

Pinturas sobre El Credo

En la Catedral Metropolitana de Bogotá se conserva una interesante serie de once pinturas sobre El Credo, con las cuales se ilustran los principios fundamentales de la fe cristiana, obra del pintor quiteño Miguel de Santiago (1633-1706).

Esta serie corresponde a la popularización de los conceptos teológicos que promovió la iglesia católica, guiada por el pensamiento Contrarreformista con el que respondió a la Reforma Protestante. Sobre este conjunto Santiago Sebastián (1981, 147) en su obra *Contrarreforma y Barroco* señala:

En Quito, y por obra de su mayor pintor del siglo XVII, Miguel de Santiago, se llevó a cabo una producción de gran valor didáctico, desarrollando formas no conocidas hasta el momento por la pintura europea de la Contrarreforma. No hay que descartar la posible influencia de fuentes grabadas, pero a resultas de lo que puedan deparar nuevas investigaciones; por el momento es incuestionable el valor y significación de la pintura quiteña en cuanto expositora de tesis doctrinales. No debe olvidarse que ya el arte medieval se preocupó por estos desarrollos, y desde el arte florentino se tendió a la creación de conjuntos como fueron los ciclos de la salvación en que se ensamblaban Virtudes, Vicios, Artes Liberales, Sacramentos, Dones, etc.

El valor y significación de estas pinturas como expositoras de tesis doctrinales sigue siendo incuestionable. Ahora, el hallazgo de los grabados originales y la necesaria comparación con las pinturas nos permite acercarnos a ellas para conocer la manera como el artista realizó su trabajo, y de cómo a través de esta modalidad artística desarrolló su propio estilo.

Al respecto Sebastián (1968, 119-133) hace la siguiente recomendación:

[...] El trabajo de investigación no debe limitarse a denunciar la dependencia de un lienzo de una fuente grabada, pues con esto no se logra nada ni a favor de la comprensión artística ni en beneficio de la historia del arte. Las obras de arte deben ser juzgadas con perspectiva histórica y plantearse las cuestiones que nos permitan no solo el mejor conocimiento del artista sino de la época: Así: ¿Por qué el pintor eligió este asunto? ¿Qué fue lo que lo sedujo? ¿cómo aprovechó la fuente? Este ejercicio, es el que nos abre el camino para caracterizar hasta donde sea po-

sible, los diversos estilos que surgen del trabajo de nuestros pintores y escultores coloniales.

Además de su importancia como obra de catequesis, como ejemplo del trabajo monumental del artista quiteño, este conjunto es un interesante ejemplo sobre cómo los artistas coloniales al inspirarse en los grabados que reproducían dibujos o pinturas europeas, adquirirían gradualmente las destrezas necesarias para el manejo del dibujo, de la composición y aún del color, el cual si bien debían crear a partir de unas normas establecidas, les permitía una cierta libertad para elegir tonos y combinaciones diversas.

Se asegura que estas pinturas fueron adquiridas mediante un intercambio de obras entre Miguel de Santiago y Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711), nuestro más notable pintor colonial. Giraldo Jaramillo (1956, 239) al mencionar esta serie y la de San Francisco dice: “[...] en estos cuadros [...] ha querido ver la tradición un regalo enviado por Miguel de Santiago a Gregorio Vásquez”. Pero hasta la presente no se ha encontrado ningún documento que lo respalde, ni en Quito ni en Bogotá, en donde se consultó recientemente el Archivo Histórico de la Catedral, sin obtener ningún dato sobre esta adquisición.

Lo más probable es que se trate de un encargo de dicha iglesia al pintor quiteño, de quien también se guarda otra interesante serie, la cual merecería una cuidadosa restauración, sobre la oración de *El Alabado*, en el templo santafereño de San Francisco (Arango 1954, 1). Cabe también la posibilidad de que estas obras formaran parte de un legado de bienes perteneciente a algún religioso, lo cual ocurría con cierta frecuencia en los conventos y sedes episcopales.

Esta clase de series estaban destinadas a ilustrar a los creyentes sobre los principales artículos de la Fe contenidos en las oraciones. Conjuntos como el presente eran muy importantes para la evangelización, y se encontraban en los conventos y en las iglesias (Sebastián 1981, 145). Eran una especie de compendios doctrinarios que contenían los principios de la Fe, los Mandamientos, los Sacramentos, las Obras de Misericordia, vidas ejemplares de santos y santas, y algunas oraciones, los cuales se exponían a la vista de los fieles para la mejor comprensión del mensaje evangélico.

Miguel de Santiago es uno de los pintores coloniales más importantes del siglo XVII. Nació en Quito en 1603, hijo de Lucas Vizúete y de Juana Ruiz. Huérfano de padre cuando era niño, fue adoptado por Hernando de Santiago, Regidor y Fiel Ejecutor del Cabildo de Riobamba, quien le dió su apellido. No se sabe con quien hizo su aprendizaje, pero logró ser reconocido en el gremio de pintores como Maestro y estableció su taller en la capital, en donde se formaron varios pintores. Murió en la misma ciudad en 1706.

Grabados flamencos sobre El Credo

Las Series que encontró Gustavo Vives son grabados en metal sobre los artículos de El Credo, trabajadas a partir de los dibujos originales de Marteen de Vos (1532-1605). La primera, firmada por el grabador Johan Sadeler (1550-1600) y la segunda por Adrien Collaert (1560-1618). Como el modelo es el mismo, tan sólo difieren en algunos detalles, entre ellos el formato y las frases aclaratorias sobre cada título que no incluye Collaert. Nos serviremos de la serie de Johan Sadeler para establecer las semejanzas y diferencias con las pinturas de Miguel de Santiago y tratar de definir los aspectos característicos de su estilo.

El cotejo de los lienzos atribuidos a Miguel de Santiago con los grabados de Johan Sadeler sobre dibujos de Marteen de Vos

Los cuadros de la Catedral tienen todos las mismas dimensiones: 174.5 x 210 cm con marco. Los temas se identifican mediante cartelas con frases cortas en latín que resumen los artículos del Credo, a diferencia de los grabados que contienen numerosas inscripciones también en latín, tomadas de las Sagradas Escrituras, aclaratorias de estos principios. Fueron restaurados en la década de 1980 en el Centro Nacional de Restauración y han sido recientemente fotografiados por T.

Luke Young para hacer parte de la investigación sobre *Arte quiteño más allá de Quito* que dirige el arquitecto Alfonso Ortiz Crespo (2010).¹

Fotografía 1. Credo in deum patrem omnipotente creatorem coeli et terrae (Creo en un solo Dios padre omnipotente creador del cielo y la tierra)



El tema central en esta primera pintura es el de la creación de Eva quien se encuentra al lado de Adán, dentro del gran escenario del mundo. La imagen de Dios Padre está visiblemente rejuvenecida con relación al grabado, en el cual aparece como un anciano de barba blanca, y luego se transforma en la pintura, en un hombre barbado pero mucho más joven. El artista colonial seleccionó de la fuente original los elementos que consideró más importantes. Representa allí la flora y la fauna compuesta por fieras, grandes y pequeños mamíferos y algunas aves. Los grandes árboles del paraíso, herederos de la pintura del paisaje flamenco y holandés, tan cuidadosa en la representación fiel de cada especie, se sustituyen por una fronda poco diferenciable, que se repetirá por lo general en casi toda la pintura colonial. El relato del Génesis se compendia en el segundo y tercer plano de la composición, dedicados a la creación del sol, la luna y las estrellas y la del primer hombre: Adán.

1. Sea la oportunidad de agradecer al Padre Astolfo Moreno S., Párroco de la Catedral, su generosidad al facilitar la fotografía de esta Serie.

Como lo ha señalado Ángel Justo Estebaranz, (2008), en su libro sobre Miguel de Santiago, en este tipo de obras se advierte la influencia que recibió este artista de la pintura sevillana de su época, sin haber salido nunca de su ciudad. Sus gradaciones tonales y el uso del claroscuro que si bien en algunos casos procede del que sugiere el mismo grabado, demuestran la habilidad y asimilación de este estilo por parte del artista.

Fotografía 2. Et in iesum Christum filium eius unigenitum dominum nostrum
(Creo en Jesucristo, su único hijo, nuestro señor)



En esta escena se sigue muy de cerca al grabado original. La figura de Jesucristo, vestido de blanco, brilla esplendorosa entre los profetas mayores. Con los trajes de estos en tonos marrones, establece el contraste con la figura principal. Es común a todas las pinturas, la elección de la frase principal del Credo. El pintor elimina las demás inscripciones que acompañan al grabado.

Fotografía 3. Qui conceptus de spiritu sãcto natus ex Maria Virgine
(Que fue concebido por obra y gracia del espíritu santo, nación de Santa María Virgen)



Pintura en la cual se destaca un modelo que va a ser común en la mayor parte de nuestros pintores neograndinos. Se trata de la economía de líneas y de la singular expresión con la que se trabajan los rostros, los que por lo general se transforman notoriamente con expresiones suaves y serenas.

Del grandioso escenario en que tiene lugar la escena del Nacimiento, el pintor selecciona unos pocos elementos arquitectónicos, tan sólo los necesarios para las alusiones al misterio de la Anunciación y a las virtudes de la Santísima Virgen. En el lugar de la columna rota coloca la cartela. Tanto a las figuras sagradas, como a las de los pastores, las viste de manera sencilla y no con las pesadas vestimentas cargadas de pliegues y contraplegues del grabado. Lo que es más interesante acá es la transformación de los rostros, que parecen cambiar su emotividad por una acentuada dulzura que será característica en la obra de Miguel de Santiago.

Fotografía 4. Passus sub Pontio Pilato crucifixus mortuus et sepultus
(Padeció bajo el poder de Poncio Pilato, fue crucificado, muerto y sepultado)



Esta escena se concentra en el descendimiento de la Cruz. Está fielmente representada en cuanto al espacio y a los personajes, y tal como lo hemos anotado, el pintor modifica notablemente la expresión de los rostros. Es notoria la actitud de María, cuya expresión es de resignado dolor como lo recomendaban las normas del Concilio de Trento y no de angustia excesiva, como era la tradición en la pintura europea desde la Edad Media.

Los ropajes, en los que se siguen las recomendaciones de los Tratados de arte: manto azul para la Virgen, paño de pureza para el cuerpo de Cristo, el artista introduce hábilmente en los otros personajes delicadas tonalidades de rojo que armonizan con pardos y azules. En este caso no elimina el paisaje arquitectónico que sirve de fondo a la escena, ni la relación del posterior enterramiento de Cristo.

Fotografía 5. Descendit ad infernum tercia die resurrexit a mortuis
(Descendió a los infiernos, al tercer día resucitó entre los muertos)



Este episodio es muy interesante porque es una de las pocas oportunidades en que el pintor colonial tiene la posibilidad de pintar desnudos sin ser censurado. Como muchos otros elementos artísticos, el desnudo también lo aprendieron a través de los grabados. En la pintura el maestro denota habilidad para ello, pues si bien traslada casi literalmente el grabado a su obra, el color le imprime el movimiento del que no goza el grabado. Las figuras son más sueltas y el relato de la resurrección, al fondo, luce mucho más expresivo y destacado.

Fotografía 6. Ascendit ad coelos sedet ad dextera dei patris òipotentê (Subió a los cielos y está a la derecha de dios padre todopoderoso)



En esta obra resalta el atenuado uso de la luz sobre los rostros y las figuras de los ángeles cuyos modelos se modifican visiblemente, pues las fuertes y angulosas figuras del grabado se sustituyen por figuras de amables jóvenes vestidos con delicadas túnicas talaes blancas. En general este es el modelo de representación angelical más difundido por los pintores del siglo XVII en Quito y en la Nueva Granada, en general. Mediante el *rompimiento de Gloria*, (recurso barroco de hacer aparecer escenas celestes junto con las terrenales), dos ángeles como los mencionados, presentan a la Santísima Trinidad ante la Virgen y los Apóstoles.

Fotografía 7. Inde venturus est iudicare vivos et mortuos
(Desde allí ha de venir a juzgar a los vivos y a los muertos)



La complicada escena del Juicio final que ilustra el grabado, se simplifica notablemente en la pintura. En un rompimiento de Gloria, aparece Jesucristo en el cielo rodeado y venerado por los santos, mientras en la tierra los ángeles del Apocalipsis dividen a las almas de los creyentes en salvados y condenados. El pintor introdujo algunos cambios, como es el caso de una de las figuras femeninas semidesnudas, sostenida por un ángel, que sustituyó por un cuerpo aparentemente masculino en el ángulo derecho inferior del cuadro. En el lado opuesto también inferior, se dio la libertad de hacer un desnudo más expresivo que el del grabado, atrapado por un demonio al que prefirió presentar de espaldas al espectador. Las multitudes del grabado se simplifican con menos personajes y en este caso excepcional, coloca la cartela en la parte central inferior de la pintura.

Fotografía 8. Credo in spiritum sanctū
(Creo en el espíritu santo)



Infortunadamente de esta obra en pintura no hay ninguna noticia. No se sabe si desapareció del conjunto, o si no llegó nunca a su destino. En el año de 1956, cuando se hizo su primer registro y un estudio para ser publicado en la Revista *Hojas de Cultura Popular*, ya no se encontraba formando parte de la serie.

Fotografía 9. Sanctam ecclesiam catholicam sanctorû communionem
(La santa iglesia católica, la comunión de los santos)



Una de las escenas más interesantes de la versión de Miguel de Santiago sobre los grabados de Sadeler es ésta, porque sin mayores alteraciones de la fuente original, introduce elementos tomados muy probablemente de su entorno, como son las amables figuras de los creyentes, quienes lucen vestidos españoles, despojados del excesivo atuendo medieval que portan en los grabados. Como ya se ha señalado en otros casos, el pintor elimina la ampulosa arquitectura y opta por un sobrio templo de dos puertas al que acuden algunos fieles.

Fotografía 10. Remissionem peccatorum
(El perdón de los pecados)



En esta versión colonial de *El perdón de los pecados*, de nuevo el pintor reduce la arquitectura del templo a una construcción más sencilla y elimina numerosos elementos que se encontraban entre las figuras del primer plano y las edificaciones del fondo. Las madres con sus hijos, así como el resto de los fieles se presentan notoriamente rejuvenecidos con relación al grabado y sus trajes se han adaptado a la usanza española del siglo XVII.

Fotografía 11. Carnis resurrectionem
(La resurrección de la carne)



De nuevo el pintor Miguel de Santiago tiene la oportunidad de pintar desnudos, los cuales habitualmente estaban censurados, salvo para casos imprescindibles. Podríamos establecer a partir de este cuadro, algunas de las diferencias entre los grabados y la pintura colonial, en donde las figuras sagradas parecen acercarse un poco más a los humanos, como es este caso del rompimiento de gloria y la figura de Dios Padre frente al profeta Ezequiel. También los ángeles de los grabados que se asemejaban más a las alegorías que se usaban en el Renacimiento para simbolizar los vientos, (recuérdese que el profeta Ezequiel habla de *el aquilón* (Ezequiel C.1/v.4), se sustituyen por las de inocentes querubines.

Fotografía 12. Et vitam aeternam amen
(Y la vida eterna amen)



El grabado final se denomina *Et vitam aeternam amen* y se refiere a *La Jerusalem Celestial*. Por eso representa al Templo tal como lo describe el Evangelista Juan: presidido por la gloria de Dios Padre, con doce puertas, siete ángeles y en la parte inferior el Cordero de Dios con su rebaño en el Monte Sión.

De nuevo el artista elimina los elementos que no considera necesarios y hace énfasis en el resplandor sugerido por el grabado, pero mejor logrado por la pintura gracias a los rayos amarillos difuminados para señalar cómo lucirá el templo al final de los tiempos. (Apocalipsis C. 22 /v.59) “[...] Y allí no habrá más noche; y no tienen necesidad de lumbre de antorchas ni de lumbre de sol; porque el Señor Dios los alumbrará.”

En la parte superior izquierda, tanto de la pintura como del grabado, se encuentra el Evangelista Juan al pie del ángel, cuando a este propósito escribió: *Yo Juan soy el que ha oído y visto, me postré para adorar delante de los pies del ángel que me mostraba estas cosas.* (Apocalipsis C. 22/v.8)

Con esta obra culmina la Serie de El Credo. Comparaciones como la presente contribuyen a establecer nuevas interpretaciones sobre la pintura colonial. Criterios como el de la originalidad ya no se tendrán tanto en cuenta, porque esta no

consiste en haber *ideado* las composiciones, sino más bien en la forma en que los artistas asimilaron e interpretaron los modelos y en la oportunidad que tuvieron de aportar diversas variantes sobre los ejemplos renacentistas y barrocos. Al avanzar en su estudio podremos detectar estas modalidades que se han convertido en características del arte colonial con sus respectivas versiones regionales, pues aún con modelos impuestos para todos los reinos de ultramar, las variantes son múltiples según el pintor y la región en donde se producen. Con relación a la arquitectura, también presente en los grabados, los pintores unas veces la eliminan, pero en otras oportunidades la aprovechan y enriquecen, como es el caso del arte efímero de las fiestas, en donde estos conocimientos se ponen al servicio de composiciones monumentales en las que combinan los modelos con elementos de su propia creación. No se trata entonces de simples transposiciones de los estilos europeos. Basados en los modelos, pero transformados estos en el taller, artistas como Miguel de Santiago configuran un estilo propio y original.

Referencias

Arango, Eduardo. 1954. El Alabado de Miguel de Santiago. *Revista Ilustrada Cuadernillo de Arte*. 2.

Giraldo Jaramillo, Gabriel. 1956. *Pinacotecas Bogotanas*. Bogotá: Editorial Santafé.

Giraldo Jaramillo, Gabriel. 1947. *La pintura en Colombia*. México: Reedición en Biblioteca Básica Colombiana, Colcultura

Justo Estebanz, Ángel. 2010. El obrador de Miguel de Santiago. *Revista Complutense de Historia de América*. 36: 163-184, <http://revistas.ucm.es/ghl/>, (Recuperado el 3 de Abril de 2011).

Justo Estebanz, Ángel. 2008. *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito*. Quito: Fonsal.

Kelemen, Pál. 1951. *Baroque and Rococó in Latin America*. New York: The Mac Millan Company.

Ojeda, Almerindo. 2005. *Project for the Engraved sources of Spanish Colonial Art*, <http://colonialart.org>, (Recuperado el 29 de marzo, 2008).

Ortiz Crespo, Alfonso. 2010. *Arte quiteño más allá de Quito*. Quito: Memorias del Seminario Internacional.

Pareja Díez-Canseco, Alfredo. 1956. Vida y leyenda de Miguel de Santiago. *Hojas de Cultura Popular*. 67-68.

Sebastián López, Santiago. 1981. *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza Forma.

Sebastián López, Santiago. 1965. La importancia de los grabados en la cultura neograndina. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*. 2:3.

Soria, Martín Sebastián. 1953. La casa del escribano Real Don Juan de Vargas. *Revista Jiménez de Quesada*. 40-43.

Soria, Martín Sebastián. 1948. Some Flemish Sources of Baroque Panting in Spain. *The Art Bulletin*. 30:249-259.

Vives Mejía, Gustavo. 1998. *Presencia del arte quiteño en Antioquia*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

