

**ANALISIS DEL GRABADO EN COLOMBIA DURANTE LA COLONIA:
COLECCIÓN DE GRABADOS DEL MUSEO DE ARTE COLONIAL DE BOGOTÁ**

AUTOR: OLGA ESPERANZA JIMÉNEZ MESA

**UNIVERSIDAD DE LA SABANA
FACULTAD DE EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE ARTES PLASTICAS**

CHIA - CUNDINAMARCA

2001

**ANALISIS DEL GRABADO EN COLOMBIA DURANTE LA COLONIA:
COLECCIÓN DE GRABADOS DEL MUSEO DE ARTE COLONIAL DE BOGOTÁ**

Trabajo de Grado para optar el

Título de

Licenciado en Artes Plásticas

Autor: Olga Esperanza Jiménez Mesa

Asesora: Miladis Álvarez López

**UNIVERSIDAD DE LA SABANA
FACULTAD DE EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE ARTES PLASTICAS**

CHIA - CUNDINAMARCA

2001

DIRECTIVAS

Rector	:	Doctor. Alvaro Mendoza Ramírez
Vicerrectora Académica	:	Doctora Liliana Ospina de Guerrero
Secretario General	:	Doctor Javier Mojica Sánchez
Directora Registro Académico	:	Doctora Luz Angela Vanegas S.
Decana Facultad Educación	:	Doctora Julia Galofre Cano
Jefe Departamento de Artes Plásticas	:	Doctora Olga Lucía Olaya

AGRADECIMIENTOS

Gracias a Dios que fue mi guía y mi maestro durante mi carrera y en la realización de este trabajo.

Agradezco de corazón a mis queridos padres, porque gracias al ejemplo, los valores y la confianza que me brindaron en todo sentido logré así alcanzar una meta más en mi vida y concluir felizmente esta investigación.

Agradezco a todas las personas que me colaboraron con su apoyo y cariño en la realización de esta monografía.

DEDICATORIA

En la presencia de Dios y del Espíritu Santo pongo este trabajo y mi profesión.

Dedico este trabajo a mi Padre y a mi Madre que me apoyaron siempre.

SEÑOR DE LA VICTORIA

CUANDO TODO SE DESMORONA
EN NUESTROS PROYECTOS HUMANOS,
EN NUESTROS APOYOS TERRESTRES;
CUANDO DE NUESTROS MAS BELLOS SUEÑOS
SOLO NOS QUEDA LA DESILUSION;
CUANDO NUESTROS MEJORES ESFUERZOS
Y NUESTRA MAS FIRME VOLUNTAD
NO ALCANZAN EL OBJETIVO PROPUESTO;
CUANDO LA SINCERIDAD Y EL ARDOR DEL AMOR
NADA CONSIGUEN,
Y EL FRACASO ESTA AHÍ, DESOLADOR Y CRUEL,
FRUSTRANDO NUESTRAS MAS BELLAS ESPERANZAS,
TU PERMANECES, SEÑOR, INDESTRUCTIBLE
Y FUERTE,
NUESTRO AMIGO QUE TODO LO PUEDE.
TUS DESIGNIOS PERMANECEN INTACTOS,
NADA PUEDE IMPEDIR
QUE TU VOLUNTAD SE CUMPLA.
TUS SUEÑOS SON MAS BELLOS QUE LOS NUESTROS,
Y TU LOS REALIZAS.
CONVIERTES LOS FRACASOS EN UN TRIUNFO MAYOR,
NUNCA ERES VENCIDO.
TU, QUE DE LA PURA NADA
HACES SURGIR EL SER Y LA VIDA,
TOMAS NUESTRA IMPOTENCIA
EN TUS MANOS CREADORAS,
CON INFINITO AMOR,
Y LA HACES PRODUCIR UN FRUTO, OBRA TUYA,
MEJOR QUE TODOS NUESTROS DESEOS.

EN TI, NUESTRA ESPERANZA
SE SALVA DEL DESASTRE,
CUMPLIDA EN PLENITUD.
AMEN.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.	
INTRODUCCIÓN		
1. PROBLEMÁTICA DE LA INVESTIGACIÓN	9	
1.1. TÍTULO	9	
1.2. ANTECEDENTES	9	
1.3. JUSTIFICACIÓN	10	
1.4. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	12	
1.5. OBJETIVOS	12	
1.5.1. OBJETIVOS GENERALES	12	
1.5.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	12	
1.6. ALCANCES Y LIMITACIONES	13	
1.6.1. ALCANCES	13	
1.6.2. LIMITACIONES	13	
2. MARCO TEÓRICO	17	
2.1. MARCO REFERENCIAL, HISTÓRICO Y GEOGRÁFICO	17	
2.1.1. MARCO REFERENCIAL HISTÓRICO	17	
2.1.2. MARCO REFERENCIAL GEOGRÁFICO	20	
2.2. MARCO CONCEPTUAL	21	
2.3. GLOSARIO	98	
2.4. MARCO LEGAL	105	
3. METODOLOGÍA	111	
3.1. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN	111	
3.1.1. DOCUMENTACIÓN		111
3.1.2. TRABAJO DE CAMPO	111	
3.1.2. REGISTRO FOTOGRÁFICO	112	
3.1.3. REPRODUCCIÓN	112	
4. CRONOGRAMA Y RECURSOS	112	
5. ANEXOS	112	
6. CONCLUSIONES	113	
BIBLIOGRAFÍA		

INTRODUCCIÓN

La presente monografía está destinada a revelar lo que fue el grabado en Colombia, salvar lo que de él se conserva de los días coloniales y rescatar del olvido los escasos grabados que aún existen, ya que es un patrimonio artístico, cultural, espiritual, religioso e histórico el material adquirido ofreció al investigador permanentes y gratas sorpresas se espera que exista una justa valoración de este legado, la inquietud del investigador y la aventura que ello significó se vieron compensados por el resultado obtenido.

Ya que la presencia del grabado en Colombia en la época Colonial lleva 5 siglos desde la introducción de la fe católica en Colombia, puesto que existe una recurrencia y trayectoria de este arte menor, así permitiendo recopilar una modesta y apasionante historia sobre la cultura artística de nuestro país a través de los grabados (estampas) Coloniales.

1. PROBLEMÁTICA DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. TÍTULO

“Análisis del grabado en Colombia durante la colonia: colección de grabados del Museo de Arte Colonial de Bogotá”.

1.2. ANTECEDENTES

En Colombia son muy escasos los estudios que existen sobre el tema del grabado durante la época colonial.

En el Museo de Arte Colonial de Bogotá D.C., existe una colección de 16 grabados y no se ha podido comprobar que los autores que aparecen referenciados en dichas obras sean sus creadores originales, puesto que, según lo investigado, no se pueden ver claramente los nombres de los grabadores ya que las estampas han sido coloreadas y las firmas, en algunas obras, están cubiertas por el marco. También porque la mitad de estos grabados son anónimos.

Es importante tener en cuenta que durante la época colonial en Colombia los grabados se pintaban al óleo, o se iluminaban, e incluso eran recortados y

ensamblados como es el caso de los famosos “Almorzaderos” de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos(1638-1711), las cuales eran estampas recortadas que se ensamblaban y se pintaban porque esto facilitaba el trabajo del grabador.

Para comprobar la originalidad de los grabados y la correspondencia con los autores que se le han adjudicado, es necesario realizar un minucioso estudio que consiste en un proceso de desprendimiento de sus marcos, para realizar este proceso es indispensable recurrir a un restaurador especializado en papel.

En el Museo de Arte Colonial no se ha realizado una investigación anterior de estos grabados, puesto que el Museo no cuenta ni con los medios ni con el personal especializado en esta temática para realizar dicha investigación. De igual forma no existe el suficiente interés por retomar este patrimonio.

1.3. JUSTIFICACIÓN

Considerando la importancia de esta técnica dentro de las Artes plásticas se hace necesario un estudio más a fondo sobre la misma, teniendo en cuenta el comportamiento que tuvo en nuestro país durante la etapa colonial a partir de influencias extranjerizantes y del trabajo de los artistas locales.

Por otra parte, se hace urgente un estudio más a fondo de los grabados religiosos

que forman parte de la colección del Museo de Arte Colonial de Bogotá, a partir de la recopilación histórica de datos relacionados con el tema en cuestión, el análisis de las diferentes técnicas con las que fueron tratados y contribuir a su rescate creando acciones y estrategias con vistas a mejorar las condiciones para su conservación.

porque, sin dudas, forman parte del patrimonio histórico, artístico, religioso y cultural de Colombia y porque cada día surgen nuevas inquietudes que pueden ser contestadas dando a conocer aún más este material invaluable y se pretende así crear conciencia en las personas interesadas en el tema y en los visitantes del Museo para que valoren, respeten, conozcan y se apropien culturalmente del valor artístico e histórico de este legado.

1.4. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

¿Por qué en los estudios que se han hecho sobre el arte colonial en Colombia la información sobre los grabados existentes en el país en esa época es casi nula?

¿Por qué los grabados del Museo de Arte Colonial no tienen la suficiente trascendencia artística e histórica?

1.5. OBJETIVOS

1.5.1. OBJETIVOS GENERALES

- Demostrar la importancia del grabado en Colombia durante la época colonial.
- Realizar una investigación sobre los 16 grabados existentes en el Museo de Arte Colonial de Bogotá.

1.5.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Estudiar el comportamiento del grabado en la colonia a partir de influencias extranjeras.
- Analizar el grabado en nuestro país a partir de las diferentes escuelas locales que existieron en la Colonia.
- Comprobar la época en que fueron elaborados los grabados de la Colección del Museo de Arte Colonial.
- Identificar las diferentes técnicas y materiales utilizados en la época colonial.
- Analizar los temas tratados en las diferentes obras.
- Establecer el estado de conservación de las obras y el número de restauraciones a que han sido sometidas cada una de las obras.

1.6 ALCANCES Y LIMITACIONES

1.6.1 ALCANCES

Para llevar a cabo la recopilación histórica y rescate de técnicas sobre el grabado en la época de la Colonia y la colección de los grabados del Museo de Arte Colonial:

- Fue necesario investigar antecedentes históricos.
- Tener acceso a las fichas técnicas de la colección.
- Revisar historias clínicas de las obras.
- No se logró localizar a una persona experta del museo en esos grabados.

1.6.2 LIMITACIONES

Se realizó un rastreo de inventarios de las siguientes Iglesias, Comunidades Religiosas y Museos de Bogotá para verificar la posible existencia de grabados sobre temas religiosos de la Época de la Colonia:

- Santuario de La Peña.
- Catedral Primada de Bogotá
- Iglesia de San Francisco
- Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves
- Iglesia de Nuestra Señora de Egipto
- Iglesia de San Juan de Dios

- Iglesia de Santa Bárbara
- Iglesia de La Veracruz
- Iglesia de la Tercera
- Iglesia de la Concepción
- Iglesia de La Bordadita
- Iglesia de Nuestra Señora de las Aguas

Y de las siguientes comunidades religiosas:

- Comunidad Redentorista Alfonso María de Liguorio
- Comunidad Padres Dominicos
- Comunidad Padres Franciscanos
- Seminario Mayor de Bogotá

Se incluyeron los siguientes museos:

- Museo del 20 de Julio
- Museo de Santa Clara
- Museo del Chicó
- Museo Nacional
- Archivo Nacional

Se encontraron grabados del siglo XVIII sobre temas religiosos en:

- La Iglesia de San Ignacio

Título: SANTOS Y SANTAS DOMINICOS

Autor: Anónimo

Época: S. XVIII

Técnica: Grabado Coloreado sobre tabla

- Museo del Chico

Título: SANTA BÁRBARA

Autor: Anónimo

Época: Siglo XVIII

Técnica: Grabado Coloreado sobre papel

Dimensiones: 22 x 13

Restauración realizada: Figura femenina central, cuerpo entero, viste túnica y velo blanco santo rojo, sandalias.

- Título: LA PIEDAD

Autor: Anónimo

Época: Siglo XVIII

Técnica: Grabado coloreado sobre papel.

Dimensión: 0.30 x 0.21

Estado y sugerencias: buen estado de conservación.

- Título: SAN AGUSTÍN

Autor: Anónimo

Siglo: XVIII

Técnica: Grabado coloreado sobre papel

Estado y sugerencias: Buen estado de conservación

- Título: LA VISITACIÓN

Autor: Anónimo

Siglo: Sin fecha

Técnica: Grabado coloreado sobre papel

Dimensión: 0.13 x 0.10

Estado y sugerencias: Buen estado de conservación

2. MARCO TEÓRICO

2.1. MARCO REFERENCIAL HISTÓRICO Y GEOGRÁFICO

2.1.1. MARCO REFERENCIAL HISTÓRICO

HISTORIA DEL MUSEO DE ARTE COLONIAL DE BOGOTÁ

El edificio del Museo de Arte Colonial de Bogotá, es una de las más antiguas y nobles construcciones de Colombia.

En 1604, el 27 de septiembre, se abre el Colegio de los Jesuitas. El P. Dadey hace la presentación delante de la Audiencia de los Cabildos y de lo más notable de la sociedad.

Un año más tarde, en 1605, el 18 de octubre se firma el acta de erección y fundación del Colegio Seminario. Comienza a funcionar en el que hoy es el Palacio de San Carlos.

El 5 de septiembre de 1620 una Cédula Real autoriza a 105 jesuitas para otorgar los grados. En el mismo año se funda la Academia Javeriana. El Gobierno

reconoce a la Academia Javeriana en 1634.

El 25 de diciembre de 1761 se coloca una imagen de Nuestra Señora de la luz en pintura con marco de plata, donado por el Virrey don José Solís Folch de Cardona.

A partir de la expulsión de la Compañía en 1767, se convirtió en casa de tan variados e importantes destinos, que hoy se considera como un verdadero tesoro histórico del país. Es monumento nacional. El 23 de septiembre los jesuitas son expulsados. El escribano José Roxas, los oídores -Verástegui y Moreno y Escandón levantan los inventarios de los bienes expropiados.

El 23 de octubre de 1812 Antonio Nariño se posesiona como Presidente Dictador ante el Cabildo. El 9 de enero del año siguiente el General Francisco de Paula Santander cae prisionero en la batalla de San Victorino y es recluido en la Casa de las Aulas.

El 25 de diciembre de 1823 se destina la Casa de las Aulas para la Biblioteca Pública Nacional. Al año siguiente el 4 de julio se abre al público el Museo de Historia Natural inaugurado por el Vicepresidente, General Francisco de Paula Santander. Igualmente, se inician las clases en la Escuela de Ciencias Naturales.

En 1828 el General Francisco de Paula Santander ex-vicepresidente es recluido

como prisionero después de la conspiración contra Bolívar. Dos años más tarde, en enero de 1830, se instala el Congreso Admirable, con palabras del Libertador Simón Bolívar, eligiendo a Antonio José de Sucre, Gran Mariscal de Ayacucho, como Presidente y a José María Estévez, Obispo de Santa Marta, como Vicepresidente. El 29 de abril, el Congreso Admirable expide la carta constitucional. Al año siguiente, el 25 de septiembre se reúne la Convención Nacional en la Capilla Castrense.

En 1832 José María Obando dispone que la biblioteca Pública pase a la Universidad. Pasaron diez años hasta que la Capilla pasa a ser Salón de Grados Universitarios, de Audiencias de Justicia y otros actos públicos, sin dejar de ser sede de la Asamblea Nacional.

En 1851, a consecuencia de la Revolución la Biblioteca sufre estragos. En 17 de abril de 1854 y hasta el 21 de junio de 1885, la Casa de las Aulas es convertida en cuartel General.

En 1856 Don José Jerónimo Triana entrega su Herbario al Museo de Historia Natural. Aparece el logotipo de la Biblioteca.

En 1871 el Museo es desalojado y sus elementos amontonados en los salones de la Biblioteca que ha sufrido grave deterioro a causa de las excavaciones

practicadas en busca de tesoros.

Se realizaron actos de gran importancia en este sitio, el 26 de diciembre se estrena la música del Himno Nacional de Colombia.

El 6 de agosto de 1942 se inaugura el Museo de Arte Colonial de Bogotá.

LA COLECCIÓN DE GRABADOS DEL MUSEO DE ARTE COLONIAL DE BOGOTÁ

El Museo de Arte Colonial de Bogotá cuenta con una colección de 16 grabados de la época colonial del siglo XVIII.

Estos grabados de carácter religioso se encuentran actualmente en bodega por lo cual no son mostrados al público.

En la sección de Anexos de este trabajo se incluye la ficha de inventario, obra y comentario que posee el museo sobre cada uno de ellos.

2.1.2. MARCO REFERENCIAL GEOGRÁFICO

2.1.2.1. MAPA DE COLOMBIA (ver anexos)

2.1.2.2. MAPA DE CUNDINAMARCA (ver anexos)

2.1.2.3. MAPA DE BOGOTÁ, D.C. (ver anexos)

2.1.2.4. UBICACIÓN DEL MUSEO DE ARTE COLONIAL (ver anexos)

2.1.2.5. UBICACIÓN DE LAS SALAS DEL MUSEO DE ARTE COLONIAL.
(ver anexos)

2.2. MARCO CONCEPTUAL

¿QUÉ ES GRABADO?

Es la matriz para imprimir y reproducir la estampa, que se consigue por medio de la impresión de láminas grabadas al efecto.

El resultado de la operación de grabar puede constituir la obra en sí, como ocurre con los camafeos, las gemas incisas o el nielado, asociado a otras técnicas, el

grabado puede producir obras de arte de muy distinta especie como esmaltes monedas, sellos. Así como los grabados de estampa, esta matriz, de madera metal, piedra u otra sustancia susceptible a recibir la tinta y cederla repetidamente al papel mediante una adecuada labor de impresión, reproduce la imagen que el artista concibió.

Si creador y grabador son la misma persona se dice que el grabado es original. Reproducción es cuando el grabador copia una invención de otro artista.

TÉCNICAS DEL GRABADO

En relieve: Las técnicas utilizadas normalmente son el sistema fibra, el sistema a contrafibra y el grabado en linóleo. Si se recubre un tabaco de madera con tinta y se frota después contra una hoja de papel, se obtiene un rectángulo de color negro; pero si previamente se corta en el taco una serie de canales, la tinta no se introduce en ellos y dejarán en el papel unas líneas blancas. El principio del grabado en madera consiste, por tanto, en obtener las líneas negras por medio de las rebabas que quedan entre los canales excavados con un buril. En los grabados “a fibra” se utilizan tacos de madera blanca, cortados en el sentido de las vetas, como si se tratara de tablas, que producen cientos e incluso miles de impresiones antes de estropearse. A menudo se utiliza linóleo en lugar de madera, a causa de la facilidad con que se trabaja, pero este material se estropea

mucho antes. Para obtener grabados en color hay que utilizar un taco distinto para cada uno de los colores, así como un bloque-guía con el que se obtiene una impresión en negro, que constituirá el esquema a seguir. Al llevar a cabo las distintas impresiones hay que tener cuidado en evitar que las formas se superpongan unas a otras.

Los primeros grabados en madera realizados “a fibra” datan de las décadas finales del siglo XIV: los grabados “a contrafibra” en cambio, no aparecen hasta mediados del siglo XVIII, especialmente en la obra de Thomas Bewick.

El grabado “a contrafibra” es muy parecido al que se realiza en cobre; en ambos casos se emplea la misma herramienta, un buril. La diferencia principal entre ambos tipos de grabado reside en la dirección de corte de la madera, aunque también los tipos de madera empleados suelen ser distintos, utilizándose casi en exclusiva el boj en el caso del grabado “a contrafibra”. Sobre su superficie lisa y blanda, el buril produce surcos de gran delgadez y cada uno de los cuales deja en el dibujo una delgada línea blanca. A partir de los años veinte los grabados en madera del tipo de líneas blancas sobre fondo negro han experimentado una extraordinaria revitalización.

En hueco: Estas técnicas se utilizan en la obtención de grabados a metal (cobre usualmente) se distinguen de las vistas anteriormente por el método de impresión

del que se echa mano en estos casos. Una vez se ha grabado el dibujo en la placa metálica por medio de una o más de las técnicas que luego se describen, se recubre la placa con una capa delgada de tinta de imprimir; luego la placa se frota con un trozo de muselina o con la propia mano, dejando solamente la tinta en los surcos abiertos. A continuación se humedece una hoja de papel, se coloca sobre la placa y se introducen ambas en una prensa. La función de ésta consiste en obligar al papel a entrar en contacto con la tinta situada en los surcos, que dejan en él una marca en relieve.

Debemos darnos cuenta, pues, de la diferencia básica que existe entre los grabados en cobre y los realizados en madera – en éste último caso la tinta permanece en la superficie del taco en lugar de ser obligada en los surcos. Si se quisiera imprimir un grabado en madera por el método de excavación, las líneas recortadas se romperían a causa de la fuerte presión ejercida. Los procesos utilizados en la obtención de los grabados en hueco son: Grabado al buril, punta seca, agua fuerte, puntillado, Mezzotinta y aguatinta.

Grabado al buril: El método a utilizar consiste en introducir el buril en la placa de cobre, de la misma forma en que se abre un surco en la tierra, provocando el desprendimiento de pequeños trozos de metal y obteniendo una línea en forma de V. Esta es la más antigua de las técnicas empleadas en el grabado, puesto que se conocen especímenes realizados ya en el año 1446, pero también es aquella

cuya realización exige la máxima precisión y dominio manual, ya que la herramienta utilizada debe ser empujada por delante de la mano y el cobre pulido es muy resbaladizo. Las más extraordinarias obras realizadas con esta técnica son la de Durero, a pesar de la gran cantidad de artistas que la emplearon después en la reproducción de cuadros y otras obras de arte. En lo que respecta a su utilización como método didáctico fueron los grabadores franceses del siglo XVII los que llevaron el método a su máxima perfección.

Punta Seca: Esta es la más sencilla de todas estas técnicas, puesto que consiste en grabar directamente el dibujo en la placa metálica sirviéndose de un lápiz de acero de gran dureza o de una varilla de acero a la que se añade una punta de diamante, rubí o carborundo. El atractivo especial que poseen los grabados obtenidos por este método reside en los efectos producidos por las rebabas, los cuales añaden cierta inmediatez al trabajo del artista. Por desgracia estas rebabas suelen desgastarse con gran rapidez, y por lo general sólo pueden obtenerse unas cincuenta impresiones de calidad a partir de cada plancha. El grabado a punta seca se utiliza a menudo para reforzar los efectos obtenidos en un aguafuerte; Rembrandt, por ejemplo, fue uno de los artistas que más a menudo echó mano de esta combinación.

Aguafuertes: En este caso la placa metálica se recubre previamente con un barniz impermeable al ácido y a continuación se traza sobre él el dibujo descubriendo los

trazos en los que se desea imprimir las líneas. A continuación la placa se introduce en un baño de ácido que excava el metal en las líneas expuestas. Hay que tener el cuidado de extraer la placa tan pronto como se empieza a obtener los surcos. Luego se recubren con barniz las líneas obtenidas y se repite el proceso.

El aguafuerte más antiguo que se conserva fue realizado en 1513 por Urs Graf, pero el período en que esta técnica alcanzó mayor difusión fue en el siglo XVII; Rembrandt fue el artista que le dio mayor relieve. Existe un tipo de aguafuerte ligeramente distinto (grabados al barniz blanco) en los que el barniz protector se mezcla con sebo y se coloca encima del conjunto una hoja de papel muy delgado, sobre la que el grabador efectúa directamente su dibujo sirviéndose de un lápiz. Una parte de la capa protectora se adhiere al papel y confiere al aguafuerte un aspecto graneado. Se supone que Castiglione fue el inventor de esta técnica. Los llamados aguafuertes fotográficos o cliché-verre se obtienen dibujando el motivo con una pluma sobre una placa de vidrio que luego se trata como si fuera un negativo fotográfico y se imprime sobre el papel utilizado en la reproducción de fotografías. Se sabe que Corot realizó a partir del año 1853 una serie de más de sesenta grabados de este tipo, pero esta técnica no ha llegado a alcanzar nunca gran popularidad, a pesar de que permite obtener un número de reproducciones ilimitado.

Las técnicas del puntillado, del grabado a crayón y del grabado en calor: se popularizaron en el siglo XVIII. Los dos primeros métodos se utilizaron especialmente en la reproducción de retratos. Se obtenían más impresiones de aspecto parecido al de los dibujos a tiza.

En este caso se echa mano de una combinación de las técnicas del aguafuerte y del grabado a buril, sustituyendo las líneas del dibujo por medio de puntos obtenidos introduciendo en la placa la punta de una aguja o de una herramienta especial; también se suele utilizar una herramienta en forma de espuela, denominada roulotte, con la que se da a la obra el aspecto de un dibujo realizado con tiza, y cuya acción se combina a veces con la de un mattoir, una especie de porra diminuta con cabeza atada de un conjunto de nódulos afilados. Con ellos se da a la placa de cobre una forma granulosa, para que produzca en la impresión una serie de puntos de color negro. Cuando se desea obtener un grabado en dos colores (usualmente rojo y negro) se lleva a cabo una doble impresión a partir de dos placas distintas.

Los grabados en color realizados durante el siglo XVIII se agrupan en dos grandes categorías: los ingleses y los franceses. Los ingleses usualmente se obtuvieron por medio del método de aguatinata, a partir de una sola placa, cuyas distintas monocromas, que luego se coloreó a mano por medio de acuarelas. Se sabe, por ejemplo, que Gartin y Turner empezaron sus respectivas carreras dedicándose a

dar color a este tipo de grabados.

La técnica francesa, denominada a veces maniere de lavis, constituye una especie de imitación del método de obtención de una acuarela, aunque en este caso se echa mano de una gran cantidad de roulettes, mattoirs y buriles. Por medio de estas herramientas se confiere al grabado su tonalidad general, pero los colores se imprimen sucesivamente por medio de cuatro placas distintas de color amarillo, rojo, azul y negro, siendo el negro el más importante puesto que se utiliza para definir los contornos. La mayor dificultad que encierra esta técnica es el efectuar las impresiones exactamente una encima de la otra.

Mezzotinta: Este fue el proceso de reproducción más importante utilizado en el siglo XVIII. Alcanzó su mayor difusión en Inglaterra, donde se imprimió por este método los retratos más conocidos de Reynolds y Gainsborough. Se empieza por trazar en la placa una especie de red de pequeños puntos obtenidos por medio de un buril dentado denominado "rocker". Dejada en estado, la placa produciría un grabado de color negro. Para obtener los tonos más suaves por tanto, se eliminan las rebabas con un raspador o se bruñe la placa para que se pueda eliminar la tinta situada en los lugares convenientes. Esta técnica se usa muy poco en la actualidad, puesto que se ha visto desplazada por la fotografía.

Aguatinta: al igual que el método anterior, esta técnica se caracteriza por la

exactitud con la que hace posible la reproducción de los tonos más sutiles y se ha adaptado también para la obtención de efectos de perfecta transparencia, parecidos a los proporcionados por las acuarelas. La forma de actuación es exactamente igual a la del grabado con aguafuerte; se recubre la placa con una capa porosa en la que el ácido penetra dejando una red de líneas finísimas. Se empieza por dejar fuera los tonos blancos; luego se graban las zonas más pálidas y se continúa el proceso igual que en el grabado al agua fuerte.

Impresión superficial: El proceso más importante de impresión en el que se echa mano del ahuecado del tarugo o placa es litografía en la que se trabaja normalmente en una plancha de piedra o de cinc. Esta técnica inventada por Alois Senefelder en 1798, se basa en el hecho de que el agua se desliza sobre las superficies grasientas. Se empieza por delinear el dibujo sobre la superficie de la piedra con un lápiz de materia grasa. A continuación se procede al humedecimiento de la piedra. Al aplicar la tinta, ésta no se fija a las partes húmedas, pero sí a aquellas en las que se había aplicado previamente la grasa y de las que el agua se había por tanto, deslizado.

TÉCNICAS DEL GRABADO UTILIZADAS EN COLOMBIA DURANTE LA COLONIA

En la época se utilizaron principalmente tres técnicas de grabado propiamente

artístico:

- El grabado en relieve sobre madera (Xilografía)
- El grabado en relieve sobre piedra (Litografía).
- El grabado en hueco sobre metal. En este último caso la plancha de metal (zinc, acero y sobre todo cobre) deja en el papel la tinta contenida en los surcos. La preparación de la plancha se hizo a martillo hasta mediados del siglo XIX.

OBJETIVOS DEL GRABADO DURANTE LA COLONIA EN COLOMBIA

Contribuyó a la evangelización de los indígenas y criollos mediante la difusión de estampas religiosas, libros y manuscritos de la época colonial.

Sirvió de material didáctico para los artistas grabadores de la época colonial, ya que ellos reproducían en sus talleres, las estampas y las coloreaban por medio de las técnicas traídas de los talleres de los artistas europeos.

EL GRABADO Y LAS ESTAMPAS ORIGINALES

La propia definición de grabado y estampa originales, divide su proceso en dos partes: una, la elaboración de la plancha matriz y otra, la estampación de la misma. Todo ello dificulta aplicar el término original a una estampación. En

pintura, escultura o dibujo, se entiende por obra original la salida de las propias manos del artista. Lo ideal sería que el artista grabara y estampara él mismo sus planchas.

Por desgracia y por razones típicamente comerciales, hay muchos casos en que el artista garantiza con su firma, no una labor original, sino un proceso mixto y a veces una reproducción fotomecánica de un dibujo original, reproducción sin valor artístico alguno, que en muchas ocasiones no resiste ni siquiera un examen superficial.

Los grabados anteriores al descubrimiento de la litografía y de la reproducción fotomecánica, no hacen constar en sus márgenes ni el número de ejemplares editados, ni firma autógrafa del autor, ya que el tiraje era limitado por la duración de la plancha.

Los coleccionistas esperaban la salida de los primeros ejemplares, porque lógicamente eran los de más calidad. Anteriormente al siglo XV, el grabador acostumbraba a guardar el anonimato, luego daría personalidad a su obra por medio de un monograma que grababa en la plancha, como ocurre en las de Martín Schonhauer, Dürero o Lucas Cranach, por ejemplo.

La posibilidad de alargar la vida de la plancha acerándola por electrólisis, el uso de sistemas de estampación como la litografía y serigrafía, que permiten el tiraje de

un número limitado de ejemplares, ya que las piedras y las pantallas no sufren deterioro alguno durante el proceso, han hecho necesario que el propio artista limite el tiraje de una plancha a cierta cantidad de ejemplares, cuya cantidad hace constar y ratifica con su firma autógrafa.

Cuando los grabados son de traducción o de reproducción de pinturas o dibujos de un artista se hace constar su nombre seguido de la palabra latina pinxit o delineavit. A continuación irá el nombre del grabador de la plancha, seguida de los términos sculpsit, incisit o fecit. Si existe editor del tiraje, se hará constar su nombre, seguido de la palabra excudit. Todos estos datos, que acostumbran a verse en los grabados de reproducción de los siglos comprendidos entre el XVII y XIX, van grabados en la parte inferior de la plancha.

En la actualidad se dan muchos casos en que un original del artista es pasado y grabado en la plancha por un grabador. En este caso lo correcto sería hacer constar el nombre del artista creador del original, a la vez que el del grabador de dicho original en la plancha.

Mientras el artista graba la plancha, efectúa de vez en cuando una estampación para vigilar el proceso de grabación. A estos ejemplares se les denomina prueba de ensayo o de estado y se hace constar en el margen y en el lugar correspondiente a la numeración de ejemplares, con el anagrama P/E. Estos

ejemplares son muy codiciados por los coleccionistas, por ser ejemplares únicos, ya que de uno a otro el artista ha efectuado una corrección o un proceso de grabado, por lo que lógicamente ninguna prueba de estado puede ser igual a otra.

Cuando la prueba se considere terminación de grabado, antes de efectuar la edición numerada, el artista estampa unas pruebas de tanteo de tiraje y entintado, en las que hace constar su calidad de pruebas de artista con el anagrama P/A y si se numera su orden de tiraje, lo debe hacer en números romanos.

El número de pruebas de artista no debe pasar de seis y lo acostumbrado es que correspondan al diez por ciento del número de ejemplares de la edición total.

En los márgenes de la plancha, el grabador puede efectuar ensayos de mordido durante el proceso de grabado, generalmente croquis rápidos. Estas anotaciones pueden verse en las pruebas de estado y se les da el nombre de pruebas con anotaciones, pero al efectuar el tiraje definitivo, se las hace desaparecer bien por medio del rascador o por corte de los márgenes.

Cuando se da por acabada una plancha, piedra o pantalla serigráfica, se efectúan una serie de ensayos de entintado, presión, etc., hasta conseguir una prueba considerada óptima. En ella, el artista hace constar autográficamente como “bon à tirer” con lo que comienza entonces la estampación del número de ejemplares

estipulado, tiraje efectuado bien por el propio artista o por el taller de estampación, que se atenderá a los valores, calidades y colores que existan en el ejemplar considerado como “bon à tirer”.

LA LEGISLACIÓN SOBRE IMAGINERÍA RELIGIOSA DE LA COLONIA EN COLOMBIA

La imagerie religiosa durante la etapa colonial en Colombia fue de suma importancia, sobre todo cuando se trataba de un tema tan importante como la Virgen de Chiquinquirá. Al respecto se hace el siguiente comentario en 1737:

“Una lámina de Nuestra Señora de Chiquinquirá con su cajón y bandas, un crucifijo quiteño¹”

.

En estas posesiones, cabe destacar la presencia de una lámina de la Virgen de Chiquinquirá en 1737, pues hasta ahora sólo se tenía noticia de la existencia del grabado de Francisco Benito de Miranda, fechado en 1791. Cabe recordar que los oficiales de la Casa de moneda de Santafé de Bogotá produjeron grabados con la imagen de la misma Virgen en el siglo XVII².

Ejemplo de las pertenencias artísticas de un alto funcionario administrativo, son

las que se registraron en 1783 en Santa Fe de Antioquia, en la mortuoria del exgobernador don Cayetano Buelta Lorenzana:

Yten diez y siete láminas con sus paises que se apreciaron en dos pesos? Cada una...

Yten cuatro láminas como de una cuarta de largo marco negro con su perfil de oro que apreciaron en dos pesos cada una³.

Seguramente fue muy grande la popularidad de las estampas, incluso entre los miembros más prestantes de la sociedad, según lo sugiere la mortuoria citada. No sólo eran más accesibles por su menor costo, sino que era imposible llevar consigo a todas partes, diversos santos y vírgenes, adecuados para sortear diferentes dificultades.

San Pedro de Alcántara, franciscano reformador de su orden, llevó una vida de extrema austeridad y ascetismo. Alto, muy demacrado, siempre descalzo, parecía hecho de raíces, según Santa Teresa. Se le representaba muy flaco, vestido con túnica raída, con los instrumentos de penitencia y disciplina, cerca de una cruz y a una calavera, símbolo de la caducidad de las glorias terrenas. Su vida de anacoreta y penitente, expresada en conmovedoras imágenes que incluían un ángel que llora compungido por la suerte del santo, seguramente fue una eficaz advertencia para los que llevaban una vida disipada, y a la vez, sirvió de consuelo a los pobres y afligidos que encontraban similitudes entre su destino y el del santo

eremita.

Entre las pinturas conservadas en Antioquia que ilustran la vida ejemplar de un santo, la serie más completa es la de San José y los episodios de su vida. De origen quiteño, obedece a un programa iconográfico de impronta barroca, que va desde el sueño hasta la muerte del santo, pasando por la huida a Egipto. Conservada en el Museo de Arte Religioso de Santa Fe de Antioquia, se considera una serie única en su género en el país; en su realización probablemente participaron varias manos, intercalando imágenes tomadas de estampas y grabados como era usual, integradas al mismo tiempo a elementos nativos.

La progresiva necesidad de imágenes religiosas atendida sin discriminación por diversas fuentes, motivó la intervención de la autoridad religiosa, que buscó regular la calidad de las obras producidas, pero sobre todo, las características de las imágenes destinadas al culto. Por ello trató de reprimir ciertos desvíos iconográficos que podían resultar inconvenientes para los cánones estéticos y la enseñanza religiosa. En Antioquia esta intervención se inició formalmente a finales del siglo XVIII, pero ya desde mediados del siglo XVI se dictaron en Santa Fe de Bogotá las primeras normas. En efecto, en 1556 aparecieron las Constituciones Sinodales, escritas por Fray Juan de Barrios, en las que buscó apartar de las iglesias “Todas las cosas que causan indevociones”. Se dispuso en dichas Constituciones que:

En ninguna iglesia de nuestro obispado se pinten historias de santos en retablo ni otro lugar pío sin que se nos de noticia, o a nuestro general para que se vea y examine si conviene o no; y el que lo contrario hiciere incurra en pena de diez pesos de buen oro, la mitad para tal iglesia y la otra a nuestra voluntad⁴.

Sólo a partir de 1827 Antioquia tuvo su primer obispo independiente de Popayán, a pesar de varios esfuerzos que distintos gobernadores e interesados hicieron para lograr el establecimiento de la autonomía eclesiástica⁵. En Popayán, ciudad que para 1788 estaba a 40 días de Santa Fe de Antioquia por caminos “ásperos y farragosos⁶”, se dictó un Sínodo, que rigió durante los años 1617 y 1717. Resulta revelador que no contenga ninguna disposición sobre las representaciones de imágenes destinadas al culto. Podría suponerse que la pintura local era tan incipiente que no mereció la atención de los legisladores eclesiásticos, o que convenía con su gusto pues las imágenes provenían principalmente de Bogotá y de Quito, cuyos talleres estaban ya sometidos a disposiciones existentes.

Un nuevo Sínodo, escrito en 1717 por el obispo de Popayán Juan Gómez Frías, estuvo vigente hasta 1871⁷.

Se ordenó que “no se pinten historias de santos que no estén bien aprobadas y las que estuvieren siendo apócrifas o mal pintadas se quiten y los curas enseñen a sus feligreses el modo con que deben adorar y venerar las imágenes”. También se dispuso que “no se publiquen ni pinten nuevos milagros sin reconocimiento y

aprobación del ordinario”.

Estos pintores, en compañía de otros no identificados hasta ahora, y de sus anónimos discípulos, conformaron en la segunda mitad del Siglo XVIII lo que podría llamarse la escuela de pintura colonial antioqueña. No es extraño que para subsistir combinaran varias actividades, y que algunos, como fue común en la época, incluso cultivaran sus propios alimentos. Las propiedades y el capital líquido registrado, sugieren que obtenían lo suficiente para vivir, en algunos casos con cierta comodidad.

La mayor parte de las obras de estos artesanos pintores y grabadores están sumidas en el anonimato y sólo en contadas excepciones, aparecen fechadas y firmadas. El escaso o nulo grado de individualización, determinado por el lugar secundario del trabajo artístico dentro del trabajo artesanal, indica que el maestro anónimo, lejos de preocupaciones estéticas, produjo no una obra individual, sino colectiva, que reflejaba el espíritu de la época y no los sentimientos personales. A ningún artesano pintor se le pedía originalidad, y habría sido muy extraño que un comprador así lo hubiese exigido. En lugar de ser un creador subjetivo, el artesano pintor era un ejecutante que ejercitaba su mayor o menor habilidad, adquirida en la práctica, al reproducir una imagen según su experiencia y facultades.

El artesano, pintor, grabador fue servidor de la causa religiosa, reproductor de imágenes que hacían visible la divinidad, sus maravillas y sus paradigmas. Fue una suerte de intermediario cuya obra permitió, por una parte comunicarse a los fieles con lo divino, y por otra, a los divulgadores del nuevo credo, convencer y atraer almas.

LAS OBRAS DE LA ESCUELA ANTIOQUEÑA

Las obras que se conservan en colecciones públicas en Santa Fe de Antioquia, atribuibles a pintores antioqueños del siglo XVIII, aluden a dos grandes grupos temáticos, ambos centrados en motivos religiosos. Representaciones de santos y algunas escenas sagradas, conforman el primer grupo, y el segundo está integrado por exvotos.

Dentro de las representaciones dedicadas a los santos, se destacan cuatro cuadros conservados en el Museo de Arte Religioso Francisco Cristóbal Toro de Santa Fe de Antioquia. Se trata de pinturas al óleo sobre madera, que probablemente hicieron parte de un altar.

SAN JUAN BAUTISTA y SAN ESTEBAN, evidentemente del mismo autor, miden 1,32 m x 0,76 m. Son figuras del cuerpo entero, planas y sin ninguna referencia espacial o paisajística. Toda la composición se concentra en el santo y

sus elementos iconográficos. De fácil lectura y comprensión, fueron posiblemente tomadas de un grabado y ampliadas a un tamaño capaz de impresionar de manera convincente a los fieles.

De características parecidas a las señaladas, aunque tal vez obra de otro pintor, son las imágenes de SAN IGNACIO DE LOYOLA y SAN FRANCISCO JAVIER, cuyas dimensiones son 1,24 m x 0,69 m. Un arco incipiente enmarca las figuras de cuerpo entero, cuyas líneas simplificadas aparecen exentas de énfasis decorativos barrocos. Ninguna composición compleja distrae la mirada, que se centra en los símbolos propios que cada santo sostiene en sus manos.

En 1790 los hermanos José Félix y Francisco Mejía de Rionegro, encargaron a un pintor anónimo su exvoto. José Félix era sacerdote, y Francisco, quien aparece ataviado según la moda virreinal, habría sido funcionario o comerciante y uno de los pocos poetas antioqueños del siglo XVIII que hoy se conocen. Predominan en el cuadro los colores rojo, azul y oro. La atención, así como el espacio, se divide entre el cielo y la tierra. EL SALVADOR, tomado de algún grabado europeo, flota en una nube acompañado de cartelas que dan cuenta en verso del recordatorio votivo. En tierra, los hermanos Mejía miran el cielo. A su vez, uno y otro representan el cielo y la tierra: el cura y el funcionario. A ambos los une el poder divino y humano. El Redentor y los hermanos forman a su vez los vértices de un triángulo que es símbolo del misterio de la trinidad. Los hermanos aparecen

rezando frente al sagrario que donaron a la parroquia. No hay una perspectiva central que concentre en un punto de fuga todas las líneas de la composición dominada por la solemnidad. Como en el arte gótico, la mirada aquí va de un lado a otro leyendo textos e imágenes, que coexisten en la misma superficie.

Doña Tomasa Martínez, hija del rico comerciante Juan Esteban Martínez, activo impulsor de la construcción de la catedral de Santa Fe de Antioquia, se hizo retratar en 1797 a los pies de la Inmaculada, virgen patrona de la catedral, ofreciéndole su corazón encendido en una mano. La escena está rodeada de adornos de estilo rococó en oro. En una cartela sostenida por ángeles se lee: “A la concepción purísima, a la madre mas piadosa, el corazón le consagra su humilde esclava amorosa...”

Muy característico resulta el canon compositivo que rige el espacio en los cuadros votivos. No hay en ellos la intención de mostrar una realidad tridimensional en una superficie plana según las leyes de la perspectiva. Y ello no es debido a la ignorancia o ineptitud de los artesanos pintores, sino a una forma propia de disponer los elementos en el plano, acorde con la mentalidad de la época.

Las posiciones y proporciones relativas de los elementos, sean santos, vírgenes, donantes, cartelas y decoraciones, contienen un valor simbólico y jerárquico que hace parte de la sintaxis visual de la representación que ofrece el lienzo.

EL ARTE AL FINAL DEL VIRREINATO EN COLOMBIA

La actividad artística en los años finales del siglo XVIII, correspondientes a las postrimerías del virreinato estuvo encabezada en Santa Fe de Bogotá por el pintor Joaquín Gutiérrez(), cuya obra responde al gusto afrancesado de la clase alta y las esferas oficiales, con una amplia serie de retratos de funcionarios virreinales. Son figuras estáticas, ricamente ataviadas, sin volumen, recortadas sobre un fondo plano de color, enmarcadas por un cortinaje y acompañadas de una leyenda explicativa. Radicalmente diferente al gusto popular, las formas virreinales eran refinadas, frías y decorativas, y no presentaban ninguna referencia al medio local, síntoma de no pertenencia o desarraigo. De Joaquín Gutiérrez se conservan en Antioquia pocas obras, entre las que se destaca un retrato titulado JOSÉ ANTONIO.

A principios del siglo se elaboraron diversos trabajos gráficos con fines decorativos. Los escribanos y calígrafos adornaron en ocasiones los documentos y textos especiales, siguiendo el ejemplo de los primeros españoles que tuvieron a su cargo los Libros capitulares. Viñetas coloreadas a la acuarela alegran con motivos geométricos y florales las cifras de los padrones o “sumas de almas”.

José Antonio Benítez, escribano y cronista de Medellín, dejó varios dibujos en los

documentos que hoy reposan en el Archivo del Cabildo Municipal y en el Archivo Judicial de Medellín. Cabe destacar el dibujo de un esqueleto con guadaña que incluyó en su Carnero, evidente alusión a la muerte, tomada posiblemente de algún grabado, y al lado del cual se lee esta elocuente descripción:

“Yo soy el terrible y espantoso espejo de la verdad que en el fatal término, hago desaparecer las falsas ilusiones del corazón humano, la soberbia y orgullo de los mortales. Yo soy el antejo de larga vista, en que las líneas visuales giran a los inmensos espacios de la eternidad, donde todo es principio y nada es fin”

.

En este mismo género del dibujo de ilustración, se conservan en el Archivo Nacional, del autor anónimo, dibujos iluminados a la acuarela, fechados hacia 1820, que describen los atuendos de los reclutas y de los miembros de la banda de guerra de los soldados del batallón Antioquia, destinados posiblemente al sastre o al contratista de trajes.

Si las iglesias ya contaban con su arsenal iconográfico de santos, vírgenes y cristos, se abrieron nuevas posibilidades de agregar a la galería religiosa nuevas advocaciones, así como los retratos de los jerarcas de la iglesia, quienes pasaron a compartir honores con los venerables patronos⁸. Tales fueron los casos de obras como SAN CAMILO DE LIS (1819) hoy en el Museo de Arte Religioso Francisco Cristóbal Toro de Santa Fe de Antioquia; el SAN LIBORIO (1821) de

autor antioqueño anónimo, en el Museo Juan del Corral de la misma ciudad; los retratos de los papas LEÓN XII, tomado de un grabado y GREGORIO XVI, pintado por J.R. Caro, ambos posiblemente pintores locales. Y los retratos de los canónigos JOSÉ FÉLIX MEJÍA y JOSÉ MIGUEL DE LA CALLE, también del Museo de Arte Religioso, retratos de gran estatismo e inexpresividad, que ponen de presente un notorio esfuerzo por conseguir el parecido en el rostro modelado por la luz, si bien conservan ecos del siglo XVIII.

BREVE RECUENTO DEL GRABADO EN EUROPA Y OTROS LUGARES

La historia del grabado se remonta, sin dudas, al arte primitivo. El hombre buscó refugio en las cuevas naturales cuyas pétreas paredes hería grabando signos que servían a sus necesidades, interpretados con todo el poder de intensidad, expresión y dinámica que aún se perpetúan.

El hombre del paleolítico superior fue elaborando representaciones plásticas que a través del largo periodo auriñacense realizó grabándolas de modo interesante como (la pizarra de la grotte do trilobite).

Ya en el quinto periodo glacial Magdaleniense su dilatada evolución nos ofrece en la Caverna de las peñas de Candamo del Valle de Nalón (Asturias) el más importante conjunto de grabados prehistóricos de España, representando bisontes, caballos, toros y otros animales y las singulares maravillas que encierran

la llamada Capilla Sixtina⁹ del arte rupestre en la Gruta de Altamira (Santander) cuya bóveda cubren los admirables frescos pintados sobre las piedras de abolladas formas que el artista cuaternario aprovechó con plena conciencia de su volumen corpóreo en la apropiada representación de animales, como los que son esgrafiados más o menos profundos y con varias interpretaciones simbólicas se hallan en numerosas cavernas de transición de España y Francia meridional.

Raras veces se encuentra representada la figura humana apreciada con gran claridad en la cueva de Morella, la vella (Castellón), o en la de Cógul (Lérida), en esta última fue descubierto un fresco con escenas de caza y una curiosa danza de nueve mujeres alrededor de una figura masculina.

En las cuevas de la región Pirenaica y del Perigot hay ejemplos que se singularizan en Dordogne como el Mamut grabado en la pared de Combarelles y el bisonte grabado y pintado de Fond de Gaume. Documentos importantísimos de este periodo son los renos de Teyjat y de Chaffud grabados en hueso. El Mamut de la Madeleine en marfil y el reno pastando de Limeuil (Dordogne) en piedra. Pero un grupo de renos grabados sobre un hueso de este animal fue encontrado en la caverna de Lurthet (Altos Pirineos) y se conserva en el museo de Saint Germaine en opinión de Reinach. Es la obra maestra de este tipo de producción. Parecen la expresión nominativa de una inspirada personalidad troglodita.

Tras esta primera parte de la Edad de piedra encontramos el periodo Neolítico,

donde se perfecciona la industria y el arte de esta civilización en que aparecen las rocas mas o menos uniformemente esculpidas y dos dólmenes nórdicos decorados con grabados. Hay en ellos disposiciones geométricas resueltas en semicírculos concéntricos, espirales, lineales rectas cuadriláteros y composiciones petriformes igualmente grabadas que la representación de varios útiles entre los que se descuellan las hachas.

Existe una importante diferencia en la ejecución de grabados rupestres de África del sur, América y Australia y es que en aquellos países la roca no fue esgrafiada con el punzón de cuarzo sino con picada con el martillo pechero, que menudeando los golpes que parecen líneas logran las siluetas. Otras veces los martillazos macizaron la forma determinada por el contorno haciendo de la figura un todo compacto.

Pijóan desarrolló teorías propias al ocuparse del arte de los pueblos aborígenes, sostiene que los grabados de África del sur realizados en grandes bloques o abrigos de granito o dolerita conocidos con el nombre de Kopje debieron tener un origen religioso porque aparecen en lugar donde no hay restos humanos ni agua a veces en muchos kilómetros alrededor, serían rocas asociadas a tótem tribales, por la idea casi universal de los primitivos de incorporar sus dioses a piedras que tengan alguna rareza o estén colocadas en sitios extraordinarios.

De este modo y procediendo del norte a sur en África vemos que los mismos asuntos de arte rupestre europeo están tratados en los grabados nórdicos con igual carácter realista tanto en las paredes de las cavernas como en las piedras aisladas hasta que la lenta evolución va estabilizando las formas para llevarlas al tipo geométrico con solución clara o laberíntica por el empleo casi exclusivo de la línea recta, la escasa presencia de la figura humana en los grabados aprietales o en los que decoran los instrumentos del hombre cazador y la abundancia de representaciones animales domesticados ha hecho pensar en la posible modernidad relativa de las obras rupestres que por otra parte no pueden concentrarse con hallazgos de piedras sílicas que talladas a golpe o pulimentadas pudiesen informarnos acerca de la edad que deba serles asignadas.

En Australia han sido encontrados grabados en la corteza de los árboles y en las rocas representando el avestruz así como interpretaciones de la figura humana.

En las grutas¹⁰ de Nueva Gales del sur y en puerto George se hallan marcados en rocas como exvotos propios a la misericordia de sus dioses a manos, pies y armas grabados en silueta, como en la península ibérica donde claramente pueden apreciarse en impresiones pictografiadas de la cueva de Altamira.

Avanzada de la civilización del periodo Neolítico existe el legado que fue la Edad de los metales.

Alfareros y bronceístas parecen rivalizar en la invención de combinaciones, en las cuales van apareciendo dos círculos concéntricos, los punteados de diente de lobo, los triángulos con ingeniosas intervenciones de rectángulo paralelo.

El arte decorativo en Europa occidental grababa sus originales composiciones lineales en fibulas y brazaletes, en armas, vasos, cerámicas y diversos utensilios de las civilizaciones posteriores que nos han permitido admirar aquel enorme poder de inspiración capaz de perpetuar por el arte el dinamismo y la expresión en los contornos esgrafiados.

Con anterioridad a la construcción de las pirámides de Egipto el grabado aquí se le añade el nombre del poseedor y algunas veces una fórmula mágica, pocas piedras aparecen en forma cilíndrica; pero ellas son suficientes para evidenciar la influencia caldeo-asiría que tiene predilección marcada por esta especial disposición.

Todos los babilonios tenían su sello que conservan con el cadáver según afirma Heródoto y en él se hacían figurar mitos o simbolizar planetas, constelaciones o signos zodiacales referenciados por la superstición del pueblo.

Los asirios recibieron el arte de los Caldeos imitándolo y propagándolo por los países vecinos. El imperio Ninibita construido en Asiría 1500 años a.C. fue por su

situación geográfica el principal receptor de la civilización caldea a cuya conjunción se debe la importancia alcanzada por la cerámica de la cual formó parte la biblioteca de Arcilla Asurbanipal.

Inspirado en el arte de estos pueblos, el de Persia sometido al poder de intervención de sus valiosos elementos y mitos los cilindros en los que introdujo adaptaciones llegando a sustituirlos por sellos planos donde representaron animales y escenas de la vida real influidos por el eclecticismo de los pueblos que ejercieron sucesivo ascendente en sus condiciones artísticas propias de sus etnología oriental y ajenas a toda producción estética con la producción Griega y Romana.

Por la conservación de esa pureza de características pasó en la Edad media el arte árabe con la limpieza y suntuosidad de su tradición.

La difusión artística de Oriente tuvo lugar en su opuesto diametral merced a las colonias Semíticas en la costa de África entre las cuales Cartago tuvo para España importancia capital.

Desvanecida la idea de más venerable antigüedad que se otorga a la India se ha venido a afirmar por los sabios investigadores que los monumentos subterráneos de supuesta coetaneidad con el primitivo Egipto proceden no más que del siglo III a.C. aún cuando la génesis de formación sea de remota existencia, su estudio

revela un arte autóctono, en la que la piedra y la madera talladas con imitaciones más o menos subordinadas a la realidad y los revestimientos de metales preciosos de que hablaron los colaboradores científicos de Alejandro, constituyeron obras de verdadera esplendidez.

En la India hallamos la cuna de pinturas y grabados del extremo oriental en cavernas decoradas con frescos como los de Ajunta los más antiguos de Asia los cuales a pesar de la invasión Árabe se han podido conservar representaciones de temas búdicos o civiles de gran importancia para la historia de la civilización.

Pasando de Oriente a Occidente, en la Grecia primitiva, las tradiciones fabulosas del tiempo heroico se extienden hasta el siglo VIII y abrazan sucesos extraordinarios en los cuales interviene la verdad y la fantasía, la mitología y la historia creando hazañas de simbólica expresión y de absoluta belleza acogidos por el arte de todos los tiempos y países en sus distintas manifestaciones como canteras de inagotable inspiración descubiertas en los poemas Homéricos siglo X a. C. y Hesiódicos siglo IX a. C..

La cerámica, la metalurgia y la orfebrería ofrecen ejemplos de singular interés, los puñales encontrados en la Acrópolis de Mecnas, que se conservan en el museo Nacional Ateniense, están grabados con escenas cinegéticas donde gatos monteses y leones atacan ferozmente a patos y gacelas, los anillos y los sellos de

oro, plata y cobre en diferentes aleaciones muestran grabados minúsculos relieves de asombrosa variedad, acusando evidente influencia oriental, pero sumida en la inédita originalidad de un arte que nace con vitalidad propia.

Una primera época ofrece sencillas entalladas con temas florales y animales enfrentados o en luchas. Síguele otra pretendiendo situar escenas en distintos planos perspectivos y con hábiles fondos de paisajes que el grabador no logra distanciar pero en las que se inicia la representación de los mitos con suficiencia artística que los pueblos de Oriente reconocen, aceptando, el oso de las gemas griegas exportadas por el comercio fenicio, la glíptica está en pleno desarrollo hacia el siglo VIII, en que aparece la moneda ejecutada por los propios entalladores de piedras nobles, se convierten en verdaderas obras de arte desde el siglo VI que es de apogeo, y lo centraliza en su producción hasta finalizar el siglo VII d. C.

En Roma el gusto por la influencia artística del pueblo griego hizo que el sello grabado diera origen a la formación de las colecciones de entalladas en grabados llamadas dáctilotecas en verdadera serie iconográfica y costumbres que sustituyeron a los temas mitológicos antecedentes hasta la decadencia del arte romano iniciado a partir de siglo II d.C. en que el sello altera su significado personal convirtiéndose en vulgar talismán que no lograron regenerar los cristianos al reemplazar con motivos religiosos los que la superstición venía

empleando durante el siglo III.

El uso hecho del grabado en todos los tiempos por los diversos pueblos en sus varias manifestaciones artísticas y utilitarias de aplicación industrial atrae el recuerdo hacia la perpetuación histórica de movimientos literarios como los poemas griegos Teogonía y clásicas obras como Los días de Hesíodo, grabados en plomo, documentales como las inscripciones metálicas del imperio de los Césares dados para instruir al pueblo u ordenarles sus mandatos y aun más los grabados que siguiendo la pasión por los próceres Romanos al ver su retrato figurado a manera de pinturas en los libros de la época califica Plinio en su historia natural de “invención que merecía ser envidiada por los mismos dioses cuyo descubrimiento arranco a la muerte y el olvido los rasgos de esos personajes”.

A consecuencia del grabado de signos en piedras, masas arcillosas, láminas metálicas, cortezas de árboles y tabletas enceradas, surgió el libro manuscrito en rollo disposición que conservó hasta que el ateniense Pilatos se le ocurrió, doblar el aspecto actual y a las hojas vegetales y a los pergaminos y vitelas obtenidos de la piel de ternera y empleados como materiales de escritura, sucedió la fabricación del papel que debe su nombre al papiro . caña producida en las orillas del Nilo y cuya hoja fue primeramente aprovechada por los egipcios para sus sistemas de escritura.

En el Extremo Oriente donde el chino Tsai-Sun lo inventó en el año de 153 d.C. a base de fibra de caña de bambú y el Japón en el 516 d.C fabricándolo con cáñamo, algodón y corteza de madera.

La India lo creó de algodón pasando a Persia y de allá a los árabes quienes lo hicieron moliendo y maceando trapos convertidos por tales medios en postes manipulados en delgadas hojas con molde y una o un con lo cual fue descubierta la fabricación del papel de tinta producido en Barga desde el siglo VII.

Los pergaminos manuscritos eran de gran belleza y duración de buena calidad de gran consistencia, fabricados de gruesas hojas por transformación de mejores trapos de cáñamo y de lino encoladas con las más excelentes materias para obtener un producto de calidad apreciada hasta hoy por la excelente conservación de los incunables libros impresos desde la aparición de la imprenta hasta el año de 1500.

Los antiguos libros manuscritos eran verdaderos alardes de lujo y refinamiento, tales obras tenían valor inapreciable a causa de su elevado coste y se depositaban como verdaderas joyas.

Durante la Edad Media los monjes fueron los primeros obreros que se dedicaron a su habilidad, a la fabricación de los materiales necesarios para el libro, aunque las

copias al dictado hechas por los religiosos como las que hicieron los esclavos aleccionados no estaban exentas de errores.

Los religiosos españoles de la Edad media gozaron justa celebridad, los legos no intervinieron hasta el siglo XIII constituyendo la falange de pergamineros, escribas amanuenses o copistas rubricadores, iluminadores y encuadernadores que hacían el manuscrito antes del comienzo de la imprenta sometida a los dominios de la tabla Xilográfica estampada a una cara que vino dando los incunables por manuscritos hasta el año 1457, y a la que precedió el uso de las grandes iniciales en las maderas estampadas y adornadas practicando en Europa en el siglo XII según ha podido advertirse en manuscritos de la época.

Después de los libros xilográficos estampados sobre planchas llegó la imprenta ensayada por Gutemberg en Estrasburgo hacia 1439 y practicada por él mismo en Maguncia en 1454 en compañía de Fust y Shoeffler quienes con su descubrimiento dieron la primera edición impresa de la Biblia.

Los dos socios de Gutemberg industrializaron la invención en 1457 en su taller de Maguncia adornándolo por primera vez con letras iniciales grabadas en madera que merodeaban a grabar los asuntos hasta entonces miniados, después se adoptó la iniciación de grabados en las amplias márgenes a manera de manuscritos.

Holanda y Flandes practicaron también el grabado. En Harlem vieron la luz las más antiguas obras xilográficas de tan creciente éxito como *speculum Humance Salvalionis* que alcanzó cuatro ediciones escritas en Holandés y Latín, estando dibujadas y grabadas por los anónimos artistas y artesanos influidos por la pintura de Van Eyck y mejor dotadas que toda producción conocida de los demás países con imágenes ortodoxas inspiradas en las profusas páginas del Evangelio.

Por otra parte acusa esta prioridad del grabado en los Países Bajos el hecho de que la pintura Flamenca, continuando la tradición miniaturista que inicia con reconocida dureza en los albores del tecnicismo pero que bien pronto ha de ser delicadamente atendida hasta llevar a la tercera dimensión a predominio lineal sobre el aéreo al insospechado ambiente peculiar de la pintura Italiana grandes monumentos y decorativos por primogénita del arte clásico, con cuyo concepto enriquecer plásticamente consideraban superficies en la totalidad de soberbias construcciones arquitectónicas.

En la corte de los Duques de Borgoña trabajaron Jacob Cornelisz y Jean Walter Van Assen, de quienes conserva el museo de Ámsterdam buen número de pruebas de preferente ejecución sobre el dibujo, con una temática basada en asuntos piadosos y costumbristas menos recordativas de la influencia de los Van Eyck y de Hans Menling.

Las corrientes naturistas del Renacimiento al destruir las cadenas con que el espíritu oprimía a la naturaleza durante la austeridad anterior fueron abrazadas por pintores y grabadores. Los grabadores de oficio interpretaban libremente los originales. Dibujantes poco duchos por entonces solo pudieron poner verdadero amor en las obras cuando los más certeros artistas celosos de la buena reproducción de sus creaciones dirigieron y cuidaron por si mismos la talla confiada al Formschneider para la imprenta.

Este progreso comenzó a manifestarse con las 125 composiciones en madera que hacia 1480 se publicaron con la Biblia de Colonia y llegó al éxito la guía ilustrada para el peregrino a los santos lugares.

Alemania produce un maestro extraordinariamente dotado Martín Shon Gaver llamado también Shon que firma con el monograma de M+S. Inicia su obra con asuntos religiosos de complicada composición como la "ADORACIÓN DE LOS REYES", "LA MUERTE DE LA VIRGEN" y la "CONDUCCIÓN DE LA CRUZ". En la madurez es más sencillo tratando en unidad a los personajes o agrupándolos con la mayor naturalidad. Solo aparece en su producción la tendencia germánica cuando quiere hacer mas candentes los temas como el de "LA TENTACIÓN DE SAN ANTONIO" que copió de Miguel Ángel según la serie de LA PASIÓN precedida en el estudio de los cuadros que conserva el museo de Colmail¹¹.

En otras tradiciones como la pequeña y deliciosa serie de LOS APÓSTOLES es muy marcada la delicada belleza de la forma no obstante ser repudiado en Alemania el estudio del desnudo “LA ANUNCIACIÓN” de encantadora armonía. “HUIDA DE EGIPTO”, de sencilla concepción y las interesantes series de “LAS VÍRGENES LOCAS” conforman la merecida admiración por la genial obra del maestro. “SALIDA AL MERCADO” y “GRUPO DE ALDEANOS JUGANDO” son los únicos temas costumbristas de su franca labor, así como un modelo de incensario que se aduce a la labor prueba de dedicación de Martín Schon Gaver a los trabajos de orfebrería.

En la larga estela de imitadores que siguió a la desaparición del glorioso artista germánico es digna de recordación la figura más genial y representativa del arte alemán Albrecht Durer perteneciente al siglo XVI.

Hacia el último cuarto del siglo XV el grabado en madera se consagra casi exclusivamente a la ilustración del libro. En esta época, Lyon adquiere gran preponderancia porque aquí se centraliza la imprenta francesa por su situación geográfica inmediata a Alemania, Suiza e Italia.

El primer libro con grabados en madera que sale de los talleres de Lyon es Le Miroir de la Redention Humaine y se publica en 1478, pero es alemán del todo.

Sus editores a veces dejan sin ocupar el lugar de la inicial para que la misma sea dibujada a mano; o la imprimen y pasan al iluminador, a fin de inducir mejor a confusión, dándole a veces importancia desmesurada y virtuosidad caligráfica de espléndido alarde.

Con las estampas sigue igual procedimiento dando al pincel y al pan de oro el cuidado de colorear y enriquecer brillantemente las vitelas impresas en las prensas tipográficas.

Es muy elogiable la importancia de la imprenta francesa en este tiempo el esplendor de los dibujos que la ilustran en los momentos de felicidad para sus miniaturistas intérpretes de asuntos como la “CONVERSIÓN DE CLODOVEO” y “LA BATALLA DE TOLBIAC” .

En las primeras páginas de un libro de horas impreso a uso romano por el citado Dupré en 1488 se dice que el repertorio de historias y figuras de la Biblia, tanto del viejo como del Nuevo Testamento, contenidas en sus viñetas están impresas en cobre es decir que no estaban grabadas en relieve sobre madera sino en metal con mayor fineza y duración. Algunos de esos misales tenían pintados los grabados al gouache tan abundantemente, que desaparecen bajo la capa de color de los miniaturistas, quienes desposeídos de sus medios de existencia – tan floreciente en la Edad media – lucharon hasta sucumbir a la competencia de la

imprensa en auge.

En las prensas de Topie de Pymont y Heremberck de Lyon se estampa en 1488 la única obra que se publica en Francia en ese siglo con láminas en talla dulce - reproduciendo las de madera dadas a la luz de Maguncia dos años antes y en su idioma *Des saintes pérégrinations de Jerusalem et des Lieux circonvaisins* debida a Breydenbach. Poco avance muestra en esas láminas el grabado sobrepujado por el dibujante; pero merecen mención ambos artistas anónimos en colaboración eficiente 12 años antes de finalizar el siglo XV .

En Italia algunas estampas populares de grabados anónimos en madera merecen indiscutible atención tales como "SAN JERÓNIMO" "SAN NICOLÁS DE TOLENTINO", una composición de "TOBIAS Y EL ÁNGEL. Algunas son atribuidas a Jacopo dei Barbari, xilógrafo según la tradición como Gio Battista del Porto y Doménico Campagnola, quienes demandaban a la madera los mismos efectos que al metal, más hábil en recursos técnicos con los cuales produjeron obras meritorias.

En la propia capital de Italia¹² en 1481 29 planchas inexpertas representando sibilas y profetas algunos asuntos del Nuevo Testamento y en figura de Platón acompañan el libro *Opuscula Philippi de Barberii* y 13 más dan ilustración con dibujos de las 12 sibilas de Falconia más expresivas por Duplessis a pesar de su

escaso valor artístico para significar el estado del grabado en madera en la capital del orbe católico a fin del siglo XV .

En Florencia no apareció hasta 1471 un libro ilustrado de fecha conocida y los editores acudían mejor que al grabado en madera al calcográfico, pues son raras las obras antiguas talladas en relieve. A la prédica dell'arte del ben morire impresa en 1496 se acompañan cuatro planchas anónimas en madera de verdadera importancia.

El grabado en metal practicado en esa época es iniciado por el grabado en hueco sobre cobre iniciada con entusiasmo. Fueron esos precursores Amerighi Bandinelli, Brunelleschi, Forzone, Spinelli, de Arezzo, Furnio, Gesso, Rossi y Raiboloni de Bolonia, Tenero de Siena, Cadorosso y Arcioni de Milán.

En el taller de Botticelli se produce la serie de LOS PLANETAS, aprovechada ávidamente por la superstición para sus cultos benéficos en el laberinto y una alegórica abstracción de LA VANIDAD también aparece en las planchas de la antigua colección Otto y las curiosas estampas decorativas destinadas a etiquetar recipientes.

Otro Florentino contemporáneo suyo Antonio Pollajuolo¹³ fue pintor, orfebre y habilísimo grabador, con superioridad ya reconocida por Vasari quien atrajo

influencias en el proceso técnico a la vista de planchas en el proceso obras maestras como EL COMBATE DE LOS CENTAUROS – reputada por su grandilocuencia renacentista, verdadera quintaesencia del espíritu de la época.

A fray Filippo Lippi se le atribuyeron grabados como el de “LA ANUNCIACIÓN” y el de la “CRUCIFIXIÓN “ de una serie de 15 planchas en metal que se dedicaron a la vida de la Virgen.

En Venecia los tres Mauricios llamados los alde por ser Aldo el diminutivo de Teobaldo nombre dado al primero, eran humanistas dedicados a la imprenta y a la encuadernación artística a fines del quattrocento y durante el siglo siguiente publicaron célebres libros con el nombre de Ediciones Aldinas. A ellos se debe el más notable de los libros ilustrados por el grabado en madera e impreso en 1499 titulado HYPENCIOTOMACHIA POLIPHILI del fraile dominico Francesco Colonia, novela filosófica compuesta en 1467 donde seguras y sobrias tallas se expresan con fidelidad reproductora de dibujos calificado.

Un genial pintor y hábil grabador, realista y clásico, fue Andrea Mantegna quien nace en Padua en 1431 y vive 75 años durante los cuales adquiere renombre universal, con su obra amplia y segura delicada y expresiva (lo mismo cuando alcanza las grandes proporciones de sus frescos murales que cuando las limita a las precisas del breve grabado en metal) con la que hace escuela de la cual es el

jefe indiscutible. El tema religioso y el profano los expresa con sencillez o con fuerza y agudeza áspera y elegante, conforme el asunto propuesto para su representación así aparece “CRISTO ENTRE SAN ANDRÉS Y SAN LONGINOS” con la majestad propia de la imagen a la divinidad y así se contempla la de la Virgen madre sentada y abrazando en su regazo al débil niño, formando un todo amoroso y armónico valorado por la interpretación de la luz.

En Milán también se aplicó pronto al libro la ilustración debiendo citarse Masicoe Franchini Gafori Laudems impresa en 1496 por el grabador Francés Guillaume de Signerre autor del frontispicio en el que representa las “MUSAS” y los “PLANETAS”, al mismo impresor grabador le es atribuida la estampa de “SAN JERÓNIMO ARRODILLADO ANTE LA CRUZ” que figura al principio del libro Aureum Opus así como las imágenes de “SANTO TOMÁS DE AQUINO Y DE SAN LUIS” y el retrato del “MARQUÉS DE SALUCES” que acompaña a otro libro Opus Reale; y la vida de Santa Verónica .

En el tratado de Luca Pacioli sobre La proporcione Divina publicado en Venecia en 1509 lo cual parece afirmar que los perfiles que en ella figuran se deben al propio Leonardo da Vinci quien en opinión de algunos autores, hubo de ser grabador que dio a la madera unos dibujos cuyos originales han sido descubiertos después en un manuscrito de Piero de la Francesca.

En Londres se debieron los primeros libros ilustrados en madera al impresor Ingles William Caxton que procedía de su industria en Colonia, donde había publicado Les histories de Troyes, traducidas al Ingles en 1481, los grabados reproducen defectuosamente ilustraciones.

En España se recibió con alegría el descubrimiento de la imprenta de Gutemberg. Se aplicó el grabado en España, el grabado xilográfico y la decoración del libro.

A una de las imprentas creadas _ la de puerto y segura de Sevilla_ se debe el primer libro con grabados que apareció en la península: el fascículo Tempororum de Werner Rolewit de Laer, impreso en 1480 y a la misma ciudad debe la luz el primer ejemplar de música publicado y grabado.

Poseídos de noble emulación los españoles se dedicaron a la imprenta y al grabado asociando no pocas veces ambas profesiones en una misma persona a ejemplo de otros extranjeros a los cuales imitaron hábilmente hasta la superación, en portadas letras y o las ornamentales viñetas y estampas compuestas y grabadas en madera y en metal con ingenio y fantasía. Pocas entre las más cultas naciones pueden presentar entonces estampas tan antiguas y curiosas como las producidas en Aragón y Castilla.

Ascético y literario, señorial creyente y anecdótico, el grabado español decora

crónicas y genealogías propagando en un tiempo las tradicionales leyendas, los temas mitológicos y las representaciones religiosas de dominio popular y lo hace en plancha mas o menos susceptible de mejoramiento técnico y de buen gusto y delicadeza de trazo de atemporis a su infabilidad pero con estética característica.

La formación del xilógrafo español adopta la ejemplaridad del clasicismo y a medida que sus ensayos se desenvuelvan continúa caminando hacia la afirmación de su valor formal y definitivo.

Vigor y lozanía en la invención y en la ejecución dan al grabado en madera un concepto y expresión que le hacen eminentemente español aun antes de percibirse al indumento y al género costumbrista que se desarrolla después nacido en los talleres de Antonio Martínez, Mateo Vendrell, Pedro Rosa, Alfonso de Orta, Juan Vásquez, Juan Téllez y Diego Gumiel.

Grabadores de la misma época hicieron trabajos merecedores de toda consideración entre ellos el mallorquín Francisco Descos, grabó una plancha en 1493 representando al Beato Raimundo Lulio con trazo puro y sencillo.

Hasta comienzos del siglo XV las estampas de preservación de santos patronos y de votos de indulgencia, se realizaban en dibujos a plumas y se coloreaban. La intensificación de la demanda de estas representaciones puso en evidencia la insuficiencia de esta particular fuerza de producción. Tal situación existía paralelamente con los códices manuscritos; las soluciones encontradas en este

orden, hallan en el ingenio de Gutemberg la respuesta adecuada quien a mitad de siglo XVI imprime la Biblia con principios técnicos que solo al promediar el siglo XIX fueron modificados.

Los italianos atribuyen la invención de la talla dulce o grabado en hueco a Tomás Finiguerra platero Florentino de la época de Cosme I de Medici; por su parte los alemanes se lo adjudican a Martín Shoen. El grabado no nace entonces como un arte nuevo, solo con el tiempo devendrá en arte independiente generando diferentes técnicas, grabado al buril, punta seca, aguafuerte, mezzotinta, aguainta y por último a fines del siglo XVIII la aparición de la litografía basada en principios diferentes, como consecuencia de este nuevo procedimiento técnico se amplió su campo de aplicación no solo al servicio de la fe ilustrando Biblias, salterios, bulas, difundiendo imágenes de Santos, etc., sino también de la esencia profana.

EL GRABADO EN AMÉRICA:

ORIGEN E HISTORIA DEL GRABADO EN AMÉRICA DURANTE LA COLONIA

España introdujo en América la imprenta y con ella el grabado, actividad íntimamente ligada en su desarrollo en el nuevo mundo.

A pesar de su noble y fecunda vocación estética y de la trascendencia de su arte la contribución de España al grabado europeo ha sido muy modesta, solo dos nombres hispanos Ribera y Goya, alcanzan en su historia la categoría universal cuatro años antes del descubrimiento de América, en 1488, cuando ya el grabado tenía cierta madurez , el fraile Levantino Francisco Doménech

firma un magnífico buril LA VIRGEN DEL ROSARIO, la más antigua muestra concebida del grabado español. Sin embargo en los inventarios de la ciudad de Vich se enumeran 10 estampas, que tal vez fueron realizadas en los años iniciales del siglo XV o quizás en los finales del anterior en 1480 se publica en Sevilla por la imprentada Puerto y Segura el primer libro con grabados en fascículos tempororum de Werner Rolewink de Laer ni el ímpetu renovador de Duderer ni la sabia maestría de Raimond ni siquiera el vuelo genial de Rembrand llevan a España algunos de sus más insignes pintores Velásquez, Murillo, Alonso Cano, Valdez, Leal parece que ensayaron el buril sin lograr ni de lejos emular sus pinceladas.

Según el Marquez¹⁴ de Lozada fue extraordinaria en todo el mundo hispánico la profusión de artífices que se dedicaban al arte de la estampa, su inmensa mayoría tiene mas carácter utilitario que puramente artístico hay una cantidad incalculable de portadas e ilustraciones de libros de láminas de carácter religioso o genealógico pero se trata generalmente de trabajos de muy escaso interés y aun desde el punto de vista del oficio muy deficientes, aunque a veces proporcionan

curiosos datos iconográficos o heráldicos hasta la mitad del siglo XVIII fueron muy pocos los españoles que dominaban la técnica del grabado en madera o en metal y cuya obra pudiera competir con la de los grandes neerlandeses o italianos de la época barroca.

Sin embargo el grabado empezó a imponerse en América como auxiliar de la imprenta en su primera época. Luego como el vehículo más apropiado para la divulgación de temas religiosos o profanos de la iconografía cristiana, cuya propia índole requería amplia difusión aparecen los “Incunables Americanos” denominación algo convencional con que se designan los impresos del primer siglo de la imprenta y el desarrollo del grabado de la xilografía especialmente, que fue su complemento y le dio al libro americano desde sus días iniciales cierta categoría artística.

Existió no obstante un antecedente constituido por los naipes aunque no se conservan los tacos originales en madera o en metal que sirvieron para la estampación de cartas de juego es un hecho atestiguado por todos los cronistas que uno de los elementos de la vida cotidiana de los conquistadores, primeros pobladores, fueron las barajas no bastaron las importadas de España, que debieron ser abundantes, pues su constante uso las destruía con suma rapidez.

Como primer grabador en América señalan los cronistas a Juan Ortiz, aventurero

de origen francés procesado por la inquisición a quien se atribuye una imagen de la Virgen del Rosario. Muy numerosos son los xilógrafos que trabajan en las imprentas mexicanas en los siglos XVI y XVII, Miguel Tussaint cita 53 grabadores en laminilla y 15 grabados en hueco de 1606 hasta 1802 se demostró el enorme desarrollo de este arte.

El grabado adquiere plena independencia al fundarse las cátedras en la casa real de la moneda y en la Academia de las bellas artes de San Carlos dedicadas exclusivamente a su enseñanza dirige la primera Jerónimo Antonio Gil 1781 y trabaja por espacio de 18 años formando algunos discípulos entre los que se destacan Tomas Soria.

Gil realizó excelentes grabados en láminas de cobre como los retratos del Conde Galveo y del Marqués de Sonora perfectos en técnica y clasicismo. En San Carlos enseña grabado el español José Joaquín Fabregat quien llegó a México en 1788 a él se deben curiosas estampas como las de la plaza mayor de México y el plano de la ciudad levantada por don Diego García Conde.

Aunque no forma parte del periodo colonial es digno destacar la obra de José Guadalupe Posada (1852–1913), la personalidad más fascinante del grabado popular mexicano, es artesano que inventa su propio procedimiento. Fue uno de los más grandes y geniales precursores de la Revolución mexicana, sus veinte mil

grabados que tienen la autenticidad de lo documental son una verdadera enciclopedia de lo mexicano¹⁵.

México ha sabido conservar, renovándola, esa ilustre tradición, con la llegada de Jean Charlot en 1921 a ciudad de México se inicia un nuevo período en que el grabado mexicano se pondrá a la altura de su pintura mural con personalidades como Francisco Díaz León, Fernando Leal, Leopoldo Méndez considerado como el heredero espiritual y artístico de José Guadalupe Posada.

Por otra parte el, Virreinato del Perú también se vio favorecido por la rápida llegada de la imprenta que se establece en Lima en 1584. Los primeros grabados que se conocen están destinados a la ilustración de libros como el que aparece en relación a Las exequias de la reina Margarita de Austria (1613) escrita por Fray Martín de León. Es otro religioso, Fray Francisco Bejarano, a quien se le considera el más antiguo grabador del Perú. A él se debe la estampa del Túmulo levantado en 1612 en las exequias del Márquez de Montesclaros y otro hermano de Religión Fray Fernando de Valverde, Santuario de nuestra Señora de Copacabana en el Perú, impreso en Lima en 1641.

En la segunda mitad del mismo siglo XVI trabaja en Lima un grabador Fray Pedro Nolasco de origen Francés quien llegó a Lima en 1660. Se le considera como el más notable burilista de su tiempo buen conocedor de la técnica neerlandesa, se

conservan aún algunos grabados que se recomiendan por la acertada composición, pureza de línea y perspectiva. Se destaca el plano de la ciudad de Lima que grabó en 1685 por encargo del Duque de la plata.

No fueron escasos los grabadores de Lima colonial que surgieron. Al dominicano Fray Miguel Adame, se le deben buenos grabados como el que ilustra la Lima triunfante del erudito peralta.

Cultivaron también el grabado Juan Francisco Rosa autor de una imagen de nuestra Señora de las Cabezas de 1745. Cristóbal Garrido, que dejó muestra de su talento en los tres grabados que ilustran la vida de San Juan Bautista.

Uno de los más notables que florecieron en Lima según el Padre Vargas Ugarte, fue Edigio Nores que prolongó, ya entrado el siglo XIX, la tradición de los grabadores peruanos y de quién se conoce una imagen de Nuestra Señora del Rosario firmada en Arequipa en 1820.

En Ecuador poco conocido es el grabador quiteño¹⁶, es de presumir que en consonancia con el brillante desarrollo de la pintura y de la talla en madera se halla cultivado también el arte del buril, los historiadores recuerdan una lámina destinada a divulgar unas conclusiones teológicas. Es obra del padre Juan de Narváez en colaboración con el padre Miguel de Santa Cruz habiendo participado

en el dibujo el conocido pintor Nicolás Javier de Goribar.

Los estudios adelantados por el insigne bibliógrafo chileno don José Toribio Medina sobre la imprenta en varios países de América demostraron que en la capitanía general de Guatemala el arte del grabado tuvo un desarrollo excepcional apenas comparable con el de México. De 1714 data el primer grabado realizado en cobre, es la portada de la historia de la provincia del santísimo nombre de Jesús de Guatemala, escrita por Fray Francisco Vásquez. El autor del grabado es Baltasar de España que en 1739 firma una estampa en cobre y en 1746 graba una imagen de Santa Catalina. José Valladares trabaja en la casa de Monda en sus tareas de grabador en hueco, asoció las de burilista en talla dulce.

La personalidad más destacada de la época es Pedro García Aguirre excelente dibujante y grabador de la casa de moneda por largos años. Quien no solo cumplió una señalada tarea, sino una meritoria labor pedagógica. Entre sus estampas se encuentran retratos del arzobispo Franco y Monroy de 1780; escudos de armas, temas religiosos y asuntos de carácter oficial. Su enseñanza se prolonga en sus hijos Diego y Gonzalo que en 1789 firman las 27 láminas que adornan las exequias de Carlos III así como un interesante plano de la ciudad de Guatemala. Su hijo Apolinario España, fue el primero que trabajó el aguafuerte en su país. Francisco Cabrera ha sido considerado como el más notable de los grabadores guatemaltecos, fue autor de numerosos retratos entre los que se

recuerda el oidor Serrano Polo.

Juan José Rosales graba en 1792 una estampa de LA INMACULADA y trabaja varias laminas alegóricas. Narciso Rosal documentado hacia 1800 es el último representante de burilistas de Guatemala durante la colonia.

En las misiones guaraníes se trabajó el grabado. A la par de la imprenta de las prensas jesuitas sale el primer libro impreso en Guaraní; De la diferencia entre lo temporal y lo eterno del P. Juan Eusebio de Niuremberg en 1705 los grabados que lo ilustran son obra de inspiración europea pero de manufactura indígena.

Algunos nombres de aborígenes figuran, entre otros, como Juan Yarari y Tomás Tilcara, de la misión de San Ignacio, autor, este último, de un San Juan Nepomuceno fechado en 1728.

Esa excepcional habilidad indígena fue utilizada por los jesuitas en las labores de impresión.

Dos artistas del Cuzco¹⁷ forman parte de los orígenes del grabado en la Argentina.

Uno de ellos de apellido Rivera trabajó en la Casa de la moneda de Potosí y se distinguió como medallista y grabador. En 1787 viajó a Buenos Aires y allí

desarrolló su arte. Entre sus trabajos más meritorios se recuerdan la medalla conmemorativa de la proclamación de Carlos IV. Rivera fue el autor del sello de la asamblea en 1813, el cual fue luego consagrado como el Escudo Nacional de la República de Argentina. El primer grabador argentino es Manuel Pablo Núñez de Ibarra maestro platero autor de SANTA RITA DE CASIA VENCEDORA DE IMPOSIBLES , de 1809.

En la segunda mitad del siglo XIX florece el grabado al aguafuerte gracias al interés del arquitecto, pintor y burilista Emilio C. Agrelo, al pintor Eduardo Sirone y al grabador Alfonso Bosco.

A Venezuela llega tardíamente el grabado y la imprenta no es presumible que fuera conocida con anterioridad. Las estampas con motivos venezolanos que se conocen de la época colonial posiblemente fueron grabadas e impresas en España, como la interesante NUESTRA SEÑORA DE VENEZUELA, xilografía policromada de 1866.

Una de las primeras muestras de xilografías y grabado que se hicieron en Venezuela las realizó el tipógrafo Adolfo Weykopf quien ilustra la curiosa obra inconclusa Venezuela pintoresca, de 1853 escrita y dibujada por el bogotano Enrique Van Lansberge.

En Estados Unidos de América el grabado ha tenido cultivadores numerosos y altamente capacitados de origen inglés desde la primera mitad del siglo XVIII y ha continuado floreciente hasta nuestros días. Se inició con retratos de género en los que sobresale Peter Pelham, quien realiza en 1721 la primera mezzotinta. Se destaca Charles William autor de una famosa esfinge a George Washington, y Rembrandt Peale pintor y grabador.

Thomas Johnson es el primer autor de temas históricos, el plan de la batalla del lago George 1755 todas las técnicas fueron utilizadas, y es imposible, señalar el gran número de artistas grabadores que por cerca de tres siglos han trabajado en EE.UU.. En la segunda década del siglo XIX existe una escuela norteamericana de grabadores en la que es necesario mencionar a James Barton Longace quien llevó el grabado a puntos en EE.UU.

En su conjunto el panorama del grabado en América tuvo sus destacados exponentes durante todo el período colonial , a pesar del protagonismo de la pintura sobre el mismo en esta etapa.

EL GRABADO EN COLOMBIA HASTA EL FIN DE LA COLONIA

El desarrollo del grabado en Colombia no ha tenido una lógica continuidad ni presenta una evolución progresiva que permita su estudio como actividad artística

permanente asociada al conjunto cultural del país, por el contrario ha sido algo esporádico.

Su vinculación al arte colonial es notable como fuente de inspiración y guía para la copia de motivos religiosos especialmente, pero no hay una conexión directa, como se observa en otros países, pues en la época más brillante de la pintura neogranadina – el siglo XVII, siglo de Acero de la Cruz, los Figueroa y Gregorio Vásquez no había aparecido el grabado nacional.

Entre la obra de don Francisco Benito Miranda y la de su sucesor en el arte del grabado, don Anselmo García de Tejada – a quien debe considerarse como el primer grabador nacional ya que Benito Miranda era español solo existen algunas muestras de xilografía y de buril muy modestas aunque llenas de interés se trata de los primeros balbuceos del arte en cierta manera semejantes a las ingenuas imágenes propiciatorias que señalan la aurora del grabado europeo, con su tosquedad de primitivismo pero también con su gracia que reflejan las inquietudes y las preocupaciones y las creencias de la época.

Las más antiguas de las conocidas que data de 1802, tiene en un objetivo claramente pedagógico es la ilustración de un curioso e interesante folleto Hay raza de origen y descubrimiento de la vacuna¹⁸ publicado en Bogotá en el año

citado.

Divulgaron el hallazgo famoso de Jiménez que pocos años mas tarde llegaría al Nuevo Reino traído por expedición de la Vacuna, uno de los acontecimientos científicos y culturales mas extraordinarios cumplidos por la metrópoli en sus colonias Americanas es un grabado en acero muy bien logrado en sus líneas y movimientos sin que llegue a constituir un selecto trabajo artístico, fue el primer tema de grabado no religioso hecho en Colombia. Es posible que las planchas de estos grabados hayan sido traídas de España, que hayan sido encomendadas a los grabadores de la Casa de la moneda, don José Carpintero y don Tomas Benito de Miranda.

Del año 1804 es una xilografía encantadoramente primitiva que ilustra la novena de Nuestra Señora de las Nieves, la Virgen con su clásico y decorativo atuendo corona y aureada, con el niño Jesús en sus brazos.

La iconografía mariana nos da el segundo grabado en madera que se conserva de comienzos del siglo XIX una sencilla imagen de Nuestra Señora de los Dolores que ilustra la novena de su devoción publicada en Bogotá en 1806, la talla es más fina, el dibujo es más delicado y el conjunto es decorativo y armonioso en su rusticidad. Son éstas las dos primeras novenas ilustradas con grabados que salen de prensas bogotanas, el género religioso fue el más cultivado y el más antiguo ya

que las producciones iniciales de nuestra imprenta son Centenario al doloroso Corazón de María Santísima y la Novena del Corazón de Jesús ambas de 1738.

De las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del siguiente quedan muestras menores del grabado en papel oficial o papel sellado de la época, que tiene las ramas de la monarquía española o de la recién nacida República, estos sellos fueron trabajo indudable de los grabadores de la Casa de la moneda.

Hemos dicho que el primer grabador nacional es don Anselmo García Tejada, a esa actividad se consagró exclusivamente, son muy escasas las obras que conservamos de su mano dedicadas a la apertura de punzones para las monedas colombianas. Excelente grabador, mejoró los tipos decretados por la ley.

De la actividad artística de García Tejada quedan escasos documentos y un solo grabado. En los libros de libramientos de la Quinta de Bolívar, aparecen algunas partidas suyas que nos informan sobre varios trabajos en el año de 1822.

La única obra de arte que se conserva de la mano de Anselmo García del Castillo es un grabado en cobre de la popular y santafereña imagen de Nuestra Señora de la Peña¹⁹, es la primera interpretación al buril que se hizo de la célebre escultura milagrosamente encontrada en los cerros aledaños a la ciudad y luego prodigiosamente renovada, inferior como talla a la divina pastora de Benito de

Miranda, señala ,sin embargo, un avance sobre las xilografías de comienzo del siglo XIX, el rayado es bastante elemental, pero el conjunto tiene el encanto de todas las imágenes de la época de esta estampa, firmada y fechada en Bogotá en 1818 solo conocemos un ejemplar.

Del siglo XVIII no solo existieron en Santafé de Bogotá algunos grabadores como Benito de Miranda, sino un tratadista de artes plásticas. Se trata de un eclesiástico el Dr. Francisco Martínez; nació en Dean Martínez de Játiva en 1736, la obra de mayor categoría es la Introducción al conocimiento de las bellas artes o Diccionario manual de pintura, escultura, arquitectura y grabado ., publicada en Madrid de la cual se conoce otra edición del mismo año.

Aunque el arte del grabado no aparece en el Nuevo reino de Granada sino hasta la segunda mitad del siglo XVIII, como consecuencia indirecta de los burilistas de la Casa de la moneda, tuvo innegable importancia durante toda la época colonial debido al intenso comercio de estampas que se efectuó entre Europa y América y a su influencia en la pintura, la escultura y la decoración arquitectónica y en las artes menores.

Es de suma importancia referirnos en este trabajo a los “grabados”, pues plenamente merecen esta denominación, que adornan los barqueños coloniales.

El barqueño una de las más hermosas y características piezas del mobiliario

español tuvo un gran desarrollo en la ebanistería hispanoamericana en la Colonia, fue frecuentemente enriquecido con decoraciones diversas en el siglo XVI con relieves renacentistas que representan motivos clásicos paganos o bien escenas del Antiguo o Nuevo testamento, en el siglo XVII con pinturas al óleo distribuidas en cada uno de los recuadros en que el bargueño esta dispuesto, no siendo escasos los temas de clara influencia oriental , ya que por entonces comenzaron a conocerse los muebles del lejano Oriente con sus maravillas de lacas y filigranas, con motivos arquitectónicos de frisos, columnas, entablamientos y frontones de estilo clásico, o bien finas incrustaciones en hueso, carey, nácar y marfil que forman dibujos taraceados.

Una de las decoraciones más originales es la de los grabados que se ejecutan sobre láminas de marfil que luego se aplican a los recuadros o se distribuyen en forma simétrica en el frente del bargueño. Esta técnica, que parece totalmente abandonada en la actualidad, es idéntica a la del grabado calcográfico en su primera etapa.

Si alguno de estos artistas decoradores de bargueños hubiese tenido la idea de aplicar un trozo de papel a la lámina de marfil aún húmeda, hubiera realizado sin quererlo el hallazgo de un procedimiento de grabado no muy perfecto pero ciertamente original. Camino similar condujo a Tomasso Finiguerra al descubrimiento del grabado en talla dulce a base de la estampación de uno de los

niveles.

Aparte de su técnica realmente muy elemental y primitiva lo que más seduce en esta decoración incisa de los bargueños es la abundancia y variedad de los motivos. Es un pequeño mundo muy abigarrado en el que se mezcla lo religioso y lo profano, lo exótico y lo autóctono, lo imaginario y lo real. Igualmente es abundante la flora, a veces realista y a veces estilizada; y no faltan las imágenes religiosas, un SAN JOSÉ CON EL NIÑO, por ejemplo, o un SAN CRISTÓBAL que tiene en sus líneas elementales toda la gracia ingenua de las xilografías europeas de los albores del grabado.

Muy necesarias eran en el nuevo mundo las “estampas de preservación”. Se ha escrito con razón que uno de los negocios de los hombres del siglo XVI era la salvación del alma. Recordemos que al lado del conquistador estuvo presente el fraile y que el nombre de Dios fue siempre invocado, en serio o en vano, por los españoles que vinieron a poblar las nuevas tierras colombianas. Pero Dios no era entonces una entidad teórica y abstracta, sino un ser presente, actuante y casi visible. Se le traducía en el lienzo, la madera, la piedra y aun en materiales más toscos y ordinarios o se le revestía de láminas de oro.

El Olimpo cristiano se hizo familiar a través de la iconografía católica. Los artistas tuvieron sus dificultades- recordemos al Greco-, pero casi siempre salieron

airosos, si no de su tarea estética, al menos de sus compromisos eclesiásticos. A comienzos del siglo XVI, siglo de conquista y colonización de América ya el grabado formaba parte del campo del arte y era un medio eficaz de propaganda. No se exagera, aunque se afirme sin documentos, al decir que los primeros grabados llegaron a América en las naves descubridoras. Que después vinieron en grandes cantidades, es un hecho comprobado. Biblias, Misales y santorales venían ilustrados con estupendos grabados religiosos. Eran abundantes los motivos paganos y los temas clásicos, así como todos los elementos de la decoración, orlas, viñetas, escudos, letras capitales. No fueron escasas las Vidas de santos profusamente ilustradas, y no faltaron “los libros de imaginación”, los de “ historias fingidas”, a pesar de ciertas prohibiciones que nunca se cumplieron cabalmente. Después de las investigaciones de Rodríguez Marín, de Torre Revello, de Irving Leonard, no es posible continuar afirmando que la colonia fue pobre en libros y que fue reducido el comercio bibliográfico. Y con los impresos llegaron los grabados.

En los registros de embarques de la Casa de Contratación de Sevilla aparecen con frecuencia despachos de láminas para distintas ciudades americanas. Muy dicente es el envío efectuado en 1618 por Antonio de Soto Velasco en la nave Nuestra Señora de consolación, con destino a tierra firme, consistente en dos mil estampas. Y en 1599 Andrés de Hebras, sevillano, manda para la Nueva España, además de cien lienzos de historias de Flandes pintados al temple ordinario, ocho

imágenes de Nuestra Señora. Torre Revello, al dar cuenta de estos documentos comenta:

“Es decir, que las láminas grabadas se cotizaban a mayor precio que los lienzos “ordinarios” o “comunes” que a granel sin duda por esa época pasaban en las flotas que navegaban a las Indias, sirviendo las láminas de modelo a artistas radicados en el Nuevo Mundo²⁰”.

La costumbre de remitir a América láminas y lienzos, ya fuera por vía regular o de contrabando, debía ser cosa corriente, pues entre las preguntas que formulaban los oficiales de la inquisición en los barcos que salían para América se encuentra la siguiente:

“...si en dicho navío vienen algunas imágenes o figuras de Santos Papas, Cardenales, Obispos, Clérigos y religiosos, indecentes o ridículas, de mala pintura o libros prohibidos como biblias en cualquier lengua vulgar, u otras de las sectas de Lutero, Calvino y otros herejes, o de los prohibidos por el santo oficio de la inquisición, o cualesquiera otros que vengan por registrar y escondidos, o sin licencia del santo oficio²¹”.

Infortunadamente no son muy numerosos los grabados europeos venidos a América que se conservan. La acción del tiempo ha destruido esos frágiles

testimonios del gusto artístico y de la religiosidad de la época. Pero naturalmente no todos han desaparecido. A manera de ejemplo, simplemente señalaremos algunos que hemos tenido la oportunidad de encontrar en nuestra investigación por iglesias, conventos y colecciones colombianas: El Museo Colonial de Bogotá conserva una curiosa estampa del grabador Suizo Mateo Merian (1593-1650) que representa una cándida escena de juego entre Jesús y San Juan Bautista, niños; sobre un escueto paisaje convencional se levantan tres angelitos que sostienen una cruz. En un atril del templo de Santo Domingo en Tunja aparece un Calvario firmado por Martín Engelbrecht. Grabados anónimos de los siglos XVII y XVIII se confunden con telas coloniales en muchas de las iglesias de Bogotá y Tunja. Un caso especialmente interesante es el de los grabados franceses, de temas religiosos, pintados al óleo por algún incógnito artista neogranadino y que a primera vista produce impresión de telas auténticamente coloniales.

En la rica Capilla del Clero de la iglesia Catedral de Tunja hemos encontrado un grabado de Jacques Chereau que fácilmente podría pasar por obra salida de tunjanos del siglo XVIII, es una PIEDAD que sigue la tradición española de esta clase de composiciones: aparece la Virgen coronada de espinas y atravesado su pecho por siete espadas; en su regazo yace el cuerpo de Cristo. Aún pueden leerse el nombre del grabador y su dirección: Rue St. Jaques. Existe otro grabado, la VIRGEN DEL CARMEN, firmado por Francois Chereau, uno de los más populares grabadores de su tiempo, discípulo de Gerardo Audran y, de Pedro

Drevet. Fue grabador de cámara y comerciante de estampas.

La iglesia parroquial de Chía, la Capilla del desierto de la Candelaria, en Ráquira, conservan también curiosas muestras de grabados franceses.

Otro hecho que no carece de significación es el encargo de grabados con temas americanos—imágenes religiosas, retratos o sucesos históricos – a España. No son muchos los casos de grabados aislados que se encomendaron a artistas peninsulares, como si fue muy frecuente el envío de libros para que fuesen impresos en talleres de Madrid, Sevilla, Cuenca, Salamanca o Amberes. Hay dos casos que merecen destacarse, en 1741 y en celebración de la resistencia de Cartagena ante el ataque del almirante Vernon y del triunfo de las armas españolas se ejecutó en ese país un curioso grabado, talla dulce sobre cobre que representa al Virrey Don Sebastián De Eslava, el puerto de Cartagena con sus castillos y la flota, el escudo de armas del gobernante y grupos de angelitos que sostienen leyendas alusivas. Es una lámina ingenua y graciosa, un curioso documento. La versión inglesa de aquel histórico episodio, inspiró al grabador J. Basire una estampa que se imprimió en 1741 con el título A NEW AND ACHÚRATE PLAN OF THE CITY AND HARBOUR OF CARTAGENA.

El neogranadino Manuel Antonio del Campo y Rivas hizo grabar en Guadalajara

en 1803 una imagen de NUESTRA SEÑORA DE LA POBREZA DE CARTAGO, que figura en el libro que consagró a dicha población a su venerada patrona.

La significación fundamental del Grabado en el arte colonial es la huella que deja en los motivos y la influencia directa y decisiva que ejerce sobre los pintores de todo el continente. Este es ya un hecho plenamente comprobado, que aunque señalado por los tratadistas del arte hispanoamericano, no ha sido completamente esclarecido.

La desaparición de muchas de las estampas que inspiraron a los maestros coloniales ha hecho difícil la identificación de las fuentes, pero se ha anotado ya un número suficiente de casos que están mostrando de manera inequívoca que los pintores americanos de los siglos XVI, XVII Y XVIII se sirvieron de modelos europeos de diversa procedencia para la realización de sus cuadros.

La carencia de originales, el prestigio de ciertas imágenes consagradas por la fe popular y la solución que ofrecían los grabadores a ciertos problemas como el dibujo, la composición y la perspectiva, fueron razones suficientes para su permanente y repetida utilización de lienzos salidos de los talleres coloniales.

Pal Kelemen ha contribuido también a la demostración de la presencia de los grabados en la pintura colonial. La comparación entre la obra del cuzqueño Diego

Quispe Tito LA SAGRADA FAMILIA y LA VISIÓN DE LA CRUZ de Rafael Sadeler, tomada de Martín de Vos, es por demás convincente. Igual ocurre con el san Sebastián tomado del grabado de Egidio y Marcos Sadeler sobre una pintura de Palma el viejo, que no solo aparece en el Cuzco como anota Kelemen, sino en Santafé de Bogotá (Museo Colonial). Sobre LA SAGRADA FAMILIA escribe el historiador norteamericano:

“Así en la primera mitad del siglo XVII un tema de Martín de Vos llegó al Cuzco en forma de grabado de Rafael Sadeler—ejecutado sólo en una década o un poco antes – e inspiró una pintura de un Indio de pura sangre de los Andes²²”.

Así los hermanos Wierix, Collaert, Galle, Sadeler, cuya finalidad, en su ambiente y en su momento no pasó la de ser simples ilustradores de la doctrina y enseñanzas de la iglesia, son hoy un manantial de donde bebieron pintores de la categoría de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, Goríbar, Holguín, Pozo etc²³”

Los maestros de la pintura europea, grandes y menores, italianos, holandeses y flamencos, alemanes y españoles hicieron el viaje a América interpretados en grabados no todos de buena calidad ni de manos expertas. Ellos guiaron los pinceles de quienes trataban de continuar su tarea y de satisfacer los gustos, las necesidades religiosas y la curiosidad de los americanos.

En la pintura del Nuevo reino de Granada y en sus dos escuelas básicas la

Tunjana y la Santaferreña es patente el influjo de los grabadores

La huella puede seguirse desde los primitivos – Medoro, Francisco del Pozo, Pedro de Aguirre y el enigmático autor de un SAN BARTOLOMÉ (Iglesia de san Laureano, Tunja), M Segundo Galberi, hasta los maestros de los siglos XVII y XVIII, pasando por Acero de la Cruz, los Figueroa, y Gregorio Vásquez Cevallos.

Unos pocos ejemplos bastan para precisar un tanto estas reveladoras fuentes:

Baltasar de Figueroa copia, con ligeras variantes, LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES (Museo Colonial de Bogotá) de algún grabado hecho sobre el cuadro de Gerardo Seghers que se conserva en la iglesia de Nuestra Señora en Brujas. Vásquez Cevallos aprovecha grabados de muy diversos orígenes, pues en su vasta producción pictórica encontramos modelos de Rafael, de Sassoferrato, de Guido Reni, entre los Italianos y de Murillo y Zurbarán, entre los españoles, de claras reminiscencias de maestros flamencos y de alguna huella de los alemanes. Era apenas natural que apelara a los motivos religiosos tradicionales quien tuvo que interpretar casi todos los temas de la iconografía cristiana, escenas bíblicas, vidas de santos y renovar para no repetirse hasta el cansancio, las figuras tradicionales objeto de la devoción santaferreña. Obra suya es un espléndido SAN SEBASTIÁN (Pinacoteca De Los Padres Dominicos Bogotá) que reproduce el grabado de los hermanos Sadeler, original de Palma el viejo, que antes se mencionó.

Menos frecuente son las copias o adaptaciones de grabados en el siguiente siglo. Se prefiere entonces copiar los modelos de Vásquez, tal como lo hace Camargo, o bien se pinta directamente del natural, como lo hace Felipe Gutiérrez con sus decorativos retratos virreinales. Uno de los últimos ejemplos de inspiración directa de la estampa es el que ofrece el bogotano, Pedro José Figueroa, que a comienzos del siglo XIX trasladada al lienzo el tema de La Santísima Trinidad, del grabado de Francisco Vyeira que ilustra el libro Canon de obispos, impreso en 1745.

En el testamento de uno de los últimos maestros coloniales, Antonio García del Campo, pintor de cámara del arzobispo- virrey don Antonio Caballero y Góngora, encontramos una enumeración de sus pertenencias que constituye la plena prueba de que los pintores de la época se inspiraban directamente en las estampas de viejos libros de devoción. Entre los libros de García del Campo figuran los siguientes: El año cristiano del padre Groiset, en 18 tomos:

“...un tomo de láminas de la Sagrada Escritura”, “Un tomo de láminas Historia de los siete infantes”, “Un tomo de láminas de la letanía de Nuestra Señora”, “Un cuadernito de estampas de los pobres”, “Un cuadernito de estampas o láminas de los prospectos que se hicieron en Madrid para la jura del señor don Carlos IV”, aparte de algunas obras que muestran su curiosidad por la historia del arte y su

cultura, como el famoso tratado de Juan de Arfe, los cantos de don Antonio Rejón de Silva, los elementos de arquitectura del padre Rieger y el notable pintor cristiano y erudito, de fray Juan Interina de Ayala²⁴”.

Juan de Arfe reproduce con algunas variantes, el grabado de Durero de 1515 habiendo servido de fuente directa del artista que decoró la casa de Tunja.

Con respecto a la Casa del Gobernador de Tunja²⁵:

“...Proceden la más honda tradición Europea que abarca en este caso a Grecia y Roma antiguas, Portugal, Alemania, Francia, Italia y España de Grecia los dioses representados: Júpiter Minerva y Diana; de Roma al estilo pompeyano; de Portugal el rinoceronte, regalo del rey Manuel I; de Alemania el grabado de Durero de este animal; de Flandes, Loannes van der Straet, Collaert y Philippus Galle, quienes inventaron, grabaron y publicaron , respectivamente la lámina que sirvió de modelo para los elefantes; de Flandes, también Vredeman de Vries, cuyo grabado inspiró la cartelera del almizate; De Holanda , Leonard Thiry, inventor de los modelos para los grutescos de los dioses, quien los pinto en Francia, y los compuso en el famoso estilo de la escuela de Fontaneibleau inspirado en los diseños de Miguel Angel Giulio Romano y Parmegiano y entrenado por Rosso Florentino, artistas Italianos todos; de España el doble sentido religioso y caballeresco, que colocó al lado de los nombres de Jesús y de María, el gran escudo hidalgo de la casa. Algún detalle se copió de un grabado del Francés Marc

Duval²⁶”

Los elefantes proceden de las láminas del notable pintor Flamenco Giovanni Stradanus, o Ioannes van der Straert, grabadas por Ioannes Collaer y publicadas en Amberes en 1578 por el famoso editor Philippus Galle en la obra *Venationes Ferrarum, aviaum picium*. Los dioses paganos Júpiter, Minerva y Diana provienen del pintor holandés Leonard Thirry, cuyos dibujos fueron grabados por el burilista francés René Boyvin en la segunda mitad del siglo XVI. Para otros detalles decorativos las fuentes se encuentran en las ornamentaciones inventadas por Jan Vredeman de Vries y publicadas en Amberes por Hieronymus Cocken un grabado del invierno de Marc Duval²⁷.

No solo existieron en Santafé de Bogotá durante el siglo XVIII algunos grabadores como Benito de Miranda, sino un tratadista de Artes Plásticas, donde menciona el grabado, cuyas enseñanzas y orientaciones fueron de mucha utilidad para quienes se dedicaban a tan noble oficio. Se trata de un eclesiástico por varios aspectos meritorios y digno de ser recordado don Francisco Martínez.

Después de recibir la tonsura sacerdotal viajó al Perú a ocupar el arzobispado en Cuzco. Más tarde fue nombrado deán de la metropolitana de Bogotá murió en las cercanías de la capital del virreinato en 1794.

Durante su residencia en Santafé de Bogotá el Deán Martínez publicó dos

traducciones que tienen significado especial en la bibliografía de la época por apartarse de los trillados temas de piedad, que fueron casi exclusivos de la imprenta bogotana. Las obras del Deán abrían un nuevo camino a los espíritus coloniales y mostraban la existencia de una literatura más ambiciosa, orientada en forma opuesta hasta la que entonces imperaba.

La obra de mayor categoría de Deán Martínez es la Introducción al conocimiento de las bellas artes, o Diccionario manual de pintura, escultura, arquitectura, grabado., publicada en Madrid por la viuda del escribano en 1788, de la cual se conoce otra edición del mismo año con el título de Prontuario artístico, o Diccionario manual de las bellas artes.

Martínez es uno de los varios tratadistas de artes plásticas que produjo España en el siglo XVIII. Se halla en la línea estética de Antonio Palomino de Rejón de Silva. Su obra aparece precisamente en el mismo año en que Rejón de Silva publica su Diccionario De Las Nobles Artes para instrucción de los aficionados y uso de los profesores que Menéndez y Pelayo²⁸.

Martínez comienza por definir el Grabado como arte que por medio del diseño y de la incisión en las materias duras, imita las luces y las sombras de los objetos visibles. Y observa:

Los antiguos solo conocieron el grabado en relieve, en hueco de los cristales y de las piedras: causa admiración por cierto, que habiendo hallado los antiguos el secreto para grabar en mármol y en bronce sus leyes y sus inscripciones no intentasen grabar en cobre las más excelentes pinturas. Mas este descubrimiento estaba reservado para los modernos, y al tiempo de la restauración de las artes.

También se refiere a la xilografía de la que dice:

“Antiguamente era muy empleada para representar los hechos históricos y no obstante de ser las figuras lineadas, las hay de mucho mérito por la ligereza y la valentía del dibujo. Hoy solo sirve este grabado—agrega—para algunos florones, para las letras iniciales y para ciertos adornos que se imprimen con la misma vuelta de prensa que las letras “ordinarias”.

No quedan huellas directas de la posible influencia del Deán Martínez o de su obra sobre los dibujantes y grabadores neogranadinos del fin de la colonia.

El desarrollo del grabado en Colombia no ha tenido una lógica continuidad ni presenta una evolución progresiva que permita su estudio como una actividad artística permanentemente asociada al conjunto cultural del país. Por el contrario ha sido algo esporádico, sin relación con otras.

Su vinculación al arte colonial, como hemos visto, es notable como fuente de

inspiración y guía para la copia de motivos, religiosos especialmente.

Se trata, por lo general, de obras aisladas de personalidades solitarias. Dedicadas a diversas profesiones que en forma absolutamente excepcional ensayan el grabado. Solo en el último cuarto del siglo XIX se constituye un grupo, casi podría decirse una escuela con sus maestros, sus discípulos, sus aprendices sus directivas.

Entre la obra de don Francisco Benito de Miranda y la de su sucesor en el arte del grabado, don Anselmo García de Tejada—a quien debe considerarse como el primer grabador nacional, ya que Benito de Miranda era español—, sólo existen algunas muestras de xilografía o de buril, muy modestas aunque llenas de interés. Se trata de los primeros balbuceos del arte, en cierta manera semejantes a las primeras imágenes que señalan la aurora del grabado europeo, con sentido infantilmente narrativo.

Aquella importante obra de 1802 tenía un objetivo claramente pedagógico. Es la ilustración de un curioso e interesante folleto, hoy rara joya bibliográfica, origen y descubrimiento de la Vaccina, publicado en Bogotá en el año citado con el objeto de divulgar el hallazgo de Jenner que pocos años más tarde llegaría al Nuevo reino traído por la Expedición de la vacuna, uno de los acontecimientos científicos y culturales más extraordinarios cumplidos por la metrópoli en sus colonias

americanas²⁹.

Representa a una enfermera en el acto de inocular el virus a un paciente. Es un grabado en acero muy bien logrado en sus líneas y movimientos, sin que llegue a constituir un selecto trabajo artístico. Tiene el mérito de ser el primer grabado no religioso hecho entre nosotros, y cumplió su destino de dar una idea objetiva y plástica de la necesaria y entonces temida operación. En el mismo folleto se publicaron otros dos grabados alusivos a la vacuna, uno de los cuales representa una vaca, animal que hizo posible la preparación del virus.

De las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del siguiente quedan muestras menores del grabado en el papel oficial, o papel sellado de la época que tiene las armas de la monarquía española o las de la recién nacida República. Estos sellos fueron trabajo indudable de los grabadores de la Casa de Moneda.

El primer grabador nacional es Anselmo García de Tejada a él corresponde con entera justicia tal título, pues lo fue por vocación y oficio. A esa actividad se consagró exclusivamente, aunque careció de dotes eminentes y son muy escasas las obras que conservamos de su mano, dedicada a la apertura de punzones para las monedas colombianas.

Anselmo García de Tejada, inicialmente se llamó del Castillo y luego de Tejada,

nació en Santa fe de Bogotá el 21 de abril de 1785³⁰. Frecuentó por algún tiempo la Escuela gratuita de dibujo de la Expedición Botánica que dirigía el pintor Salvador Rizo. En 1803 fue enviado a España, en Madrid estudió dibujo y grabado.

Terminados sus estudios en Sevilla, solicitó el cargo de grabador supernumerario de la Real casa de Moneda de Santafé, para el cual fue nombrado por la Junta central suprema de España en Indias. Viajó entonces de regreso a su patria, a desempeñar su oficio, en los precisos momentos en que estallaba el movimiento revolucionario del año diez, pero a pesar de sus sentimientos realistas que más tarde pondría de manifiesto, se dirigió, a las nuevas autoridades patriotas, concretamente al presidente de la Junta suprema de Santafé, recientemente creada, en el siguiente memorial:

“Excelentísimo señor: “Los documentos que tengo presentados en la Suprema Junta no pueden en el día servir a otro objeto que a la clasificación de mi aptitud de grabador en la casa de la moneda en esta capital, en virtud de los conocimientos de pintura y grabado que he adquirido venciendo las insuperables dificultades que la falta de oído me oponía. Siento grandemente que este inculpable defecto estreche los deseos que tengo de ser útil a mi patria tan solo a la profesión que he abrazado; pero los más que medianos conocimientos que en ella poseo podrán ser extensivos a algunos de mis compatriotas y útiles al erario

público, si vuestra excelencia, como lo suplico, me concede la gracia de que quizás por muy pequeña me había creído digno la junta Central en su orden de 7 de enero último que tengo manifestado.

“Dios guarde a vuestra excelencia muchos años. Santafé, septiembre 3 de 1810.

(Fdo.) Anselmo García ³¹“

En su discreta posición de grabador supernumerario, continuó García de Tejada hasta el año de 1815 cuando descendió a tallador principal de la casa de la Moneda, allí continuó trabajando hasta el fin de su días.

“Los punzones y matices mandados a abrir en Londres para cumplir la ley de 2 de junio, se debieron a un excelente grabador que mejoró los tipos decretados por la ley. Pero siendo urgente recoger la macuquina, se dispuso que el tallador de Bogotá, Anselmo García del Castillo, abriese inmediatamente los punzones y matices de las monedas de plata decretadas, que resultaron imperfectamente acuñadas, lo que facilitó la falsificación los reales de la primera emisión efectuada, con lo cual el público empezó a rechazar todos los que habían fabricado con los tipos mencionados³²”.

La única obra de arte que se conserva de Anselmo García es un grabado en cobre de la popular y muy santafereña imagen de NUESTRA SEÑORA DE LA PEÑA. Es la primera interpretación al buril que se hizo de la célebre escultura

milagrosamente encontrada en los cerros aledaños a la ciudad y luego también prodigiosamente renovada. Inferior como talla a la Divina Pastora de Benito de Miranda, señala, sin embargo un avance sobre las xilografías de comienzos del siglo XIX. El rayado es bastante elemental, pero el conjunto tiene el encanto de todas las imágenes de la época. La estampa, firmada y fechada en Bogotá en 1818, solo conocemos un ejemplar, en poder de su autor”.

EI SIGLO XIX EN COLOMBIA: INTRODUCCIÓN DE LA LITOGRAFÍA Y LA PRIMERA ESCUELA DE GRABADO

La independencia trajo consigo, como era apenas natural, una transformación de la cultura y de los hábitos de la colectividad. Y lógico era también que ese cambio se realizara como una reacción contra lo español y un acercamiento a otras formas de vida europea, francesa e inglesa particularmente, con ideas revolucionarias importadas de Francia y de los E.U, y con las armas uniformes y soldados británicos llegaron nuevas corrientes de pensamientos y de acción que debían poderosamente en subsiguiente desarrollo del país.

En las artes la presencia de lo europeo no español es característica determinante. Soplan vientos de renovación que se traducen en la misma nomenclatura, tan reveladora de los estados de ánimo:

Aun en artes tan poco desarrolladas como el grabado, se manifiesta esta tendencia revolucionaria e innovadora, con la introducción de la Litografía. La importante invención de Senefelder. Si el nuevo invento había interesado vivamente a Napoleón y apasionado a los artistas, editores y aficionados de la época imperial—los pintores Gros, Ingres, Géricault, los impresores Delpech, Lacroix, Villain, Martinet, los aristócratas como el duque de Bordeaux, la duquesa de Berry etc. Era natural que llamara la atención.

La litografía fue establecida en casi todas las antiguas colonias españolas. Don Francisco Antonio Zea, representante diplomático ante el gobierno inglés, no solo se ocupó de sus fundamentales tareas de carácter internacional sino que adelantó gestiones de señalada importancia cultural. Discípulo y colaborador el sabio Mutis y antiguo director del Jardín Botánico de Madrid. En Londres celebró un contrato con el grabador español Carlos Cesar de Molina para que viniera a Bogotá a dirigir un establecimiento litográfico, contrato que fue aprobado por decreto de 1 de agosto de 1823³³.

Después de su fracaso en Bogotá, Cesar de Molina se trasladó a Cartagena, donde trabajó por algún tiempo. Don José P Urrueta escribe “Los trabajos de este taller, que no subsistió, de los cuales tenemos muestra, no son acabados, pero sí revelaban un adelanto notable en los operarios³⁴” dos obras conocemos litografiadas por Cesar de Molina, que son las muestras a que se refiere el

historiador cartagenero. Se cuentan entre las primeras caricaturas de intención política publicadas en Colombia, fueron realizadas sobre diseños de un modesto dibujante José María Núñez.

Esas caricaturas de intención política están destinadas a atacar al general Santander, blanco de continuas acusaciones durante su segunda administración. Están firmadas y fechadas en Cartagena en 1834. Son ensayos de escaso mérito artístico³⁵, pero valioso como documentos políticos especialmente apreciables por provenir de una época iconográficamente pobre. El dibujo es rudimentario, las figuras muy simplificadas y curiosos detalles. Muy pocos ejemplos se conservan de estas pruebas del discutible talento del litógrafo español.

Fue Cesar de Molina quien formó al primer litógrafo colombiano, don Justo Pastor Lozada. Que frecuentó su taller en Bogotá y adquirió cierta maestría en el dibujo sobre piedra. Fue el señor Lozada , a quien justamente se ha llamado “El último santafereño³⁶”, un curioso y simpático personaje de los primeros tiempos de la República. Había nacido en la capital en la última década del siglo XVIII. Se inició en el arte con don Victorino García uno de los sobrevivientes de la Escuela colonial santafereña y trabajó como dibujante en los últimos años de actividad de la Expedición Botánica. De la actividad artística de Lozada quedan algunos dibujos y litografías. En 1885 envió a Alberto Urdaneta un retrato de Sámano, el único conocido del discutido personaje español.

Las litografías de Lozada son muy superiores a las de su maestro Cesar de Molina. Dentro de su línea infantil, tienen gracia y movimiento y cierto aire decorativo que les agrega mucho sabor. Fechados en 1823 , es decir el mismo año de la instalación del establecimiento litográfico en Bogotá , fueron un retrato del general Santander y una imagen de San Cristóbal. La efigie del prócer granadino es la réplica en líneas esenciales de ese nuevo estilo pictórico que bien puede denominarse de los primitivos bogotanos. Es la misma concepción realista y pintoresca de los retratos de Pedro José Figueroa, fundador de la escuela, y quienes siguieron esa línea estética hasta pasada la primera mitad del siglo XIX. El san Cristóbal tiene más movimiento, como corresponde a un modelo repetido por los pintores coloniales. La inspiración directa viene de Gregorio Vásquez, que pintó innumerables veces al patrón de los viajeros cuya imagen se colocaba en los contraportones de las viejas casas Bogotanas . El dibujo no carece de fuerza y está escrupulosamente ejecutado, con sencillez y economía lineal. Lozada fue también autor de una estampa de la VIRGEN DEL CAMPO, otra de las advocaciones marianas famosas en Bogotá, cuyo original atribuyó la piedad de los fieles a una feliz y milagrosa colaboración del escultor Juan Cabrera con dos ángeles que le dieron afortunada terminación. De un SAN JOAQUÍN y SANTA ANA y de la versión litográfica de un retrato del general Santander por José María Espinosa.

El grabado le sirvió entonces a nuestro primer litógrafo, como ha servido en todas las épocas y países, para combatir la tiranía y para luchar en defensa de las normas legales y los principios democráticos.

Por los años de 1820 a 1821, se hizo un ensayo de grabado en plomo o fundición de tipos de imprenta de un retrato del libertador, de perfil , pero no tuvo éxito ni técnico ni artístico.

Una de las escasas muestras de grabado de los años 1820 a 1830 en Bogotá la encontramos en un curioso libro del doctor Pedro Pablo Broc, publicado en 1825 por el impresor F.M. Stokes³⁷ es, en realidad, una extraña composición que ilustra una antigua leyenda en la que un prisionero es alimentado de los pechos de su propia hija, que en esta forma y clandestinamente le conserva la salud y le salva la vida. El grabado parece ejecutado sobre madera, pero sus líneas, el tono general, el “colorido” dan la impresión de un procedimiento distinto, quizás el pirograbado o tratamiento por el fuego. Es un dibujo muy simple, de estilo neoclásico y a pesar del truculento tema, ajeno a toda intención pornográfica.

Un noble sentimiento feminista de un científico eminente y mal comprendido, que inspira en la defensa de las mujeres, conduce al doctor Pedro Pablo Broc a vincularse a la historia del grabado Colombiano, a la cual contribuyó con una estampa original, ejecutada en una técnica muy personal.

Disuelta la gran Colombia y organizada la república de la Nueva Granada, se hace un nuevo esfuerzo por aclimatar en el país el arte del grabado. Don Rufino Cuervo fue comisionado para contratar en París los servicios de un grabador que se encargase de uniformar las monedas de la república, dando así cumplimiento a la ley de 20 de abril de 1836. El contrato se celebró en París y “fue aprobado con mucha satisfacción³⁸.”

- El grabador escogido fue el francés Antonio P, Lefèvre, quien no solo debía atender sus funciones de la casa de moneda, sino “dar gratuitamente lecciones de diseño y de grabado a doce aprendices”. En la prensa oficial apareció un aviso en el que se daba cuenta de la llegada de Lefevre y se decía: “ los jóvenes que quieran recibir dichas lecciones, se presentaran por escrito al director de la casa de la moneda, quien escogerá los que hayan de ser admitidos³⁹.”

La nueva escuela de grabado fue recibida con entusiasmo. Un selecto grupo de jóvenes bogotanos, deseosos de iniciarse en el estudio del arte, se inscribieron fueron ellos: Ramón Torres Méndez, Fausto Triana, Antonio Narváez, Eugenio Salas, José María del Castillo, Timoleón Soto, Facundo Bernal, Jesús Azuola, Rafael García Mateo Contreras, Pascual Heredia y Manuel Troyano. La escuela inició sus tareas el 21 de junio de 1837 en la Casa de la Moneda. Si la tarea cumplida por Lefevre como grabador de la Casa de la moneda fue de alguna significación su labor pedagógica no tubo mayores consecuencias. Entre sus

discípulos el único conocido fue Ramón Torres Méndez que ejerció esporádicamente el grabado, pero que se distinguió como retratista, pintor religioso y sobretodo costumbrista. Fue el auténtico creador de la pintura de género en nuestro país, con sus cuadros de costumbres neogranadinas y sus lienzos como el Torbellino a misa, que resumen toda una época.

El grabado en madera se inicia con fines eminentemente religiosos y hace su aparición de vez en cuando en las novenas que se imprimían para satisfacer la devoción de los fieles. No son realmente muy abundantes, pero no faltan ejemplos como un SAN ANACLETO MÁRTIR, xilografía de 1826, un crucifijo de 1829, un DIVINO SALVADOR de 1838, una VIRGEN CON EL NIÑO de 1841, una VIRGEN DE LA SILLA de 1846 y una INMACULADA CONCEPCIÓN, de 1865, entre las más características. Son imágenes eminentemente populares, que no pueden considerarse como obras de arte, sino como muestras de la artesanía de la época, pero que van señalando, sin embargo las transformaciones del estilo religioso, que se van separando paulatinamente de los viejos modelos coloniales, adaptándose a las nuevas modas, y que conservan siempre su ingenua gracia como traducciones que son del sentimiento colectivo.

Entre la literatura colombiana que se publica en Europa⁴⁰ entre los años 1820 a 1830 sobresalen los libros de viajes, relatos minuciosos que son leídos con pasión pues llevan el mensaje de un mundo exótico, de una historia desconocida, de

hechos gloriosos, de grandes riquezas.

En las principales lenguas cultas de Europa se escriben libros que ostentan en sus títulos ese nombre nuevo y luminosos de Colombia. Autores como el francés Mollien, el inglés Hamilton, el sueco Gosselmann, el alemán Karl Richard, entre otros muchos son los heraldos de la recién nacida República americana de su pasado, de su brillante presente y de su inquietante porvenir.

Esos libros con los cuales continúa una literatura de noble tradición que más tarde recibiría el aporte de los naturalistas los científicos y los exploradores, ofrecen un complemento gráfico de indudable valor: los grabados que ilustran los relatos y que darán al lector una imagen plástica, directa y casi siempre fiel de la realidad colombiana. Representan ellos los aspectos pintorescos del paisaje o del hombre de estas tierras, de su cotidiano transcurrir en el campo, en las aldeas, en las ciudades. En ellos el grabado continúa su tarea secular de enseñar, de servir de instrumento de vulgarización o de propaganda, de llevar a lo lejos la visión a veces ingenua, a veces inspirada, de tierras exóticas y gentes desconocidas.

Los próceres de la epopeya libertadora tuvieron en América sus pintores y en Europa sus grabadores. La lista de burilistas que interpretaron la efigie de Bolívar es inmensa. Unos cuantos nombres bastan para poner de manifiesto el impacto que sobre el grabado tuvo como motivo iconográfico la figura de El libertador. Estampas suyas se conservan de los franceses Charon, Galard, Chery, Guesnet,

Leveillé, J. M. Darnet, Ch. Fererigne, Pégard, CelinA, L. Dumont. Langlumé Daudenarde. De los ingleses, S. W Reynolds, grabador del rey, Turner, R. Ackermann, Holl, Nesgle, Fry, Nelly, de Kepper,. Fromeni Engelman, Haller, Bacle, etc.

2.3 GLOSARIO

Acero: grabado sobre técnica calcográfica ejecutada al buril sobre plancha de acero de difícil ejecución dada la dureza del material.

Ácido: Agente químico que posee la propiedad de atacar a los metales. En grabado se emplea como moldiente en general.

Aguafuerte: Técnica usada para grabar una plancha en procedimiento indirecto. Se denominan por tradición y se considera como primer aguafuerte conocido la plancha de Durero titulada “El cañón”. Técnica muy usada por pintores y grabadores ya que permite una gran libertad de trazo.

Aguatinta (Aguatinte): Pertenece al grabado hueco y es un procedimiento por el que se pueden conseguir todas las gamas de grises hasta el negro intenso. Su origen se remonta al siglo XVII. Existen diversas modalidades dentro de esta técnica son: al “azúcar” y a “la goma”, en ambos se prepara previamente una

plancha con resinas y a continuación se dibuja sobre ellas con un pincel cargada de una mezcla saturada de tinta y azúcar o bien goma. Seguidamente se barniza toda la plancha y al secarse el barniz se sumerge en una cubierta con agua. El azúcar o la goma se inflan bajo el barniz y la hacen saltar dejando la plancha al descubierto las partes dibujadas y que luego serán atacadas por el ácido.

Barnis: Mezcla de cera virgen, betún de judea y aguaras que permite impermeabilizar la superficie de las planchas a tratar con la técnica del aguafuerte.

Berceau: Instrumento con el que se efectúa la preparación de una plancha para grabar en ella a la manera negra. Consiste en una pieza de acero curvada y dentada en su parte inferior con un mango de madera.

Bisel: Limado de los cantos rectos de la plancha para que no corte el papel en el momento de recibir la presión de la prensa en el estampado. El bisel conseguido por el limado no debe presentar rugosidad alguna porque quedaría entintado.

“Bon a tirer”: Expresión francesa en que se escribe con el borde del papel y con la que el artista hace constar que puede darse comienzo al tiraje definitivo respetando todas las calidades.

Bruñidor (Brunissoir): Instrumento de acero pulido de sección ovalada con el que

mediante una gran presión sobre la superficie grabada de la plancha llega a hacer desaparecer los surcos o punteados que hayan sido grabados.

Buril (Burin): Empleado desde la antigüedad en trabajos de orfebrería. Consiste en una barrita de acero templado montada sobre un mango en forma de hongo y su extremo seccionado oblicuamente.

Calcografía: Término que se comenzó a utilizar para denominar el grabado realizado sobre plancha de cobre y por extensión a todo grabado en hueco. Se designa también a toda colección de planchas y grabados.

Camaieu: Técnica de grabado en madera o xilografía con la que se pretende conseguir los mismos efectos que dibujos realizados al lavado o a la ténpera. Los maestros alemanes e italianos fueron los que más utilizaron esta técnica.

Clarooscuro: Arte de distribución de luces y de sombras de manera armónica con lo que se consigue una sensación de relieve y especiales valores emocionales. Rembrandt y Goya manejaron estos valores de una manera magistral.

Contraprueba: Si un original realizado con un lápiz graso o una estampación fresca pasa a otro papel por medio de una fuerte presión da lugar a una contraprueba que saldrá invertida y con valores más bajos que el original.

C.P.R.: Grabados o estampas donde se hace constar su edición “cum privilegium regis”.

Edición: Serie de grabados o estampas realizados con la misma plancha.

Entintar: Todo proceso de entintado en plancha, piedra o plantilla por medio de tampón, rodillo o rasqueta.

Estampa (estampe): Toda impresión que se realiza a partir de una plancha matriz en la que no se han efectuado incisiones.

Ex libris: Grabado usado como marca de propiedad de libros. Viene inserto en la encuadernación o pegado sobre la portadilla, se emplea desde el siglo XVII.

Fecit: Palabra latina que en el pie de un grabado acompaña al nombre del grabador.

Grabado en general (gravure): Todo original conseguido por la impresión de una plancha en la que se ha efectuado incisiones o surcos: buril, punta seca, aguafuerte, etc.

Grabado en hueco: Grabado efectuado sobre plancha metálica consiguiendo

incisiones o surcos. Cortes en profundidad por medio de instrumentos o por el procedimiento indirecto de corrosión de la plancha por ácido.

Grabado en piedra (Gravure sur pierre): Por medio de puntas, buriles o rascadores se pueden conseguir incisiones en la piedra.

Grabado original: No es homónimo al grabado con innovaciones sino que esta expresión hace constar que el artista ha ejecutado el dibujo previo y la grabación en plancha. Se denomina “de reproducción” cuando el original a grabar es de otro artista. Tampoco se denomina “grabado original” al conseguido con el dibujo de un artista grabado por un experto, en este caso se debe hacer constar el término “delineavit” antes del artista dibujante y “sculptist” o “grabo ” antes del nombre del grabador de la plancha. En otro caso se incurre en falsía.

Gubia: Pieza de acero con distintos perfiles y sombras montada sobre un mango que permite el trabajo sobre madera a los artistas. También se usa para grabar en linóleo, tablas y planchas de plástico.

Impresión: Todo proceso de estampación de una plancha, piedra o sobre cualquier soporte.

Impresión en relieve: Toda impresión que se realiza en una plancha grabada

pero entintada a rodillo, por lo que la tinta queda en los relieves de la plancha. Tal es el caso de las xilografías o linograbados.

Incunable: Libro o estampa impresos antes del año 1500. Denominación común tanto para las xilografías como para las ediciones tipográficas.

Linograbado: Grabado en plancha de linóleo por medio de cuchillas y gubias. De características similares a la xilografía. Tiene la ventaja de ser un material más fácil para trabajar ya que no tiene fibra como la madera y es compacto y uniforme.

Litografía: Sistema de estampación que consiste en dibujar sobre la piedra calcárea lisa y porosa con lápiz graso, pincel o plumilla cargados con tinta litográfica.

Manera negra (mezzotinta): En calcografía técnica que consiste en granear la plancha por medio del “berceau”, con lo que se consigue un valor negro uniforme. Luego por medio de un laborioso trabajo de rascador se llegan a conseguir toda gama de grises hasta el blanco.

Mediatinta: Tono intermedio en una gama del negro al blanco o de cualquier otro color.

Monograma: Signo, generalmente iniciales combinadas que se graban en la plancha y con que el artista firma su trabajo.

Monotipo (Monotipie): Técnica de impresión que da lugar a una sola estampación.

Niello: Esmalte negro realizado a base de plomo. Es utilizado en orfebrería. Maso Finiguerra al entintar los huecos en un niello y estampar el resultado en un papel descubrió las posibilidades del grabado en hueco.

Pintor-grabador: Designación usada para calificar al artista pintor con obra grabada para diferenciarlo del grabador de oficio y del grabador “de reproducción”.

Plancha: Denominación genérica de toda superficie a grabar, ya sea madera, metal, piedra o plástico.

Prensa: Aparato mecánico con el que se ejerce una presión por medio de dos cilindros (tórculos) y que se emplea para la estampación de planchas grabadas en hueco.

Punta seca: Técnica que permite grabar directamente en la plancha por medio de una punta de acero dando lugar a una incisión o surco y a una rebaba formado por el metal levantado.

Rascador: Instrumento de hoja afilada que se usa generalmente para eliminar las rebabas en el grabado al buril, o el graneado de una plancha preparado para la técnica de la manera negra.

Soporte: En general superficie sobre la que se efectúa una impresión. El soporte utilizado en las estampaciones artísticas es el papel.

Tiraje: Todo proceso de impresión por afinidad. El conjunto de grabados o estampas conseguidas en una misma plancha o piedra.

Tórculo: Prensa especial utilizada para la estampación de planchas grabadas en huecos.

Xilografía: Grabado en plancha de madera. Existen maderas más apropiadas que otras para ser grabadas, hay que tener en cuenta, sobre todo, su dureza y veteado.

2.4 MARCO LEGAL

LEY 397 DE 1997

Por la cual se desarrollan los artículos 70, 71 y 72 y demás artículos concordantes

de la Constitución Política y se dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de la Cultura y se trasladan algunas dependencias.

Artículo 1º. De los principios fundamentales y definiciones de esta ley. La presente ley está basada en los siguientes principios fundamentales y definiciones:

Cultura es el conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que caracterizan a los grupos humanos y que comprende, más allá de las artes y las letras, modos de vida, derechos humanos, sistemas de valores, tradiciones y creencias.

La cultura, en sus diversas manifestaciones, es fundamento de la nacionalidad y actividad propia de la sociedad colombiana en su conjunto, como proceso generado individual y colectivamente por los colombianos. Dichas manifestaciones constituyen parte integral de la identidad y la cultura colombianas.

El Estado impulsará y estimulará los procesos, proyectos y actividades culturales en un marco de reconocimiento y respeto por la diversidad y variedad cultural de la Nación colombiana.

En ningún caso el Estado ejercerá censura sobre la forma y el contenido ideológico y artístico de las realizaciones y proyectos culturales.

Es obligación del Estado y de las personas valorar, proteger y difundir el Patrimonio Cultural de la Nación.

El Estado garantiza a los grupos étnicos y lingüísticos, a las comunidades negras y raizales y a los pueblos indígenas el derecho a conservar, enriquecer y difundir su identidad y patrimonio cultural, a generar el conocimiento de las mismas según sus propias tradiciones y a beneficiarse de una educación que asegure estos derechos.

El Estado garantizará la libre investigación y fomentará el talento investigativo dentro de los parámetros de calidad, rigor y coherencia académica.

El Estado promoverá la interacción de la cultura nacional con la cultura universal.

El Estado, al formular su política cultural, tendrá en cuenta tanto al creador, al gestor como al receptor de la cultura y garantizará el acceso de los colombianos a las manifestaciones, bienes y servicios culturales en igualdad de oportunidades, concediendo especial tratamiento a personas limitadas física, sensorial y síquicamente, de la tercera edad, la infancia y la juventud y los sectores sociales

más necesitados.

Artículo 2º. Del Papel del Estado en relación con la cultura. Las funciones y los servicios del Estado en relación con la cultura se cumplirán en conformidad con lo dispuesto en el artículo anterior, teniendo en cuenta que el objetivo primordial de la política estatal sobre la materia son la preservación del Patrimonio Cultural de la Nación y el apoyo y el estímulo a las personas, comunidades e instituciones que desarrollen o promuevan las expresiones artísticas y culturales en los ámbitos locales, regionales y nacional.

Artículo 4º. Definición de patrimonio cultural de la Nación. El patrimonio cultural de la Nación está constituido por todos los bienes y valores culturales que son expresión de la nacionalidad colombiana, tales como la tradición, las costumbres y los hábitos así como el conjunto de bienes materiales e inmateriales, muebles e inmuebles, que poseen un especial interés histórico, artístico, estético, plástico, arquitectónico, urbano, arqueológico, ambiental, ecológico, lingüístico, sonoro, musical, audiovisual, fílmico, científico, testimonial, documental, literario, bibliográfico, museológico, antropológico y las manifestaciones, los productos y las representaciones de la cultura.

Artículo 5º. Objetivos de la política estatal en relación con el patrimonio cultural de la Nación. La política estatal en lo referente al patrimonio cultural de la Nación,

tendrá como objetivos principales la protección, la conservación, la rehabilitación y la divulgación de dicho patrimonio, con el propósito de que éste sirva de testimonio de la identidad cultural, nacional, tanto en el presente como en el futuro.

Artículo 6º. Patrimonio arqueológico. Son bienes integrantes del patrimonio arqueológico aquellos muebles o inmuebles que sean originarios de culturas desaparecidas o que pertenezcan a la época colonial, así como los restos humanos y orgánicos relacionados con esas culturas. Igualmente, forman parte de dicho patrimonio los elementos geológicos y paleontológicos, relacionados con la historia del hombre y sus orígenes.

Artículo 8º. Declaratoria y manejo del patrimonio cultural de la Nación. El gobierno Nacional a través del Ministerio de Cultura y previo concepto del Consejo de Monumentos Nacionales, es el responsable de la declaratoria y del manejo de los monumentos nacionales y de los bienes de interés cultural de carácter nacional.

Parágrafo 1º. Se reconoce el derecho de las iglesias y confesiones religiosas de ser propietarias del patrimonio cultural que hayan creado, adquirido con recursos o que estén bajo su legítima posesión. Igualmente, se protegen la naturaleza y finalidad religiosa de dichos bienes, las cuales no podrán ser obstaculizadas ni impedidas por su valor cultural.

Artículo 10º. Inembargabilidad, imprescriptibilidad e inalienabilidad. Los bienes de interés cultural que conforman el patrimonio cultural de la Nación que sean propiedad de entidades públicas, son inembargables, imprescriptibles e inalienables.

Salida del país y movilización. Queda prohibida la exportación de los bienes muebles de interés cultural. Sin embargo, el Ministerio de Cultura, podrá autorizar su salida temporal, por un plazo que no exceda los tres años, con el único fin de ser exhibidos al público o estudiados científicamente.

La salida del país de cualquier bien mueble que se considere como integrante del patrimonio cultural de la Nación requerirá del permiso previo de los organismos territoriales encargados del cumplimiento de la presente ley o del Ministerio de Cultura.

Artículo 14º. Registro nacional de patrimonio cultural. La Nación y las entidades territoriales estarán en la obligación de realizar el registro del patrimonio cultural. Las entidades territoriales remitirán periódicamente al Ministerio de Cultura, sus respectivos registros, con el fin de que sean contemplados en el Registro Nacional del Patrimonio Cultural.

Artículo 15º. De las faltas contra el patrimonio cultural de la Nación. Las personas que vulneren el deber constitucional de proteger el patrimonio cultural de la Nación incurrirán en las siguientes fallas.

Artículo 17º. Del fomento. El Estado a través del Ministerio de Cultura y las entidades territoriales, fomentará las artes en todas sus expresiones y las demás manifestaciones simbólicas expresivas, como elementos del diálogo, el intercambio, la participación y como expresión libre y primordial del pensamiento del ser humano que construye en la convivencia pacífica.

Artículo 18º. De los estímulos. El Estado, a través del Ministerio de Cultura y las entidades territoriales, establecerá estímulos especiales y promocionará la creación, la actividad artística y cultural, la investigación y el fortalecimiento de las expresiones culturales. Para tal efecto establecerá, entre otros programas, bolsas de trabajo, becas, premios anuales, concursos, festivales, talleres de formación artística, apoyo a personas y grupos dedicados a actividades culturales, ferias, exposiciones, unidades móviles de divulgación cultural y otorgará incentivos y créditos especiales para artistas sobresalientes, así como para integrantes de las comunidades locales en el campo de la creación, la ejecución, la experimentación, la formación y la investigación a nivel individual y colectivo en cada una de las siguientes expresiones culturales:

a) Artes plásticas

Artes musicales;

Artes escénicas;

Expresiones culturales tradicionales, tales como el folclor, las artesanías, la narrativa popular y la memoria cultural de las diversas regiones y comunidades del país;

Artes audiovisuales;

Artes literarias;

Museos (Museología y Museografía);

Historia;

Antropología;

Filosofía;

Arqueología;

Patrimonio;

Dramaturgia;

Crítica

Y otras que surjan de la evolución sociocultural, previo concepto del Ministerio de Cultura.

3. METODOLOGÍA EMPÍRICO ANALÍTICA

3.1. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

La Investigación se desarrolló a través de visitas a museos, entrevistas con

historiadores, consulta de textos sobre el tema en cuestión , internet, fax, etc.

3.1.1 DOCUMENTACIÓN

Presencia constante en archivos, consulta de textos incunables, enciclopedias, revistas, tesis relacionadas de alguna forma con el tema, etc.

3.1.2 TRABAJO DE CAMPO

Visita y estudio en: Centro de Restauración y Patrimonio en Bogotá, Ministerio de Cultura, Academia de Historia, Instituto colombiano de Antropología, Archivo Nacional, museos, bibliotecas, casas e iglesias coloniales, etc.

3.1.3 REGISTRO FOTOGRÁFICO

Se analizaron y fotocopiaron las fichas técnicas de cada uno de los grabados que pertenecen a la colección del Museo de Arte Colonial de Bogotá.

Se consultaron las historias clínicas de algunos grabados pertenecientes a la colección.

Se tomaron fotografías de los grabados, las mismas pertenecientes a la Colección de Bienes Muebles de Arte del museo de arte Colonial.

3.1.4 REPRODUCCIÓN

Se hizo una reproducción de las fotografías de los grabados pertenecientes a la

colección del Museo en CD room y luego se llevaron a papel.

Ver anexos

6. CONCLUSIONES

A través de esta investigación nos permitimos analizar el comportamiento del grabado en Colombia y, con ello, resaltar la importancia de esta técnica en una época donde era la pintura quien marcaba la pauta en las Artes plásticas.

De la misma forma destacamos el origen de las estampas religiosas en nuestro país a partir de las que forman la colección de grabados del Museo de Arte Colonial que, a su vez, contribuyeron a dar a conocer, valorar y afianzar la Fe Católica en Colombia.

Con nuestra investigación también se crea un puente entre el pasado y presente a través del conocimiento sobre la elaboración de los grabados. Se da un valor artístico, estético y religioso de los grabados coloniales aportando valiosa información acerca de los artistas grabadores de la época colonial que fueron el pilar fundamental para el inicio del grabado y la litografía ilustrada en Colombia.

Teniendo en cuenta que los grabados del Museo de Arte Colonial de Bogotá están en buen estado y nunca han sido restaurados debe lograrse que los mismos sean retirados de Bodega y expuestos al público y que tengan la verdadera valoración histórica, artística y técnica que se requiere.

Además es importante estudiarlos con rayos infrarojos que se requiere para conocer su verdadero origen que pasen de ser un objetivo inalcanzable a ser una realidad inmediata.

7. BIBLIOGRAFÍA

ACUÑA, LUIS ALBERTO. “Los paquidermos Tunjanos”. En Hojas de cultura popular colombiana”, No. 22, Bogotá, 1952.

ARBOLEDA, GUSTAVO. Historia contemporánea de Colombia. Tomo II, Bogotá, 1919.

CUERVO, ANGEL Y RUFINO JOSÉ. Vida de Rufino Cuervo y noticias de su época. Tomo I , París. A Roger y F. Chernoviz, 1892.

ENCICLOPEDIA TEMÁTICA LUMINA. Siglo XXI. Ofelia Bruguera, Copia I, Referencia Samper, año 2000.

ESTEVE BOTEY, FRANCISCO. Historia del grabado. Barcelona. Editorial Labor S.A, España, 1935.

GACETA DE SANTAFÉ. 4 DE JULIO DE 1816. LIBROS DE LIBRAMIENTO. Quinta de Bolívar. Folios 233 y 299. Bogotá, 1822.

GACETA DE LA NUEVA GRANADA. No. 301, Bogotá, 18 de junio de 1837.

GIRALDO JARAMILLO, GABRIEL. Una misión heroica de España. La expedición de la vacuna. En Estudios históricos. Santafé de Bogotá, 1954.

GIRALDO JARAMILLO, GABRIEL. Bibliografía colombiana de viajes. Bogotá Editorial A B C, 1957.

GROOT, JOSÉ MANUEL. Historia eclesiástica y civil de la Nueva Granada, Bogotá. Imprenta de Foción Mantilla, 1869, pag. 240p.

HERNÁNDEZ DE ALBA, GUILLERMO. Historia de la casa del Museo de Arte Colonial. En Catálogo del Museo de Arte Colonial, Quinta Edición, Ministerio de Educación Nacional. Bogotá, 1952.

IBÁÑEZ , PEDRO MARÍA . Memorias para la historia de la medicina en Santafé de Bogotá. Bogotá, Imprenta de Zalamea Hermanos, 1834.

MELOT, MICHEL. El grabado. Director del Departamento de Estampas y Fotografías de la Biblioteca Nacional de París.

MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO. Historia de las ideas estéticas en España. Cuarta edición. Tomo VI, Madrid, Librería y Casa editorial Hernando, 1933.

MURRIA, PETER. Diccionario de Arte y Artistas. Instituto Parramón, Ediciones Lepanto, 264, Barcelona 1913.

NAVARRO, ENRIQUE. Biblioteca hispana septentrional de Beristain. Tercera edición. Vol. IV , México.

ORTEGA RICAURTE, CARMEN. Diccionario de Artistas en Colombia.

RUBIANO, GERMÁN. Grabadores y dibujantes en Colombia. Museo de Arte de Universidad Nacional.

RUBIO MARTÍNEZ, M. Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación . Tomos I y II.

TORRE REVELLO, JOSÉ. "Obras de arte enviadas al nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII". En Anales del Instituto de Arte Americano de investigaciones estéticas. Número 1, Buenos Aires, 1948.

URRUETA, JOSÉ P. Cartagena y sus cercanías. Cartagena 1912, pag 636.

VALERA, CONSTANTINO. Dibujo, Mosaico, Grabado, Modelado. Copias 1, año

1999.

VAN LEYDEN, LUCAS; MARTÍN, A. El arte del grabado flamenco y holandés.
1970.

VILLAVECES, MANUEL. "Último santafereño", en Senderos, vol. 1V nos 18y 19,
Bogotá, julio y agosto de 1945.

VIVES, GUSTAVO. Inventario de Patrimonio Cultural de Antioquia. Volumen II,
Colecciones de la Ciudad de Antioquia, Medellín, 1989.

WESTHEIM, PAUL. El grabado en Madera. Traducción al español Marino Frenk,
Madrid, 1952.

CITAS NO TEXTUALES

1 AHA, Mortuorias. "de Don Francisco José de la Torre" tomo 210 doc. 5038,
Santafe de Antioquia 1737, F. 3.

2 VIVES GUSTAVO, inventario del patrimonio cultural de Antioquia volumen 11
colecciones de la ciudad de Antioquia, Medellín 1989.

3 AHA, Mortuorias, tomo 319 doc. 6130 Santafe de Antioquia, 1973 F, 10

4 CITADO POR GIRALDO JARAMILLO op. Cit, p 76

5 Para una reseña de la creación de un obispo independiente en Antioquia, véase el Diosesano Santafe de Antioquia Julio 6 de 1889.

6 MONI VELARTE citado por JOSÉ MANUEL GROOT. Historia eclesiástica y civil de la nueva granada, Bogotá 1890, p. LXIX

7 JAVIER PIEDRAHITA, historia eclesiástica de Antioquia, Medellín 1973

8 BENIZ, op. Cit. P. 281

9 FRANCISCO STEVE BOTEY historia del grabado 1993 España

10 LEON ROSENTHAL la gravure (notre sur l'installe) manuels d' historie de l'art paris. 1909.

11 MARTÍN SHONGOVEN le musée de Colmai, Paris. 1875

12 GEORGES DUPLESIS historie de la gravure Italie en espagne, en alemagen, dans les paiys. Paris 1880.

13 CFS , ANDREA MANTEGNA, L'ouvre du maitre, table aux gravures sur cuivre ouvrage illustre. Paris.

14 ENRIQUE NAVARRO. En el prólogo de la tercera edición de la Biblioteca hispana septentrional de Beristain Vol. IV. Pág. 247. México.

15 PAUL WESTHEIM el grabado en madera. México 1954 Pág. 238

16 RUBÉN VARGAS UGARTE. P.S.J ensayo de un diccionario de artífices de la América meridional. Lima. 1947 Pág. 300

17 CITADO POR MIGUEL SOLA historia del arte panamericano Barcelona. 1835 Pág. 310 – 311.

18 GABRIEL GIRALDO JARAMILLO. Una misión heroica de España la expedición

de la vacuna en estudios históricos. Santafé 1954 Pág. 297.

19 LIBROS DE LIBRAMIENTO quinta de Bolívar Folios 233 y 299. 1822

20 JOSÉ TORRE REVELLO “obras de arte enviadas al nuevo mundo en los siglos XVI y XVII” en anales del Instituto de Arte Americano de Investigaciones estéticas, Número 1, Buenos aires 1948, Pág. 92.

21 CITADO POR LEONARD IRVING A. En los libros del conquistador, México, fondo de la cultura económica, 1953 Pág. 150.

22 PAUL KELEMAN, Baroque and Roccoco in latinAmerica New York The Mac Millan Company 1995 Pág 212.

23 JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT HOLGUÍN y la pintura alto peruana del virreinato, la paz 1956 Págs. 68 – 69.

24 NOTARIA PRIMERA año de 1813 Folio 193 ss. Bogotá.

25 LUIS ALBERTO ACUÑA “los paquidermos tunjanos” en hojas de cultura popular Colombiana No. 22 Bogotá 1952.

26 MARTIN S. SORIA, la pintura del siglo XVI en Sudamérica Buenos Aires 1956 Pág. 15 – 17.

27 ERWIN WALTER PALM. “Durer’s Granda XVI Century apoteosis of Hércules at Tunja” Gazette des Beaux arts, 6 periode 98 anné, un: 1054, Paris 1957 Págs. 67 – 74.

28 MARCELINO MENDEZ Y PELAYO historia de la ideas estéticas en España cuarta edición tomo sexto Madrid, librería y casa editorial Hernando 1933, Pág. 301.

- 29 CFR GABRIEL GIRALDO JARAMILLO “ una misión heroica de España, la expedición de la vacuna” en estudios históricos Bogotá editorial santafe 1954 Págs. 275, 291.
- 30 ARCHIVO NACIONAL DE COLOMBIA salón de la colonia solicitudes, tomo 1, folio 717, recto y vuelto.
- 31 GUSTAVO ARBOLEDA, historia contemporánea de Colombia Tomo 2 Bogotá 1919 Pág. 333.
- 32 GACETA DE SANTAFE 4 de Julio de 1816 libros de libramiento 5 de Bolívar Folios 233 y 200 año 1822.
- 33 JOSE MANUEL GROOT imprimiendo formas de vales y diplomas para la logia historia eclesiástica y civil Nueva granada, imprenta de Foción Mantilla, 1869 Pág. 134.
- 34 JOSE MANUEL GROOT Historia eclesiástica y civil de la nueva granada Bogotá imprenta de Foción Mantilla 1869 Pág. 240.
- 35 JOSE P. URRETA, Cartagena y sus cercanías. Cartagena 1912 Pág. 636
- 36 MANUEL VILLAVECES “último santafereño” en senderos, Vol. 4 No. 18 y 19 Bogotá Julio y Agosto de 1945 Pág. 78 – 83.
- 37 PEDRO MARÍ IBÁÑEZ, memorias para la historia de la medicina en Santafe de Bogotá. Bogotá imprenta de Zalamea Hermanos 1834 Pág. 61.
- 38 ANGEL Y RUFINO JOSÉ CUERVO vida de Rufino Cuervo y Noticias de su época tomo 1, Paris, A. Roger y F. Chernoviz 1892 Pág. 246
- 39 GAZETA DE NUEVA GRANADA No. 301 Bogotá 18 de Junio de 1837.

40 GABRIEL GIRALDO JARAMILLO la literatura de viajes, Bibliografía Colombiana de Viajes, Bogotá Editorial ABC . 1957.

El edificio del Museo de Arte Colonial de Bogotá es una de las más antiguas y nobles construcciones de Colombia. Construido a comienzos del siglo XVII por el Jesuita Pedro Pérez (1555-1638), fue parte del extenso conjunto arquitectónico de la Compañía de Jesús y hasta 1767. sede de la Academia Javeriana. A partir de la

ANEXOS

expulsión de la Compañía en dicho año, se convirtió en casa de tan variados e importantes destinos. Que hoy se considera como un verdadero tesoro histórico del país. Es monumento nacional.

Esta es la cronología de su historia:

1604 El 27 de septiembre se abre el Colegio de los Jesuitas. El P. Dadey hace la presentación delante de la Audiencia de los Cabildos y de lo más notable de la sociedad santafereña.

1605 El 18 de octubre se firma el acta de erección y fundación del Colegio Seminario. Comienza a funcionar en el que hoy es el palacio de San Carlos.

1620 El 5 de Septiembre una Cédula Real autoriza a 105 jesuitas para otorgar los grados.

1622 Se funda la Academia Javeriana.

1634 El Gobierno neogranadino reconoce a la Academia Javeriana.

1702 El 27 de mayo llega la noticia de una exaltación de la Academia a Universidad Javeriana.

1761 El sábado 25 de diciembre se coloca una imagen de nuestra señora de la luz en pintura con marco de plata donado por el Virrey don José Solís Folch de Cardona.

1767 El 23 de septiembre los jesuitas son expulsados. El escribano José Roxas, los oidores Verástegui y Moreno y Escandón levantan los inventarios de los bienes expropiados.

1812 El 23 de octubre a las ocho de la mañana, don Antonio Nariño se posesiona como Presidente Dictador ante el Cabildo.

1813 El 9 de enero el General Francisco de Paula Santander cae prisionero en la batalla de San Victorino y es recluido en la Casa de las Aulas.

1823 El 25 de diciembre se destina la Casa de las Aulas para la Biblioteca Pública Nacional.

1824 El 4 de julio se abre al público el Museo de Historia Natural inaugurado por el Vicepresidente. General Francisco de Paula, Santander igualmente, Se inician las clases en la Escuela de Ciencias Naturales.

1828 El General Francisco de Paula Santander ex-vicepresidente es recluido como prisionero después de la conspiración contra Bolívar.

1830 El 20 de enero se instala el Congreso Admirable con palabras del Libertador Simón Bolívar eligiendo a Antonio José de Sucre. Gran Mariscal de Ayacucho. como Presidente ya José María Estévez Obispo de Santa Marta, como Vicepresidente.

1830 El 29 de abril el Congreso Admirable expide la carta constitucional.

1831 El 25 de septiembre se reúne la Convención Nacional en la Capilla Castrense.

1832 José María Obando dispone que la biblioteca Pública pase a la Universidad.

1842 La Capilla pasa a ser Salón de Grados Universitarios. de Audiencias de Justicia y otros actos públicos" sin dejar de ser sede de la Asamblea Nacional.

1851 La Biblioteca sufre estragos a consecuencia de la Revolución.

1854 El 17 de abril y hasta el 21 de junio de 1885, la Casa de las Aulas es convertida en cuartel General.

1855 Don José Jerónimo Triana entrega su Herbario al Museo de Historia Natural. Aparece el logotipo de la Biblioteca.

1871 El Museo es desalojado y sus elementos amontonados en los salones de la Biblioteca que ha sufrido grave deterioro a causa de las excavaciones practicadas en busca de tesoros.

1887 El 6 de diciembre se estrena la música del Himno Nacional de Colombia

1942 El 6 de agosto se inaugura el Museo de Arte Colonial



15 DESCRIPCIÓN

La Virgen María de frente y sentada sobre una nube, lleva una Aureola de 7 estrellas y tiene los brazos extendidos. Viste túnica roja y ceñidor con líneas doradas, manto azul salpicado de estrellas doradas y alrededor del escote un pañuelo blanco con rayas. A la derecha de la Virgen, aparece un ángel semioculto por la nube, calza sandalias rebordeadas en dorado; a la izquierda otro ángel de medio cuerpo. En la zona inferior central un ángel de cuerpo entero, desnudo, lleva Aureola, alas y cinta con líneas doradas. Debajo y sobre una peana se observan 5 granadas que rematan en una cruz dorada. La escena esta enmarcada por un recuadro rojo, con bordes dorados.

MARCO: 03.12.198

FICHA BASICA DE INVENTARIO

Nº



Ced. la

1. ENTIDAD

CODIGO

2. CODIGO DEL OBJETO

En la Entidad	En Colcultura
Area - Registro	Area - Registro
03.8.001	A-443.2.001

3. TITULO o NOMBRE

ASUNCION DE LA VIRGEN

4. PAIS DE ORIGEN

5. AUTOR

Anónimo

Firmado Atribuido

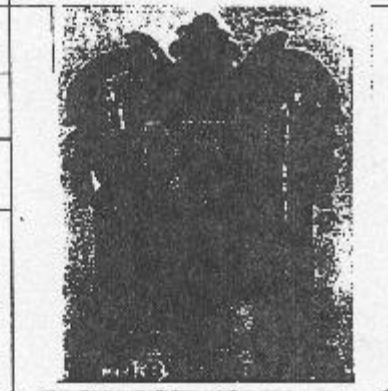
6. NACIONALIDAD

7. EPOCA

XVIII

8. FECHADO

Si No Año



9. TECNICA Y MATERIAL

Estampe sobre papel, pintada al óleo. Calcografía

10. MEDIDAS

A to	0.19 mts.	Diámetro mayor	_____
Ancho	0.13 mts.	Diámetro menor	_____
Largo	_____	Contorno tórax	_____
Profundidad	_____	Cintura	_____
Espesor	_____	Base	_____
Peso	_____	Largo manga	_____

11. ESTADO DEL OBJETO

Buena Regular Mala

13. INVESTIGO

Margarita de Angel

FECHA 23-02-1987

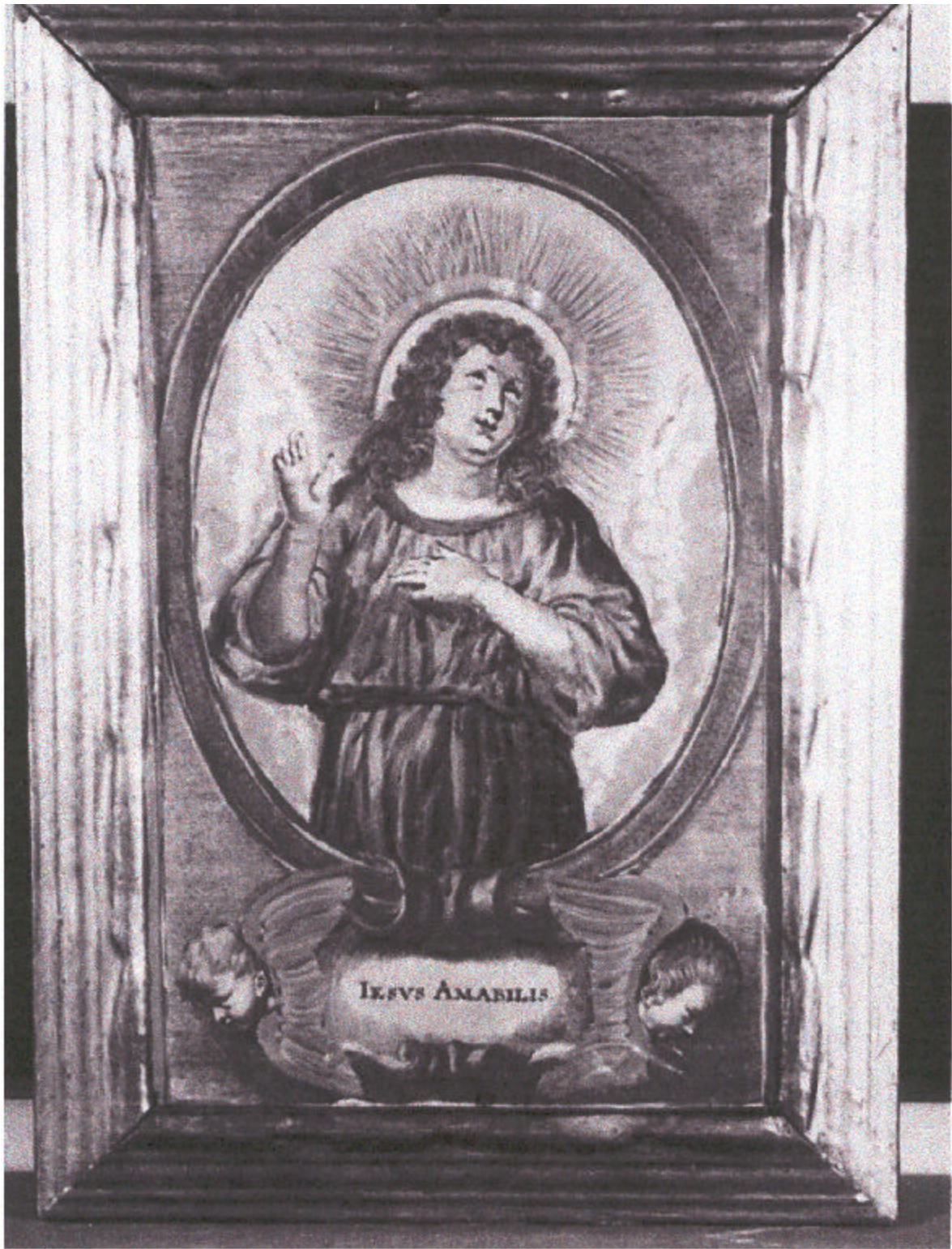
12. ESTADO DE INTEGRIDAD

Completo Incompleto Fragmentado Unido Agregado

14. REVISO

Patricia Garcia

FECHA 11-12-1997



15 DESCRIPCIÓN

Imagen de Jesús adolescente, de $\frac{3}{4}$ de cuerpo. Cabello rizado que cae a la espalda y Aureola de rayos convergentes. Viste túnica ocre con ceñidor; El brazo derecho en alto en actitud de bendecir, la mano izquierda sobre el pecho. Hacia los lados de la imagen se observan nubes. La composición esta enmarcada por un ovalo que remata en la zona inferior de una cartela con la descripción: "IESVS AMABILIS", a cada lado de la cartela aparece un Querubín con alas rojas. El fondo de la obra esta rayado en negro y en sentido horizontal. En el borde inferior derecho aparece el nombre "COR VAN MERLEN" y sobre el borde inferior izquierdo "IACOB MEJENS".

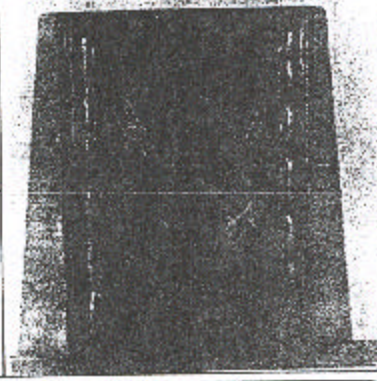
MARCO: 03.12.205

FICHA BASICA DE INVENTARIO



2. CODIGO DEL OBJETO	
En la Entidad	En Colcultura
Area - Registro	Area - Registro
03.8.002	A-443.2.002

3. TITULO o NOMBRE JESUS AMARILYS		4. PAIS DE ORIGEN	
5. AUTOR Firmado <input checked="" type="checkbox"/> Atribuido <input type="checkbox"/> Mejens, Jacob (grabador)		6. NACIONALIDAD	
7. EPOCA XVIII		8. FECHADO Si <input type="checkbox"/> No <input checked="" type="checkbox"/> Año	
9. TECNICA Y MATERIAL Estampa sobre papel, coloreada al temple. Calcografía			
10. MEDIDAS			
Alto	0.22 mts.	Diámetro mayor	_____
Ancho	0.14 mts	Diámetro menor	_____
Largo	_____	Contorno: tórax	_____
Profundidad	_____	Cintura	_____
Espesor	_____	Base	_____
Peso	_____	Largo manga	_____
11. ESTADO DEL OBJETO Bueno <input type="checkbox"/> Regular <input type="checkbox"/> Malo <input type="checkbox"/>		13. INVESTIGO Ana Isabel Rivera FECHA 01-12-1987	
12. ESTADO DE INTEGRIDAD Completo <input type="checkbox"/> Incompleto <input type="checkbox"/> Fragmentado <input type="checkbox"/> Unido <input type="checkbox"/> Agregado <input type="checkbox"/>		14. REVISO Margarita de Angel FECHA 19-02-1987	





15 DESCRIPCIÓN

Imagen de la Virgen, de medio cuerpo. Tiene Aureola de Rayos convergentes, la cabeza cubierta con un velo Beige, girada hacia su derecha con a mirada hacia abajo. Viste túnica roja y manto azul con el revés beige; las manos juntas en posición de orar, hacia los lados de la imagen se observan nubes. La composición esta enmarcada por un ovalo que remata en la zona inferior en una cartela con las inscripcion "MATER AMABILIS" a cada lado de la cartelera aparece un querubín con las alas de color ocre. El fondo de la obra esta rayado en negro y en sentido horizontal.

MARCO: 03.12.203

FICHA BASICA DE INVENTARIO

 <p>CENTRO NACIONAL DE RESTAURACION BIENES CULTURALES MUEBLES</p>		Cédula  <p>Colcultura 22358</p>		2. CODIGO DEL OBJETO En la Entidad En Colcultura Area - Registro Area - Registro 03.8.003 A-443.3.003	
		3. TITULO o NOMBRE MATER AMABILIS		4. PAIS DE ORIGEN 	
5. AUTOR Firmado <input checked="" type="checkbox"/> Atribuido <input type="checkbox"/> Mejens, Jacob (grabador)		6. NACIONALIDAD			
7. EPOCA XVIII		8. FECHADO Si <input type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/> Año			
9. TECNICA Y MATERIAL ESTAMPA SOBRE PAPEL, COLGREADO AL TEMPLE, CALCOGRAFIA					
10. MEDIDAS Alto 0.22 mts. Diámetro mayor _____ Ancho 0.14 mts Diámetro menor _____ Largo _____ Contorno: tórax _____ Profundidad _____ Cintura _____ Espesor _____ Base _____ Peso _____ Largo manga _____					
11. ESTADO DEL OBJETO Bueno <input type="checkbox"/> Regular <input type="checkbox"/> Malo <input type="checkbox"/>			13. INVESTIGO Ana Isabel Rivera FECHA 01-12-1901		
12. ESTADO DE INTEGRIDAD Completo <input type="checkbox"/> Incompleto <input type="checkbox"/> Fragmentado <input type="checkbox"/> Unido <input type="checkbox"/> Agregado <input type="checkbox"/>			14. REVISO Margarita de Angel FECHA 12-02-1987		



15 DESCRIPCIÓN

Imagen del niño Jesús de pie, semidesnudo, cubierto con un manto rojo terciado sobre el brazo izquierdo, sobre la cabeza una Aureola de rayos convergentes; a sus pies un niño de espaldas postrado en el suelo en actitud de besarle los pies, esta semidesnudo cubierto con un paño rojo en la cintura, sostenido en sus manos y sobre el piso, se observa una vara con una filacteria en la que se lee: " ECCE AGNVS DEI" (Este es el cordero de Dios), a su derecha una oveja echada en el piso lo observa. En el ángulo superior derecho, 3 ángeles volando sosteniendo una gran cruz. El fondo de la obra es de paisaje. A lo largo del borde inferior, se lee: "EGO DILIGENTES ME DILIGO ET QUI MANE VIGILANT AT INVENIVT".

MARCO: 03.12.204

FICHA BASICA DE INVENTARIO



2. CODIGO DEL OBJETO	
En la Entidad	En Colcultura
Area - Registro	Area - Registro
03.8.004	A-443.2.004

3. TITULO o NOMBRE
ECCE AGNUS DEI

4. PAIS DE ORIGEN

5. AUTOR Firmado Atribuido
Van Mertenex, F. (Grabador)

6. NACIONALIDAD

7. EPOCA
XVIII



8. FECHADO
Si No Año

9. TECNICA Y MATERIAL
ESTAMPA SOBRE PAPEL, COLOREADA AL TEMPLE, CALCOGRAFIA.

10. MEDIDAS
 Alto 0.22 mts. Diámetro mayor _____
 Ancho 0.14 mts. Diámetro menor _____
 Largo _____ Contorno: tórax _____
 Profundidad _____ Cintura _____
 Espesor _____ Base _____
 Peso _____ Largo mango _____

11. ESTADO DEL OBJETO
 Bueno Regular Malo

13. INVESTIGO
Margarita de Angel
FECHA 19-02-1987

12. ESTADO DE INTEGRIDAD
 Completo Incompleto Fragmentado Unido Agregado



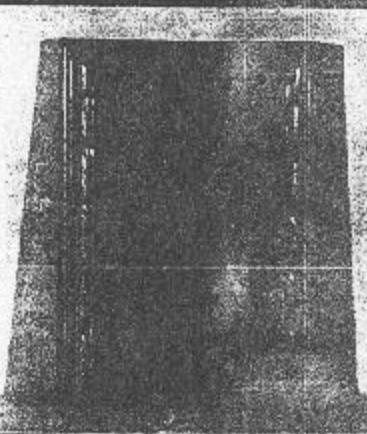
14. REVISO
Margarita de Angel
FECHA 19-02-1987



15 DESCRIPCIÓN

San José de pie, túnica marrón, manto rojo; en la mano derecha un lirio, en el brazo izquierdo alza al Niño. La cabeza rodeada de un halo café y amarillo de rayos convergentes. Sobre ella se abren las nubes y un ángel sostiene una corona vegetal (laurel) lleva botas. Abajo una leyenda "S. Joseph".

MARCO: 03.12.201




CEDULA		1. PROTECCION	
 <p>SUBDIRECCION DE PATRIMONIO CULTURAL DIVISION DE INVENTARIO DEL PATRIMONIO CULTURAL</p>		 <p>2. ENTIDAD Colcultura 22360</p>	
		3. AREA	4. REGISTRO
		ENTIDAD 03.8.005	COLCULTURA A-443.4.005
5. TITULO o NOMBRE SAN JOSE			
6. AUTOR Donck, G. (grabador) Firmado <input checked="" type="checkbox"/> Atribuido <input type="checkbox"/>			
7. EPOCA XVII	8. FECHADO Si <input type="checkbox"/> No <input checked="" type="checkbox"/>		
9. TECNICA Grabado sobre papel, coloreado al temple			
10. MEDIDAS			
Alto 0.22 mts. Espesor _____ Ancho 0.14 mts. Diámetro mayor _____ Largo _____ Diámetro menor _____ Profundidad _____ Peso _____			
11. ESTADO DEL OBJETO Bueno <input type="checkbox"/> Regular <input type="checkbox"/> Malo <input type="checkbox"/>		13. ENCUESTO Margarita de Angel FECHA 19-02-1987	
12. ESTADO DE INTEGRIDAD Completo <input type="checkbox"/> Incompleto <input type="checkbox"/> Fragmentado <input type="checkbox"/> Unido <input type="checkbox"/> Agregado <input type="checkbox"/>		14. REVISO Margarita de Angel FECHA 19-02-1987	



15 DESCRIPCIÓN

En el centro y de rodillas la figura de Santo Tomas de Aquino vestido con el habito blanco y negro de su orden, cadena y un sol dorado al pecho, sobre el cual posa las manos. Frente a el y a su izquierda dos ángeles le colocan un cordón a la cintura. En la parte superior un rompimiento de gloria en el cual se observa a la Virgen María sentada entre nubes, vestida con túnicas rosada y manto azul moteado de estrellas. La rodean 9 angelitos, uno de ellos sostiene una corona de rosas y un lirio. A la izquierda en el vano de la puerta una mujer que sale y dos soldados con armaduras y cascos emplumados; sobre la puerta un óculo enrejado. En el piso dos libros de ellos abierto y una tea encendida.

MARCO: 03.12.196

CEDULA		1. PROTECCION	
 SUBDIRECCION DE PATRIMONIO CULTURAL DIVISION DE INVENTARIO DEL PATRIMONIO CULTURAL		 Colcultura 22361	
3-AREA ENTIDAD 03.8.006		4-REGISTRO COLCULTURA A-443,4.006	
5-TITULO o NOMBRE IMPOSICION DEL CINGULO DE CASTIDAD A SANTO TOMAS DE AQUINO.		 03.8.006	
6-AUTOR Anónimo? Firmado <input type="checkbox"/> Atribuido <input type="checkbox"/>			
7-EPOCA XVII	8-FECHADO Si <input type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/>		
9-TECNICA <i>estampa.</i> Grabado sobre papel pintado al óleo			
10-MEDIDAS Alto <u>0.56.5 mts.</u> Espesor _____ Ancho <u>0.38.5 mts.</u> Diámetro mayor _____ Largo _____ Diámetro menor _____ Profundidad _____ Peso _____			
11-ESTADO DEL OBJETO Buena <input type="checkbox"/> Regular <input type="checkbox"/> Mala <input type="checkbox"/>		13-ENCUESTO Martha Forero de Garay FECHA 18-02-1987	
12-ESTADO DE INTEGRIDAD Completo <input type="checkbox"/> Incompleta <input type="checkbox"/> Fragmentado <input type="checkbox"/> Unido <input type="checkbox"/> Agregado <input type="checkbox"/>		14-REVISO Martha Forero de Garay FECHA 18-02-1987	



15 DESCRIPCIÓN




En el centro de la imagen de la Virgen María, de pie sobre una media luna. Su cabeza con manto y corona, sujeta por 2 ángeles; viste túnica y manto, en su brazo izquierdo sostiene el Niño Jesús coronado, semidesnudo cubierto con un manto blanco; en su mano derecha se posa un pajarito rojo. Sobre el hombro derecho de la Virgen, lleva un broche que sujeta un rosario con una cruz; la parte inferior de la Virgen remata en unos flecos con hilos de seda blancos.

A la derecha de la Virgen, está San Antonio de Padua, viste hábito café con capucha sobre la cabeza y ceñidor con 3 nudos, en su mano izquierda tiene un libro rojo y sobre este, un niño desnudo y de pie; en la mano derecha lleva un lirio blanco bordado.

A la izquierda de la Virgen, aparece San Andrés con la cruz en aspa en color verde. Con la mano izquierda sostiene uno de los maderos, por detrás de su hombro se observa del otro madero, viste manto y túnica bordados en blanco.

Toda la composición está enmarcada por una cenefa con volutas, en la zona inferior izquierda está firmado y fechado: "IOANNES PÉREZ DEL ET FECIT 1735". En la zona central inferior aparece una cartela: "LA MILAGA. YMN. D NA SA D1 RASARo DECHIQUINQUIRA DEL NVEBO REYNO D GRANADA".

MARCO: 03.12.200

CEDULA		1. PROTECCION	
 SUBDIRECCION DE PATRIMONIO CULTURAL DIVISION DE INVENTARIO DEL PATRIMONIO CULTURAL		3-AREA ENTIDAD 03.8.007	
FIDAC  Colcultura 22362		4-REGISTRO COLCULTURA A-443.3.007	
5-TITULO o NOMBRE VIRGEN DE CHIQUINQUIRA			
6-AUTOR Albistur, Bernardo Firmado <input type="checkbox"/> Atribuido <input checked="" type="checkbox"/>			
7-EPOCA XVIII		8-FECHADO 1764 Si <input checked="" type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/>	
9-TECNICA Grabado en cobre, impreso en papel, iluminado al óleo.			
10-MEDIDAS			
Alto <u>0.18 mts.</u>		Espesor _____	
Ancho <u>0.23 mts.</u>		Diámetro mayor _____	
Largo _____		Diámetro menor _____	
Profundidad _____		Peso _____	
 03.8.007			
11-ESTADO DEL OBJETO		13-ENCUESTO	
Bueno <input type="checkbox"/> Regular <input type="checkbox"/> Malo <input type="checkbox"/>		Ana Isabel Rivera FECHA 10-12-1981	
12-ESTADO DE INTEGRIDAD		14-REVISO	
Completo <input type="checkbox"/> Incompleto <input type="checkbox"/> Fragmentado <input type="checkbox"/> Unido <input type="checkbox"/> Agregado <input type="checkbox"/>		Margarita de Angel FECHA 19-02-1987	



15. DESCRIPCIÓN

La Virgen de cuerpo entero, de pie sobre un cuarto menguante, cabeza inclinada hacia su lado izquierdo. Túnica blanca, manto azul con fimbria dorada, velo y corona sostenida por dos angelitos, en su mano derecha el cetro y collar dorado; en su brazo derecho carga el niño semidesnudo, con paño blanco y corona. En su mano derecha levanta un pajarito. La Virgen con aureola con rayos convergentes. Todo enmarcado por un halo gris. A la izquierda San Antonio de Padua con hábito franciscano con cordón con 5 nudos, cabeza cubierta con capuchón con fimbrias, sandalias doradas y aureola. En la mano derecha una palma, en la izquierda un libro cerrado sobre el cual está parado el niño quien sostiene un globo terráqueo en sus manos. A la derecha San Andrés sem inclinado hacia su lado derecho, túnica blanca, manto rojo, con fimbrias y sandalias doradas, en la mano derecha un libro abierto y en la izquierda cruz en aspa café decorada con líneas doradas. Lleva aureola. Esta enmarcada con hojas entrelazadas formando una guimalda. En el centro parte superior escudo de la Orden de Calatrava. En la parte inferior una cartela. "MILAGROSA IMAGEN DE Na. Sa. D ROSSA. DE CHIQA.

MARCO: 03.12.199



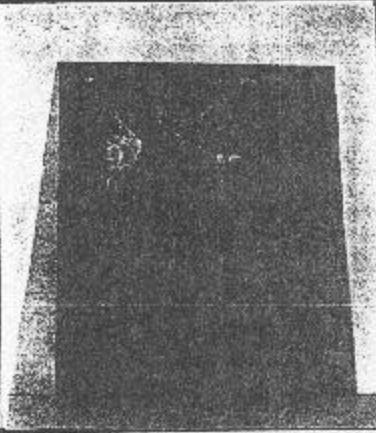
FICHA BASICA DE INVENTARIO

 <p>CENTRO NACIONAL DE RESTAURACION BIENES CULTURALES MUEBLES</p>		<p>Cédula</p>  <p>Códulo 22363</p>		<p>2. CODIGO DEL OBJETO</p> <table border="1"> <tr> <td>En la Entidad</td> <td>En Coicultura</td> </tr> <tr> <td>Area - Registro</td> <td>Area - Registro</td> </tr> <tr> <td>03.8.008</td> <td>A-443.3.008</td> </tr> </table>		En la Entidad	En Coicultura	Area - Registro	Area - Registro	03.8.008	A-443.3.008																							
En la Entidad	En Coicultura																																	
Area - Registro	Area - Registro																																	
03.8.008	A-443.3.008																																	
<p>3. TITULO o NOMBRE</p> <p>VIRGEN DE CHIQUINQUIRA</p>			<p>4. PAIS DE ORIGEN</p>																															
<p>5. AUTOR</p> <p>Pérez, Ioannes</p>		<p>Firmado <input type="checkbox"/> Atribuido <input checked="" type="checkbox"/></p>	<p>6. NACIONALIDAD</p> <p>Española</p>		 <p>03.8.008</p>																													
<p>7. EPOCA</p> <p>XVIII</p>	<p>8. FECHADO</p> <p>Si <input checked="" type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/> Año 1735</p>																																	
<p>9. TECNICA Y MATERIAL</p> <p>ESTAMPA SOBRE PAPEL, ILUMINADA AL TEMPLE, BORDADA CON HILOS DE SEDA Y METAL. CALCOGRAFIA</p>																																		
<p>10. MEDIDAS</p> <table border="0"> <tr> <td>Alto</td> <td>0.17 mts</td> <td>Diámetro mayor</td> <td colspan="2"></td> </tr> <tr> <td>Ancho</td> <td>0.21 mts</td> <td>Diámetro menor</td> <td colspan="2"></td> </tr> <tr> <td>Largo</td> <td></td> <td>Contorno: órax</td> <td colspan="2"></td> </tr> <tr> <td>Profundidad</td> <td></td> <td>Cintura</td> <td colspan="2"></td> </tr> <tr> <td>Espesor</td> <td></td> <td>Base</td> <td colspan="2"></td> </tr> <tr> <td>Peso</td> <td></td> <td>Largo manga</td> <td colspan="2"></td> </tr> </table>						Alto	0.17 mts	Diámetro mayor			Ancho	0.21 mts	Diámetro menor			Largo		Contorno: órax			Profundidad		Cintura			Espesor		Base			Peso		Largo manga	
Alto	0.17 mts	Diámetro mayor																																
Ancho	0.21 mts	Diámetro menor																																
Largo		Contorno: órax																																
Profundidad		Cintura																																
Espesor		Base																																
Peso		Largo manga																																
<p>11. ESTADO DEL OBJETO</p> <p>Bueno <input type="checkbox"/> Regular <input type="checkbox"/> Malo <input type="checkbox"/></p>			<p>13. INVESTIGADO</p> <p>Ana Isabel Rivera</p> <p>FECHA 10-12-1.991</p>																															
<p>12. ESTADO DE INTEGRIDAD</p> <p>Completo <input type="checkbox"/> Incompleto <input type="checkbox"/> Fragmentado <input type="checkbox"/> Unido <input type="checkbox"/> Agregado <input type="checkbox"/></p>			<p>14. REVISOR</p> <p>Margarita de Angel</p> <p>FECHA 19-02-1987</p>																															



15 DESCRIPCIÓN

La santa sentada al pie de un árbol, corona, cabello rubio sobre los hombros, túnica blanca y azul, sobre las piernas manto rojo con motivos dorados; los brazos a los lados. A la izquierda un ángel toca una mandolina, a la derecha un angelito pasa una guirnalda de hojas y rosas a dos angelitos que están en la parte de taras, uno sobre el árbol y el otro en el suelo.

CEDULA		1. PROTECCION	
 SUBDIRECCION DE PATRIMONIO CULTURAL DIVISION DE INVENTARIO DEL PATRIMONIO CULTURAL		3-AREA	4-REGISTRO
		ENTIDAD 03.8.010	COLIBLURA A-443.4.009
5-TITULO o NOMBRE			
SANTA CECILIA			
6-AUTOR			
Anónimo Firmado <input type="checkbox"/> Atribuido <input type="checkbox"/>			
7-EPOCA	8-FECHADO		
XVIII	Si <input type="checkbox"/> No <input checked="" type="checkbox"/>		
9-TECNICA			
Grabado sobre papel, coloreado al temple			
10-MEDIDAS			
Alto	0.19 mts.	Espesor	
Ancho	0.13 mts.	Diámetro mayor	
Largo		Diámetro menor	
Profundidad		Peso	
11-ESTADO DEL OBJETO		13-ENCUESTO	
Bueno <input type="checkbox"/> Regular <input type="checkbox"/> Malo <input type="checkbox"/>		Margarita de Angel FECHA 19-02-1987	
12-ESTADO DE INTEGRIDAD		14-REVISO	
Completo <input type="checkbox"/> Incompleto <input type="checkbox"/> Fragmentado <input type="checkbox"/> Unido <input type="checkbox"/> Agregado <input type="checkbox"/>		Margarita de Angel FECHA 19-02-1987	




03.8.012



IN GENITA SAN LORENZO E BASTIAN

15. DESCRIPCIÓN

Las figuras de San Sebastián a la izquierda atado a una columna con pequeño manto rojo y cual flecha en el hombro y otra en el muslo izquierdo. El brazo derecho en alto. A su costado izquierdo una larga parrilla vertical y el lado San Lorenzo con aureola. Viste túnica blanca y café. En las manos la palma del martirio y descalzo. Abajo se lee: "EL GI Mar" s San Lorenzo y San Sebastian". El grabado se encuentra en la puerta izquierda del retablo. 04.12.013

 SUBDIRECCION DE PATRIMONIO CULTURAL DIVISION DE INVENTARIO DEL PATRIMONIO CULTURAL		CEDULA		1.PROTECCION	
		 ENTIDAD Colcultura 22366		3-AREA <input type="checkbox"/> ENTIDAD 03.8.011	
5-TITULO o NOMBRE SAN LORENZO Y SAN SEBASTIAN					
6-AUTOR Anónimo Firmado <input type="checkbox"/> Atribuido <input type="checkbox"/>					
7-EPOCA XVIII			8-FECHADO Si <input type="checkbox"/> No <input checked="" type="checkbox"/>		
9-TECNICA Grabado coloreado al temple					
10-MEDIDAS					
Alto <u>0.34.5 mts.</u>		Espesor <u>0.01.5 mts.</u>			
Ancho <u>0.24 mts.</u>		Diámetro mayor _____			
Largo _____		Diámetro menor _____			
Profundidad _____		Peso _____			
11-ESTADO DEL OBJETO				13-ENCUESTO	
Bueno <input type="checkbox"/> Regular <input type="checkbox"/> Malo <input type="checkbox"/>				FECHA	
12-ESTADO DE INTEGRIDAD				14-REVISO	
Completo <input type="checkbox"/> Incompleto <input type="checkbox"/> Fragmentado <input type="checkbox"/> Unido <input type="checkbox"/> Agregado <input type="checkbox"/>				FECHA	






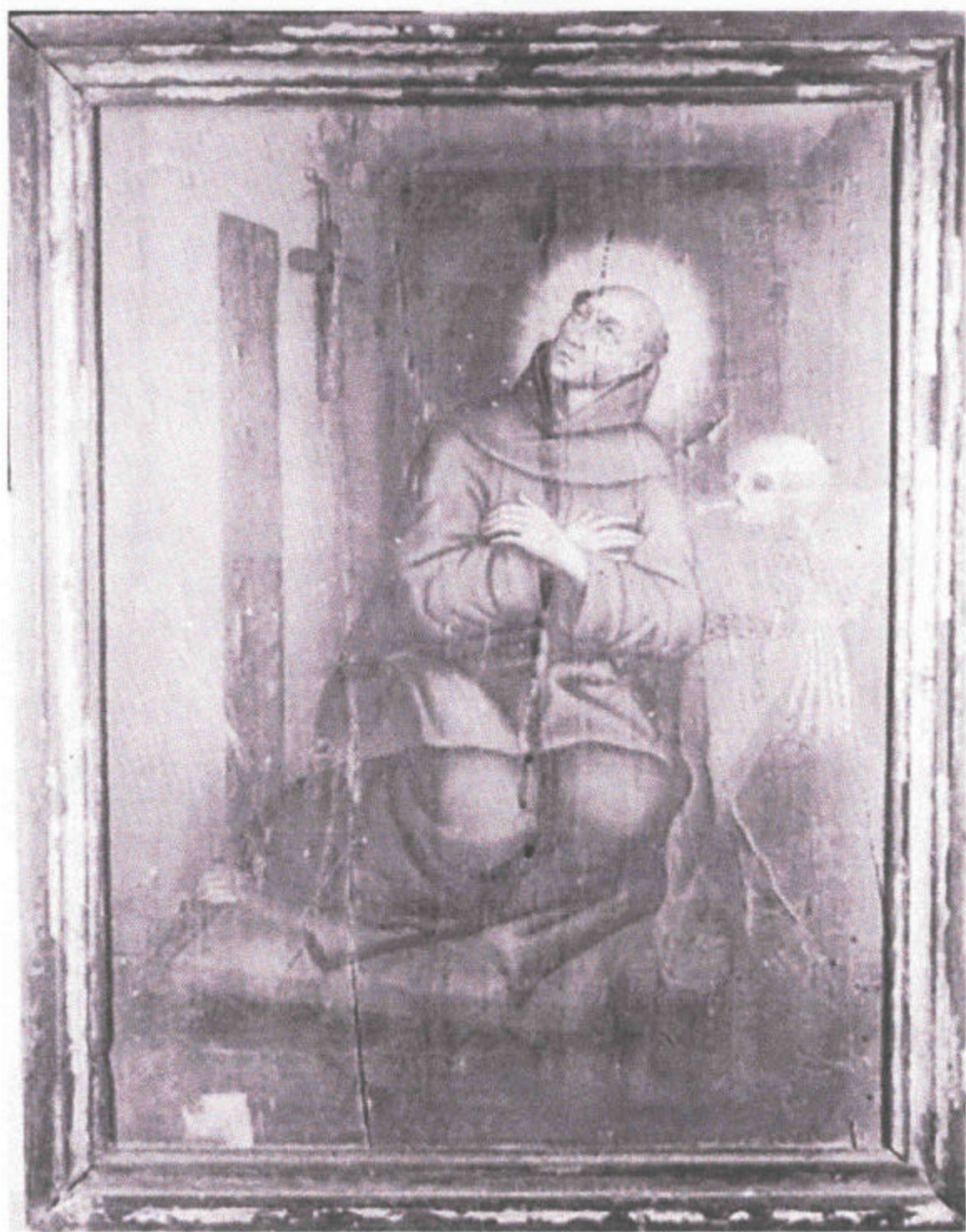
IACOBVS MAIOR HISPANIAE PATRONVS

15 DESCRIPCIÓN

En la puerta derecha dentro de un marco central dorado tallado en casquetes la figura de Santiago El Mayor sentado en un trono de alto espaldar en cuyo extremo dos ángeles sujetan una corona. El santo viste esclavina negra, túnica roa con ceñidor, manto verde sobre las piernas. En la mano alza una espada y en la izquierda sujeta una cartela poco legible: "Pro sa () () transmisis () Me Domini. En el friso inferior impreso dice: "S. Jacobus Marior Hispania Patronus. El Dean y cabildo de la Santa Iglesia Cathedral y Metropolitana de Compostela consagra Patrón Santiago El Mayor Tutelar de las Españas; esta fiel copia de su imagen.

El grabado se encuentra en la puerta derecha del retablo 04.12.013

 SUBDIRECCION DE PATRIMONIO CULTURAL DIVISION DE INVENTARIO DEL PATRIMONIO CULTURAL		CEDULA		1.PROTECCION	
		2-ENTIDAD Colcultura 22365		3-AREA ENTIDAD 03.8.012	4-REGISTRO COLCULTURA A-443.4.010
5-TITULO o NOMBRE SANTIAGO EL MAYOR					
6-AUTOR Anónimo Firmado <input type="checkbox"/> Atribuido <input type="checkbox"/>					
7-EPOCA XVIII		8-FECHADO Si <input type="checkbox"/> No <input checked="" type="checkbox"/>			
9-TECNICA Grabado coloreado al temple					
10-MEDIDAS Alto <u>0.34.5 mts.</u> Espesor <u>0.01.5 mts.</u> Ancho <u>0.24 mts.</u> Diámetro mayor _____ Largo _____ Diámetro menor _____ Profundidad _____ Peso _____					
11-ESTADO DEL OBJETO Bueno <input type="checkbox"/> Regular <input type="checkbox"/> Malo <input type="checkbox"/>			13-ENCUESTO FECHA _____		
12-ESTADO DE INTEGRIDAD Completo <input type="checkbox"/> Incompleto <input type="checkbox"/> Fragmentado <input type="checkbox"/> Unido <input type="checkbox"/> Agregado <input type="checkbox"/>			14-REVISO FECHA _____		



15 DESCRIPCIÓN

Hombre con habito franciscano, capa corta, ceñida con cordón con tres nudos. Posición semisentado sobre un camastro de tres tablas, manos cruzadas sobre el pecho, cabeza ligeramente inclinada sobre su hombro izquierdo, dirige la mirada hacia una cruz que pende sobre el muro a su derecha. Circundada la cabeza por un halo con rayos. El camastro en la parte posterior: un cráneo de cuya boca sale el cordón de un latigo, silicios y disciplinas. En el muro a su derecha, el vano de la celda, piso rojo.

MARCO: 03.12.209

CEDULA		1.PROTECCION	
 SUBDIRECCION DE PATRIMONIO CULTURAL DIVISION DE INVENTARIO DEL PATRIMONIO CULTURAL		2.  Colcultura 22367	
3-AREA		4-REGISTRO	
ENTIDAD		COLCULTURA	
03.8.013		A-443.4.012	
5-TITULO o NOMBRE			
SAN PEDRO ALCANTARA			
6-AUTOR			
Anónimo		Firmado <input type="checkbox"/> Atribuido <input type="checkbox"/>	
7-EPOCA		8-FECHADO	
XVIII		Si <input type="checkbox"/> No <input checked="" type="checkbox"/>	
9-TECNICA			
Grabado sobre papel pintado al óleo			
10-MEDIDAS			
Alto	0.44 mts.	Esesor	_____
Ancho	0.33 mts.	Diámetro mayor	_____
Largo	_____	Diámetro menor	_____
Profundidad	_____	Peso	_____
11-ESTADO DEL OBJETO		13-ENCUESTO	
Bueno <input type="checkbox"/> Regular <input type="checkbox"/> Malo <input type="checkbox"/>		Graciela Esguerra	
		FECHA 18-12-1981	
12-ESTADO DE INTEGRIDAD		14-REVISO	
Completo <input type="checkbox"/> Incompleto <input type="checkbox"/> Fragmentado <input type="checkbox"/> Unido <input type="checkbox"/> Agregado <input type="checkbox"/>		Margarita de Angel	
		FECHA 29-02-1987	







*Dante deliquit. Sed carceres habet. Non est in inferno, sed in carcere. Non
est in inferno, sed in carcere. Non est in inferno, sed in carcere.*

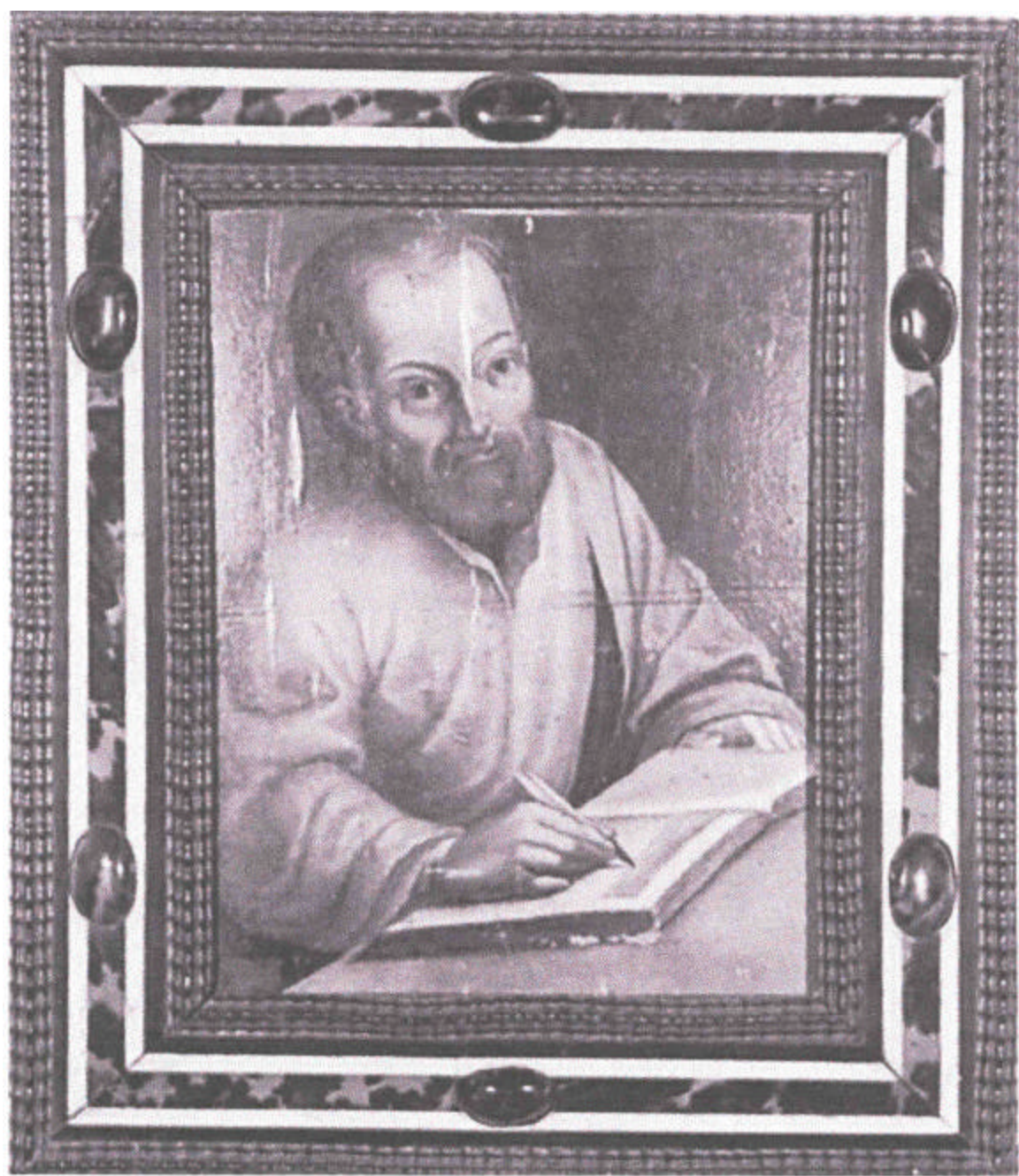
15 DESCRIPCIÓN

La figura del santo al lado izquierdo, sentado y recostado contra un árbol, la cara un poco inclinada, aureola, cabello y barba grises, habito, cordón con un nudo, su brazo derecho contra el cuerpo sostiene un crucifijo que coge con la mano izquierda, también un rosario. El codo izquierdo apoyado en una calavera que yace en el suelo junto a una cesta y un platillo. Al fondo: en la parte superior derecha un ángel con un violín, abajo dos cruces y la figura de un encapuchado. En la zona inferior la siguiente leyenda: "DERINE DULCILOQUAS ALES CONTINGERE CHORILAS HARMICE FIT REQUIES, ERUX HACE MITRI CONTEC IN CUORE NON NEQUEUNS IANCUM CONDATENERE MELOS. PRESTAT ENIM VOCES HUIVS AMAFFE LIRA".

MARCO: 03.12.193

03.12.210 FEBRERO /88

CEDULA		1. PROTECCION		
 SUBDIRECCION DE PATRIMONIO CULTURAL DIVISION DE INVENTARIO DEL PATRIMONIO CULTURAL		 22368	3. AREA ENTIDAD 03.8.014	4. REGISTRO COLCULTURA A-443.4.013
5. TITULO o NOMBRE SAN FRANCISCO DE ASIS		 03.8.014		
6. AUTOR Anónimo Firmado <input type="checkbox"/> Atribuido <input type="checkbox"/>				
7. EPOCA XVIII	8. FECHADO Si <input type="checkbox"/> No <input checked="" type="checkbox"/>			
9. TECNICA Grabado sobre papel y seda coloreado.				
10. MEDIDAS Alto <u>0.14.5 mts.</u> Espesor _____ Ancho <u>0.09.5 mts.</u> Diámetro mayor _____ Largo _____ Diámetro menor _____ Profundidad _____ Peso _____				
11. ESTADO DEL OBJETO Bueno <input type="checkbox"/> Regular <input type="checkbox"/> Malo <input type="checkbox"/>		13. ENCUESTO Margarita de Angel FECHA 20-02-1987		
12. ESTADO DE INTEGRIDAD Completo <input type="checkbox"/> Incompleto <input type="checkbox"/> Fragmentado <input type="checkbox"/> Unido <input type="checkbox"/> Agregado <input type="checkbox"/>		14. REVISO Margarita de Angel FECHA 20-02-1987		



15 DESCRIPCIÓN

Formato vertical. Imagen de San Lucas de medio cuerpo, viste túnica amarilla y manto azul. La cabeza ligeramente inclinada hacia su derecha, tiene la frente amplia, el cabello y la barba en color castaño. Sobre una mesa en color madera aparece un libro abierto sobre el que escribe san Lucas con una pluma blanca en su mano derecha; la mano izquierda la apoya sobre su extremo del libro.

MARCO: 03.12.084

FICHA BASICA DE INVENTARIO

No. _____



Cédula

1. IDENTIFICACION

Colcultura 15983

2. CODIGO DEL OBJETO	
En la Entidad	En Colcultura
Area - Registro 03. 8.015	Area - Registro A-443.4.014

3. TITULO o NOMBRE
SAN LUCAS

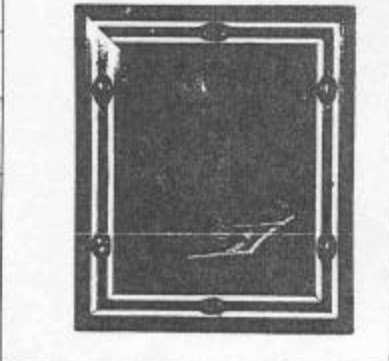
4. PAIS DE ORIGEN

5. AUTOR Firmado Atribuido Anónimo

6. NACIONALIDAD

7. EPOCA XVIII

8. FECHADO Si No Año



9. TECNICA Y MATERIAL
Grabado sobre papel pintado al óleo

10. MEDIDAS

Alto	0.30 m	Diámetro mayor	_____
Ancho	0.23 m	Diámetro menor	_____
Largo	_____	Contorno: tórax	_____
Profundidad	_____	Cintura	_____
Espesor	_____	Base	_____
Peso	_____	Largo manga	_____

11. ESTADO DEL OBJETO

Bueno Regular Malo

13. ENCUESTO
Antonio Vergara
FECHA 04 - 03 - 1987

12. ESTADO DE INTEGRIDAD

Completo Incompleto Fragmentado Unido Agregado




14. REVISO
FECHA



15. DESCRIPCIÓN

Al lado derecho la Virgen de pie, cabeza descubierta, túnica roja, manto oscuro, lleva en sus brazos al niño desnudo, sobre un paño blanco y lo ofrece al santo que esta arrodillado ante ellos, sobre un reclinatorio en el que se halla un libro abierto. San Francisco Javier lleva la sotana negra de los jesuitas y sobre ella sobrepelliz rematada en el cuello con encaje y sobre esta una estola roja con decorado dorado. Entre la virgen y el santo se sitúa un ángel con manto rojo. Al fondo 6 querubines.

MARCO: 03.12.197




CEDULA		1. PROTECCION	
 SUBDIRECCION DE PATRIMONIO CULTURAL DIVISION DE INVENTARIO DEL PATRIMONIO CULTURAL		 Colcultura 00464	
		3-AREA	4-REGISTRO
		ENTIDAD 03.8.016	COLCULTURA A-443.4.015
5-TITULO o NOMBRE APARICION DE LA VIRGEN A SAN FRANCISCO JAVIER			
6-AUTOR Sandoval, Francisco de			
7-EPOCA XVIII			
8-FECHADO Si <input type="checkbox"/> No <input checked="" type="checkbox"/>			
9-TECNICA Grabado sobre papel pintado al óleo			
10-MEDIDAS			
Alto <u>0.38</u> mts. Espesor _____			
Ancho <u>0.28</u> mts. Diámetro mayor _____			
Largo _____ Diámetro menor _____			
Profundidad _____ Peso _____			
11-ESTADO DEL OBJETO Bueno <input type="checkbox"/> Regular <input type="checkbox"/> Malo <input type="checkbox"/>		13-ENCUESTO Margarita de Angel FECHA 23-02-1987	
12-ESTADO DE INTEGRIDAD Completo <input type="checkbox"/> Incompleto <input type="checkbox"/> Fragmentado <input type="checkbox"/> Unido <input type="checkbox"/> Agregado <input type="checkbox"/>		14-REVISO Margarita de Angel FECHA 23-02-1987	



15.DESCRIPCIÓN

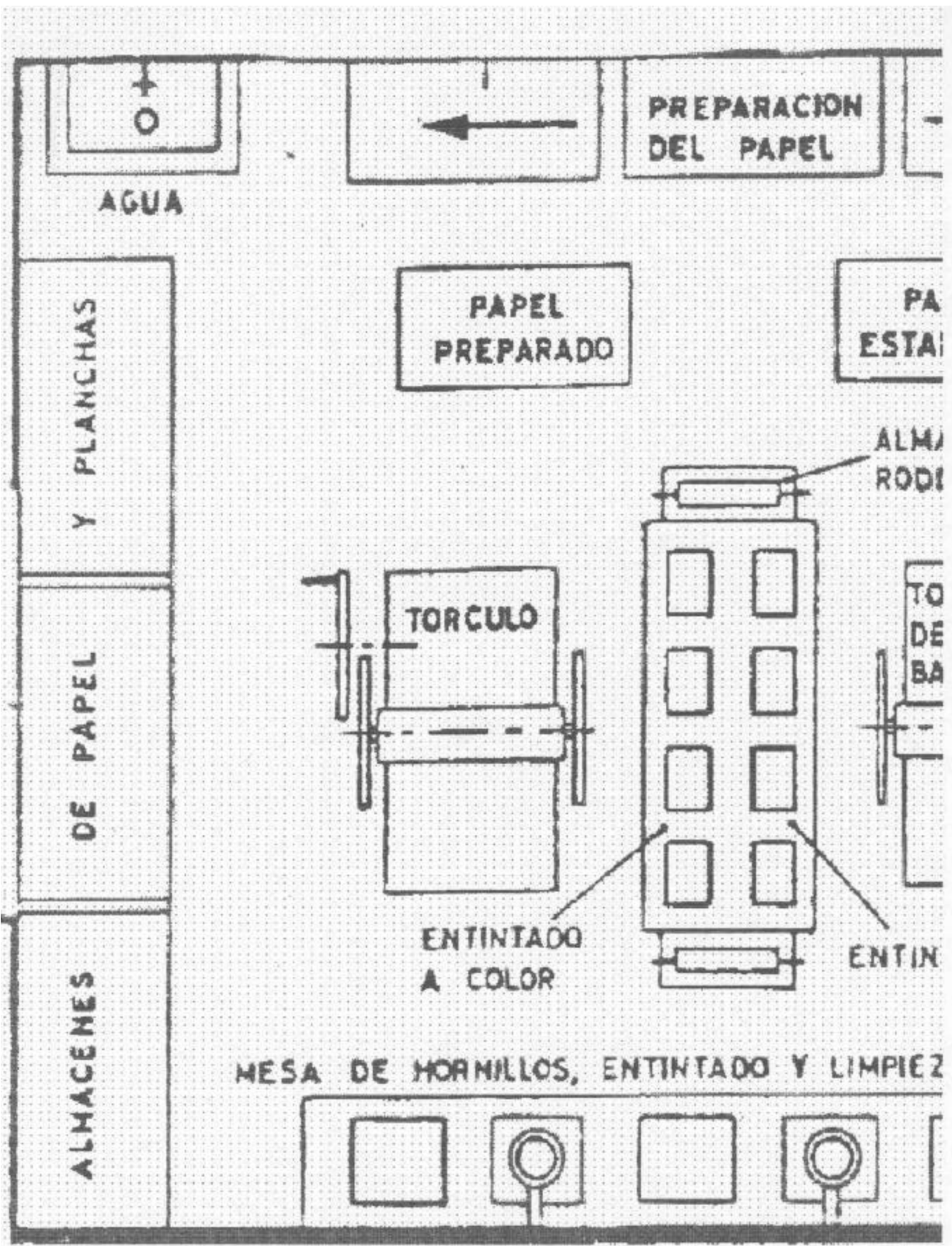
En la parte superior y entre nubes se observa la Virgen María sentada y cargando el niño Jesús sobre la pierna izquierda. Ambas figuras presentan aureolas y sobre sus cabezas coronas doradas. Tres querubines los rodean. En la parte inferior se observa a la izquierda la figura de San Simón Stock, de rodillas, vestido con hábitos y escapulario carmelitas, manto con capilla blancos, la Virgen extiende su mano derecha para entregar un escapulario al santo. A la derecha Santa Teresa de rodillas, vestida con habito y escapulario carmelita, manto blanco y velo negro. El Niño Jesús con su mano izquierda entrega el escapulario a la santa. Setras se observan paisajes con palmeras y varias figuras. En medio de estas figuras, la representación del purgatorio en el que se encuentran cuatro figuras que están siendo rescatadas por dos ángeles. A la zona inferior se observa la siguiente inscripción: Nptre Dame Du Mont-Carmel. Saint Simón Stock General des freres de la Bienheureuse Vierge Marie du Mont-Carmel etant en priere pour implorer le secours de cette sainte mere de Dieu, elle lui apparut et pour gage de sa protection elle lui donna le saint scapulaire comme un signe de salut pour lui, pour ses freses et pour tous ses associes a la meme devotion dans tout le monde. – a Paris (ilegible algunas letras) chas francois chereau... Nuestra Señora del Monte Carmelo. Cómo San Simón Stock superior general de los frailes de la santísima Virgen estaba en oración para implorar la ayuda de esta santísima Madre de Dios le aprecio ...? París prende de su protección y salud. Para el, sus frailes y todos... ilegible.

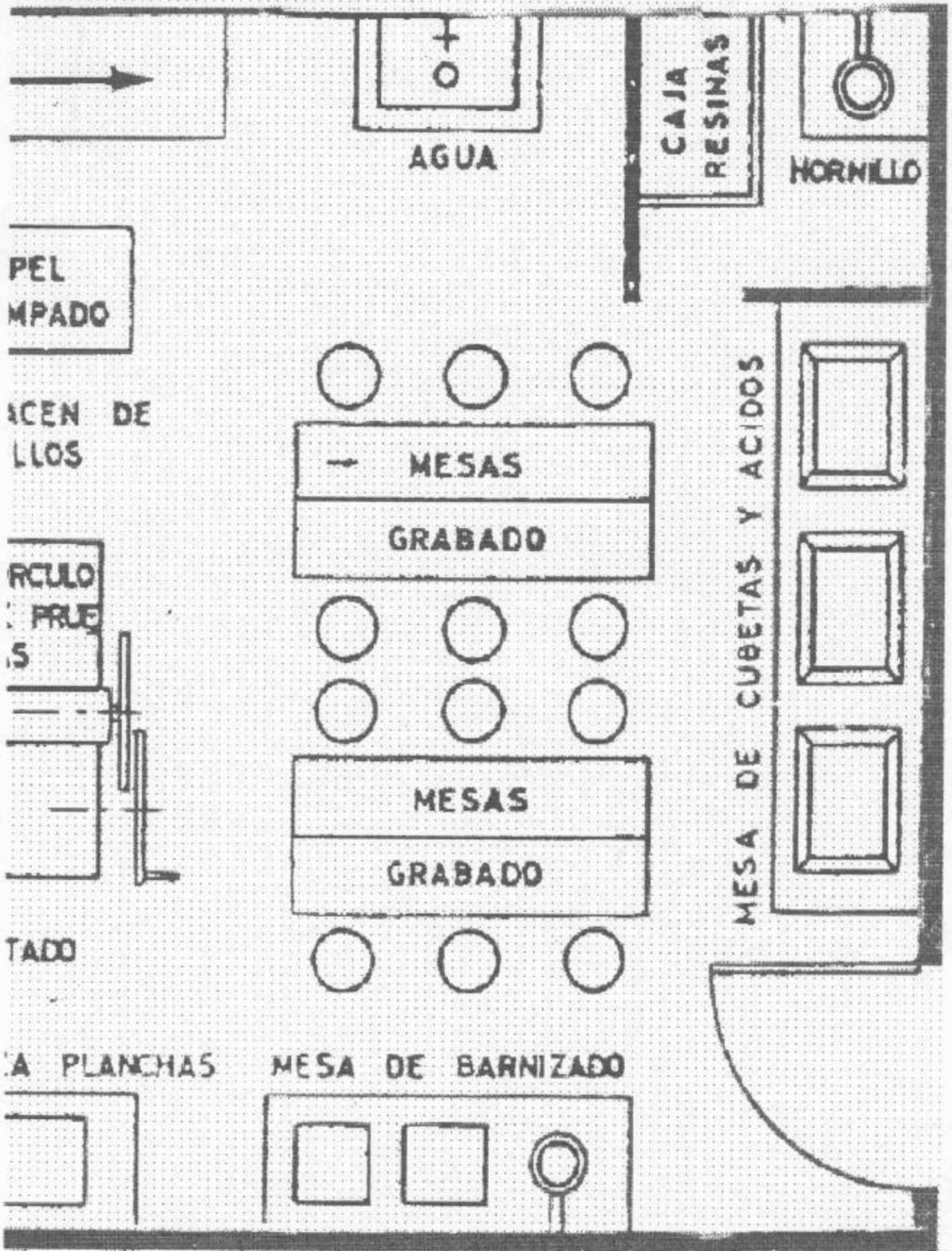
MARCO INDUSTRIAL: 38-574

CEDULA		1.PROTECCION	
 SUBDIRECCION DE PATRIMONIO CULTURAL DIVISION DE INVENTARIO DEL PATRIMONIO CULTURAL		 Colcultura 00465	
2. IDENTIFICACION 		3-AREA ENTIDAD 03.8.017	4-REGISTRO COLCULTURA A-443.3.016
5-TITULO o NOMBRE NUESTRA SEÑORA DEL MONTE CARMELO			
6-AUTOR Chereau, Francois (grabador) Firmado <input checked="" type="checkbox"/> Atribuido <input type="checkbox"/> Francés.			
7-EPOCA Siglo XVII	8-FECHADO Si <input type="checkbox"/> No <input checked="" type="checkbox"/>		
9-TECNICA Grabado sobre papel, coloreado al temple			
10-MEDIDAS Alto 0.71 mts. Espesor _____ Ancho 0.49 mts. Diámetro mayor _____ Largo _____ Diámetro menor _____ Profundidad _____ Peso _____			
11-ESTADO DEL OBJETO Bueno <input type="checkbox"/> Regular <input type="checkbox"/> Malo <input type="checkbox"/>		13-ENCUESTO Martha Forero de Garay FECHA 18-02-1987	
12-ESTADO DE INTEGRIDAD Completo <input type="checkbox"/> Incompleto <input type="checkbox"/> Fragmentado <input type="checkbox"/> Unido <input type="checkbox"/> Agregado <input type="checkbox"/>		14-REVISO Martha Forero de Garay FECHA 18-02-1987	

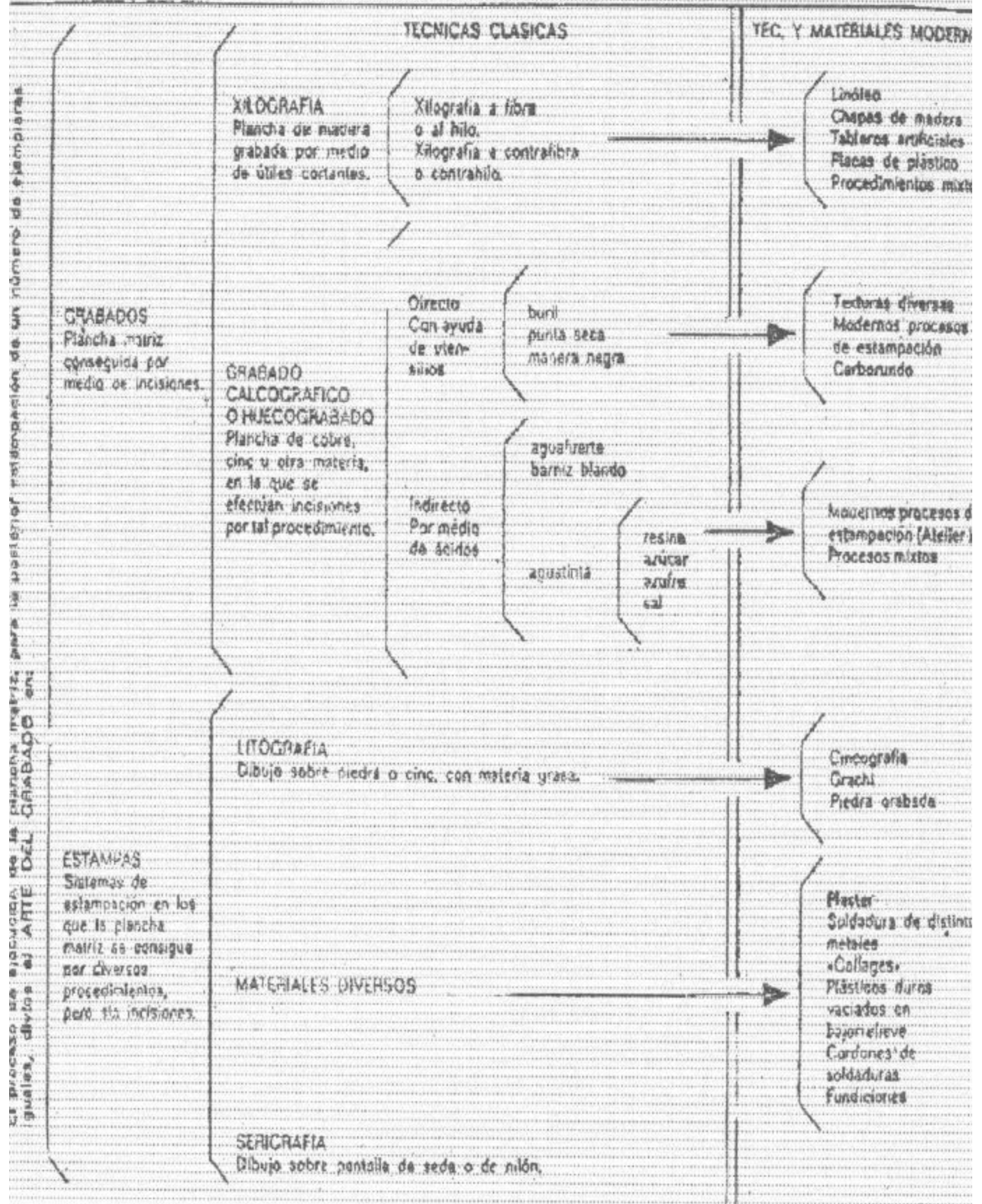
Por Investigación pasó a ACUARELA 03.2.001 Abril 12 de 1989

ANEXOS

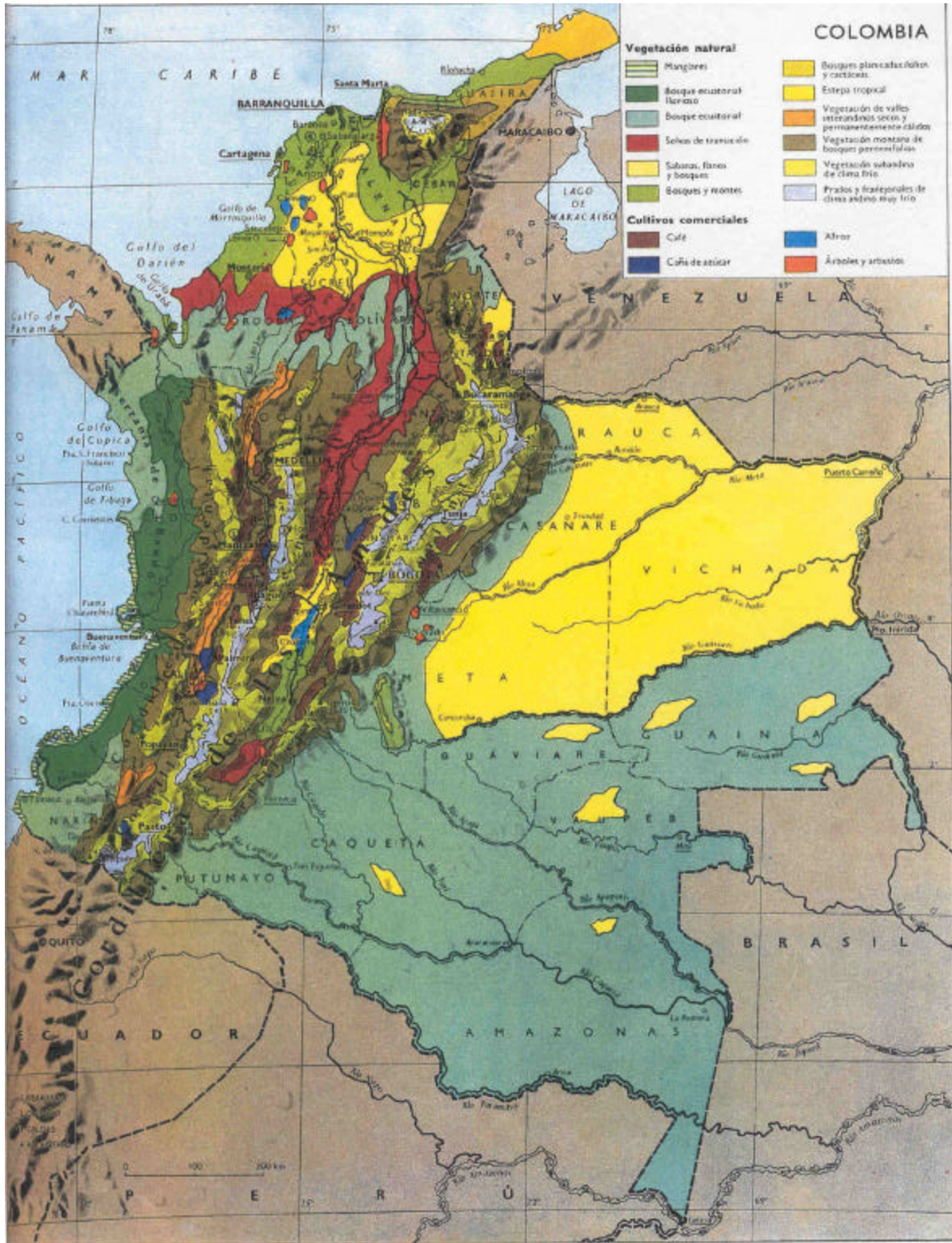




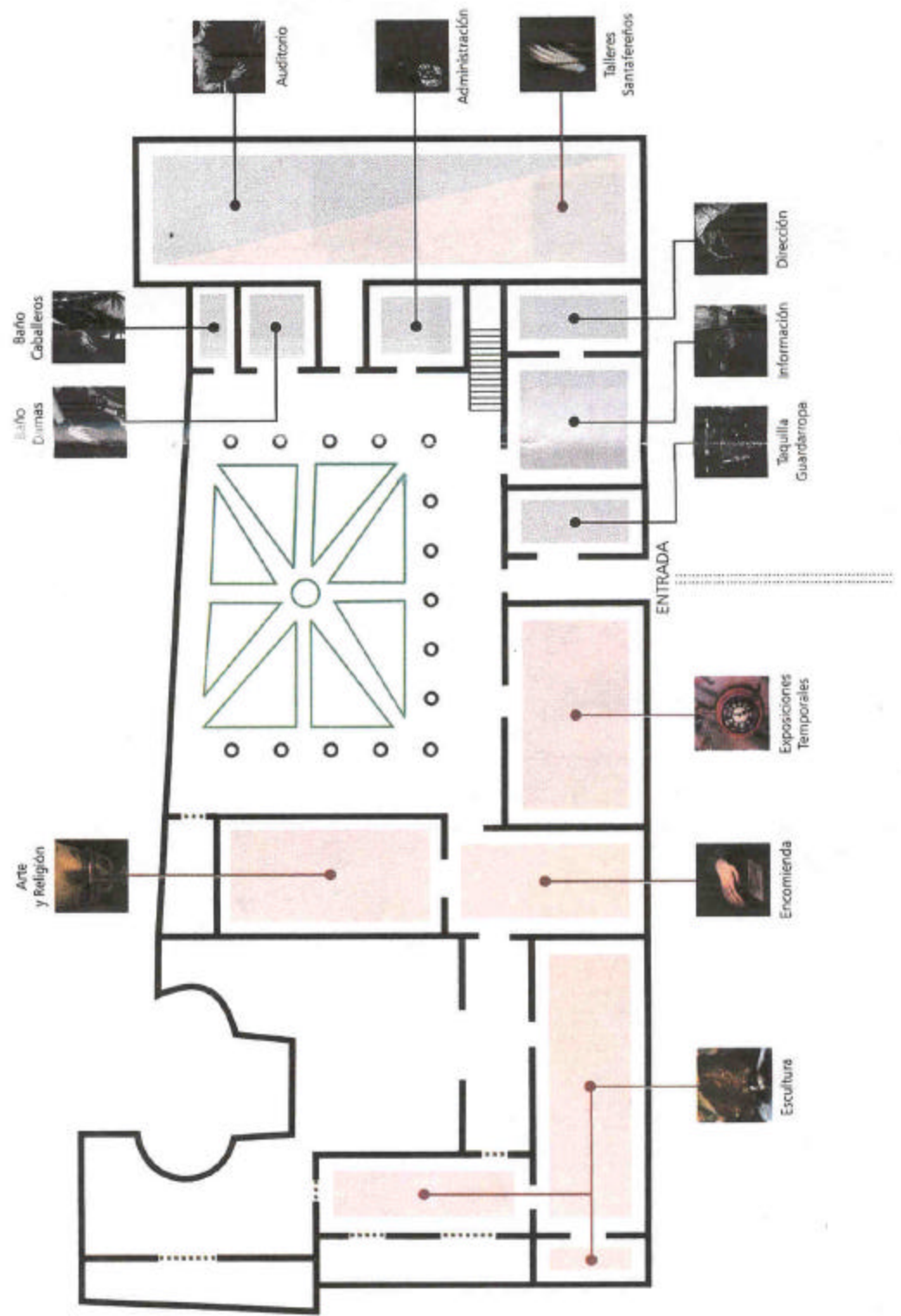
CUADRO SINOPTICO DE LAS DISTINTAS TECNICAS Y SISTEMAS DE GRABADO Y ESTAMPACION



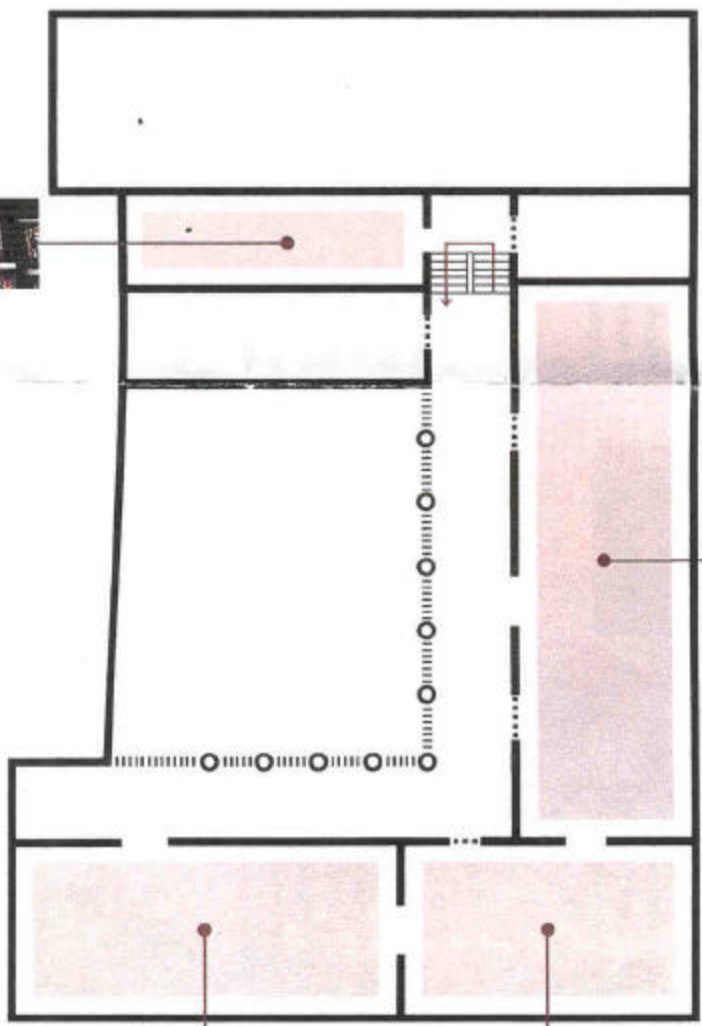
Este proceso se ejecuta en la plancha matriz para la obtención de un número de ejemplares iguales, ditas al grabado en







Usurario
de Bargeños



Gregorio
Vásquez



Espacios
Domésticos



Virreinato