

Juan Ricardo Rey-Márquez

La imagen colonial neogranadina y su “aurea mediocritas”

Sztuka Ameryki Łacińskiej Arte de la América Latina 2, 147-158

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

La imagen colonial neogranadina y su *aurea mediocritas*¹

Juan Ricardo Rey-Márquez

(Doctorando historia del arte colonial – Universidad de Buenos Aires
Investigador Instituto de Investigaciones Sobre el Patrimonio – IIPC UNSAM)

La historiografía colombiana del arte colonial se construyó sobre un prejuicio que actuó como directriz fundacional: la pobreza material de sus producciones artísticas. Esta idea funcionó como una *camisa de fuerza historiográfica*, que condicionó los trabajos sobre arte colonial a un ejercicio casi permanente de *captatio benevolentiae*, consistente en explicar las razones de una inferioridad material y creativa. Así quedaron sin respuesta interrogantes fundamentales del complejo uso de la imagen durante el dominio hispanoamericano como el sentido de la copia, los usos de la imagen o la dimensión estética en la que se insertaban las estampas como modelos. En consecuencia se redujo la historia del arte a una mirada formalista, como justificativo teórico.

Ahora bien, la discusión acá presentada no implica un desconocimiento de los aportes realizados por generaciones anteriores a la historia del arte colonial. En realidad se dirige a contextualizar ciertos relatos establecidos desde el nacimiento de la disciplina en Colombia, a partir de los textos usados por los autores de tales trabajos. De otra forma cualquier ejercicio de reflexión histo-

¹ Una versión previa de este texto fue leída durante el lanzamiento de la *Red de investigadores de la imagen colonial*, realizada el 16 de agosto de 2012 en el Museo Colonial de Bogotá. Agradezco a la invitación de la Dra. Olga Acosta, cuya preocupación por el intercambio de ideas y el debate se refleja en esta iniciativa.

riográfico quedaría como un reclamo injusto, en el que se busque “enjuiciar” desde las expectativas del presente los trabajos realizados en otro momento histórico. La idea es pensar críticamente algunos presupuestos que forman hasta el día de hoy, guías imprescindibles para la reflexión sobre el arte producido en el Nuevo Reino de Granada, bajo dominio hispanoamericano.

1

En el caso neogranadino hay un escollo historiográfico: la superioridad de las producciones novohispanas y peruanas frente a las del Nuevo Reino de Granada; esta diferencia se justificaría en la mediocridad de los pueblos aborígenes, carentes de la habilidad que caracterizó a los *Tlacuilos* aztecas o los *Cumbicamayoc* o *Querocamayoc* del imperio inca. Esto sumado a la pobreza atribuida a los inmigrantes españoles, que al parecer, no fueron tan meritorios como los emigrados a Nueva España y Perú, aparece en el juicio lapidario de Gabriel Giraldo Jaramillo en “La pintura en Colombia”, de 1948:

“Era imposible que en tan precario medio material pudiese florecer una gran cultura artística; todo se oponía al desarrollo superior del espíritu, y la aparición de un gran valor intelectual hubiera sido un contrasentido, sin explicación alguna posible; mediocre fue el ambiente y mediocres todas las manifestaciones de quienes en él vivieron”².

Dos décadas después, con ocasión del Congreso Eucarístico Internacional de 1968, Francisco Gil Tovar y Carlos Arbeláez Camacho ratificaron esta idea en su libro *El arte colonial en Colombia*. En la introducción escrita por Gil Tovar, se explica que el mestizaje y criollismo en el arte neogranadino, surgió en un territorio donde no hubo una “tradicición brillante” como la azteca o la inca, situación reforzada por españoles carentes de “altos blasones que temieran la impureza de sangre”; así se dio origen a “un pueblo medio, dispuesto a dar un arte a su medida”³. Como resultado de tales condiciones, Gil Tovar encuentra en Nueva Granada una débil *voluntad de forma* y por ello la inexistencia de mestizaje indígena en Colombia, a diferencia de México y Perú (sic)⁴. Este contradictorio y mediocre “mestizaje sin mestizaje”, produjo un arte de la impericia.

Gabriel Giraldo Jaramillo compara el arte americano de los siglos XV y XVI con “los primeros balbuceos de un niño, llenos [...] de vicios fallas y de-

² GIRALDO JARAMILLO [1948] 1980: 73.

³ GIL TOVAR 1968: 11.

⁴ GIL TOVAR 1968: 12–13

ficiencias enormes” aunque aclara que “infancia no es barbarie”⁵ y por ello – siguiendo su mirada evolutiva – la impronta española de los “precursores”, permitió la aparición de “Maestros primitivos” a los que suplantaron “los pintores botánicos” en la ilustración, para tomar sólo los capítulos de su obra referentes al período colonial. Francisco Gil Tovar explica la impericia de los artistas americanos como un problema, digamos, de castas. En su artículo “Mestizaje artístico”⁶, de la enciclopedia Salvat de Arte Colombiano, aparecida en 1975, retoma el concepto de “criollismo artístico” para explicar cómo los artistas activos en América se adecúan y apartan del modelo español simultánea e inconscientemente, pues aceptan “soluciones y propósitos [hispanicos] nunca bien comprendidos del todo” sobre los que realizan variaciones⁷. Para Gil Tovar, el artista es acrítico y sirve al propósito de la iglesia, de acuerdo a los lineamientos de la estética occidental⁸. El arte colonial sería entonces el resultado de una hibridación, en la que predomina lo blanco sobre lo indio y lo africano, es decir “Biológica y antropológicamente habría de ser el hijo híbrido de padres de distinta raza”⁹. Lo que se deriva de esta mirada pseudo biológica, es una clasificación taxonómica de arte *Hispanoindio* y *Lusoindio*, a los que se suman el arte *indoafricano*, *afroindio*, *euroindio*, *indoeuropeo*, *hispanoindoafricano*, *afrohispanico* e *indoafroespañol*. En conclusión todo un sistema de *castas estéticas*, en el que la dominante de una “forma expresiva” determina cual prefijo esté primero. En Nueva Granada, según Gil Tovar, el “mestizaje hispanoindio neogranadino” produjo el “arco-diadema” que desde una perspectiva europea sería un “arco semicircular mal hecho y adornado con dudoso gusto” pero para la investigación “histórico-artística, apoyada ahora por la antropología y por la semiología (sic)” resulta un “singular signo de mestizaje, al margen de que guste o no y de que estéticamente pueda tener o no alguna importancia”¹⁰.

2

Esta valoración muestra la existencia de un paradigma explicativo. Sin pretender criticar anacrónicamente a los fundadores de la historia del arte colonial en Colombia, es interesante ver como el prejuicio analítico tiene una base teórica. Los autores citados hablan en perspectiva nacional – antes de la exi-

⁵ GIRALDO JARAMILLO [1948] 1980.

⁶ GIL TOVAR 1975: 1153–1176.

⁷ GIL TOVAR 1975: 1153–1154.

⁸ GIL TOVAR 1975: 1155.

⁹ GIL TOVAR 1975: 1155.

¹⁰ GIL TOVAR 1975: 1156.

stencia de estados nacionales – y mencionan la *voluntad artística* o *Kunstwollen*, porque tienen parte de una mirada formalista. Aunque no se cita mucho a Aloïs Riegl, si es muy seguido Heinrich Wölfflin, autor de *Conceptos fundamentales en la historia del arte* (1915), obra difundida para el habla hispana por José Ortega y Gasset desde la *Revista de occidente*, luego editada por Espasa-Calpe en la colección *Ideas del siglo XX*, en 1924. Por esta vía llegó el formalismo de Wölfflin al historiador argentino Ángel Guido¹¹, uno de los precursores en la investigación del arte colonial hispanoamericano, que en sus trabajos *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, de 1925, y *Redescubrimiento de América en el arte*, de 1944, le dio al formalismo valor operativo para el estudio del arte colonial. Este autor es entonces, un eslabón para la llegada del pensamiento formalista a Latinoamérica.

Aunque no se encuentren en los autores citados, en principio, los famosos pares conceptuales de Wölfflin (de lo lineal y lo pictórico, superficie y profundidad, forma cerrada y forma abierta, etc.) si se acude a la búsqueda de lo que él llama una “historia interna [...] de la historia natural del arte, no de los problemas de la historia de los artistas”¹². Esta *historia del arte sin nombres*, se basa en el problema estilístico. Para Wölfflin es posible individualizar la producción de un artista “...no ya por los signos particulares y externos de la ‘manera’, sino porque todo lo esencial del sentimiento de la forma está contenido ya en el más pequeño trozo”¹³. Y así, por sinécdoque, se confiere un valor significativo al fragmento para la comprensión del estilo, compuesto por la *maniera* – o forma de hacer – y el sentimiento – o interpretación del modelo.

A partir de este análisis, Wölfflin induce el carácter de las escuelas nacionales, pues para él “junto al estilo personal aparece el de escuela, país y raza”¹⁴, y así los puntos de contacto de una obra con el medio en el que se produjo serían entonces “...las bases de la sensibilidad nacional”¹⁵. Esta propuesta explica la mención de naciones modernas en los textos de los autores citados, complementaria de la filosofía de Hipolitte Taine, con ecos hegelianos. La frase que abre *La pintura en Colombia* de Giraldo Jaramillo dice: “La obra de arte [...] se halla determinada por el conjunto que resulta del estado general del espíritu y las costumbres ambientes”¹⁶. Esta idea no dista mucho del pensamiento de Taine, para quien las condiciones *ambientales* y las *manifestaciones del espíri-*

¹¹ BAYÓN 1970: 16.

¹² WÖLFFLIN [1915] 1983: XIII.

¹³ WÖLFFLIN [1915] 1983: 7.

¹⁴ WÖLFFLIN [1915] 1983: 9–10.

¹⁵ WÖLFFLIN [1915] 1983: 10–11.

¹⁶ GIRALDO JARAMILLO [1948] 1980: 71.

tu condicionan la aparición de la obra de arte, por lo que el historiador debe determinar una *temperatura moral*:

...así como se estudia la temperatura física para comprender la aparición de tal o cual especie de plantas [...] se debe estudiar la temperatura moral para comprender el porqué de la aparición de cualquier especie de arte [...] Las producciones del espíritu humano, como las de la Naturaleza, sólo pueden explicarse por el medio que las produce¹⁷

3

Ante este panorama, el estudio del sentido o los significados de las obras coloniales se enfoca a la búsqueda de la correspondencia formal entre una obra criolla/mestiza y el modelo europeo, en especial religioso. Esta idea aparece en los autores citados como “Tiranía espiritual” para Giraldo Jaramillo, o la tendencia a la “repetición incondicional de modelos europeos” en el caso de Gil Tovar. Tal esquema explicativo general se mantuvo, como se ha visto, desde el primer texto histórico general de 1948, hasta la enciclopedia de 1975/1986. Pero este modelo coexistió con otras propuestas surgidas hacia finales de la década de 1950 y principios de la siguiente, en los trabajos de Martín Soria¹⁸, Enrique Marco Dorta¹⁹ y Santiago Sebastián²⁰. Con estos autores surgió una mirada renovada del arte neogranadino, presta a la búsqueda de herencias medievales, renacentistas y mudéjares, cuya fuerza se acrecentó con el descubrimiento de la pintura mural de la casas de Gonzalo Suárez Rendón, en 1964, y la de Juan de Castellanos en 1966. Estos conjuntos pictóricos, sumados al de la casa de Juan de Vargas Matajudíos, conocido desde mediados de la década de 1950, afianzaron el interés por la interpretación de alegorías y emblemas. Lo trascendental de estos ejemplos es que en ellos se presentó una vía alternativa a la tesis de la copia acrítica de un modelo religioso, al remitir al universo de los libros renacentistas y la producción de estampas de temas paganos. Esta riqueza cultural se distancia del *Aura mediocritas*, con la que Luis Alberto Acuña definió a todos los artistas que recoge en su *Diccionario biográfico de artistas que trabajaron en el Nuevo Reino de Granada*, publicado en 1964.

¹⁷ TAINE [1865] 1965:20–21.

¹⁸ SORIA 1956.

¹⁹ DORTA 1957.

²⁰ SEBASTIÁN 1962

Santiago Sebastián retomó los trabajos realizados durante su estancia en varios países de América y en especial en Colombia, para su libro *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, de 1981²¹. Este libro es deudor de la escuela de Warburg, de E. Panofsky, de Emile Mâle y continuador del legado de Werner Weisbach²². Allí se presentan los análisis de obra por ejes temáticos que arranca en el Viejo Continente para llegar a los ejemplos americanos, en vez de partir del territorio hispanoamericano para llegar a Europa. De esta forma la tesis del arte modélico europeo deja de lado la idea de la copia americana, para hacer énfasis en la transmisión y difusión de programas iconográficos por medio de la estampa.

4

Hasta este punto, se ha logrado demostrar la influencia del formalismo en lo que podría denominarse el paradigma negativo del arte colonial neogranadino, del que aún se mantienen nociones como la de “pintor ingenuo” y “pintor copista”. La presencia de Wölfflin y de la filosofía de Taine fue tan fuerte, que una obra contraria al formalismo como *El Barroco Arte de la Contrarreforma*, de Werner Weisbach²³, fue malentendida. En el ensayo introductorio de Enrique Lafuente Ferrari, se critica la visión positivista decimonónica de Taine²⁴, que caló en un historiador tan importante como Giraldo Jaramillo y en *Iniciación de una guía de arte colombiano*, editado por la Academia Nacional de Bellas Artes en 1934. Para Lafuente Ferrari hay tres supuestos previos de la reflexión histórica, que vale citar:

1. la obra de arte tiene una significación como producto de un hombre y una cultura
2. los cambios de estilo tienen explicación y significación
3. tales cambios permiten abstraer conceptos básicos de análisis²⁵.

Entre tales conceptos se encuentran la *Voluntad de forma* de Riegl y los *Conceptos fundamentales* de Wölfflin, que permiten comprender “las funciones internas del estilo”. Pero el estilo es una de las dos orientaciones de la historia del arte para Lafuente Ferrari: “el primado de la forma” de una parte, y de otra “el primado de la expresión”. En el “primado de la forma” se extrae la obra de

²¹ SEBASTIÁN 1981. Para una recopilación de los trabajos de Sebastián en Colombia ver SEBASTIÁN 2006.

²² Ver *Prólogo* en: SEBASTIÁN 1981: 9–12.

²³ WEISENBACH [1920] 1942.

²⁴ WEISENBACH [1920] 1942: 10.

²⁵ WEISENBACH [1920] 1942: 10–11

su contexto histórico/cultural; mientras que la otra orientación busca analizar el sentido interno de la expresión artística, al proponer que una obra se impregna del momento histórico cultural en el que fue producida²⁶. Weisbach nota un interés mayor de la “ciencia del arte” en la configuración formal y una desatención del contenido o “intimidad” de la obra artística, es decir un mayor interés en el “cómo” que en el “qué”²⁷. Para Weisbach la “expresión formal” es inseparable de la “expresión espiritual”, sobre todo para el caso de la contrarreforma pues se trata de

“... un arte religioso y eclesiástico que, [...] corresponde a un contenido dado y estricto” y en consecuencia “El proceso de modelación no significa nada como algo válido por sí mismo, sino solamente en relación con su esencia y su espíritu”²⁸.

De ahí se desprende que Weisbach no desestima la importancia de la mirada formalista hacia la obra de arte, siempre y cuando ésta no se deslinde de la atención necesaria a las determinantes culturales en que surja.

A diferencia de Giraldo Jaramillo, Gil Tovar, Arbeláez Camacho y Acuña, Santiago Sebastián supo comprender la crítica de Weisbach. Quizá por ello en sus trabajos cobró importancia el significado de la imagen en la creación artística y son relevantes sus escritos sobre arquitectura, como el realizado junto a Arbeláez Camacho para la *Historia extensa de Colombia*; su trabajo sobre la relación entre emblemática y arte, que se concretó en una edición crítica de los Emblemas de Alciato, y sus obras de temas iconológicos en general como *La iconografía del indio americano*, que resulta de utilidad a pesar de un hispanismo exacerbado que lo lleva a polemizar con Bartolomé de Las Casas y hacer una impugnación poco fructífera de la *Leyenda negra*. Este es quizá el aspecto más polémico del trabajo de Sebastián, cuya mirada del final de la colonia, la Ilustración y las críticas a los excesos de la evangelización en América peca de apasionamiento y militancia hispanista²⁹.

Pero en este error no está solo Santiago Sebastián. Si se señalan aspectos polémicos de la producción historiográfica sobre el arte colonial, no se pretende con ello menospreciar el aporte de sus autores. Por el contrario, la importancia de la reflexión historiográfica, radica en que permite conocer los aportes metodológicos y epistemológicos de la disciplina, así como sus vacíos. Por

²⁶ WEISENBACH [1920] 1942: 11–12.

²⁷ WEISENBACH [1920] 1942: 51–52.

²⁸ WEISENBACH [1920] 1942.

²⁹ Santiago Sebastián culpa de la disgregación del imperio español a las sociedades secretas, entre ellas a la masonería –protegida por Carlos III – ¡y a los judíos! en su texto sobre el siglo XVIII para la enciclopedia *Summa Artis*. (GISBERT, MESA, SEBASTIÁN 1985: 131–132).

ello es necesario señalar la mirada poco atenta que han merecido las producciones artísticas del siglo XVIII. Giraldo Jaramillo inicia su capítulo sobre la pintura del siglo XVIII, aduciendo que con la muerte del gran maestro Gregorio Vásquez en los inicios de la centuria se inicia la “decadencia del arte granadino”³⁰. De esta forma se presenta el período virreinal desde la contradicción pues en el siglo XVIII irrumpe la imprenta, es el momento de los debates ideológicos de la Ilustración y de las Reformas Borbónicas, pero en concepto de Giraldo Jaramillo, todo el empuje cultural del cambio dinástico era inútil pues:

...el árbol de la pintura colonial estaba ya seco y canijos debían ser sus frutos; ni Carlos III en la Metrópoli ni sus Virreyes en el Nuevo Reino pudieron darle vida nueva y tan solo a fines del siglo renace en la obra sin par de los pintores botánicos...³¹

La mirada del siglo XVIII parece estar teñida de una nostalgia por el esplendor de los Austrias. Sólo la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, dirigida por el médico gaditano José Celestino Mutis parece tener importancia para la historia del arte. Por ello Giraldo Jaramillo pone mayor ahínco su estudio, a pesar de lo cual sigue pensando el problema de la ilustración científica en términos de fronteras nacionales. Sobre la Escuela de Dibujo y Pintura de la expedición, dice el historiador que ante la gran mediocridad de los artistas neogranadinos “no quedaba otro remedio que dirigirse a Quito”³², como si no hubiera lazos culturales fuertes entre la sociedad quiteña y otros centros urbanos neogranadinos. Esto se debe a que en el siguiente capítulo de su libro “La emancipación pictórica”, los tiempos de la Independencia política marcan el inicio de la vida del país, en una perspectiva teleológica para la cual la nación colombiana es el fin necesario de la historia colonial. De hecho parece como si la mirada miserabilista del arte neogranadino lo condenara a no ser nada más que una “excelente copia” o en el mejor de los casos un anuncio de lo que vendría con la República. Ya se mencionó al principio la concepción evolucionista de la historia del arte, presente en el pensamiento de Giraldo Jaramillo así como la idea denigratoria de mestizaje que propuso Gil Tovar en su estudio de las producciones neogranadinas. Lo interesante es ver la forma en que estas dos formas de abordar la historia colonial, convergen en una nueva propuesta. Se trata del trabajo de Eugenio Barney Cabrera quien mira la conformación de la sociedad colonial sin atender a sus producciones artísticas en “Transculturación y mestizaje en el arte de Colombia”, inicialmente publicado por la Universidad

³⁰ GIRALDO JARAMILLO [1948] 1980: 136.

³¹ GIRALDO JARAMILLO [1948] 1980: 138–139.

³² GIRALDO JARAMILLO [1948] 1980: 154.

Nacional de Colombia, en 1962³³. En este ensayo, de quien después sería el director científico de la Enciclopedia Salvat de Arte Colombiano, Nueva Granada se diluye entre la fuerza de los grandes centros prehispánicos Inca y Azteca, a los que se sumaría el aporte africano y español. Significativamente este ensayo abre el volumen titulado *Temas para la historia del arte en Colombia*, recopilado en 1970, precediendo “Dibujantes y pintores en la Independencia”³⁴. En este segundo ensayo el arte aparece como un indicador del desarrollo de una cultura nacional, siguiendo el pensamiento de Giraldo Jaramillo. Solo que en este trabajo Barney Cabrera lleva un paso más adelante las tesis del autor de *La pintura en Colombia*, pues al mirar la Expedición Botánica establece un paralelo con la Comisión Corográfica, de mediados del siglo XIX. Este texto pionero de estudios de sociología del arte, deja a un lado la contradicción aparente entre forma y contenido, para atender a las formas de producción de las artes de la mano de Arnold Hauser.

5

La mirada del arte colonial neogranadino, parece haber seguido la idea de Damián Bayón de que “...en Sudamérica el arte colonial cuenta apenas con un puñado de obras maestras”³⁵. Para Bayón es necesario afrontar una verdad chocante, basada en una “pequeña encuesta” realizada entre especialistas: ...del inmenso territorio poblado por los españoles en la América del Sur entre los siglos XVI y XIX, sólo algunos pocos países, los más ricos entonces, y apenas unas cuántas ciudades, sean capaces de ofrecer un interés artístico a la escala europea. Al lado de la insolente riqueza de Europa hay que convenir que la gigantesca América del Sur hace irremediamente el papel de parienta pobre. Ecuador, Bolivia y Perú son – para no entrar en detalles – los únicos países actuales que merecen la atención de aquellos que buscan obras de arte verdaderamente superiores³⁶.

La aseveración sumada a la dicotomía riqueza/pobreza entre Europa y América, parece aludir a que un historiador que no conozca el arte europeo puede caer en un engaño frente a “obras menores”. La lista de países que se presenta es también relevante; se restringe a Suramérica, razón por la cual no se menciona México – léase Virreinato de Nueva España – sino al Virreinato del

³³ BARNEY CABRERA 1970: 8–52.

³⁴ BARNEY CABRERA 1970: 53–77.

³⁵ BAYÓN 1970: 19.

³⁶ BAYÓN 1970: 19. Ver en especial la nota nueve.

Perú, la Presidencia de Quito y la Audiencia de Charcas. Este área geográfica fue el centro de interés del *Instituto de arte americano e investigaciones estéticas* de la Universidad de Buenos Aires, en cuyos Anales apareció el texto de Bayón. En su estudio sobre los Anales del instituto, entre 1948 a 1971, Marta Penhos muestra como los colaboradores de dicha publicación trabajaron temas relacionados con problemas nacionales, regionales y locales, evidenciando su interés por categorías como *mestizo*, *popular* y *andino*³⁷. En realidad en el artículo de Bayón se encuentra un diagnóstico del análisis del arte colonial, basado en la experiencia de un grupo notable de autores entre los que se encontraban Mario Buschiazzo, José de Mesa, Teresa Gisbert, Héctor Schenone, Enrique Marco Dorta, George Kubler y el colombiano Carlos Arbeláez Camacho, para citar tan sólo algunos de los colaboradores de los Anales. Este grupo se encuentra detrás de la “encuesta” que cita Bayón, surgida en un debate sobre la necesidad de construir una episteme para analizar la producción artística bajo dominio hispánico. No obstante, la postura de Bayón, como la de sus colegas analizados en este texto, reñía con su pretensión de establecer la historia del arte como disciplina científica, al partir de la invalidación de su objeto de estudio. Bayón proponía olvidar las categorías estilísticas para mirar otras formas de interpretación y ensayar tipologías a partir de datos concretos³⁸, pero si pensaba que sólo había pocas obras maestras y aún así no resisten la comparación con el “gran arte europeo”, entonces no valdría la pena estudiar el arte hispanoamericano. Es fácil extrapolar esta conclusión al caso neogranadino para pensar que es contradictorio comparar con el arte europeo, producciones artísticas que de entrada se definen como copias mediocres.

BIBLIOGRAFÍA:

- BARNEY CABRERA 1970 – E. Barney Cabrera, *Temas para la historia del arte en Colombia*. Bogotá 1970.
- BAYÓN 1970 – D. Bayón, *Hacia un nuevo enfoque del arte colonial sudamericano*, en: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo – Universidad de Buenos Aires, núm. 23, 1970, pp. 13–27.
- GIL TOVAR 1968 – A. Camacho, C. y F. Gil Tovar, *El arte colonial en Colombia*, Bogotá 1968.

³⁷ PENHOS 2005.

³⁸ BAYÓN 1970.

- GIL TOVAR 1986 – C. Gil Tovar, *Historia del arte colombiano*, vol. V, Bogotá 1986.
- GIRALDO JARAMILLO [1948] 1980 – G. Giraldo Jaramillo, *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*, Bogotá 1980.
- GISBERT, MESA, SEBASTIÁN 1985 – T. Gisbert, J. De Mesa, S. Sebastián, *Arte iberoamericano desde la colonización a la independenci*, “Summa Artis”, Historia general del arte, vol. XXVIII, Madrid 1985.
- MARCO DORTA 1957 – E. Marco Dorta, *Arquitectura del Renacimiento en Tunja*, “Hojas de Cultura Popular”, Bogotá, núm. 81, 1957.
- PENHOS 2005 – M. Penhos, *De categorías y otras vías de explicación: una lectura historiográfica de los Anales de Buenos Aires (1948–1971)*, en: *Actas del III Encuentro Internacional sobre Barroco. Manierismo y transición al Barroco*, La Paz 2005.
- SEBASTIÁN 1962 – S. Sebastián, *El mudéjarismo en Colombia. La torre mudéjar de Cali*, “Revista Eco”, Bogotá, núm. 5, 1962.
- SEBASTIÁN 1981 – S. Sebastián, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid 1981.
- SEBASTIÁN 2006 – S. Sebastián, *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*, Bogotá 2006.
- SORIA 1956 – M. Soria, *La pintura del siglo XVI en Sudamérica* Buenos Aires, Instituto de Arte Americano, 1956.
- TAINÉ [1865] 1965 – H. Taine, *Filosofía del arte*, [1865], Madrid 1965.
- WEISENBACH [1920] 1942 – W. Weisenbach, *El Barroco Arte de la Contrarreforma*, Madrid [1920] 1942.
- WÖLFFLIN [1915] 1983 – H. Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid 1983.

Summary

COLONIAL REPRESENTATIONS IN NEW GRANADE AND AUREA MEDIOCRITAS

The history of colonial art in Colombia is based on the idea of material poverty. This idea worked as a founding directive that conditioned historical perspective to a *captatio benevolentiae* exercise. As a consequence historians tried to explain that creative and material inferiority from a formalist paradigm, leaving unsolved many other historical problems. This essay attempts to unveil some of the theories underneath this historical perspective, analyzing some of the main New Grenade researchers.

Streszczenie

KOLONIALNE WIZERUNKI W NOWEJ GRANADZIE I *AUREA MEDIOCRITAS*

Historia sztuki kolonialnej w Kolumbii bazuje na idei materialnego ubóstwa. Idea ta funkcjonowała jako dyrektywa założycielska, która uzależniła perspektywę historyczną od wykorzystania strategii *captatio benevolentiae* (łac.) Na skutek tego historycy starali się interpretować twórczą i materialną podrzędność od strony paradygmatu formalistycznego, pozostawiając wiele innych problemów bez rozwiązania. W niniejszym artykule postaram się ujawnić podstawy teoretyczne tego podejścia historiograficznego, poddając analizie teoretyczne podstawy warsztatu głównych badaczy sztuki Nowej Granady.