

SINERGIAS CULTURALES. MURILLO, NUEVA GRANADA Y UNA ESTAMPA COMÚN

CULTURAL SYNERGIES. MURILLO, NEW GRANADA AND A COMMON ENGRAVING MODEL

ADRIÁN CONTRERAS-GUERRERO

Universidad de Granada, España

contreras@ugr.es

Resumen: El texto que sigue es una reflexión acerca de las diferentes formas que los artistas tuvieron de recepcionar y apropiarse de las composiciones ajenas, poniendo de manifiesto como un mismo modelo formal va calando en los diferentes sustratos del panorama artístico moderno en los territorios hispánicos, desde Sevilla a Colombia. Pero más que un viaje en el espacio y en el tiempo, es una invitación a descubrir “la genealogía de las imágenes” a través de un caso iconográfico concreto: la Virgen entregando el rosario a santo Domingo, cuya cabeza de serie es la plancha abierta por Nicolas Béatrizet.

Palabras clave: Béatrizet, Murillo, Acero de la Cruz, fuentes grabadas, arte virreinal

Abstract: The following text is a reflection on the different ways that artista had to receive and appropriate the compositions of other, revealing how the same formal model goes into the different substrates of the artistic landscape in the Hispanic territories, from Seville to Colombia. But more tan a journey in space and time, it is an invitation to discover “the genealogy of images” through a specific iconographic case: the Virgin delivering the rosary to saint Dominic, whose starting point is the plate opened by Nicolas Béatrizet.

Keywords: Béatrizet, Murillo, Acero de la Cruz, engraving sources, colonial art

El vehículo transmisor de formas y estilos que supuso la estampación grabada durante la Edad Moderna se convirtió en herramienta indispensable para pintores y escultores que encontraron en estas imágenes el punto de partida –más o menos literal– para solucionar sus propias composiciones. Afortunadamente, el estudio de estas fuentes grabadas es algo que cada vez está más presente no sólo en los estudios de arte americano, sino también en los que tienen que ver con lo peninsular, mostrando evidentes sinergias culturales como la que aquí nos ocupa.

Presentamos la fuente inédita usada por Murillo para componer una de sus obras más tempranas, *La Virgen entregando el rosario a Santo Domingo* del Palacio Arzobispal de Sevilla, estampa que también fue replicada en multitud de ocasiones en el Virreinato de Nueva Granada, tanto en pintura como en escultura. El interés de este caso de estudio es doble pues aunque se ha escrito bastante sobre la relación de Murillo con el grabado, aún no se había mencionado este caso concreto; y, de la misma forma, los historiadores del arte colombiano han sospechado repetidas veces la impronta de un mismo grabado sobre un corpus de obras afines, sin llegar a identificarlo hasta el momento.

Esta propuesta de comunicación se enmarca por tanto en la línea 8 de investigación del presente congreso, titulada “Murillo: época, producción, seguidores e influencia en Europa y América”, más concretamente en los dos primeros puntos ya que, volveremos a insistir sobre el aprovechamiento que hace Murillo de los grabados a la hora de componer sus obras. Además entra de lleno en el ámbito geográfico propuesto, esto es, Europa y América, pues pondremos de relieve la “sintonía artística del momento” por la que otros artistas contemporáneos a Murillo y que están a más de siete mil kilómetros de distancia, se apropiaron del mismo modelo de procedencia italiana usado por el sevillano. Este análisis nos revela los distintos modos de reinterpretar (¿copiar?) una composición ajena, acercándonos a problemáticas como la transmisión y mutación de las formas a lo largo del tiempo.

LA ESTAMPA Y MURILLO

La estampa en cuestión fue abierta por Nicolas Beatrizet, cuyas iniciales “*NB*” se encuentran en el margen inferior de la impresión. Aunque fue publicada por Giovanni

Orlandi en 1602 tal y como revela la leyenda escrita en su cartela (*“Ioannes Orlandi formis romae 1602”*), el British Museum data la ejecución del dibujo en las décadas de 1550 a 1570. Beatrizet es bastante conocido sobre todo por llevar a las planchas obras de Miguel Ángel como el Descendimiento que dibujó el florentino para Victoria Colonna conservado hoy en el Isabella Stewart Museum de Boston.

Se trata de un canto laudatorio al rezo del rosario. La inscripción en latín de la citada cartela dice así: *“Purpureas prebete rosas floresque Marie ut vobis fructum prebear illa suum”* (Ofrece flores y rosas púrpura a María para que ella te ofrezca su fruto). La escena se compone de un medallón central donde aparece la Virgen sentada con el Niño de pie sobre su rodilla mientras ambos entregan sendos rosarios a santo Domingo y santa Catalina de Siena en representación de las ramas masculina y femenina de la Orden de Predicadores, cuyos personajes figuran al fondo. Completan el óvalo dos ángeles alados que portan rosarios y dos niños orantes situados en el centro y de espaldas. Rodeando todo ello y a modo de orla hay un rosario en cuyas marías se insertan los quince misterios de este rezo católico. Por último se disponen en la parte inferior dos figuras alegóricas recostadas de la Prudencia y la Caridad así como un rompimiento de gloria en la parte alta, donde un coro de ángeles músicos aderezan el conjunto (Fig. 1).

La composición encontraría gran difusión a partir de la edición de Orlandi en 1602, aunque la estampa debió llegar con anterioridad a Andalucía ya que el relieve labrado por Juan de Oviedo y de la Bandera en 1590 para la portada del convento dominico de Madre de Dios de la Piedad, parece que ya está inspirado en ella¹.

Con este precedente, volvería a ser usada en la misma Sevilla por Murillo para solucionar el núcleo central de su cuadro *La Virgen entregando el rosario a Santo Domingo*, obra que se ha tenido tradicionalmente como la primera conocida del joven Murillo, aunque Valdivieso en su catálogo razonado le antepuso la *Virgen con el Niño* que procedente del convento de San José, se conserva en el Museo de Bellas Artes de

¹ Su relación con el corpus de obras colombianas que enseguida estudiaremos ya fue enunciada, aunque no identificada, por MARCO DORTA, Enrique: “La escultura en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia”, en ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Historia del arte hispanoamericano*. Barcelona, 1950, v. 2, pp. 318-319.

Sevilla². En cualquier caso son obras igualmente datadas entre 1638 y 1640, y por tanto, contemporáneas.

Procede esta obra del convento dominico de Santo Tomás de donde fue sustraída en 1810 por los franceses y devuelta al convento dos años después. Con la desamortización de 1835 volvería a salir de allí para finalmente recalar en el Palacio Arzobispal de Sevilla donde se conserva actualmente. La indefinición del estilo del sevillano en esta primeras obras de juventud en las que muestra fuerte apego a los postulados estéticos de su maestro y primo político Juan del Castillo³ “*ha motivado en ocasiones que algunos críticos hayan negado, infundadamente, que le pertenezcan, pese a que está claramente firmada*”⁴ (Ba^{neis} Murillo fc.).

En efecto, con una edad de 21 a 23 años, el sevillano muestra patentes influjos de su maestro Juan del Castillo “*con sus rasgos finos y delicados, y sus sonrisas suavemente insinuadas*”⁵, de Roelas “*constatables, sobre todo, en el amplio rompimiento de gloria inundado por dorados resplandores*” -aunque esto también está presente en Juan del Castillo, más concretamente en su Asunción del Museo de Bellas Artes-, y de Zurbarán en el tratamiento de los paños. Es por tanto un Murillo joven que está comenzando su andadura, más dependiente de los préstamos estilísticos comentados y de los modelos grabados.

Es bastante lo que se ha comentado hasta ahora a propósito del uso de grabados por parte de Murillo⁶, si bien no se había señalado aún la fuente de esta pintura. A través de dichos estudios, se evidencia la maestría con la que el pintor llegaría a disfrazar las

² VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*. Madrid, 2010, pp. 47-48.

³ Entre 1630 y 1636 desarrolló su formación en el taller de su primo político Juan del Castillo, de lo cual no ha quedado constancia documental, aunque es un discurso que se viene asumiendo con naturalidad, pues así lo aseguró Palomino en su conocido tratado, y los postulados estéticos de Castillo se rastrean con facilidad en la primera producción del maestro.

⁴ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Murillo. Sombras de la tierra, luces del cielo*. Madrid: 1991, p. 46 y MENA, Manuela y ALZAGA, Isabel (coord.): *Murillo [1617-1682]* (catálogo de exposición). Madrid, 1982, p. 106, ficha n.º 1 hecha por el mismo autor.

⁵ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Murillo. Catálogo razonado...*, op. cit., p. 48.

⁶ GUERRERO LOVILLO, José: “Los grabados que inspiraron la ‘Santa Isabel’ de Murillo”, en *Archivo Español de Arte*, 100, 1952, pp. 323-330; MORENO GARRIDO, Antonio y GAMONAL TORRES, Miguel Ángel. “Contribución al estudio del grabado sevillano en la época de Murillo”. En *Goya. Revista de arte* (Madrid), 181-182 (1984), pp. 30-37; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid, 1993, pp. 129-146 capítulo titulado “Murillo y sus fuentes”; NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, 1998; hasta el más reciente PÉREZ MORALES, José Carlos: “El triunfo del carácter en la configuración del paradigma. Influjos y estela de la pintura de Murillo”, en PAREJA LÓPEZ, Enrique (dir.): *Murillo fecit*. Sevilla, 2016, pp. 83-145.

fuentes ajenas, aunque aun así se le han ido descubriendo muchas de ellas. Sin duda el grabado era para él una forma más de elucubrar sus composiciones junto al estudio del natural⁷ y al ejercicio de su propio ingenio.

Pero volviendo al cuadro del Palacio Arzobispal, advertimos como el óleo replica al grabado de forma invertida en la figura de María, algo muy común en la trasposición de grabados. Murillo sigue puntualmente la postura y vestimenta de la Virgen con el manto terciado sobre las rodillas, cinta anudada bajo el pecho y broche de raigambre manierista en el cuello de la túnica. Sí modifica en cambio la postura y desnudez del Niño, que en la pintura aparece sentado y bendiciendo (Fig. 2). Los rasgos de los rostros en tres cuartos son interpretados en clave de dulzura, tal como lo haría Juan del Castillo. Santo Domingo de rodillas también está tomado del grabado de Beatrizet.

Ahora bien, si la idea general está tomada de este grabado, la concreción de dos de los ángeles músicos está copiada de otro de Cornelis Cort sobre original de Federico Zuccaro, en concreto el que reproduce la pintura de este autor para la Annunziata de Roma. Esta estampa fue de hecho un recurso inagotable para pintores sevillanos como Pacheco y Zurbarán o escultores como José de Arce en el retablo mayor de San Miguel de Jerez⁸. En concreto, son trasplantados de Zuccaro el ángel que toca el laúd con el pie dispuesto en potente escorzo y el ángel que toca el arpa. Ambos dos quedan agrupados sobre la cabeza del patriarca dominico, mientras que en el lado opuesto el que toca el violín y los que cantan libreto en mano también parecen préstamos de la estampa base de Beatrizet. Se trata por tanto de un collage en el que Murillo “toma ocasión” de todo aquello que tiene a mano para crear su propia imagen.

Ya hemos visto a Murillo con anterioridad tomando la idea general de una obra y añadiéndole ángeles adoradores y músicos de otros rompimientos de gloria en esta misma temporalidad. Son mecanismos de despiste. Por ejemplo se manifiesta en estos términos en la Doble Trinidad del Nationalmuseum de Estocolmo, fechada hacia 1640 donde toma la composición general de alguna de las versiones disponibles sobre el tema⁹

⁷ A partir de 1660 con la puesta en marcha de la academia sevillana de Murillo, Herrera el Joven y Pedro Roldán, se ha conservado noticia documental del pago a modelos vivos que posaban para el estudio del desnudo. Cfr. BANDA Y VARGAS, Antonio de la: “La Academia de Murillo”, en *Boletín de Bellas Artes. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, 11, 1983, pp. 37-48.

⁸ NAVARRETE PRIETO, Benito (coord.): *Zurbarán y su obrador: pinturas para el Nuevo Mundo* (catálogo de exposición). Valencia: Generalitat, 1998, pp. 111-138.

⁹ A su alcance había obras de diferentes técnicas como la escultura que Montañés había esculpido para la

e introduce en el registro superior un ángel procedente del grabado fechado en 1612 de Boetius Adams Bolswert sobre original de Bloemaert con el tema de la *Adoración de los pastores*. El ángel músico en cambio, lo aprovecha una vez más de la misma estampa usada para el lienzo que nos ocupa: la de Cornelis Cort sobre original de Zuccaro¹⁰. Es síntoma en definitiva de que reutilizaba las fuentes.

Además, Murillo reinterpretaría este cuadro de la entrega del rosario en otro lienzo más reducido conservado que procede de la antigua colección del conde Toreno de Madrid y hoy está en colección particular.

EN LA OTRA ORILLA

Dejando de lado la ligazón que entre Murillo y Nueva Granada pueda suponer el hecho de que su hijo Gabriel Murillo se trasladara a vivir a aquel territorio¹¹, hay una clara relación de sinergia artística entre el maestro sevillano y los pintores neogranadinos contemporáneos. Y no se trata de que estos últimos imitaran su encumbrado estilo... en Colombia no podemos hablar de un “murillismo” tan marcado como el que observamos en otros focos artísticos. Se trata más bien de un “modo de hacer”, un carácter determinado que impregna el ambiente cultural del que participan ambas orillas del Atlántico. Esto queda patente al confrontar la comentada obra del Palacio Arzobispal de Sevilla con la bogotana *Virgen de las Aguas*. En el uso de la misma fuente grabada reside gran parte de la culpa -aunque no toda¹²-. Los modelos grabados son esenciales para entender esta sintonía de estilo pues incluso antes de la selección que hacía el artista para

iglesia de San Ildefonso, pinturas como la de Juan de Uceda, y el difundido grabado de Rubens abierto por Schelte de Bolswert.

¹⁰ AA.VV.: *El joven Murillo*. Bilbao, 2009, pp. 208-209; PÉREZ MORALES, José Carlos.: “El triunfo del carácter...”, op. cit., p. 97.

¹¹ Gabriel Murillo, hijo del artista y de Beatriz de Cabrera, partió tempranamente a Tierra Firme hacia 1677 cuando contaba con 22 años. Su actividad en el virreinato está documentada por una serie de huellas notariales, sin conocerse aún ningún vestigio de su posible oficio de pintor: en 1679 fue nombrado Corregidor de Naturales de Ubaque, el 20 de septiembre de 1681 contrajo matrimonio en Bogotá con doña Antonia López Nieto, el 8 de junio de 1685 mandaba carta a su hermano Gaspar para que intercediera en la Corte por él y así conseguir algún cargo en Santafé de Bogotá. Más tarde fue recalando en Tunja, Zipaquirá y Chía, donde finalmente moriría el 22 de octubre de 1700, en la hacienda de la que era propietario.

¹² Sobre los rumbos artísticos paralelos de la metrópolis hispánica y sus virreinos Cfr. BURKE, Marcus. “El curso paralelo del arte latinoamericano y europeo en la época virreinal”. En RISHIEL, Joseph J. y STRATTON-PRUITT, Suzanne (coords.). *Revelaciones. Las artes de América Latina 1492-1820*. México, 2007, pp. 71-85.

componer su obra, el repertorio disponible había sido preseleccionado por el mercader y censurado por la autoridad eclesiástica.

Sobre la exportación a Colombia de grabados italianos son muchos los asientos que han quedado en el fondo *Contratación* del Archivo General de Indias¹³, donde se consignan como “láminas romanas” o “estampas de Milán” indicando las ciudades de las que procedían estas mercaderías. Incluso se ha constatado a finales de siglo XVI y a bordo de la nao *La Ascensión*, el envío de 500 estampas para rosarios a 6 reales el centenar¹⁴. Estos datos si bien no se refieren concretamente a la estampa italiana del Rosario que manejamos, sí que nos sirven para contextualizar su llegada. Lo que sí se ha probado ya¹⁵ es que las estampas de Beatrizet circularon por el Nuevo Reino, pues su *San Miguel venciendo al demonio* -reproduciendo original de Rafael- sirvió para que un anónimo pintor decorara las paredes de la iglesia doctrinera de Turmequé entre 1587 y 1619¹⁶.

Pues bien, la primera de las obras en la que se detecta la huella de la estampa rosariana de Beatrizet es la *Virgen de las Aguas* de Bogotá, que en realidad es una Virgen del Rosario que va acompañada por dos santos jesuitas, san Ignacio y san Francisco Javier, y que es aderezada además con un puñado de angelotes. El cronista dominico fray Alonso Zamora en su *Historia de la Provincia de San Antonino* nos deja la certeza de que el lienzo fue ejecutado por Antonio Acero de la Cruz “famoso Pintor”¹⁷ a quién se lo había encargado el licenciado Juan Cotrina, criollo de la ciudad de Pamplona. La datación debe situarse en la década de 1634-1644, pues en éste último año consta que se le estaba construyendo al cuadro un santuario ex profeso, pues “salió milagrosa la pintura”. El citado cronista sostiene además que el mecenas había encargado la pintura a raíz de un sueño en el que la Virgen le daba un abrazo:

¹³ Cfr. GONZÁLEZ-GARCÍA, Pedro. *El comercio de obras de arte de Sevilla a Hispanoamérica a fines del Siglo XVI (1583-1600)* (Tesis de Licenciatura). Sevilla, 1982, pp. 304-458.

¹⁴ VARGAS MURCIA, Laura Liliana. *Estampas Europeas en el Nuevo Reino de Granada (Siglos XVI-XIX)*. Tesis Doctoral, Universidad Pablo de Olavide, 2013, p. 70.

¹⁵ VARGAS MURCIA, Laura Liliana. *Estampas Europeas en...* op. cit., p. 139.

¹⁶ LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. “La iglesia de Turmequé, Colombia, y las representaciones gráficas de carpintería de lo blanco”, en ALVARO ZAMORA, María Isabel et al. (coord.). *Estudios de Historia del Arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*. Zaragoza, 2013, p. 446.

¹⁷ ZAMORA, Alonso: *Historia de la provincia de san Antonino del Nuevo Reino de Granada*. Barcelona, 1701, p. 516.

“*Con este dichoso sueño quedó el licenciado Juan Cotrina tan lleno de los desseos de hazerle algun servicio, que no pudiéndolo apartar de la imaginación, se fuè a casa de Antonio Azero (...) Pidiòle, que le pintasse una Imagen de N. Señora del Rosario sentada sobre un trono de nubes, y Angeles*”¹⁸.

Al parecer, para ejecutar la obra Acero recurrió al grabado de Béatrizet, al que añadió también por indicación de Cotrina las imágenes de los dos santos jesuitas. Para solucionar esta incorporación recurrió asimismo a otra estampa¹⁹ difundidísima por el Nuevo Reino: la que abrió Schelte à Bolswert sobre originales de Rubens (Fig. 3).

Gil Tovar planteó esta misma dependencia de grabados aunque sin precisar cuáles fueron. De hecho hay mucho de verdad en su apreciación de que “*la figura de María con el Niño, y sobre todo la de éste, erguido y manierista, italianas del siglo XVI, debieron ser grabados circulantes tanto en la española Andalucía como en la Nueva Granada*”²⁰. En efecto, el manierismo italiano observado por este insigne estudioso es prenda de Béatrizet, mientras que la difusión de la estampa, tanto en Andalucía como en la Nueva Granada, es el discurso que venimos sustentando.

Existe otra pintura atribuible a Acero de la Cruz que prácticamente calca la de las Aguas, es el cuadro que con número de inventario 03.1.144 se conserva entre los fondos del Museo de Arte Colonial de Bogotá. Aunque se advierten ligeras variantes como el vestido transparente que viste el Niño, el hecho de que la pintura haya sido recortada en sus márgenes nos imposibilita una lectura iconográfica completa.

También juzgamos consecuente de la *Virgen de las Aguas* el grupo escultórico situado en el tímpano de la capilla del Rosario de Bogotá. En multitud de ocasiones²¹ se ha llamado la atención sobre el parentesco de ambas obras pero se ha dudado si la escultura partiera “*del lienzo de Acero, muy cercano en el tiempo y en la distancia, o que*

¹⁸ ZAMORA, Alonso: *Historia de la provincia...*, op. cit., p. 516.

¹⁹ Estas estampas concebidas al calor de la canonización de ambos santos en 1622, se abrieron en dos formatos diferentes: la que muestra a los dos personajes de forma conjunta, y otra, desdoblada en dos estampas que los retrata por separado, siguiendo fielmente las concebidas por Rubens para la casa madre de los jesuitas en Roma: el Gesú. Actualmente el san Ignacio se conserva en el Norton Simon Museum, el san Francisco Javier se encuentra en paradero desconocido.

²⁰ GIL TOVAR, Francisco: “Los primeros pintores criollos”, en BARNEY CABRERA, Eugenio (dir.): *Historia del Arte Colombiano*. Barcelona, 1983, v. VI. p. 822.

²¹ MARCO DORTA, Enrique: “La escultura en Colombia...”, op. cit., pp. 318-319; GIL TOVAR, Francisco: “Los primeros pintores...”, op. cit., p. 822; SEBASTIÁN, Santiago: *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Bogotá, 2006, p. 93 y GILA MEDINA, Lázaro y HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: “El retablo escultórico del siglo XVII en la Nueva Granada (Colombia). Aproximación a las obras, modelos y artífices”, en GILA MEDINA, Lázaro (coord.): *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada, 2013, p. 546.

*ambos acudieron al mismo grabado (...) aunque más parece esto último*²². En nuestra opinión tanto el lienzo del Museo de Arte Colonial como las esculturas del tímpano son consecuentes de la fama casi instantánea que se granjeó el cuadro encargado por Cotrina, ya que reproduce detalles de la pintura que no están en el grabado. Tal es el caso del pliegue del manto que en forma de corbatín cae desde la rodilla derecha (Fig. 4). Otra secuela de la misma advocación, esta vez acompañada de santos franciscanos la encontramos en el presbiterio del templo parroquial de Siachoque.

Así, no es raro que el arzobispo dominico fray Cristóbal de Torres recurriera a una fórmula plástica en pleno auge devocional en la ciudad²³ a la hora de dotar la portada de la capilla, parte del colegio que había fundado. De hecho si hemos datado la pintura en la década de 1634-1644, estas imágenes de bulto sabemos que estaban colocadas en su sitio al menos desde 1654 ya que se alude a ellas en las *Constituciones*, escritas en ese año²⁴. Técnicamente el altorrelieve está compuesto por figuras modeladas en yeso posteriormente revestidas. La historiografía aún no ha sedimentado su autoría: mientras han sido atribuidas por Acuña e Ibáñez a un artista llamado Antonio de Pimentel²⁵ de quién poco o nada se sabe, Hernández de Alba las creyó del Maestro del retablo de san Francisco.

Llegados a este punto, desplazamos nuestro interés desde Bogotá al área departamental de Boyacá, donde se conservan varias pinturas con las que cerraremos este análisis (Fig. 5). Son dignas de un gran interés por representar dos grados más en la evolución del modelo. Hemos arrancado nuestra andadura en la Roma manierista de Béatrizet donde se generó el modelo, y hemos transitado por la Sevilla barroca en la que Murillo se valió de él hasta llegar navegando a la capital del virreinato de Nueva Granada donde hemos observado un salto cualitativo: en un momento dado y al son del prestigio

²² GIL TOVAR, Francisco: “Los primeros pintores...”, op. cit., p. 822.

²³ De hecho fue el arzobispo Torres quién favoreció la incipiente devoción a la virgen, cuando “concedió licencia, para que fuese Hermita publica con puertas à la calle, y que tuviese una campana”, pues hasta entonces había crecido mucho el número de personas que iban a visitarla en los salones de la casa de Cotrina. Cfr. ZAMORA, Alonso: *Historia de la provincia...*, op. cit., p. 517.

²⁴ GIL TOVAR, Francisco: “Los primeros pintores...”, op. cit., pp. 834-836.

²⁵ De probarse la existencia de este Antonio de Pimentel y su participación en la portada, quizá pueda ser relacionado con Jacinto Pimentel, escultor sevillano instruido en el taller de Francisco de Ocampo, que coincide con el en cronología, pues nació en torno a 1605, muriendo en Cádiz en 1676. Tomó los hábitos de la Orden Tercera y se conservan muchas de sus imágenes en Sevilla y Cádiz. Con Ocampo comparte ciertos rasgos formales.

alcanzado por el cuadro de Acero basado en la estampa, ya no es ésta la que se copia sino su trasposición pictórica, siendo el resultado copia de copia. Pues bien, aún veremos una copia en tercer grado, y hasta en cuarto.

En el edificio catedral de Tunja encontramos una pintura firmada por Alonso Fernández de Heredia en 1679 que muestra a la Virgen del Carmen con San Simón Stock y Santa Teresa de Jesús. De ella dijo Gil Tovar que

“el rostro de la ‘madonna’ parece inspirado en Sassoferrato y es muy similar al que Gregorio Vázquez pintó casi en la misma fecha (...) más que influencia de uno sobre otro, parece que hay coincidencia en el mismo modelo italiano por parte de ambos santafereños contemporáneos”²⁶.

En efecto también en el lienzo tunjano se rastrea la influencia de la estampa Béatrizet, aunque quizá no sea tanto por el uso directo de ella como por emular de nuevo la *Virgen de las Aguas*. El modelo formal de la virgen entregando el rosario a los dominicos se prestaba perfectamente para este otro acto de entrega, por el que la Virgen del Carmen le ofrece el escapulario a san Simón Stock. A la hora de suplantar la advocación original, su autor sólo debió colocar a María en pie vistiéndole un hábito carmelita. Los santos arrodillados ahora son san Simón, ya citado, y santa Teresa de Jesús. Persisten en el registro superior los ángeles alados que coronan a la Virgen tomados de Acero, que éste a su vez había tomado de la estampa original aprovechando unos angelillos voladores.

La comunidad dominica de Tunja posee otra versión del mismo cuadro en la que Santa Lucía sustituye a Santa Teresa. Es de calidad subida y cercana a los pinceles de Vázquez y Ceballos y con toda probabilidad sea anterior a la catedralicia siendo modelo para ella. Otras secuelas de la misma composición se observan en los muros del Santuario del Topo y aún en el Museo de la Inquisición en la costera Cartagena de Indias. Pero el culmen de la serie lo encontramos en la pintura que custodia el Museo de Arte Religioso del Carmen, en Villa de Leyva²⁷, de carácter un poco ingenuo aunque no exenta de encanto. Es de autor anónimo y local siendo copia casi literal del cuadro de El Topo. Es el último eslabón de nuestra cadena.

²⁶ GIL TOVAR, Francisco: “Los primeros pintores...”, op. cit., pp. 834-836.

²⁷ Las dimensiones reducidas de esta tabla y el marcado acento popular de su pintura indican que con probabilidad fue una copia ordenada por algún/a religioso/a de la orden con destino a su celda particular.

CONCLUSIONES

Los procesos creativos desarrollados a ambos lados del Atlántico muestran un verdadero paralelismo en el quehacer artístico de los reinos hispánicos. La apropiación de modelos formales ajenos fue asumida por los artistas con naturalidad, echando mano no sólo del manejo de estampas grabadas, sino también de otras pinturas de su entorno. Los mecanismos de disimulación de los artistas, por los que intentan ocultar sus préstamos formales, y la dificultad constante de discernir la direccionalidad de estas inspiraciones, lastran a menudo la identificación de estos itinerarios visuales. Llegar a identificar todos los eslabones de una misma cadena es casi una tarea imposible, por lo que pensamos que el caso expuesto no está cerrado y es susceptible de pulirse en el futuro a razón de nuevos hallazgos. Aun así resulta de sumo interés ya que se pone de manifiesto como un determinado modelo formal va calando en los diferentes sustratos del mundo artístico. Observando el ejemplo final de la pintura *carmelita*, de ejecución popular y barroco muy avanzado, es casi imposible que se acierte a establecer la relación que mantiene con el lejano y primitivo modelo. Sólo es posible hilvanar el hilo conductor que las une a la luz de las piezas intermedias.

De oriente a occidente, y en rango de importancia decreciente dentro de la escala del arte del momento: Roma-Sevilla-Bogotá-Tunja-Villa de Leyva, este viaje a través del tiempo y el espacio ejemplifica de forma elocuente la evolución de las formas y los modelos visuales, ilustrando la teoría de “la vida de las imágenes” de Aby Warburg. Es además ejemplo de la irradiación del arte desde los centros a las periferias artísticas.



Fig. 1. *Exaltación del rosario*, Nicolás Beatrizet, ca. 1550-1570, British Museum.

© The Trustees of the British Museum



Fig. 2. *La Virgen entregando el rosario a Santo Domingo*, Murillo, ca. 1638-1640, Palacio Arzobispal, Sevilla. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. Murillo. Catálogo razonado de pinturas. Madrid: El Viso, 2010



Fig. 3. *Virgen de las Aguas*, Antonio Acero de la Cruz, 1634-1644, Iglesia de las Aguas, Bogotá. // *Virgen del Rosario*, atribuida a Antonio Acero de la Cruz, s. XVII, Museo Colonial, Bogotá. Fotografía: Adrián Contreras / © Museo Colonial, Bogotá



Fig. 4. *La Virgen entregando el rosario a Santo Domingo*, ¿Antonio de Pimentel?, ca. 1644-1654, Capilla de la Universidad del Rosario, Bogotá. Fotografía: Adrián Contreras



Fig. 5. *La Virgen del Carmen entregando el escapulario a san Simón Stock*, Comparativa entre diferentes versiones de la misma composición: obra atribuida a Vázquez y Ceballos, 1687, Convento de Santo Domingo Tunja // Alonso Fernández de Heredia, 1679, Catedral de Tunja // obrador tunjano, s. XVII, Santuario de El Topo // anónimo boyacense, s. XVIII, Museo de Arte Religioso del Carmen, Villa de Leyva. Fotografías: Adrián Contreras