

**ESTUDIO DE LA OBRA HISTORIOGRÁFICA DE FRANCISCO GIL TOVAR
SOBRE EL ARTE COLONIAL EN EL ACTUAL TERRITORIO DE COLOMBIA
Y ELABORACIÓN DE UNA CARTILLA DIVULGATIVA SOBRE LA MISMA,
DIRIGIDA A ESTUDIANTES DE BACHILLERATO**

ANDRÉS MAURICIO GALÁN CASANOVA

TUTOR: DR. ENERDO MARTÍNEZ ÁLVAREZ

UNIVERSIDAD JORGE TADEO LOZANO

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

PROGRAMA DE MAESTRIA EN ESTETICA E HISTORIA DEL ARTE

BOGOTA

2019

Nota de aceptación

Firma del presidente del jurado.

Firma del jurado.

Firma del jurado.

Bogotá, Febrero de 2019

Agradecimientos

Quiero agradecer a la Universidad Jorge Tadeo Lozano, por promover y liderar este importante espacio académico, enfocado en difundir y fortalecer el saber estético e historiográfico del arte, representado en el grupo de docentes y estudiantes que conforman la Maestría en Estética e Historia del Arte.

Agradezco también al Maestro Enerdo Martínez, quien orientó este trabajo y fue un apoyo permanente y paciente en la superación de las dificultades que se presentaron a lo largo del desarrollo del proyecto.

Y también agradezco a la Secretaria de Educación de Bogotá, que con su programa de formación docente, me dió la posibilidad de cursar esta maestría, la cual aportó nuevos conocimientos y experiencias académicas que se reflejarán en mi labor pedagógica.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	7
SITUACION PROBLÉMICA	10
TEMA:	10
OBJETO DE ESTUDIO:	10
PROBLEMA:	10
SUBPROBLEMAS:	12
JUSTIFICACIÓN:	13
OBJETIVOS:	15
OBJETIVO GENERAL:	15
OBJETIVOS ESPECÍFICOS:	15
MARCO TEÓRICO Y ESTADO DEL ARTE:	16
DISEÑO METODOLÓGICO:	28
1. FRANCISCO GIL TOVAR: UN HOMBRE Y UN CONTEXTO HISTORIOGRÁFICO	34
1.1 LA COLONIA EN LA HISTORIOGRAFÍA	34
1.2. CONTEXTO HISTORIOGRÁFICO DEL ARTE COLOMBIANO EN LOS 60’S.	37
1.3. FRANCISCO GIL TOVAR	40
2. LA OBRA HISTORIOGRÁFICA DE FRANCISCO GIL TOVAR	45
2.1. RESEÑA DE LA PRODUCCIÓN BIBLIOGRÁFICA DE GIL TOVAR SOBRE ARTE COLONIAL EN EL ACTUAL TERRITORIO DE COLOMBIA	47
2.1.1 FORTALEZAS DE CARTAGENA.....	47
2.1.2 LA PINTURA FLAMENCA EN BOGOTÁ- EDICIONES SOL Y LUNA- BOGOTÁ, COLOMBIA-1964	48
2.1.3 EL ARTE COLONIAL EN COLOMBIA.....	50
2.1.4 EL MUSEO DE ARTE COLONIAL	53

2.1.5 HISTORIA DEL ARTE COLOMBIANO - TOMO 3	56
2.1.6 GREGORIO VÁSQUEZ CEBALLOS, PINTOR POR EXCELENCIA	58
2.1.7 LA OBRA DE GREGORIO VÁSQUEZ	60
2.1.8 HISTORIA Y ARTE EN EL COLEGIO MAYOR DEL ROSARIO	61
2.1.9 EL ARTE COLOMBIANO	63
2.1.10 IGLESIAS COLONIALES BOGOTANAS	65
2.1.11 ARTE VIRREINAL EN BOGOTÁ	66
2.2 LA NATURALEZA DEL RELATO DE GIL TOVAR.....	67
2.3 CATEGORÍAS RACIALES EMPLEADAS POR GIL TOVAR PARA ESTUDIAR EL ARTE COLONIAL	76
2.4 PARALELO ENTRE UN TEXTO DE GIL TOVAR SOBRE GREGORIO VÁSQUEZ Y UNO DE ÓSCAR GUARÍN MARTÍNEZ.....	86
3.DISEÑO DE UNA CARTILLA PARA ESTUDIANTES DE BACHILLERATO SOBRE LA OBRA HISTORIOGRÁFICA DE FRANCISCO GIL TOVAR	91
3.1 Propósitos	91
3.2 Target	91
3.3 Elementos lingüísticos	94
3.3.1. Encabezado.....	94
3.4 Temas del cuerpo	94
3.5 Estructura física.....	96
3.6 Estructura visual	97
3.7 Contenido de investigación literaria	99
3.8 Programas de diseño	99
3.9 Ilustraciones y fotografías.....	99
CONCLUSIONES	100
Bibliografía.....	103
ANEXOS.....	105
TABLA 1.....	105

TEMAS DESARROLLADOS POR GIL TOVAR	105
TABLA 2.....	108
ARTÍCULOS PUBLICADOS EN REVISTAS	108
TABLA 3.....	110
ILUSTRACIONES UTILIZADAS EN LIBROS DE ARTE COLONIAL	110
TABLA 4.....	135
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS DE GIL TOVAR.....	135
GLOSARIO	140

INTRODUCCIÓN

El tema del cual se ocupa esta investigación es la historiografía del arte colonial en el actual territorio colombiano, abordado a través de la obra del historiador español Francisco Gil Tovar. Sus aristas de estudio son: primero, la historiografía de la Colonia en Colombia; segundo, el trabajo de Gil Tovar respecto a algunos casos específicos de la tradición de la historia del arte; tercero, el estudio de la obra del historiador español en lo que concierne al tema del arte colonial en territorio colombiano; y cuarto, el enfoque de Gil Tovar visto desde la perspectiva de la discusión decolonial. El primer aspecto permite comprender la naturaleza de los discursos historiográficos, en este caso observando el caso particular del relato histórico en la época colonial en territorio colombiano. El segundo componente permite entender en una dimensión más amplia el quehacer del historiador a través del tiempo, insertándolo en la historia general de la historia del arte. El tercero constituirá el contenido fundamental de la cartilla que se elaborará con el propósito de llevar la obra de Gil Tovar a estudiantes de secundaria. El último componente pretende dar una mirada al carácter del relato *giltovariano* desde los debates decoloniales que aportan una mirada crítica que puede ser útil para el ejercicio de reflexión de los estudiantes.

El tema del arte colonial es de interés para mí, no solo por la afición que siento hacia la parte histórica de Bogotá que alberga este patrimonio, sino también como área de estudio,

la cual desarrollamos en el seminario de la maestra Ana María Carreira donde abordamos la historiografía del arte en Latinoamérica. Estudiar temas latinoamericanos despertó mi interés en profundizar en el arte colombiano del periodo colonial. La bibliografía del seminario incluía el nombre de Francisco Gil Tovar, quien resultó representar una de las producciones bibliográficas más importantes sobre arte colombiano. A lo anterior se suma el hecho de una ausencia de estudios profesionales de Historia del Arte en Colombia, que hasta hace apenas un lustro estaban reservados a estudios de postgrado, pero que se comenzaron a profundizar en otros países líderes en Latinoamérica como Argentina, Brasil, Cuba y México. Este proceso requiere, primero, del reconocimiento a aquellas personas que han historiado el arte colombiano desde distintos saberes y, segundo, del estudio de los discursos históricos con los que se ha intervenido la producción artística del país y la puesta en valor de ese acervo para que sea reconocido por las futuras generaciones en términos de identidad cultural.

Las investigaciones que me han servido de referencia son principalmente los trabajos de Francisco Gil Tovar, representados en libros y artículos de revista que se refieren a la historiografía del arte colonial, entrevistas a Gil Tovar y análisis sobre su trabajo.¹ Para comprender más allá de las fronteras del arte el fenómeno de la producción de los contenidos históricos, se consultó el libro *La Colonia en la historiografía colombiana*, de Bernardo Tovar Zambrano. Para contextualizar la figura de Gil Tovar dentro de la historia de la producción de relatos históricos del arte en Colombia se recurrió al artículo de Carlos Rojas Cocoma titulado “Tradición o Revolución: la invención del arte colonial en la

¹ Como el que corresponde al capítulo “La recuperación historiográfica de Francisco Gil Tovar”, de Rafael López Guzmán, incluido en la publicación *Andalucía y América cultura artística*, dedicado a él.

historiografía colombiana, en la década de 1960”. También fueron libros de referencia importantes el escrito por Udo Kultermann *La Historia de la Historia del Arte* y el de Aníbal Quijano *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. Para un ejercicio de comparación de un mismo objeto artístico de estudio, se realizó un paralelo entre el ensayo de Oscar Guarín Martínez titulado *Del oficio de pintar: hacia una historia social de los pintores Santaferenses en el siglo XVI*”, publicado en el libro *El Oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*.

Es importante conocer nuestro pasado histórico artístico para conocernos a nosotros mismos, valorar lo que somos, saber quiénes somos, pues el estudiarlo nos lleva a pensar nuestra identidad y a comparar el ayer con el ahora. Afortunadamente, hay un renovado interés por rescatar, preservar y divulgar el patrimonio colonial, para la muestra está el relanzamiento del Museo Colonial de Bogotá. Todavía falta avanzar y profundizar para subsanar el desconocimiento del pasado y revalorarlo. Se espera que este trabajo de investigación sobre la producción historiográfica de Francisco Gil Tovar sobre arte en la Colonia y el posterior trabajo creativo de la elaboración de la cartilla para divulgar su legado aporte para este propósito, aprovechando el puente que el historiador colombo-español nos extiende para acercarnos a la lejanía de las imágenes religiosas, retablos e iglesias de la época.

Lo anterior también implica apreciar la naturaleza del relato histórico, la labor del historiador y la incidencia que supone en la construcción de memoria.

Dada mi labor como docente de Arte en secundaria, considero importante insertar de manera especial el tema sobre arte colonial en el actual territorio de Colombia. La

experiencia en el aula me ha proporcionado un manejo de los métodos y herramientas para llegar a los estudiantes. Valernos de estas herramientas debe en algún momento permitirnos llevar al aula la pregunta ¿quiénes somos, de dónde venimos y para dónde vamos? Con lo anterior se justifica la tarea de condensar en una cartilla la labor del historiador, para dar a conocer a los estudiantes el trabajo de Francisco Gil Tovar.

SITUACION PROBLÉMICA

TEMA:

La obra historiográfica de Francisco Gil Tovar sobre el Arte del periodo colonial en el actual territorio de Colombia.

OBJETO DE ESTUDIO:

Estudio de la obra historiográfica de Francisco Gil Tovar acerca del Arte del periodo colonial en el actual territorio de Colombia para la creación de una cartilla para estudiantes de bachillerato del colegio distrital José Félix Restrepo, de Bogotá.

PROBLEMA:

La Historia y la Historia del Arte son áreas del saber donde predominan los estudios históricos pero no aquellos enfocados a compendiar, medir y aquilatar la historiografía

producida por sus autores, a diferencia de la Filosofía o la Estética. A veces son citados fragmentos de obras para provocar debates y suscitar nuevas argumentaciones en torno a un tema; pero no suele ser tema de debate el compendio de obras sobre un periodo, una región, un país o escritas por una persona. Esta ausencia de relecturas desde parámetros contemporáneos es una determinante que conlleva a la aceptación casi mística de presupuestos susceptibles de ser revalorados.

Colombia no es la excepción de esa regla. Comúnmente se conocen los nombres de los autores insignes; pero no analizan sus obras: se las acepta o se las niega tácitamente. Por tal razón, si los saberes profesionales son vinculados a las ciencias históricas, estos *corpus* suelen pasar inadvertidos como objeto investigativo. Entre esos ignorados se halla Francisco Gil Tovar cuya obra historiográfica sobre el arte del periodo colonial en el actual territorio de Colombia es uno de los pilares de los estudios de la historia del arte en nuestro país. Una obra que abre puertas para comprender cómo se formó la conciencia patrimonial del país. Esa es la primera necesidad hallada antes de comenzar la pesquisa.

La otra necesidad es la de romper el muro de silencio y olvido que se cierne sobre los precursores de los estudios de historia del arte en Colombia. Es por ello que detectamos la urgencia de que los niños colombianos de primaria y bachillerato se empoderen de los valores positivos de la cultura nacional colombiana a través del reconocimiento de la obra escrita por sus hacedores. Las cartillas realizadas por los profesores contribuyen a este propósito, ya que estas son elaboradas a partir del conocimiento que de primera mano tiene el docente sobre sus alumnos. Hasta este momento, solo existen cartillas sobre conocimientos básicos impartidos en las escuelas: matemáticas, historia nacional, idiomas,

física, etc. En este caso específico, el propósito es hacer llegar la historia de la Historia del Arte a los niños y de esta manera, hacer de la cartilla una fuente de conocimiento en varios sentidos –a saber, histórico, historiográfico, crítico y artístico-, despertando así el interés de los jóvenes por el patrimonio cultural de nuestra nación.

Lo anteriormente expuesto nos ha llevado a considerar una cuestión que se constituirá como problema de nuestra investigación: ¿Cuáles son aquellos enclaves temáticos y teóricos desde los cuales se puede justipreciar la obra historiográfica de Francisco Gil Tovar sobre el Arte del periodo colonial en el actual territorio de Colombia y realizar una cartilla dirigida a estudiantes de bachillerato del colegio distrital José Félix Restrepo, de Bogotá?

SUBPROBLEMAS:

¿Cómo la naturaleza de un relato historiográfico es determinada por el contexto en que fue escrita?

¿En Colombia desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XX cuáles son las características del relato historiográfico?

¿Cuál es el contexto historiográfico en Colombia en la década de los 60's?

¿Cuáles son los datos biográficos de Gil Tovar con los que contamos y cómo fue su trayectoria profesional?

¿Cómo podemos caracterizar en términos generales la obra historiográfica de Francisco Gil Tovar?

¿Qué textos sobre arte colonial podemos resaltar de la producción historiográfica de Francisco Gil Tovar?

¿En líneas generales sobre que trataron estos textos?

¿Utilizando referencias de la tradición historiográfica en distintas épocas que rasgos podríamos identificar en el relato historiográfico de Francisco Gil Tovar?

¿Cuáles son las categorías raciales empleadas por Gil Tovar para estudiar el arte colonial?

¿Qué diferencias y conclusiones arroja la elaboración de una comparación entre un texto de Gil Tovar y uno de un autor reciente sobre un mismo tema?

¿Cuál es el propósito de elaborar una cartilla dirigida a estudiantes de bachillerato sobre la obra de Francisco Gil Tovar?

¿Qué particularidades tiene el target al que va dirigida la cartilla?

¿Cómo se configuraran los elementos lingüísticos de la cartilla?

¿Cuáles serán los temas del cuerpo y la estructura física y visual de la cartilla?

JUSTIFICACIÓN:

Francisco Gil Tovar es uno de los historiadores que más ha aportado al conocimiento del llamado *arte colonial* en el actual territorio de Colombia. Su obra que no solo estudia la arquitectura sino también la pintura, la escultura y la cerámica, está publicada en algunos de

los más importantes y prestigiosos compendios de la historia del arte colombiano. Asimismo, fue director durante más de una década del entonces Museo de Arte Colonial. Estas fueron las razones por las cuales decidí estudiar la vida y obra de tan importante pionero de los estudios del arte en nuestro país.

Con la intención de integrar los contenidos de la maestría a mi labor como docente en el aula, se eligió también la realización de una cartilla porque ella como estrategia puede dinamizar el aprendizaje en el aula, un aprendizaje que debe incidir positivamente en el espacio extra-escolar. La cartilla, entendida como un objeto similar a los libros y las libretas de notas escolares –de ahí la empatía inicial con el alumno-, cuya finalidad es ampliar el universo de conocimientos del estudiante utilizando para ello un lenguaje cercano a él y con una estructura que conjuga textos, imágenes y espacios de ejercicios de comprobación del conocimiento adquirido, resulta idónea para sembrar conocimiento tangencial al programático en las escuelas.

El presente trabajo también se justifica por la conveniencia de realizar esta investigación que aportará a las futuras generaciones un conocimiento sobre la historia del patrimonio cultural del país y la herencia que ha quedado de la época colonial. Así, el estudiante puede ubicarse históricamente, desarrollar su sensibilidad artística y cimentar sus valores nacionales.

Desde el punto de vista metodológico, los resultados de la investigación constituirán un acercamiento primario a la divulgación de la Historia del Arte como profesión en nuestras escuelas. Por ello, se convertirán en referencia para futuras investigaciones similares en temas sobre la cultura y el arte nacionales.

OBJETIVOS:

OBJETIVO GENERAL:

Realizar un estudio de la obra historiográfica de Francisco Gil Tovar sobre el arte del periodo colonial en el actual territorio de Colombia y la creación de una cartilla sobre la misma para estudiantes de bachillerato del colegio distrital José Félix Restrepo, de Bogotá.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

Indagar acerca de la vida y obra historiográfica de Francisco Gil Tovar.

Analizar la obra escrita de Francisco Gil Tovar cuya temática es el arte colonial colombiano, teniendo en cuenta los conceptos básicos que desarrolla, su estructura de análisis y las temáticas que trabajó.

Determinar el concepto central y el target al que está dirigida la cartilla basada en la obra historiográfica de Francisco Gil Tovar sobre el Arte del periodo colonial en el actual territorio de Colombia.

Elegir la estructura física, literaria y visual de la cartilla para estudiantes de bachillerato del colegio distrital José Félix Restrepo, de Bogotá, basada en la obra historiográfica de Francisco Gil Tovar sobre el Arte del periodo colonial en el actual territorio de Colombia.

Seleccionar los materiales con los que se debería realizar la cartilla basada en la obra historiográfica de Francisco Gil Tovar sobre el Arte del periodo colonial en el actual territorio de Colombia.

MARCO TEÓRICO Y ESTADO DEL ARTE:

Nuestro marco teórico cuenta con una bibliografía no muy amplia, de acuerdo con la intención del objeto de estudio. Para su mejor entendimiento, la hemos organizado en tres bloques temáticos:

1. Los textos de Francisco Gil Tovar.
2. La historiografía.
3. Cartillas realizadas para el sistema educacional colombiano.

Puesto que el tema en el que se enfoca este trabajo es la visión historiográfica que sobre el arte colonial tenía Francisco Gil Tovar, el primer bloque lo constituyen textos escritos por este autor sobre distintos temas como pintores, arquitectura colonial, guías de lugares, periodismo y educación. Las reseñas de los textos más importantes de este bloque estarán en el capítulo 1.

El bloque número dos corresponde a libros que tratan sobre historiografía. Aquí coloqué textos sobre historiografía colonial, sobre historiografía del arte y sobre sobre historiografía de la historia del arte en general.

Un texto fundamental es *La Historiografía*, un compendio de artículos que editó Pedro Ruiz Torres, algunos relacionados con estudios de doctorado de la Universidad de Valencia, España. Este es un libro que aborda diferentes problemáticas de la Historia como ciencia: el discurso histórico, la narración histórica, la conciencia histórica y los métodos históricos, la historia oral, la microhistoria, la epistemología y la enseñanza de la historia. Esclarecedora resulta la introducción porque en ella Pedro Ruiz Torres expone la amplitud del concepto de historiografía:

Historiografía puede designar las narraciones de los acontecimientos históricos; los escritos sobre acontecimientos del pasado realizados por historiadores profesionales: el conjunto de las actividades de los historiadores; un cuerpo de conocimientos mejor o peor estructurado; una ciencia con sus ideologías, métodos, discursos y narrativas; la reflexión sobre la naturaleza de la historia; el estudio de los procesos de pensamiento histórico, de los problemas epistemológicos del conocimiento histórico, etc. Este enorme campo de contenidos que abarca la palabra historiografía dificulta, sin lugar a dudas, la elaboración de un concepto que pueda acoplarse a un espacio de problemas relativamente bien definidos. (Ruiz Torres, 1993)

A esta misma conclusión parece arribar Cristina F. Guerra en su texto *Modelos epistemológicos y metodológicos en el desarrollo de la historia* puesto que en su apretado recorrido por el tema deja ver la complejidad y amplitud de la historiografía. Este es un texto muy interesante porque es abordado desde el contexto argentino e incluye problemáticas generales de Latinoamérica. Destaco este detalle porque la autora realiza una

contextualización de teorías exógenas en la realidad discursiva argentina y me permitió hacer un paralelo con el libro de Tovar Zambrano que dedica su atención a analizar lo sucedido en la historiografía colombiana en épocas similares, encontrando similitudes en lo sucedido en ambos países. Este proceder analítico fue relevante para construir nuestro acercamiento al relato de Gil Tovar.

Asimismo, el texto deja ver cómo se ha ido construyendo el relato histórico desde la *Lista sumeria de los Reyes* hasta la historiografía marxista rioplatense. Ella se acerca a la Historia desde la producción escrita acerca de la vida de los hombres; es decir, el relato histórico. Es ese constructo de los autores lo que constituye la historiografía de cada uno de ellos, que a su vez, como relato epocal constituye la historiografía de un periodo o de un lugar en específico con unas intenciones específicas.

También el concepto amplio planteado por Ruiz Torres ampara el libro *La historia de la historia del arte*, que plantea en qué momento surge la historia del arte y cómo fue evolucionando, conformándose como disciplina académica. A las anteriores cuestiones, especialmente al tema de la evolución del arte, es a las que trata de dar respuestas este libro. Su autor, Udo Kultermann, hace un recorrido por más de 2000 años que median entre Platón y las décadas finales del siglo XX, haciendo un recorrido desde la prehistoria griega, relatando la vida y la obra de las principales figuras que con sus diferentes tipos de personalidad y estilos artísticos fueron construyendo y escribiendo el desarrollo de esta ciencia. Este libro permite elaborar comparaciones y conexiones entre las diferentes características que ha tenido esta disciplina a lo largo de la historia. Kultermann pone de manifiesto que lejos de ser algo monolítico, la historia del arte es un reflejo de las

tendencias y corrientes metodológicas tan dispares que han confluído en su conformación como disciplina científica, y que a la vez sigue evolucionando, cambiando y abriendo nuevas vertientes por las que se puede discurrir en su objetivo, el cual es profundizar en la esencia de las complejas y múltiples realidades que comprenden el hecho artístico.

En el texto, logra destacar la separación que se da entre lo sensible (lo observable y formal) y lo espiritual (lo conceptual e ideal) en el discurso de la historia del arte debido a la impronta del Romanticismo. Ahí se inserta una corriente de estudios basada en la estructura física de las obras de arte. A esta se le llamó Formalismo y sus cultores tratarán de mostrar cómo el contenido específico de las obras de arte surge en relación a una forma y está determinado por ella. De esta manera, la producción artística se libera de la filosofía al plantear que las formas son las que provocan las reacciones sentimentales en el espectador. Así, hay una expresión de autonomía y de experiencia estética que nace en la estructura formal, y no en la ideal, de la obra. Así, la obra de arte se vale por sí misma y no dependerá de aspectos externos a ella. Entonces, el relato histórico se vuelca sobre una perspectiva Historicista donde el devenir del Arte se transforma en la observación de una evolución formal que es nombrada estilo, movimiento, escuela, tendencia según la época y el espacio occidental en el que se produce. También permite conceptualizar centros emisores, influencias, seguidores, etc., que legitiman determinados lugares y contextos edificando una estructura rígida conformada por un centro puro emisor y una periferia receptora falsos. Esto permite observar cómo se deslegitiman las lógicas individuales de los evolutivos procesos autónomos en los diferentes espacios culturales. A pesar de ello, comprendemos que el formalismo con su carácter evolucionista y su tendencia historicista, constituyen el núcleo del discurso de la historia del arte y fue quien construyó la identidad del Arte mismo

en los discursos científicos al dotarlo de una identidad nacida de la experiencia empírica del emisor y del receptor frente al soporte de la obra misma (de ahí su toque positivista).

Otro de los aspectos interesantes del texto, que son relevantes para nuestro trabajo es la impronta que la sociología del arte dejó en este a lo largo del siglo XX. Esta corriente de pensamiento, hace depender la producción, la calidad de la producción, la circulación y el consumo del Arte, de las condiciones contextuales (generalmente sociales, políticas y religiosas). Esto lleva a la conversión del arte en el reflejo de la sociedad. En el capítulo 2, profundizaremos un poco más en estas perspectivas y veremos cómo permean el relato histórico de Gil Tovar.

Los tres textos abordan problemáticas similares y dejan ver la comunión, no siempre comprendida, entre ambas áreas del saber. A fin de cuentas, la historia del arte es la historia de un área específica del conocimiento y la creatividad humana que se halla en la superestructura social relativamente independiente de la política, la economía y la sociedad. Es por ello que su discurso y sus narrativas son aparentemente autónomas; sin embargo, cumple con las mismas funciones teórica y académica -es decir, explicar el pasado-, y social –organizar el pasado para las demandas de la actualidad que la historia. (Guerra)

Ahora bien, Alfonso Mendiola en su artículo *El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado*, plantea dos ideas muy útiles para nuestra investigación. La primera está referida a lo que él llama la observación del observador (léase el historiador que narra); es decir, a no perder de vista quién construye el relato histórico pues esa persona tiene una formación determinada y una historia personal de vida que podría influir

tanto en los anclajes temáticos como en la descripción y la explicación del fragmento de *realidad* que expone.

La otra idea es la del giro historiográfico que entenderemos como la observación activa de las comunicaciones que se establecen entre los textos escritos por los observadores, ya sea la obra historiográfica individual de uno de ellos o el colectivo de obras de varios de ellos. En definitiva, cada relato dialoga con ideas y concepciones comunicadas a través de observaciones anteriores. En buena medida, se convierte en la observación de la observación que evita el dogmatismo de lo intemporal (Mendiola, 2005). Esta autoobservación es lo que él considera como *la historiografía*, reduciendo el concepto amplio con el que trabajamos en la presente investigación.

Otro de los libros más importantes a los que se acude para apoyar la construcción del marco teórico se titula *La Colonia y la historiografía colombiana*, de Bernardo Tovar Zambrano, que nos ofrece un recorrido por los cambios que ha tenido el relato histórico sobre la Colonia desde el siglo XVI hasta el siglo XX. La ampliación de esta reseña abrirá el capítulo 1.

Otro importante texto que sirvió de base para desarrollar uno de los apartes del capítulo 2 es *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, de Aníbal Quijano. El objetivo de Quijano es problematizar el concepto de colonialidad, al que considera uno de los elementos fundamentales del capitalismo y que se basa en la imposición de una clasificación racial de la población del mundo. Este es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial del poder capitalista. Quijano vincula entonces el concepto de colonialidad con el poder capitalista y la hegemonía política de Europa que se extiende a

la hegemonía cultural. La raza se construye como una categoría mental de la modernidad sobre la cual se constituye la naturaleza de las relaciones sociales. Esta idea significó, en América, la construcción de nuevas identidades sociales como las de indios, negros, mestizos, y también redefinió otras. Estas relaciones sociales se configuraron como relaciones de dominación, es decir, estaban asociadas a jerarquías, lugares y roles sociales correspondientes en otros términos a raza e identidad racial, formas establecidas como instrumentos de clasificación social de la población. Ahí nacen las identidades alternas: mestizo, criollo y popular. Todas para estratificar las bases de la sociedad u sus producciones. Unas bases *inferiores* a la superficie europea. Unas bases *imitadoras* de la emisión cultural europea. Esta visión eurocéntrica generada como resultado de estas relaciones de poder y torna notoria debido al posicionamiento de América como zona especial de extracción y economización. El eurocentrismo permite a Europa manejar a su favor las dinámicas comerciales con las zonas de ultramar, a medida que el capitalismo se posiciona como modelo de intercambio y producción económica. América es diseñada para funcionar en torno a Europa en una relación de dependencia e inferioridad. La visión eurocéntrica se reitera y manifiesta de nuevas formas. Europa impone su dominio colonial a través del capitalismo en todas las poblaciones del planeta, incorporándolas al que se constituye como un sistema mundo con un específico patrón de poder para estas regiones. La producción de nuevas identidades basada en la colonialidad del poder repercute significativamente en el desarrollo político y cultural de las regiones. Reflexionar sobre este tema en torno al relato *giltovariano* permite dar una mirada crítica a la naturaleza de dicho discurso y a una posible y tácita intención de naturaleza eurocentrista presente en este relato.

El tercer bloque está enfocado al resultado creativo emanado del análisis sobre la obra de Gil Tovar y está constituido por tres cartillas elaboradas por docentes vinculados a la secretaría de educación. La primera de ellas está orientada al área de matemáticas y viene en una presentación bilingüe, incluyendo también la práctica del inglés; consta de dos libros: uno para el estudiante y otro para el docente; contiene un diccionario gráfico y da relevancia a los dibujos y representaciones para que faciliten la aprehensión del nuevo vocabulario en el idioma inglés, aplicado al contexto matemático. Las actividades son diseñadas para que el estudiante desarrolle habilidades matemáticas con temáticas propias del inglés dirigidas a alumnos de grado sexto. Las autoras de este texto titulado *NIMBLE MINDS* son las licenciadas Janet Martínez Mosquera y Olga Cecilia Rojas Sánchez. Hay una estructura secuencial y coherente en los contenidos del texto, también se observa concordancia entre los marcos teórico y pedagógico en los que se fundamenta su propuesta didáctica. La inclusión de la solución a los ejercicios en el texto del docente resulta de utilidad, orientándolo de manera pertinente, facilitando el proceso de evaluación en clase. El texto puede ser usado por los estudiantes dentro y fuera del aula, según las necesidades de cada institución educativa.

La segunda cartilla se titula *Ábacolandia*, escrito por la licenciada Mariela Hernández Díaz. Es un texto que pretende aportar elementos a los estudiantes para mejorar sus habilidades matemáticas con la ayuda de una herramienta ancestral llamada ábaco. El texto consta de seis capítulos que comprenden contenidos teóricos y actividades prácticas para la aplicación de los mismos; incluye la explicación de sistemas de numeración que se usan en la cotidianidad, la construcción del propio ábaco y de las diferentes bases para pasar a realizar sumas. Cada capítulo está compuesto por diferentes momentos que se pueden

identificar a través de la simbolización con distintos personajes. El texto está dirigido a estudiantes de grado sexto y hace énfasis en la aplicación de estrategias lúdicas para la asimilación de los conceptos.

La tercera cartilla fue elaborada por el licenciado José Alirio Carvajal Bernal y se titula Daniel y Don Rafa en El maravilloso mundo de los muisca. Es un libro dirigido a estudiantes de grado sexto de los colegios oficiales de Bogotá y sus alrededores. El libro aplica conocimientos de la cultura indígena muisca como pretexto para que los estudiantes rescaten su identidad, conociendo acerca de las personas que habitaron el territorio. Sirve, a la vez, para una mejor comprensión lectora, para producción de textos y toma decisiones acertadas a través del pensamiento lógico. El texto tiene un personaje que guía el desarrollo de los contenidos: se llama Daniel y tiene cinco encuentros con un niño indígena muisca que nace 2000 años antes. Daniel logra comunicarse con Tisquesusa en sus sueños, generándose encuentros en los que el niño indígena le cuenta sobre la forma de vida de su tribu. El libro consta de seis capítulos, a lo largo de los cuales se hace énfasis en el juego como herramienta efectiva para la aprehensión de contenidos, proponiendo en cada capítulo actividades para reforzar de forma lúdica los conocimientos brindados. Se utilizan herramientas conceptuales de las ciencias sociales denominadas cambio y permanencia, las cuales permiten que el lector establezca comparaciones y referencias de dos épocas distantes en el tiempo pero con elementos comunes.

El Estado del Arte de nuestra investigación resulta aún más escueto y está referido a solo dos publicaciones cuyo objeto de estudio es la producción historiográfica de Gil Tovar que van en diferentes direcciones: una compendiada y otra analítica.

La dirección en forma de compendio se produce fuera de nuestras fronteras nacionales, en España. Como un aporte al acervo historiográfico de Francisco Gil Tovar, se presentan en la obra *Andalucía y América –cultura artística–*, (compilación de Rafal López Guzmán), dos textos inéditos del historiador y crítico de arte nacido en la ciudad de Granada. Estos dos textos corresponden, respectivamente, a un artículo de prensa publicado en el diario bogotano *El Siglo*, con fecha del 11 de enero de 1953 y, el segundo texto, corresponde a una conferencia dictada unos meses después por Gil Tovar en la Biblioteca Nacional de Bogotá, en abril del mismo año. En las dos exposiciones revela el autor su comprensión y compromiso por la difusión del arte andaluz y granadino en Colombia.

El artículo de prensa publicado en *El Siglo* se titula *Granada, ciudad de barro y oro*; parte de una descripción de la ciudad granadina española, renacentista y barroca, para señalar su influencia en el arte colonial neogranadino, luego del cruce y mezcla de las civilizaciones europea y amerindia. El autor aborda con propiedad los antecedentes históricos, artísticos y culturales que marcaron esta influencia.

Posteriormente se incluye el texto de la conferencia *Andalucía sin pandereta (en busca de lo andaluz)*, donde el autor nuevamente se refiere al tema del arte colonial americano y sus similitudes y diferencias con el arte granadino español. En su interesante disertación destaca diversas categorías artísticas que dan sentido a lo andaluz, definido por Gil Tovar como un arte milagroso en el que las formas estáticas y dinámicas del pueblo se sienten en lo más recóndito de sus obras. De ahí que con sólo observar una silueta, automáticamente sabemos que es andaluza. Lo mismo se observa en la gente del pueblo, en su carácter igualmente azaroso y milagroso que marca, además, su forma de ser y su filosofía. Las

ideas que el historiador de arte andaluz esboza tienen como marco anecdótico hechos relativos a la fiesta brava y al sentir religioso en Andalucía presentes en todos los estratos sociales, que se reflejan en la amplia difusión de las imágenes imponentes de vírgenes y crucifijos que se transmitieron luego a las tierras del Nuevo Mundo en América.

En estos dos textos se confirma que Francisco Gil Tovar muestra, mejor que nadie, la influencia andaluz y flamenca en el arte americano, estableciendo similitudes, diferencias y límites entre ambas culturas. Los textos incluyen fotografías y dibujos de la obra artística granadina y neogranadina, así como un apéndice con los títulos de medio centenar de publicaciones de Francisco Gil Tovar.

En la dirección analítica hallamos la Tesis de (Castillo Segura). La investigación tiene como objetivo el estudio de la crítica de arte en los años 50 y 60 para dar a conocer el aporte de la labor crítica de Francisco Gil Tovar al proceso de la construcción del patrimonio artístico moderno en Colombia. Castillo busca identificar los criterios que aplica Gil Tovar tanto teóricos como conceptuales para examinar el arte moderno considerando los efectos de su crítica en el campo artístico y cultural, y su presencia en distintos medios de comunicación además del rol que cumplió en diferentes actividades y eventos artísticos en el país.

La autora considera importante tener en cuenta los elementos socioculturales que inciden en la labor del crítico en lo concerniente a políticas culturales y el marco jurídico del patrimonio cultural durante las décadas mencionadas. Para ella la importancia del trabajo está en el hecho de que el asunto de la construcción de un patrimonio artístico va de la mano del proceso de valoración de las obras y de la crítica del arte.

La investigación se constituye en un referente para valorar la obra de arte moderno dentro de un sentido histórico cultural y es entonces un aporte al área de la conservación y restauración de bienes culturales ya que esta disciplina es el testimonio material de los diferentes períodos que conforman la historia de la cultura.

Castillo concluye de su investigación que Gil Tovar cumplió un rol trascendente en el campo artístico cultural de los años 50 y 60 como crítico historiador cultural y gestor cultural. La tesis también destaca la intención de Gil Tovar de formar al público frente al arte moderno realizando las colecciones del arte moderno producido en Colombia con las tendencias internacionales que conforman la vanguardia.

Para Castillo, Gil Tovar aporta las pautas para la construcción de la historia del arte colombiano identificando los conceptos de arte tradicional y arte moderno en la tarea de la elaboración de un inventario de los bienes que conforman el patrimonio cultural como un elemento necesario para poder llegar a una valoración cultural y en su difusión es esencial que Gil Tovar haya introducido en su labor el tema del patrimonio artístico, estableciéndose como un generador de conocimiento en cuya obra se advierte el llamado para que el Estado colombiano participe activamente en la protección y conservación del patrimonio mediante legislaciones eficaces teniendo en cuenta el valor espiritual y simbólico que el patrimonio representa para la comunidad. Castillo considera que toda la producción teórica de Gil Tovar que promovió la construcción del patrimonio artístico moderno en la década de los 50 y 60 fue importante para el trabajo del restaurador, porque le proporcionó elementos conceptuales y referentes teóricos, históricos y técnicos, los cuales son importantes para entender una obra de arte moderno.

Podemos agregar que la investigación analiza la producción de arte moderno en Colombia y su dialéctica con la crítica y como esta valoración del crítico se constituye en la base para la construcción del patrimonio histórico. La intención de Castillo converge con mi intención de destacar la manera en que la obra de Gil Tovar se convierte en un referente importante mediante el cual se construye la memoria histórica del arte producido en Colombia, sin embargo, de la producción teórica del historiador español sobre el arte producido en el periodo colonial surgen distintas inquietudes, que no están presentes en el estudio de Castillo, y que van encaminadas a cuestionar los valores o referentes que Gil Tovar utiliza para construir su discurso y que marcan la forma en que se construye la memoria histórica y cultural, aspectos que desde una perspectiva más actual pueden ser susceptibles de cuestionamientos porque su estructura discursiva puede generar preguntas referentes a tendencias muy marcadas que son decisivas en el momento en que se define la naturaleza de su discurso.

DISEÑO METODOLÓGICO:

La presente investigación utilizará el paradigma de la investigación cualitativa en la primera parte y luego, finalizará empleando el de la investigación-creación; por lo tanto, tiene una profundización analítica en el tema que luego se verterá en un proceso creativo. Esto se revela en la propia estructura del trabajo. Primero tiene un proceso de búsqueda de la información y análisis de la misma, y luego se evidencia todo el proceso creativo que se realizó con la información decantada.

Las decisiones que se tomaron durante el proceso creativo son de índole artístico –entendiendo lo artístico como determinada configuración fáctica creada utilizando ciertas leyes perceptivas y normas icnográficas. La definición de cuáles fueron la estructura física, los colores, las tipografías, los tamaños, las imágenes, el tipo de imágenes y la manera en que se hacía llegar la información al público objetivo estuvo marcada por esta perspectiva.

Si nos atenemos al grado de conocimiento que existe en torno a la obra de Gil Tovar, este trabajo es una investigación descriptiva porque existe una base explicativa anterior que son las propias obras de Francisco Gil Tovar, y existe una historia de la historia del arte colombiano que lo ubica como uno de los grandes escritores sobre el tema del arte colonial en el actual territorio de Colombia. Sobre esta base, se construye la presente investigación dirigida a jóvenes entre los 15 y 16 años, para que la obra de Gil Tovar les quede grabada y forme parte de su acervo cultural durante toda la vida.

Si nos atenemos al alcance de los resultados de nuestra investigación, esta es una investigación fundamental porque, aun cuando no está enfocada a la búsqueda de un nuevo conocimiento, está enfocada a ofrecer un nuevo conocimiento en la actualidad de nuestro público objetivo. La cartilla, como resultado creativo de la investigación, proporcionará un conocimiento novedoso para la cultura general de los jóvenes.

De acuerdo con la ocurrencia de los hechos y el registro de la información, nuestra investigación es retrospectiva porque los hechos que narra, cuenta y describe ocurrieron con anterioridad al proceso creativo que nosotros llevaremos a cabo. Aun cuando la huella que dejará la investigación se mide a futuro, los hechos que dieron lugar a su surgimiento ocurrieron en el pasado, por eso es del tipo retrospectiva.

Para llevar a cabo esta investigación, los métodos más utilizados los vamos a ver desde la perspectiva con la que se llega al conocimiento. Tenemos unos métodos teóricos que son aquellos que sirvieron para poder comprender el texto en sentido general y cómo se inserta en el universo de la época, produciendo los propios hechos históricos que narraba Francisco Gil Tovar, y también tenemos unos métodos de carácter empírico, los cuales fueron importantes y los extrajimos justamente a partir de una entrevista que realicé al hijo de Gil Tovar, Francisco Javier Gil Marín, quien además dirige el Programa de Artes Plásticas de esta universidad. También, a partir de la obtención de un conocimiento o de perspectivas gráficas realizadas con estudiantes sobre arte colonial, fue una experiencia en la cual se le proporcionó un conocimiento a los estudiantes y ellos lo retroalimentaron en forma de dibujos que se incluyeron como ilustraciones en la cartilla. Los métodos teóricos comprenden la organización de tablas gráficas a partir de la información que está en los textos de Gil Tovar (Véanse en Anexos las Tablas 1, 2 y 3).

De acuerdo con la manera en que se abordaron los textos seleccionados de Gil Tovar, se usaron métodos generales del conocimiento, fundamentalmente los que me ayudaron a entender cómo se produjeron los acontecimientos, cómo se valoraron las obras, cómo se relacionaban las obras con el contexto histórico y cómo poder llevar ese contenido, en primer lugar, dirigido a especialistas, historiadores y artistas, a jóvenes de Ciclo 5. De acuerdo con el campo de acción en el cual nos detendremos, tenemos métodos generales del conocimiento, y dentro de esos métodos, hay uno que hay que destacar: es el método de la observación. Este método nos permite reconstruir a nivel teórico estos fenómenos y objetos de la realidad tangible. La observación permite desmenuzar por partes ese objeto y

reconstruirlo a un nivel superior mediante una descripción comunicada, determinando sus elementos distintivos, característicos y diferenciadores.

El método de la observación estuvo acompañado del análisis-síntesis que permite desentrañar cuáles son los significados que contienen los objetos y fenómenos para poder determinar su importancia, su trascendencia en el momento histórico en que ocurrieron y en los momentos que los sucedieron y, desde esta misma perspectiva, la síntesis que se hace desde el análisis permite encontrar los elementos que no varían desde ese mismo objeto o fenómeno cultural.

Hablando de elementos invariables, el método de la comparación fue muy importante ya que me permitió evaluar todos los trabajos de Gil Tovar para establecer los elementos que eran comunes y cuál fue su manera de analizar el fenómeno artístico colonial.

Estos métodos no solo sirvieron para el tema de la investigación sino para el proceso creativo, porque me permitieron encontrar los elementos distintivos propios del ejercicio creativo que se quería realizar, que son distintos a los que tenía como orientación metodológica. De acuerdo con eso también se utilizaron algunos métodos particulares de la ciencia. El principal método particular que se trabajó fue el estudio de caso. Viene del universo médico pero se trabajó con un autor, se contó su historia y cómo evolucionó su obra teniendo en cuenta el tránsito por la sociedad, primero española y luego colombiana, lo cual influyó su mirada sobre el fenómeno que estaba estudiando. Ese observar la evolución de una persona se hace a través del estudio de caso, obteniendo las variables que permiten organizar su existencia humana y profesional. Este método también sirvió para crear una cartilla que es un estudio creativo de caso sobre Gil Tovar, con los colores, la

perspectiva visual que lo caracteriza y lo diferenciará de posibles cartillas sobre otros escritores a trabajar *a posteriori*, si se continúa esta investigación en otros ámbitos.

El proceso de trabajo fue el siguiente: primero, la lectura de los textos; segundo, la elaboración de las tablas sobre temas, imágenes y autores que sirvieron de referencia a Gil Tovar, en estas se evidencian los métodos empíricos y teóricos universales y específicos; tercero, la indagación en torno a la vida de Gil Tovar; cuarto, el análisis de los textos para ver los grandes conceptos y establecer un diálogo con autores contemporáneos; finalmente, se expone el proceso creativo de la cartilla, iniciando con la selección de los contenidos, luego la división capitular, seguido de la síntesis de los contenidos, la vida y las obras, para que quedara en los estudiantes la memoria historiográfica de Gil Tovar.

Como idea científica del trabajo investigativo nos planteamos:

La obra historiográfica de Francisco Gil Tovar sobre el Arte del periodo colonial en el actual territorio de Colombia constituye uno de los más sólidos referentes para el estudio de la producción artística de ese periodo en nuestro país. A pesar de que su ascendencia andaluza lo lleva a exponer juicios eurocentristas, Gil Tovar supo aquilatar ese arte neogranadino mezclando la perspectiva sociológica con un análisis iconográfico que evadió el trasfondo iconológico de las obras trabajadas. Esto le permitió insertar en su análisis tres categorías raciales decisivas para su relato historiográfico: arte criollo, arte mestizo y arte popular.

Como el paradigma de investigación-creación fue el utilizado para la realización de la cartilla, esta última parte del trabajo carece de hipótesis o de idea científica, puesto que no intenta validar o demostrar una idea previa, como tampoco pretende demostrar la

efectividad de lo creado. El proceso de validación de la efectividad de la cartilla constituiría un objeto de estudio de una futura investigación.

1. FRANCISCO GIL TOVAR: UN HOMBRE Y UN CONTEXTO HISTORIOGRÁFICO

1.1 LA COLONIA EN LA HISTORIOGRAFÍA

Una de las reflexiones que propicia *La colonia en la historiografía colombiana* es por qué la naturaleza de algunos relatos historiográficos dependieron de los intereses políticos del momento. Teniendo esto en cuenta, se podía aplicar la censura o se podía maquillar o modificar el relato. Esto se ve claramente en ejemplos que cita Tovar Zambrano, como el de la historia de Fray Antonio Medrano.²

En el siglo XVI, el factor divino está en el relato, es decir, el factor de la predestinación y misión que ha decidido la divina providencia. En el siglo XX esto se supera, con el surgimiento de una “ciencia social”, pero en la cual persiste la articulación de determinismos para explicar y justificar comportamientos del ser humano.

Tanto en el pasado como en el presente hay un conflicto de interpretaciones de los hechos. En el pasado, entre una historiografía colonialista versus una indigenista, y en el presente, entre una historiografía con intereses liberales y otra con intereses conservadores. Tanto en

² Fray Antonio Medrano, primer historiador del Nuevo Reino de Granada. *Recopilación* (1582) título de una obra de Medrano y Aguado, incluye descripciones de los grupos indígenas. Esta obra tuvo censura, fue recortada, probablemente capítulos completos, que mostraban la buena organización de las poblaciones indígenas, lo cual no convendría al Estado. Clave en los relatos también es el cambio de palabras, por ejemplo, en vez de conquistar-conquista-guerra, poblar-pacificar-entrar (Tovar Zambrano, 1983, p.33).

el pasado como en el presente, la crítica de la historia colonial se hace desde las perspectivas de las ideas del momento.

Por otro lado, la historiografía del siglo XX se presenta como variada, compleja, con diferentes puntos de vista teóricos e interpretativos. Se da un desarrollo económico, social, cultural y político que transforma las tendencias historiográficas; a lo anterior se suma un avance en las ciencias sociales y de estas a enriquecer la labor del historiador.

En los primeros decenios del siglo XX se refleja en la historia la superación de conflictos del siglo pasado, una apertura al desarrollo de modernización capitalista y, a raíz de la pérdida de Panamá, la necesidad de formar un discurso con carácter nacionalista y que hace un uso conveniente del pasado para rescatar tradiciones. En los 30's, a partir del desarrollo del capital suceden cambios sociales, principalmente surge la lucha de las clases obreras, y estos hechos exigen un relato con un análisis y un proceso investigativo que será la base de una Nueva Historia que tomará forma más adelante. A la vez, las corrientes historiográficas que se están dando en otros países influyen de manera local, proporcionando nuevas metodologías y técnicas investigativas. En 1902 se crea la Academia de Historia de Colombia, en medio de un ambiente político marcado por la hegemonía conservadora y acontecimientos como la Guerra de los mil días y la posterior separación de Panamá. A raíz de estos hechos hay una necesidad de despertar sentimientos patrióticos o nacionalistas, y de resaltar valores y tradiciones, centrándose la misión de los historiadores en este marco

de necesidades. Mientras en el siglo XIX la historiografía fue partidista, la del siglo XX fue, por el contrario, de reconciliación con el pasado³.

Mientras en estos primeros años se nota en la historiografía un desconocimiento o minimización de las clases populares, centrándose en la historia de las individualidades privilegiadas y minorías selectas y a sostener el *status quo*, 1930 ve el surgimiento de la historia económica y social. En esta década inician los estudios de la historia económica y social del país en donde surge la necesidad por comprender problemas como la apropiación de la tierra, lo que obliga a indagar y revisar incluso en el pasado colonial. La historia escrita en este tiempo tiene influencias del marxismo, es una historia con sensibilidad social, que se preocupa ya no por realizar solamente un enfoque empirista, sino que se propone explicar los hechos en cuanto estos son consecuencia de un entramado de situaciones que se afectan unas a otras, en donde lo político y lo cultural es una consecuencia del factor económico y social.

Se gesta una labor histórica con el objetivo de crear conciencia social, en palabras de Orlando Melo (Melo): “Una sociedad con conciencia histórica, era el supuesto, podría escoger en forma más libre sus alternativas políticas, podía elegir su destino superando los condicionamientos del pasado”. En la década de los 40 se dan versiones de la historia definidas por posturas muy claras, o bien liberales o bien conservadoras; también hay una historiografía revisionista que buscaba llevar abajo mitos para poder tener un acceso más

³ Una tendencia alternativa, diferente a la anteriormente descrita, es conocida como “positivista”, en la cual lo que importa es la descripción de los hechos sin interpretación, apelando al empirismo, asumiendo que la verdad de los hechos está en los hechos mismos. En este sentido la labor del historiador se reduce a registrar hechos y organizarlos.

objetivo hacia la construcción de una nación que no reposara sus valores sobre mentiras. El problema indígena pasa a través de una revisión, poniendo en evidencia que las minorías eran un punto ciego en el discurso histórico, hecho que cuestionaba el concepto que afirmaba que Colombia era una nación unificada. Con la Nueva Historia, la historia se presenta como la ciencia que posibilita tener un conocimiento y una comprensión del pasado para poder decir algo al, en aquel entonces, presente conflictivo. Los historiadores de momento, según Bernardo Tovar, han adquirido una madurez científica aplicada a sus métodos, que permite la gestación de una historiografía con nuevas perspectivas, alcances y preocupaciones, como por ejemplo que el conocimiento de la historia es herramienta útil e indispensable para comprender el presente, poder incidir positivamente en las proyecciones del futuro y también en las preocupaciones de orden social que exigen incluir en el relato histórico de nación a todos los sujetos incluidas las minorías que participan del desenvolvimiento del hilo de la historia.

Es en este momento cuando Gil Tovar arriba a Colombia.

1.2. CONTEXTO HISTORIOGRÁFICO DEL ARTE COLOMBIANO EN LOS 60'S.

El arribo de Francisco Gil Tovar a Colombia la producción historiográfica sobre Arte Colonial se caracteriza por ser realizada en buena parte por una combinación de historiadores colombianos y extranjeros. En los 60's podemos decir que se empieza a consolidar un cuerpo teórico más visible, y que por lo tanto se preocupa por instalar en el panorama histórico lo sucedido en el periodo comprendido entre los siglos XVI y XIX.

Cada uno de los autores tiene una óptica diferente. Hay diferentes tipos de interpretación y de aproximaciones al arte que se produce en la época colonial. Los autores que se destacan de esta época, y que realizan su producción en los años 60 junto a Gil Tovar, son Eugenio Barney Cabrera, Luis Alberto Acuña, Santiago Sebastián, Carlos Arbeláez Camacho y Marta Traba. Estos autores representan un momento de consolidación de la disciplina de la Historia del Arte en un contexto local, compuesta por quiebres en la definición del arte y, por lo tanto, vital, porque permite la llegada de la crítica modernista, coyuntura que propicia, por ejemplo, la creación del Museo de Arte Moderno de Bogotá y el posicionamiento de vanguardias internacionales como el arte abstracto, junto al surgimiento de artistas de la línea de Arte denominado moderno.

El estudio sobre el Arte Colonial en Colombia durante los primeros sesenta años del siglo XX fue bastante escaso. Sin embargo, la producción latinoamericana fue leída entre los autores y fueron conocidas las obras de los historiadores del arte latinoamericano más importantes del momento, como lo eran Mario Buschiazzo, Enrique Marco Dorta o Pal Kelemen.

Como antecedentes locales son relevantes los autores José Manuel Groot en el siglo XIX y Roberto Pizano en el siglo XX. El primero dio el punto de partida de lo que algunos historiadores han denominado el mito de Gregorio Vásquez, pues se apoyó en el modelo narrativo de la obra del historiador italiano del siglo XV Giorgio Vasari. En su artículo, Carlos Rojas afirma que Groot elabora la historia del pintor neogranadino sobre elementos de fábula para conformar la imagen de un “genio”. Por su parte, el artista e historiador Roberto Pizano realizó el que sería el catálogo más amplio sobre la obra de Vásquez y, para

muchos autores, todavía, el más riguroso estudio sobre el pintor, aunque Gil Tovar señala ligereza en algunas de las afirmaciones que hace sobre el pintor neogranadino. El antecedente de Pizano es importante porque contribuyó a que, por ejemplo, el historiador Gabriel Giraldo Jaramillo definiera a Gregorio Vásquez, en un pequeño libro bilingüe sobre sus dibujos, como “el pintor más grande de la América Colonial” (Rojas Cocoma, 2012).

Entre algunos de estos historiadores fue factor fundamental el haber podido viajar a territorio europeo y convivir con su cultura historiográfica y artística, ya que esto direccionó los relatos historiográficos hacia un eje dominante europeo. La comparación con estos escenarios se vuelve factor fundamental en la construcción del relato local. El caso de Luis Alberto Acuña es bastante particular, porque su trabajo artístico, así como sus escritos, se basaron en la idea de reivindicar y colocar el arte local dentro de la esfera universal.

Los escritos de Santiago Sebastián se apoyan sobre la idea de tradición y arte, propia de una historia del arte que legitimaba obras y nombres destacados de la tradición artística española. Trabajó ininterrumpidamente entre Colombia y España, y aparte de obras dedicadas a las preguntas del arte colonial local, escribió sobre el Barroco, arte medieval, iconografía y arte latinoamericano virreinal. También fue importante en el terreno de la crítica e historia del arte la colombo-argentina Marta Traba, figura bastante conocida en la historiografía del arte moderno latinoamericano, quien estudió historia del arte en París y dictó la cátedra de arte moderno en la Universidad Nacional. Además, emitió para la televisión programas sobre arte y fue cofundadora del primer Museo de Arte Moderno en Bogotá. Con algunos autores como Eugenio Barney Cabrera o Gabriel Giraldo Jaramillo mantuvo una relación estrecha con la academia, particularmente con la Universidad

Nacional, en la Facultad de Artes y la cátedra de Historia del Arte. Mientras -en palabras de Gil Tovar-, Marta Traba se veía a sí misma como una “agitadora”, de los dos anteriores puede decirse que es en ellos donde se encontrarán intenciones más cercanas a la escritura del ensayo académico y menos de una crítica espontánea, aunque esto no quiere decir que no revelaran tendencias políticas y de autor.

Eugenio Barney Cabrera es un autor cuyos ensayos están encaminados a legitimar la idea de lo nacional a través de su producto artístico. En su propuesta, mientras en una sociedad no exista “madurez”, “afinidad” y “secuencia” con su pasado, “es vano pretender que un pueblo produzca arte nacional” (Rojas Cocoma, 2012).

La historiografía del arte colonial en Colombia dio en esta época los autores más relevantes en su consolidación como disciplina, quienes procuraron un trabajo más cercano a las ciencias sociales que al relato y la narrativa.

1.3. FRANCISCO GIL TOVAR

Francisco Gil Tovar (1923-2017). Historiador, educador, humanista y artista español nacido en una pequeña población llamada Atarfe, en el seno de una familia de clase media. A los pocos meses de nacido es llevado a Granada por su familia. Su padre fue soldado y luego trabajador administrativo. Su familia sufrió el rigor de la Guerra Civil Española, de la cual sus hermanos se vieron obligados a hacer parte. En esta época, Gil Tovar está cursando bachillerato, cuando comienza a realizar sus primeros trabajos relacionados con arte. Primero, al dibujar los empedrados de los jardines del Generalife en Alhambra; segundo, al

realizar el plano de Granada, labor que le tomó desde 1937 a 1939, los cuales implicaron hacer mediciones del lugar, calle por calle. De estos datos se puede inferir una natural inquietud y capacidad de observación meticulosa de la arquitectura. Estos años, difíciles por la tensión entre franquistas e izquierdistas, son en los que Gil Tovar cursa su bachillerato. Su gusto por el arte comienza en las iglesias, a través del arte religioso, mientras oía misa. En Granada se desempeña como profesor de dibujo y de Historia de la Cultura en secundaria. Allí también colaboraba en el diario **La Patria** dibujando una caricatura diaria, principalmente de carácter social, ya que para la caricatura política la censura era severa. En este periodo surge su primer libro, titulado *125 chistes ilustrados por Gil Tovar*. En medio de difíciles condiciones económicas, se traslada a Madrid en donde se gradúa como periodista en 1946 en la Escuela Oficial de Periodismo. También realiza estudios de arte en la Escuela de San Fernando. Este logro y la obtención de su carnet profesional le servirán posteriormente para que lo llamen a dirigir la escuela de periodismo en la Universidad Javeriana. Con la información que recibía de las embajadas nutría su columna titulada “Las Españas de domingo a domingo”, y por estos contactos fue que recibió invitación de la embajada de Colombia a través de Guillermo León Valencia, quien posteriormente llegaría a ser presidente de Colombia. Llega a Colombia en 1953 como invitado por el Ministerio de Educación Nacional para dictar una serie de conferencias en la Biblioteca Nacional. La primera de ellas se tituló “Andalucía sin pandereta (en busca de lo andaluz)”, cuyo título se refiere a una modernidad impensable para la fecha y reflexiona sobre temáticas andalucistas como su historia, lugar de cruce y mezcla de civilizaciones, abarcando desde la edad antigua hasta su momento presente. El ojo analítico de Gil Tovar sobre lo sociológico se prevé en esta conferencia al buscar definir la identidad andaluza

como una cultura con una fuerte individualidad estoica y formada en “ideas políticas que se hacen compatibles solo en Andalucía como anarquismo y religión” (López, 2009). Una postura liberal y moderada se puede entrever desde estos tiempos previos a su labor en territorio colombiano, tanto en la manera de plantear sus investigaciones como al expresar simpatía y cercanía por artistas e intelectuales actualmente reconocidos universalmente como, por ejemplo, Manuel de Falla y Federico García Lorca, quien fue perseguido y asesinado por el régimen franquista.

Después de dictar la serie de conferencias, Gil Tovar recibe la propuesta por parte de la Universidad Javeriana de dictar cursos de ascenso para maestros, desarrollando una serie de talleres literarios sobre el tema de la Generación del 98. No solo se le acercan miembros del clero interesados en que el historiador español imparta sus conocimientos en torno a la cultura española, también maestros de la Universidad Nacional de Colombia lo contactan con el propósito de que con sus conferencias sobre arte español aporte en la conformación de una facultad de educación, la cual en el momento era tan solo un proyecto. El tema elegido para estas conferencias fue el arte y arquitectura española antigua. La propuesta universitaria fue prolongándose, convirtiéndose Gil Tovar en el responsable de cátedras de Historia del Arte en las más influyentes universidades de la capital. De esta manera su estadía en Colombia se fue volviendo definitiva. El relato de esta parte de su vida demuestra el gran interés que tenían los promotores de las escuelas que trataban la Historia del Arte en contar con un catedrático de formación europea, ya que incluso la Universidad Nacional hizo excepción en cuanto a algunas de las reglas sobre la documentación aplicadas a docentes nombrados en propiedad para poder contar con los servicios del historiador español. Al poco tiempo se casa con María Cristina Marín Valenciano. Escribe

crítica de arte para la revista *Espiral*, también crea un espacio cultural en la Radiodifusora Nacional y para la Televisora Nacional, en un programa llamado “La Semana en la Cultura”.

Gil Tovar propuso el primer plan de inventario del patrimonio artístico colombiano, y aunque no se llevó a la práctica, sirvió de base para los primeros inventarios realizados por el Ministerio de Educación en las décadas de 1960 y 1970. En este periodo realizó labores como escenógrafo e ilustrador para el Teatro Colón, junto a artistas destacados como Enrique Grau.

Entre 1975 y 1986, Gil Tovar asumió el cargo de director del entonces Museo de Arte Colonial, institución en la que dejó impronta al renovar el guión basado en las nuevas investigaciones relacionadas con las influencias europeas y el mestizaje en la imaginaria colonial.

Colaboró con sus columnas sobre cultura en los diarios *El Colombiano* y *El Tiempo*, del que hizo parte por casi una década. Su interés por la pedagogía lo lleva a crear la fundación sin ánimo de lucro *Humanismo y Humanidades*, que funcionó hasta el año 2005. Esta fundación fue gestionada en sus inicios por estudiantes del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, quienes habían asistido a cursos dirigidos por el maestro Gil Tovar. Dado que estos cursos no contaban con el apoyo de la universidad para ser extendidos, llevaron a cabo el proyecto de crear esta fundación, en la cual se daban cursos libres y educación abierta, omitiendo mayores requisitos, cuyos participantes pagaban una matrícula mínima que permitía el funcionamiento de los programas.

La obra de Gil Tovar suscita interés a nivel nacional e internacional. Por ejemplo, un estudio sobre la influencia del arte andaluz en América realizado por Rafael López Guzmán toma como referencia su obra en profundidad, hecho que por otro lado propicia que el nombre de Gil Tovar, quien en su pueblo natal era desconocido, recibiera un especial reconocimiento, el cual tuvo lugar en el ayuntamiento de la localidad en el año de 2009.

Gil Tovar tuvo una vida prolífica en cuanto a labor pedagógica y producción bibliográfica. En 2017, la página oficial del Museo Colonial-Museo Santa Clara se refirió así al fallecimiento del maestro: “El pasado 14 de julio, falleció en Bogotá Francisco Gil Tovar, una de las figuras más relevantes dentro de la historiografía del arte colombiano durante la segunda mitad del siglo XX”.

2. LA OBRA HISTORIOGRÁFICA DE FRANCISCO GIL TOVAR

Gil Tovar, autor de unos cuarenta libros, ha sido influyente en la formación de artistas y teóricos de diversos temas culturales y artísticos en el país, en los que se advierte la preocupación por el hombre y las manifestaciones de su espíritu a través de la historia.

En palabras de Gallo (1996):

El arte es, ante y sobre todo, una manifestación del espíritu; vale decir, del hombre. Éste es su inventor, su productor, su tema principal, su espectador, su recreador...; también su comerciante y a veces su censor y perseguidor. Por supuesto, no es posible hablar de arte sin hacerlo del hombre.

Su producción tiene indudablemente un enfoque didáctico, por lo cual recurre a citar artistas y obras, a filósofos, pensadores y escritores, así como a definiciones de términos que aclaran nociones y ayudan a una mejor comprensión de los temas tratados. En su trabajo se evidencia su vasta cultura, erudición, capacidad de análisis y comprensión.

Para elaborar la tabla de análisis de referencias bibliográficas se analizaron ocho textos del autor español, la cual arrojó la cifra de 114 autores (Véase Tabla 4). De esta lista destacan algunos por ser citados mayor número de veces y porque de hecho son figuras cuya producción literaria sobre el tema del arte colonial tiene considerable relevancia. Para

escribir su libro *El arte colombiano* se apoya en 31 autores, entre los que destacan Luis Alberto Acuña, Eugenio Barney Cabrera, Guillermo Hernández de Alba, Carmen Ortega Ricaurte, Gabriel Giraldo Jaramillo y Marta Traba. Entre sus autores de referencia no colombianos se destacan al hablar de pintura Diego Angulo Iñiguez y Enrique Marco Dorta. Para sus estudios sobre arquitectura recurre a los autores Santiago Sebastián, Emilio Orozco Díaz y Werner Weisbach.

Desde sus primeras conferencias dictadas en el país en 1953, está presente una reflexión sobre temáticas concretas como historia, cruce y mezcla de civilizaciones, desde la prehistoria hasta nuestros días; definiendo la identidad colombiana que ve pasar influencias pero que son matizadas desde la idea de la individualidad.

En los textos va constituyendo y desmenuzando los calificativos que describen el espíritu de una época fuertemente ligado a su tierra natal. Su interés como humanista, además de trabajar alrededor del arte, abarcó otras áreas de la comunicación como la crítica de arte, la pedagogía, la sociología, el periodismo y temas literarios, dejando un considerable volumen tanto en libros como artículos de prensa (Véase Tabla 1). Buena parte de sus escritos fueron publicados en revistas, de los cuales se registran en la tabla anexa alrededor de 55, cuyos títulos aluden a temas como el cine, la pintura contemporánea, el arte andaluz, criollismo y mestizaje, el cuerpo, la religión, el Barroco, entre otros, y que resultan ser de plena vigencia, aplicabilidad y debate (Véase Tabla 2).

Dentro de esta amalgama de temas, el Arte Colonial ocupa un lugar prominente en su trabajo de investigación como historiador. Los más destacados constituyen las siguientes reseñas para referencia de los interesados en el tema. Estos libros fueron creados entre los

años de 1955 y 1987. A propósito, del tema en cuestión se elaboró una tabla en la que se organizó un inventario de las imágenes que Gil Tovar utilizó en distintas publicaciones, con la que se pretende identificar la frecuencia con la que se reitera el énfasis en determinadas imágenes. Si resulta de interés para el lector puede revisar la Tabla 3.

2.1. RESEÑA DE LA PRODUCCIÓN BIBLIOGRÁFICA DE GIL TOVAR SOBRE ARTE COLONIAL EN EL ACTUAL TERRITORIO DE COLOMBIA

A continuación incluyo diez reseñas de libros de Gil Tovar que son representativos entre las obras que comprenden el tema del arte colonial en el actual territorio de Colombia. Fue indispensable y pertinente presentarlas aquí ya que fueron parte del material para esbozar un análisis sobre el relato del historiador colombo-español y también porque de ellas se escogen cinco para presentarlas a los estudiantes en la sección número 3 de la cartilla adaptadas a un lenguaje que haga posible un mejor acercamiento del estudiante a la obra de Gil Tovar. Espero igualmente sean útiles como referencia bibliográfica del autor español en caso de que se desee profundizar o sacar provecho de estas valiosas investigaciones sobre nuestra historia del arte.

2.1.1 FORTALEZAS DE CARTAGENA

Este libro hace parte de la colección titulada el *Arte en Colombia*, siendo el número 4 de la serie. *Fortalezas de Cartagena* inicia elaborando un contexto histórico de la época

correspondiente a la construcción de las murallas, en el cual explica la razón por la que esa zona requirió la construcción de fortificaciones de defensa. El autor señala aspectos como la ubicación geográfica y los cambios en el mapa de la región debido a las intervenciones realizadas con propósitos de defensa. Posteriormente elabora el recuento de las particularidades geográficas del lugar, las características del terreno y las dificultades que se presentaron para la construcción de las murallas.

El relato se completa con la mención de los actores involucrados en la construcción de las fortificaciones, tanto políticos como arquitectos, y el recuento histórico de la construcción, hasta las últimas intervenciones que les dieron la forma que tiene hoy en día.

Gil Tovar (1955) inicia presentando el objeto de estudio en cuestión con las siguientes palabras: “Cartagena de Indias es la ciudad amurallada más importante de la América hispana”, y al finalizar el recorrido histórico insiste en destacar la construcción amurallada como un valioso testimonio de arquitectura militar, resaltando tanto su sentido estético como su función, ya que en otros casos comparables fue más importante el elemento militar, es decir, funcional.

Habiendo destacado el valor arquitectónico e histórico del lugar, y a tono con el propósito propagandístico de la edición, concluye asegurando que Cartagena es un centro artístico y turístico de gran importancia. El libro incluye traducción al inglés y al francés.

2.1.2 LA PINTURA FLAMENCA EN BOGOTÁ- EDICIONES SOL Y LUNA-BOGOTÁ, COLOMBIA-1964

Este libro recopila un conjunto de obras de la Escuela Flamenca que son parte del repertorio que se encuentra en manos de coleccionistas privados y también en colecciones públicas en Bogotá. Como lo expresa el editor en el inicio del libro, la publicación se realizó con la expectativa de despertar el interés de rescatar una serie de obras de alto valor que lamentablemente se encontraban en estado de abandono.

Conceptualmente el texto conecta estas obras con la tradición del arte europeo, por lo cual es elaborada una descripción del arte holandés, su evolución y su relación con el gótico internacional y con el Renacimiento.

Se resaltan las conquistas logradas en la técnica al óleo, la cual alcanza su nivel de refinamiento de mano de los holandeses, principalmente Jan Van Eyck, cuya obra se caracteriza por el desarrollo de una visión naturalista apoyada en un dominio de la perspectiva que, afirma Gil Tovar, superó incluso a la que alcanzaron los italianos.

Hay una descripción detallada de la situación política del momento, por ejemplo, la vital y definitiva relación cultural entre España y su región dependiente Flandes, en donde “el arte flamenco se pone entonces al servicio de una iglesia que canta sus triunfos después de la Contrarreforma, y aporta al exuberante movimiento barroco su rica y tradicional sensualidad y sus afectos naturalistas” (Gil Tovar F.,1964). Esta parte del relato llega a un punto definitivo al destacar la figura que para él encarna de forma suprema el arte barroco: Peter Paul Rubens.

El mismo autor anota que para la elaboración de esta investigación se careció de documentos que soportaran los orígenes de las pinturas que se encuentran en Bogotá, por lo que se apoyó en los recursos de examen comparativo de pinturas, y rastreo del estilo en sus

orígenes europeos a través de sus formas y técnica, para establecer la posible procedencia de las mismas.

Posterior a esta descripción del estilo con que explica las obras, el historiador inicia la descripción de las 42 pinturas examinadas en este documento, y que son incluidas en el libro en láminas a color. En términos generales, el análisis de cada obra contempla: estado de conservación, posible relación con el estilo y el taller de un pintor, justificación de esta relación aludiendo a los elementos formales, análisis de la composición y relación con alguno de los estilos europeos más influyentes (gótico tardío, renacimiento, barroco) y grado de maestría de la técnica con la que fue ejecutada la obra.

El libro es la valoración de una importante colección de pintura europea en Bogotá, es decir, reivindica una serie de obras que fueron ejecutadas en territorio europeo, como tesoro nacional. Este libro es una clara muestra del terreno en que el historiador se movió con mayor pasión y conocimiento: hallar en tierras lejanas las huellas dejadas por el periodo de dominación española en Colombia.

2.1.3 EL ARTE COLONIAL EN COLOMBIA

Este libro es un encargo realizado a Gil Tovar y a Carlos Arbeláez Camacho con ocasión del Trigésimo Noveno Congreso Eucarístico Internacional, con el propósito de conformar la historia del arte en Colombia con mayor veracidad y dar a conocer el patrimonio artístico nacional, con lo cual también se buscaba promover su adecuada protección. El cuerpo

teórico del libro está basado en conferencias dictadas por ambos historiadores en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.

En el prólogo Gil explica que en vez de utilizar el término *colonial* para referirse al arte hecho en Colombia durante los siglos XVI, XVII, XVIII y principios del XIX, optan por el de Arte hispanoamericano para el desarrollado en la parte continental, y *neogranadino* para el producido en lo que hoy es Colombia ya que España nunca considero sus dominios en territorio americano como colonias, sino como reinos o provincias.

En este volumen, Gil Tovar se ocupa de la introducción general al periodo y de los capítulos sobre pintura y mobiliario.

La introducción general es una ponderación entre las condiciones sociales, culturales y económicas que se dieron en el territorio de la Nueva Granada que hoy ocupa Colombia, con el resto de las tierras dominadas por España en Latinoamérica. En esta introducción elabora una caracterización del sentimiento reflejado en lo artístico que oscilaba entre lo renacentista y lo medieval. Esto fue lo que caracterizó a la pintura de esa época, que además elaboraba el tema religioso sirviendo a los intereses de la Iglesia y de la corona española. Gil Tovar es reiterativo en señalar las limitaciones técnicas que tenían los artesanos, plantea la hipótesis de que aquí no hubo abundante producción escultórica, porque si en la pintura se veía la limitación en el sentido de su elaboración, más incapaces serían de realizar obras escultóricas clásicas. Sin embargo, cierra el capítulo mencionando que, ante este panorama de carencias, la habilidad de los artesanos locales queda interesantemente testimoniada en los retablos y altares de las iglesias.

En lo que respecta a la pintura, esta se funda sobre la base de la adopción de los modelos de la cultura dominante en ese momento, hecho propio de toda transculturación, y en este caso según Gil Tovar, la aplicación de ideales extranjeros en un medio poco propicio. En cuanto al ejercicio del relato histórico, él dice que lo que se ha hecho en Colombia ha sido más que todo a través de la imaginación y no a través de investigaciones rigurosas (Camacho y F. Gil Tovar, 1968). Afirma que, desde los presupuestos de la sociología del arte en América, no se perciben más que esfuerzos de taller sin originalidad, no hay una expresión de lo individual, no hay sabiduría técnica y apenas Vázquez Ceballos podría clasificarse en un academicismo de barroco tímido. De alguna manera justifica esto diciendo que lo colonial en América hay que medirlo según otros supuestos, tanto sociológicos como religiosos y estéticos, que se dieron en dicho contexto.

En cuanto al mobiliario, hace hincapié en que la historia sobre esta producción es nula. El esbozo que realiza está basado en la observación del mobiliario neogranadino que ha sido salvado. Divide su análisis en dos tipos de mobiliario: el primero, en el que predomina la carpintería y la “arquitectura mobiliar”; y el segundo, donde se ocupa de la ebanistería y la ornamentalidad.

El análisis de los diversos tipos de mueble comprende su carácter, descripción física, uso y lugar de uso, la ornamentación y relación con estilos.

2.1.4 EL MUSEO DE ARTE COLONIAL

Este texto fue escrito por Gil Tovar en 1975. Comprende un recorrido por la historia del Museo, refiriéndose al origen de la construcción que actualmente lo alberga y las distintas funciones que cumplió, siendo estas determinadas por situaciones políticas especiales como la expulsión de los jesuitas, la proclamación de Antonio Nariño como presidente en 1812, y su uso como lugar de reclusión para el General Francisco de Paula Santander en 1828, quien había sido condenado a ser ejecutado. Había albergado también una librería y una escuela local, y la vieja capilla fue convertida en una universidad. En 1842 se cumplieron en el lugar funciones del Ministerio de Educación, y el 6 de agosto de 1942 se convirtió en el Museo de Arte Colonial.

Para Gil Tovar es el edificio con el más alto significado histórico en Colombia, “soberbio y modesto”, de un típico estilo hispanoamericano de dos plantas. Para él es importante dividir el relato sobre el Museo Colonial en varias partes.

La primera se concentra en las casas y su pasado, es decir, la historia del edificio; qué funciones ha tenido, cuál ha sido su vida hasta que se convierte en museo; y finalmente se enfoca en una parte del edificio que es el patio de recogimiento, en el cual describe sus dimensiones y por qué elementos está compuesto, cómo son los tejados y qué estilos y elementos lo conforman.

La siguiente parte es dedicada al arte criollo, describiéndolo como un arte de los descendientes de españoles europeos nacidos en América, e incluso también de españoles de nacimiento que se esforzaron por prolongar el prestigio del arte europeo en América.

El capítulo posterior trata sobre el tema religioso, el más predominante de este periodo colonial. Se recalca aquí que el interés no era estético, sino el de catequizar y evangelizar a través de las imágenes. Cita el Concilio de Trento (1545-1563) y la Contrarreforma de la Iglesia, que reafirmaron la importancia de las imágenes como instrumentos de evangelización para inculcar la fe cristiana.

El siguiente apartado se enfoca en describir la función artística del arte mestizo (mezcla entre españoles e indios). Sin embargo, Gil Tovar dice que, en cuanto arte en la Nueva Granada, este mestizaje tendió a ser débil y no muy obvio. Los temas indios se fusionaron con el arte cristiano y esto se hace palpable en el carácter decorativo de estos trabajos. Hace referencia a un gusto escondido, de carácter indefinido, en el que se hace evidente la presencia de los dos mundos.

La siguiente parte se titula “Expresión Popular”. Para Gil Tovar este arte es el ejecutado por no profesionales, trabajos en los que se hacen visibles sus sentimientos sin preocupaciones técnicas o estéticas.

“El arte del virreinato” conforma otro episodio de estudio. Comprendido en la segunda mitad del siglo XVIII, es una nueva estética con tendencia al lujo que se hizo evidente en la Nueva Granada. Hay una influencia de la familia Borbón francesa que se percibe en el confort Rococó; los diseños barrocos de Luis XIV y Luis XV fueron imitados en los trabajos en madera y en el color de las porcelanas. Los virreyes y los oficiales tenían la

tradición de retratarse. Aquí se destaca a Joaquín Gutiérrez, un pintor clásico, y también se menciona a Pedro Caballero, conocido como el más imaginativo decorador y tallador de madera. Gil Tovar recalca que lo que emerge en este periodo no es más que una adaptación criolla a la imagen europea.

El penúltimo capítulo es dedicado a Quito y Perú, cuyos artistas estuvieron en el sur de Colombia. Es explicable que, dado que el territorio de Nariño, Cauca y Valle pertenecía a la presidencia de Quito, estos hayan hecho parte de ese importante centro de escultura, especialmente en el siglo XVIII.

El libro cierra con un capítulo titulado “Modelos Europeos”, donde se plantea que pinturas, esculturas, muebles y objetos en general vinieron a la Nueva Granada desde España durante los tres siglos de dominación española. Estos no pueden ser considerados coloniales ni arte indígena, por lo que no fueron hechos aquí. Eran objetos importados que trajeron un repertorio de símbolos y técnicas. La importancia de estos objetos es fundamental porque formaron los temas y el lenguaje de la base del arte colombiano. Muchas de las pinturas y otras importantes piezas sirvieron de modelos para los criollos. Entre 1550 y 1820 los estilos que aparecieron en Europa estaban presentes en los objetos que llegaron aquí. Estos estilos son: Renacimiento, Manierismo, Barroco y Neoclasicismo, con diferentes variaciones regionales, y a estos estilos debe ser agregado el estilo Gótico de la última fase de la Edad Media. En términos de procedencia geográfica, los trabajos andaluces y especialmente de Sevilla que llegaron a la Nueva Granada fueron muy importantes e influyentes.

2.1.5 HISTORIA DEL ARTE COLOMBIANO - TOMO 3

Trabajo elaborado bajo la coordinación científica de Eugenio Barney Cabrera. Volumen dedicado al Arte Virreinal hasta el Barroco. Escrito en equipo por Gil Tovar, Jorge Rueda y German Téllez. Gil abre este tomo abordando el arte en la España de los conquistadores, haciendo una descripción y un análisis de las características culturales del territorio español en décadas previas y posteriores al descubrimiento de América. Es clave en este capítulo el concepto de mestizaje, y el hecho de describir la península ibérica como un territorio de diversas idiosincrasias desarticuladas, que vienen paradójicamente a “unificarse” en la América colonizada (en términos lingüísticos y de raza). El estudio continúa con una parte dedicada al arte como herramienta de propagación de la fe, en el que describe las funciones de las imágenes una vez se han consolidado dentro de la Iglesia como instrumento evangelizador.

En el apartado dedicado a la presencia del arte europeo del seiscientos se hace un rastreo de las influencias y marcas europeas presentes en el arte español, que a su vez fueron las aplicadas en forma de conceptos, formas y técnicas en la América virreinal. Tiene especial relevancia la influencia del grabado flamenco y del renacimiento italiano.

Como en libros anteriores, Gil Tovar dedica una sección especial a los primeros pintores criollos, narración que complementa con descripciones de carácter antropológico de escritores de la época; por ejemplo, las de Jorge Juan y Antonio de Ulloa, quienes hacen una descripción de los santafereños como perezosos, flojos para el trabajo y buenos para quejarse (Gil Tovar F., 1975).

El énfasis temático de la pintura criolla fue la realización de imágenes religiosas que no era considerada un arte sino un oficio. Se hace referencia a Antonio Acero de la Cruz como el primer pintor criollo conocido y se elabora el relato de los pintores de la dinastía Figueroa y sus seguidores.

Un capítulo completo está dedicado exclusivamente a la obra de Gregorio Vásquez. Al describir la obra del pintor santafereño se lo ubica en un estilo entre lo sensual, lo barroco y lo renacentista neoplatónico idealizado. Aquí encontramos una controversia histórica que Gil Tovar formula contra el historiador Roberto Pizano, quien aseguró que ciertas pinturas de retablos son de autoría de la hija de Vásquez porque tienen una gran imaginación femenina, a lo cual Gil Tovar dice que es exagerado y no comprobable.

En este tomo incluye a continuación un análisis de la huella del Mudéjar, en el que indaga la presencia del estilo islámico en el arte español, en el que se arraigó de manera profunda. Es por esto que, aunque según las Leyes de Indias la presencia de moriscos estaba prohibida, en casos como el de la iglesia de Santa Clara y en técnicas de construcción como la de la mampostería es verificable plenamente su influencia. Gil Tovar afirma que en vez de un mudejarismo puro, hay más bien la extensión de este a estilos como el Barroco, renacentista, Gótico y romano.

El siguiente apartado es dedicado a exponer el arte de la talla hecha como vestido para la arquitectura, principalmente de iglesias, siendo el retablo más importante el de la iglesia de San Francisco, cuyo estilo se define como *Protobarroco*.

El penúltimo de los capítulos escritos por Gil Tovar es dedicado a la ornamentación barroca. En este explica la razón de ser de la presencia de este tipo de ornamentación como obras que tenían el propósito de seducir y llevar a contenidos más profundos; en sus propias

palabras, es la “seducción de los sentidos para penetrar en el espíritu” no a través de la razón sino de la impresión sensorial. Las obras barrocas obtienen un valor nuevo más cercano al arte como “expresión estética de contenidos” que a la decoración. Cita algunos ejemplos de iglesias que conservan este tipo de disposición, principalmente en Boyacá, Cundinamarca, Cauca, Nariño y el Valle. Hay una rica descripción de la anatomía de estas ornamentaciones y también dedica un apartado a la ornamentación barroca en Popayán.

El último capítulo se enfoca en la imaginería de los siglos XVII Y XVIII, desarrollando todo lo referente a lo que definió la imaginería en este periodo, la cual está enmarcado dentro de lo religioso. Describe detalladamente la técnica y procedimientos, y a la vez el carácter de su mensaje dentro de un contexto histórico, su carácter y su esencia. Destaca a los escultores Juan de Cabrera, Pedro Lugo Albarracín y Pedro Laboria en el siglo XVIII; a este último dedica buena parte del capítulo. También se puede encontrar un estudio sobre la influencia de la escuela quiteña y la obra del escultor de mediados del siglo XVIII Roque Navarrete.

2.1.6 GREGORIO VÁSQUEZ CEBALLOS, PINTOR POR EXCELENCIA

El libro inicia con una introducción clara y concisa al estilo del siglo XII, escrita con un estilo literario elegante y exquisito.

Se vislumbran estructuras en las que se delimitan categorías como las de artes superiores y artes decorativas. Es interés de Gil Tovar elaborar una tesis en la que se pueda determinar si

fue o no realmente Vásquez Ceballos un pintor barroco, teniendo como referencia las pautas referentes al estilo.

Su concepción en esencia es centralista del mundo y la cultura. Con un centro y unas periferias. En el centro está el espíritu grande consciente; en los satélites, reflejos. Según esto hay un origen de un discurso central y en las periferias réplicas de este.

Gil Tovar hace una descripción demográfica, antropológica y física de la ciudad de Santa Fe, apoyándose en testimonios de escritores de la época (Fray Pedro Simón, Juan de Ocariz), resaltando la importancia de las construcciones eclesiales, en torno a las cuales giraba la producción artística.

La reconstrucción de la figura de Vásquez se hace a partir de un recuento rápido de la vida del pintor con sucesos relevantes. Sin contar con suficiente documentación, el historiador se toma la libertad de plantear algunas hipótesis.

Para contextualizar el quehacer artístico en la época, describe el sistema de producción y consumo de las pinturas, siendo este conformado por el cliente, que era principalmente la Iglesia, y la producción del pintor que estaba limitada a las peticiones de esta y a seguir los modelos de pintura española proporcionados. Insiste también en señalar las carencias de Vásquez en cuanto a originalidad, creatividad, imaginación. Pero, ¿no hacía parte su elaboración imaginativa de la atmosfera mística del momento?

Da a entender que el pintor daba la espalda a su entorno natural, y duplicaba un paisaje ajeno, lejano, pero ante todo oficial. Se da por hecho de que a través del pintor santafereño se cumple la réplica del contenido cultural del colonizador.

Deja sensaciones encontradas al referirse a los estilos del pintor con afirmaciones favorables, pero por otro lado críticas desfavorables. Por ejemplo, no ahorra palabras para resaltar las cualidades técnicas del pintor y sus rasgos de inteligencia, e igualmente para señalar sus debilidades al momento de ejecutar un cuadro.

Gil Tovar trata de expresar una postura neutral frente al pintor santafereño. Sin embargo, parece simpatizar con la opinión de Marta Traba, más acorde con un pensamiento de mitad de siglo XX en el que hay una mirada crítica hacia la religión, el arte y los artistas que estaban al servicio de ella. En opinión suya, Vásquez fue básicamente un *artesano experto* que cumplió decentemente una función de representante de la escuela Sevillana. El historiador defiende con vehemencia la memoria y la necesidad de la preservación de su obra y de su nombre como patrimonio histórico nacional. En síntesis, el valor de la obra de Vásquez obra es más histórico que actuante, por haber sido este “más un fecundo trabajador de gran talento que un genio de la expresión” (Gil Tovar F., 1976).

2.1.7 LA OBRA DE GREGORIO VÁSQUEZ

Esta edición de 1980, posterior al pequeño libro titulado *Gregorio Vásquez, pintor por excelencia*, es una extensión de este, y tiene una correspondencia literal en algunos pasajes. Es una edición con una presentación muy superior en cuanto a tamaño, y tiene un agregado importante que consiste en el comentario de obras o fragmentos de estas, acompañados con su respectiva ilustración a color, parte que ocupa más o menos la mitad del libro. También podemos encontrar allí el análisis de rayos X de un par de pinturas del pintor neogranadino.

El comentario a las imágenes es una ampliación mucho más completa e ilustrativa, con lo cual el autor recalca o complementa comentarios que pueden ir desde el estilo pictórico, la composición y las referencias a las que recurrió el artista para la creación de las imágenes.

En su corpus o esencia, es un texto que no añade ni cambia nada a lo expuesto en el texto anterior del año 1976.

2.1.8 HISTORIA Y ARTE EN EL COLEGIO MAYOR DEL ROSARIO

Consiste en una edición de lujo cuyo prólogo fue escrito por el rector de esta universidad. Con un criterio conservador describe al colegio como monumento magnífico, obra cultural de España en América. El valor de esta publicación, según expresa Álvaro Tafur Galvis en el prólogo, radica en que mediante el estudio de las obras que hacen parte de la colección del Colegio se logra contar su historia, que además se corresponde con la historia misma del país.

Se recorre la historia del Colegio, desde su fundación en 1653 hasta 1980. El relato incluye: eventos y conflictos en torno al funcionamiento de la institución, fotografías frontales y aéreas de las construcciones que conforman el Colegio, que a su vez incluyen descripciones del estilo arquitectónico, etapas de conformación de las estructuras, sus modificaciones a través del tiempo y la mención de los arquitectos que trabajaron en estas.

Una segunda parte consiste en la transcripción de documentos oficiales relacionados con su fundación, administración, estatutos y discursos (como el de José Celestino Mutis en defensa del sistema copernicano).

El libro consta del comentario de treinta obras que abarcan un espectro de técnicas desde pintura, escultura, mobiliario, hasta platería, y la selección se basa en sus valores significativos ligados al patrimonio nacional y a la historia del colegio o que son importantes dentro de la obra de los artistas que hacen parte de la colección.

Las obras, que comprenden los siglos XVII al XX, tienen como temas a vírgenes, retratos de monjes, escenas bíblicas, retratos de personalidades de la comunidad rosarista, bargueños, revestimiento de fachadas, tallas, imágenes de santos, alegorías a asuntos propios de la academia como graduaciones, retratos de alumnos destacados, personajes de la realeza española, la escultura del fraile Cristóbal Torres y retablos.

El libro cierra con un catálogo general ilustrado de los objetos que conserva el Colegio Mayor. Gil las agrupó según su ubicación en diversos lugares del claustro, excluyendo el orden cronológico. El total de obras alcanza los 139 elementos. De cada obra nos es proporcionada información básica, como el autor, año de realización y dimensiones.

El comentario de las obras sigue una estructura de análisis que es una constante en Gil Tovar, quien inserta la obra en la línea histórica del colegio, define el estilo de la obra y dibuja la anatomía de la misma y, cuando se trata de obras de bulto, hace referencia al origen o referencias que puedan hacerse de algunos de los elementos de la obra y especifica las transformaciones que haya tenido en el tiempo. Cuando se trata del caso de algunas alegorías, nos señala el episodio concreto al que se refiere la imagen.

2.1.9 EL ARTE COLOMBIANO

El libro abarca los siguientes momentos: el periodo aborigen, el periodo colonial, el siglo XIX y el siglo XX. Contiene una consideración final, y ediciones más recientes contienen un apéndice especial titulado “Los últimos años” en el cual refiere novedades ocurridas entre 1985 y 1995.

El primer capítulo, dedicado al periodo prehispánico, es desarrollado por técnicas de la siguiente manera: alfarería, cerámica, escultura y orfebrería. En general es una descripción objetiva acerca de las técnicas, métodos y características formales.

Posteriormente trata sobre lo sucedido en términos de artes plásticas en este territorio, en la época de conquista y colonización que inicia hacia la mitad del siglo XVI. El autor describe los cambios en términos religiosos, culturales y sociales que se dieron y afectaron a las poblaciones indígenas locales. En opinión del autor, los temas referentes a las culturas prehispánicas competen a la arqueología de la historia y no a la historia del arte. El tema del arte virreinal se refiere al gusto de las altas esferas sociales a partir de la segunda mitad del siglo XVIII (después de 1740 se confirma la calidad de virreinato del territorio neogranadino), época en que hay una preferencia por lo afrancesado (que había ganado terreno en España) y el temario religioso insistente de la conquista cede un poco ante los retratos de los altos funcionarios. Sobresale la reseña sobre el pintor Joaquín Gutiérrez, cuyo trabajo recoge aspectos criollos y mestizos en retratos de “pose” oficial dieciochesca.

Hay una parte dedicada a la corriente popular, consistente en las imágenes producidas por los devotos para el ámbito doméstico. La *artesanía colonial* también tiene aquí su espacio,

el cual comprende la producción de objetos de uso cotidiano, hechos en materiales como los metales y la tierra (en lo que tiene que ver con la alfarería hubo una mezcla entre las técnicas locales de los indígenas y las traídas por los españoles). Así mismo, se introduce la ebanistería y la taracea (fino embutido- revestimiento de maderas).

El libro rastrea la evolución de los hechos y resalta cambios que se reflejan en la plástica, como en el periodo que inicia con la independencia en 1819 (un “retroceso” en la representación naturalista, es decir, un primitivismo que, afirma Gil Tovar, luego será retomado por artistas pop contemporáneos). A finales del siglo XIX comienza una *fórmula internacional academicista* a la que Colombia se integra y que se da mediante la formación de artistas en academias de Roma, París o Madrid, y que transmiten sus conocimientos a su regreso.

El libro finaliza con el relato de la naturaleza de este periodo de internacionalización, en el que se dan fenómenos culturales como el indigenismo, en opinión de Gil Tovar un fenómeno más de importación, en este caso procedente de México, que surge como una ideología con aspiraciones de adquirir conciencia propia, promulgar un arte patriótico y con mensaje social. Todo esto en su opinión fue algo superficial y retórico que, sin embargo, aportó al arte nacional la pintura mural.

A partir de la década de los cincuenta y de los sesenta, los artistas locales se incorporan a las corrientes diversas de la *escuela internacional*, proceso al que se asiste aún, para el autor, en el momento en que se finaliza la edición del libro.

2.1.10 IGLESIAS COLONIALES BOGOTANAS

En este libro se puede apreciar claramente el poder de descripción, la erudición y capacidad de investigador de Gil Tovar.

Paradójicamente inédito, este texto comprende un análisis de doce iglesias coloniales que conforman un recorrido relevante para ilustrar este periodo. El libro es una rareza, ya que lo que está disponible es al parecer su manuscrito original escrito a máquina y cuyo ejemplar se encuentra disponible en la biblioteca Luis Ángel Arango. El manuscrito comprende un itinerario por la zona más antigua de Bogotá, iniciando en la plaza de Bolívar y terminando en el parque Santander. Llama la atención la minuciosidad del trabajo realizado por Gil Tovar en todo sentido, desde calcular el tiempo que se emplearía en hacer el recorrido, el número de cuadras que abarca y, por supuesto, el estudio de cada una de las iglesias. Este estudio incluye: años en que fueron construidas, procesos de cambio a través de los años, nombres y perfil de los arquitectos y artistas involucrados, descripción de los estilos aplicados en diferentes partes de las construcciones, referencia a las esculturas, imágenes de bulto, mobiliario, ornamentación y pinturas que conforman las iglesias. Además, el libro incluye información sobre ciertos museos, edificios públicos y lugares de interés de la misma época, todo con el objetivo de rescatar el valor y contenido histórico del periodo del gobierno español en territorio colombiano.

Las iglesias que fueron examinadas son: la Catedral, la Capilla del Sagrario, la Iglesia de San Ignacio, Iglesia de Santa Bárbara, Iglesia de San Agustín, Iglesia de Santa Clara, Iglesia de la Concepción, Iglesia de San Juan de Dios, Iglesia de la Candelaria, Iglesia de San Francisco, Iglesia de la Veracruz, Iglesia de la Tercera Orden.

Quizás sea el documento más completo y elaborado de este tipo de construcciones coloniales en nuestro país, en el que, como decía, es evidente el conocimiento erudito del historiador y su capacidad milimétrica de descripción visual.

2.1.11 ARTE VIRREINAL EN BOGOTÁ

Publicación titulada originalmente como *Arte colonial en Bogotá* y posteriormente catalogada como *Arte virreinal en Bogotá*. Es una edición realizada con el apoyo del grupo de ingenieros de Brasil CNEC para celebrar el aniversario número 450 de la fundación de Bogotá. Comprende dos textos, uno escrito por Álvaro Gómez Hurtado y que titula “El arte y la identidad americana”, y el segundo escrito por Francisco Gil Tovar, titulado “Conquista, Evangelización y Arte”. La publicación cuenta con un excelente registro fotográfico de obras tratadas en los textos, los cuales además están en tres idiomas: español, inglés y portugués.

Gil Tovar desarrolla el relato desde el momento en que el territorio colombiano inicia el proceso histórico de conquista y colonización, el cual se extiende por tres siglos, y analiza la huella visual de este proceso plasmada en la arquitectura, la escultura, la pintura, la orfebrería, el mobiliario y la talla ornamental.

El estudio de la producción de este periodo es organizado mediante la categorización de grupos étnicos, siendo los grupos principales los criollos y los mestizos. La mayor parte del texto está dedicada al estudio de la pintura en este periodo, como también tiene especial énfasis la escultura imaginal o religiosa. Como en todos sus estudios, Gil Tovar construye

su relato mediante un contexto histórico, revisión de fuentes primarias y documentos de archivo que dan las referencias para poder entender el porqué de las limitaciones o alcances de determinado estilo o técnica y, por supuesto, el discurso cuenta con la descripción técnica de los aspectos formales de las obras en los que también se vislumbra la afección evidente del autor por determinados trabajos y autores. Dentro del espectro *giltovariano* este libro se constituye como un apoyo valioso sobre el estudio de este tipo de arte en territorio colombiano desarrollado por las dos etnias en cuestión, y en el que se depura el contenido de los estudios realizados anteriormente. Es un notable esfuerzo que, como expresa el autor, se espera sirva para rescatar y despertar conciencia sobre la importancia de valorar y conservar el patrimonio artístico y cultural.

2.2 LA NATURALEZA DEL RELATO DE GIL TOVAR

Italo Stevo (1861 - 1928), según Udo Kultermann (1996), afirmó que “el presente dirige al pasado como a los miembros de una orquesta”. En este orden de ideas podríamos decir que G.T. logró conducir tres siglos de manifestaciones artísticas para producir un testimonio sinfónico armónico y completo. Su trabajo está estrechamente ligado a la tradición occidental de la escritura de la historia. La consideración social del artista que se puede apreciar en su obra ya está presente en la historiografía desde el primer Renacimiento italiano. En la mirada que se da al arte de la antigüedad ya está presente, no solo una transformación en este concepto de los artistas, sino también la concepción del arte

entendida desde un punto de vista histórico. Llama la atención que algunos de los criterios para juzgar las obras como por ejemplo el de la habilidad técnica, estén tan aferrados al arte de la antigüedad, en cuyas civilizaciones, Grecia y Roma, se alcanzó la habilidad que debe tener un buen pintor ⁴ (Kultermann, 1996).

Así como fue característico en Giorgio Vasari, Gil Tovar estudió y se apoyó en la literatura existente de modo consciente, y al igual que el historiador italiano concibió una evolución que se fundamenta en una teoría utilizada desde la antigüedad, en la que hay una infancia, una juventud y una eclosión. Pero a diferencia del artista e historiador italiano, y siguiendo con la fundación hecha por Johann Joachim Winckelmann en la historia del arte, se apartó de la acostumbrada biografía individual de artistas determinada por patriotismo y homenajes y pretendió llegar a los verdaderos atributos de una obra de arte a través del análisis formal. Gil Tovar, por otra parte, trazó el relato histórico a partir del estudio de fuentes literarias, teniendo contacto directo con las obras de arte, estableciendo así continuidad y un proceso evolutivo, juzgando desde criterios científicos, considerando el arte desde su dimensión histórica. En el caso de las etapas de evolución del arte colonial en la narración *giltovariana*, la primera etapa está representada en dos pinturas: el “Cristo de la Cruz”, obra que aparentemente sirvió a los jesuitas en sus misiones del Casanare a mediados del siglo XVI, y que es una de las pocas pinturas conocidas del periodo de la conquista; la segunda es el “Cristo de la Conquista”, conservado en la sacristía de la

⁴ Alberto Durero (1471-1528), quien también se ocupó de los fundamentos teóricos y científicos del arte, reflexionó sobre el arte de la antigüedad y hacía referencia a los antiguos precursores de la historiografía artística: “Ahora se puede escribir sobre lo antiguo que es este arte, quién lo creó primero, en qué estima lo tuvieron los griegos y los romanos y qué desarrollo alcanzó con ellos, la habilidad que debe tener un buen pintor o un operario. Pero quien desee saber de verdad, que lea a Plinio y a Vitrubio”.

Catedral de Tunja, del cual se afirma fue utilizado en la primera misa al fundarse la ciudad en 1538. Gil utiliza los adjetivos *espiritualizada* y *expresiva*, y además afirma que “con ella se inicia la historia de la pintura occidental en Colombia” (Gil Tovar F., 1975, p 744). La juventud de la pintura neogranadina sucede en la primera mitad del siglo XVII y está representada en el pintor Antonio Acero de la Cruz, criterio en el que concuerdan las historiografías de Gil y Giraldo Jaramillo. De la Cruz encarnó el conflicto estético entre los cánones medievales y las tendencias renacentistas. Con Acero de la Cruz, y con más incidencia de la dinastía Figueroa, se definen las características del grupo santafereño de pintura. El mayor de la dinastía Figueroa, Baltasar “el viejo”, es una figura prominente en esta historia. Como dato curioso, él se enamoró de una india, doña Inés, con quien incluso contrajo matrimonio. Sin embargo, este mestizaje en su vida personal no se aprecia en su obra pictórica.

En cuanto a su método de análisis para elaborar el trabajo histórico, podemos afirmar que, definitivamente, no es el método formalista para el cual, según la tesis de Konrad Fiedler, “el contenido propio de la obra de arte consiste en la forma” (Pérez Carreño, 1991). En el análisis que hace Gil Tovar los valores estéticos no son validados por sí solos y el juicio que hace de estos está fuertemente ligado a las consideraciones políticas y sociales. No se da solamente preponderancia a las cualidades puramente formales de la obra, sino que estas son valoradas principalmente por su condición de obras coloniales.

Sus estudios tienen elementos metodológicos de la sociología. El objeto de estudio es percibido como producto de las circunstancias sociales, haciendo en la totalidad de los

textos un análisis previo de los diversos componentes sociales que determinan la gestación y modo de circulación de la obra artística.

La sociología del arte tiene sus orígenes en el análisis de las particularidades y generalidades dadas en los contextos de la actividad artística desde un enfoque científico, el cual se atribuye a Auguste Comte con la fundación del positivismo a mediados del siglo XIX. Sin embargo, es en el siglo XX que la sociología se estructura plenamente con sus propios métodos y objetos de estudio. Después de la segunda guerra mundial aparecen obras definitivas para la concreción de este método, por ejemplo, la *Historia social de la literatura y el arte* de Arnold Hauser, autor que Gil Tovar tiene como referencia bibliográfica. El estudio del arte desde la sociología es una ciencia multidisciplinar.

En el capítulo sobre arte barroco, Hauser formula la definición del mismo analizando la composición y las características de la sustancia del estilo. Hace referencia a la etimología de la palabra, lo que le sirve desde un aspecto lingüístico para configurar la apreciación del mismo dentro del pensamiento de los historiadores del arte, que así lo bautizaron. Luego hace un análisis historiográfico del estudio de Heinrich Wölfflin sobre el Barroco; el cuestionamiento sobre algunos de sus aspectos le permite plantear un punto importante de su método de análisis: primero, que la dinámica de cambios en la historia del arte no puede ser reducida a la dialéctica de los conceptos clásico-barroco, sino que es algo más complejo, puesto que reducirlos así implica el desconocimiento de un más amplio espectro de manifestaciones culturales que se dan en un lugar y en una época determinada. Segundo, aplicar esta lógica en los procesos históricos desconoce factores más complejos que suceden en la mentalidad de una época y los cuales son determinantes en la naturaleza de

un estilo. Arnold Hauser habló desde los aspectos sustanciales de un estilo, la formulación del enfoque del cual él piensa debe ser apreciado y, más allá, sobre la naturaleza del arte como manifestación que nos permite entender la naturaleza misma de la historia. Después de abordar los aspectos esenciales va a la descripción de las condiciones y caracterizaciones sociales sobre los que se justifica la primera parte. Los intereses políticos y religiosos, y la dinámica de la relación entre los distintos elementos que conforman el sistema social. A partir de los resultados de la disección de la mentalidad de la época se pretende comprender la obra de arte (Bozal, 1999).

Hauser dibuja la anatomía del complicado tejido social, político y religioso en el cual la acción artística procura crecer, las circunstancias que determinan cómo florece o cómo muere.

De la misma manera, Gil desarrolla sus análisis aplicando distintas disciplinas que influyen en el devenir de la sociedad, como la cultura, la economía y la política, y aunque deja en manos de la antropología los casos referidos al arte precolombino, cuando se trata del arte colonial hace uso de esta para crear el contexto explicativo de las obras. En los estudios de arte colonial de Gil Tovar los factores sociales determinan la creación artística; por ejemplo, la condición social del artista o la organización sociocultural del público, hasta aspectos más específicos como el mecenazgo, la comercialización del arte, la crítica de arte y el coleccionismo.

Uno de los capítulos del tomo 3 de la *Historia del Arte Colombiano* de Salvat titulado “Un Arte para la propagación de la Fe”, es un ejemplo de análisis parecido al realizado por Hauser, ya que de la misma manera traza el mapa político, social y religioso de la América

hispanica. En este desarrolla la segunda fase de penetración occidental, que consistió en la conquista religiosa. Hecho que liga al aspecto militar de las *expediciones*, o más bien invasiones a través del continente. También destaca aspectos como las órdenes del rey, la descripción de la misión del soldado conquistador, las vicisitudes en este proceso invasivo en las diferentes regiones, la constitución de los centros de evangelización según las Leyes de Indias, preámbulo que es la base para el posterior análisis y relato referente a la realización de imágenes, esculturas y templos.

Otro ejemplo lo podemos encontrar en “Los primeros pintores criollos” en la *Historia del Arte Colombiano* de Salvat, en cuya introducción apoya su relato en una cita del genealogista Juan Flórez de Ocariz para describir a la población de Santa Fe en la primera mitad del siglo XVII. Gil Tovar (1975) afirma:

vivía una existencia sedentaria, animada de vez en cuando por algún episodio provinciano a cargo casi siempre de la alta clase criolla (...) agradables, despejados, valientes, hábiles y sin dificultad para cualquier aplicación de su asunto en todos, afables y socorridos con los pobres y forasteros y reverentes del culto divino; y el mujeriego, hermoso, de buen donaire y distinción, y lenguaje con honestidad, piedad y religión.

Más adelante cita de nuevo a Flórez de Ocariz para referirse a las pocas cualidades de los santafereños como trabajadores, quien afirma que Santa Fe es un lugar “con mucha gente ociosa (...) con habito de solicitar” (Gil Tovar F., 1975) y recurre a Gabriel Giraldo Jaramillo para complementarla, quien dice: “piden los seculares y los religiosos, se quejan

las autoridades civiles y los superiores de conventos e iglesias y todo el mundo se lamenta de su situación, pero ninguno trata eficazmente de remediarla” (Gil Tovar F., 1975).

Este método sociológico se evidencia en estos aspectos, pero también se puede establecer una relación parcial con el método iconográfico. Este surgió en el siglo XIX, pero se desarrolló propiamente a mediados del siglo XX, vinculado al Instituto Warburg de Londres, bajo la dirección del historiador y crítico de arte Erwin Panofsky. Este método busca la comprensión de las obras de arte dando primordial importancia a la imagen y a la relación entre la forma y el contenido, las cuales se complementan, permitiendo alcanzar una comprensión más completa de la obra. El objetivo es, entonces, analizar la relación entre una imagen y su significación. Esto implica que toda obra tiene una significación estética. Panofsky diseñó tres niveles para el análisis o interpretación de una obra:

1. NIVEL PREICONOGRÁFICO: es el registro de las impresiones sensoriales de los objetos reconocibles en la imagen.
2. NIVEL ICONOGRÁFICO: se identifican alegorías o contenido narrativo como historias, pero de forma meramente descriptiva, no interpretativa.
3. NIVEL ICONOLÓGICO: en el cual se desarrolla la interpretación en función del contexto histórico, cultural y social. Busca descubrir la significación consustancial o contenido, que se comprende investigando aquellos principios latentes en los que se manifiesta la mentalidad de una época, de una nación, de un grupo social, de una creencia filosófica, que es interpretada de una forma específica por una personalidad y sintetizada en una obra.

Gil hace este análisis iconográfico con mayor énfasis en los dos primeros niveles. Esto ocurre debido al hecho de que las imágenes eran en buena medida copias o reelaboraciones de temas y modelos importados, y por lo tanto no se detiene a analizar el significado profundo de las imágenes. En este nivel iconológico se hace más énfasis en la función de las imágenes y su relación con la mentalidad de la época, quizás porque el contenido de la mayoría de sus trabajos tiene un carácter pedagógico o enciclopédico dirigido a un grupo amplio de lectores. Sin embargo, en su libro titulado *La Pintura Flamenca en Bogotá*, un bello trabajo en el cual se percibe más afección por parte de Gil frente al objeto de estudio, y en el cual declara expresamente: “tratamos aquí de contribuir al conocimiento de la pintura flamenca en América con la que existe en la capital de Colombia, si no muy numerosa, sí de importancia suficiente para extrañarnos el que hasta ahora se haya ignorado tanto” (Gil Tovar F., 1964). El autor expone primero lo referente al arte flamenco en su contexto histórico siguiendo el modelo sociológico. Y al final tiene la oportunidad de dedicar un pequeño análisis iconográfico a cada obra incluida en el grupo de pinturas. En el siguiente ejemplo de análisis iconográfico, como en la mayoría de aproximaciones que hace a las imágenes religiosas, el nivel iconológico no tiene presencia significativa. Gil Tovar (1964) escribe:

en una línea muy parecida, aunque con calidad muy superior se halla el anónimo realista analítico autor de “Viejos rezando”, pequeña tabla muy bien conservada, propiedad de Don Alberto Prado. No hay en toda la colección que presentamos una pintura en que lo lineal se haya puesto más al servicio de los valores narrativos ni en que el color se haya tratado con mejor y más simple sentido compositivo de las manchas. Pintura algo

extraña esta, en que el foco atencional no es sino un fragmento de paño rojo en el mismo centro del cuadro, separando con su misma calidad plástica y su calidad vibrante los dos rostros decrepitos, ya piel y hueso, cuyas arrugas han sido registradas “notarialmente” por un dibujante recio y meticuloso hasta el extremo. En el centro y en la parte superior, un rotulo dorado recomienda con la Biblia las excelencias de la esperanza, copiando de la lamentación tercera el versículo 26 del libro de Jeremías: Bonum est praestolari cum silentio salutare Dei (bueno es aguardar callando el auxilio de Dios).

Bajo este micro-fotográfico realismo, que recuerda enseguida el de Marinus van Reymerswael, probablemente hay un gran pintor germánico-flamenco de la primera mitad del siglo XVI. A través de Renania, los acentos de Flandes habían penetrado en Alemania: Conrad Witz y Hans van Brussel, que se hicieron notar en Constanza; Scongauer, notable en el alto Rhin, y Herling, en Noerdlingen, recogieron la nota flamenca lo mismo que, más tarde, Cranach y Grien, Holbein y Grunevald, estos más personales. Casi todos ellos, empero, dibujaron con un afán de penetrar en el análisis de la realidad física y como queriendo buscar con una línea incisiva la verdad del objeto que puede tenerse por característica alemana aun bajo el peso de Flandes. Algo de todo esto nos dice esta tabla de formas torturadas, cuyo trasfondo tiene algo de crueldad y cuya intención obliga meditar.

Como se puede ver, hay un registro de las impresiones sensoriales de los objetos y la identificación de un contenido narrativo de forma meramente descriptiva, no interpretativa, sin que se desarrolle la interpretación de la imagen en función de su contexto ni se demuestre un interés por descubrir la significación consustancial o contenido.

2.3 CATEGORÍAS RACIALES EMPLEADAS POR GIL TOVAR PARA ESTUDIAR EL ARTE COLONIAL

Gil Tovar organiza en tres grupos raciales la época colonial, a cada uno de los cuales corresponde una producción artística específica. ¿Esta categorización correspondería a la misma que cuestiona Aníbal Quijano? Extendiendo un poco esta reflexión, ¿cómo podríamos analizar la obra del historiador español teniendo en cuenta la teoría decolonial de Walter Mignolo?

Para comenzar, Gil Tovar organiza este mapa racial y cultural con tres grupos principales. Esta división crea la plena identificación de cada uno de los tipos de producción con el grupo social del que se origina. Estos son: arte criollo, arte mestizo, arte popular. Como vemos, en esta definición quedan al margen los grupos del Caribe y del Pacífico.

El primero en la lista es el *arte criollo*. Fue realizado no solo por descendientes de españoles y europeos nacidos en América, sino por españoles y europeos de nacimiento cuyas obras reflejaron de algún modo el que Gil Tovar llama *ambiente americano*. El propósito de este arte fue la prolongación del *prestigioso arte europeo*. Arte cuyas

referencias consistieron en obras de taller y grabados en blanco y negro. El influjo de este arte se vio matizado por el entorno americano, lo cual origina un estilo con un acento, como lo llama Gil Tovar, *peculiar*, en el que estos trabajos manifiestan “la idea del conquistador gradualmente conquistado por su propia conquista” (Gil Tovar F., 1975).

El esfuerzo que realizaron los artistas criollos por mantener el nivel técnico ejecutado en escuelas como las de Sevilla fue notable. Entre los pintores criollos más notables están los Figueroa y los Vásquez, y en cuanto a escultura está Pedro Laboria, andaluz de nacimiento, pero quien desarrolló la mayor parte de su obra en territorio colombiano. En cuanto al caso de Vásquez, hay que indicar que aunque aquí le acuñe el término de criollo, Gil Tovar opta por ubicar al pintor neogranadino en un limbo entre un arte llamado colonial y el arte propiamente europeo (Gil Tovar F., 1955).

El segundo en esta jerarquía es el *arte mestizo*. Para clasificarlo, Gil Tovar determina que racialmente Colombia es un país en donde inició un proceso de mestizaje que ha determinado que más de la mitad de la población pertenezca a este grupo. Gil hace una diferenciación entre el mestizaje biológico y racial y otro artístico. El primero consistió en el resultado de la mezcla biológica entre la raza española y la india, y el segundo se refiere a la obra que “recibe y manifiesta de algún modo ciertos caracteres de las culturas conquistadora y conquistada” (Gil Tovar F., 1975)

Para Gil Tovar este es un arte difícil de apreciar, en el que más bien se percibe una ausencia de la pureza de dos mundos que se eclipsan en un objeto artístico en el que entre los elementos del arte europeo se mezclan elementos indígenas de forma tímida y disimulada, en forma de decoración geométrica plana o dispersos elementos del paisaje, dando origen a

un objeto cuyo “sabor oscuro e indefinible denuncia la unión de dos mundos en la obra” (Gil Tovar F., 1975)

La última categoría artística racial es el *arte popular* (artesanía), al cual Gil despoja de un carácter estético universal, el cual sí se puede atribuir al arte que está en el lado opuesto de este binomio, es decir, el arte culto. Es expresión sin fechas ni nombres sobre el cual se refiere el historiador así:

No es posible afirmar en términos absolutos la existencia de un arte plástico nacional referido a ningún país, pues siendo el de formas e imágenes un lenguaje universal, ninguno de sus signos pertenece en exclusiva a una nación. Hablar pues de arte nacional –a diferencia de la artesanía que, como parte del folclore que es, sí se puede localizar perfectamente- es poco riguroso y a menudo exagerado, como lo es toda actitud que pretenda encasillar en comportamientos geográficos, jurídicos o políticos el patrimonio de la expresión humana. (Gil Tovar F., 1975)

Del fenómeno mestizo deriva la clase popular colombiana. El arte popular es definido como el que expresa el gusto de la gente del común, que no tiene una formación artística profesional. Se caracteriza por que en este fluyen de manera espontánea, ideales, creencias y modos de ver y de sentir.

En el relato de Gil Tovar hay ambigüedad en sus interpretaciones del arte popular. Por ejemplo, dice que no es “un arte culto ni sabio, sino un modo, generalmente ingenuo, de

expresar la piedad toscamente”; por otro lado da atributos positivos: “De ahí⁵ la fuerza interna de estas humildes expresiones populares en las que el contenido prima sobre las formas y donde los procedimientos arcaicos y simples logran contribuir al poder de dicción” (Gil Tovar F., 1975).

La ambigüedad radica en la dimensión de la adjetivación en términos de tosquedad o ingenuidad. En los diarios de los viajes que Alberto Dureró realizó a los Países Bajos, registró sus impresiones sobre las piezas que de América eran traídas, de las cuales afirmaba con emoción que nunca en su vida había visto nada que alegrara tanto su corazón, dado el sutil ingenio que poseían las piezas hechas por los hombres extranjeros (Kultermann, 1996). Aunque difícilmente se puede percibir la misma emoción en los descubrimientos de Gil Tovar en el arte mestizo precolombino, al cual considera incluso que no es asunto de la historia del arte sino de la antropología, al final exalta la sinceridad de las piezas que hacen parte del arte popular, en el que el contenido prima sobre las preocupaciones estéticas y desde cuyos procedimientos arcaicos y simples, integrados inconscientemente del arte de cada de una de las regiones, obtiene su fuerza interna. La postura del autor es sentenciar el carácter marginal de estas formas.

El uso de una estratificación racial, aplicada tanto a grupos humanos como a las manifestaciones artísticas de un lugar en momento histórico, así como el uso de adjetivos como arcaico, torpe, mediocre, utilizados para describir rasgos del arte de la Colonia, son el

⁵ Se refiere a, cuando inconscientemente, los artesanos aplican a las interpretaciones de modelos europeos recursos y fórmulas de cada artesanía regional.

tipo de características de la narración, llamémosla eurocéntrica, que crean malestar entre los exponentes de la teoría de la decolonialidad.

Walter Mignolo⁶, una de las figuras más visibles en la ideología conocida como decolonialidad, dice que esta consiste en desobediencia política y epistemológica. La considera de centro, pues él no comulga con la izquierda marxista, y está en contra de las ideologías imperialistas, racistas y sexistas. Esta ideología nace de la herida colonial, del sentimiento de inferioridad. Revisar la historia oficial, ser desobediente a esta, cuestionarla, es entonces una actitud política. El cuestionamiento o la estrategia contra el imperialismo epistemológico implica decolonizar el instrumento elemental con el cual se construye la realidad, que es básicamente el de las relaciones de poder que se reflejan en el lenguaje y las palabras. Estas pueden llevar una carga histórica que permite perpetuar estructuras de poder cultural (Maldonado Torres, 2007).

Por otro lado, Alfonso Mendiola (1955) plantea que la realidad *es* en tanto es observada. Es decir, que la realidad no existe por sí misma, sino que existe en tanto es observada e interpretada. En el repertorio de temas giltovarianos, el espacio dedicado a la producción artística del sector humano dominado es más bien reducido en comparación con el arte oficial de la época. Quizás esto es consecuencia de que el mismo proceso de selección natural histórica y las estrategias de conservación del arte popular han sido incluso más incipientes de lo que han sido en relación con el patrimonio de arte colonial criollo.

⁶ Mignolo es un semiólogo argentino nacido en 1941 y profesor de literatura en la Universidad de Duke, en Estados Unidos. Se le conoce como una de las figuras centrales del poscolonialismo latinoamericano y como miembro fundador del Grupo modernidad/colonialidad.

La categorización de la creación artística basada en el concepto de raza hecha por Gil Tovar es también problematizada por el sociólogo y teórico político peruano Aníbal Quijano (1928), quien se ocupa de analizar el fenómeno de la globalización, cuyo origen ubica en la *creación* de América (re-definida y determinada por Europa) y en el capitalismo colonial-moderno y eurocentrado. Este se constituye en el patrón de poder mundial. Quijano dice que la idea de raza primero surge para denotar diferencias fenotípicas entre las personas que conformaron este primer conglomerado en la época de la conquista, pero este deviene luego en la construcción de diferencias biológicas, las cuales Gil trata de desligar de las categorías artísticas que esboza de la época, pero que sin embargo se constituyen en la base de dicha clasificación. De esta clasificación racial que se origina en este periodo de dominación europea en América surgen las relaciones sociales y las nuevas identidades asociadas a las jerarquías, sustentando el patrón de dominación colonial que se imponía. Esta idea de raza, afirma Quijano, “fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista” (Quijano, 2000).

El relato de Gil es ambiguo. ¿Es plenamente objetivo? ¿Es eurocentrista su enfoque? Si es así, ¿merece una revisión crítica? Inquietudes como las anteriores encuentran eco y son materializadas por el reconocido crítico de arte colombiano Eduardo Serrano, quien en el año 2003 escribe en la edición digital de la revista *Semana*, un artículo que expresa una sensación de inconformidad frente a la construcción historiográfica colonial que se ha erigido hasta el momento. Serrano (2003).dice:

Pocas épocas del arte colombiano han sido más incomprendidas y -con valiosas excepciones- más superficialmente analizadas que la transcurrida

entre los siglos XVI y XVIII, es decir, el arte colonial. La peregrina idea de que se trató de una producción artística sin personalidad que repitió con sumisión los preceptos del imperio, ha logrado filtrarse sin que se hayan examinado desprejuiciadamente sus logros y contexto. En consecuencia, ningún período del arte colombiano ha sufrido como el colonial los embates críticos de ese eurocentrismo que de manera tan tajante ha marcado la historia oficial del arte internacionalmente, inclusive en estos tiempos cuando se ha entendido a cabalidad que un trabajo artístico no puede ser comprendido ni juzgado sino devolviéndolo a los elementos de los cuales resulta, puesto que lo contrario equivale a separarlo del complejo histórico al que pertenece y a despojarlo de su verdadero significado.

No sabemos a qué valiosas excepciones se refiere Serrano, pero en el crítico se percibe la inconformidad hacia los conceptos bajo los cuales se ha juzgado con más frecuencia el arte colonial. Por otro lado, tampoco sería justo afirmar que los apartes a los que me he referido en la obra de Gil Tovar sean la sal en la *herida colonial* a la que se refiere Mignolo, cuando al fin y al cabo él cumplió la misión de rescatar, organizar y divulgar este patrimonio artístico que estaba, en muy buena medida, disperso y olvidado.

Serrano también se refiere a un elemento del proceso creativo en los artistas coloniales que bajo la mirada contemporánea recibe una nueva valoración; el elemento que se trastoca aquí es el de la copia por apropiación:

Las obras de todos estos artistas, sin embargo, han sido impugnadas con argumentos realmente extravagantes. Se les ha restado mérito, por ejemplo,

por estar basadas en grabados flamencos sin tenerse en cuenta que este apoyo también fue común entre los pintores europeos, ni que dichos grabados eran en blanco y negro y de pequeñas dimensiones, primando en ellos los patrones del dibujo (Serrano, 2003).

Desde una perspectiva actual, en vez de hablar de copia, que es un término que resta valor a una obra, se habla de apropiación como un enfoque del cual se puede partir para realizar una valoración nueva respecto a la creación artística de esta época. Gil explica las fuentes de los artistas de esta época que, como explica Serrano, eran grabados europeos que los pintores copiaban. Pero hoy se atribuye un rol creativo más activo al artista colonial, el cual desarrollaré en el siguiente subcapítulo.

Otro ejemplo de crítica a una valoración sobre arte suramericano es el alegato que el teórico peruano Juan Acha realiza sobre los dibujos del cronista y dibujante del mismo país Felipe Huamán Poma⁷. Sobre estos se ha tenido, según Acha, una apreciación sesgada desde una perspectiva renacentista, desde la cual se cuestiona su calidad. Acha piensa que en vez de esta visión semántica (naturalista), estos dibujos se deben apreciar desde una óptica pragmática (lingüística), porque la intención de los dibujos es comunicativa. No le interesaba la belleza formal, ni la perspectiva central europea. Esto implica una percepción del cosmos distinta y un propósito de las imágenes diferente. Acha cuestiona el problema de que la ausencia de realidad visual sea considerada como *torpeza, primitivismo o*

⁷ Fue un cronista indígena de la época del virreinato del Perú. Guamán Poma se dedicó a recorrer durante varios años todo el virreinato y a escribir su *Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno*, uno de los libros más originales de la historiografía mundial. En esta obra, de 1180 páginas y 397 grabados, que presuntamente terminó de escribir en 1615, muestra la visión indígena del mundo andino y permite reconstruir con mucho detalle aspectos de la sociedad peruana después de la conquista.

ingenuidad. Considera que estos atributos son “injustos y abusivos” (Acha, 2008) y que la destreza fotográfica en el dibujo no es un criterio para juzgar si un arte es superior a otro.

¿Aplicaría esta crítica al criterio de Gil que constantemente aparece como referente para juzgar las pinturas de la escuela neogranadina? Por ejemplo, el historiador español hace el siguiente análisis de la pintura “La Virgen de Chiquinquirá” (ca. 1955), del pintor Alonso de Narváez: “al margen de las afecciones devotas y del indiscutible prestigio de la tela (...), su interés como arte es casi nulo y se limita a la persistencia de la composición medieval (Gil Tovar F., 1975)

Este comentario es precedido por una cita de Fray Pedro de Tovar en la cual el cronista describe la pintura con gran entusiasmo. Para Gil es una declaración con los rasgos propios de la crónica de la época: “sencilla e ingenua”.

¿Es cuestión de ingenuidad? ¿O, como afirma Quijano, de enfoques e intereses? De todos modos, si se tiene en cuenta el llamado de atención de Serrano, considerando las sensaciones que personalmente suscitan algunos apartes del relato *giltovariano*, se puede decir que en el ambiente historiográfico local hay una necesidad de hacer una nueva valoración del arte de la época colonial.

Otro ejemplo lo encontramos en el pie de página de una imagen del pintor Pedro Fernández, a quien Gil inserta rápidamente en el molde compositivo medieval, y sobre cuya pintura más adelante se refiere así: “Es una pintura mediocre y convencional en todo, pero revela un nuevo nombre para la pintura colombiana del periodo hispánico” (Gil Tovar F., 1975). Esta apreciación podría crear disenso: ¿es en realidad una pintura mediocre? ¿Es la apreciación de una voz heredada a su paso por academias de pintura española que lleva a

juzgamientos de semejante rigor? Quizás semejante tipo de apreciaciones sobre una obra se podían permitir en aquella época, en que se presumía tal autoridad para expresarse de esta manera de piezas artísticas que, por encima de todo, terminan teniendo únicamente un valor histórico siendo despojadas de sus valores estéticos. Este tipo de juicios dejan la sensación de que es un arte europeo de segunda, visión que análisis actuales sobre los mismos temas matizan con ciertas consideraciones sociales que revaloran el juicio estético.

Esta reflexión será pertinente llevarla al aula de clases, como debate orientado a cuestionar las orientaciones unidireccionales de verdad, para encontrar nuevas caras en el poliédrico hecho artístico, en este caso enfocado a la revaloración del pasado. A propósito, es irónico que la edificación que fue el taller de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, el pintor más emblemático de la época, sea hoy en día un atareado negocio de fotocopias. ¿No es un lugar que debería ser preservado como museo? Quizás sean solo señales de la incomprensión de la que habla Serrano frente al pasado.

2.4 PARALELO ENTRE UN TEXTO DE GIL TOVAR SOBRE GREGORIO VÁSQUEZ Y UNO DE ÓSCAR GUARÍN MARTÍNEZ.

La obra de Gil Tovar se presentó en su momento como una versión que alcanzó más objetividad y un enfoque más amplio con respecto a versiones anteriores como las de Groot y Pizano. Sin embargo, como sucede con todo relato, se construyó desde su mirada particular. Como afirma Alfonso Mendiola (2005), es determinante la distancia temporal entre *las miradas* de distintas épocas; hay una distancia temporal entre la mirada del hombre del siglo XX a una del hombre del siglo XIX, entre Gil Tovar y Groot. Pero ¿así como la de Groot hoy es vista como fabulesca e imprecisa, cómo podría ser revaluada críticamente la visión de Gil Tovar?

Teniendo su relato un carácter científico y académico habría que pensar que su trabajo tendrá una vigencia histórica sin una eventual revaluación. Sin embargo, ya se expresó que, por ejemplo, desde la perspectiva decolonial, la estructura fundamentalmente eurocéntrica de este tipo de construcciones históricas puede ser revisada para generar nuevos enfoques. Para comparar las versiones de un mismo hecho o época, tomaré el caso de Vásquez Ceballos visto por Gil Tovar y una mirada más actual, la del artículo de Oscar Guarín Martínez titulado “Del oficio de pintar: hacia una historia social de los pintores Santaferreños en el siglo XVII”, publicado en el libro *El Oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*. Hagamos un paralelo entre este y el capítulo de Salvat escrito por Gil y dedicado a Vásquez y su obra.

<p>“Gregorio Vásquez y su obra”</p>	<p>“Del oficio de pintar: hacia una historia social de los pintores santafereños en el siglo XVII”</p>
<p>1. Intención de definir la naturaleza estilística del pintor.</p> <p>2. Intento de relato biográfico en el que se resalta una carencia de fuentes, poca veracidad de versiones anteriores.</p> <p>3. “Inventario” de su obra (número de obras y ubicación, primera obra conocida).</p> <p>4. Descripción de las fuentes de inspiración. Cuestiona la originalidad atribuida al pintor por historiadores anteriores como Roberto Pizano. Menciona el proceso creativo de tomar referencias de distintos cuadros y unificarlos en uno solo.</p> <p>5. Descripción de las cualidades del artista como dibujante y el rol del dibujo en su trabajo.</p> <p>6. Definición del sentimiento y el estilo.</p>	<p>1. Señala la escasez de fuentes disponibles. Sin embargo, hace una descripción de los protagonistas de la escena artística de la época, se apoya en Roberto Pizano, Luis Alberto Acuña, Francisco Gil Tovar y Guillermo Hernández de Alba. Respecto al último aclara inexactitud y capricho en algunas atribuciones de autoría de obras.</p> <p>2. Foco descriptivo sobre Vásquez Ceballos, intención de definir la naturaleza estilística del pintor en esencia en los mismos términos que Gil.</p> <p>3. Descripción de la organización y funcionamiento de los talleres de pintura, es decir, cómo estaba</p>

<p>7. Caracterización de una actitud estética.</p> <p>8. Análisis integral de la técnica y el oficio (dominio y habilidad, valoración en un contexto global e histórico, limitaciones, aciertos y desaciertos en la composición, manejo del claroscuro y el color).</p> <p>Conclusión y definición del lugar que el artista debe ocupar en términos históricos.</p>	<p>organizada la producción de arte (talleres familiares, gremios de corporación, cofradías, figura del maestro pintor). Es importante la inclusión de la transcripción de documentos de la época.</p> <p>4. Tipo de conocimientos que debían poseer los pintores.</p> <p>5. La “cocina” del oficio pictórico, es decir, descripción de la manipulación técnica de pigmentos y a quién estaban restringidos ciertos procesos.</p> <p>6. Las fuentes teóricas.</p> <p>7. Análisis de la producción colonial de imágenes desde los conceptos de copia y apropiación.</p> <p>8. Características legales de los contratos para el encargo de obras.</p> <p>9. Descripción de la condición social de los pintores.</p>
---	---

Es difícil hablar de puntos en común. Una impresión general es que el relato de Gil Tovar está instalado dentro del relato de la gran historia del arte, con insistente referencia a los estilos y artistas europeos. Por su parte, el trabajo de Guarín construye sus bases sobre un discurso más “naturalista” en términos de la descripción, llevándonos incluso al detalle de los procesos más íntimos o domésticos del oficio. Esto se refleja en la bibliografía, constituida en buena parte por investigación de fuentes primarias en el Archivo General de la Nación. Mientras que Gil Tovar califica la originalidad de Gregorio Vásquez como modesta (Gil Tovar F., 1975), porque basaba su arte en estampas, Guarín Martínez nos proporciona una visión diferente, como lo podemos apreciar en el siguiente fragmento:

Esto no significa necesariamente que el arte colonial no fuese original, a pesar de basarse en la copia de estampas y de cuadros. El proceso creativo estuvo supeditado por la técnica, pero los temas y tratamientos, las narraciones pictóricas y las representaciones estuvieron llenas de imaginación y de representaciones bastante originales del mundo religioso (Toquica, 2008).

Sin embargo, cabe anotar que Gil Tovar no reprocha del todo el hecho de la copia, afirmando que al fin y al cabo “el origen de una obra de arte es siempre otra obra de arte” (Gil Tovar F., 1975).

Guarín va más allá, señalando atributos originales presentes en el proceso creativo que, aunque Gil Tovar no desconoce, no recalca de la misma manera. Esto gira en torno a que, como explica Constanza Toquica, compiladora del libro *El Oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez* y actual directora del Museo Colonial, el debate central del que surgen estas apreciaciones se desprende de la pertinencia de aplicar el

concepto de arte a la pintura neogranadina que se produjo en los siglos XVII y XVIII, época en la cual esta práctica no era considerada como un arte sino como un oficio.

Guarín cree que hacer una valoración del arte colonial equiparándolo con el arte europeo es erróneo porque niega el contexto histórico particular en que aquel se produjo. Además, el arte colonial y el europeo manejaron conceptos estéticos diferentes ya que la función social del artista fue diferente; el aspecto técnico también muestra distancia respecto al modelo europeo (Toquica, 2008). Una especie de velo, plantea Guarín, puede tenderse sobre el historiador, y es el del arquetipo del artista mimado por la corte que nos legó el Renacimiento. El artista neogranadino tenía que dedicarse a oficios o trabajos diferentes al de pintor para poder sobrevivir. Por otro lado, en la Nueva Granada no fueron adoptados plenamente los estilos europeos como el gótico español o el renacentista, a diferencia de otras partes como Nueva España y Perú. Podríamos decir que esa influencia menos marcada dio mayor libertad a los artistas locales, refiriéndonos más exactamente a la arquitectura.

Guarín menciona otro aspecto importante, que es un rasgo de la Nueva Historia, y es el del actual desconocimiento de pintores marginados, lo que se puede evidenciar por el gran número de obras anónimas y cuadros de calidad inferior frente a nombres reconocidos.

3.DISEÑO DE UNA CARTILLA PARA ESTUDIANTES DE BACHILLERATO SOBRE LA OBRA HISTORIOGRÁFICA DE FRANCISCO GIL TOVAR

3.1 PROPÓSITOS

Divulgar la historia del arte a los estudiantes que estén cursando últimos grados de colegio escrita en Colombia y crear una familiarización con los autores que escribieron acerca de esta por medio de un material didáctico y de colección como lo es una cartilla de estudio que pueda ser difundida en colegios y centros de enseñanza.

3.2 TARGET

Estudiantes de ciclo cinco entre los 15 y 16 años de la Institución Distrital Educativa Colegio José Félix Restrepo, ubicado en la localidad cuarta de San Cristóbal en Bogotá.

Dicho target está constituido por estudiantes que *ad portas* de terminar sus estudios secundarios quieran conocer y familiarizarse con la historia del arte en Colombia y a su vez

encaminar su vocación hacia las diferentes manifestaciones del arte que están sentando un precedente en nuestro país.

La población a la que va dirigida esta cartilla fue elegida, pues, en términos de conducta o condiciones culturales y tiempos históricos que están cambiando constantemente. Una función importante que podemos realizar como docentes en las prácticas educativas aplicadas a la adolescencia es inculcar en los jóvenes un sentido de responsabilidad personal no sólo consigo mismos como personas sino también con su patria y su cultura, proporcionándoles oportunidades y ayudándolos a aceptar una responsabilidad adecuada para sí mismos y también para con las actividades de su comunidad y su familia.

La principal función de la adolescencia se basa en construir, consolidar e integrar el concepto que el joven tiene de sí mismo, el cual conduce a una jerarquía de identidad real y segura capaz de proporcionar un medio adecuado y herramientas necesarias para que como adolescente pueda formar su propia identidad.

Debe preservarse la integridad del joven como ser humano y el derecho a su intimidad como persona porque el principal propósito de la educación es desarrollar individuos libres y conscientes de sí mismos dentro de una sociedad democrática. Nuestro deber como docentes y adultos es guiarlos y facilitar el camino procurando ser guías verdaderos en el mejor sentido de la palabra. (Florian, 2001)

El enfoque apropiado para conducir el camino del joven consiste en dar a conocer las cosas por las cuales cabe esperar que un joven de cualquier sexo pueda mostrar interés. También se debe lograr alguna apreciación de sus necesidades, deseos, gustos y aversiones, y utilizar

estos conocimientos. De esta forma, esta cartilla se convertirá no en un fin en sí misma, sino en un medio para llegar a un fin.

Los puntos de referencia de esta etapa en el desarrollo de los jóvenes podemos describirlos como:

1. Durante esta etapa el joven asume el rol personal y social que con más probabilidades ajustará a su concepto de sí mismo, así como a su concepto de los demás.
2. En esta etapa surgen y se desarrollan intereses emocionales y se empieza a luchar por la independencia económica.
3. En términos generales, el adolescente siente una fuerte necesidad de lograr un estatus entre los que lo rodean y de ser reconocido en este medio. También es la época en que surgen intereses sexuales que hacen complejas y conflictivas las emociones y las actividades sociales.
4. También se producen rápidos cambios corporales y se revisan patrones motores habituales y la imagen que se tiene del cuerpo proceso en el cual se alcanza la madurez física. Es una época en que el individuo quiere conseguir experiencia y conocimientos acerca de muchas áreas e interpreta su ambiente a la luz de esa experiencia.
6. La adolescencia es una etapa de cambios y evaluación de valores en la cual se debe acompañar el desarrollo de los ideales propios y la aceptación de sí mismo. Es un tiempo de conflicto entre el idealismo juvenil y la realidad (Florián, 2001).

3.3 ELEMENTOS LINGÜÍSTICOS

3.3.1. ENCABEZADO

Autores de la historia del arte en Colombia: 1. Francisco Gil Tovar.

Considerando al grupo objetivo que está entre los 15 y 16 años de edad, el encabezado debe ser conciso y breve, apuntando con seguridad a la temática establecida, lo cual facilita el reconocimiento de la cartilla como un material de aprendizaje acerca de la historia del arte en Colombia y, a su vez, de cada uno de los autores que se enfatizarán en las publicaciones que se harán de la misma.

Es importante aclarar que el numeral corresponde a la edición de cada publicación, para que se sienta desde el comienzo un precedente cronológico que ayude a ubicar temporalmente al lector.

3.4 TEMAS DEL CUERPO

La cartilla titulada *Autores de la historia del arte en Colombia: 1. Francisco Gil Tovar*, está dividida en ocho partes: índice, prólogo, biografía, obra, fragmento de obra, valoración de obra, glosario y actividades, las cuales son fundamentales para hacer un desarrollo completo e integral de la temática.

Al abrir la cartilla aparece el índice, el cual cumple la tarea de ser guía fundamental en el curso de la lectura de la cartilla y en la comprensión de la línea conductora a través de los diferentes capítulos. Seguido a esto se encontrará el prólogo, en dónde se consigna una

breve explicación de la temática y una reflexión acerca de lo valioso de conocer sobre la historia del arte en Colombia y el propósito del autor al querer hacer un material educativo de este tipo; la extensión de dicho prólogo no pretende ser de más de una hoja, lo cual facilita la lectura y la comprensión del propósito.

La “Biografía”, narra la vida del historiador del arte para la presente edición y se asume como fundamental puesto que a lo largo de la cartilla se crean conexiones importantes en cuanto a la vida y la obra del mismo, haciendo relevante el conocimiento de diferentes hechos presentes en su vida. No se abundará aquí acerca del contenido porque este se desprende del primer capítulo del trabajo.

La “Obra” se fundamenta en cinco libros referentes al arte colonial escritos por el historiador del arte en Colombia Francisco Gil Tovar (*Fortalezas de Cartagena, el Museo de arte colonial, El arte colombiano, La obra de Gregorio Vásquez y La pintura flamenca en Bogotá*), los cuales ya hacen parte del desarrollo del tema que compete al grueso de la cartilla. Comentados ya en el capítulo 1 del presente trabajo, se presentará a los estudiantes una sintética descripción de los mismos para que conozcan acerca de su contenido y además tengan un modelo de descripción de textos que les sirva como metodología para trabajos individuales de otras materias escolares.

En “Fragmento de obra”, se transcribe un capítulo del libro *El arte en Colombia* que corresponde completamente a la historia del arte colonial en Colombia, desarrollada en un periodo y espacio determinados que relacionan directamente la obra de Francisco Gil Tovar y desarrolla una idea más exacta y completa de lo que fue el arte colonial en el actual

territorio de Colombia. La colocación del fragmento de la obra del historiador contribuye a cimentar la idea investigativa de la consulta de las fuentes primarias para saber exactamente qué planteó el autor. Este principio científico es una demanda del sistema educativo contemporáneo con la cual nuestra cartilla desea contribuir.

La valoración de la obra *giltovariana* invita al lector a adquirir herramientas y a dar una postura y lectura crítica acerca de la observación de Francisco Gil Tovar en torno a la temática propuesta a lo largo de la cartilla. El acercamiento, mucho más sintético que el mostrado en el capítulo 2 de la presente investigación, cumple una función teórica pues descubre de manera amena algunas de las aristas fundamentales del relato historiográfico del autor; pero también realiza una función metodológica porque muestra un modelo de análisis que el lector puede emplear en otras circunstancias y temas de su interés o propios del entorno escolar.

Para finalizar con la parte teórica se encuentra un glosario que facilita la lectura y explica diversos términos que el lector puede desconocer. Luego, hay un espacio de juegos didácticos para comprobar el conocimiento de los temas que son tratados en el texto.

3.5 ESTRUCTURA FÍSICA

De acuerdo con lo establecido, la cartilla se plantea tipo *fanzine*, con medidas de 21 x 21 cm. (cuadrado), con un estimado de 50 a 55 hojas, cosida a caballete. El propósito de hacer la cartilla tipo *fanzine* obedece a que se conoce como un recurso didáctico y ligero para la

propagación de contenido educativo. La extensión de la cartilla es mayor que la de un fanzine normal puesto que la temática así lo exige.

3.6 ESTRUCTURA VISUAL

La cartilla está planteada de una manera visualmente muy orgánica y limpia, apuntando al minimalismo como recurso estético principal porque refleja en su forma básica el contenido educativo y además elimina el efecto de elementos pesados a la vista. El propósito busca que el contenido sobresalga más allá de la forma, es un diseño calmado que lleva al estudiante a ir al centro de la pieza y no genera ruido visual alguno al momento de la lectura, teniendo en cuenta directrices formales del minimalismo como: el color, la escala y el espacio circundante.

La gama de colores que se escogió para el desarrollo de la cartilla en general es:

Amarillo C:2 M:22 Y:100 K:0 (Títulos y subtítulos) puesto que este color es primario en el círculo cromático, es un color cálido y de acuerdo con su significado transmite optimismo, alegría, felicidad, energía, brillo, calor, inteligencia. Es un color muy descomplicado, ideal para vincularlo al ocio, es un color vital y alegre, estimula la actividad mental y genera energía muscular. Es muy adecuado para asuntos vinculados a actividades para niños. Azul C:100 M:76 Y:33 K:22 (texto grueso) este hace contraste con el amarillo al ser opuesto en el círculo cromático, es el color universal de la tipografía impresa en cualquier lugar del mundo. Está vinculado a la estabilidad y profundidad. Representa la frescura, la espiritualidad, la confianza, la libertad, la paciencia, la lealtad, la paz y la honradez. El azul

es un color frío, ligado a la inteligencia y la consciencia. Tiene un efecto de calma y tranquilidad. A nivel de comunicación se puede usar con servicios que tengan que ver con la limpieza y la frescura. Negro C:0 M:0 Y:0 K:100 (enunciados y recomendaciones) puesto que es un color neutro y hace contraste con todos los colores.

Tipográficamente se decidió utilizar dos fuentes específicas. La primera, llamada *Santral*, es una tipografía que cumple con las reglas estéticas específicas que se quieren utilizar en la cartilla puesto que está diseñada para dar un equilibrio ideal de perfección geométrica y una impresión óptica agradable; el diseño preciso de *Santral* conduce a una comunicación clara y confiable con el lector. La segunda tipografía, llamada *Mahe*, es una tipografía creada por un estudiante de artes y publicidad de la Tadeo; el diseño de *Mahe* está destinado a lucir como fresco y amigable, maneja sus letras en tamaño capital y es claro, produce un sentido de llamado de atención a simple vista. Estas tipografías fueron escogidas para ser dupla puesto que atraen y son armoniosas a la vista, no producen un exceso visual y causan un efecto de serenidad y limpieza que complementa satisfactoriamente el propósito que quiere cumplirse.

Ilustraciones, collage y diseño de actividades. Uno de los propósitos de la cartilla es que el lector se sienta involucrado con la misma, por este motivo se ha decidido presentar algunas ilustraciones realizadas por estudiantes de la misma institución, que con sus habilidades artísticas han querido recrear algunas obras ilustres del arte colonial. Por motivos de derechos de autor no se han puesto fotografías tomadas de la web, sino que se han reproducido una serie de collages que hacen más interesante el proceso de análisis y reflexión acerca del texto. Con respecto al diseño de las actividades, se les ha dado un toque

orgánico en la parte gráfica para hacer más entretenido y descomplicado el momento de realizarlas. Se utilizó la misma gama de colores mencionada anteriormente, pues se trata de cautivar al lector con un lenguaje didáctico y cercano a él para la resolución de cada una de las actividades propuestas.

3.7 CONTENIDO DE INVESTIGACIÓN LITERARIA

Es la base de la cartilla, es el material bibliográfico y de investigación dispuesto para hacer el desarrollo de la misma.

3.8 PROGRAMAS DE DISEÑO

In Desing e Illustrator son indispensables para hacer todo el proceso de diagramación y bocetación de la cartilla puesto que a partir de ahí se obtendrá como resultado el cuerpo físico de la misma.

3.9 ILUSTRACIONES Y FOTOGRAFÍAS

Con este material se pretende dejar un mensaje claro y un referente cercano al lector. Se optó por la creación de piezas gráficas y collages fotográficos propios, para eludir derechos de autor y poder, de esta manera, lograr una difusión mayor. La cartilla posee ilustraciones de Mónica Zapata, fotomontajes realizados por el autor de esta investigación y dibujos elaborados por el target actual de la cartilla.

CONCLUSIONES

La indagación, recopilación de información y creación de la cartilla permitió analizar factores determinantes en la obra de Francisco Gil Tovar. De esta forma, las conclusiones de esta investigación pueden presentarse de la siguiente manera:

La obra de Francisco Gil Tovar constituye un importante panorama histórico del arte en Colombia, desde el arte precolombino hasta el arte moderno del siglo XX, con una visión del arte del país narrada con la mesura que requiere un enfoque didáctico, constituyéndose en un manual necesario para todo interesado en temas de la cultura artística colombiana.

Ante el objetivo de indagar la trayectoria de Francisco Gil Tovar, el rastreo de su biografía, la comparación de su trabajo con otros más recientes sobre los mismos temas históricos y los cuestionamientos propuestos por el discurso decolonial dan cuenta de que el enfoque eurocentrista marca aspectos sustanciales del relato *giltovariano*.

Respecto al objetivo de identificar si la creación del relato *giltovariano* posee un sesgo eurocentrista, existen conceptos y elementos que remiten a ello. Sin embargo, se puede aseverar que la vivencia de haberse formado en Europa y luego trasladarse a Colombia generó en la obra *giltovariana* un sutil mestizaje donde se amalgamaron realidades provenientes de diversas culturas, para configurar en algo inédito. De hecho, ciertos enclaves teóricos como lo criollo, lo mestizo y lo popular, le sirven para exponer rasgos propios del arte colonial producido en el actual territorio de Colombia; siempre en comparación con un modelo metropolitano de calidad inalcanzable para el artista neogranadino. No obstante, Gil Tovar destaca, por ejemplo, rasgos estéticos como composiciones geométricas propias de los indígenas, insertadas en composiciones religiosas.

A través del estudio de la vida y obra del historiador Francisco Gil Tovar se reflexiona sobre la importancia de la preservación del acervo cultural de una nación como fuente de aprendizaje y descubrimiento del conocimiento artístico y social, rescatando la condición fenomenológica de estos aspectos.

La figura de Francisco Gil Tovar puede considerarse como un soporte historiográfico que permite estudiar la manera en que históricamente se ha construido nuestra identidad a través del relato histórico, insertado en un contexto global definido por el enfoque eurocéntrico. Como tal, estudiar su obra en la escuela reviste gran utilidad e importancia para generar conocimiento y reflexión alrededor de conceptos como el de patrimonio y de identidad, y también para generar conciencia acerca de la vital importancia del oficio del historiador en la construcción y preservación de los mismos.

Apreciar en contexto la obra de Gil Tovar, tanto en un nivel macro-histórico como a nivel de procesos historiográficos a nivel local, permite comprender las conexiones existentes entre el quehacer del historiador y otros procesos que se dan a nivel social, cultural y científico, haciendo de la producción historiográfica un ente orgánico que se transforma a través del tiempo.

En la época en que Gil Tovar llegó a Colombia, existía una preocupación por crear un relato sobre lo acontecido en el periodo conocido como colonial, comprendido entre los siglos XVI y XIX. Entre esta producción historiográfica hubo diferentes tipos de interpretación y de aproximaciones al arte llamado colonial.

El proceso creativo de adaptar contenidos complejos a los estudiantes requiere de un trabajo integrado al diseño estético y discursivo, así como a la formulación de actividades lúdicas que permitan el ejercicio de aprehensión de dichos contenidos.

La integración de los estudiantes en el proceso de elaboración de la cartilla, que en este caso se dio mediante la elaboración de dibujos alusivos a los contenidos de la misma, genera un interés más significativo en el tema trabajado. Para futuras producciones similares, involucrar al estudiante en la creación de otros elementos de las cartillas puede generar una actividad didáctica con beneficios significativos en el proceso formativo del estudiante, tanto en el aspecto cognitivo como creativo.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, J. (2008). *Las Culturas Estéticas de América Latina*. Mexico: Trillas.
- Bozal, V. ((1999). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor.
- Camacho, C. A., & F. Gil Tovar. (1968.). *El arte colonial en Colombia : arquitectura, escultura, pintura, mobiliario, orfebrería* . Bogotá : Ediciones Sol y Luna.
- Carvajal, J. (s.f.). *Daniel y Don Rafa en el maravilloso mundo de los muiscas*.
- Castillo Segura, C. C. (s.f.). *Gil Tovar en el escenario del arte moderno colombiano : aportes de la crítica de arte a la construcción social del patrimonio artístico*. Bogota.
- Florian, S. (2001). *Juegos Ingeniosos para adolescentes*. Bogotá: Aula Alegre Magisterio.
- Gallo, L. (1996). Francisco Gil Tovar, Del arte y el hombre. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, 304-305.
- Gil Tovar, F. (1954). *El Museo de Arte Colonial de Bogotá* . Bogotá : Imprenta Nacional.
- Gil Tovar, F. (1955). Es Vásquez Ceballos un pintor colonial. *Hojas de cultura popular colombiana*, 40-42.
- Gil Tovar, F. (1955). *Fortalezas de Cartagena* . Bogotá : Imprenta Nacional.
- Gil Tovar, F. (1964.). *La pintura flamenca en Bogotá*. Bogotá: Ediciones Sol y Luna.
- Gil Tovar, F. (1975). Del mal llamado arte colonial . *Arco (Bogotá)*, 57-60.
- Gil Tovar, F. (1975). *El Museo de Arte Colonial*. Bogotá.
- Gil Tovar, F. (1975). *Historia del Arte colombiano, Volume 3*. Barcelona: Salvat Editores.

- Gil Tovar, F. (1976.). *Arte colombiano*. Bogotá : Plaza y Janés Editores Colombia, .
- Gil Tovar, F. (1976.). *Gregorio Vásquez Ceballos : el pintor por excelencia* . Bogotá : Plaza y Janés.
- Gil Tovar, F. (1980.). *La obra de Gregorio Vásquez*. Bogotá : Carlos Valencia Editores ; Museo de Arte Moderno.
- Gil Tovar, F. (1982.). *Historia y arte en el Colegio Mayor del Rosario*. Bogotá : Ediciones Rosaristas, .
- Gil Tovar, F. (1986). *Iglesias coloniales bogotanas : itinerario - guía*. Bogotá: Banco de la República. Subgerencia Cultural.
- Gil Tovar, F. (Mar. 1977). Criollismo y mestizaje en la expresión del colombiano. *Revista javeriana*, 53-55.
- Gómez Hurtado, A. -G. (1987). *Arte virreinal en Bogotá*. Bogotá: Villegas Editores.
- Guash, Y.-R. G. (2013). Francisco Gil Tovar, Recuerdos entre Granada y Nueva Granada. *Quiroga*, 90-102.
- Guerra, C. E. (s.f.). *Modelos epistemologicos y metodologicos en el desarrollo de la historia*.
- Hernandez Diaz, M. (s.f.). *ABACOLANDIA*.
- Kultermann, U. (1996). *Historia de la historia del arte : el camino de una ciencia* . Madrid: Akal Ediciones.
- Lopez, G. R. (2009). *Andalucía y America-Cultura Artistica*. Granada: Atrio.
- Maldonado Torres, N. (2007). Walter Mignolo:una vida dedicada al proyecto decolonial. *Nomadas*, 186,195.
- Martinez, J.-R. O. (s.f.). *Nimble Minds*.
- Melo, J. O. (s.f.). *Medio siglo de historia*. Obtenido de <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.7440/res4.1999.01>
- Mendiola, A. (2005). *El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado*. Mexico: Instituto Mora.
- Museo Colonial-Museo Santa Clara*. (s.f.). Obtenido de [http://www.museocolonial.gov.co/noticias/noticias/Paginas/Francisco-Gil-Tovar-\(1923-2017\).aspx](http://www.museocolonial.gov.co/noticias/noticias/Paginas/Francisco-Gil-Tovar-(1923-2017).aspx)
- Pérez Carreño, F. (1991). *K. Fiedler. La producción de lo real en el arte*. Madrid. Obtenido de wikipedia: [https://es.wikipedia.org/wiki/Formalismo_\(arte\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Formalismo_(arte))
- Quijano, A. (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales,.
- Rojas Cocomá, C. (2012). Tradición o revolución: La invención del arte colonial en la historiografía colombiana, en la década de 1960. *Memoria y Sociedad* 16, 54-69.
- Ruiz Torres, P. (1993). *La Historiografía*. Madrid: MARCIAL PONS.

Serrano, E. (2003). *Semana*. Obtenido de El arte colonial: en mora de revaluarse: <https://www.semana.com/especiales/articulo/el-arte-colonial-mora-revaluarse/61851-3>

Toquica, C. (2008). *El oficio del pintor : nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez* . Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.

Tovar Zambrano, B. (1983). *La colonia en la historiografía Colombiana*. Bogotá: editorial presencia U.Nal.

ANEXOS

TABLA 1

TEMAS DESARROLLADOS POR GIL TOVAR

Pintores	Arquitectura colonial	Guías lugares	Pintura	Ilustraciones	Periodismo-comunicación	Artículos Arte-Artistas - crítica-	Libros arte- crítica-literatura-pedagogía-sociología
1.Forma y color 15 figurativos	2.Manual de historia de Colombia	3.Breve guía de Norte de Santander	5. La pintura flamenca en Bogotá.	10.El niño de los pájaros de barro : biografía de don Marco Fidel Suárez	12. 40 respuestas sobre el periodismo y su enseñanza	14. ¿A dónde va el cine?	13. ¿A dónde va el arte?
4. Cogollo	7.El Museo de Arte Colonial de Bogotá		82.Una serie de pinturas flamencas en la Iglesia Bogotana de Egipto.		El revolucionario futuro de la comunicación-artículo	15.Algunas causas del nuevo arte	19. Arte colombiano – arte precolombino
6.Zurbarán [registro sonoro]	11. El arte colonial en Colombia		117(segunda numeración)Arte virreinal en Bogotá = Colonial art in Bogota =(coautoría)		Iniciación a la comunicación social : periodismo, relaciones públicas, publicidad	16.Algunas precisiones en torno a la pintura contemporánea	22. Colombia en las artes

9. Jim Amaral : pintor, escultor	25. De la imagen de arte a la imagen de devoción [registro sonoro]-arte Chiquinquirá				56.La formación del comunicador social-artículo	17. América frente a la reespiritualización del arte	23. Cómo se edita un libro
Gregorio Vásquez Ceballos : el pintor por excelencia	Fortalezas de Cartagena					18. Andalucía sin pandereta	26. Del arte llamado erótico
La obra de Gregorio Vázquez	Historia del arte, e iniciación al conocimiento de los estilos :arquitectura, escultura, pintura					20.Artistas gráficos suecos	El arte colombiano /
Las esencias del Barroco [registro sonoro] /Conferencia presentada en apoyo a la exposición presencia de Zurbarán en América,	Iglesias coloniales bogotanas : itinerario - guía					24. Criollismo y mestizaje en la expresión del colombiano	El arte : temas y precisiones
104.(traducción) - Raúl Álvarez : su obra	the Colonial Art Museum of Bogota					Del mal llamado arte colonial	El hombre contemporáneo : Jorge Riveros /diseño del hombre masa-sociología
Jorge Riveros /						Disgresión sobre el cuerpo, el alma y el espíritu de Hispanoamérica	Introducción al arte
Aves del paraíso : Alicia Tafur-(coautoría Marta Traba)						El arte y su crítica	La España que se refleja en sus escritores
El pintor de la luz : Ricardo Gómez Campuzano 1891 – 1981 (presentación)						España, europeidad, cristianismos / Esquema y drama del arte actual	Últimas horas del arte : (1960-1980)
120 (segunda numeracion)Una mirada que incide : 1998-2011 / Duván ; textos de Maestro Gil Tovar, Jaime Fábrega, Albert Canals.						Está bien o mal : los mismo da (es otro salón)	Una introducción al arte : temas y precisiones para la apreciación artística
						¿Existe en rigor una cultura colombiana?	Visión breve de Ibero América
						Exposiciones en Bogotá : Erwin Kraus	Mentira del arte : ensayo
						Exposiciones en Bogotá : José Vicente Rivera	Breviario de arte y crítica /(similar a artículo #67)
						Exposiciones en Bogotá : Juan Margenat Serracán	103.El arte colombiano /
						Exposiciones en Bogotá : Julio Acuña	Historia y arte en el Colegio Mayor del Rosario
						Exposiciones en Bogotá : Marco T. Salas Vega	108.El paisaje : la acuarela : el papel : el pintor
						Ideas del arte	

						español en unas mil palabras	
						La colección de pinturas de la biblioteca "Luis Ángel Arango", núcleo inicial para un posible museo de arte moderno	
						55.La exposición retrospectiva de Díaz Vargas	
						La muestra anual de la asociación de pintores y escritores	
						La pintura	
						La pintura y la escultura españolas en su momento presente	
						Las acuarelas de Caliván	
						Las estatuas agustinianas	
						Luis Alberto Acuña : Santo Cristo de La Vega	
						¿Nacionalismo en arte?	
						No sólo volúmenes y formas	
						67.Para un breviario de crítica artística	
						Peculiaridades del barroco hispanoamericano en la pintura	
						Pintores ecuatorianos	
						Pintura y música iberoamericanas de hoy	
						Recuerdos granadinos de Falla y de Lorca	
						Revolcón al gusto	
						Ser universitario /	
						Sobre dos posibilidades del arte en Hispanoamérica	
						Trayecto y sentido del arte en Colombia	
						Trayecto y signo del arte en Colombia	
						Un glosario de la comunicación humana	
						Unas curiosas tablas del taller de Vázquez Ceballos	
						Universidad, hombre, técnica	
						Vanguardia en crisis /	
						Veinte notas sobre humanismo	
						Visión del hombre a través del arte	
						¿Zurbarán, barroco?.	
						Artes Plásticas- Vázquez de Arce y Ceballos, Gregorio, 1638-1711.	
						En torno a	

						Guayasamín	
						Humanismo hacia el futuro : fragmento	
						Eduardo Ramírez	
						Lo humanístico en la formación de la conciencia personal	
						Fratel Venzo	
						La Aurora : Iglesia de Santa Bárbara óleo de Gregorio Vásquez Ceballos (1690).	
						¿Es Vásquez Ceballos un pintor Colonial? /	
						Gregorio Vásquez : dibujante /	

TABLA 2
ARTÍCULOS PUBLICADOS EN REVISTAS

TEORÍA CRÍTICA	PINTURA	SOCIOLÓGICO-ANTROPOLÓGICO	ARTISTAS	OTROS
¿A dónde va el cine?	Algunas precisiones en torno a la pintura contemporánea	Andalucía sin pandereta	Artistas gráficos suecos	Recuerdos granadinos de Falla y de Lorca
Algunas causas del nuevo arte	La pintura	24. Criollismo y mestizaje en la expresión del colombiano	Exposiciones en Bogotá : Erwin Kraus	Ser universitario
América frente a la reespiritualización del arte	La pintura y la escultura españolas en su momento presente	Disgresión sobre el cuerpo, el alma y el espíritu de Hispanoamérica	Exposiciones en Bogotá : José Vicente Rivera	
Del mal llamado arte	Peculiaridades del barroco	España, europeidad,	Exposiciones en	

colonial	hispanoamericano en la pintura	cristianismos / Esquema y drama del arte actual	Bogotá : Juan Margenat Serracán	
El arte y su crítica	Pintura y música iberoamericanas de hoy	¿Existe en rigor una cultura colombiana?	Exposiciones en Bogotá : Julio Acuña	
Está bien o mal : lo mismo da (es otro salón)		Las estatuas agustinianas	Exposiciones en Bogotá : Marco T. Salas Vega	
Ideas del arte español en unas mil palabras		Un glosario de la comunicación humana	La exposición retrospectiva de Díaz Vargas	
La colección de pinturas de la biblioteca "Luis Ángel Arango", núcleo inicial para un posible museo de arte moderno		Universidad, hombre, técnica	La muestra anual de la asociación de pintores y escritores	
¿Nacionalismo en arte?		Veinte notas sobre humanismo	Las acuarelas de Caliván	
No sólo volúmenes y formas		Visión del hombre a través del arte	Luis Alberto Acuña : Santo Cristo de La Vega	
Para un breviario de crítica artística		Humanismo hacia el futuro : fragmento	Pintores ecuatorianos	
Revolcón al gusto		Lo humanístico en la formación de la conciencia personal	Unas curiosas tablas del taller de Vázquez Ceballos	
Sobre dos posibilidades del arte en Hispanoamérica			¿Zurbarán, barroco?.	
Trayecto y sentido del arte en Colombia			Artes Plásticas- Vásquez de Arce y Ceballos, Gregorio, 1638-1711.	
Trayecto y signo del arte en Colombia			En torno a Guayasamín	

Vanguardia en crisis /			Eduardo Ramírez	
			Fratel Venzo	
			La Aurora : Iglesia de Santa Bárbara óleo de Gregorio Vásquez Ceballos (1690).	
			¿Es Vásquez Ceballos un pintor Colonial? /	
			Gregorio Vásquez : dibujante /	

TABLA 3

ILUSTRACIONES UTILIZADAS EN LIBROS DE ARTE COLONIAL

ILUSTRACIONES	1955	1968	1975	1976	1980	1984	1987
	Fortalezas de Cartagena	El arte colonial en Colombia	The colonial art museum	Vásquez Ceballos Pintor por excelencia	La obra de Gregorio Vásquez	El arte colombiano	Arte virreinal en Bogotá
1. Esquema de la bahía y principales fortificaciones de Cartagena de Indias en la actualidad	X						
2. Aspecto de la torre del reloj desde el mar	X						
3. Puerta y torre del reloj entrada	X						

principal a la ciudad amurallada							
4. La Plaza de la aduana al fondo la iglesia de San Pedro Claver	X						
5. Fachada de San Pedro Claver	X						
6. Puerta principal del Palacio de la inquisición	X						
7. Palacio de la inquisición	X						
8. Calle colonial	X						
9. Camino sobre la muralla	X						
10. Contrafuertes de la muralla	X						
11. Murallas de Getsemaní vistas desde el puente Román	X						
12. Batería en Boca Chica	X						
13. Garita en el fuerte del pastelillo	X						
14. Foso del fuerte de San Fernando en Boca Chica	X						
	1955 Fortalezas de Cartagena	1968 El arte colonial en Colombia	1975 The colonial art museum	1976 Vásquez Ceballos Pintor por excelencia	1980 La obra de Gregorio Vásquez	1984 El arte colombiano	1987 Arte virreinal en Bogotá
15. Garita y espigón en el fuerte de la tenaza	X						
16. Espigón del fuerte de la tenaza	X						
17. Aspecto exterior del fuerte de San Felipe	X						
18. Vista general del fuerte de San Felipe	X						
19. Castillo de San Felipe De barajas	X						
a. Patio del Museo de arte colonial.		X	X				
b. Detalle del plano de Tunja 1623							
20. Dibujo de principios de siglo de la antigua fachada de la catedral de Tunja		X					
21. Fachada de la catedral de Tunja		X					

22. Retablo mayor de la catedral de Tunja		X					
23. Fachada del sector central		X					
24. Techumbre de la capilla de los mancipe Tunja		X					
25. Detalle de un Pilar destapado en la catedral de Tunja		X					
26. Techumbre de la capilla del Rosario de Tunja		X					
27. Templo doctrinero de Sutatausa Cundinamarca		X					
28. Poza número 3 de Sutatausa		X					
29. Templo doctrinero de Oicata Boyacá		X					
30. Única Rosa sobreviviente de tasco Boyacá		X					
31. Interior del templo doctrinero de Topaga Boyacá		X					
32. Vista única de la Poza de Topaga		X					
33. Ejemplos de arquitectura popular del siglo 18		X					
34. Templo doctrinero de Cucaita Santander		X					
35. Sachica Boyacá		X					
36. Fachada del manierista templo de San Ignacio en Bogotá		X					
37. Detalles superior de la portada de la capilla del Sagrario en Bogotá		X					
38. Interior del templo de San Ignacio en Bogotá		X					
39. Esquema de la portada de la viña Grimani en Roma		X					
40. Detalle de la hermosa portada del Palacio de la inquisición en Cartagena		X					

41. Portada del templo de la compañía o San José en Popayán		X					
42. Detalle de la fachada Monumental de San Francisco en Popayán		X					
43. Fachada de la catedral de Santa Fe de Antioquia		X					
44. Reja de Mompox		X					
45. Portada barroca de una casona momposina		X					
46. Caja de la escalera de la casa del Marqués de Valdehoyos en Cartagena		X					
47. Reja con arco trilobulado Honda Tolima		X					
48. Interior de una casa colonial de Honda		X					
49. Cuesta de los herreros en Honda		X					
50. Vista de la calle de las trampas Honda		X					
	1955 Fortalezas de Cartagena	1968 El arte colonial en Colombia	1975 The colonial art museum	1976 Vásquez Ceballos Pintor por excelencia	1980 La obra de Gregorio Vásquez	1984 El arte colombiano	1987 Arte virreinal en Bogotá
51. Atlante del altar de la capilla con lateral		X					
52. Talla del arco toral del templo doctrinero en Tòpaga Boyacá		X					
53. Fachada general del conjunto Monumental de Monguí		X					
54. Escalera Imperial del convento de Monguí		X					
55. Relieves del costado occidental de la capilla mayor de San Francisco en Bogotá		X					

56. Relieve de la conversión de San Pablo retablo mayor de San Francisco		X					
57. Relieve de Santa Magdalena retablo mayor de San Francisco Bogotá		X				X	
58. Relieve del martirio de Santa Catalina		X					
59. Diagrama de la fachada de la capilla de la hacienda de la concepción departamento del Valle del cauca		X					
60. Diagrama traza original de Fray domingo de Petrés para la catedral de Santa Fe		X					
61. Rampa de acceso al adarve desde el patio de armas del castillo de San Fernando de Bocachica Cartagena		X					
62. Virgen llamada de la conquista convento de los padres dominicos Bogotá.		X					
	1955 Fortalezas de Cartagena	1968 El arte colonial en Colombia	1975 The colonial art museum	1976 Vásquez Ceballos Pintor por excelencia	1980 La obra de Gregorio Vásquez	1984 El arte colombiano	1987 Arte virreinal en Bogotá
64. Anónimo fragmento decoraciones murales casa del fundador Suárez Rendón Tunja		X					
65. Figura de Santa Ana obra de Laboria antiguo templo de Santo Domingo en Bogotá		X					
66. Angelino Medoro la oración en el huerto de Los Olivos catedral de Tunja		X					
67. Virgen que forma parte del Calvario de la capilla de los mancipe del Gran		X					

escultor sevillano Juan Bautista Vázquez el viejo							
68. Figura de la virgen con el niño Boyacá		X					
69. Figura de San Rafael Arcángel Talla en madera Tunja		X					
70. Figura de Cristo moribundo Talla en madera propiedad de Carlos Arbeláez		X					
71 San Joaquín y la virgen niña escultura de Pedro Laboria		X	X				X
72. Figura de San Antonio y el niño Jesús San Ignacio de Tunja		X					
73. Figuras de San Joaquín templo de San Francisco		X					
74. Figura de la inmaculada Concepción madres de la enseñanza de Bogotá		X					
75. Figura de la niña María parte integral del grupo de San Joaquín y la virgen niña monasterio de las madres Carmelitas descalzas de Bogotá		X				X	
	1955 Fortalezas de Cartagena	1968 El arte colonial en Colombia	1975 The colonial art museum	1976 Vásquez Ceballos Pintor por excelencia	1980 La obra de Gregorio Vásquez	1984 El arte colombiano	1987 Arte virreinal en Bogotá
76. Gaspar y Baltasar de Figueroa adoración de los Reyes Magos óleo sobre tela Museo de Arte colonial		X	X				
77. Baltasar de Figueroa al viejo purificación de la virgen Turmequé Boyacá		X					
78. Antonio Acero de la Cruz- Santo Domingo de Guzmán en la batalla de Monforte Museo de Arte colonial		X					

79. Posiblemente Gaspar de Figueroa imposición de la casulla a San Ildefonso con donantes colección de Germán Fernández Jaramillo.		X					
80. Atribuido a Baltasar de Figueroa Jesús entregado al pueblo iglesia de San Ignacio Bogotá		X					
81. Influencia de Zurbarán Santa justa iglesia de San Agustín Bogotá		X					
82. Baltazar Pérez de Figueroa El Arcángel San Miguel la sagrada familia Santos y Ánimas del purgatorio óleo y Temple sobre tela		X					
83. Baltasar de Vargas Figueroa virgen con el niño San Joaquín Santa Ana San José San Pío quinto Fray Cristóbal de Torres y caballeros de Santiago iglesia de las aguas Bogotá ó <i>Baltasar de Figueroa Virgen de los corazones óleo sobre tela 1660 iglesia de las aguas Bogotá</i>		X				X	
	1955 Fortalezas de Cartagena	1968 El arte colonial en Colombia	1975 The colonial art museum	1976 Vásquez Ceballos Pintor por excelencia	1980 La obra de Gregorio Vásquez	1984 El arte colombiano	1987 Arte virreinal en Bogotá
84. Influencia de Guido Reni Magdalena penitente		X					
85. Miguel de Santiago la creación cuadro primero de la serie sobre el Credo		X					
86. Influencia de Antonio Van Dick La sagrada familia		X					
87. Taller del Sassoferrato virgen Orante		X					
88. Taller de Rubens- la huida a Egipto		X					

de la serie sobre la vida de la virgen iglesia de Egipto Bogotá							
89. Taller de Rubens anunciación de la serie sobre la vida de la virgen		X					
90. Influencia del tenebrismo Barroco español martirio de San Bartolomé iglesia de San Ignacio Bogotá		X					
91. Iglesia de Corregio la virgen con el niño y Santa Rosa de Lima		X					
92. El apóstol Santiago de la serie del apostolado atribuido domingo de Vasconcelos		X					
93. Gregorio Vázquez Ceballos San Juan Bautista niño		X		X	X		
94. Anónimo la virgen mulata		X					X
95. Gregorio Vázquez Ceballos la visita a la virgen o <i>¿la sagrada familia?</i>		X			X		
96. Gregorio Vázquez Ceballos impresión de las llagas a San Francisco (fragmento) colección Mario Laserna Bogotá		X					
	1955 Fortalezas de Cartagena	1968 El arte colonial en Colombia	1975 The colonial art museum	1976 Vásquez Ceballos Pintor por excelencia	1980 La obra de Gregorio Vásquez	1984 El arte colombiano	1987 Arte virreinal en Bogotá
97. Jerónimo López profesión de Santa Inés de Montepulciano		X					
98. Gregorio Vázquez Ceballos otoño		X					
99. Gregorio Vázquez Ceballos invierno		X					
100. Círculo de Joaquín Gutiérrez Nuestra Señora de la peña		X					X
101. Anónimo vida Galante del siglo 13 colección particular		X					

102. Anónimo la historia y la matemática		X					
103. Atribuido a Joaquín Gutiérrez El virrey Sebastián de eslava fragmento		X					
104. Joaquín Gutiérrez retrato de La marquesa de San Jorge(fragmento)		X				X	
105. Pablo caballero inmaculada Concepción		X					X
106. Sillón de presbiterio para misa mayor		X					
107. Sillón frailer torneado y de brazos anatómicos		X					
108. Sillón frailer con asiento siglo 18		X					
109. Retrato de La marquesa de San Jorge óleo de Joaquín Gutiérrez		X	X				
110. Bargueño de talla dorada y policromada		X					
111. Mesita consola detalla dorada y policromada		X	X				
112. Sillón cátedra de madera tallada		X					
113. Altar de plata repujada		X				X	
	1955 Fortalezas de Cartagena	1968 El arte colonial en Colombia	1975 The colonial art museum	1976 Vásquez Ceballos Pintor por excelencia	1980 La obra de Gregorio Vásquez	1984 El arte colombiano	1987 Arte virreinal en Bogotá
114. Sillón frailer con chambrana de talla geométrica		X					
115. Sillón triple de misa mayor		X	X				
116. Cama de madera tallada y dorada		X	X				
117. Bargueño con incrustaciones de Carey y marfil		X	X				
118. Marco de madera tallada y dorada		X					
119. Mesa consola con características de		X					

pequeño retablo orfebrería							
120. Custodia llamadas la lechuga		X					X
121. Fachada de la casa más grande llamada la casa de los salones de clase			X				
122. Foto del piso superior de la Galería del patio principal			X				
123. Vista del interior de una pequeña casa llamada “the parrish”			X				
124. Fotografía el techo de Tejas de una pequeña casa de la iglesia de San Ignacio			X				
125. Fotografía de la Galería con estilo oriental de arcos del patio en el piso bajo			X				
126. Pequeña Fuente del patio			X				
127. Vista del patio de una pequeña casa del siglo 18			X				
128. La caída de Jesús de Gaspar Figueroa			X				
129. La muerte de San Francisco Javier de Gregorio Vázquez Ceballos ó San Francisco Javier moribundo			X				X
	1955 Fortalezas de Cartagena	1968 El arte colonial en Colombia	1975 The colonial art museum	1976 Vásquez Ceballos Pintor por excelencia	1980 La obra de Gregorio Vásquez	1984 El arte colombiano	1987 Arte virreinal en Bogotá
130. Viaje a Egipto de la sagrada familia de Gregorio Vázquez Ceballos			X				
131. Altar barroco			X				
132. La casa de Nazaret Gregorio Vázquez Ceballos			X				
133. Figura de la Virgen María escuela de Quito hecha en madera			X				
134. Custodia Sol			X				

135. Maríaol plantas ornamentales en honor de la Virgen María			X				
136. Pieza pequeña del altar con la imagen de la Virgen de las nieves			X				
137. Sagrada familia óleo y brocado sobre Lienzo estudio de Figueroa			X				
138. Canefora americana madera tallada			X				X
139. Pilar ornamental estudio de Tunja			X			X	
140. Escritorio de viaje estudio de Nueva Granada			X				
141. Silla de sala estilo renacentista			X				
142. Sirenas para Quesada de altar en madera estudio Boyacá. Fresco			X				X
143. Altar portable estudio Boyacá			X				
144. Cristo en la cruz madera tallada			X				
145. San Antonio con el niño Jesús, pintura Popular de Boyacá			X				X
146. Virgen Mercy madera tallada			X				
147. Expositorio con la imagen de San Agatón estudió Boyacá			X				
	1955 Fortalezas de Cartagena	1968 El arte colonial en Colombia	1975 The colonial art museum	1976 Vásquez Ceballos Pintor por excelencia	1980 La obra de Gregorio Vásquez	1984 El arte colombiano	1987 Arte virreinal en Bogotá
148. Defensa del doctorado de tesis en la universidad de Javier por José Antonio Celis			X				
149. Portal interior de tipo canope con muebles barrocos			X				
150. Retrato del virrey José Solís Folch de Cardona			X				
151. Muro decorado atribuido a Pedro			X				

caballero							
152. Manger figures de la escena del nacimiento de Jesús escuela de Quito			X				
153. Altar trípico de la inmaculada Concepción			X				X
154. El divino pastor Atilio Manuel de Samaniego escuela de Quito			X				
155. Virgen del Rosario de Pomata escuela de cusco			X				X
156. La inmaculada virgen escuela de Quito estudio de Fernando de Legarda			X				
157. Virgen con el niño madera tallada escuela francesa bases españolas			X				
158. Virgen con el niño			X				
159. Nuestra Señora de antiguo óleo sobre Lienzo			X				
160. San Antonio artista desconocido madera tallada			X				
161. San Jaime de Alcalá artista desconocido madera tallada			X				
162. San Francisco en oración artista desconocido óleo sobre cobre			X				
	1955 Fortalezas de Cartagena	1968 El arte colonial en Colombia	1975 The colonial art museum	1976 Vásquez Ceballos Pintor por excelencia	1980 La obra de Gregorio Vásquez	1984 El arte colombiano	1987 Arte virreinal en Bogotá
163. Escritorio renacentista con 18 cajones madera tallada			X				
164. Virgo modestísima óleo sobre tela, portada.				X			
165. Gregorio Vásquez Ceballos Inmaculada concepción eucarística .oleo sobre madera				X			

166.Gregorio Vázquez Ceballos virgen Orante dibujo a pincel sobre papel				X			
167.Gregorio Vázquez Ceballos San Francisco de Asís óleo M. de Arte colonial				X			
168.Gregorio Vázquez Ceballos Santa Teresa de Jesús óleo sobre tela				X			
169. Gregorio Vázquez Ceballos San Joaquín Santa Ana y la virgen niña dibujo a pincel sobre papel				X			
170. Gregorio Vázquez Ceballos inmaculada Concepción óleo sobre tela				X			
171.Gregorio Vázquez Ceballos Elías arrebatado en carro de fuego óleo sobre tela Museo de Arte colonial				X			
172. Gregorio Vázquez Ceballos la adoración de los pastores óleo sobre tela Museo de Arte colonial				X	X		
173.Gregorio Vázquez Ceballos San Francisco recibiendo los estigmas óleo sobre tela				X			
	1955 Fortalezas de Cartagena	1968 El arte colonial en Colombia	1975 The colonial art museum	1976 Vásquez Ceballos Pintor por excelencia	1980 La obra de Gregorio Vásquez	1984 El arte colombiano	1987 Arte virreinal en Bogotá
174. Virgo modestísima óleo sobre tela portada				X			
175. Cabeza de Santo dibujo pincel sobre papel Museo de Arte colonial				X			
176. Supuesto autorretrato de Gregorio Vázquez Ceballos					X		
177. Supuestos retrate de Vázquez de					X		

autor desconocido							
178. Tabla comparando distintas firmas de Vázquez					X		
179. La casa taller del pintor					X		
180. La sagrada familia óleo sobre tela					X		
181. La sagrada familia óleo sobre tela					X		
182. La anunciación a María óleo sobre tela					X		
183. La anunciación a María detalle del Arcángel					X		
184. Los desposorios de la Virgen óleo sobre tela					X		
185. Desposorios de la Virgen detalles rostros de María y José					X		
186. La virgen y vistiendo a San Ildefonso dibujo					X		
187. La Virgen en vistiendo a San Ildefonso óleo sobre tela					X		
188. El otoño óleo sobre tela					X		
189. San Pedro de Verona óleo sobre tela					X		
190 Santo Domingo de Guzmán óleo sobre tela					X		
	1955 Fortalezas de Cartagena	1968 El arte colonial en Colombia	1975 The colonial art museum	1976 Vásquez Ceballos Pintor por excelencia	1980 La obra de Gregorio Vásquez	1984 El arte colombiano	1987 Arte virreinal en Bogotá
191. Santo Domingo de Guzmán óleo sobre tela					X		
191. La huida a Egipto					X		
192. El hogar de Nazaret					X		
193. San Juan de Dios detalle el rostro óleo sobre tela					X		

194. Jesús flagelados detalle el rostro óleo sobre tela					X		
195. La adoración de los pastores detalles orquesta y Ronda de ángeles óleo sobre tela					X		
196. La adoración de los pastores óleo sobre madera					X		
197. La adoración de los pastores óleo sobre madera					X		
198. La Virgen en oración óleo sobre madera					X		
199. Virgen del velo dibujo a pincel sobre papel					X		
200. Entrega de dos de sus obras a los agustinos óleo sobre tela					X		
201. Entrega de dos de sus obras a los agustinos detalle fondo arquitectónico					X		
202. Entrega de dos de sus obras a los agustinos detalles retratos de dos personajes óleo sobre tela					X		
203. Santa Rosa de Lima					X		
204. Escena de casa					X		
	1955 Fortalezas de Cartagena	1968 El arte colonial en Colombia	1975 The colonial art museum	1976 Vásquez Ceballos Pintor por excelencia	1980 La obra de Gregorio Vásquez	1984 El arte colombiano	1987 Arte virreinal en Bogotá
205. Perro óleo sobre tela					X		
206. El hogar de Nazaret detalle gato óleo sobre tela					X		
207. San Francisco Javier moribundo óleo sobre tela					X		X
208. Muerte de San Francisco Javier oriol sobre tele					X		

209. Visión de San Ignacio óleo sobre tela					X		
210. Martirio de Santa Úrsula y sus compañeras óleo sobre tela					X		
211. Piedad San José Santa Bárbara San Francisco de Paula y San Cristóbal óleo sobre madera					X		
212. Martirio de San Sebastián					X		
213. La conversión de San Pablo óleo sobre tela					X		
214. Santo Domingo de Guzmán óleo sobre tela					X		
215. San Francisco de Asís óleo sobre tela					X		
216. Cabeza de hombre dibujo a pincel sobre papel					X		
217. Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago óleo sobre madera					X		
218. La virgen entregando la estola a Santo Domingo óleo sobre tela					X		
219. La sagrada familia óleo sobre madera					X		
	1955 Fortalezas de Cartagena	1968 El arte colonial en Colombia	1975 The colonial art museum	1976 Vásquez Ceballos Pintor por excelencia	1980 La obra de Gregorio Vásquez	1984 El arte colombiano	1987 Arte virreinal en Bogotá
220. La sagrada familia detalle figuras de Santa Ana y San Joaquín. óleo sobre tela					X		
221. El milagro de San Luis Beltrán óleo sobre tela					X		
222. La Magdalena arrepentida óleo sobre tela					X		
223. San Agustín escribiendo detalle del					X		

paisaje óleo sobre tela							
224. Impresión de las llagas a Santa Catalina de Siena óleo sobre tela					X		
225. Joven Martín óleo sobre tela					X		
226. El niño de la espina óleo sobre tela					X		
227. Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría óleo sobre madera					X		
228. Heliodoro azotado por los Ángeles óleo sobre tela					X		
229. San José con el niño Jesús óleo sobre madera					X		
230. Santa Gertrudis dibujo a pincel sobre papel					X		
231. San Juan Bautista niño dibujo pincel sobre papel					X		
232. Coronación de la Virgen óleo sobre tela					X	X	X
233. La Piedad óleo sobre tela					X		
234. Predicación de San Francisco Javier óleo sobre tela					X		
235. Predicación de San Francisco Javier detalle mujer con un niño óleo sobre tela					X		
	1955 Fortalezas de Cartagena	1968 El arte colonial en Colombia	1975 The colonial art museum	1976 Vásquez Ceballos Pintor por excelencia	1980 La obra de Gregorio Vásquez	1984 El arte colombiano	1987 Arte virreinal en Bogotá
236. Retrato de don Enrique caldas Barbosa óleo sobre tela					X		
237. Retratos de don Enrique caldas Barbosa detalle el rostro óleo sobre tela					X		
238. La cena eucarística óleo sobre tela					X		
239. La cena eucarística detalles grupos					X		

de Apóstoles óleo sobre tela							
240. La cena eucarística detalle Jesús y San Juan					X		
241. El sueño de Elías óleo sobre tela					X		
242. Recolección del mar óleo sobre tela					X		
243. El niño Jesús en el templo dibujo a pincel sobre papel					X		
244. San Liborio y la virgen óleo sobre tela					X		
245. Estudio de manos y pies dibujo a pincel sobre papel					X		
246. Muerte de San José óleo sobre tela					X		
247. Muerte de San José detalle rostro de la virgen					X		
248. Recolección del Maná detalle rostro de mujer					X		
249. La inmaculada Concepción óleo sobre tela rostro del Santo Domingo de Guzmán					X		
250. Estudio radiográfico 1					X		
251. Estudio radiográfico rostro de la Santa en la muerte de Santa Gertrudis					X		
	1955 Fortalezas de Cartagena	1968 El arte colonial en Colombia	1975 The colonial art museum	1976 Vásquez Ceballos Pintor por excelencia	1980 La obra de Gregorio Vásquez	1984 El arte colombiano	1987 Arte virreinal en Bogotá
252. Estudio radiográfico 3					X		
253. Estudio radiográfico 4					X		
254. Rostros radiográfico 5					X		
255. Rostro del sacerdote de la misma obra anterior.					X		

256. Alonso de Narváez Virgen de Chiquinquirá 1583						X	
257. Antonio acero de la Cruz la inmaculada Concepción rodeada por los profetas óleo sobre tela 1650						X	
258. Taller boyacense pilastra ornamental madera tallada siglo 17 museo colonial Bogotá						X	
259. Círculo de Joaquín Gutiérrez El virrey Sebastián de eslava óleo sobre tela 1752						X	
260. Nicolás Cortés pasiflora laurifolia dibujo acuarelado de la expedición botánica finales del siglo 18 Jardín Botánico Madrid						X	
261. Lorenzo de Lugo la purificación de la virgen retablo siglo 17 iglesia de Santo Domingo tunja						X	
262. Retablo madera tallada y dorada imágenes policromadas siglo 17 iglesia de San Francisco Bogotá						X	
263. Taller boyacense artesonado fragmento madera tallada siglo 17 convento de Santa Clara						X	
	1955 Fortalezas de Cartagena	1968 El arte colonial en Colombia	1975 The colonial art museum	1976 Vásquez Ceballos Pintor por excelencia	1980 La obra de Gregorio Vásquez	1984 El arte colombiano	1987 Arte virreinal en Bogotá
264. Pinturas y talla ornamental revistiendo muros y bóvedas siglos 17 y 18 iglesia museo de Santa Clara Bogotá						X	
265. Pedro caballero columna de retablo						X	

madera tallada siglo							
266. Taller de pasto decoración floral bajo relieve al barniz de pasto siglo 18 museo colonial Bogotá						X	
267. Nazarenas de San Agustín							X
268. Retablo mayor cuerpo central. Iglesia san francisco							X
269. San José							X
270. San Juan Nepomuceno							X
271. San Francisco de Paula							X
272. San Francisco Javier moribundo Talla en madera							X
273. Retablo del rapto de San Ignacio							X
274. Retablo de la dolorosa							X
275. Retablo llamado del chapeton							X
276. Arcángel 18 Arcángel 19 Arcángel 20 Arcángel							X
277. San Juan Bautista y el niño							X
278. Gregorio Vázquez Ceballos impresión de las llagas a San Francisco relieve en madera							X
	1955 Fortalezas de Cartagena	1968 El arte colonial en Colombia	1975 The colonial art museum	1976 Vásquez Ceballos Pintor por excelencia	1980 La obra de Gregorio Vásquez	1984 El arte colombiano	1987 Arte virreinal en Bogotá
279. Martirio de Santa Bárbara							X
280. Arcángel con flauta 24 Arcángel con viola 25 Arcángel con arpa 26 Arcángel con mandolina							X

281. Nuestras señora de la Valvanera							X
282. Martirio de Santa Úrsula							X
283. Mascarones							X
284. Mascarones							X
285. Retablo del Calvario							X
286. Retablo del rapto de San Ignacio							X
287. Ángel							X
288. Ángel							X
289. Ángel							X
290. Ángela							X
291. Ángela Orante							X
292. Retablo del rapto de San Ignacio							X
293. La última cena San Francisco de Asís y San Pedro de Alcántara							X
294. San Pedro arrepentido							X
295. San Francisco de Asís							X
296. Custodia llamada la lechuga							X
297. San Agustín							X
298. Santa Rosa de Lima							X
299. Ecce homo							X
300. Santa Rosalía							X
301. Recordatorio de la tesis de Mosquera							X
	1955 Fortalezas de Cartagena	1968 El arte colonial en Colombia	1975 The colonial art museum	1976 Vásquez Ceballos Pintor por excelencia	1980 La obra de Gregorio Vásquez	1984 El arte colombiano	1987 Arte virreinal en Bogotá
302. La Piedad							X
303. Nuestra Señora de Monguí							X
304. La sagrada familia y un ángel							X
305. Virgen de las nieves							X

306. Virgen de Guadalupe							X
307. La adoración de los pastores							X
308. La Piedad							X
309. San Laureano decapitado							X
310. Inmaculada Concepción con brocateado total.							X
311. San Agustín							X
312. Arcángel San Miguel							X
313. La Virgen del Rosario y el purgatorio							X
314. San Pablo							X
315. Aparición de la Virgen a San Francisco Javier							X
316. San Juan Bautista niño							X
317. Desposorios Místicos de Santa Rosa de Lima							X
318. Desposorios Místicos de Santa Catalina de Alejandría							X
319. Virgen de las Mercedes							X
320. Serie arcángeles de sopo							X
321. Serie arcángeles de sopo							X
322. Arcángeles de sopo							X
323. Serie arcángeles de sopo							X
324. Serie arcángeles de sopo							X
	1955 Fortalezas de Cartagena	1968 El arte colonial en Colombia	1975 The colonial art museum	1976 Vásquez Ceballos Pintor por excelencia	1980 La obra de Gregorio Vásquez	1984 El arte colombiano	1987 Arte virreinal en Bogotá
325. Serie arcángeles de sopo							X
326. Serie arcángeles de sopo							X
326. Serie arcángeles de sopo							X
328. Serie arcángeles de sopo							X

329. Serie arcángeles de sopó							X
330. Serie arcángeles de sopó							X
331. Serie arcángeles de sopó							X
332. Serie Ángeles de Esopo							X
333. San Jerónimo							X
334. San Ambrosio							X
335. Virgen de Chiquinquirá							X
336. Virgen de Chiquinquirá							X
337. Virgen de Chiquinquirá							X
338. La creación de Eva							X
339. Santo Domingo							X
340. Santa Catalina de Alejandría							X
341. San Francisco Javier							X
342. San Francisco de Asís							X
343. Predicación de San Francisco Javier							X
344. Predicación de San Francisco Javier							X
345. La anunciación							X
346. Serie Mariana La Asunción							X
347. Serie Mariana los desposorios							X
348. Serie Mariana la inmaculada Concepción							X
349. Serie Mariana el nacimiento de la virgen							X
350. Serie Mariana las cuatro partes del mundo y la virgen apocalíptica							X
	1955 Fortalezas de Cartagena	1968 El arte colonial en Colombia	1975 The colonial art museum	1976 Vásquez Ceballos Pintor por excelencia	1980 La obra de Gregorio Vásquez	1984 El arte colombiano	1987 Arte virreinal en Bogotá
351. Serie Mariana la madre de los dolores							X
352. Serie Mariana La Reina del santo							X

rosario							
353. Serie Mariana la anunciación							X
354. Serie Mariana la virgen protectora							X
355. Serie Mariana la presentación de la Virgen en el templo							X
356. San Cristóbal 106 la inmaculada Concepción							X
357. La coronación de la virgen							X
358. La dolorosa							X
359. Exaltación de La inmaculada eucaristía							X
360. Alegoría de la Virgen María							X
361. Virgen con el niño							X
362. San Francisco Asís recibiendo los estigmas							X
363. Éxtasis de Santa Teresa							X
364. La adoración de los pastores							X
365. Virgen de la Valvanera							X
366. Santa Bárbara							X
367. Virgen del Carmen							X
368. Jesús Nazareno el cirineo y la Virgen María							X
369. San Antonio							X
370. Santa Ana							X
371. San Joaquín							X
	1955 Fortalezas de Cartagena	1968 El arte colonial en Colombia	1975 The colonial art museum	1976 Vásquez Ceballos Pintor por excelencia	1980 La obra de Gregorio Vásquez	1984 El arte colombiano	1987 Arte virreinal en Bogotá
372. San Francisco de Asís							X
373. La Virgen del tránsito. Figuras							X
374. San Miguel Arcángel							X

375. La inmaculada Concepción							X
376. Santa Bárbara							X
377. San Roque							X
378. Los tres reyes magos							X
379. La impresión de las llagas de San Francisco							X
380. Regreso de Egipto de la sagrada familia							X
381. La inmaculada							X
382. La Magdalena penitente							X
383. El bautismo de Jesús							X
384. San Francisco de Asís							X
385. San Vicente Ferrer							X
386. Retablo mayor							X
387. Retablo de San José							X
388. Puerta de Sagrario							X
389. Retablo mayor							X
390. Retablo de San José							X
391. Custodia							X
392. Custodia de las clarisas del convento de Tunja							X
393. Atril							X
394. Atril							X
395. Objetos varios en plata							X
396. Incensario y naveta							X
397. Limosnera							X
398. Custodia							X
399. Custodia							X
400. Custodia							X
401. Silla heráldica virreinal con corona de plata							X
402. Alegoría del triunfo de la Virgen inmaculada							X

403.Crucifijo							X
404. Custodia							X

TABLA 4

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS DE GIL TOVAR

BIBLIOGRAFIAS	1955	1968	1975	1976	1980	1984	1986	1987
	Fortalezas de Cartagena	El arte colonial en Colombia	The colonial art museum	Vásquez Ceballos Pintor por excelencia	La obra de Gregorio Vásquez	El arte colombiano	Iglesias coloniales bogotanas	Arte virreinal en Bogotá
	SIN		SIN		SIN			SIN

	BIBLIO- GRAFÍA		BIBLIO- GRAFÍA		BIBLIO- GRAFÍA			BIBLIO- GRAFÍA
Acuña, Luis Alberto		x		X		X		
Alcacer, Fray Antonio de		x						
Aguilera, Miguel		x						
André, Edward		x						
Angulo Íñiguez, Diego		x		X				
Ancízar, Manuel		x						
Arango, Jorge Luis		x						
Arbeláez, Camacho Carlos		x		X		X		
Arciniegas, Germán		x						
Arroyo Díez, Miguel Antonio		x						
Azcárate JM.		x						
Ballesteros Gaibrois, Manuel		x						
Barney Cabrera, Eugenio		x						
Bevan Bernard		x						
Bialostocki Jan		x						
Bossa Erazo Donaldo		x						
Bueno y Quijano M.A.		x						
Buschiazzo Mario j.		x						
Caballero Calderón, Eduardo		x						
Caldas, Francisco José		x						
Camón Aznar José		x						
Cané, Miguel		x						
Caicedo y Flores, Fernando		x						
Caballero José María		x						
Cean Bermúdez , Juan Agustín		x						

Contreras Juan de Marqués de Lozoya		x		X		X		
Correa Ramón C		x						
Chueca Goitia, Fernando		x						
Delgado Nicolás		x		X				
Duque Gómez, Luis		x						
Esteve Botey , Francisco		x						
Fernández Justino		x						
Fernández Piedrahita Luis		x						
Flores de Ocariz, Juan		x						
Flores Guerrero		x						
Gil Tovar, Francisco		x		X		X		
Freide Juan		x						
García monseñor Juan C		x						
Gasparini Graziano		x						
Giraldo Jaramillo Gabriel		x		X				
Girón Lázaro, María		x						
Gisbert Teresa		x						
Goldwater Robert		x						
Gómez Moreno Manuel		x						
Groot, José Manuel		x		X				
Guido Ángel		x						
Hernández de Alba Guillermo		x		X		X		
Hauser , Arnold		x						
Harth Terre Emilio		x						
Ibáñez Pedro m		x						
Keleman, Pal		x						
Kubler, George		x						
Lafuente Ferrari, Enrique		x						
López de Mesa , Luis		x						
López de Velasco, Juan		x						
Lozoya, Juan de Contreras		x						

Madariaga , Salvador de		x					
Male, Emile		x					
Malraux, André		x					
Marco Dorta, Enrique		x					
Marroquín, José Manuel		x					
Martínez Carlos		x					
Mendoza Varela Eduardo		x		X		X	
Mercado Pedro		x					
Mesa, José de		x					
Mesanza, Fray Andrés		x					
Miramón, Alberto		x					
Morales Padrón, F		x					
Mutis, José Celestino		x					
Orozco Díaz, Emilio		x					
Ortega Díaz, Alfredo		x					
Ortega Ricaurte, Carmen		x		X			
Ortega Ricaurte, Daniel		x					
Otero Muñoz, Gustavo		x					
Oviedo Basilio, Vicente		x					
Pacheco, Juan Manuel		x					
Palm, Erwin Walter		x					
Pardo Umaña, Camilo		x					
Perez Arbeláez, E.						X	
Pevsner, Nikolaus		x					
Picón Salas, Mariano		x					
Pizano Restrepo , Roberto		x					
Rafols, José F		x					
Restrepo Tirado, Ernesto		x					
Restrepo Posada, José		x					
Rivero, Juan de		x					
Rivas, Reymundo		x					
Rubio y Briceño		x					
Rojas Gómez, Roberto		x					

Rojas , Ulises		x						
Rodríguez Maldonado, Carlos		x						
Romero, Mario Germán		x						
Rozo, Darío		x						
Sagredo, Diego de		x						
Sañudo Jr		x						
Schubert, Otto		x						
Sebastián, Santiago		x				X		
Soria , Martin S.		x						
Simón, Fray Pedro		x						
Torres Balbas, Leopoldo		x						
Toussaint, Manuel		x						
Treves, Marco		x						
Tomás de Aquino		x						
Traba, Marta		x		X				
Vargas, Jose Maria: O.P.		x						
Vargas Jurado, J.A.		x						
Vignola, Jacome		x						
Villamor Fray Pedro de		x						
Weisbach, Werner		x						
Wethey, Harold E.		x						
Villegas, Víctor Manuel		x						
Viollich, Francis		x						
Wittkower, Rudolf		x						
Zamora, Fray Alonso de		x						

GLOSARIO

Alberto Acuña, Luis (1904-1994).

Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, en la que fue alumno de Francisco Antonio Cano, y de la cual fue posteriormente profesor y rector. Viajó a Europa, donde estudió pintura con Signac en la Grande Chaumiere y participó en los Salones parisinos. Se nutrió igualmente de clásicos y vanguardias, para crear su personal lenguaje ecléctico y libre. Controvertido y rebelde, creador audaz e imaginativo, Luis Alberto Acuña fue uno de

los artistas más polémicos del país. Además de su importante trabajo como pintor, dibujante, escenógrafo, muralista, escultor, ceramista y restaurador, fue también profesor, crítico e historiador.

Angulo Íñiguez, Diego (Valverde del Camino, Huelva, 1901- Sevilla, 1986).

Director del Museo del Prado de 1968 a 1970. Investigador y catedrático de Teoría de la Literatura y las Bellas Artes de la Universidad de Granada. Preocupado por el patrimonio artístico español, colaboró en el Servicio de Recuperación de la Junta del Tesoro Artístico del gobierno republicano. Tras la guerra, y su depuración como catedrático, obtiene por concurso la cátedra de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo de la Universidad Central, que será ya la definitiva hasta su jubilación y en la que dejará honda huella y muchísimos discípulos, preocupados por formar especialistas en campos nada cultivados entre nosotros como la indumentaria, la orfebrería o la pintura barroca italiana, los primitivos flamencos, la pintura francesa y la barroca flamenca. Los años 50 fueron los de su mayor actividad, publicando monografías de artistas (Pedro de Campaña, Juan de Borgoña, Alejo Fernández, José Antolínez), la monumental *Historia del Arte Hispanoamericano* y manuales como la *Historia del Arte* que han sido utilizados por generaciones de estudiantes, e iniciando proyectos de amplio porte como una *Historia de la pintura española del siglo XVII* o su *Corpus del Dibujo Español*.

Arbeláez Camacho, Carlos (1916-1969).

Arquitecto, catedrático e historiador colombiano dedicado a la investigación del patrimonio. Ingresó a la Universidad Nacional de Colombia, de la que se graduó en 1943 como arquitecto. Tras los disturbios del 9 de abril de 1948, Arbeláez y otros arquitectos proponen la creación de un organismo especializado para la reconstrucción de Bogotá, y en 1949 es nombrado Director General de Edificios Nacionales del Ministerio de Obras Públicas. En 1952 se traslada a Londres para adelantar estudios complementarios en el Ministry of Housing and Local Government, y en el School of Planning and Regional Research. En 1953 se traslada a París donde estudia en el Ministère de L'Urbanisme. Pionero en la investigación de la arquitectura colonial, realizó estudios sobre la arquitectura del municipio boyacense de Monguí, la catedral de Tunja y la catedral de Zipaquirá. Así descubre una especial fascinación por el estudio y la preservación del patrimonio artístico y cultural colombianos. En 1961 es nombrado presidente de la Asociación Colombiana de Arquitectos y en 1962 funda y dirige el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Pontificia Universidad Javeriana, que hoy en día lleva su nombre. Entre sus obras principales se cuentan, además de varios artículos en publicaciones seriadas, *Las Artes en Colombia* y *La Arquitectura en la República*, escrito junto a Gabriel Uribe Céspedes.

Buschiazzo, Mario (Argentina -1902-1970)

Arquitecto, catedrático. Su primer libro, titulado *La arquitectura colonial en Hispanoamérica*, fue publicado por la Sociedad Central de Arquitectos, en una edición cuatrilingüe. Esta etapa de publicaciones se cierra cuando Buschiazzo colabora en la obra monumental dirigida por Diego Angulo Iñiguez, titulada *Historia del Arte Hispano-*

americano, editada en tres grandes volúmenes por Salvat de Barcelona. El arquitecto Mario José Buschiazzi murió en su casa de Adrogué el 15 de agosto de 1970. En homenaje, la Escuela n° 10 del Distrito Escolar 7 de Buenos Aires lleva su nombre.

de Contreras, Juan, Marqués de Lozoya. (Segovia, 1893-1978).

Historiador, escritor y crítico de arte español. Doctor en Derecho y en Filosofía y Letras, impartió clases como profesor de historia del arte en la universidad de Valencia entre 1923 y 1946, de Madrid entre 1946 y 1960, y de Navarra entre 1963 y 1969. Desempeñó relevantes cargos relacionados con el mundo del arte, tales como director general de Bellas Artes, de 1939 a 1951, director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma, de 1952 a 1957, y presidente del Instituto de España, de 1964 a 1972. A esto hay que unir su labor como consejero de Bellas Artes del Patrimonio Nacional y presidente de los Patronatos del Museo del Pueblo Español y del Museo Sorolla. Fundó y presidió la Asociación Española de Amigos de los Castillos y fue miembro de la Real Academia Española de Bellas Artes de San Fernando -institución de la que llegó a ser presidente en 1972- y de la Hispanic Society of America de Nueva York, en la que ostentó el cargo de vicepresidente. Entre sus obras dedicadas a la historia del arte podemos resaltar: *Historia del arte hispánico* (1931 y 1946) y *El arte gótico de España: arquitectura, escultura y pintura* (1935). Escribió también novela y poesía.

Groot, José Manuel (1800-1878).

Fue un escritor, historiador, periodista, pintor, caricaturista y educador colombiano. Los Groot, de origen holandés pero radicados en España, varias generaciones atrás llegaron a la Nueva Granada durante el siglo XVIII. Groot inició sus estudios elementales con el cubano Manuel del Socorro Rodríguez, entonces director de la Biblioteca Nacional, donde acudía a tomar sus lecciones.

Inició clases de dibujo en 1811 con Mariano Hinojosa, pintor y dibujante de plantas vinculado a la Expedición Botánica hasta la disolución de la empresa en 1817, y quien realizó para ella 83 láminas. Este célebre quiteño le enseñó a Groot a pintar en miniatura, a la aguada y al pastel. En 1817, José Manuel asistió como alumno al taller de pintura de Pedro José Figueroa, el artista santafereño más afamado de la época, iniciador del estilo conocido como "escuela bogotana de retrato".

Como anotara Miguel Antonio Caro, uno de sus biógrafos, tenía una irresistible tendencia a ver lo ridículo de los acontecimientos, la eterna risa burlona de todo lo que no es digno, y fue siempre hiriente e incisivo para hablar de sus enemigos. Por eso muchos de sus escritos se apoyaron en recursos gráficos, lo que explica su actividad en el campo de la caricatura social y política. Entre las publicaciones que conocieron su arte se cuentan: *Los Cubiletes* (1837), *La Bodoquera* (1843), *El Duende* (1846-1847), *Conversaciones entre un cura, un barbero y un agrícola* (1847), *El Charivari Bogotano* (1848), *Los Matachines Ilustrados* (1855), *El Álbum* (1856) y *El Mosaico* (desde 1859). Todos estos periódicos se publicaban en Bogotá.

En este sentido fue el creador de la iconografía colombiana, seguida e interpretada más tarde por muchos artistas y grabadores del país y del exterior. Recientemente se descubrió

un conjunto de 23 acuarelas de Groot, reproducidas en la obra *Recuerdos de treinta años* (1810-1840), de José Zapiola. En 1859 se publicó su primer trabajo de temática histórica: una biografía del pintor santafereño Baltasar de Figueroa, seguido de la primera monografía de arte publicada en Colombia, titulada: “Noticia biográfica de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, pintor granadino del siglo XVII”.

En 1869 fue publicada en la imprenta de su yerno Medardo Rivas la primera edición de la que sería su obra magna: *la Historia Eclesiástica y Civil de Nueva Granada*. Trece años de ardua investigación en archivos particulares y públicos le llevó escribir el primer tomo, y en el conjunto de la obra el autor demostró una gran erudición e increíble destreza. Esta obra ha sido considerada como un pilar fundamental de la historiografía colombiana, situando a su autor, junto con José Manuel Restrepo, como uno de los padres de la historia como disciplina en Colombia.

Hernández de Alba, Guillermo (1906-1988).

Historiador y escritor consagrado al estudio de la historia de la cultura y las bellas artes en Colombia. Fue miembro de todas las instituciones nacionales y muchas del exterior dedicadas a la investigación histórica, y colaboró activamente en sus publicaciones. Fundó y dirigió la Casa Museo del 20 de Julio. Se especializó en historia de Colombia, y fue colegial honoris causa del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario el 10 de Junio de 1936.

Consagrado al estudio de la historia de la cultura y las bellas artes en Colombia, fue jefe del servicio de radiodifusión cultural de la Biblioteca Nacional (1932-1933); jefe del Archivo Histórico anexo a la Biblioteca Nacional (1933-1935); redactor del *Boletín de Historia y Antigüedades*, órgano de la Academia Colombiana de Historia (1933-1944); catedrático de la facultad de Ciencias de la Educación en la Escuela Normal Superior, el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, del Sagrado Corazón, La Magdalena y Departamental de La Merced, de cuyo consejo directivo fue miembro.

Marco Dorta, Enrique (Santa Cruz de Tenerife, 1911-Sevilla, 1980).

Historiador del arte y catedrático. Estudió Derecho en la Universidad de La Laguna y Filosofía y Letras en la Universidad de Sevilla, donde entró en contacto con el que sería su maestro, Diego Angulo Íñiguez. En 1940 se doctoró en Historia por la Universidad de Madrid con la tesis “Cartagena de Indias en los siglos XVI y XVII”. Colaboró en numerosas revistas científicas y fue redactor de la *Revista de Indias y Arte en América y Filipinas*. Fue miembro de la Real Academia de la Historia de Madrid, de las de Bogotá y Cartagena de Indias en Colombia, de las de Ciencias y Artes de Bolivia y de la de Bellas Letras de Córdoba. Entre sus obras podemos destacar *Fuentes para la historia del Arte Hispanoamericano, Estudios y documentos* (1951-1981) y *La arquitectura barroca en el Perú* (1957).

Pizano, Roberto (Bogotá, 21 de octubre de 1896 – Bogotá, 9 de abril de 1929).

Pintor e historiador. Escribió uno de los libros fundamentales sobre Gregorio Vásquez Arce y Ceballos, el pintor colombiano más importante de la época colonial. Revitalizó la escuela de bellas artes de la Universidad Nacional, logrando apoyo económico para esta y trayendo una gran colección museográfica de las mejores esculturas y grabados de los grandes museos de Europa. Como pintor dejó varios cuadros de gran formato y retratos, entre los que se destaca “La maternidad”, y algunos paisajes. La mayoría de sus obras las conserva su familia y el Museo Nacional. Roberto Pizano se distinguió por sus grandes facilidades de dibujante y brillante colorido. Pintó más de cien óleos y cientos de dibujos, pero muchos de estos últimos los destruyó, ya que era un severo auto-crítico. La muerte lo sorprendió cuando comenzaba a producir sus mejores obras.

Sebastián, Santiago (Villarquemado, 25 de marzo de 1931-Valencia, 9 de febrero de 1995).

Fue un historiador del arte español. Se formó con Diego Angulo Iníiguez. Licenciado en historia del arte por la Universidad Complutense de Madrid, ocupó distintas cátedras en distintas universidades como las de Mallorca, Córdoba, Barcelona, Cali (Colombia) y Valencia. Fundador de la revista *Traza y Baza*, única revista del ámbito hispano dedicada a la escuela iconológica. Fue el máximo representante de la escuela iconológica en España. El tema hispanoamericano fue su gran objeto de atención, hecho que lo convirtió en uno de los autores más conocidos en toda América Latina dentro de su especialidad. A lo largo de una carrera plagada de ensayos y trabajos de especial densidad, Sebastián se distinguió por

la utilización brillante del método iconológico, a través del cual se analiza el arte desde el punto de vista de su significación simbólica en un contexto cultural determinado. El barroco fue uno de los periodos a los que dedicó varios de sus libros.

Traba, Marta (Buenos Aires, Argentina, 25 de enero de 1923 – Madrid, 27 de noviembre de 1983).

Fue una crítica de arte argentino-colombiana, reconocida por sus significativos aportes al estudio del arte en Latinoamérica. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA). Entre 1948 y 1950 tomó cursos de Historia del Arte en Roma con Giulio Carlo Argan; en París en la Universidad Sorbona con Pierre Francastel y en la Escuela del Louvre con René Huyghe. En 1958 publicó “El museo vacío”, un ensayo sobre estética donde analizó el pensamiento de Benedetto Croce y de Wilhelm Worringer. También publicó varios ensayos sobre historia y crítica de arte en América Latina: “La pintura nueva en Latinoamérica” (1961), “Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)” (1973), Arte de América Latina 1900-1980 (póstumo). Como pedagoga e impulsora de la cultura le explicó a un público general un panorama más amplio. Formó una nueva generación que estaba lista para lo que ella llamó "el salto al vacío", abrió caminos, explicó nuevas propuestas, buscó y señaló en cada país los nombres que hoy son pilares de las artes plásticas. Marta Traba tenía un severo ojo crítico que junto con su pedagogía sobre la historia del arte le dieron una imagen profesional de mucho peso. Falleció en un accidente aéreo ocurrido el 27 de noviembre de 1983, en Mejorada del Campo, cerca del Aeropuerto Madrid-Barajas.

Francisco Gil Tovar

LOS AUTORES DE LA HISTORIA DEL ARTE
EN COLOMBIA

1



LO QUE VAS A ENCONTRAR EN ESTA CARTILLA

PRÓLOGO	3
BIOGRAFÍA	4
OBRA	9
FRAGMENTO DE OBRA	20
VALORACIÓN DE LA OBRA	36
GLOSARIO	42
HAGAMOS UNA REFLEXIÓN	48

FRANCISCO GIL TOVAR

FRANCISCO GIL TOVAR

FRANCISCO GIL TOVAR

PRÓLOGO

PRÓLOGO

APRECIADO ESTUDIANTE

Este número de "**LOS AUTORES DE LA HISTORIA DEL ARTE EN COLOMBIA**" dedicado al historiador Francisco Gil Tovar es un texto didáctico que te aportará elementos para conocer la interesante vida de este destacado historiador del arte, lo atractivo de su labor y conocer su obra, la cual te proporcionará contenidos sobre uno de los temas más importantes de su trabajo: **EL ARTE COLONIAL EN COLOMBIA**.

Conocer sobre este valioso periodo, comprendido entre finales del siglo XV y principios del XIX, es muy importante para reconstruir nuestro pasado, porque siempre será fundamental reflexionar acerca de dónde venimos, para luego pensar quiénes somos y hacia dónde vamos.

Este libro consta de seis partes que contienen teoría y divertidas actividades prácticas. Nuestro viaje en el tiempo comienza con un breve recuento de la vida de nuestro protagonista, Francisco Gil Tovar.

Continúa con el comentario de cinco de sus libros más representativos sobre nuestro Arte Colonial. Después encontrarás el fragmento de una obra de Gil Tovar dedicada al Arte Colonial. Enseguida te será proporcionada una breve explicación o valoración de la obra de Gil Tovar, dándote herramientas para poder tener una mirada crítica sobre su trabajo. A continuación, descubrirás una serie de actividades que te retarán a poner en práctica los conocimientos adquiridos en esta cartilla. Por último, para tu mejor entendimiento, hallarás un glosario que te aclara el significado de las palabras que se encuentran subrayadas en los diferentes capítulos.

A lo largo de la cartilla observarás ilustraciones que te ayudarán a visualizar los contenidos. Algunas de ellas han sido dibujadas por estudiantes de bachillerato de quienes se especifica el nombre y grado que cursan.

Sin más preámbulos, te invito a comenzar esta aventura por nuestro pasado a través de la obra de Gil Tovar, ¡un viaje en el tiempo que no te puedes perder!

ANDRÉS GALÁN
2018



LEE LA SIGUIENTE HISTORIA BASADA ÚNICAMENTE EN HECHOS DE LA VIDA REAL QUE DA CUENTA DE LA FRASE POPULAR: QUERER ES PODER.

ANTES DE COMENZAR TE SUGIERO CONSULTAR EL SIGNIFICADO DE LAS PALABRAS SUBRAYADAS EN EL TEXTO CON EL FIN DE HACER MÁS RICA Y COMPRESIBLE TU LECTURA.

FRANCISCO GIL TOVAR

Si crees que todo tiempo pasado fue mejor, que las anteriores generaciones la tuvieron muy fácil y que alcanzar metas era pan comido, te contaré acerca de Francisco Gil Tovar, un español del siglo pasado para quien su paso por este mundo no fue solo risas, carcajadas o tomadera de pelo, como podríamos imaginar de la vida de un hombre a quien el amor por el arte y la cultura le corría por las venas. Como te conté, Gil Tovar nació en 1923, en un municipio español llamado Atarfe, perteneciente a la provincia de Granada, en Andalucía, en el seno de una familia de clase media. Es decir, no tenía asegurado su futuro económico, ni sus estudios. Tendría que lucharla, pero es eso precisamente lo que lo lleva a observar y analizar la realidad. En su infancia sufrió los rigores de la guerra civil, que como puedes suponer, no es fácil para nadie. Sus hermanos prestaron servicio militar y sin quererlo se vincularon directamente en la guerra. Francisco Gil Tovar tuvo mejor suerte.



EL JOVEN FRANCISCO GIL TOVAR DICTANDO UNA CONFERENCIA EN 1953.

Por esta época cursaba bachillerato en la escuela pública y sobreviviendo la tensión entre franquistas e izquierdistas obtuvo su primer acercamiento al arte; era suya la oportunidad de dibujar los empedrados de los Jardines del Generalife en Alhambra y de realizar el plano de Granada en lo que invirtió ¡tres años! Como diríamos: calle arriba y calle abajo. Estuvo midiendo centímetro a centímetro todo el lugar, ese registro lo terminó en 1939.

BIOGRAFÍA

Como cualquier joven, se distraía en misa; pero no por los asuntos más coloquiales y fáciles de predecir, sino por el interés que le despertaba el arte religioso de los templos católicos. Los cientos de pinturas, frescos, mosaicos, esculturas, ventanales, fachadas, columnas, pisos, puertas, altares e interesantes objetos llenaban su cabeza de un sinnúmero de preguntas: ¿quién los elaboró?, ¿en qué época?, ¿cuánto tardó su elaboración?, ¿qué materiales se usaron?, ¿qué significan?, ¿qué historia hay detrás de cada uno?, etc., etc., etc. En Granada llegó a desempeñarse como profesor de Dibujo y de Historia de la Cultura en secundaria. Como hay que estar siempre en el rebusque, colaboraba también en el periódico **La Patria** dibujando una caricatura diaria, principalmente de carácter social, ya que la caricatura política era censurada severamente. De tanto caricaturizar le resultó su primer libro **115 chistes ilustrados por Gil Tovar**. Un gran primer logro al que amó como se ama a un primer hijo; sin ser, decía él, propiamente motivo de orgullo. Todavía con dificultades económicas se trasladó a Madrid en donde se graduó como periodista en 1946 en la Escuela Oficial de Periodismo.



GIL TOVAR FUE MUY PILO, ESCRIBIÓ MÁS DE 50 LIBROS ACERCA DE DIFERENTES TEMAS, SOBRE TODO ARTE.

Como su interés por el arte aumentaba cada día más, y a pesar de tener que vivir -como dicen los españoles- a salto de mata y -como decimos nosotros- saltando matones, realizó estudios de arte en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fue una época de pobreza en lo que a dinero se refiere, pero de riquezas en conocimiento y aprendizaje. Mas, como a todo gran esfuerzo se liga una merecida recompensa, le sonó la flauta a Gil Tovar. Escribir la columna periodística **Las Españas de domingo a domingo** era parte de su cotidianidad en Madrid, actividad que se nutría de la información que recibía de las embajadas.



a.g. 16/10

GIL TOVAR ESTUDIÓ Y APRECIÓ APASIONADAMENTE EL ARTE COLONIAL.

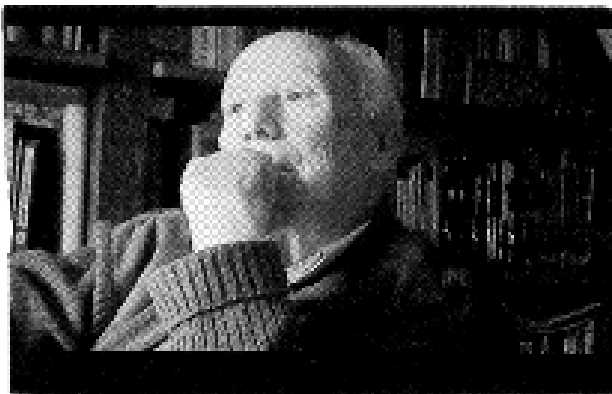
Este ir y venir de buenos contactos sociales y culturales le mereció una invitación de la embajada colombiana de parte de Guillermo León Valencia, quien posteriormente llegaría a ser presidente de Colombia. Y, sí señor, llegó a Colombia en 1953 como invitado por el Ministerio de Educación Nacional para dictar una serie de conferencias en la Biblioteca Nacional bajo el título **Andalucía sin pandereta en busca de lo andaluz**, la cual se refiere a una modernidad impensable para la fecha y reflexiona sobre temáticas andaluces como su historia, lugar de cruce y mezcla de civilizaciones, abarcando desde la edad antigua hasta su momento presente.

Gil Tovar definió la identidad andaluza como una cultura con una fuerte individualidad estoica, y formada en "ideas políticas que se hacen compatibles solo en Andalucía como anarquismo y religión". Fue tal la buena impresión que dejó en sus primeras conferencias que recibe la propuesta por parte de la Universidad Javeriana de dictar cursos de ascenso para maestros, desarrollando una serie de talleres literarios sobre el tema de "La Generación del 98".

No solo se acercan miembros del clero interesados en que el historiador imparta sus conocimientos en torno a la cultura hispana; también maestros de la Universidad Nacional de Colombia lo contactan con el propósito de que con sus conferencias sobre Arte Español aporte en la conformación de una facultad de educación, la cual en aquel momento era tan solo un proyecto. El Arte y la Arquitectura Española Antigua fue el plato fuerte de estas conferencias. La propuesta universitaria fue más larga de lo que él mismo pensó y poco a poco se le fue reconociendo como el responsable de cátedras en las más influyentes universidades de la capital.

BIOGRAFÍA

Como a muchos les ha pasado, Colombia se le convirtió en su segunda patria y su estadía en ella se fue volviendo definitiva a pesar de que había dejado una novia en España: María Cristina Marín Valenciano, con quien mantenía amores por correspondencia. En vista de que nuestro Francisco se sentía cada vez más atado a Colombia, pues nada, Cristina vino y se casaron. No es que nos faltaran catedráticos de gran altura en estos temas en el país; pero el interés que tenían los promotores de las escuelas que trataban la Historia del Arte en contar con un catedrático de formación europea encontró asidero. De tal manera, nuestro querido Gil Tovar se convirtió en el nuevo historiador favorito del arte en Colombia.



FRANCISCO GIL TOVAR EN EL AÑO 2012

Aquí no paran sus colaboraciones. Como si fuese un hombre multiusos, escribió crítica de arte para la revista **Espiral** y también creó un espacio cultural en la Radiodifusora Nacional y para la Televisora Nacional, en un programa llamado **La semana en la cultura**. Impulsado por su buena suerte, su ingenio, talento y tenacidad, Gil Tovar propuso el primer plan de inventario del patrimonio artístico colombiano, que aunque no se llevó a la práctica, sirvió de base para los primeros inventarios realizados por el Ministerio de Educación en las décadas de 1960 y 1970. En este periodo también realizó labores como escenógrafo e ilustrador para el Teatro Colón junto a artistas destacados como Enrique Grau. A esta hoja de vida casi imposible para muchos profesionales, le sumamos que en 1975 Francisco Gil Tovar asumió el cargo de director del entonces Museo de Arte Colonial, institución en la que dejó impronta al renovar el guión basado en las nuevas investigaciones relacionadas con las influencias europeas y el mestizaje en la imaginería de ese periodo histórico. De ahí se retira en 1986.

Por una década, los diarios **El Colombiano** y **El Tiempo** contaron con su colaboración en las columnas sobre cultura. Y cuando creías que la historia terminó, fue creada la fundación sin ánimo de lucro **Humanismo y Humanidades**, que funcionó hasta el año 2005. Fue el interés de los estudiantes del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, quienes habían asistido a cursos dirigidos por el gran maestro, quienes cautivados por su inmensurable conocimiento gestionaron la apertura, con él a la cabeza, de este espacio académico donde se impartieron cursos libres de arte, sin más requisito que querer hacerlos. Allí las personas pagaban una matrícula mínima para sostener los profesores. Tristemente, por razones logísticas, se dio por terminado el proyecto. Y como si fueran pocas todas estas actividades, paralelo a ellas Gil Tovar escribió más de 50 libros, de los que solo para que te hagas a una idea te menciono unos pocos: **El arte colonial en Colombia** (1968), **El arte en Colombia** (1976), **La obra de Gregorio Vásquez** (1980), **Últimas horas del arte 1960-1980** (1982) y **Colombia en las artes** (1997).



**ADÉMÁS DE HISTORIADOR GIL TOVAR FUE DIBUJANTE
Y CARICATURISTA, AQUÍ ALGUNOS EJEMPLOS QUE
DEMUESTRAN SU TALENTO.**

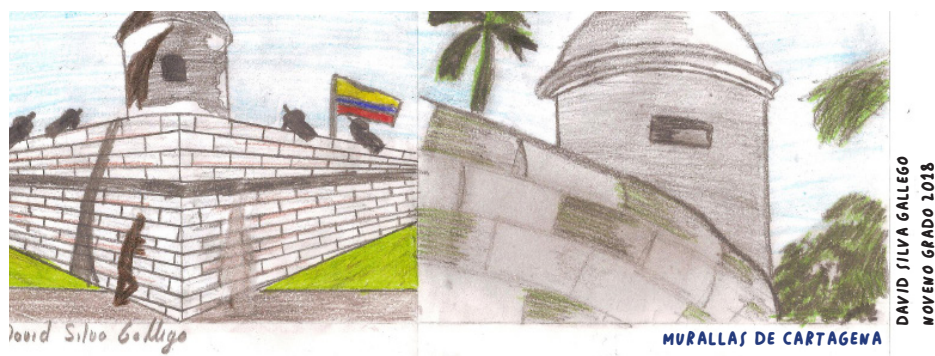
Entonces podemos decir con gratitud que Francisco Gil Tovar no fue un español más en territorio colombiano. Él, a través sus libros, sus clases, sus columnas, sus conferencias y sus gestiones administrativas y pedagógicas, compartió con Colombia todo su saber, aportando valiosamente al desarrollo de la historiografía del arte de nuestro país.



...

OBRA

La obra de Francisco Gil Tovar constituye un importante panorama histórico del Arte en Colombia, desde arte precolombino hasta arte del siglo XX. Gil Tovar escribió alrededor de cincuenta libros sobre diversos temas culturales y artísticos, en los que se advierte la preocupación por el hombre y las manifestaciones de su espíritu a través de la historia. Como ya hemos visto, su interés como humanista, además de trabajar sobre el arte, se enfocó también en la crítica de arte, la pedagogía, la sociología, el periodismo y temas literarios, dejando un considerable volumen, tanto en libros como artículos de prensa. Uno de los temas que más le interesó investigar y sobre el que escribió varios libros, fue el del arte desarrollado en la época colonial; es decir, el tiempo en que los españoles gobernaron en territorio colombiano. A continuación vas a encontrar una breve descripción de algunos de sus libros más significativos sobre nuestro Arte Colonial, los cuales Gil Tovar escribió entre los años de 1955 y 1987. El primero de ellos es sobre una de las ciudades más populares de Colombia y la ciudad amurallada más importante de América Latina: Cartagena.



DAVID SILVA CALLEGO
NOVENO GRADO 2018

1

FORTALEZAS DE CARTAGENA. 1955

Este es el libro número cuatro de la colección titulada el **Arte en Colombia**. Gil Tovar nos explica que nuestra querida ciudad de Cartagena requirió la construcción de fortificaciones de defensa debido a su envidiable ubicación en el litoral Caribe. Por eso, a poco tiempo de fundada por Pedro de Heredia, se iniciaron las obras de edificación de las murallas. Nos cuenta cómo el mapa de la región cambió debido a estas; además de las grandes dificultades que representó erigirlas y también los políticos y arquitectos que se vieron involucrados en ese arduo trabajo.

Esto sucedió en los siglos XVII y XVIII bajo la dirección de ingenieros tan eminentes como Bautista Antonelli (1547- 1616), Cristóbal de Roda (1560-1631), Don Juan de Herrera (-1732), Juan Bautista, Mac Evan, Ignacio Sala, Lorenzo Solís (1693-1761), Antonio de Arévalo (1715-1800) y otros.

El rey Felipe II fue quien inició la construcción de las murallas para una ciudad que por su importancia comercial ya se veía amenazada por el ataque de corsarios y piratas. El primero de estos fue realizado por Roberto Baal en 1543.

Las fortalezas que hoy podemos visitar en Cartagena constituyen uno de los sistemas arquitectónicos militares realizada en Latinoamérica durante la época colonial. Con los medios que se disponía en aquella época y contando con las dificultades ofrecidas por un terreno de ciénagas y arenales , ninguna otra obra similar supera a las realizadas durante los siglos XVII y XVIII en el puerto colombiano.

Francisco Gil Tovar nos presenta las murallas con las siguientes palabras: "Cartagena de Indias es la ciudad amurallada más importante de la América hispana..." y al finalizar el recorrido histórico insiste en destacar a la construcción amurallada como un valioso testimonio de arquitectura militar, resaltando tanto su sentido estético como su función práctica. Este pequeño libro es una reliquia que nos hace caer en cuenta del gran valor arquitectónico e histórico de Cartagena. Y si te interesa practicar tu bilingüismo, el libro incluye también versiones en inglés y francés.

EL MUSEO DE ARTE COLONIAL 1956

2

¿YA HAS VISITADO EL RENOVADO MUSEO DE ARTE COLONIAL DE BOGOTÁ?

Este museo entre otras cosas ahora cambió su nombre a Museo Colonial, no pierdas la oportunidad de viajar en el tiempo hacia el pasado de nuestro país a través del arte, visitando este museo que durante varios años fue dirigido por Francisco Gil Tovar.

Gil Tovar, además de dirigirlo en 1975, escribió un libro para contarnos sobre la historia de la hermosa casa que alberga el museo y sobre los tesoros que este guarda. Esta casa fue el lugar marcado por distintas situaciones políticas como la expulsión de los jesuitas y la proclamación de Antonio Nariño (1765-1823) como presidente en 1812; además, en 1828 fue el lugar de reclusión para el general Francisco de Paula Santander (1792-1840), quien había sido condenado a ser ejecutado. Allí hubo también una librería y una escuela.



Además, la vieja capilla fue convertida con el tiempo en una universidad. El 6 de agosto de 1942, luego de que en el lugar se cumplieran funciones del Ministerio de Educación, la casa se convirtió en el Museo de Arte Colonial.

Para Gil Tovar es el edificio con el más alto significado histórico en Colombia, "soberbio y modesto", de un típico estilo hispanoamericano de dos plantas.

Gil Tovar nos habla del arte colonial dividiéndolo en tres grupos: el arte criollo, el arte mestizo y el arte popular. El arte del virreinato, comprendido en la segunda mitad del siglo XVIII, conforma un siguiente episodio de estudio.

OBRA

En este periodo, inclinado por el gusto francés, se destacó Joaquín Gutiérrez con sus retratos de funcionarios públicos y también Pedro Caballero, conocido como el más imaginativo decorador y tallador de madera. Gil Tovar recalca que lo que sucede en este periodo no es más que una adaptación criolla a la imagen europea. El penúltimo capítulo es dedicado a Quito y Perú, cuyos artistas estuvieron en el sur de Colombia. Es explicable, pues el territorio de Nariño, Cauca y Valle perteneció a la provincia de Quito. Esto explica que hayan hecho parte de un importante centro de escultura, especialmente en el siglo XVIII, durante los tres siglos de dominación española. También por eso, hoy tú puedes visitar Ecuador con tu cédula sin sellar el pasaporte hasta la ciudad de Ibarra y los ecuatorianos pueden hacer lo mismo hasta la ciudad de Popayán.

El libro termina con el capítulo titulado "Modelos Europeos", en el que plantea que pinturas, esculturas, muebles y objetos en general vinieron a la Nueva Granada desde España durante los tres siglos de dominación española. Estos no pueden ser considerados ni coloniales, ni arte indígena, por lo que no fueron hechos aquí. Eran objetos importados que trajeron un repertorio de símbolos y técnicas. La importancia de estos objetos es fundamental porque estos trabajos formaron los temas y el lenguaje de la base del arte colombiano. Muchas de las pinturas y otras importantes piezas sirvieron de modelos para los criollos. En términos de procedencia geográfica, los trabajos andaluces y especialmente de Sevilla que llegaron a la Nueva Granada fueron muy importantes e influyentes.

3

LA PINTURA FLAMENCA EN BOGOTÁ · 1964

¿SABÍAS QUE EL TÉRMINO FLAMENCO NO SOLO SE REFIERE A UN FAMOSO TIPO DE BAILE ESPAÑOL SINO TAMBIÉN A UNA ESCUELA DE PINTURA MUY FAMOSA DEL SIGLO XV Y XVI QUE SE DESARROLLÓ EN EUROPA?

Así es, nuestro historiador Francisco Gil Tovar descubrió la existencia de una bella e importante colección de pinturas flamencas en Bogotá... sí... ¡en Bogotá!, y la puso a conocimiento de todos en un bello libro titulado *La Pintura Flamenca en Bogotá*, de Ediciones Sol y Luna en el año 1964.



IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DEL DESTIERRO Y HUIDA A EGIPTO, DEL BARRIO EGIPTO EN BOGOTÁ, LA CUAL POSEE IMPORTANTES PINTURAS FLAMENCAS.



PORTADA DEL LIBRO

La pintura flamenca fue una escuela de pintura muy importante y popular que se caracterizó por el empleo de colores brillantes y también por el alto nivel alcanzado en cuanto detalle aplicado a estas obras maestras. Este rasgo lo permitió, en gran medida, el avance técnico de la pintura al óleo que había descubierto Jan Van Eyck (1390-1441). Este fue un pintor que trabajó en la ciudad de Brujas que pertenece al territorio actual de Bélgica. Es considerado como uno de los mejores pintores del norte de Europa del siglo XV y el más célebre de los pintores flamencos.

OBRA

PETER PAUL RUBENS FUE UN MARAVILLOSO DIBUJANTE. SUS DIBUJOS ESTÁN LLENOS DE ENERGÍA Y MOVIMIENTO COMO EN ESTE EJEMPLO QUE VEMOS EL CUAL REALIZÓ PARA REPRESENTAR LA BATALLA DE ANGHIARI.

En su maravilloso libro, Gil Tovar recopila un repertorio de obras que se encuentran en manos de coleccionistas privados y también en colecciones públicas en Bogotá. Varias de ellas están en la Iglesia de Nuestra Señora del Destierro y Huida a Egipto, ubicada en el barrio Egipto. Como lo expresa el editor en el inicio del libro, la publicación se realizó con la expectativa de despertar el interés por el rescate de una serie de obras de alto valor que lamentablemente se encontraban en estado de abandono. Se resaltan las conquistas logradas en la técnica al óleo, la cual alcanza su nivel de refinamiento de mano de los holandeses, principalmente Van Eyck, cuya obra se caracteriza por el desarrollo de una visión naturalista apoyada en un dominio de la perspectiva que, afirma Gil Tovar, superó incluso a la que alcanzaron los italianos. Puedes encontrar una descripción detallada de la situación política del momento, por ejemplo, la vital y definitiva relación cultural entre España y su región dependiente Flandes, en donde "el arte flamenco se pone entonces al servicio de una iglesia que canta sus triunfos después de la Contrarreforma, y aporta al exuberante movimiento barroco su rica y tradicional sensualidad y sus afectos naturalistas."



Esta parte del relato parece llegar a un punto definitivo al destacar la figura que para él encarna de forma suprema el arte barroco: Peter Paul Rubens (1557-1640). El libro posee un fabuloso complemento que consiste en la inclusión de 42 láminas de las pinturas a todo color con su respectiva descripción en la que nos da el análisis de cada una. El texto es la valoración de una importante colección de pintura europea en Bogotá, es decir, la reivindicación de una serie de obras que fueron ejecutadas en territorio europeo y que luego fueron traídas por viajeros a nuestro país y que hoy se constituyen como tesoro nacional. Este libro es una clara muestra del terreno en que el historiador se movió con mayor pasión y conocimiento: hallar las huellas dejadas por el arte europeo durante el periodo de dominación española en Colombia.

4

LA OBRA DE GREGORIO VÁSQUEZ.

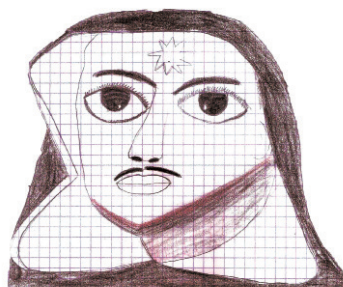
1980

El pintor criollo Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711) es el pintor más importante que nos ha dejado el período colonial en nuestro país y Francisco Gil Tovar escribió dos libros dedicados exclusivamente a ese pintor neogranadino.



SANTÍSIMA TRINIDAD DE GREGORIO VÁSQUEZ
DE ARCE Y CEBALLOS

a.gil



DIBUJO DE UNA PINTURA
DE GREGORIO VÁSQUEZ

ANA SOFÍA ALARCON SEXTO GRADO 2018

Gregorio Vásquez fue el pintor más importante de la época colonial española en Colombia y el más grande del siglo XVII americano. Trabajó durante una era dominada por el estilo barroco, que prosperó a partir de 1650 a 1750. La mayoría de sus pinturas son de temas religiosos, con escenas que incluyen la vida de Cristo y de la Virgen, de los Santos y del Nuevo Testamento.

Como ocurre frecuentemente con los artistas, también existe acerca de Vásquez una famosa anécdota sobre cómo el alumno superó al maestro, historia que Francisco Gil Tovar nos relata. En este caso se dice que al pintar correctamente los ojos de un San Roque, su maestro, Baltasar Vargas de Figueroa (1629-1667), se sintió celoso y lo despidió por considerar que ya podía poner su propio taller. Es claro que Vásquez sobrepasó a los maestros de su tiempo, pues aprendió con corrección muchos de los secretos de la pintura, y hasta el momento es el pintor colonial neogranadino más reconocido y apreciado.

OBRA

Los dibujos de este maestro son bastante precisos, generalmente hechos de un solo trazo, como lo demuestran los que se conservan en el Museo de Arte Colonial de Bogotá. Sus modelos generalmente proceden de grabados que reproducen importantes obras de la pintura europea barroca de las cortes católicas. A través de dichos grabados la Corona española halló el método más efectivo para lograr la difusión de las ideas. Vásquez debió atender a una numerosa clientela compuesta por comunidades religiosas no sólo de Santa Fe de Bogotá, sino de otros centros tales como Tunja y sus alrededores, Pamplona (Norte de Santander), Santa Fe de Antioquia, Barichara, Cartagena de Indias y Popayán, para citar tan sólo algunos. Los temas fundamentales en la obra de Gregorio Vásquez son los religiosos. Como gustaba a veces de grandes composiciones, tales como las de los lienzos que enlucen la Capilla del Sagrario en Bogotá, había allí lugar para inscribir a las figuras en escenarios abiertos, dando lugar a delicados paisajes. Sin embargo, estos son por lo general ajenos al verdadero paisaje americano: montes, ríos, vegetación, fauna y clima son tomados enteramente de los modelos europeos. El libro publicado por Gil Tovar en 1980 *La obra de Gregorio Vásquez* es posterior a un pequeño tomo titulado *Gregorio Vásquez pintor por excelencia*.

El de 1980 es un libro de presentación muy superior en cuanto a tamaño, y tiene un agregado importante que consiste en el comentario de obras o fragmentos de estas acompañado con su respectiva ilustración a color. Anímate a consultarlo, pues también puedes encontrar el análisis de rayos X de un par de sus pinturas. El historiador defiende con vehemencia la memoria y la necesidad de la preservación de la obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, cuyo legado pictórico es patrimonio histórico nacional.



SAN JUAN BAUTISTA NIÑO DE GREGORIO VÁSQUEZ.
SEMINARIO MAYOR DE BOGOTÁ



FIGURA DE LA CULTURA TUMACO

ANDRÉS ORJUELA SÉPTIMO GRADO
2018

5 EL ARTE COLOMBIANO 1980

¿TE GUSTARÍA PODER ENCONTRAR EN UN SOLO LIBRO CONTADA DE FORMA COMPLETA Y CLARA LA HISTORIA DE NUESTRO ARTE COLOMBIANO DESDE EL PERIODO INDÍGENA HASTA EL ARTE DEL SIGLO XX?

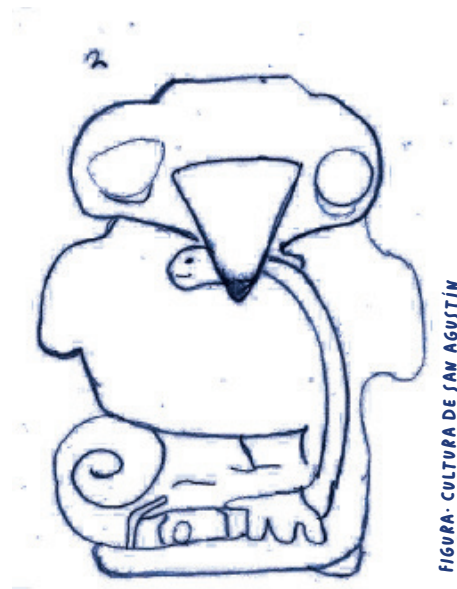
Francisco Gil Tovar se dio a esta tarea conformando uno de los libros más claros y populares en el que nos cuenta desde los tiempos del arte mágico de los indígenas, pasando por el periodo colonial, el del arte del siglo XIX y del siglo XX. El primer capítulo, dedicado al periodo prehispánico, es desarrollado por técnicas de la siguiente manera: alfarería, cerámica, escultura y orfebrería de culturas tan importantes como la Tumaco, la Chibcha y la de San Agustín.

En general, es una descripción objetiva acerca de las técnicas, métodos y características formales del arte que realizaban los nativos en estas tierras antes de la llegada de los españoles. Posteriormente, trata sobre lo sucedido en términos de artes plásticas en este territorio, en la época de conquista y colonización. Gil Tovar nos describe los cambios en términos religiosos, culturales y sociales que se dieron y afectaron a las poblaciones indígenas locales. El siguiente capítulo es sobre el arte virreinal, el cual surgió del gusto de las altas esferas sociales a partir de la segunda mitad del siglo XVIII; aunque solo después de 1740 se confirma la calidad de virreinato otorgada al territorio neogranadino. En esta época hay una preferencia por la moda francesa de aquellos tiempos y el temario religioso insistente de la conquista cede un poco ante los retratos de los altos funcionarios. Destaca como retratista el pintor Joaquín Gutiérrez, cuyo trabajo recoge aspectos criollos y mestizos en retratos de pose oficial dieciochesca.



ANDRÉS ORJUELA SÉPTIMO GRADO
2018

FIGURA PRECOLOMBINA



ANDRÉS ORJUELA SÉPTIMO GRADO
2018

FIGURA CULTURA DE SAN AGUSTÍN

También hay una parte dedicada a la corriente popular en el arte, consistente en las imágenes producidas por los devotos para el ámbito doméstico. La artesanía colonial también tiene aquí su espacio, el cual comprende la producción de objetos de uso cotidiano, hechos en materiales como los metales y la tierra (en lo que tiene que ver con alfarería hubo una mezcla entre las técnicas locales de los indígenas y las traídas por los españoles) se introduce la ebanistería y la taracea.

El libro rastrea la evolución de los hechos y resalta cambios que se reflejan en la plástica, como en el periodo que inicia con la Independencia en 1919 en el que hay un "retroceso" en la representación naturalista, lo que podríamos denominar un primitivismo. A finales de siglo comienza una aceptación de los estilos internacionales a los que Colombia se integra mediante la formación de artistas en las academias de Roma, París o Madrid. Como ves, este libro es una herramienta importante para conocer nuestra historia a través de los distintos cambios reflejados en el arte hecho en territorio colombiano.



FRAGMENTO DE OBRA

ARTE COLOMBIANO

Con la conquista y colonización españolas, iniciadas en la primera mitad del siglo XVI, comenzó un proceso de cambio profundo y definitivo en la vida de todo el territorio hoy colombiano, como en la de todo el continente. Los pueblos indígenas empezaron a asistir a una transformación radical y se vieron abocados a aceptar la religión cristiana, otro concepto del mundo, otras formas de cultura, y de organización social y otro idioma, de todo lo cual nació realmente América como unidad. Tal fue la ruptura con el pasado en los aspectos más importantes que, como ya dijimos, las culturas prehispánicas constituyen hoy más un tema propio de la arqueología que de la historia.

El destino de todos los pueblos dispersos por el territorio iba a unificarse desde entonces amarrado al de España, al del catolicismo y al de la política y la economía de la Europa Occidental, durante tres siglos largos. Y se originó en ese lapso una intensa mezcla racial que iba a producir el mestizaje hispano indio y la paulatina reducción o casi desaparición del aborigen puro. Con los conquistadores españoles entraba el arte occidental. En la España que ellos abandonaban provisional o definitivamente para lanzarse a la aventura del "Nuevo Mundo" predominaban a la sazón las formas del Renacimiento llegadas de Italia,

FRAGMENTO DE OBRA

si bien tal estilo se mantenía vinculado a las altas clases, más cultas, inclinadas hacia el humanismo que el movimiento italiano conllevaba; pero las clases populares, en su inmensa mayoría analfabetas y relacionadas con la vida rural o los oficios manuales, se mantenían mental y culturalmente medievales. Importa tenerlo presente, por cuanto la conquista, colonización y evangelización de las Indias se debió sobre todo y ante todo al esfuerzo popular, mientras que la clase aristocrática —aquella cultivada en el renacentismo a la italiana— mantenía sus intereses en Europa y no envió sus miembros a la aventura americana. El arte occidental que comenzó a llegar al país acompañando a frailes y encomenderos era, pues, más medieval que renaciente y más popular que culto, si bien al correr del tiempo ya no fue así. Se presentaba como un "arte comprometido" al servicio de la cristianización de los pueblos indígenas y, de paso, como uno de los medios de penetración cultural española. Imágenes de bulto o pintadas llegaban en cantidades muy notables, procedentes del puerto de Sevilla, para ayudar a los misioneros en su ingente labor evangelizadora, lograda con rotunda eficacia por las órdenes religiosas. Con tales imágenes —en primer lugar, las de Cristo crucificado, la Virgen María y Jesús niño— se presentaba a los aborígenes un nuevo temario sagrado y, lo que es más importante desde el punto de vista estético, un nuevo modo de ver, de hacer y de concebir la representación

humana relacionada con los dioses, además de aportar el nuevo repertorio de signos, formas y colores, producto de otra cultura, que habría de asentarse desde entonces en el mundo visual de los americanos. En la mente del aborigen, los ídolos de piedra, geométricos, hieráticos y de rostro feroz, los idolillos de oro y las figuras de arcilla fueron cediendo el paso a las representaciones naturalistas, de apariencia más viva y real y más humanas dentro de lo sagrado, de los santos y los ángeles del cristianismo católico. El interior de las primeras iglesitas misioneras, por humildes que su arquitectura fuera —pues muchas de ellas parecían amplias casas rurales, de adobe y teja— se iluminaba con el fulgor de los retablos dorados y la profusión de esculturas polícromas y pinturas con imágenes "vivas" en grandes marcos. Estas últimas, sin embargo, parece que fueron menos efectivas frente a los indígenas que las imágenes escultóricas, sin duda por la tradición de plástica en volumen que les caracterizaba y la escasa costumbre de ver representaciones humanas realistas pintadas en plano. Una crónica de la época señala que los indios "quedaban más seducidos por lo que es de bulto". No tardaron, es verdad, en habituar su mirada a la pintura naturalista que llenaba las iglesias, si bien es verdad que ella fue siempre más comprensible para los criollos y mestizos que para los puros aborígenes. El arte durante el período hispánico fue, pues, casi en su totalidad, un medio de

representación de imágenes, signos y símbolos propios del cristianismo, para cumplir el fin evangelizador perseguido por la Iglesia. No fue ni podía ser un fin en sí mismo y, por tanto, los problemas estéticos y técnicos ocuparon en él un lugar secundario: los misioneros y los encomenderos no vinieron, desde luego, a fundar escuelas de bellas artes ni museos. Se instalaron pronto talleres de pintura, escultura, platería y entalladura a medida que las necesidades se imponían y la clientela aumentaba. Cambiaron los dioses, el concepto del mundo y el modo de ver; pero la actividad artística o artesanal siguió estando, como antes, al servicio de las grandes creencias.



TENDENCIAS

No se desarrolló la actividad artística colonial en una sola vía. En realidad "colonial" no es un adjetivo aplicable a estilo artístico alguno pues se trata de un término de carácter político-administrativo aplicado a la situación de aquellos territorios que, fuera de una nación, están sometidos a ella, la cual los gobierna mediante un sistema especial, por supuesto dependiente del gobierno central. Dicho sea de paso, este término no se usó durante la administración española de los territorios americanos, a los que se les solía llamar "Reinos" o "Provincias de Ultramar". En términos estéticos, no parece, pues, correcto calificar de "colonial" a un estilo

FRAGMENTO DE OBRA

o forma de arte, aunque la costumbre originada en el siglo XIX se haya impuesto. Varias tendencias o actitudes son distinguibles en la actividad artística de los tres siglos de dependencia de España: la hispánica y criolla, la mestiza, la virreinal y la popular. La hispánica y criolla obedeció al claro propósito de repetir incondicionalmente o prolongar los temas, las formas y las técnicas que se desarrollaban en España. Se trata de una actividad provincial española, con ligeros matices propios como pudiera tenerlos el arte de las provincias de la Península. Refleja, por tanto, influencias italianas y flamencas, que eran entonces las más pesantes sobre la pintura y la escultura que se hacía en los talleres españoles. Es, sencillamente, el arte español hecho en el Reino de la Nueva Granada, actual Colombia, que difiere poco del que se producía en muchos talleres de la Granada española, de Sevilla, de Córdoba y, en general, de Andalucía, de donde procedía la mayor parte de las obras importadas y de las familias que fundaron el criollismo neogranadino.

Este arte era entonces, y lo seguiría siendo mucho después, el de mayor prestigio y el único aceptable por las gentes de más alto nivel en la Iglesia y la sociedad. Poder imitar a famosos pintores españoles como Zurbarán, Murillo o Morales "El Divino" o a grandes escultores como Martínez Montañés o Alonso Cano; reflejar de algún modo la dulzura clásica de los grandes renacentistas italianos como Rafael Sanzio,

Correggio y los seguidores de Leonardo da Vinci; tratar de alcanzar el naturalismo de Tiziano o de los más notables flamencos; repetir las habilidades y las gracias de los manieristas repartidos por Europa, constituía el ideal supremo de los pintores y escultores españoles en América o de los criollos —como los Figueroa y los Vásquez neogranadinos, de los que hablaremos luego— quienes procuraron esforzadamente asimilar, mezclándolo, el lenguaje y las soluciones técnicas del Renacimiento y del Barroco. La tendencia mestiza en arte fue el resultado, o al menos el equivalente estético del mestizaje racial, muy notable en el país, que hoy presenta más de la mitad de su población como hija del cruce del conquistador con el conquistado.

El término "mestizo" se aplicó al descendiente de español e indígena; pero si se hace referencia a la expresión artística, hay que entender por obra mestiza aquella que recibe y manifiesta de algún modo, fundidos, los caracteres de las culturas conquistadora y conquistada. A pesar del intenso mestizaje racial habido en territorio del Nuevo Reino de Granada, el que se refleja en sus expresiones visuales —pintura, escultura, talla ornamental, decoración arquitectónica, platería, tejido, etc.—es débil y no muy apreciable, a diferencia del que se percibe en Nueva España (México), Nueva Castilla (Perú) y Quito. En estos territorios encontraron los españoles una base de artesanías indígenas más fuerte y unos aborígenes más organizados o más habilidosos

en aquellos oficios que, como la talla, la escultura y la pintura, podían utilizarse al servicio de la decoración de las iglesias y las casas. Los indios de dichas zonas pudieron organizarse en talleres dirigidos por maestros españoles o europeos pertenecientes con frecuencia a las órdenes religiosas, quienes supieron aprovechar las habilidades tradicionales de los discípulos, a los que les enseñaban procedimientos y técnicas nuevas y signos y temas del arte cristiano, que ellos trataban con su propia sensibilidad o mezclándolos con sus propias técnicas y repertorio temático.

Cuando los artesanos o decoradores indígenas eran llamados a colaborar en las obras arquitectónicas, el sello de aquel mestizaje, a veces con muy notable tonalidad aborígen, dejaba su impronta en ellas. Parece ser que el indio no colaboró en la Nueva Granada sino en algunas tareas muy secundarias, de tipo ornamental y decorativo especialmente, en la construcción de iglesias. La presencia de su mano de obra se señala sobre todo en la región de Boyacá y Cundinamarca, asiento de los muiscas. El diseño geométrico plano o la abstracción de las formas naturales, de larga tradición como ya vimos; el sentido de distribución dispersa de las cosas; y la introducción de algunos temas botánicos o zoológicos relacionados con las culturas prehispánicas indican la existencia de aquella actitud, que hoy se nos muestra como subterránea y que no ha sido satisfactoriamente estudia-

da en Colombia. El arte virreinal es el que responde a los gustos imperantes en las altas clases y en las esferas oficiales a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, después de que, en 1740, se confirmara la calidad de virreinato del territorio neogranadino. De hecho se trataba de un nuevo estilo dentro de la línea criolla, pues la actitud de los artífices del virreinato continuaba el propósito de prolongar en él lo que se hacía en Europa. La influencia francesa había ido ganando terreno en España desde que a partir del mismo comienzo del siglo XVIII, ocupaban el trono de Madrid reyes de la Casa de Borbón. Los altos funcionarios y las gentes de mayor cultura bebían ahora en fuentes francesas como durante el reinado del monarca de la Casa de Austria Carlos I, habían bebido de las italianas y flamencas; y los virreyes españoles importaban en América el gusto a la francesa impuesto en la corte madrileña. Tal influencia, cuando se refiere al Nuevo Reino de Granada, se aprecia particularmente en la vice-corte de Santa Fe de Bogotá, sobre todo en el mobiliario más lujoso y en los retratos de los virreyes, los funcionarios y los personajes de la alta sociedad, que llegan a poner una nota distinta entre el insistente temario religioso repetido desde la Conquista.

Las imágenes religiosas se mantenían entre tanto, aunque sin comprenderla a fondo, dentro de la línea barroca española impuesta con anterioridad por los

FRAGMENTO DE OBRA

talleres criollos; sin embargo, algunos aspectos secundarios del decorativismo fácil del rococó francés o alemán (este último, en virtud de los grabados que hubieron de llegar a Quito, procedentes de la Europa Central), se introdujeron en la imaginería quiteña que dominaba indudablemente el sector sur del virreino, en los actuales departamentos del Cauca y Nariño. Diseños de muebles barrocos y rococó de los estilos llamados en Francia "Luis XIV" y "Luis XV", se imitaron en maderas, colores y dorados locales, mientras se importaban también muebles ingleses del tipo "Chippendale" y porcelanas de Sévres, Meissen, Buen Retiro y otras factorías europeas.

El retratismo denotaba una curiosa mezcla de academicismo frío, de muy "buen tono" después de los excesos expresivos del barroco; ingenuidad propia de "academicistas" que tal vez no habían pisado jamás una academia pues, por lo menos en Nueva Granada, no las hubo; pompa oficial; alusiones literarias lógicas en el siglo letrado; y decorativismos tratados en formas planas que lo hacían particularmente "colonial". Simultánea a las actitudes citadas se manifestaba, siempre viva, la corriente popular dedicada a la producción piadosa y sencilla de imágenes religiosas más para el ámbito doméstico que para las iglesias; pues mientras estas podían contratar los servicios de pintores y escultores profesionales, las gentes devotas que vivían alejadas de las poblaciones más activas donde se encontraban los talleres de los imagi-

neros de profesión encargaban la representación del Crucificado, de la Virgen de su devoción o de los santos patronos, o la figuración de milagro sucedido o deseado, a cualquier devoto aficionado quien, ayuno de conocimientos técnicos y muy poco ducho en las habilidades del oficio, ponía su buena voluntad y su fe en las obras. De ahí que éstas sean a la vez ingenuas pero muy expresivas y llenas de caracteres primitivos. Aunque muchas de ellas son expresiones imaginativas plenas de originalidad, la mayoría son el resultado de copiar con cándido esfuerzo grabados europeos o trabajos criollos. Figuras toscas de estructura elemental, de formas arcaizantes, recargadas de ornamentación generalmente floral pintada con artesano amor, su propósito era manifestar de inmediato la devoción. Tales expresiones, con frecuencia deliciosas, no evolucionaron durante los siglos y se nos presentan hoy al margen de fechas y nombres de autores, pues son obra del gran anonimato popular ignorante de los cambios de gusto y estilo. Todas estas tendencias o corrientes no se superpusieron ni se sustituyeron unas a otras, sino que coexistieron y a veces se mezclaron en una misma obra. En una pintura popular suelen darse elementos mestizos; en una criolla no son raros los brocateados o minuciosos adornos superpuestos en oro o plata, de carácter popular; otra, aunque sea fundamentalmente virreinal, puede integrar la tradición de planitud indígena o un decorativismo rococó de acentos mestizos.



PINTURA

Ateniéndonos no ya a las actitudes estéticas sino a la acostumbrada clasificación de las artes plásticas, durante el período histórico referido fueron las más cultivadas la pintura, la escultura, la talla decorativa y la platería. Los pintores de nombre conocido responden todos a la actitud hispánica criolla y a la virreinal. Se organizaron en talleres u obradores familiares al modo artesanal —y eran realmente artesanos desde muchos puntos de vista— que heredaban los descendientes mientras conservaran la vocación y el oficio.

El primer nombre conocido de pintor en el país es el de Alonso de Narváez (1583), sevillano instalado en Tunja y que se dedicaba a la platería además de la pintura. Hacia el año 1555 pintó sobre una manta, en forma sencilla y casi medieval, la venerada imagen de "La Virgen de Chiquinquirá" acompañada por las de San Andrés y San Antonio, que por su fama de milagrosa y su patronazgo habría de ser copiada luego, durante siglos, numerosísimas veces. Como pintura, es elemental y debe encajarse en la actitud popular piadosa. La posición criolla tiene sus primeros nombres en los Acero de la Cruz, ya nacidos en territorio colombiano. Antonio, Bernardo, Jerónimo y tal vez otros familiares de esos apellidos tuvieron taller en la Santa Fe de la primera mitad del siglo XVII, del que hubo de salir, sin duda, una amplia producción de pinturas ignoradas hoy en su mayoría. Antonio Acero de la Cruz (1669) es algo más conocido que sus familiares. En su obra conservada, muy escasa y compuesta sobre todo por algunas imágenes de la Inmaculada Concepción rodeada por símbolos de la letanía, muestra una forma de componer todavía medieval, con elementos y técnicas ya renacentistas donde la habilidad y cierta dulce ternura campean. El taller que más habría de definir las características de la pintura santafereña, dentro del marco del criollismo, y en el que se formó el mayor número de los de esta corriente fue el de la familia Figueroa que, como tantas otras, procedía de

FRAGMENTO DE OBRA

la provincia española de Sevilla. Los Figueroa constituyen la más larga "dinastía" de pintores surgida en Colombia, pues aparece al iniciarse el siglo XVII con Baltasar de Figueroa, continúa durante toda aquella centuria y reaparece con los que, en el XIX, se creen descendientes de aquellos y que tienen su último representante en Santos Figueroa, muerto al finalizar el siglo decimonónico. Durante el periodo colonial los más conocidos y laboriosos fueron Gaspar y Baltasar de Vargas Figueroa, hijo y nieto, respectivamente, del Baltasar ya citado. Fueron ambos cultivadores de un naturalismo tenebrista de carácter sevillano, aunque con ciertos rasgos de severa suavidad que habrían de comunicarse a sus seguidores y ser reflejo definitivo de la pintura santafereña. En las obras de Gaspar (1658) hay tal vez más ternura y más severidad. Las de su hijo Baltasar de Figueroa (1667), más numerosas, parecen buscar una mayor aproximación al naturalismo tan caro al estilo barroco, aunque abunda en recetas para expresar un misticismo sencillo bajo la influencia del severo tenebrista español Zurbarán (1598-1664) de modo más epidérmico, y amanerado, pero grave. Tuvo un hermano menor, Nicolás de Vargas Figueroa, que siguió la misma actitud. En el taller de los Figueroa, que era el más prestigioso de la primera mitad del siglo XVII, se formaron otros pintores ajenos a la familia; y otros, formados o no en él, siguieron en todo caso el modo y las técnicas

usuales en aquel obrador: tales, por ejemplo, Gregorio Carvallo de la Parra, Alonso y Tomás Fernández de Heredia, entre otros, dedicados a componer un poco artificialmente sus cuadros sobre la base de utilizar grabados producidos en los talleres de los Países Bajos que reproducían las más apreciadas obras de pintores italianos y flamencos, o dibujos propios inspirados en los mismos o en imágenes conocidas; a la yuxtaposición de figuras extraídas de aquí y de allá se añadía la impresión de volúmenes por medio del colorido en el que predominaba el pardo barroco, y del claroscuro.

Entre todos ellos y siempre dentro de la actitud culta y criolla de directa ascendencia sevillana había de adquirir especial relieve la figura de Gregorio Vázquez Ceballos (1638-1711). Este pintor se tiene, con razón, como el más notable de los santafereños y en él culmina el esfuerzo de estos por mimetizarse con los europeos de su tiempo que ellos pudieron conocer y estimar y que el gusto imperante en el Nuevo Reino reconocía como modelos indiscutibles. Vázquez mantuvo un taller familiar muy activo en el que debieron pintar, además de él, 'su hermano mayor Juan Bautista Vázquez (1677), su hija Feliciano Vázquez Bernal y otros. El número de cuadros de Gregorio hoy conservados, que supera los quinientos, le revela como pintor fecundo aun entre todos los de América en su tiempo. Dibujante fácil, seguro y de línea firme y blanda a la vez, que subraya graciosamente las

curvas anatómicas, su obra expresa sentimientos dulces y simpáticos, a modo de un resumen criollo de Rafael, Murillo y otros romanos y andaluces que tuvieron de los asuntos religiosos un concepto tierno y familiar, sin drama. Pintura de laboratorio la suya, hecha sobre la base de la amplia serie de dibujos preparatorios que se conserva, sus aciertos suelen estar en relación inversa de sus acercamientos a la pintura con modelos naturales.

Desde luego, en las más destacadas de sus composiciones muestra conocimientos técnicos y recursos de claroscuro notablemente superiores a sus contemporáneos neogranadinos. Algunos de estos, como Camargo y Nicolás Banderas, siguieron la ruta de Vázquez, imitándolo con calidades inferiores y notorios amaneramientos. Otros, como Francisco de Sandoval, se le pueden comparar —al menos, juzgando por las muy escasas obras conocidas— y aun puede sospecharse que acertaron en algunas ocasiones a superarlo en cuanto a inquietudes naturalistas. Solamente en la segunda mitad del siglo XVIII la actitud virreinal, cuyos perfiles ya hemos señalado, aportó al criollismo un aire distinto que durante bastante tiempo ha podido interpretarse como un retroceso respecto del relativo naturalismo o “realismo idealizado” que representaron los Figueroa, Vázquez y algunos de sus epígonos. Ese aire lo representa Joaquín Gutiérrez y su círculo. Este pintor, retratista de los virreyes,

resume en buena parte la expresión colonial al recoger aspectos criollos y mestizos en retratos de “pose” oficial dieciochesca pintados sin volumen, cargados de ornamentalismos y símbolos, con predominio de los pigmentos más característicos del territorio como son el rojo carmín, el azul ultramar, y el ocre dorado. Los retratos de Gutiérrez, muy descriptivos y minuciosos, elaborados con extrema delicadeza y frialdad, son el punto de arranque de un tipo de retratismo que perduraría muchos años aun después de la independencia nacional. Los pintores Pablo Antonio García del Campo (1814) y Pablo Caballero (1810), el primero de ellos pintor de cámara del virrey-arzobispo Antonio Caballero y Góngora, son ya, al final del virreinato, más técnicos y conocedores de los recursos académicos, aunque su obra es menos personal que la de Gutiérrez. Cabe destacar, aunque no se trate propiamente de arte sino de investigación de la naturaleza y de buen oficio dibujístico, el excepcional trabajo de los dibujantes acuarelistas que formaron el equipo de ilustradores de la Real Expedición Botánica dirigida por José Celestino Mutis y patrocinada por el virrey Antonio Caballero y Góngora, que trabajó desde 1787 hasta 1816. Sus 6.717 láminas representativas de plantas, que conserva el Jardín Botánico de Madrid, obra de pintores neogranadinos y quiteños seleccionados por Mutis, son trabajos de minuciosa observación del natural

FRAGMENTO DE OBRA

por todos los campos colombianos y dibujos laboriosamente ejecutados, que sin duda debieron imponer los valores del rigor naturalista y del esmero en la ejecución. Se ha dicho, con razón, que el grupo de "dibujantes de la flora" sería el primero en descubrir la verdadera actitud naturalista en el país.



ESCULTURA

La escultura siguió de cerca la gran tradición española de la talla en madera estofada y policromada con brillantez que hace que las obras de bulto se vean ayudadas en sus acabados por la pintura y que no puedan tenerse estrictamente como expresiones escultóricas. El deseo de los imagineros barrocos y de la misma Iglesia postrentina de imprimir más carácter realista a las imágenes para que fuesen mejor comprendidas y más sentidas por el pueblo, al que podría añadirse la conveniencia de oponer a los antiguos ídolos, distantes, inhumanos y geométricos, un tipo de figura más humana y atrayente en criterio del conquistador y evangelizador occidental,

ayudó a ese acercamiento a la imagen con colores naturales, muchas veces vestida con indumentarias reales y, cuando más popular, terminada con cabellos reales, ojos de vidrio de apariencia igualmente real y otras adiciones escasamente escultóricas que hacían de la obra cada vez menos una escultura y cada vez más un ensamble de elementos.

Los criollos Juan de Cabrera y Pedro de Lugo aparecen como imagineros destacados en pleno siglo XVII, aunque el tallista de nombre desconocido hasta ahora y llamado Maestro del retablo de San Francisco, autor de los altorrelieves policromados de dicha iglesia en Bogotá, aparece como el más completo y dramático de esa centuria y el más habilidoso en el oficio, al menos en lo que se refiere al desarrollo escultórico en relieve, que debe aplicar a menudo recursos y conocimientos de la pintura, tales como la composición en cuadro y la imitación de las perspectivas. La influencia flamenca y protobarroca del tallista de los tableros de San Francisco parece clara y no sería extraño que fuese un fraile de la orden, procedente de Flandes o español formado allí. Lorenzo, Luis y Salvador de Lugo, probablemente familiares del ya citado Pedro de Lugo, son nombres de escultores y entalladores conocidos y activos en el mismo siglo, cuya segunda mitad fue en el campo del arte y de la decoración tal vez la etapa más fructífera en la vida del país, habida cuenta de lo que era

este en aquel tiempo. De Lorenzo de Lugo son los relieves del retablo del Rosario, en la iglesia de Santo Domingo, en Tunja.

En el siglo siguiente, el XVIII, aparece la más alta figura de la imaginería barroca en Colombia: la del español Pedro Laboria, quien, procedente de talleres andaluces —quizá del de los Roldanes, en Sevilla—, se instaló en Bogotá y en esta ciudad trabajó hasta su muerte, al servicio de los jesuitas sobre todo. Su obra se incluye plenamente en la estética y la técnica barroca y andaluza, como es lógico dada su procedencia: notoria impresión de movimiento en las figuras, naturalismo expresivo, cierta ampulosidad, bastante teatralidad, carácter familiar en el tratamiento de los asuntos religiosos, gracia y simpatía en los rostros juveniles y psicologismo poco profundo en los adultos. Su obra, escasa, tiene buena representación en la iglesia bogotana de San Ignacio. Hay que destacar la fuerte influencia de la escuela quiteña en la escultura policromada neogranadina del siglo XVIII, influencia mucho menos notable en la pintura. Muchas imágenes procedentes de los obradores de Caspicara, Legarda y otros se trasladaron a las iglesias y conventos del reino poniendo la nota de su gracia suave y afectada, sus encarnaciones brillantes y sus colores intensos. La presencia de la imaginería quiteña es muy evidente en los departamentos del Cauca, Nariño y Valle.

FRAGMENTO DE OBRA



TALLA DECORATIVA

La talla decorativa y ornamental, complementaria y modificadora de muchos interiores arquitectónicos, es manifestación que no puede pasarse por alto. Durante los siglos XVII y XVIII se construyeron en territorio colombiano algo más de mil retablos de iglesia (solamente en Bogotá, unos cuatrocientos), de diferentes tamaños y calidades, aunque casi todos en formas barrocas.

El retablo es la estructura que se despliega ampliamente tras del altar, como fondo de éste, al cual incorpora a veces para exhibir imágenes pintadas o esculpidas.

Se apoya por lo general en el muro de la iglesia y lo llena y enriquece con sus pinturas, esculturas y relieves decorativos. En Colombia se hicieron en madera tallada y dorada con laminilla de oro de veintidós a veinticuatro quilates y en su mayor número obedecieron al tipo de tres calles y tres cuerpos, es decir, de tres zonas verticales y tres horizontales superpuestas, dentro de las cuales se abren los nichos u hornacinas para las imágenes de bulto, o los paños para la colocación de pinturas. Su riqueza y brillo, que hizo llamar "piña de oro" a alguno de ellos el cronista Juan de Castellanos, contrastan notablemente con la gran sencillez de las construcciones donde se albergan. Los retablos de altar y los tableros, follajes y florones tallados en madera y dorados sobre fondo rojo o verde, recubren y recaman los paramentos interiores de las iglesias coloniales neogranadinas por humildes que estas sean, adornándolas con sus elementos extraídos de las arquitecturas renacentista y barroca o de la flora y la fauna locales, en formas que se incluyen generalmente dentro de las actitudes criolla y mestiza y obedientes, como se ha dicho, al alborotado y sensual estilo barroco.

Hasta qué punto los retablos pueden tenerse como obra artística, puede ser dudoso; pero igualmente es dudoso que lo sea la mayor parte de las obras que suelen incluirse convencionalmente en las historias del arte. La cerámica y la orfebrería prehispánicas, de las que ya se habló, son habilidades

repetidas bastante más próximas a la artesanía o a la industria manual que al arte, pues hoy no podemos distinguir entre las piezas originales, creadas por el que debió ser el artista, y las simples reproducciones sucesivas que entre los mismos aborígenes se siguieron haciendo hasta el cansancio; los famosos vasos de la cerámica griega que hoy exhiben orgullosamente muchos museos no eran más que recipientes industriales decorados, para uso doméstico; las pinturas del período colonial que repiten el mismo tema o las mismas imágenes según un modelo aceptado, son más técnica pictórica que expresión artística... Todo ello depende, claro es, del concepto que se tenga sobre el arte o de los matices que se impriman al concepto. El valor de lo original y creativo que hoy tanto se estima, no era entonces un valor muy estimable, en tanto que se apreciaba en alto grado el del buen trabajo.

Estimar que los retablos por sí solos —sin las esculturas y pinturas que contienen— carecen de importancia estética y no son expresión de un autor, de un equipo o de todo un pueblo, sería algo gratuito. Ellos entran en la historia de las manifestaciones estéticas del país con el mismo derecho y aún con más fuerza que muchas arquitecturas, pinturas o esculturas. Aún más: en el caso de Colombia, donde las iglesias no tienen fachadas barrocas, la labor más importante en este estilo fundamental del período hispánico se concentró en los retablos y en el conjunto de la ornamentación interior.

Si no fuera por ellos sería muy difícil poder afirmar que el barroquismo hispanoamericano tuvo alguna presencia en el país.

Entre los que hoy se conservan merecen citarse los de las iglesias de San Francisco, Santa Clara, San Ignacio, Santa Bárbara y la Orden Tercera, en Bogotá; los de la catedral, Santo Domingo, Santa Clara, Santa Bárbara y Nuestra Señora del Topo, en Tunja; los de las iglesias de Monguí, Tópaga, Chivatá, Cucaita y otras pequeñas poblaciones boyacenses, con presencia de formas mestizas y populares; y los de San Francisco, Santo Domingo y El Carmen, con fuerte influencia quiteña, en Popayán. Merece citarse especialmente, dada su personalidad dentro del trabajo de la tarea decorativa, el tallista Pedro Caballero, activo en las postrimerías del siglo XVIII y comienzos del XIX, quien hacia 1780 terminó los retablos y otras obras en la iglesia de la Orden Tercera de Bogotá y el llamado "Altar de los Pelícanos", en la de San Francisco, de Tunja.

Procedente desde luego del alborotado sentido ornamentista vegetal del barroquismo, usa elementos más propios del rococó tales como penachos irregulares, "haricots", escudos cartilaginosos y abundantes florecitas, tratados todo ello con la técnica del "rastrillado" o peinado de la madera, en composiciones plenas de rica imaginación. Es muy probable la influencia del taller quiteño sobre Caballero.

FRAGMENTO DE OBRA

En la región sur y bajo la misma influencia trabajó también con viva imaginación Sebastián de Usiña, en la segunda mitad del siglo XVIII, ejecutando de acuerdo con la libertad barroca numerosos retablos en Popayán y Buga, de los mejores que conserva el país. Fácilmente se comprende que la mayor y mejor parte de los retablos y de las obras de los siglos coloniales —ahora muy revalorizadas— se conservan en las iglesias y conventos de la época, verdaderos museos de aquel período. El Museo de Arte Colonial de Bogotá guarda unas mil cuatrocientas piezas de pintura, escultura polícroma, talla decorativa, mobiliario y platería.



ARTESANÍA COLONIAL

Aunque el arte popular no es la artesanía, de función utilitaria, sus formas se nutren muchas veces de ésta, pues son arrancadas de la tradición de las comunidades, hecho en los talleres o habitaciones donde producen su trabajo los artesanos, elaborado con los mismos materiales del país que dan cuerpo al trabajo de estos, o son fuertemente influidos por el medio social. A veces es el mismo artesano el que, abandonando por el momento su rutinaria labor repetidora del mismo mueble, el mismo muñeco o la misma figura de barro, se entrega a crear por una sola vez la forma original con la que día a día tal vez ha soñado.

También, a veces, la artesanía no delimita sus fronteras respecto de lo que llamamos arte o la obra de arte se carga de labores simplemente mecánicas o manuales, al punto de adquirir un fuerte valor artesanal que vuelve a incidir en la confusión.

Ello justifica sobradamente una referencia a la artesanía colonial como final de esta breve reseña de las artes plásticas del período. Es la materia prima generalmente de origen local la que determina, aún más que la clase del trabajo según procedimientos, la clasificación de la artesanía. Y con arreglo a aquella haremos esta referencia, comenzando por la más elemental, antigua e infaltable: la tierra, base de la alfarería. Desde luego la alfarería sufrió durante el período colonial una indudable decadencia en relación con la del período prehispánico, pues todas las culturas primitivas están marcadas por la importancia en ellas de la producción de vasijas de arcilla. La variedad y el rico sentido estético de los objetos de barro cocido de los pueblos aborígenes no fue superado ni aún repetido durante la etapa a que nos referimos. En cambio los españoles añadieron a los elementales procedimientos indígenas nuevos instrumentos y técnicas, tales como el torno de pedal, el horno y el vidrioado cerámico. La metalurgia se enriqueció con el trabajo en hierro (ferretería) y en bronce, el primero al servicio de la cerrajería con producción de llaves, bocallaves y escudetes para muebles y puertas, de variado diseño; y el segundo, con fundición menor de campanas. La metalurgia en oro (orfebrería) fue incomparablemente más reducida y menos interesante que la del período prehispánico aunque algunas técnicas fueron desarrolladas por mestizos y negros. Los orfebres coloniales fueron

casi todos españoles o criollos y por tanto siguieron la tradición europea que, más tarde, enseñaron a mestizos e indígenas.

Dado el alto aprecio que al oro tenían los hombres de la cultura colonizadora, el control del oro —también el de la plata— fue bastante riguroso y el valor que se le concedía hizo que obras de gran riqueza y significación así como de calidad más artística que artesana se ejecutaran básicamente en este precioso material, por maestros orfebres conocidos y muy apreciados a su vez, como José Galaz, autor de una famosa y valiosísima custodia popularmente conocida como "La Lechuga", terminada para los jesuitas en 1707; Nicolás de Burgos, artífice de "La Preciosa", custodia de la Catedral de Bogotá, labrada en 1736; José de la Iglesia, que acabó en 1740 la de los franciscanos de Popayán; y Antonio Rodríguez y N. Álvarez, quienes crearon en 1673 para los agustinos de la misma ciudad otra custodia, excepcional por su forma heráldica de águila bicéfala coronada.

Pero fue la platería el tipo de trabajo en metal más corriente, variado y típico de la Nueva Granada. En la Bogotá del siglo XVIII había muchos talleres dedicados a una intensa labor en plata repujada para objetos litúrgicos — inclusive altares y tabernáculos completos — y domésticos tales como candelabros, vajillas, etc. La ebanistería fue trabajo totalmente nuevo en el período, toda vez que los

FRAGMENTO DE OBRA

indígenas la desconocían; pues a pesar de la inmensa riqueza en bosques del país, las labores más finas sobre madera solo fueron posibles gracias al equipo de herramientas aportado por los españoles y a la tradición mobiliar de estos.

En relación con ella apareció la taracea, es decir, una labor de embutido decorativo sobre muebles, hecho con maderas finas, carey, nácar, marfil o hueso, o tagua. Aportada por los árabes a España y por España a América, la taracea trajo también ecos del diseño mudéjar a la artesanía de Colombia.

Es mucho más propio el trabajo denominado "barniz de Pasto", inevitablemente unido también a la madera ya que en los muebles de este material solamente se aplicaba; y aunque es probable que los indígenas conocieran tanto el material como su elaboración, está comprobado que solo empezó a conocerse su empleo en muebles coloniales confeccionados por mestizos de las zonas hoy conocidas como Nariño y Putumayo. La materia prima es una sustancia vegetal secretada por el arbusto llamado mopa-mopa, el cual se trata hasta convertirla en una pasta gomosa a la que se agregan las tinturas convenientes. Tal pasta recortada y adherida a la superficie de los muebles de madera, es trabajada según diseños decorativos. Durante el período colonial estos diseños copiaron frecuentemente hojarascas, flores y cartelas barrocas y alcanzaron calidades que recuerdan la de la laca china, nunca superadas ni aún

igualadas después. El trabajo artesanal en cuero se presenta asimismo como uno de los más notorios de los siglos XVII y XVIII, gracias al nuevo equipo instrumental y a la adaptación al país del ganado vacuno que añadió más, mayores y mejores pieles con posibilidad de curtirlas bien y decorarlas con variadas labores de repujado polícromo. Con este material se comenzó entonces a elaborar la gran cantidad de objetos que hoy hacen de la artesanía peletera una de las más importantes de Colombia.

El tiempo colonial vio también aparecer la técnica del ablandamiento por cocción del cuerno, lo que permitió obtener de este producto animal la variedad de formas planas y de tamaños que fueron la base de una nueva artesanía. Hay que añadir que todas las variedades de la tejeduría —cestería incluida—, se enriquecieron muy notablemente durante los años coloniales, por la misma causa del aporte de instrumentos, técnicas e ideas. Unido al trabajo textil, el bordado, otra novedad aportada por el período, alcanzó a desarrollarse con riqueza especialmente en conventos y colegios, a los que se deben tapices decorativos y ornamentos sagrados de labor ejemplar. De esta forma, la artesanía importada o renovada sumaba sus expresiones comunales en objetos útiles a las del arte popular y ambas a las del sector "culto" para completar el vario espectáculo de manifestaciones visuales de la época que sentó las bases estéticas de la posterior Colombia.

VALORACIÓN DE LA OBRA DE FRANCISCO GIL TOVAR

VALORACIÓN DE LA OBRA DE FRANCISCO GIL TOVAR

VALORACIÓN DE LA OBRA DE FRANCISCO GIL TOVAR

Francisco Gil Tovar se volvió un experto en el arte del periodo colonial en Colombia.

Leyó e investigó mucho sobre cómo inició todo y... ¿Cómo nació?: con la llegada de los españoles al continente americano.

Este hecho fue definitivo y marcó, como él bien señala, el destino de este continente.

Imagina cómo fue todo: de un momento a otro los indígenas se vieron invadidos por una multitud de desconocidos que arribaban montados en unos animales fantásticos llamados caballos y vestían unos trajes relucientes al sol. Hoy en día sería como si nos llegaran unos extraterrestres en unas naves espaciales o algo así...

Los que habitaban aquí pasaron, en la mayoría de los casos, de ser hombres libres a esclavos. Fue una reorganización total, tanto social, económica, religiosa y cultural.

Gil Tovar en sus libros nos cuenta sobre cada uno de estos aspectos, pero como su interés principal fue la parte cultural y artística, hacia esta se orientó fundamentalmente.

Al estudiar el arte de este periodo de conquista y colonización en el actual territorio colombiano, Gil Tovar detectó en las obras producidas las características de tres grupos raciales, a las que nombró así: arte criollo, arte mestizo y arte popular.

POR ARTE CRIOLLO ENTENDIÓ...

El realizado no solo por descendientes de españoles y europeos nacidos en América, sino por españoles y europeos de nacimiento cuyas obras reflejaron de algún modo lo que constituye "el ambiente americano". El propósito de este arte fue la prolongación del "prestigioso arte europeo". Arte cuyas referencias consistieron en obras de taller y grabados en blanco y negro. El influjo de este arte se vio matizado por el entorno americano, lo cual origina un estilo con un acento, como lo llama Gil Tovar, "peculiar" (algo así como distinto de lo puramente español), en el que estos trabajos manifiestan la idea del conquistador gradualmente conquistado por su propia conquista. Este ambiente americano consiste en temas particulares, paisajes autóctonos, plantas, flores, frutas, animales americanos y un color más intenso que el europeo.

El esfuerzo que realizaron los artistas criollos por mantener el nivel técnico ejecutado en escuelas como las de Sevilla fue notable. Entre los pintores criollos más notables están los Figueroa y los Vásquez. De estos últimos, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, de quien ya hablamos, ocupa un lugar prominente. Respecto a la escultura debemos nombrar a Pedro Laboria, andaluz de nacimiento, pero quien desarrolló la mayor parte de su obra en nuestro territorio.

POR ARTE MESTIZO ENTENDIÓ...

Para definirlo, Gil Tovar determina que racialmente Colombia es un país en donde se inició un proceso de mestizaje que ha determinado que más de la mitad de la población pertenezca a este grupo. Gil Tovar hace una diferenciación entre el mestizaje biológico y racial, y otro artístico. El primero consistió en el resultado de la mezcla biológica entre la raza española y la indígena, y el segundo se refiere a la obra que recibe y manifiesta de algún modo ciertos rasgos de las culturas conquistadora y conquistada. Para Gil Tovar este es un arte difícil de apreciar. En él se percibe una ausencia de la pureza de dos mundos que se unifican en un objeto artístico en el que se entrelazan los elementos del arte europeo con la decoración geométrica plana indígena colocada de manera tímida en el paisaje. Esto da origen a un objeto cuyo "sabor oscuro e indefinible denuncia la unión de dos mundos en la obra".

Y POR ARTE POPULAR ENTENDIÓ...

La producción que conocemos como artesanal, de la cual Gil Tovar dice que nada tiene que ver con los valores artísticos europeos, es decir, lo opuesto al arte culto. Es un arte sin fechas de elaboración ni nombres de sus autores. Del fenómeno mestizo deriva la clase popular colombiana. Arte popular es definido entonces como el que expresa el gusto de la gente del común, que no tiene una formación artística profesional. Se caracteriza por que en este influyen de manera espontánea, ideales, creencias y modos de ver y de sentir del pueblo llano.

Obras de cada uno de estos tres grupos están representados en piezas muy interesantes que guardan museos como el Colonial y el Museo Nacional en Bogotá.

GIL TOVAR COMO HISTORIADOR

Francisco Gil Tovar tuvo una metodología para contarnos sobre los artistas y sus obras de arte. Con ella buscaba poder describir la naturaleza estilística del pintor y la ubicación de las obras en el continuo desarrollo de las artes.

Para ello, se basaba en tres aspectos fundamentales:

UNO

El lugar o el contexto en el que se realizaba la obra. Para él, contar las características religiosas, económicas y sociales en las cuales nacía la obra era imprescindible. En los estudios de arte colonial de Gil Tovar los factores sociales determinan la creación artística, como por ejemplo, la condición social del artista o la organización sociocultural del público, hasta más específicos como el mecenazgo, comercialización del arte, la crítica de arte y el fenómeno del coleccionismo.

DOS

La descripción de las fuentes de inspiración. Como intelectual formado en Europa, la historia del arte siempre fue su referente para encontrar una explicación al porqué de las obras realizadas. Siempre buscó encontrar las huellas europeas en el arte realizado en Colombia.

TRES

El comentario de la naturaleza del proceso creativo, la manera en que había sido conceptualizada, determinada y realizada la obra de arte. Aquí se interesaba en las técnicas utilizadas y en la calidad de la ejecución del artista. Por lo tanto, destacaba críticamente los aciertos y desatinos que presentaban las obras.

CUATRO

La importancia del contenido expresivo de la obra. Recalcaba aquí los valores sentimentales, estilísticos y visuales con los que la obra impactaba al público.

GIL TOVAR Y SU CARÁCTER EUROCENTRISTA.

Recordemos que Francisco Gil Tovar nació y se formó en España, lo que quiere decir que conocía muy bien el arte europeo. El hecho de que su formación haya sido en Europa y por la forma como estudió el arte de nuestro país, podemos decir que su enfoque fue eurocentrista. El eurocentrismo coloca la cultura europea como superior con respecto a las del resto del mundo. Esto se convirtió históricamente en instrumento de dominio y sumisión sobre otras civilizaciones cuyos valores se tomaron como inferiores.

El eurocentrismo entonces consiste en comparar lo nuestro con lo europeo, a nuestros artistas no escolarizados con los grandes maestros occidentales. El resultado es simple: nuestra producción artística termina siendo una imitación no bien lograda de imágenes clásicas.

FINALMENTE FINALMENTE FIN

La obra de Francisco Gil Tovar constituye un importante panorama histórico del Arte en Colombia, desde la producción anterior al descubrimiento hasta arte moderno del siglo XX. Uno de sus valores radica en su visión del arte del país narrada con la mesura que requiere un enfoque didáctico. Otro de sus méritos es haber buscado y hallado los valores autóctonos dentro de la imposición cultural hispana. Su intrepidez y valentía lo convierten en uno de los más altos escritores de la Historia del Arte Colonial Colombiano. La obra que han podido apreciar a lo largo de este manual demuestra una considerable magnitud y solidez que la mantendrá vigente como cimiento de nuestra nación.

El estudio que G.T. hizo de nuestro arte del pasado tuvo una correspondencia vital con las necesidades de su presente, poniendo en orden y en términos científicos el relato de una importante producción de un momento históricamente determinante en América y que además necesitaba ser revalorado, pues como patrimonio necesitaba ser rescatado a partir de su crónica y análisis.

Esto nos demuestra que el Arte y la Historia del Arte se necesitan mutuamente. Por último, podemos afirmar que a través de sus libros se ha mantenido viva la época colonial, a la que tanto estudio dedicó para descubrirla ante nosotros desde su mirada particular.

De todos los historiadores de su época, quizá sea el español más próximo a nuestra sensibilidad. Leemos a Gil Tovar como algo nuestro; sus libros, su crítica, que aunque trataron temas espacialmente distantes de su lugar de origen, representan nuestro mundo, la actitud que ante él podemos tomar, los valores que aceptamos y exhibimos, los cuales son el patrimonio en el cual nos reflejamos.

A

Alfarería: Técnica y arte mediante las cuales se elaboran obras y objetos con barro.

Antonio Nariño (1765-1823): Prócer de la independencia nacido en Bogotá en 1765. Perteneció a los criollos ilustrados que defendieron las ideas libertarias para buscar la emancipación de América del yugo español. Murió en Villa de Leyva en 1823.

Asidero: Ocasión o pretexto.

La Alhambra: Es una ciudad palatina andaluzí situada en Granada, en la comunidad autónoma de Andalucía, España. Consiste en un conjunto de palacios, jardines y fortalezas que albergaba una verdadera ciudadela dentro de la propia ciudad de Granada, que servía como alojamiento al monarca y a la corte del reino nazarí de Granada.

B

Baltasar Vargas de Figueroa (1629-1667): Pintor colombiano de la Colonia. Los temas de sus obras fueron de ca-

rácter religioso y sus pinturas pueden apreciarse en iglesias coloniales de Bogotá y Zipaquirá.

Barroco: Estilo artístico desarrollado en Europa y América durante los siglos XVI y XVII, caracterizado por ser excesivamente adornado y recargado en detalles y formas.

Bautista Antonelli (Gatteo 1547 - Madrid 1616): Fue un ingeniero militar italiano. Inició la construcción de las murallas y fortificaciones de Cartagena de Indias, como el baluarte de Santo Domingo en 1614, entre otras.

C

Cátedras: En educación y pedagogía, son las asignaturas principales determinadas así por la mayor autoridad que se exige al maestro que debe dictarlas. Sinónimo de autoridad en el conocimiento.

Censura: Es suprimir o impedir el conocimiento de una idea, una obra artística, un texto y, en general, de cualquier manifestación humana que, por razones morales, políticas o religiosas se considera que no debe circular. Es ponerle una mordaza al arte.

Chibcha: Antigua cultura indígena de Colombia asentada desde antes de la invasión española en el altiplano cundiboyacense. Los chibchas eran básicamente agricultores, alfareros y orfebres.

Coloquiales: Son las palabras o el lenguaje que se emplea normalmente en la conversación cotidiana.

Contrarreforma: Movimiento filosófico y religioso que en el siglo XVI se dio como respuesta a la reforma protestante de Martín Lutero, quien se opuso a la autoridad tradicional de la iglesia católica, al Papa y a sus postulados.

Criollo: En la época de la Colonia era el nombre que se le daba a los hijos de padres españoles, nacidos en América. Por extensión, este término se aplica a lo autóctono o regional.

D

Dieciochesca: Figura, persona, idea u obra perteneciente al siglo XVIII.

E

Ebanistería: Arte de trabajar la madera.

Empedrados: Caminos o superficies cubiertas por piedras ajustadas entre sí.

Enlucir: Técnica consistente en cubrir techos, paredes o fachadas con yeso o estuco para dar brillo y uniformidad a la superficie. Es sinónimo de estucar.

Enrique Grau Araújo (Ciudad de Panamá, 18 de diciembre de 1920 - Bogotá, 1 de abril de 2004): Fue un pintor colombiano, conocido por sus retratos de figuras amerindias y afrocolombianas.

Eurocentrismo: Corriente de pensamiento originada en Europa durante los siglos XVIII y XIX, época en la que los europeos se consideraron el centro de pensamiento del mundo y del desarrollo económico mundial.

F

Flandes: El condado de Flandes fue una entidad feudal fundada a finales del siglo IX como dependencia del reino de Francia Occidental sobre la base de las posesiones del primer conde titular, Balduino I de Flandes Brazo de Hierro, que abarcaban entonces los territorios del entorno de Brujas, Gante y Bergues.

GLOSARIO

Jan Van Eyck: (1390 – 1441). Pintor flamenco que tuvo su taller en Brujas. Es considerado uno de los grandes maestros de la pintura en Europa por llevar la técnica del óleo a niveles elevados de perfección y desconocidos hasta que él la aplicó. Su obra maestra es el gran retablo de la Adoración del cordero místico, exhibido en la catedral de Gante (Bélgica).

Joaquín Gutiérrez : Pintor del siglo XVIII, discípulo y seguidor de Gregorio Arce y Ceballos. Es conocido como 'el pintor de los virreyes', por los variados retratos que hizo de ellos en el virreinato de Nueva Granada. Creó su obra alrededor de 1750.

Jardines de Generalife: Es la villa con jardines habitada por los reyes musulmanes de Granada como lugar de descanso, situado en la ciudad española de Granada, en Andalucía. Fue concebida como villa rural, donde jardines ornamentales, huertos y arquitectura se integraban en las cercanías de la Alhambra. Está formada por un conjunto de edificaciones, patios y jardines que la convierten en uno de los mayores atractivos de la ciudad de Granada y, junto con la Alhambra, en uno de los conjuntos arquitectónicos más destacables de la arquitectura civil musulmana

L

Legado: Donación o herencia. Es algo que se da o deja a otro, u otros, como una dote o una herencia cultural.

Lienzos: Son telas templadas y curadas para aceptar las pinturas que van a impregnar un cuadro.

M

Mecenazgo: Apoyo de carácter material, económico o institucional que se otorga a la tarea creativa de un artista o escritor.

Mosaicos: Obras artísticas cuya técnica consiste en encajar sobre una superficie diversas piezas pequeñas de variadas formas que, en conjunto, forman un dibujo figurativo o abstracto. El soporte es de piedra, cemento o mármol.

P

Primitivismo: Corriente artística que apela a la creación popular y autóctona como modelo. No tienen consideración las proporciones, las perspectivas

y la mimesis del color.

Promotores: Quienes promueven o animan la consecución de un fin, una meta, un propósito o una idea.

Piratas: El significado tradicional está asociado al individuo dedicado a realizar robos y secuestros en embarcaciones. Los piratas, por lo tanto, son criminales que actúan en alta mar y que abordan barcos con fines delictivos.

R

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF) es una institución integrada en el Instituto de España. Fue creada por Real Decreto del 12 de abril de 1752 y su sede está en Madrid (España).

S

San Roque: Fue uno de los santos más populares en la Europa católica durante los últimos siglos de la Edad Media y toda la Edad Moderna, pues se le consideraba protector contra la peste, una de las enfermedades que hicieron

mayores estragos en el continente. se representa de cuerpo entero, aislado ante un fondo oscuro y en un contexto pétreo.

San Agustín: Región ancestral colombiana que albergó la cultura que lleva el mismo nombre y cuya obra estatuaría precolombina es patrimonio histórico de la humanidad. El parque arqueológico de San Agustín es una reserva natural indígena.

T

Taracea: Incrustaciones cuyo soporte es la madera. Fragmentos de madera, de concha, de hueso u otros materiales similares que se utilizan para formar dibujos o figuras.

Tumaco: Cultura precolombina de la que se conservan cerámicas y objetos de oro con particular decoración. Se halla en la región sur del Pacífico de Colombia, que en buena medida conserva su nombre.

HAGAMOS UNA REFLEXIÓN

HAGAMOS UNA REFLEXIÓN

CUESTIONARIO

RESPONDE LAS SIGUIENTES PREGUNTAS DE SELECCIÓN MÚLTIPLE. RECUERDA QUE SOLO HAY UNA RESPUESTA CORRECTA.

1. Cuando los españoles llegaron al Nuevo Mundo, el arte en Europa está predominantemente influenciado por:

- a) El primitivismo.
- b) El renacimiento.
- c) El modernismo.
- d) El naturalismo.
- e) Ninguna de las anteriores.

2. Durante el período de la conquista española, el estilo artístico que con más auge se desarrolló en la pintura fue:

- a) Abstracto.
- b) Nacionalista.
- c) Erótico.
- d) Religioso.
- e) Ninguno de los anteriores.

3. La llegada de los españoles a América implicó el mestizaje de dos culturas que se reflejó en el campo del arte. Una de las manifestaciones de este proceso fue:

- a) La desbordante producción de cuadros y esculturas elaboradas por indígenas.
- b) El arte virreinal se desarrolló en América para satisfacer el gusto de los criollos.
- c) El aprovechamiento de las habilidades artesanales de los aborígenes americanos para la construcción y ornamentación de iglesias y templos.
- d) La dotación de talleres de orfebrería que los españoles encontraron en América.
- e) Ninguno de los anteriores.

4. La influencia europea en la producción artística colonial del siglo XVII puede apreciarse en el mercado de desarrollo de:

- a) El retrato.
- b) El collage.
- c) La escultura.
- d) La joyería.
- e) Todas las anteriores.

HAGAMOS UNA REFLEXIÓN

5. Antonio Acero de la Cruz (1669) fue:

- a) Conquistador español que persiguió a los indígenas artesanos.
- b) Uno de los primeros pintores criollos en América.
- c) El hombre de las leyes.
- d) El primer pintor español que abrió un taller de arte en Santa Fe de Bogotá.
- e) Ninguno de los anteriores.

6. El retratismo como estilo artístico predominante durante el siglo XVIII tuvo en América a uno de sus principales exponentes en:

- a) Alonso Fernández de Heredia.
- b) Joaquín Gutiérrez.
- c) Alonso de Narváez.
- d) José Celestino Mutis.
- e) Ninguno de los anteriores.

7. El equipo de ilustradores de la Real Expedición Botánica, dirigida por José Celestino Mutis, básicamente estuvo conformado por:

- a) Orfebres.
- b) Retratistas.
- c) Escultores.
- d) Acuarelistas naturalistas.
- e) Ninguno de los anteriores.

8. La elaboración de nichos y retablos para enriquecer el altar de las iglesias coloniales neogranadinas se caracterizó por el exceso de adornos, detalles, pinturas y tallas decorativas. Puede afirmarse que esta labor estuvo influenciada en la época colonial por el:

- a) Figurativismo.
- b) Primitivismo.
- c) Barroco.
- d) Naturalismo.
- e) Ninguno de los anteriores.
- f) Todas las anteriores.

9. De las siguientes actividades creativas que se desarrollaron durante el período colonial en América ¿cuál pertenece a las artes plásticas?

- a) Alfarería.
- b) Ebanistería.
- c) Ornamentación.
- d) Pintura.
- e) Todas las anteriores.
- f) Ninguna de las anteriores.

10. La custodia conocida como "La Lechuga" por la gran cantidad de esmeraldas que lleva incrustadas, es una valiosa obra de la orfebrería colonial elaborada a principios del siglo XVIII por:

- a) José Galaz.
- b) Pedro Laboria.
- c) Nicolás de Burgos.
- d) Pedro de Lugo.
- e) Ninguno de los anteriores.

HAGAMOS UNA REFLEXIÓN

ANALIZA Y ORDENA

HAGAMOS UNA REFLEXIÓN HAGAMOS UNA REFLEXIÓN HAGAMOS UNA REFLEXIÓN HAGAMOS UNA REFLEXIÓN HAGAMOS UNA RE

Descubre cada una de las ocupaciones de Francisco Gil Tovar por las cuales el maestro siempre será admirado y recordado. Asegúrate de usar todas las letras que están dispuestas en cada línea correspondiente. **OBSERVA EL EJEMPLO**

profesor
O R P F S E O R

1 CRTEDOIR

2 AIIREODPST

3 OTERRSIC

NECFERCATSNOI 4

5 ITIROCC

6 MAHSNUITA

7 IRCTUASTAICRA

STITRAA 8

ROSTHDROIIA ED AERT 9

HAGAMOS UNA REFLEXIÓN HAGAMOS UNA REFLEXIÓN HAGAMOS UNA REFLEXIÓN HAGAMOS

SOPA DE LETRAS

ENCUENTRA LAS PALABRAS MENCIONADAS EN LA SIGUIENTE LISTA Y CON ELAS COMPLETA EL TEXTO.

- POPULAR
- ARTE
- INDÍGENAS
- MESTIZO
- COLONIAL
- CRIOLLO
- AMÉRICA
- ESPAÑOLES
- SOCIAL

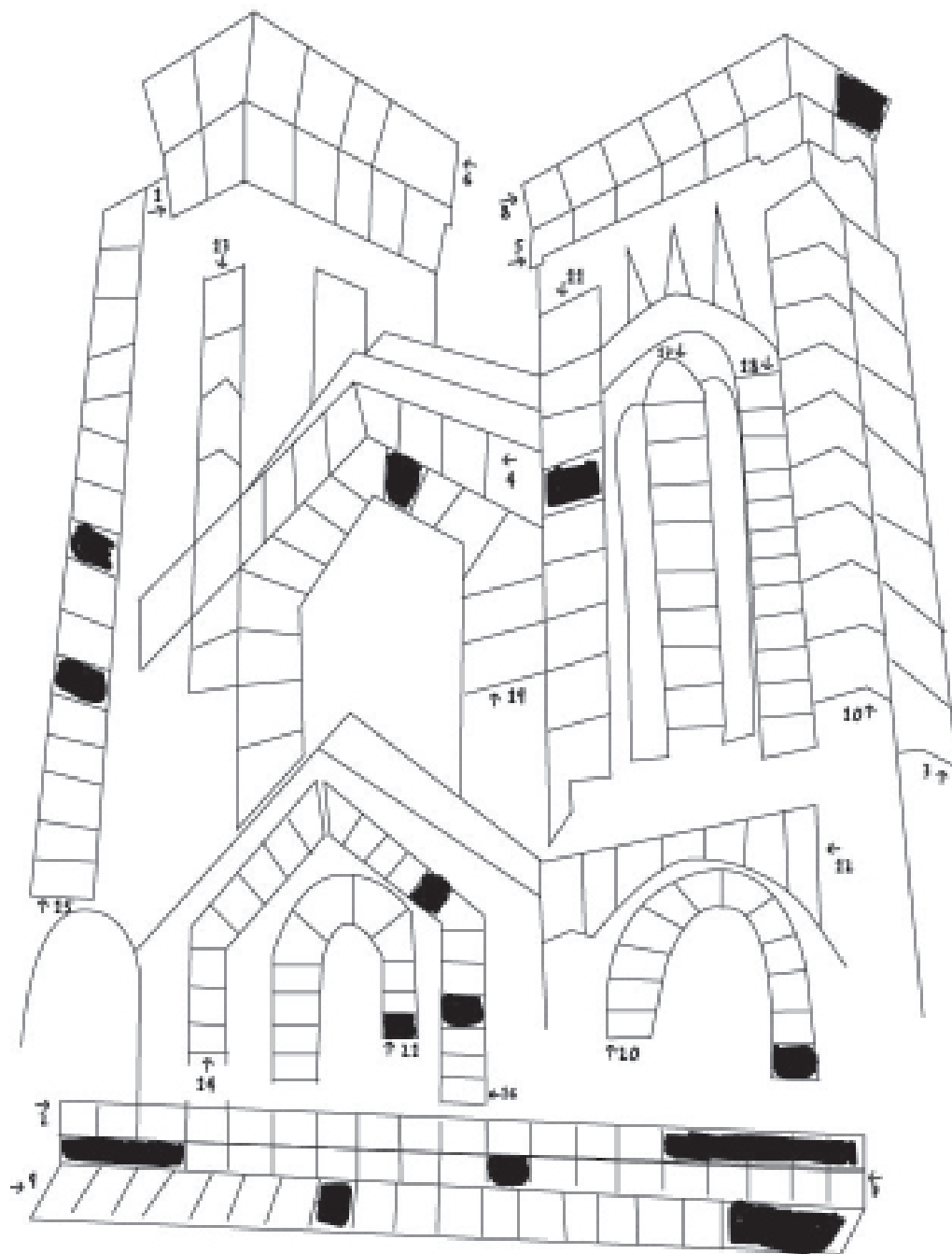
I	O	L	S	E	L	O	N	A	P	S	E
T	N	P	O	P	U	L	A	R	M	A	S
N	Z	D	R	T	G	N	I	T	A	L	C
I	O	O	I	A	E	T	O	E	I	O	A
R	Z	M	S	G	M	O	R	T	N	D	N
D	O	N	R	C	E	E	G	L	O	I	S
C	R	T	A	R	S	N	R	O	L	M	O
N	Z	O	N	S	T	G	A	I	O	N	C
D	O	L	L	O	I	R	C	S	C	R	I
T	C	E	O	D	Z	P	N	O	N	A	A
S	G	O	N	C	O	L	O	N	I	A	L

Con la llegada de los _____ a _____, se afectó la vida _____, económica y religiosa de los aborígenes que poblaban el continente americano. De esta influencia que se vivió en el período _____, no podía quedar por fuera el campo del _____, en el que obras de los colonizadores e _____ fueron clasificadas por el historiador del arte Francisco Gil Tovar como formas de arte _____, _____ y _____.

DE ACUERDO CON LAS PISTAS DADAS COMPLETA
EL CRUCIGRAMA

CRUCIGRAMA

1. Nombre de la revista para la que Francisco Gil escribió crítica de arte.
2. Francisco con todo su saber aportó valiosamente al desarrollo de la _____ del arte de nuestro país.
3. La nacionalidad de Francisco Gil.
4. Una ciudad de Colombia principalmente asociada con la historia pirata.
5. Así se conoce al tipo de arte que se produce en Flandes en el siglo XV.
6. Barrio de Bogotá donde está ubicada una importante iglesia que alberga pinturas flamencas.
7. Fue el pintor más importante de la época colonial española en Colombia.
8. Que es descendiente de europeos y ha nacido en un país hispanoamericano.
9. El "pintor de los virreyes".
10. Importante universidad de Bogotá en la que Francisco Gil fue profesor.
11. Los apellidos de Francisco, nuestro historiador.
12. La provincia española que vio a Francisco Gil nacer.
13. Otra de las cualidades humanas de Francisco Gil.
14. Periodo que transcurrió entre 1550 y 1810 con la presencia y el dominio político por parte de los españoles.
15. Fundó en 1533 la ciudad amurallada más importante de América Latina.
16. Pintor flamenco que trabajó en Brujas.
17. Principal tema del Arte Colonial.
18. Al que era de Nueva Granada.
19. Lugar al que irías si quieres ver Arte del Siglo XVI en Bogotá.
20. Cualidad de la obra del escultor del virreinato Pedro Laboria.
21. Instruir a alguien en una doctrina, por ejemplo, la católica.



FRANCISCO GIL TOVAR

FRANCISCO GIL TOVAR

FRANCISCO GIL TOVAR

UNO

AUTOR ANDRÉS GALÁN

DISEÑADORA MÓNICA ZAPATA

EDICIÓN ENERDO MARTÍNEZ
 MÓNICA ZAPATA

IMÁGENES DAVID SILVA GALLEGO
 YISEL CAMILA LINARES
 ANA SOFÍA ALARCÓN
 ANDRÉS ORJUELA
 ANDRÉS GALÁN
 MÓNICA ZAPATA

IMPRESIÓN IN COLORS

EJEMPLARES CUATRO

JUNIO 2018
PRIMERA IMPRESIÓN

ANDRÉS GALÁN
2018