

En diálogo con un mundo antiguo: las pinturas de las casas coloniales de Tunja en el marco de un Renacimiento global*

Patricia Zalamea**

DOI: <http://dx.doi.org/10.15446/hys.n36.73800>

Resumen | A través de un análisis comparativo —entre estrategias narrativas producidas en un mismo contexto; entre contextos distintos pero cuyos procesos de construcción cultural dependen de una reformulación de la visualidad en la modernidad temprana; y entre medios y dispositivos visuales que producen, pero también reorganizan el conocimiento— este artículo propone una nueva interpretación de las célebres pinturas murales de las casas tunjanas de finales del siglo XVI y la primera parte del siglo XVII, en el marco de un Renacimiento global. En este proceso, se reconsideran los conceptos que han sido utilizados en interpretaciones anteriores, tales como originalidad, identidad y exotismo, matizando así el enfoque tradicional de los estudios iconográficos que han predominado en la interpretación de estos murales. Dicha perspectiva permite salirse del paradigma binario en el que suelen inscribirse las interpretaciones del uso de las fuentes grabadas; así, se redimensiona el problema de las fuentes y de las relaciones habitualmente establecidas entre texto e imagen. Finalmente, se contextualizan dichas pinturas en su entorno específico, pero en un marco global, que a su vez redistribuye el modelo de centro y periferia.

Palabras clave | (Autora) Tunja; Renacimiento global; pintura mural; humanismo; Juan de Castellanos; Juan de Vargas; épica colonial.

Dialoguing with an Ancient World: The Paintings of The Colonial Homes Of Tunja in the Context of a Global Renaissance

Abstract | Based on a comparative analysis —between narrative strategies created within the same context; between different contexts in which processes of cultural construction depended on the reformulation of visual culture in the Early Modern period; and between

*Recibido: 31 de julio de 2018. Aprobado: 5 de octubre de 2018. Modificado: 7 de diciembre de 2018. El presente artículo es resultado parcial del proyecto de investigación sobre Renacimiento global inicialmente financiado por una beca CEU-HESP del Central European University of Budapest (Budapest, Hungría) continuado con el apoyo de la Universidad de los Andes (Bogotá, Colombia). Algunas de estas ideas aparecieron resumidas inicialmente en Patricia Zalamea, "Collecting Reproductions in the New World: Humanist Paintings in Tunja and their Translation of Printed Images". *The Challenge of the Object / Die Herausforderung des Objekts*, t. 3, eds. G. Ulrich Großmann y Petra Krutisch (Núremberg: Germanisches Nationalmuseum, 2013), 937-939.

**Doctora en Historia del Arte de la Rutgers University (Nueva Jersey, Estados Unidos). Profesora asociada del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de los Andes (Bogotá, Colombia). Decana de la Facultad de Artes y Humanidades de la misma institución. Integrante del grupo de investigación Estudios interdisciplinarios sobre el Renacimiento y el Barroco de la misma universidad  <https://orcid.org/0000-0003-2731-5750>  pzalamea@uniandes.edu.co

media and devices that produce but also reorganize knowledge— this article proposes a new interpretation of the renowned late-sixteenth and early-seventeenth-century wall paintings in a series of houses in Tunja, as seen within the framework of a Global Renaissance. In this process, concepts that have been used in earlier interpretations, such as originality, identity and exoticism, are reconsidered, thus nuancing the traditional iconographic focus that has predominated in the studies of these paintings. This perspective goes beyond the binary paradigm usually used to interpret the use of printed sources; in this way, the problem of sources and of the relationship usually established between text and image is reconsidered. Finally, these paintings are contextualized in their specific surroundings, but within a global frame, which serves to redistribute the model of center and periphery.

Keywords | (Author) Tunja; Global Renaissance; mural painting; humanism; Juan de Castellanos; Juan de Vargas; Colonial epic.

Em diálogo com um mundo antigo: as pinturas das casas coloniais de Tunja no âmbito de um Renascimento global

Resumo | Através de uma análise comparativa —entre estratégias narrativas produzidas em um mesmo contexto; entre contextos diferentes, mas cujos processos de construção cultural dependem de uma reformulação da visualidade na primeira época moderna; entre meios e dispositivos visuais que produzem conhecimento, mas também o reorganizam— este artigo propõe uma nova interpretação das célebres pinturas das casas de Tunja do final do século XVI e da primeira metade do século XVII no contexto de um Renascimento global. Neste processo, reconsideram-se os conceitos que foram utilizados em interpretações anteriores, tais como originalidade, identidade e exotismo, matizando, assim, o enfoque tradicional dos estudos iconográficos que predominaram na interpretação desses murais. Esta perspectiva permite sair do paradigma binário no qual costumam inscrever-se as interpretações do uso das fontes gravadas; assim, redimensiona-se o problema das fontes e das relações habitualmente estabelecidas entre texto e imagem. Finalmente, contextualizase essas pinturas em seu meio específico, mas em um contexto global, o qual, por sua vez, redistribui o modelo de centro e periferia.

Palavras chave | (Autora) Tunja; Renascimento global; pintura mural; humanismo; Juan de Castellanos; Juan de Vargas; épica colonial.

Introducción

Desde su restauración a mediados del siglo XX, la serie de pinturas murales encontradas en tres casas tunjanas, por lo general fechadas entre finales del siglo XVI y la primera mitad del XVII, han sido exaltadas como evidencia del ámbito humanista de Tunja, una de las ciudades principales del Nuevo Reino de Granada. Diversos investigadores, como por ejemplo Santiago Sebastián y José Miguel Morales Folguera, entre otros, han destacado la singularidad y la coherencia de este grupo de pinturas, así como la proximidad de su lenguaje visual a la sensibilidad del humanismo europeo¹. En efecto, puede afirmarse que las techumbres pintadas de la casa de Juan de Vargas, de la supuesta casa de Juan de Castellanos y de la Casa del Fundador en Tunja constituyen un grupo singular y coherente de pintura en espacios domésticos del período colonial. Su singularidad consiste en la escasez de casos comparables en otros espacios coloniales, así como en su proximidad física, puesto que los tres ciclos pictóricos están distribuidos en unas pocas cuadras a la redonda². Su coherencia visual efectivamente se debe a la repetición de motivos y a una disposición similar de esos motivos que se referencian entre sí: en las tres casas, las representaciones de una rica variedad de flora y fauna se entretajan con monogramas religiosos, en medio de un sistema ornamental manierista basado en la reelaboración de grabados europeos. Si bien estas pinturas pueden entenderse como indicios del florecimiento de una cultura humanista en Tunja, el punto para resaltar no solo es su aparente excepcionalidad, sino cómo operan en medio de unas condiciones específicas y, simultáneamente, en medio de un espacio referencial más amplio. Es decir, estas pinturas deben estudiarse en su contexto cultural, entendiendo la manera en que las imágenes grabadas jugaban un rol central en la formación de una cultura humanista en la Colonia temprana, y teniendo en cuenta la reformulación de la experiencia visual que se da en la modernidad temprana a través de una circulación amplia de imágenes impresas.

En este sentido, podríamos aventurarnos a observar las pinturas tunjanas en el marco de un Renacimiento global, entendido como un lenguaje visual compartido por grupos humanistas ubicados en diversas partes del globo debido a la expansión del mundo ibérico,

.....
1. Ver en particular Santiago Sebastián, "Fauna y flora en la decoración arquitectónica de la Nueva Granada", *Príncipe de Viana* año 27 n.º 102/103 (1966): 11-32, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1301515>.; Santiago Sebastián, "Las pinturas emblemáticas de la Casa del Fundador de Tunja", *Apuntes. Revista de Estudios Sobre Patrimonio Cultural* n.º 19 (1982): 13-20, <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/revApuntesArq/article/view/9157>.; José Miguel Morales Folguera, *Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada* (Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1998) y José Manuel Almansa Moreno, "Los libros de emblemas y su influencia en el Nuevo Reino de Granada: La Casa del Fundador en Tunja (Colombia)", *Emblemata* n.º 15 (2009), 71-87, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3136539>.

2. Un caso comparable es la Casa del Deán en Puebla (construida ca. 1563-1584, del tercer deán de la catedral, Tomás de la Plaza), cuya iconografía ha sido relacionada con los Triunfos de Petrarca. Ver Alfonso Arellano, *La Casa del Deán: un ejemplo de pintura mural civil del siglo XVI en Puebla* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996); ver también Penny Morrill, *The Casa del Deán: New World Imagery in a Sixteenth-Century Mural Cycle* (Austin: University of Austin Press, 2015).

así como a la circulación de imágenes en diferentes espacios geográficos entre los siglos XVI y XVII, cuyos puntos de contacto dependieron de intercambios materiales y económicos³. Desde la perspectiva de una geografía del arte, el estudio de la globalización del arte en la modernidad temprana resaltaría las conexiones y los paralelos entre diversos centros artísticos, políticos y religiosos como Tunja, Manila, Puebla, Sevilla, Yakarta, Lisboa y Núremberg, entre otros, a través de la evidencia visual y material⁴.

Los ejemplos son variados y hacen referencia a modelos de circulación que van más allá del viaje transatlántico entre Europa y América: desde el caso célebre del rinoceronte enviado desde la India a Manuel I de Portugal, y a su vez imaginado por Durero en una xilografía que resultó en una serie de variaciones que reaparecen en los murales tunjanos, hasta la reutilización de leones esculpidos (probablemente de origen chino) a la manera de imágenes apotropaicas en la fachada de San Francisco en Joao Pessoa (1589-1779), la transposición de modelos arquitectónicos de Europa central en las misiones jesuitas de Chiloé, y la incorporación en el siglo XVII de porcelanas de apariencia china en el camarín de la capilla del Rosario (1568) de Santo Domingo en Tunja. Como queda claro en estos ejemplos, las relaciones se salen del paradigma binario del Viejo Mundo versus el Nuevo Mundo. Tampoco se trata de una cuestión estilística en el sentido convencional en términos de influencias y derivaciones, sino de cómo las formas se trasladan y se resignifican en contextos nuevos. En este caso específico, la pregunta de fondo no es tanto si es posible hablar de un Renacimiento en el arte colonial, sino de cómo el Renacimiento se reinventó en el contexto de un humanismo local.

Redefinir el problema de las fuentes visuales: más allá de la iconografía

Aunque las fuentes grabadas de las pinturas tunjanas han sido identificadas paulatinamente desde la década de 1950, y su diversidad ha sido resaltada —pues incluyen grabados de origen italiano, español, flamenco y francés, con una diversidad iconográfica en cuanto a motivos religiosos, ornamentales, clásicos y del mundo natural— la discusión se ha centrado principalmente en cuestiones estilísticas e iconográficas, así como en la identificación de referentes visuales

.....
3. Para diversas aproximaciones y debates en torno a la noción de un Renacimiento Global, ver el libro Daniel Savoy, ed., *The Globalization of Renaissance Art. A Critical Review* (Leiden: Brill, 2017).

4. Sobre la formulación de una geografía del arte basada en esquemas de circulación que dependen de tradiciones artísticas, materiales y técnicas, ver Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art* (Chicago: Chicago University Press, 2004). Sobre cómo pensar la geografía del arte en el contexto americano, ver Thomas DaCosta Kaufmann, “La geografía artística en América: el legado de Kubler y sus límites”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* Vol: 21 n.º 74/75 (1999): 11-27.

y literarios⁵. En las aproximaciones iconográficas se ha resaltado particularmente la lectura emblemática de las imágenes⁶. En las consideraciones estilísticas, la tendencia ha sido la de buscar atribuciones posibles, lo cual ha generado una serie de valoraciones en términos de su “calidad artística” que siguen estando presentes incluso en las descripciones más recientes: “ingenuas”, “primitivas” y “toscas” han sido algunos de los términos más repetidos⁷. Resulta entonces dicente que la manera de abordar estas pinturas haya sido, por una parte, señalar su carácter excepcional y, por otra, trivializarlas al insistir en una valoración estética⁸. Estas aproximaciones revelan un patrón recurrente en la historiografía de los estudios del arte colonial, donde la forma y el contenido aparecen frecuentemente divididos, lo cual se debe, en parte, a una aplicación simplificada del método iconográfico en su dependencia excesiva sobre modelos textuales en la búsqueda de la “clave de una interpretación cerrada y coherente”⁹.

Esta división atañe también a las fuentes visuales, que han sido entendidas sobre todo como influencias estilísticas. Mientras tanto, no se han hecho indagaciones más profundas sobre lo que implica apropiarse de imágenes grabadas y traducirlas en otro orden de experiencia visual y espacial, o qué implicaciones tiene su diversidad, o la mezcla de referencias a mundos lejanos conocidos a través de duplicados visuales, como es el caso de los elefantes que se replican, con variaciones, en las tres casas¹⁰. Vale la pena entonces detenerse en

5. Además de Santiago Sebastián, los primeros estudios fueron hechos por Martín Soria y Erwin Palm; su aporte consistió en contextualizar las pinturas como parte de una corriente manierista y su internacionalización a través del grabado. Ver Martín Sebastián Soria, *La pintura del siglo XVI en Sudamérica* (Buenos Aires: Instituto de Arte Americano, 1956), 42; Erwin W. Palm, “Dürer’s Ganda and a XVI Century Apoteosis of Hercules at Tunja”, *Gazette des Beaux-Arts* Vol: 48 n.º 70/71 (1956): 65-74. Algunas aproximaciones más recientes se han enfocado en motivos individuales, como Juan Mejía, *Rinocerontes colombianos: mirada a unos animales en el arte* (Bogotá: Instituto Distrital Cultura y Turismo, 2005); Fernando Zalamea, “Íconos de la ciencia en el arte neogranadino y en el arte novohispano (1600-1760)”, *Quipu. Revista Latinoamericana de Historia de las Ciencias y la Tecnología* Vol: 12 n.º 1 (1999): 69-98, <http://www.historiacienciaytecnologia.com/historia-de-la-ciencia/historia-de-la-ciencia-arte-y-ciencia-colonial/>.

6. Estudios recientes, como el anteriormente citado José Manuel Almansa Moreno, “Los libros de emblemas”, continúan desarrollando el enfoque iconográfico de Santiago Sebastián.

7. Este tipo de apreciaciones son recurrentes. Ver, por ejemplo, las descripciones del restaurador de la Casa de Juan de Castellanos, Pedro Restrepo Peláez, en el folleto *Oratorio de don Juan de Castellanos* (Bogotá: Litografía Arco, First National City Bank, 1965) y, más recientemente, Rodolfo Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete. La pintura mural de la colonia en Colombia* (Bogotá: El Sello Editorial, Museo de Arte Moderno, 1998), 104. En todo caso, Vallín reconoce la “compleja tarea de composición” hecha por el artista “a pesar de que los dibujos fueron ejecutados a partir de modelos de libros y grabados provenientes de Europa”, así como el logro de “una unidad de gran riqueza estética”.

8. Ver Juan Mejía, *Rinocerontes colombianos*, 63-64, para un resumen de esta discusión.

9. Ver como ejemplo esta formulación de Santiago Sebastián, “Las pinturas emblemáticas”, 18, en su discusión de las pinturas de la Casa del Fundador, donde concluye que a pesar de “la lectura de los elementos vegetales y animales no es fácil encontrar la clave de una interpretación cerrada y coherente”.

10. Si bien no se ha hecho un estudio semejante en cuanto a los grabados usados para las pinturas murales tunjanas, estudios recientes sobre los usos del grabado en el arte colonial destacan las innovaciones y apropiaciones de los artistas coloniales, como puede verse en Marta Fajardo de Rueda, “Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada”, *HISTOReLo. Revista de Historia Regional y Local* Vol: 6 n.º 11 (2014): 68-125.

una descripción atenta de los ciclos, teniendo en cuenta algunas variables que incluyen sus condiciones materiales y espaciales, para luego ampliar el problema de las fuentes visuales.

Fecha entre 1587 y 1610, un primer grupo de pinturas se dispone en el salón principal del segundo piso de la llamada Casa del Escribano o Casa de Juan de Vargas, quien llegó de España en 1585 y ocupó el cargo de escribano real hasta su muerte en 1620, según la identificación hecha por diversos historiadores¹¹. Restauradas por el pintor Luis Alberto Acuña en 1952, este grupo de pinturas ha sido el más estudiado y comentado en diversas investigaciones¹². Así mismo, su restauración ha sido criticada por un excesivo intervencionismo y la aplicación de colores brillantes que repintan partes enteras, como puede verse por contraste en las partes de la pintura de la Casa de Juan de Vargas que permanecieron en su estado original¹³. Sin embargo, como lo anota Rodolfo Vallín, fue gracias a la intervención de Luis Alberto Acuña que la casa no fue demolida en la década de 1940 y valorada como patrimonio cultural¹⁴. Descubiertas bajo un falso cielo raso en 1964 y restauradas poco tiempo después, un segundo grupo de pinturas se observa en la llamada Casa del Fundador, construcción iniciada por Gonzalo Suárez Rendón hacia 1540 y terminada hacia 1580¹⁵. Fechadas después de las segundas nupcias de la viuda de Gonzalo Suárez Rendón en 1583, estas se disponen en el salón principal, así como en unas

11. Sobre los datos biográficos y la descripción arquitectónica de la casa, ver José Manuel Almansa Moreno, "La arquitectura doméstica en el Nuevo Reino de Granada", en *Arquitectura vernácula en el mundo ibérico*, ed. Ana María Aranda Bernal (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2007), 248. Aunque existen diversas discusiones sobre la identidad exacta de Juan de Vargas, en este artículo no voy a detenerme en la discusión de la identidad exacta del dueño, sino que voy concentrarme en las formas de leer las pinturas, teniendo en cuenta el tipo de espectadores genéricos que circulaban por estos espacios.

12. En otro artículo titulado Santiago Sebastián resume los criterios utilizados por Soria para fechar las pinturas entre 1587-1610, y propone una nueva atribución de la concepción de los frescos, en la que reemplaza a Juan de Castellanos por don Fernando de Castro y Vargas, hijo de Juan de Vargas. Ver Santiago Sebastián, "¿Intervino don Juan de Castellanos en la decoración de la casa del escribano de Tunja?", *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo* t. 20 n.º 2 (1965): 347-356, <http://thesaurus.caroycuervo.gov.co/index.php/thesaurus/article/view/406>.

13. Sobre los aspectos controversiales de la restauración, ver Juan Mejía, *Rinocerontes colombianos*, 76 n. 32, quien anota cómo un cuerno adicional le fue insertado al rinoceronte, un "correctivo" que podría haber sido un homenaje a la versión de Dürero, a pesar de que la imagen viene de otra fuente que modificó la versión dureriana.

14. Rodolfo Vallín, "La carta de la pintura mural", en *Los nuevos paradigmas de la conservación del patrimonio cultural. 50 años de la Carta de Venecia*, eds. Francisco Javier López Morales y Francisco Vidargas (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014), 285. Sobre la restauración (que en todo caso debe entenderse en el contexto de los años de 1950) y la reintegración del color y las repinturas, ver página 288. Ver también Rodolfo Vallín, "Restauración de las pinturas de la Casa de Juan de Vargas", en *Restauración Hoy* (Bogotá: Colcultura, 1992).

15. La Casa del Fundador fue recuperada por el Patrimonio Artístico de Colombia con la colaboración del Instituto de Conservación y Restauración de Madrid entre 1965 y 1969. Sobre los datos arquitectónicos de la casa, ver José Manuel Almansa Moreno, "La arquitectura doméstica", 248. Sobre la restauración, hecha con rigor y ya bajo los lineamientos de la Carta de Venecia, ver Rodolfo Vallín, "La carta de la pintura", 289-291: "Los procesos realizados contemplaron el empleo de materiales reversibles acordes a la técnica pictórica; la calidad de la lectura estética permite fácilmente reconocer los sectores originales de los aportados para su correcta diferenciación" (291).

salas laterales que evidencian restos pictóricos de diversos momentos y algunas escenas de cacería más bien narrativas. Finalmente, la techumbre de la supuesta Casa de Juan de Castellanos, conocido por sus *Elegías de varones ilustres de indias*, poema épico que escribió en Tunja después de 1577, está cubierta con pinturas similares, aunque estas se hicieron muy seguramente después de las pinturas de las otras casas, y mucho después de que la casa fuera habitada por Juan de Castellanos (Sevilla 1522-Tunja 1607) si es que lo fue, pues están firmadas con la fecha de 1636¹⁶. En los tres casos, se trata de pintura mural hecha a base de temple sobre superficies cubiertas con capas gruesas de pañete y cal¹⁷.

Situados muy cerca los unos a los otros, en el corazón de la ciudad española de Tunja, así como aparece en un plano urbano de 1623 (ver figura 1), en el que se evidencia una organización en forma de cuadrícula con las casas principales situadas alrededor de la plaza de la iglesia principal (ahora catedral), los tres ciclos están claramente relacionados tanto en disposición como en iconografía de tal manera que podría decirse que se referencian entre sí¹⁸. Por lo general, las imágenes o motivos se organizan alrededor de un patrón derivado del sistema ornamental manierista de decoraciones *all'antica*: los monogramas religiosos se disponen geoméricamente en medallones a lo largo del techo central (almizate), mientras que las representaciones de flora y fauna, junto con motivos grotescos y heráldicos, entretejen la composición como un todo y al mismo tiempo abundan en los costados del techo (jaldetas) (ver figuras 2, 3 y 4).

.....
16. Las pinturas en la Casa de Juan de Castellanos fueron restauradas por Pedro Restrepo Peláez bajo el auspicio del First National City Bank en 1965. Al respecto existe un pequeño folleto publicado bajo el título *Oratorio de don Juan de Castellanos*. Sobre la clausura de la casa al público, en vista de que mantenía el archivo de la Caja de Previsión Departamental, ver Luis H. Aristizábal, "La Tunja de Inés de Hinojosa y de Juan de Castellanos", *Boletín Cultural y Bibliográfico* Vol: 24 n.º 13 (1987): 54-76, https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2925. Recientemente intervenido, el techo aún no ha sido destapado por problemas de la restauración más reciente y la casa permanece cerrada al público. La pertenencia de dicha casa a Juan de Castellanos ha sido puesta en duda recientemente. Una relectura de los documentos, entre otros, el mapa de Tunja de 1623, fue llevada a cabo por Magdalena Corradine Mora en *Vecinos y moradores de Tunja 1620-1623* (Tunja: Consejo Editorial de Autores Boyacenses, 2009). Ver también William Elías Arciniegas Rodríguez, "La casa ajena: el yerro histórico de la casa 'Juan de Castellanos' en Tunja (Colombia)", *Quiroga: revista de patrimonio iberoamericano* n.º 11 (2017): 2-10, <https://revistaquiroga.andaluciyamerica.com/index.php/quiroga/article/view/181>. Si bien en este artículo no se debate el asunto, ya que su interés es pensar en las imágenes en un contexto cultural amplio de circulación de conocimientos y además tiene en cuenta que las pinturas fueron posteriores a la vida de Juan de Castellanos, el texto se referirá a esta vivienda como la supuesta Casa de Juan de Castellanos.

17. Sobre la técnica de la pintura mural neogranadina en general, la cual consistía sobre todo de temple sobre pañete y cal, con diversas variaciones y soportes, ver Rodolfo Vallín, *Imágenes bajo cal*, 49-51.

18. Sobre el plano urbano de 1623 como una representación de "una intención de planeación urbana" y que no necesariamente correspondía de forma completa a la descripción de 1610, ver Yulieth Guerrero Nieto, "Tunja: nociones de imagen", *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte* Vol: 13 n.º 23 (2018): 110.

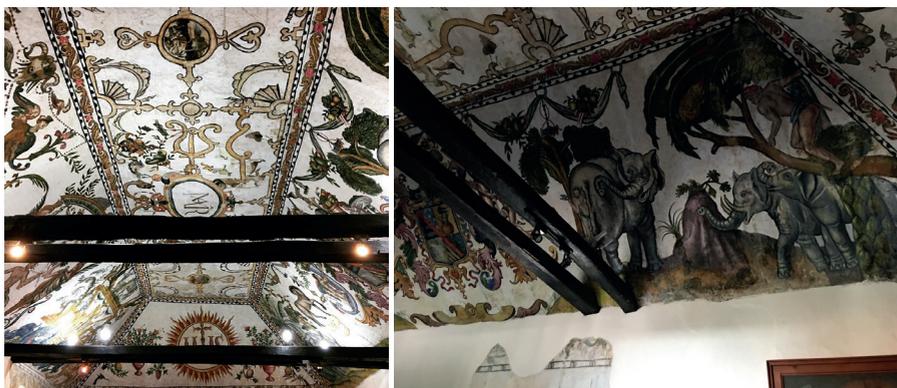
Figura 1. Plano urbano de Tunja. 1623. 60 x 88 cm. Despacho del Arzobispo de Tunja



Original, 60 x 88 cm. Se conserva en el despacho del arzobispo de Tunja.

Fuente: Yulieth Guerrero Nieto, "Tunja: nociones de imagen", 111. Extraído por la autora de *Cartografía histórica de los territorios boyacenses* (Tunja: Banco de la República, Área Cultural Tunja, 2003).

Figura 2. Techumbre de la sala principal de la Casa del Escribano (Casa de Juan de Vargas)



Fuente: pintura mural. Ca. 1580. Tunja. Fotografía de la autora.

Figura 3. Techumbre de la sala principal Casa del Fundador



Fuente: pintura mural. Después de 1583. Tunja. Fotografía de la autora.

Figura 4. Vista general de la techumbre de la supuesta Casa de Juan de Castellanos



Fuente: pintura mural. Ca.1636. Tunja. Rodolfo Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete. Pintura mural de la Colonia en Colombia* (Bogotá: El Sello Editorial, 1998, 112).

En el siguiente diagrama del salón principal (10 x 6 m) del segundo piso de la Casa de Juan de Vargas, podemos observar los monogramas de Jesús, María y José en el centro, entrelazados con un patrón decorativo *all'antica* con grutescos y una rica variedad de frutos y vegetación (ver figura 5). Sobre la jaldeta externa, se organizan de izquierda a derecha (mirando hacia fuera): un rinoceronte bajo una palmera con pájaros y micos, un caballo, un símbolo heráldico y una cacería de elefantes. En la jaldeta opuesta, encontramos tres figuras mitológicas, también entrelazadas con motivos *all'antica* y grutescos: Diana, la diosa de la cacería (frente al rinoceronte); Júpiter, en el centro (frente al escudo de familia); y Minerva, diosa de la sabiduría (frente a los elefantes). En una pequeña sala adyacente aparecen también símbolos heráldicos, así como el motivo iconográfico del hombre salvaje, que aparece duplicado y se repite a gran escala (ver figura 6).

Figura 5. Diagrama de la disposición iconográfica en la techumbre de la sala principal de la Casa del Escribano (Casa de Juan de Vargas)



Fuente: elaborado por la autora.

Figura 6. Hombres salvajes y heráldica de la sala pequeña de la Casa del Escribano (Casa de Juan de Vargas)



Fuente: ca.1580. Tunja. Fotografía de la autora.

Por su parte, el ciclo de la Casa del Fundador, también dispuesto en el salón principal del segundo piso (15 x 5 m) organiza y separa los motivos de flora y fauna por medio de una arquitectura ficticia. Sobre la pared que da a la plaza principal, de izquierda a derecha se intercalan un manzano, un buey, una palmera, un jabalí, un girasol, un caballo, otra palmera y un elefante. La pared interna, sin embargo, no reproduce las figuras mitológicas del ciclo de Juan de Vargas, sino que intercala otra serie de animales y plantas, que incluyen un rinoceronte, un laurel, una especie de felino, un ciprés, un ciervo y un granado. En su disposición en compartimentos separados, los animales funcionan de una forma distinta a los animales del ciclo de Juan de Vargas; así como lo han afirmado algunos estudiosos del tema, las pinturas murales de la Casa del Fundador se asemejan a un catálogo visual de emblemas figurados como animales y vegetación¹⁹. Por otra parte, un desarrollo más narrativo con escenas de cacería se da en la sala de medidas reducidas (4 x 7 m) adyacente al salón principal, donde otro grupo de animales, en su mayoría foráneos –incluyen un camello, una jirafa, leones y un elefante– están dispuestos en medio de un paisaje que se extiende horizontalmente a cada lado de la sala, enmarcado por ornamentos grotescos con rostros, cornucopias, animales pequeños y frutos en las jaldetas laterales (ver figura 7).

Figura 7. Escenas de cacería en la sala pequeña de la Casa del Fundador



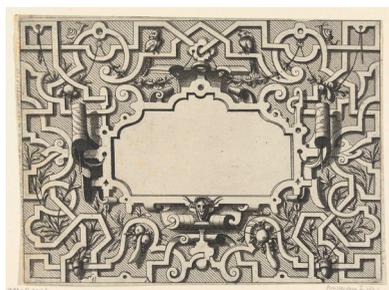
Fuente: pintura mural. Siglo XVII. Tunja. Fotografía de la autora.

Los murales de la supuesta Casa de Juan de Castellanos mantienen un sistema compositivo similar a los salones principales de las otras dos casas, pero predominan cuatro grandes círculos con el monograma de Cristo y el anagrama de María junto con una imagen del Cordero Pascual y un tabernáculo con un cáliz. A su vez, el mural es de unas dimensiones más reducidas (8 x 5 m) y la sala está en la planta baja, a diferencia de las pinturas de las otras casas, que se ubican en el salón principal del segundo piso. La techumbre pintada de la supuesta Casa de Juan de Castellanos mantiene un sistema ornamental más similar al de la Casa de Juan de Vargas que a la Casa del Fundador, con

19. Los estudios más detallados sobre la Casa del Fundador son de Sebastián (1982) y Almansa Moreno (2009).

su uso de arcos ficticios que aíslan a las plantas y a los animales en espacios individuales. Pero a diferencia de la organización espacial de la casa de Juan de Vargas, que simplemente se sirve del volumen de la techumbre para establecer unas divisiones delineadas por delgados frisos ornamentales que siguen los ángulos de la techumbre, la supuesta Casa de Juan de Castellanos usa un sistema ornamental más prominente que cubre y organiza el espacio completo de forma sistemática y repetitiva con cintas anchas y entrecruzadas. Este sistema ornamental de bandas entrecruzadas —por lo general en relieve plano— es conocido en inglés con el término técnico “strapwork”. Su estilo se deriva de las cubiertas de libros y se usó de forma innovadora en Fontainebleau, siendo muy popular en grabados flamencos que sirvieron para diseminar su uso ornamental en diferentes lugares del mundo (ver figura 8). En Tunja, por ejemplo, puede verse también el uso de este patrón ornamental en el altar de los Estrada, un retablo en piedra con una inscripción y fecha labradas de 1593, que se sitúa en el costado norte de la Catedral (ver figura 9).

Figura 8. Hans Vredeman de Vries. Ejemplo de patrón ornamental con cintas entrecruzadas (strapwork)



Fuente: grabado. Ca. 1550. Imagen de dominio público. https://en.wikipedia.org/wiki/Strapwork#/media/File:Cartouche_omgeven_door_moresken.jpg.

Figura 9. Detalle del mismo patrón ornamental en el altar de los Estrada



Fuente: piedra. 1593. Nave lateral (costado norte) de la catedral de Tunja. Fotografías de la autora.

En medio de las bandas que organizan el espacio en torno a los monogramas y a los motivos eucarísticos, se disponen frutos y fauna de forma abundante. Esta organización geométrica cubre la techumbre completa (tanto el almizate como las jaldetas) y organiza en diversos círculos los principales motivos eucarísticos y religiosos, los cuales incluyen un pelícano (un símbolo conocido de Cristo y su sacrificio), mientras que los animales y la flora aparecen en los espacios intermedios; los animales más grandes se disponen a los lados y abajo, a lo largo de una línea de horizonte continua. Aparece nuevamente el elefante, así como diversos animales en perfil, que incluyen un león, un oso, un perro, un felino, un ciervo, un camello, un grifo, un dragón, micos, y diversas aves, incluyendo el pavo real. En una de las jaldetas hay además una inscripción con la firma “Otero” y la fecha 1636. Se trataría entonces de una referencia autoconsciente a las casas anteriores, pero a diferencia de las otras dos casas, esta distribuye los animales como parte integral de su ornamentación. Si bien los animales no establecen dinámicas naturalistas (con la excepción del oso y del perro que se enfrentan, y los pájaros que picotean o vuelan por el espacio) y parecen perfiles tomados de modelos, la insistencia sobre la variedad de la fauna y la flora y su disposición a lo largo de la techumbre pareciera estar haciendo un especial énfasis en la abundancia, como si se tratara de un ámbito paradisíaco (ver figura 4)²⁰.

Como ha sido anteriormente establecido, la cacería de elefantes en la Casa de Juan de Vargas fue tomada de *Venationes ferarum, avium, piscium*, una serie de diseños realizados por el artista flamenco Johannes Stradanus —también conocido como Giovanni Stradano— (ver figura 10). Publicados conjuntamente como un libro en 1578, las 104 imágenes que componen esta serie de cacerías exóticas circularon anteriormente como grabados independientes. El rinoceronte que aparece en la Casa de Juan de Vargas fue tomado y adaptado del influyente tratado de Juan de Arfe y Villafañe *De varia conmesuración para la escultura y arquitectura*, un manual ilustrado sobre proporciones en arquitectura, el cuerpo humano y animales, publicado inicialmente en Sevilla en 1585 (ver figura 11)²¹.

20. La interpretación del espacio en términos de una temática eucarística fue elaborada por Santiago Sebastián, *El barroco iberoamericano* (Madrid: Encuentro, 1990), 95-105.

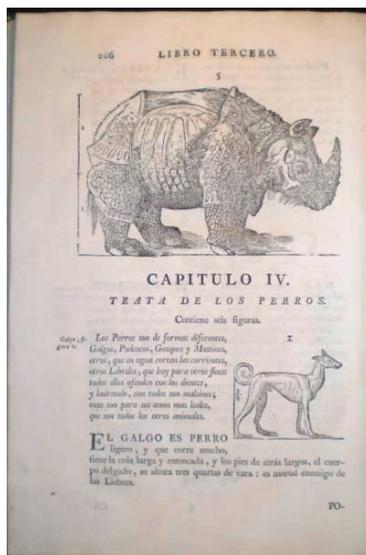
21. Ver Juan Mejía, *Rinocerontes colombianos*, 74-75, sobre la transformación del rinoceronte de Durero en el ejemplar de Arfe, así como las descripciones de Arfe. Por su parte fue Luis Alberto Acuña quien reconoció inicialmente la referencia a Arfe. Ver Luis Alberto Acuña, “Los extraños paquidermos tunjanos”, *Hojas de Cultura Popular Colombiana* 22 (Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1952).

Figura 10. Trogloditas atacan elefantes (n.3)



Fuente: Giovanni Stradano, inv. y Ioannes Collaert, grab., *Venationes ferarum, avium, piscium, pugnae bestiarum & mutuae bestiarum, depictae a Joanne Stradano, editae a Philippo Gallaeo, carmine illustratae a C. Kiliano Dufflaeo* (Amberes: Philip Galle, 1578).

Figura 11. Rinoceronte



Fuente: Juan de Arfe y Villafañe, *De varia conmesuración para la escultura y arquitectura* (Sevilla: Andrea Pescioni y Juan de León, 1585).

No deja de ser curioso que el fondo del rinoceronte de la Casa de Juan de Vargas duplique la vegetación del lado izquierdo del grabado de Stradano que se utilizó para la escena de los elefantes, un punto sobre el que se volverá más adelante. De forma similar, los leones heráldicos de la Casa de Juan de Vargas fueron tomados de Arfe y Villafañe. Finalmente, las figuras mitológicas de la sala principal salen de una serie de veinte grabados de la Escuela de Fontainebleau, inventados por Léonard Thiry y grabados por Pierre Milan y René Boyvin a mediados del siglo XVI, mientras que el patrón ornamental fue adaptado de grabados de Marc Duval y Vredeman de Vries (ver figuras 12, 13, 14 y 15)²².

Figura 12. Fondo del rinoceronte de la Casa de Juan de Vargas



Fuente: fotografía de la autora.

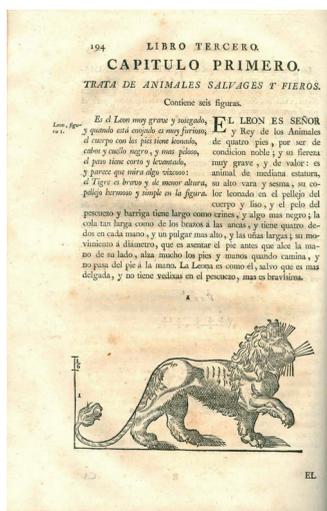
.....
22. La relación con los grabados flamencos y de Fontainebleau fue establecida inicialmente por Martín Sebastián Soria, *La pintura del siglo XVI y Erwin W. Palm, "Dürer's Ganda"*

Figura 13. Vegetación del lado izquierdo del grabado de Stradanus usado para la escena de los elefantes



Fuente: Giovanni Stradano, inv. y Ioannes Collaert, grab., *Venationes ferarum, avium, piscium, pugnae bestiarum & mutuae bestiarum, depictae a Joanne Stradano, editae a Philippo Gallaeo, carmine illustratae a C. Kiliano Dufflaeo* (Amberes: Philip Galle, 1578).

Figura 14. El león



Fuente: Juan de Arfe y Villafaña, *De varia conmesuración para la escultura y arquitectura* (Sevilla: Andrea Pescioni y Juan de León, 1585).

Figura 15. Júpiter y Diana. Serie de dioses antiguos

Fuente: grabados. Ca. 1540-1560. París. René Boyvin y Pierre Milán después de Léonard Thiry. Victoria and Albert Museum (Londres, Reino Unido).

Además de la identificación de fuentes o el análisis de motivos específicos, así como algunos intentos por identificar a los autores materiales e intelectuales de las pinturas, los ciclos han sido interpretados sobre todo en términos iconográficos y, de una forma genérica, como una representación alegórica donde coexisten símbolos cristianos y paganos, y donde los animales funcionan como emblemas²³. El rinoceronte, por ejemplo, se ha relacionado con animales fantásticos de poderes especiales y cualidades nobles, como es el unicornio, y su ubicación frente a Diana, la diosa virgen de la cacería, se ha entendido como un modo adecuado de simbolizar respectivamente los valores de castidad y nobleza²⁴. Aunque este tipo de lectura no es excluyente de otras interpretaciones, se queda en un solo registro, en el que se asume que las imágenes funcionan como textos o fórmulas, que a su vez dependen de otros textos²⁵.

23. Santiago Sebastián, "Las pinturas emblemáticas"; José Manuel Almansa Moreno, "Los libros de emblemas"; y José Miguel Morales Folguera, *Tunja. Atenas*. Sebastián identificó las fuentes grabadas de varios de estos motivos. Por su parte, Morales Folguera interpretó la Casa de Juan de Vargas como "Templo de la Fama", la Casa del Fundador como "Templo de Virtud" y la Casa de Juan de Castellanos como "imagen de una nueva Jerusalén".

24. Para un resumen de la tradición bestiaría y de las interpretaciones del rinoceronte en la casa de Juan de Vargas, ver Juan Mejía, *Rinocerontes colombianos*, 77-81.

25. Sobre la relación problemática entre textos e imágenes en el método iconográfico, donde la tendencia ha sido la de anteponer la tradición textual a la visual, ver las revisiones y propuestas en Brendan Cassidy, ed., *Iconography at the Crossroads* (Princeton: Index of Christian Art, Princeton University, 1993). Una alternativa importante a la iconografía como método preponderante en la interpretación de imágenes ya había sido propuesta por Svetlana Alpers, *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII* (Madrid: Blume, 1987). Para una reformulación del método iconológico y las relaciones entre textos e imágenes, ver W. J. Thomas Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

Así, una interpretación que vaya más allá de estos paralelos iconográficos, y que considere la apropiación de las fuentes grabadas como parte de una estrategia narrativa puede enriquecer nuestra comprensión de estos espacios como una puesta en escena en un sentido social, político y cultural. En primer lugar, resulta claro por las fuentes grabadas que quienes fueran los mecenas, creadores y espectadores de estas pinturas, estos tenían acceso a libros recientemente publicados sobre temas variados y actuales²⁶. El inventario de 1664 de la biblioteca de Fernando de Castro y Vargas, el hijo de Juan de Vargas y canónigo de la catedral de Santa Fe, ilustra el tipo de biblioteca que podría tener un humanista de la Colonia temprana²⁷. De los 1060 libros inventariados aparece un énfasis en temas de poesía y filosofía, con textos de autores clásicos como Aristóteles, Cicerón, Horacio, Ovidio, Plinio, Plutarca y Virgilio, de los cuales varios tienen comentarios o moralizaciones. También aparecen nombres como Dante y Poliziano, así como numerosas gramáticas y tratados poéticos, y libros de emblemas como, por ejemplo, Alciato. Aunque esta referencia ha sido discutida en otras aproximaciones a las pinturas, también ha sido utilizada sobre todo para encontrar paralelos iconográficos, más que para establecer un contexto cultural en el cual situar a las pinturas y a sus espectadores coloniales²⁸.

Entre lo local y lo global: Tunja como ciudad renacentista y su ámbito humanista

La evidencia material y arquitectónica resalta la vitalidad de Tunja como un centro político y cultural del Nuevo Reino de Granada²⁹. Fundada como ciudad española en 1539 sobre las bases de una población muisca, buena parte de sus iglesias y conventos se construyeron en la segunda mitad del siglo XVI y se basaron en tipologías castellanas. Como puede constatarse en las primeras descripciones de la ciudad en 1610, en las calles principales había casas de dos pisos, lo cual “posibilita la estratificación de las actividades”³⁰. Para finales del siglo XVI, existían aproximadamente 300 casas construidas, algunas de las cuales aún conservan sus portones y

26. El ámbito humanista de Tunja ha sido especialmente resaltado en los estudios de Ulises Rojas, especialmente en *Escudos de armas*, y por José Miguel Morales Folguera en *Tunja. Atenas*.

27. Inventario publicado por Guillermo Hernández de Alba, “La biblioteca del canónigo don Fernando de Castro y Vargas”, *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo* t. 14 n.º 1/3 (1959): 111-140, <http://bibliotecadigital.caroycuervo.gov.co/275/>.

28. Ver por ejemplo Erwin W. Palm, “Dürer’s Ganda” y Santiago Sebastián, “¿Intervino don Juan de Castellanos...?”.

29. Sobre la historia de Tunja como centro artístico, ver Gustavo Mateus Cortés, *Nuevos apuntes para la historia del patrimonio artístico de Tunja: con el acta de fundación y título de la ciudad* (Tunja: UPTC, 1989). Para el arte religioso tunjano, ver Gustavo Mateus Cortés, *Tunja. El arte de los siglos XVI-XVII-XVIII* (Bogotá: Litografía Arco, 1989). Sobre Tunja como centro humanista, ver José Miguel Morales Folguera, *Tunja. Atenas. Sobre los pobladores de Tunja y su desarrollo socioeconómico*, ver también los estudios de Luis Eduardo Wiesner, *Tunja, ciudad y poder en el siglo XVII* (Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2008) y Vicenta Cortés Alonso, “Tunja y sus vecinos”, *Repertorio Boyacense* n.º 317 (1985): 1-55.

30. José Manuel Almansa Moreno, “La arquitectura doméstica”, 247.

decoraciones, entre los que se resaltan los escudos heráldicos³¹. Asimismo, las fachadas de las edificaciones religiosas demuestran un gusto por motivos clásicos, como puede verse en la portada en piedra de la iglesia parroquial (ahora catedral), construida por Bartolomé Carrión entre 1597 y 1600 bajo la supervisión de Juan de Castellanos como beneficiado y mayordomo de la fábrica, como queda registrado en la inscripción en latín, labrada en la fachada de la iglesia³².

Otros ejemplos incluyen el convento de Santo Domingo y la iglesia de San Ignacio, también de finales del siglo XVI³³. Según algunos autores, este tipo de ornamentación forma parte de la evidencia visual que confirmaría la presencia de un círculo humanista en Tunja. Las fuentes grabadas de estos motivos arquitectónicos y escultóricos han sido identificadas en varios casos —como, por ejemplo, en los libros de patrones decorativos tanto italianos como españoles, así como en los manuales de arquitectura de Serlio, Vignola, y Arfe y Villafañe— pero un estudio comprensivo de la circulación y adaptación de estos motivos aún está por hacerse³⁴.

Lo cierto es que diversas expresiones materiales y literarias le apuntan a la riqueza cultural de Tunja —ubicada estratégicamente en el territorio del Nuevo Reino de Granada en una región codiciada por sus minas y esmeraldas— y a su rápido crecimiento. En este recuento, es vital considerar el mecenazgo y una historia de confluencias artísticas, que incluyen la circulación de obras y la migración de diversos estilos, así como el poder de encargar un conjunto de obras magníficas como es el caso de la capilla de los Mancipe, iniciada en la iglesia parroquial en 1569 por el capitán Pedro Ruiz García y terminada por su hijo Antonio Ruiz Mancipe, que se constituye como un ejemplo clásico de una concepción renacentista del espacio. La presencia de Angelino Medoro (Roma ca. 1567-Sevilla 1631), cuyas pinturas siguen estando *in situ* en las iglesias de Santo Domingo y San Francisco, así como en la capilla de los Mancipe en la catedral, es también otro ejemplo de lo que podría entenderse como transacciones globales (ver figura 16). Este tipo de datos y obras tendrían que estudiarse no como influencias sino como encuentros culturales; así, un estudio sistemático del humanismo tunjano, que tuviera en cuenta la multiplicidad de figuras y núcleos activos en el mecenazgo de la ciudad, arrojaría una perspectiva más rica y compleja de las interacciones artísticas y culturales.

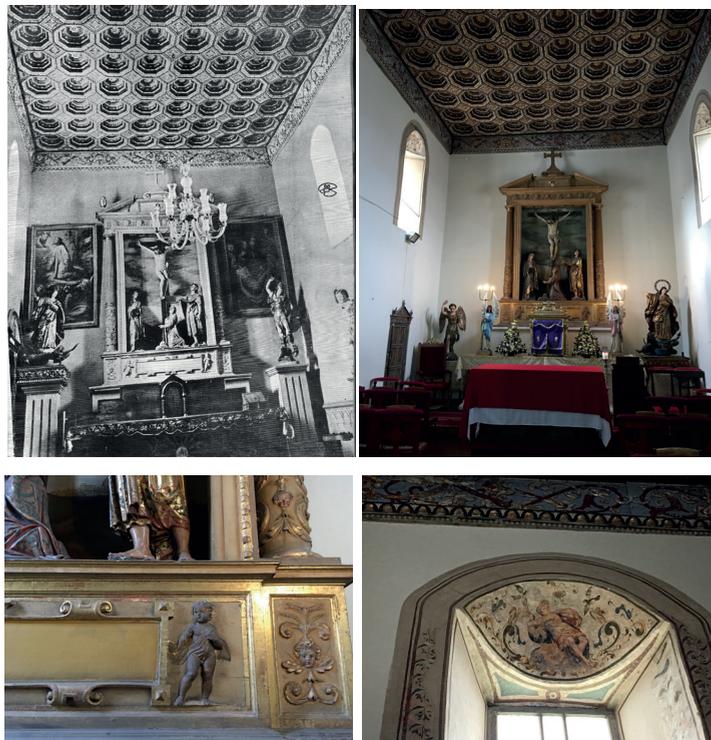
31. José Manuel Almansa Moreno, “La arquitectura doméstica”, 246; ver también Ulises Rojas, *Escudos de armas e inscripciones antiguas de la ciudad de Tunja* (Bogotá: Cooperativa Nacional de Artes Gráficas, 1939).

32. La inscripción en latín ha sido transcrita y traducida por Ulises Rojas, *El Beneficiado Juan de Castellanos. Cronista de Colombia y Venezuela* (Tunja: Imprenta departamental, 1958), 148-149. Sobre las disputas en torno a la construcción de la portada, ver Ulises Rojas, *El Beneficiado Juan*, 164-170. De hecho, las cartelas con inscripciones en latín fueron el resultado del pleito. El contrato hecho con el maestro de cantería, Bartolomé Carrión, para la portada de la iglesia (Archivo General de Indias, Audiencia de Santafé, 241) fue publicado por Ulises Rojas, *El Beneficiado Juan*, 332-336. La primera iglesia se inició en 1540, pero la actual, con tres naves, fue construida a partir de 1567 e inaugurada en 1574, bajo la supervisión de Juan de Castellanos.

33. Santiago Sebastián, *Álbum de arte colonial de Tunja* (Tunja: Imprenta Departamental, 1963), lámina XIX. Los motivos en el portal de Santo Domingo (construido ca. 1568-finales siglo XVI) han sido conectados con Giacomo Vignola.

34. Sobre el uso de Serlio como fuente, ver Rodney Palmer, “Adaptations of European Print Imagery in Two Andean Silleries of circa 1600”, en *Raising the Eyebrow: John Onians and World Art Studies: An Album Amicorum in His Honour*, eds. Lauren Golden y Martin Kemp (Oxford: Archaeopress, 2001), 229-254.

Figura 16. Tunja, catedral, capilla de Los Mancipes [con los cuadros de Angelino Medoro aún in situ, 1568-1574]



Fuente: Compañía Suramericana de Seguros, *Artes plásticas en Colombia* (Bogotá: Compañía Litográfica Nacional, 1959). Foto de Andrés Ripol.

En el caso de las pinturas tunjanas, si bien no se conocen las intenciones de los mecenas o de quienes las mandaron a hacer, sí existe una cierta evidencia circunstancial que permite acercarse al ámbito en el que se concibieron. Así mismo, una consideración de lo que implicaba llegar desde España y establecerse en Tunja, permite ahondar en esas relaciones entre Viejo y Nuevo Mundo. En este sentido, vale la pena hacer un recuento de algunos detalles significativos que llevan a elucidar e imaginar algunas de estas cuestiones en términos de procesos. Nacido en España en la provincia de Sevilla en 1522, Juan de Castellanos llegó a las Américas hacia 1539, el mismo año de la fundación de Tunja. Habría tenido unos 17 años. Conocido por sus expediciones en las costas de Venezuela y Colombia, aquel se estableció en Tunja en 1562 hasta su muerte en 1607 a la edad de 85 años.

Además de supervisar la construcción de la iglesia, el sevillano estaba escribiendo su poema de más de 100 000 líneas sobre la conquista de América y la fundación del Nuevo Reino de Granada, las *Elegías de varones ilustres de Indias*, muy probablemente de forma paralela a la ejecución de algunas de las pinturas. Las actividades de Juan de Castellanos en Tunja como supervisor de la construcción de la catedral (nombrado beneficiario de la catedral desde 1568), así como sus escritos y ciertos documentos revelan su actitud de *conocedor* informado; su testamento de 1606, protocolizado ante el escribano Juan de Vargas, hace mención de diversas sedas chinas, junto con varias pinturas que incluyen “seis paños de lienzo con dibujos de la historia de Nabucodonosor” y una serie de seis lienzos con el tema de Sansón³⁵. En sus *Elegías*, por ejemplo, Castellanos comenta las construcciones de Tunja, y aplaude las capillas de los vecinos de Tunja, comparándolas con las riquezas de aquellas en centros artísticos célebres como Toledo y Sevilla, y los trabajos escultóricos de la catedral al compararlos con obras de Fidias y Policleto. Se refiere así a diferentes géneros y medios (“retratos” y “dibujos”) en los términos convencionales de la teoría renacentista del arte:

Capillas ay en el particulares / sepulchros de Vezinos generosos / con tales ornamentos que podrían / ser ricos en Toledo y en Sevilla / retratctos y debuxos que parescen / aver sido labrados por las manos / de Phidias de Cimon y Policleto / algunos de pinzel y otros de bulto / principalmente la que dexo hecha / Pedro Ruiz garcia do su hijo / Antonio ruiz mancepe se desuela / en decoralla con preciosos dones / y así parece ya Piña de oro...³⁶

Al mismo tiempo, la citación continua de figuras de la mitología clásica y sus interpretaciones alegóricas en las *Elegías* se acercan al paralelo establecido entre los monogramas cristianos y las figuras mitológicas en los murales tunjanos. Por su parte, Juan de Vargas había llegado de España en 1585 y ocupó el cargo de *Escribano del Rey* en Tunja hasta su muerte en 1620³⁷. Está claro que estos hombres se conocían y circulaban en el mismo ámbito; de hecho, su relación aparece documentada en actos notariales. Pero más allá de la evidencia documental, y si bien los murales no fueran de su autoría intelectual, lo cierto es que el ámbito cultural en el que estaban sumergidos estos hombres da muestra de un conocimiento de diversas fuentes y una conciencia de lo que implicaba desplazarse y situarse en un nuevo mundo, esto, claro, desde la perspectiva de una élite letrada que estaba estableciendo las primeras improntas permanentes de una colonización, a través de expresiones arquitectónicas y materiales de dimensiones significativas.

35. El testamento se encuentra en la Notaría 2.ª de la ciudad de Tunja, Protocolo de 1607, Tomo 2, 510-524, el cual fue publicado por Ulises Rojas, *El Beneficiado Juan*, 278-311 y discutido en 174-178.

36. Luis Fernando Restrepo, *Antología crítica de Juan de Castellanos. Elegías de varones ilustres de Indias* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2004), cuarta parte, canto XVIII, 399.

37. Sobre los distintos Juan de Vargas registrados en Tunja, ver José Manuel Almansa Moreno, “La arquitectura doméstica”, 248.

La pregunta de fondo es ¿qué significaba ser un humanista en Tunja de finales del siglo XVI?, ¿qué implica citar imágenes de contextos diversos, incluyendo dioses grecorromanos, en un espacio colonial?, ¿qué significa pensar el pasado clásico desde el Nuevo Reino de Granada? Más allá de reconocer fuentes o señalar asuntos estilísticos, este artículo reconsidera las formas de entender el humanismo en el contexto colonial y propone entenderlo como una herramienta para construir un nuevo espacio cultural. En este sentido, el humanismo era no solo una práctica de imitación (en el sentido básico de copiar modelos artísticos, literarios y arquitectónicos) sino ante todo una herramienta de asimilación y transformación para desarrollar un proceso de reubicación; para comprender, situarse e inventar un nuevo modo de vivir, culturalmente hablando, en un nuevo mundo que había que descubrir y describir, pero, al mismo tiempo, modelar a la manera de un viejo mundo. La imitación en todo caso era uno de los paradigmas humanísticos, pues implicaba un proceso de asimilación y transformación de las fuentes originales³⁸.

Este era el tipo de relación que se tenía con el pasado clásico: imitarlo para aprehenderlo y transformarlo hasta llegar a la invención de nuevas formas; la imitación solo se completaba de esta forma. Comprender esto ofrece pistas sobre cómo podría ser esa relación con el mundo antiguo —entendido no solo en términos geográficos (de un mundo dejado atrás) sino en términos de una distancia temporal, entendido como el mundo clásico— desde América. Aquí se trataría no solo de aprehender el mundo clásico desde una nueva temporalidad (el Renacimiento), sino con una distancia adicional, desde un nuevo espacio geopolítico. La capacidad de invención, tan característica del Renacimiento, implicaba establecer un diálogo con el mundo antiguo, pero a su vez reinventándose en un nuevo contexto local, a la manera de un nuevo centro, con una puesta en escena, lo cual nos saca del paradigma binario tradicional.

Estrategias narrativas en el marco de un Renacimiento global

La concepción de las pinturas murales ha sido ocasionalmente atribuida a Juan de Castellanos³⁹. Esta atribución se basa en evidencia circunstancial, es decir, las interacciones documentadas entre los dos hombres, previamente mencionadas. El punto aquí no es tanto si Castellanos fue o no el autor intelectual de las pinturas murales, sino la forma en que podemos trasladar sus estrategias narrativas literarias a una comprensión del mundo visual construido en Tunja a finales del XVI y comienzos del XVII. En efecto, algunas estrategias narrativas de

.....
38. Sobre los distintos procesos de asimilación y de imitación del pasado ver Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (Nueva York: Oxford University Press, 1973).

39. La atribución a Juan de Castellanos como autor intelectual fue cuestionada por Santiago Sebastián, “¿Intervino don Juan de Castellanos...?”, quien propuso como artífice al hijo de Juan de Vargas, Fernando de Castro y Vargas, cuya biblioteca superaba los 1000 libros.

Castellanos parecieran corresponder a la disposición visual de los ciclos pictóricos. En el caso de las pinturas, se trata de un sistema de citación que resulta comparable con la noción de apropiación literaria en los textos de épica colonial. Así mismo, establecer comparaciones entre las estrategias narrativas de dichos textos con las imágenes pintadas es una forma productiva de explorar la reinterpretación de fuentes grabadas en términos de *estructura narrativa*, es decir, la manera en que las representaciones aparecen dispuestas —cómo se relacionan las partes, cómo se descomponen y se recomponen— y no simplemente la pregunta por *qué* es lo que está siendo representado, predominante en las aproximaciones iconográficas.

En todo caso, lo fundamental a subrayar es que una lectura detallada de la ornamentación y de la disposición de estos ciclos pintados revela una reelaboración atenta y autoconsciente de las fuentes europeas en un nuevo contexto social y geopolítico. A través de sus escritos, Juan de Castellanos se inscribió a sí mismo en una tradición literaria española, comparable a un tipo de producción o género denominado épica colonial, queriendo decir con esto narraciones concentradas en la colonización de las Américas hispánicas⁴⁰. Escrita para un público en otra orilla y publicada parcialmente en España en 1589, las *Elegías de varones ilustres* puede entenderse entonces como una épica colonial, una categoría algo problemática que puede definirse parcialmente por su estilo híbrido y su combinación de crónicas históricas con romances medievales, junto con citas de autoridades clásicas y medievales.

La alegorización de mitos clásicos es una característica de este tipo de textos, así como los recuentos extensos de batallas, a la manera de catálogos, y las écfasis vívidas del Nuevo Mundo tanto por su geografía como por su naturaleza. Específicamente, las *Elegías* narran la conquista del territorio de Nueva Granada y de un número de islas del Caribe. Aunque este texto puede entenderse como un registro parcial de las excursiones juveniles de Castellanos como soldado y pescador de perlas, también es cierto que está lleno de recuentos imaginativos y de estrategias retóricas que incluyen figuras de hipérbole, interpretación alegórica y écfasis extensas. Efectivamente, Castellanos desarrolló descripciones atentas de la naturaleza americana; insistió en descripciones esencialmente sensoriales, que podrían entenderse como un intento por capturar la esencia de los elementos naturales para los lectores de otras orillas, que no los habían visto ni probado. En términos de la experiencia visual y sensorial, la transferencia de motivos tomados de grabados, es decir, del *diseño* (o invención, así como se entendía en dibujos y grabados tempranos) a una decoración pictórica requiere un entendimiento distinto para acercarse a la interpretación de las imágenes: no solo como emblemas sino como superficies pictóricas que requieren una respuesta

.....
40. Sobre la épica colonial como género, ver Juan Bautista de Avalle-Arce, *La épica colonial* (Pamplona: EUNSA, 2000). El criterio de Avalle-Arce para la clasificación de la épica colonial se basa en cuestiones geográficas y temáticas: aunque la épica colonial puede definirse temáticamente, es decir, la colonización de América hispánica, también puede entenderse como la literatura épica producida en las colonias. Ejemplos conocidos incluyen *La Araucana* de Alonso de Ercilla y *Zúñiga* así como el *Arauco domado* de Pedro de Oña.

sensorial o descriptiva, no demasiado alejada de los intentos de Castellanos por describir el mundo natural⁴¹. La variedad es uno de los impulsos inherentes de estas crónicas y, en este sentido, la iconografía de los ciclos pintados evoca el carácter híbrido de estos textos en sus viajes por territorios desconocidos y encuentros con especies maravillosas, entendidas como parte de la tradición medieval de las *mirabilia*. En este sentido, resulta pertinente un enfoque comparatista, no como una búsqueda iconográfica de motivos comunes, sino de estrategias narrativas comparables dentro de un mismo contexto cultural que a su vez tiene un marco de referencia global.

Algo similar ocurre con la circulación de imágenes. El punto para resaltar en el caso tunjano no solo es que los motivos se han tomado de fuentes variadas, sino que tanto figura como fondo han sido dislocados y recontextualizados, así como sucede de forma específica en la separación entre el rinoceronte y el fondo de vegetación en la Casa de Juan de Vargas. El resultado es un ejemplo interesante de lo que, en el campo de los estudios del Renacimiento francés, Rebecca Zorach ha llamado una “estética de recombinación” (*recombinant aesthetics*)⁴². Aplicada a los grabados producidos en Fontainebleau a partir de ca. 1540, esta denominación se refiere a la disyuntiva aparente de la combinación variada de fuentes locales e importadas, tanto a nivel visual como de contenidos, así como en la recomposición de motivos de orígenes y funciones distintas. En el caso de Fontainebleau, es bien sabido que se producían a partir de dibujos que a su vez se referían a motivos artísticos y ornamentales de la Galería de Fontainebleau; estos dibujos luego servían de fuente para el desarrollo de grabados experimentales e imaginativos, en los que se reproducían algunos elementos ornamentales de la Galería, por ejemplo, los célebres marcos de estuco, pero sin referencia a las imágenes contenidas adentro de dichos marcos⁴³. A su vez, estos grabados servían para crear nuevas composiciones por fuera del contexto de Fontainebleau, difundiendo así un estilo asociado con la realeza, pero transformado por diversos formatos, medios y contextos (ver figura 17).

.....
41. El paso del dibujo racional a la decoración pictórica, y la diferencia entre la “intención documental, didáctica y científica de los dibujos originales y sus copias sucesivas” así como la transferencia de un medio reproductivo como la xilografía a “la forma más antigua de *site-specificity*, es decir, pintura mural” es anotada por Juan Mejía, *Rinocerontes colombianos*, 84 La posibilidad de otro tipo de respuestas a las imágenes, en términos “descriptivos”, es explorada por Svetlana Alpers, *El arte de describir*.

42. Rebecca Zorach, *Blood, Milk, Ink, Gold. Abundance and Excess in the French Renaissance* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), 144.

43. Sobre estos procesos de creación y reinención en los grabados de Fontainebleau, ver a Henri Zerner, *The School of Fontainebleau* (Nueva York: Abrams, 1969), así como Suzanne Boorsch, “The Prints of the School of Fontainebleau” en *The French Renaissance in Prints from the Bibliothèque Nationale de France*, Cynthia Burlingham et al. (Los Angeles: Grunewald Center for the Graphic Arts, University of California, 1994), 79-93.

Figura 17. Marco de la Galería de Fontainebleau con paisaje

Fuente: aguafuerte. 1543. Fontainebleau. 27.2 x 54.5 cm. Antonio Fantuzzi, después de Rosso Fiorentino. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Gift of George Coe Graves by exchange, 1966. Registro: 66.658.5 www.metmuseum.org. (OASC).

Si bien la noción de un Renacimiento global encuentra su base en la circulación de imágenes impresas, así como en cuestiones de intercambio material y económico, también se trata de una aproximación a la historiografía que suscita, a su vez, una invitación a desarrollar estudios comparados: ¿qué tendría que ver la Escuela de Fontainebleau y el mecenazgo de Francisco I con las imágenes producidas en el Nuevo Reino de Granada? Recordemos que con la fundación de Fontainebleau como un centro artístico internacional, motivado en buena medida por el saqueo de Roma de 1527 y la huida de varios artistas italianos hacia el norte, el grabado, entendido como un medio de intercambio artístico, se extendió rápidamente. Asimismo, la incorporación del *grutesco* como sistema ornamental en diversas partes del mundo, desde los objetos más pequeños hasta las decoraciones espaciales más ambiciosas se debió —en una buena medida— a la transmisión grabada de la estética de Fontainebleau. En el caso de los grabados de Fontainebleau traídos a Tunja, si bien la evidencia visual resalta las conexiones (tanto de los grabados recontextualizados así como del sistema ornamental compartido), el problema consiste en cómo interpretar esas relaciones y, por esta razón, una reflexión en torno a los procesos de creación puede ser una clave de aproximación.

En el contexto de las pinturas tunjanas, no necesariamente son experimentaciones artísticas en el mismo sentido de Fontainebleau, puesto que se trató de un proceso inverso, donde las imágenes de papel se tradujeron y recompusieron como pinturas inseparables de su contexto específico. Pero sí podría pensarse en estrategias de reinención e identificación por parte de los habitantes de estos espacios, entendidos como dispositivos de exhibición. En

este momento, resulta fundamental retomar y problematizar algunas cuestiones iconográficas pero entendidas de forma integral con la noción de transferencia mediática —del grabado a la pintura mural— y trasladar la pregunta hacia otro tipo de cuestiones espaciales, en términos de dispositivos de exhibición. Es decir, ¿cuáles son las operaciones que se ponen en juego en el momento en que las imágenes se recomponen en un contexto específico?

Una puesta en escena: dispositivos expositivos y una iconografía imperial

Los componentes iconográficos de los murales tunjanos incluyen una rica variedad de frutos y vegetación local: aguacates, guayabas, papayas, plátanos, palmeras y granadas, entre otros. Es decir que el fondo se constituye esencialmente de una naturaleza americana, mientras que, como hemos visto, los elementos figurativos —tales como los elefantes africanos, los rinocerontes asiáticos o los dioses grecorromanos— fueron importados. La reconfiguración de las figuras importadas en un contexto local, particularmente uno que evoca una escenografía natural, es una estrategia conocida utilizada en la iconografía religiosa, como una forma de establecer una cierta empatía o resonancia en el espectador. Sin embargo, en algunas ocasiones, esa misma naturaleza local es tan lejana del contexto inmediato como pueden ser algunos de los animales africanos o asiáticos; estos elementos no solo fueron tomados de fuentes europeas, como es el caso del rinoceronte de la Casa de Juan de Vargas que fue luego reinsertado en un paisaje tropical, a su vez derivado de otra fuente grabada, sino que vale la pena recordar que no toda la flora representada crece en Tunja ni se asemeja a la vegetación de sus alrededores inmediatos.

En este sentido, habría que anotar que no toda alusión a lo natural debe entenderse como referente al espacio real y circundante, sino que debe recordarse que este tipo de representaciones siguen siendo tan artificiales como las demás. La recurrencia de los animales foráneos en estos ciclos resulta particularmente curiosa, especialmente si se tiene en cuenta que los cronistas se encargaban de hacer descripciones extensas de animales americanos. Algunos investigadores han sugerido que la inclusión de animales exóticos, como el rinoceronte y los elefantes, podría ser una forma de identificación nostálgica con otros lugares “exóticos” por fuera de Europa⁴⁴. Sin embargo, resulta claro, a partir de sus escritos y posesiones, que los humanistas de Tunja estaban construyendo su entorno como una extensión de sus orígenes y, así como Juan de Castellanos, se inscribían a sí mismos en una tradición literaria para un consumo en el mundo hispano.

.....
44. Juan Mejía, *Rinocerontes colombianos*, 85-86 se pregunta por la presencia de los animales “exóticos” provenientes de África y Asia, y su escogencia por encima de una fauna local. Al respecto, Mejía anota: “Es como si estos motivos pictóricos connotaran no una expresión directa de la nueva experiencia exótica, sino una identificación nostálgica con lo más próximo que se tenía de la idea de lo exótico (lo no europeo); a saber, lo oriental, lo africano, que suponía un reconocimiento temprano de lo ‘otro’ y que se imponía aquí como un aspecto importante del ideal de una cultura elevada”, 86.

Así como lo ha demostrado Luis Fernando Restrepo en su estudio de las *Elegías*, el héroe ideal de Castellanos es la figura del caballero cristiano español, encarnado por figuras como Gonzalo Suárez de Rendón, el fundador de Tunja. Por oposición al cuerpo indígena, mestizo o femenino, la figura masculina española aparece descrita en términos caballerescos que se encargan de enfatizar valores abstractos como el honor y producir descripciones elaboradas de armas y símbolos heráldicos⁴⁵. En los murales tunjanos, el ideal caballeresco aparece reflejado en la heráldica, así como en las figuras de los hombres salvajes en la antecámara de la Casa de Juan de Vargas. La conexión entre los hombres salvajes como elementos heráldicos y la identidad noble es una tradición medieval conocida, que puede verse en la catedral de Ávila en España y en la portada de la Casa de Montejo en Mérida, Yucatán (fecha en 1549), en la que se contrasta la figura del conquistador con el hombre salvaje (ver figura 18)⁴⁶.

Figura 18. *Relieves con figuras de conquistadores y hombres salvajes*



Fuente: casa de Montejo. Ca. 1549. Mérida, Yucatán. <https://www.journeymexico.com/wp-content/uploads/2013/03/yucatan-ocv-casa-de-montejo-merida.jpg>.

45. Luis Fernando Restrepo, "Somatografía Épica Colonial: Las 'Elegías De Varones Ilustres De Indias' de Juan de Castellanos", *Modern Language Notes* (Hispanic Issue) Vol: 115 n.º 2 (2000): 248-267, <https://www.jstor.org/stable/3251374>.

46. Sobre la tradición de hombres salvajes y sus conexiones con la heráldica y la construcción de identidades en un contexto imperial, ver Stephanie Lietch, "The Wild Man, Charlemagne and the German Body", *Art History* Vol: 31 n.º 3 (2008): 282-302.

Por otra parte, la disposición de animales foráneos y la combinación de elementos variados pareciera evocar un gabinete de curiosidades, pero en su versión pintada. Si entendemos, entonces, la conjunción de elementos variados como una especie de imitación de un *wunderkammer*, no es tanto que la flora o la fauna sean una cuestión de exotismo, como se ha subrayado en otras ocasiones, sino que la apropiación de imágenes es sobre todo una manera de coleccionar partes de un mundo antiguo —lejano en tiempo y espacio— para construir y reclamar una identidad propia. Así, su presentación en medio de una esfera natural del Nuevo Mundo fue un intento por capturar y traducir la experiencia de ambos lugares, así como de mundos lejanos y diversos, a través de la apropiación de fuentes secundarias e indirectas; de esta forma, las imágenes operaban como modos de conocer y aproximarse al mundo. Esto, por supuesto, entendido como un punto de vista privilegiado, en el que se tenía acceso a la información de forma continua y novedosa. De ahí la citación de animales exóticos, que de hecho tienen connotaciones imperiales. Tanto el rinoceronte como el elefante se asociaban tradicionalmente con formas de representación imperial. Trazar los orígenes de los rinocerontes tunjanos nos devuelve a Durero, pero no simplemente como una fuente visual, sino como una imagen con connotaciones políticas. Como es bien sabido, el rinoceronte de Durero era una versión imaginativa del rinoceronte que llegó a Portugal desde Goa en 1515⁴⁷. Y si bien el pobre rinoceronte naufragó en un segundo trayecto, cuando fue embarcado nuevamente como regalo diplomático —esta vez del rey Manuel I al papa León X— a orillas de Marsella, su travesía fue, para todos los efectos, una gran hazaña y un verdadero desplazamiento global, en últimas una demostración de poder imperial.

En la parada del rinoceronte en Marsella, el rey de Francia, Francisco I, se desplazó hasta la costa para ver al rinoceronte en persona, un suceso dicente. Así mismo, la reaparición de un rinoceronte vivo era similar a la sensación de recobrar un pedazo del mundo antiguo y un suceso comparable con el descubrimiento de una escultura clásica⁴⁸. En efecto, el conocimiento de un animal como el rinoceronte se debía a descripciones provenientes del mundo clásico, y las asociaciones con el poder del Imperio romano eran apenas naturales y evidentes para los espectadores del siglo XVI. No se veía un rinoceronte vivo en Europa desde las épocas del Imperio romano, de manera que la noticia se divulgó rápidamente y tuvo un impacto significativo en los círculos de letrados y nobles, a través de la producción de diversos textos e imágenes. Gracias a esto, el rinoceronte sobrevivió en nuestra imaginación durante siglos a través de la versión de Durero, que se convirtió, a su vez y gracias al poder de la imprenta, en un punto fijo de referencia.

.....
47. Sobre el grabado de Durero del rinoceronte y sus implicaciones, ver Susan Dackerman, "The Rhinoceros - Dürer's Indexical Fantasy: The Rhinoceros and Printmaking", en *Prints and the Pursuit of Knowledge in Early Modern Europe*, ed. Susan Dackerman (Cambridge, MA: Harvard Art Museums, 2011).

48. Sobre la relación del Renacimiento con el pasado a través de los descubrimientos de fragmentos escultóricos, ver Leonard Barkan, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture* (Nueva Haven: Yale University, 1999).

Resulta fundamental resaltar aquí cómo la tradición clásica y medieval sobrevivió en el tiempo y se instaló en diversas versiones y prácticas medievales y renacentistas. El famoso enfrentamiento entre elefantes y rinocerontes narrado por Plinio aparece en la tradición bestiaría y fue retomado explícitamente por Durero en la inscripción que acompaña la xilografía. En el Renacimiento, una práctica común era que las casas reales tuvieran pequeños zoológicos con animales exóticos, así como colecciones naturalistas, pues era otra una forma de exhibir su poder a través del coleccionismo, e incluso puede verse a la luz de una acción performática⁴⁹. De hecho, antes de embarcarse a Roma, el rinoceronte fue enfrentado a un elefante del zoológico de Manuel I. En esta misma línea, vale la pena también recordar que, anteriormente, Hanón, un elefante –también famoso y con nombre propio– había sido importado desde la India y enviado exitosamente por Manuel I al papa León X como regalo para mantener ciertos permisos de posesión de tierras en Oriente.

Así, la utilización de los elefantes y los rinocerontes en estas casas no tiene solo un significado simbólico en el sentido iconográfico tradicional, sino que puede entenderse como un dispositivo político y una puesta en escena con dimensiones imperiales, desde la cual los dueños y espectadores de estas pinturas se veían reflejados a sí mismos y a la vez participaban en un contexto más amplio. En este sentido, podríamos pensar que se trató de un despliegue de poder, de una inversión de la relación paradigmática, entre Nuevo y Viejo Mundo, en la que los dueños de estos espacios tunjanos se reubicaron a sí mismos en un nuevo centro, desde el cual coleccionaban múltiples lugares del mundo. Con la traducción pictórica de las imágenes de papel sobre las superficies de los muros permanentes de sus casas, ocurrió entonces un desplazamiento en varios niveles, tanto espaciales como temporales. Pues estaba en juego no solo la relación entre los referentes europeos y los inmediatos, sino una visión integral del mundo en la que se entremezclaban tanto una visualización de una historia natural, así como una iconografía imperial.

Conclusiones: la nostalgia de un mundo antiguo

Aunque hayan pasado la mayor parte de sus vidas en Tunja, figuras como Juan de Castellanos y Juan de Vargas nacieron en España y continuaron viviendo en medio de una escenografía recreada. Su conexión más directa con el Viejo Mundo se basaba principalmente en libros, cuyas reproducciones se convertían en la fuente de invenciones nuevas. La utilización de una ornamentación *all'antica* y de las figuras mitológicas en las pinturas podría pensarse entonces

.....
49. Sobre las distintas motivaciones y formas de colecciones naturalistas en la España renacentista, donde había un interés particular por las importaciones americanas, ver Susana Gómez, "Natural Collections in the Spanish Renaissance", en *From Private to Public. Natural Collections and Museums*, ed. Marco Beretta (Sagamore Beach: Science History Publications, 2005), 13-40. Sobre el despliegue de zoológicos y aviarios con animales vivos, ver especialmente p. 14.

como una forma de reminiscencia nostálgica, pero no como una forma de identificación con otros mundos “exóticos” como ha sido interpretado anteriormente, sino de uno específico, en el que podían inscribirse como partícipes y desde el que podían coleccionar múltiples partes del mundo. Al usar y combinar diversos textos e imágenes como dispositivos de representación, los habitantes de las casas, así como los espectadores de sus pinturas murales, podían señalar sus referentes y hacer visible su capacidad de reinención: regidos por un mundo cristiano, cuyas representaciones ocuparon el centro de las composiciones, sus referentes se disponían de forma estratégica a la manera de un gabinete de curiosidades que le hacía un guiño a la relación entre conocimiento y poder del coleccionista (ver figura 19).

Figura 19. Contraste entre observadores en la Casa de Juan de Vargas y un grabado con un gabinete de curiosidades



Fuente: grabado. Ferrante Imperato, *Historia Natural*. Nápoles: s.e., 1599. Izquierda: fotografía de la autora en una visita *in situ*. Derecha: “Retrato del Museo de Ferrante Imperato”. Imagen de dominio público.
https://es.wikipedia.org/wiki/Ferrante_Imperato#/media/File:RitrattoMuseoFerranteImperato.jpg.

Al mismo tiempo, la multiplicación de una cierta estructura visual narrativa en diversas casas a la redonda indica el desarrollo de una tradición específica, reconocible y autorreferencial. A pesar de la distancia geográfica con respecto a sus orígenes sevillanos o castellanos, los dueños de estos espacios podían habitar el mundo antiguo –literalmente dejado atrás pero continuamente activado a partir de las reinterpretaciones de sus referentes– y al mismo tiempo circular en él a través de sus propias producciones literarias y artísticas. Desde esta perspectiva, un estudio comparado entre diversas estrategias narrativas producidas en un mismo contexto –los textos de Juan de Castellanos y las pinturas murales de las casas– pero entendidas en un marco global en el que se tienen en cuenta la tradición renacentista, la circulación de un nuevo conocimiento y la expansión del mundo ibérico establece un nuevo marco de interpretación y

de comprensión de las pinturas murales tunjanas. Dichas estrategias reinventan el Renacimiento en un contexto local; no se trata así de una expansión renacentista o de una derivación periférica, sino de una nueva *invención* en el sentido renacentista de la palabra. Así mismo, un paralelo con otros procesos de construcción cultural a partir de las posibilidades inherentes del grabado como medio multiplicador —como es el caso de Fontainebleau, un espacio muy distinto en dimensiones y alcance al ser una residencia de la realeza, pero igualmente formulado como una alternativa al Renacimiento de Italia central— resulta iluminador para comprender la manera en que los nuevos medios, tales como el grabado, transformaron los procesos de creación y contribuyeron a la creación de nuevas invenciones, que a su vez tuvieron implicaciones políticas.

Finalmente, comprender las pinturas murales a la manera de un dispositivo de exposición —como un gabinete de curiosidades que envuelve el espacio arquitectónico— y que a su vez usa referentes con connotaciones imperiales —léase los elefantes y rinocerontes como una referencia a la tradición clásica y a un mundo imperial, más que a un mundo exótico paralelo— señala cómo estos habitantes tenían a su alcance medios sofisticados para reubicarse en un nuevo centro. Gracias a su interpelación del pasado, los artífices se apropiaban continuamente de las fuentes de un mundo antiguo que había sido dejado atrás y que era físicamente distante, aunque siempre presente.

Referencias

Fuentes primarias

Documentos impresos y manuscritos

- [1] Arfe y Villafañe, Juan de. *De varia commensuracion para la escultura y la arquitectura*. Sevilla: Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de León, 1587.
- [2] Stradano, Giovanni, inv. y Ioannes Collaert, grab. *Venationes ferarum, avium, piscium, pugnae bestiariorum & mutuae bestiarum, depictae a Joanne Stradano, editae a Philippo Gallaeo, carmine illustratae a C. Kiliano Dufflaeo*. Amberes: Philip Galle, 1578.

Fuentes secundarias

- [3] Acuña, Luis ALberto. “Los extraños paquidermos tunjanos”. *Hojas de Cultura Popular Colombiana* 22. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1952.
- [4] Almansa Moreno, José Manuel. “La arquitectura doméstica en el Nuevo Reino de Granada”. En *Arquitectura vernácula en el mundo ibérico*, editado por Ana María Aranda Bernal. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2007, 243-252.

- [5] Almansa Moreno, José Manuel. "Los libros de emblemas y su influencia en el Nuevo Reino de Granada: La Casa del Fundador en Tunja (Colombia)". *Emblemata* n.º 15 (2009): 71-87. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3136539>.
- [6] Alpers, Svetlana. *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Blume, 1987.
- [7] Arciniegas Rodríguez, William Elías. "La casa ajena: el yerro histórico de la casa 'Juan de Castellanos' en Tunja (Colombia)", *Quiroga* n.º 11 (2017): 2-10. <https://revistaquiroga.andaluciyamerica.com/index.php/quiroga/article/view/181>.
- [8] Arellano, Alfonso. *La Casa del Deán: un ejemplo de pintural mural civil del siglo XVI en Puebla*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- [9] Aristizabal, Luis H. "La Tunja de Inés de Hinojosa y de Juan de Castellanos". *Boletín Cultural y Bibliográfico* Vol: 24 n.º 13 (1987): 54-76. https://publicaciones.banrepultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2925.
- [10] Avalle-Arce, Juan Bautista de. *La épica colonial*. Pamplona: EUNSA, 2000.
- [11] Barkan, Leonard. *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*. Nueva Haven: Yale University, 1999.
- [12] Gómez, Susana. "Natural Collections in the Spanish Renaissance". En *From Private to Public. Natural Collections and Museums*, editado por Marco Beretta. Sagamore Beach: Science History Publications, 2005, 13-40.
- [13] Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Nueva York: Oxford University Press, 1973.
- [14] Boorsch, Suzanne. "The Prints of the School of Fontainebleau". En *The French Renaissance in Prints from the Bibliothèque Nationale de France*. Cynthia Burlingham, Georg Baselitz, Henri Zerner, Marianne Grivel, Suzanne Boorsch. Los Angeles: Grunewald Center for the Graphic Arts, University of California, 1994, 79-93.
- [15] Cassidy, Brendan, ed. *Iconography at the Crossroads*. Princeton: Index of Christian Art, Princeton University: 1993.
- [16] Cortés Alonso, Vicenta. "Tunja y sus vecinos". *Repertorio Boyacense* n.º 317 (1985): 1-55.
- [17] Corradine Mora, Magdalena. *Vecinos y moradores de Tunja 1620-1623*. Tunja: Consejo Editorial de Autores Boyacenses, 2009.
- [18] Fajardo de Rueda, Marta. "Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada". *HISTORELo. Revista de Historia Regional y Local* Vol: 6 n.º 11 (2014): 68-125. <https://doi.org/10.15446/historelo.v6n11.41977>.
- [19] Guerrero Nieto, Yulieth. "Tunja: nociones de imagen". *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte* Vol: 13 n.º 23 (2018): 106-120. <https://doi.org/10.14483/21450706.12991>.
- [20] Hernández de Alba, Guillermo. "La biblioteca del canónigo don Fernando de Castro y Vargas". *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo* t. 14 n.º 1/3 (1959): 111-140. <http://bibliotecadigital.caroycuervo.gov.co/275/>.

- [21] Kaufmann, Thomas DaCosta. "La geografía artística en América: el legado de Kubler y sus límites". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* Vol: 21 n.os 74/75 (1999): 11-27. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1999.74-75.1882>.
- [22] Kaufmann, Thomas DaCosta. *Toward a Geography of Art*. Chicago: Chicago University Press, 2004.
- [23] Lietch, Stephanie. "The Wild Man, Charlemagne and the German Body". *Art History* Vol: 31 n.º 3 (2008): 282-302. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2008.00607.x>.
- [24] Mateus Cortés, Gustavo. *Nuevos apuntes para la historia del patrimonio artístico de Tunja: con el acta de fundación y título de la ciudad*. Tunja: UPTC, 1989.
- [25] Mateus Cortés, Gustavo. *Tunja. El arte de los siglos XVI-XVII-XVIII*. Bogotá: Litografía Arco, 1989.
- [26] Mejía, Juan. *Rinocerontes colombianos: mirada a unos animales en el arte*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2005.
- [27] Mitchell, W. J. Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- [28] Morales Folguera, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1998.
- [29] Morrill, Penny. *The Casa del Deán: New World Imagery in a Sixteenth-Century Mural Cycle*. Austin: University of Austin Press, 2015.
- [30] Palm, Erwin. "Dürer's Ganda and a XVI century apotheosis of Hercules at Tunja". *Gazette des Beaux Arts* Vol: 48 n.º 70/71 (1956): 65-74.
- [31] Palmer, Rodney. "Adaptations of European Print Imagery in Two Andean Sillerías of circa 1600". En *Raising the Eyebrow: John Onians and World Art Studies: An Album Amicorum in His Honour*, editado por Lauren Golden y Martin Kemp. Oxford: Archaeopress, 2001, 229-254.
- [32] Restrepo, Luis Fernando. "Somatografía Épica Colonial: Las 'Elegías De Varones Ilustres De Indias' de Juan de Castellanos", *Modern Language Notes (Hispanic Issue)* Vol: 115 n.º 2 (2000): 248-267. <https://www.jstor.org/stable/3251374>.
- [33] Rojas, Ulises. *Escudos de armas e inscripciones antiguas de la ciudad de Tunja*. Bogotá: Cooperativa Nacional de Artes Gráficas, 1939.
- [34] Rojas, Ulises. *El Beneficiado Juan de Castellanos. Cronista de Colombia y Venezuela*. Tunja: Imprenta departamental, 1958.
- [35] Sebastián, Santiago. *Álbum de arte colonial de Tunja*. Tunja: Imprenta Departamental, 1963.
- [36] Sebastián, Santiago. "¿Intervino don Juan de Castellanos en la decoración de la casa del escribano de Tunja?". *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo* t. 20 n.º 2 (1965): 347-356. <http://thesaurus.caroycuervo.gov.co/index.php/thesaurus/article/view/406>.
- [37] Sebastián, Santiago. "Fauna y flora en la decoración arquitectónica de la Nueva Granada". *Príncipe de Viana* año 27 n.º 102/103 (1966): 11-32. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1301515>.

[194] En diálogo con un mundo antiguo

- [38] Sebastián, Santiago. “Las pinturas emblemáticas de la Casa del Fundador de Tunja”. *Apuntes. Revista de Estudios Sobre Patrimonio Cultural* n.º 19 (1982): 13-20. <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/revApuntesArq/article/view/9157>.
- [39] Sebastián, Santiago. *El barroco iberoamericano*. Madrid: Encuentro, 1990.
- [40] *Oratorio de don Juan de Castellanos*. Bogotá: Litografía Arco, First National City Bank, 1965.
- [41] Soria, Martín Sebastián. *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano, 1956.
- [42] Vallín, Rodolfo. “Restauración de las pinturas de la Casa de Juan de Vargas”. En *Restauración Hoy*, Bogotá: Colcultura, 1992.
- [43] Vallín, Rodolfo. *Imágenes bajo cal y pañete. La pintura mural de la colonia en Colombia*. Bogotá: El Sello Editorial, Museo de Arte Moderno, 1998.
- [44] Vallín, Rodolfo. “La carta de la pintura mural”. En *Los nuevos paradigmas de la conservación del patrimonio cultural. 50 años de la Carta de Venecia*, editado por Francisco Javier López Morales y Francisco Vidargas. Ciudad de México.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014, 283-293.
- [45] Wiesner, Luis Eduardo. *Tunja, ciudad y poder en el siglo XVII*. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2008.
- [46] Zalamea, Fernando. “Iconos de la ciencia en el arte neogranadino y en el arte novohispano (1600-1760)”. *Quipu. Revista Latinoamericana de Historia de las Ciencias y la Tecnología* Vol: 12 n.º 1 (1999): 69-98. <http://www.historiacienciaytecnologia.com/historia-de-la-ciencia/historia-de-la-ciencia-arte-y-ciencia-colonial/>.
- [47] Zerner, Henri. *The School of Fontainebleau*. Nueva York: Abrams, 1969.
- [48] Zorach, Rebecca. *Blood, Milk, Ink, Gold. Abundance and Excess in the French Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.



Cómo citar / How to cite item

Zalamea, Patricia. “En diálogo con un mundo antiguo: las pinturas de las casas coloniales de Tunja en el marco de un Renacimiento global”. *Historia y Sociedad* n.º 36 (2019): 161-194. <http://dx.doi.org/10.15446/hys.n36.73800>