Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

El pesebre del Museo Colonial

Mirada a una iconografía social

Pilar Jaramillo de Zuleta

Fotos: Alberto Sierra

GRUPO DE MUSICOS. Taller quiteño (Atribuido). Siglo XVIII. Talla en madera policromada. De izquierda a derecha 0.17 x 0.10,5 x 0.11,2 mts. 0.18,5 x 0.10 x 0.010 mts. 0.17,5 x 0.09,7 x 0.13,2 mts. 0.19,8 x 0.11,4 x 0.08 mts.

LO PRIMERO que se observa al recorrer nuestro patrimonio artístico del período colonial, es la abrumadora mayoría del temario religioso; al punto de que muchos —desde luego, los no profesionales— identifican confusamente la colonia con una época entregada a las prácticas piadosas y al culto de las imágenes y productora, por lo tanto, de un arte basado exclusivamente en la representación de estos personajes celestiales. Si bien ello es en gran parte un hecho innegable, y si también es cierto que sólo el retrato compartió con lo religioso la preocupación de los artistas del Nuevo Reino en el período llamado colonial, no es menos evidente que en otros dominios de la España colonizadora el arte trató, y bien tratados, temas profanos, cotidianos y pedestres que nos hablan de manera por demás elocuente de una sociedad, "la colonial", en donde, al lado de las procesiones, las juras reales, las entradas del sello real a la ciudad, y los autos de fe, se jugaba a los dados, a las cañas y a la vacaloca, se asistía a saraos, corridas de toros y riñas de gallos, se paseaba por las alamedas, se hacía el amor, se era infiel y a veces también en aras del amor se asesinaba sin piedad; dígalo, si no, Rodríguez Freile.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Una limitación temática marcó de todas maneras, en las posesiones españolas, a todo el arte llamado culto, es decir a aquel cuya voluntad se dirigió siempre al modelo europeo y cuyo vocabulario, regido por los cánones ortodoxos impuestos por la Iglesia, condujo siempre el hacer de los Talleres coloniales.

Otra cosa bien distinta sucedió entre tanto con el arte anónimo de corriente popular. Algunos ejemplos nos suministran, en el México del siglo XVIII, aquellas escenas callejeras como *El paseo de Istacalco* de un biombo, o el lienzo de *Las fiestas de Cholula,* de 1760, así como aquel otro de *La plaza mayor de México,* considerado por don Manuel Toussaint como el preludio colonial de los grandes frescos de Diego Rivera en la secretaría de Educación[1]. Igualmente, el Perú cuenta, entre otros, con el lienzo cuzqueño *La procesión de Corpus Christi,* donde aparecen "Las tres categorías de la sociedad del Cuzco desde las señoras de abolengo que observan en los balcones, hasta las comunidades religiosas con sus trajes de gala, los alféreces reales y los uniformes de santiagos y calatravos con banderolas y lanzas, fastos de capa y chambergo; y por último, el pueblo burlón y alegre, la simiente del futuro indoamericanismo, el inga y el 'mandinga', el cholo y el zambo, el sacalagua y el saltatrás en su jolgorio y su pobreza" [2].

No sucede lo mismo, por contraste, en el Nuevo Reino de Granada, cuya pintura presenta en este aspecto una curiosa carencia; tanto así, que el análisis de nuestro panorama colonial haría exclamar hace unos años al historiador Giraldo Jaramillo, recordando a su vez al crítico francés Eugenio Fromentin, quien reclamaba a los artistas: "¿Es que no hay nada nuevo? ¿Nada en vuestros establos? ¿Nada en vuestras casas? ¿En vuestras granjas? Hubo vendaval, ¿no ha destruido nada el viento? Ha rugido la tormenta, ¿no ha ocasionado ningún daño en vuestros campos, en vuestros ganados, en vuestros trabajadores? Los niños nacen, ¿no hay por lo tanto fiestas? Mueren, ¿es que no hay duelos? Se celebran bodas, ¿no hay entonces honestas fiestas? ¿No se llora, pues, nunca entre vosotros? Si habéis estado enamorados, ¿cómo se sabe? Vuestro tiempo, como todos los demás, ha visto querellas, pasiones, envidias, fraudes galantes, duelos, ¿de todo esto, qué nos mostráis?" [3].

La explicación para este fenómeno sobradamente se ha dado. Un medio pobre, material pero sobre todo espiritualmente; pacato, tímido, sometido, controlado. Una infancia artística incapaz de mirar su entorno.

¿Cómo hacer, entonces, para conocer aquella colonia de la que la crónica nos habla pero de la que el documento plástico es casi inexistente? Dos manifestaciones de nuestro arte colonial nos han de proporcionar la tan ansiada referencia a la circunstancia social; la primera, en los llamados belenes o pesebres, donde aparece aquella comparsa de gentuza de todos los pelambres que acompaña festiva el nacimiento de Jesús; la segunda, en los exvotos, tan escasos y perdidos por prohibidos mediante rígidas y claras disposiciones clericales.

Pero aquí solo vamos a ocuparnos en los pesebres, tomando como ejemplo el conjunto que perteneció a la familia Marroquín y que actualmente forma parte de la colección permanente del Museo de Arte Colonial.

Probablemente llegó al museo en los años cincuenta, ya que en el primer catálogo, publicado en 1943, un año después de fundada la institución, no figura todavía. Lo componen aproximadamente setenta figuras, no todas obra

1 Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México,* México, Imprenta Universitaria, 1965, pág. 198.

2 Felipe Cossío del Pomar, *Arte del Perú Colonial,* México, Fondo de Cultura Económica, 1958, pág. 209.

3 Gabriel Giraldo Jaramillo, *La pintura en Colombia,* México, Fondo de Cultura Económica, 1948, pág. 201.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

de una misma mano y hasta ahora atribuidas a un taller quiteño. Están elaboradas de madera, son encarnados los rostros y los trajes lucen las diversas técnicas de la policromía colonial: el estofado, el estarcido y el esgrafiado.

Dos de las figuras principales, las de María y José, están talladas de pie, hecho este que denota un ligero soplo de originalidad —siempre se las ve de rodillas, con aquella postura entre admirada y rendida que de tanto hacerse se hizo fórmula—, los trajes brocateados imitando el vestir aristocrático; en tanto el Niño, gordezuelo, recostado de medio lado, responde bien al modelo de aquellos infantes sensuales que puso a dormir Caspicara.

Por otra parte, los Reyes, de tamaño algo menor, a caballo, ataviados con coronas y turbantes, con manto y esclavinas o mucetas de armiño, calzando botas altas; su modelo viene sin duda de los belenes europeos, de aquellos como los que hizo de barro y madera el murciano Francisco Salzillo en el siglo XVIII.

Están, además, los pastores convencionales camino al establo de Jesús; en ellos se manifiesta igualmente la fidelidad a la tradición iconográfica europea: llevan cestos de frutas, cofres, corderos y gallinas, en una transposición exacta del modelo foráneo aprendido en los escasos documentos gráficos del maestro de cualquier taller.

Pero hay otros, una veintena quizás, donde se observa la libertad con que obró el tallador dejando a un lado el grabado y mirando en torno de sí a los personajes cotidianos; y es allí cuando vemos aparecer al cura de misa y olla, sombrero de paja y mirada evasiva, a la pareja de bailarines, él con ruana ligera, como aquellas que usan nuestros trabajadores de tierra caliente, y ella, mulata, con cintillo dorado que le ciñe la frente, con traje a lo ñapanga, volverse coqueta al paso de baile del compañero. Hay un pastorcillo vestido de arriero, calzón listado, y dos encapotados . . . (¿cocheros? ¿serenos?) y un funcionario aristócrata de la época, a caballo, sombrero de tres picos, chaquetón de alamares galoneado de oro, chaleco ceñido y golilla de encaje, su corcel enjaezado para ceremonia, gualdrapa bordada rematada en caireles y borlones, una corneta en la mano, anunciadora de algún acontecimiento importante (¿la llegada de un nuevo virrey?). . .

Y en seguida, el tonto, personaje de todos los pueblos, el hazmerreír de los chicos que no podía faltar, con su cara anormal, su narizota y sus ojuelos bizcos, sonriendo desdentado. Más adelante dos chapetones de levita a quienes el artista ridiculiza con sus panzas —la panza será el rasgo grotesco que servirá al tallador para caricaturizar a varios personajes—; ¿serán, pues, regidores? . . . ¿miembros del cabildo? . . . ¿recaudadores de impuestos? . . . Vemos luego a la aldeana, de blusa blanca y simple enagua con refajo, llevando en brazos a su niño, chumbado —avío popular, el chumbe para los crios de pecho—, y a su lado, otra mujeruca vestida con tosca saya de estameña negra, un lienzo doblado en la cabeza; ¿será acaso una aguadora de aquellas que a diario se surtían en las fuentes para repartir con sus cántaros el agua a domicilio? Y los lacayos, varios de ellos de color, calcetines y levitón de abotonadura, ¿no nos hablan acaso de su lugar en la sociedad como escuderos, pajes, palafreneros? Y aquel pollero con su jaula, campesino de todos los tiempos, a quien reproducirán en la era republicana artistas como Torres Méndez, o Ricardo Moros en el conocido grabado del Papel Periódico Ilustrado.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

SAN JOSE. Taller quiteño (Atribuido). Siglo XVIII. Talla en madera policromada. 0.19 x 0.26 x 0.10 mts.

MADRE CON NIÑO. Taller quiteño (Atribuido). Siglo XVIII. Talla en madera policromada. 0.18,5 x 0.10 x 0.07,2 mts.

VENDEDOR DE PLATANOS. Taller quiteño (Atribuido). Siglo XVIII. Talla en madera policromada. 0.22,2 x 0.08 x 0.06,9 mts.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

PAREJA BAILARINA. Taller quiteño (Atribuido). Siglo XVIII. Talla en madera policromada.
0.16,7 x 0.10 x 0.05,7 mts. 0.18,6 x 0.08,8 x 0.06 mts.

EL NARIZON. Taller quiteño (Atribuido). Siglo XVIII.
Talla en madera policromada. 0.14,2 x 0.08,2 x 0.04,7 mts.

VINATERO. Taller quiteño (Atribuido). Siglo XVIII.
Talla en madera policromada. 0.13 x 0.06,6 x 0.04,8 mts.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

MONJE FRANCISCANO. Taller quiteño (Atribuido). Siglo XVIII. Talla en madera policromada 0.15,9 x 0.08,3 x 0.06 mts.

En este pesebre del Museo Colonial, como en todos los belenes que nos dio la colonia, desde los grandes conjuntos hasta aquellos belenes en miniatura, tallados en la dura tagua y que nos traen toreros, borrachos, mendigos, indios, músicos y truhanes, es en donde va aparecer aquella vida de la época que la pintura se guardó de mostrar. Es tan cierto esto, que existe una pieza "única entre las únicas", de propiedad del Museo del Chicó, en Bogotá, en la cual aparece un campesino joven, con sombrero de paja, espulgando a una muchacha, trabajo éste del mayor desaseo, pero que todos los que viajamos por los pueblos de Colombia hemos visto alguna vez. Muchos de estos personajes serán después reproducidos como tipos, estancieros, tejedoras, estereros, notables, ñapangas, etc., en la primera toma de conciencia de la circunstancia nacional, en el proyecto del gobierno que constituye la Comisión Corográfica de 1850.

Y por último, la comparsa de los diez músicos, grupo éste el mejor logrado técnicamente de todo el conjunto. Componen una escena callejera, regocijo de día festivo de sabor medieval. Es la colonia que se divierte, no aquella que reza. La mayoría son hombres viejos, semicalvos, grasos; al vientre protuberante expuesto obscenamente, se añade la joroba que todos tienen y, al todo, la expresión estúpidamente alegre. Son juglares de ocasión recogidos entre un vecindario popular de carreteros y posaderos de aldea. La teatralidad del conjunto alcanza aquí una dimensión plenamente barroca y nos remonta a aquellas kermeses flamencas reproducidas por Rubens. Visten trajes similares, camisas blancas algunos, chalecos, capas, faldellín y calcetines otros, y llevan instrumentos musicales diversos; el uno una flauta de carrizos de caña llamada

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

INDIA. Taller quiteño (Atribuido).
Siglo XVIII. Talla en madera policromada.
0.59 x 0.09 x 0.085 mts.

también caramillo, el otro una tambora, el de más allá panderetas que suspende del cinto, cuál otro un sonajero con discos de metal y todos, al parecer, toman parte en uno de aquellos bailes que habrían de suscitar en el siglo XVIII severas prohibiciones, como aquella de don Jerónimo Antonio de Obregón y Mena, obispo de Popayán, quien amonestaba así: "Por cuanto se han introducido unos bailes nombrados la zaraza, el costillar, zanco de cabro, bundes y otros de esta misma clase y naturaleza con acciones y movimientos inhonestos y provocativos que hacen más indecentes los versos que se cantan y otros agregados con notable daño de las conciencias. . . " [4].

Las comparsas de este tipo no fueron ajenas a los belenes europeos. Desde que Carlos III introdujo en la corte la moda de montar nacimientos, el realismo español en manos de artistas como Francisco Salzillo creó conjuntos de personajes populares tomados de la circunstancia local (en la guía de 1959 del Museo Salzillo, de la ciudad de Murcia, figura un grupo de estos músicos de mano del maestro) [5]. ¿Qué mejor pretexto podría tener, además, un tallador para retratar o caricaturizar al familiar o al simple conocido, que este populacho anónimo de pesebre?

En los belenes que florecieron rápidamente en el siglo XVIII y que los talleres quiteños fabricaron abundantemente, así como los talleres de Popayán, Pamplona y Santafé, son muchos, pues, los personajes de la sociedad colonial que aparecen como testimonio y documento valiosísimo de una realidad a la que curiosamente fue siempre esquiva la pintura.

[4] José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia*, Bogotá, Editorial ABC, 1963, pág. 54.

[5] Guías de los Museos de España, *Museo Salzillo*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1959.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

1

2

3

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

4

5

6

1
ENCAPOTADO. Taller quiteño (Atribuido). Siglo XVIII. Talla en madera policromada
0.20 x 0.067 x 0.052 mts.

2
NIÑETE CON CORNETA
Taller quiteño (Atribuido). Siglo XVIII. Talla en madera policromada
0.34. 0.25.2 x 0.18 x 0.13.5 mts.
0.35. 0.26.3 x 0.11.2 x 0.27.8 mts.

3
JOROBADO CON PANDERETA. Taller quiteño (Atribuido). Siglo XVIII. Talla en madera policromada
0.19.8 x 0.11.4 x 0.08 mts.

4
VIRGEN MARIA. Taller quiteño (Atribuido). Siglo XVIII. Talla en madera policromada
0.59 x 0.26 x 0.10 mts.

5
GALLERO. Taller quiteño (Atribuido). Siglo XVIII. Talla en madera policromada
0.26.1 x 0.10.6 x 0.18.9 mts.

6
FIGURA MASCULINA CON TRICORNIO. Taller quiteño (Atribuido). Siglo XVIII. Talla en madera policromada
0.113 x 0.06.7 x 0.05.2 mts.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.