

El impacto de los pliegos de tesis sobre el arte colonial: los pliegos de la Casa Heiss



Almerindo Ojeda

Universidad Católica del Perú, Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art
almerindoojeda@gmail.com

Resumen

Los pliegos de tesis —verdaderas estampas de lujo— fueron grabados de gran formato creados en ocasión de sustentaciones de tesis universitarias celebradas en Europa entre los siglos XVI y XVIII. Este género gráfico alcanzó su apogeo en universidades centro-europeas del siglo XVIII, especialmente en universidades regentadas por jesuitas. Los pliegos de tesis más notables fueron publicados en Bavaria, en la ciudad imperial de Augsburgo, entonces capital editorial del mundo. Muchas casas editoriales de Augsburgo publicaron estos pliegos, destacando entre ellas la Casa Heiss. El propósito de este trabajo es relevar el impacto de los pliegos publicados por la Casa Heiss sobre el arte producido en las colonias hispanoportuguesas, especialmente en Quito y la Nueva España colonial.

Palabras claves:

*Grabado a la mediatinta
Compañía de Jesús
Virreinato de la Nueva Granada
Virreinato de la Nueva España
Virreinato del Perú
Virreinato de la India*

The impact of thesis sheets on Spanish Colonial Art: The thesis sheets of the Heiss Publishing House.

Abstract

The thesis sheets —true luxury prints— were large-format engravings created on the occasion of university thesis presentations held in Europe between the 16th and 18th centuries. This graphic genre reached its peak in Central European universities in the 18th century, especially in universities run by Jesuits. The most notable thesis pamphlets were published in Bavaria, in the imperial city of Augsburg, then the publishing capital of the world. Many publishing houses in Augsburg published these pamphlets, among them the Heiss House. The purpose of this work is to reveal the impact of the pamphlets published by the Heiss House on the art produced in the Spanish-Portuguese colonies, especially in Quito and colonial New Spain.

Keywords:

*Mezzotint engraving
Society of Jesus
Viceroyalty of New Granada
Viceroyalty of New Spain
Viceroyalty of Peru
Viceroyalty of India*

Los pliegos de tesis

Los pliegos de tesis fueron grabados de gran formato creados en ocasión de sustentaciones de tesis universitarias celebradas en Europa entre los siglos XVI y XVIII. Este género gráfico alcanzó su apogeo en universidades centroeuropeas del siglo XVIII, especialmente en universidades regentadas por jesuitas. Aquí, los pliegos de tesis, conocidos como *Thesenblätter*, sirvieron de anuncio, programa, y *souvenir* de dichas sustentaciones. Relevamos un hermoso ejemplo de estos pliegos de tesis en la figura 1.

Como se ve en la figura 1, los pliegos de tesis estaban compuestos de dos partes claramente diferenciadas. La primera era una imagen de gran formato que ocupaba la parte superior del pliego; la segunda estaba constituida por una serie de textos impresos que ocupaban su zona inferior. Por lo general, los textos de un pliego de tesis ocupaban tres cartelas alineadas de izquierda a derecha. De éstas, la cartela central recogía los detalles de la sustentación, mientras que las cartelas laterales listaban las tesis (sic) a sustentar. Entre los detalles de la sustentación recogidos por la cartela central estaban los nombres del estudiante y de su director de estudios (o de su patrocinador), así como el lugar, la fecha, y la hora de la sustentación. En cuanto a las tesis listadas por las cartelas laterales, éstas podían ser más de cien. Cabe aclarar que las sustentaciones de tesis del momento eran eventos muy distintos a las sustentaciones de tesis de hoy. Mientras que hoy consisten en la defensa de una tesis original, las sustentaciones del siglo XVIII consistían en la explicación de un centenar de tesis, ninguna de las cuales debía ser original. Y es que mientras las tesis de hoy buscan establecer la capacidad del graduando como investigador, las de ese momento buscaban establecer la capacidad del graduando como expositor. El uso de un pliego de tesis en una sustentación está documentado en un grabado de época que recogemos en la figura 2.¹



Figura 1. Gottlieb Heiss, *Ecce Homo*, Grabado a la mediatinta y al buril usado como pliego de tesis tras diseño de Johann Georg Bergmüller, publicado por el autor en Augsburgo, 1716. Tesis 385, Biblioteca Nacional de la República Checa, (archivo fotográfico PESSCA)



Figura 2. Johann Daniel Herz, *El emperador Carlos IV de Bohemia asiste a una sustentación de tesis* (pormenor), grabado al buril, 1745, Abadía de Kremsmünster, Austria (archivo fotográfico PESSCA).

1. La presencia del Emperador Carlos IV de Bohemia [1316-1378] en esta sustentación es, sin embargo, un anacronismo, pues los primeros pliegos de tesis no aparecen hasta el siglo XVI.

Los pliegos de tesis fueron verdaderas estampas de lujo. Por un lado, estaba su gran formato (los pliegos podían medir hasta dos metros de alto por metro y medio de ancho);

por otro lado, estaba el elevado número de planchas involucradas en su producción (los pliegos podían emplear cuatro planchas para la imagen y cuatro para la sección de textos, debiéndose grabar estos últimos *ad hoc* para cada sustentación). Pero el gran lujo de un pliego de tesis deriva principalmente de la técnica de grabación preferida para este tipo de estampas. Nos referimos a la técnica de grabado a la mezzotinta o grabado a la mediatinta, también conocida como grabado a la manera negra, estampación de humo o grabado a la inglesa.

El grabado a la mediatinta ²

2. Esta sección está tomada de Ojeda 2015, pp. 93-95.

El grabado a la mediatinta es una especie del grabado calcográfico, es decir, del grabado sobre plancha de cobre. Para producirlo se toma una plancha de cobre y se la raya (o *granea*) por completo con una ruleta o con un graneador, herramientas dentadas que facilitan el rayado mecánico y sistemático de la superficie de una plancha de cobre. Hecho esto, la plancha adquiere la rugosidad del papel lija y está lista para atrapar grandes cantidades de tinta. Así, si entintáramos una plancha de cobre completamente rayada con una ruleta o un graneador y la imprimiéramos sobre una hoja de papel, obtendríamos sobre ésta un área negra profunda y aterciopelada. Pero también uniforme e indiferenciada. Para obtener un diseño propiamente dicho es preciso eliminar esta rugosidad —o graneado— de ciertas áreas, eliminando así, en todo o en parte, la impresión de un área completamente negra. Esto se logra con herramientas como el rascador, el raedor o el bruñidor. Así, la creación de un grabado a la mediatinta procede de *lo oscuro a lo claro*, diferenciándose de esta manera de todos los otros tipos de grabados calcográficos, que proceden de *lo claro a lo oscuro* abriendo surcos sobre una plancha de cobre mediante buriles, puntassecas, o los efectos corrosivos del aguafuerte.

La técnica de grabado a la mediatinta es sumamente laboriosa, pues implica trabajar una plancha de cobre dos veces, una *aditiva* para rayarla por completo, y otra *eliminativa* para borrar, al menos en parte, el rayado original. Y rayar una plancha por completo no es una tarea rápida; para hacerlo es necesario recorrer la plancha una veintena de veces. Y en varias direcciones. Por otro lado, a veces resulta conveniente acentuar las líneas de un diseño al buril o al aguafuerte, de modo que se combinarían varias técnicas calcográficas en una sola pieza.

Como si esto fuera poco, el brío de las primeras impresiones de una mediatinta es frágil y puede desaparecer con la más leve fricción. Como resultado de todo lo anterior, las impresiones a la mediatinta son de gran costo y de corta vida. Esto explica que se hayan realizado, mayormente en el siglo XVIII, en ocasiones especiales. Sea en retratos de aristócratas (como en los cientos de mediatintas supervisadas por Sir Joshua Reynolds [1723-1792] tras sus retratos de la nobleza inglesa), sea en reproducciones de pinturas, justamente como en nuestros pliegos de tesis.

Pero el grabado a la mediatinta tiene también dos grandes ventajas. La primera es ofrecer la posibilidad de representar temas nocturnos o tenebristas. O de modelar convincentemente los rostros de los retratos. Es por lo que el grabado a la mediatinta se llama también *grabado a la manera negra* o *grabado al humo*.³ La segunda de las ventajas del grabado a la mediatinta —y para nuestros fines la más importante— se deriva del hecho de que la eliminación del graneado original podría ser sólo parcial, no total. Esto le permite al artista controlar la cantidad de tinta que puede quedar atrapada en la plancha, lo cual a su vez hace que el diseño del grabado aparezca no sólo en blanco y negro, sino en toda la gama de grises que van del negro más profundo al blanco más brillante. Y en distintos tonos en distintas áreas del diseño. Es esta posibilidad de imprimir en *tonos intermedios* —o *medios tonos*— la que dio origen a los términos *mezzotinta* y *mediatinta*.

3. Cfr. Salamon (2011, p. 277), Griffiths (1996, p. 83), Rouir (1973, pp. 41-42), Gascoigne (2004, p.16).

La posibilidad de representar una gradiente tonal hace que el grabado a la mediatinta sea la técnica gráfica más cercana a la pintura. Y fue esta proximidad entre mediatinta y pintura lo que hizo que las mediatintas fueran modelos idóneos para nuestros pintores coloniales. Pero la proximidad entre mediatinta y pintura también hizo que la mediatinta fuera una técnica idónea para la actividad inversa: la traducción de una pintura a un grabado. Y que lo fuera hasta el descubrimiento del fotograbado, la litografía, y la fotografía. Fue así como muchas pinturas italianas o alemanas se tradujeron, durante el siglo XVIII, primero al lenguaje de la mediatinta en Augsburgo, para luego ser devueltas al lenguaje de la pintura en las colonias ibéricas.

La Casa Heiss

Los pliegos de tesis más notables fueron publicados en Bavaria, en la ciudad imperial de Augsburgo, entonces capital editorial del mundo. Muchas casas editoriales de Augsburgo publicaron estos pliegos, destacando entre ellas las casas Klauber, Heiss, Pfeffel, Göz, Kilian, Rugendas, Ridinger, y Haid. Y los pliegos publicados por estas casas editoriales tuvieron un gran impacto sobre el arte producido en las colonias hispanoportuguesas. Especialmente en Quito y la Nueva España [ver figura 3]. El propósito de este ensayo es relevar el impacto de una de estas casas sobre el arte colonial: la Casa Heiss.



Figura 3. . Artista quiteño no identificado, *Ecce Homo*, óleo sobre lienzo, siglo XVIII, Museo de Arte Colonial, Quito, Ecuador (archivo fotográfico PESSCA).

El fundador de la casa editorial Heiss fue Elias Christoph Heiss, quien nació en Memmingen, Bavaria, el 17 de agosto de 1660. Su padre fue Johann Georg Heiss, superintendente de dicha ciudad. Elias Christoph fue aprendiz de su tío-abuelo Johann Heiss en Augsburgo, donde vivió desde finales de la última década del siglo XVII (después de ser, según algunos, pintor de la corte en Berlín). En Augsburgo, se especializó en la producción de mediatintas aplicadas a retratos y pliegos de tesis. Y fue también en Augsburgo que entrenó a su sobrino, Gottlieb Heiss [1684-1740], en la técnica de la mediatinta; tanto, que se le atribuye a Gottlieb el desarrollo una técnica especial para mecanizar la producción de mediatintas (técnica llamada *Grundwerk*). Fue con su sobrino —y con su yerno Bernhard Vogel [1683-antes de 1737]— que Elias Christoph Heiss fundó en Augsburgo una exitosa empresa editorial que terminó por establecer

el retrato a la mediatinta en el importante mercado augsburgués. Los modelos de sus retratos fueron juristas, concejales, burgueses, y miembros de la pequeña aristocracia local. Murió en Trunkelsberg, Bavaria, en 1731, poco tiempo después de que Vogel se hiciera cargo del negocio en 1729.⁴

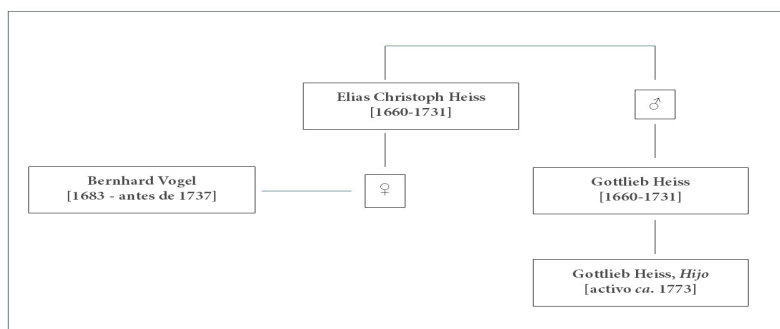
Al parecer, la Casa Heiss continuó después de la muerte del sobrino y del yerno de Elias Christoph a través de Gottlieb Heiss *Hijo* [activo ca. 1773]. El Museo Británico recoge cuatro retratos a la mediatinta de mujeres. Estos retratos, que han sido fechados en los años 1770 por este museo, llevan la firma

B. Gottlieb Heiss Fil. Sc. Exc. A.V.

Es decir, *B. Gottlieb Heiss Hijo lo grabó y lo publicó en A[ugusta] V[indelicorum]*, donde *Augusta Vindelicorum* era nombre latino de Augsburgo.⁵

Cabe reconocer, sin embargo, que para las fechas de actividad de Gottlieb Heiss *Hijo*, los pliegos de tesis estaban ya en franca decadencia. Esto se debió a que la fortuna de los pliegos de tesis replicaba la de la Compañía de Jesús, pues fueron sus miembros quienes regentaban las universidades en las que se usaban dichos pliegos. Y la Compañía de Jesús había sido expulsada ya de los territorios del Imperio Portugués (1759), Francia (1762), y el Imperio Español (1767), siendo finalmente suprimida, por el Vaticano, en 1773.

Podemos representar diagramáticamente la genealogía de los responsables de la Casa Heiss de la manera siguiente (cuadro 1).



Cuadro 1. Genealogía de los responsables de la Casa Heiss (diagrama).

Impacto de los pliegos de tesis de la Casa Heiss en el arte colonial

Desconocemos el número de pliegos de tesis publicados por la Casa Heiss o el número de ilustraciones de los mismos;⁶ pero no cabe duda del impacto que tuvieron estas ilustraciones en el arte colonial. En efecto, hasta la fecha hemos identificado 44 pinturas coloniales basadas en pliegos de tesis publicados por la Casa Heiss. Y no hay motivo para suponer que esta enumeración sea exhaustiva.

Para ver estas 44 pinturas al lado de los pliegos de tesis que las inspiraron, invitamos al lector a visitar la página web del *Proyecto para el Estudio de las Fuentes Grabadas del Arte Colonial* (PESSCA por sus siglas en inglés).⁷ Llegado ahí, el lector podrá ingresar, en el campo de búsqueda de esta página, los códigos que presentamos a continuación. Así, si ingresara en dicho buscador el código 1988A/1988B, el lector podrá ver, yuxtapuestas,

4. Ver la reseña biográfica en Sors (2014, p. 90) y la noticia personal del artista en el catálogo general de la Biblioteca Nacional de Francia (<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb149606992>)

5. Se trata de las obras con números de registro 1930,1112.12; 1930,1112.13; 1930,1112.14; y 1930,1112.15. Es posible ver estas mediatintas en la página del Museo Británico (britishmuseum.org/collection/term/BIOG31128).

6. El número de ilustraciones de pliegos de tesis es necesariamente menor al de los pliegos mismas, ya que una misma ilustración podía usarse en varios pliegos.

7. Cfr. <https://colonialart.org>

las imágenes que hemos presentado en las figuras 1 y 3. Y si pulsáramos sobre cada una de las imágenes yuxtapuestas, se abrirían sus respectivas fichas museográficas.

- Virreinato de la Nueva Granada (29): 2382A/2382B, 2313A/2513B, 1403A/1403B, 1402A/1402B, 2133A/2133B, 2133A/4523B, 4171A/4499B, 2715A/2715B, 3914A/3914B, 2211A/2211B, 1953A/1953B, 1953A/1985B, 1953A/1998B, 2231A/2231B, 1988A/1988B, 1988A/4584B, 2027A/2027B, 2486A/2486B, 2633A/2633B, 2973A/3090B, 824A/824B, 824A/2868B, 2009A/2009B, 2780A/2780B, 1987A/1987B, 1987A/4086B, 1987A/3675B, 1987A/2013B (cf. también 2013BB).
- Virreinato de la Nueva España (12): 4201A/4201B, 4171A/4171B, 4171A/5428B, 4171A/5753B, 2133A/4423B, 2972A/2972B, 2972A/4320B, 2972A/3288B (cf. también 3288C), 2973A/2973B, 4279A/4559B, 4279A/4988B.
- Virreinato del Perú (2): 2027A/2812B, 3676A/3676B.
- Virreinato de la India (Estado Português da Índia) (1): 2027A/2511B.

Así pues, sabemos de 29 pinturas neogranadinas basadas en pliegos de tesis publicadas por la Casa Heiss. Y lo mismo sabemos de doce pinturas novohispanas, dos peruanas, y una india.

Del impacto de los pliegos de tesis sobre el arte colonial también habla el hecho de que se encuentren buen número de ellos —o de ilustraciones de ellos— en colecciones latinoamericanas. Así, hemos encontrado veintitrés pliegos de tesis en Quito,⁸ trece en Ciudad de México,⁹ dos en Arequipa,¹⁰ uno en Lima,¹¹ y uno en Potosí.¹² Y algunos de estos pliegos fueron producidos en la Casa Heiss (al menos seis de los pliegos de Quito y tres de los de Ciudad de México).

Algunos de los pliegos de tesis de la Casa Heiss tuvieron éxito regional; otros tuvieron fortuna continental. Pero al menos uno tuvo un impacto verdaderamente global. Nos referimos a un pliego que representa a *San Francisco Xavier Abogando Contra la Peste*. Este pliego se basa en un diseño de *Ciro Ferri* (1634-1689) y lleva el código *PESSCA 2027A* (abreviado como *P.2027A*).¹³ Se trata de un grabado a la mediatinta que muestra a una población indígena abatida por la peste. Uno de los indígenas —algunos de los cuales visten turbantes o tocados de plumas— se dirige al santo, a quien se le aprecia orando con brazos abiertos y ojos dirigidos al cielo. Desde las nubes, Cristo responde al pedido del Apóstol de Indias y, con un gesto de la mano, le ordena al ángel exterminador envainar su espada.

Este grabado de Heiss dejó descendencia en pinturas producidas en los Virreinos del Perú, Nueva Granada, y la India. De estas pinturas, la que más de cerca sigue al grabado bávaro es la que se encuentra en la Capilla de San Francisco Xavier de la Iglesia del Bom Jesus de Goa, en la costa occidental de la India (*P.2511B*). En efecto, la pintura muestra a todos los personajes del grabado salvo uno —a saber, el niño inerte de la parte inferior de la composición—. Es probable que esta diferencia se deba simplemente al cambio de formato de la composición (de vertical en el grabado a cuadrado en la pintura). En todo caso, la reducción vertical de la composición se compensa con un aumento en la dirección horizontal. Y este aumento le permite al artista goano distribuir con más holgura al resto de las figuras en la dimensión horizontal.

También cercana al grabado es la pintura que se encuentra hoy en el Convento del Carmen de San José (o Carmen Alto) de Santiago de Chile (*P.2812B*). Esta pintura, atribuida a Manuel Tello, omite a varios de los indígenas del grabado, incluso al indígena que se dirige al santo. Así y todo, mantiene los personajes centrales de la composición

8. Ver Ojeda & Ortiz (Eds.) 2015, cat. 43 – cat. 66

9. Uno en el Museo Nacional de Arte y doce en el Museo Nacional de San Carlos (SIGROA 9254, 3471, 10455, 10466, 10628, 6316, 9269, 6726, 11395, 6678, 9007, 53270).

10. Ambos se encuentran en el Convento de Santa Teresa de la Ciudad de Arequipa. Se trata de un Cristo de la Paciencia y de un San Juan de la Cruz.

11. Colección particular del autor.

12. Aaron Hyman, comunicación personal del 16 de junio del 2019. Se trata de una imagen de la Inmaculada Concepción como *Virgen Preexistente*..

13. Invitamos nuevamente al lector a visitar la página de *PESSCA*, ubicada en *colonialart.org* y a ingresar, una vez ahí, el código 2027A en el buscador.

—San Francisco Xavier, Cristo, y el Ángel Exterminador—. Interesantemente, la pintura añade una cartela que explica el contenido representado diciendo *Por las oraciones de San Francisco [Xavier] [c]esa una terrible peste de q[ue] moría i[n]numerable gente*. Añadiéndole un tono dramático a la composición, la pintura incluye, además, en segundo plano, a un individuo que lleva a rastras a una de las fatalidades de la peste.

La pintura que más se aleja de la composición bávara es la que se encuentra en la sacristía de la Iglesia de la Compañía de Quito (P.2027B). Esta pintura, atribuida a Jean de Morainville,¹⁴ elimina de la composición a todos los indígenas menos cuatro, preservando sólo a San Francisco Xavier —que se ve aquí entre nubes— Cristo, y al Ángel Exterminador. En lugar de los indígenas omitidos, Morainville representa a una comitiva que celebra la jura de la Ciudad de Quito a San Francisco Javier para lograr con ello su protección contra una peste que azotaba a la ciudad (el patrono original de Quito era más bien San Francisco de Asís). Esta comitiva le ofrece al nuevo patrono cera en bandejas de plata.

Pasando a casos de pliegos Heiss de impacto continental, resulta interesante el caso de un pliego sobre *La Educación de la Virgen* (P.4171A). Este pliego, tras composición de Benedetto Luti [1666-1724], dejó descendencia tanto en el Virreinato de la Nueva España como en el de la Nueva Granada. En la Nueva España hemos identificado tres pinturas. Todas están atribuidas a Francisco Martínez (activo entre 1717 y 1758).¹⁵ Por otro lado, en la Nueva Granada hemos identificado un descendiente de nuestro pliego. Se trata de una pintura de artista quiteño no identificado (P.4449B) que se encuentra en el Ministerio de Cultura y Patrimonio.

De las tres pinturas de Martínez, la más cercana a su fuente es P.5428B. De hecho, aparte de las diferencias genéricas entre el lenguaje gráfico y el lenguaje pictórico, la única diferencia entre el grabado de Heiss y la pintura de Martínez está en el tratamiento del ropaje de la Virgen. Dado que la pintura no tiene por qué incluir las cartelas del pliego de tesis correspondiente, Martínez las reemplaza abundando en las faldas de la Virgen.

Más libertad de sus fuentes muestra Martínez en las otras dos pinturas que relevamos aquí. En P.4171B elimina completamente a San José y, aprovechando el cambio de formato de vertical a horizontal, reemplaza al santo por un amplio paisaje en el que sobrevuela la paloma del Espíritu Santo. Al lado leemos *ELECTA GENETRICI SUA (la preferida de la que la engendró)*, verso del Cantar de los Cantares (6:9) aplicado aquí a la Virgen María y su madre Santa Ana.

De composición francamente audaz es el tercer cuadro de Martínez derivado de P.4717A. En efecto: P.5753B yuxtapone, a la tríada de la educación de la Virgen —San Joaquín, Santa Ana, y la Virgen María— una dupla compuesta por San José y el Niño Jesús. Así Martínez añade, a una audacia composicional, la audacia temporal de colocar a la Virgen Niña al lado del Hijo que sólo habría de tener años después.

De ejecución más sencilla es P.4449B, cuadro artista quiteño no identificado. No obstante, la sencillez de su ejecución, vemos que el artista quiteño añade una representación del Espíritu Santo que no estaba en el grabado de la Casa Heiss. Cabe mencionar la propiedad del Espíritu Santo en esta composición, ya que varios de los siete dones que éste confiere están asociados al estudio.

Bien se sabe que un grabado invierte, como en un espejo, la composición de la plancha desde la cual se imprimió. Y si este grabado se usara como modelo para labrar una segunda plancha, los grabados que se tomaran de esta segunda plancha invertirían la composición del grabado original. Esto es, exactamente, lo que vemos en otro de los pliegos de tesis de la Casa Heiss. Nos referimos a P.2133A, que es una imagen de espejo

14. Jean de Morainville (m. ca. 1774) fue un ingeniero de la Misión Geodésica Francesa de Charles Marie de la Condamine encargado de hacer gráficos y dibujos para la misión. Hizo el primer dibujo de la cascarilla o cinchona, planta de la que se extraía la quinina, sustancia que sirvió para curar de la malaria. En 1741 levantó un plano de la ciudad de Quito y, en 1748, diseñó las torres del Santuario de El Quinche de las afueras de Quito.

15. Se trata de P.4171B, P.5428B, y P.5753B.

de P.4171A. Es interesante notar que también este pliego tuvo un impacto continental sobre el arte colonial. En efecto, por un lado, vemos que este pliego inspiró, en Quito, una de las pinturas de la Catedral (P.4523B), y una de las pinturas del Monasterio de la Concepción (P.2133B). Por otro lado, constatamos que el mismo pliego sirvió de modelo de una pintura (P.4423) del Ex-Convento del Carmen de San Ángel de Ciudad de México. Y ésta última es por demás curiosa. Mientras que todas las otras pinturas de la educación de la Virgen que hemos mencionado hasta aquí nos muestran a San Joaquín elevando los ojos al cielo embelesado, la pintura del Carmen de San Ángel nos lo muestra observando la lectura de María, su hija, con mucha atención. Y tanto que lo vemos acomodándose un gran par de anteojos para ver mejor.

También continental fue el impacto de un pliego jesuítico sobre *La Madonna rodeada de Santos Luis Gonzaga y Estanislao Kostka* (P.2973A). No cabe duda que este pliego, basado en una composición de Johan Georg Bergmüller [1688-1762], inspiró, tanto un magnífico cuadro de Miguel Cabrera [1695-1768] de la Colección Blaisten (P.2973B), como un cuadro de artista quiteño no identificado que lamentablemente ha desaparecido del Convento de las Carmelitas Descalzas de Bogotá (P.3090B). Ambos siguen muy de cerca al pliego Heiss que los inspiró.

Pasando a los pliegos Heiss de impacto regional podemos empezar con P.2972A. Este pliego representa *El Ministerio de San José*, y sigue también un diseño de Bergmüller. Este pliego dejó descendencia en un cuadro del Templo del Divino Salvador de Malinalco, México (P.4320B). Este cuadro, de artista novohispano no identificado, sigue muy de cerca al pliego, distinguiéndose de éste solamente por la sustitución de un misterioso obelisco por una Virgen María y una vista marina. El pliego también sirvió de modelo a una pintura de José de Alcívar [1725-1803] del Museo Nacional de Arte de Ciudad de México. En esta pintura se preserva el obelisco en cuestión, pero se le coloca por delante a un grupo de sacerdotes oratorianos (el cuadro celebra el traslado de la orden al edificio de la Casa Profesa de Ciudad de México).¹⁶ Pero el pliego de Heiss sufre su transformación más radical en un cuadro de Miguel Cabrera (P.3288B). Aquí reaparece la Virgen que vimos en el cuadro de Alcívar, pero jugando un rol central, ya que es ella quien lleva al Niño Jesús en sus faldas, mientras que San José queda a un lado. Este cuadro de Cabrera a su vez sirvió de modelo a cuadros de José Joaquín Magón (P.3288C) y Agustín de Arrieta.

16. Ver <https://artsandculture.google.com/asset/the-ministry-of-saint-joseph/nQFVL3Uf74vdcQ?hl=en>

También de importante impacto regional fue el pliego *San Joaquín y la Virgen Niña* (P.1987A). Este pliego, una vez más tras invención de Bergmüller, sirvió de modelo a no menos de cinco pinturas de artistas quiteños. Se trata de cuatro pinturas de colecciones privadas (P.1987B, P.3675B, P.2013B, P.2013BB) y una del Museo de Arte Colonial de Quito (P.4086B). De estas cinco pinturas cabe destacar la de Bernardo Rodríguez [activo entre 1775 y 1803]. Tanto esta pintura (P.2013B) como una copia de la misma (P.2013BB) enriquecen la composición de Bergmüller-Heiss con una representación de Santa Ana. Con ello toman una composición bávara sobre la paternidad de San Joaquín y la transforman en una composición quiteña sobre la familia de la Virgen.

Digno de mención en el contexto de los impactos regionales es el caso de un pliego sobre *La Coronación de San José por el Niño Jesús* (P.824A). Se trata de un pliego de Gottlieb Heiss tras pintura de Thomas Scheffler [1699-1750]. Resulta que este pliego ha sobrevivido hasta el día de hoy en la Nueva Granada. Al igual que una docena de otros pliegos de tesis, se encuentra en el Museo Fray Pedro Gocial del Convento Máximo de San Francisco de Quito. Es más, sabemos que la composición de Scheffler-Heiss ha inspirado dos pinturas neogranadinas. La primera formaba parte de la célebre Colección Filanbanco de Guayaquil (P.824B). La segunda es una pintura que se encuentra en la Capilla Católica del Resguardo Indígena Polindara (Totoró, Cauca, Colombia) y es, al parecer, de mano indígena polindara (P.2868B). Queda pues planteada la interesante

posibilidad de que el pliego del Museo Gocial haya sido la fuente *material* de estas pinturas.

Cerramos esta revisión de pliegos Heiss de importante impacto regional con *P.1953A* —pliego tras Alessandro Marchesini [1664-1738] sobre *Santa Bárbara*—. Este pliego dejó una descendencia de no menos de tres pinturas quiteñas. Una de ellas se encuentra en la Capilla de Nuestra Señora de Chiquinquirá en La Ceja, Colombia (*P.1953B*); otra fue parte de la Colección Filanbanco de Guayaquil (*P.1985B*); y la tercera pertenece a la Arquidiócesis de Bogotá (*P.1998B*). De éstas, no podemos dejar de mencionar la segunda, ya que, como pasaremos a explicar, el autor de esta obra, el maestro Bernardo Rodríguez, aprovecha imaginativamente las tres cartelas del pliego de tesis que le sirvió de modelo.

Como indicamos anteriormente, los pliegos de tesis contienen, en su parte inferior, tres cartelas en las cuales se consignan los detalles de las sustentaciones para las cuales fueron creadas. ¿Qué hicieron los artistas coloniales con estas cartelas? Pues, en la mayoría de los casos, simplemente las ignoraron. Después de todo, los textos de dichas cartelas eran completamente disfuncionales en el contexto colonial. Pero ésta no fue la única respuesta que dieron nuestros artistas. En primer lugar, las cartelas podían transportarse *en blanco* a las pinturas correspondientes. Esto es lo que se ve, por ejemplo, en una pintura quiteña del Banco de la República de Colombia tras pliego de Heiss (*P.2715A/2715B*). En segundo lugar, las cartelas podían llenarse con inscripciones alusivas a la imagen principal —nombres, sentencias, títulos, plegarias—. Esto es lo que se hizo en la pintura sobre San Francisco Xavier que comentamos anteriormente (*P.2027A/2027B*). En tercer lugar, las cartelas podían recibir ilustraciones complementarias a la imagen principal (Ojeda, 2015, p. 102-105). Y fue esto, exactamente, lo que hizo Bernardo Rodríguez en la pintura de Santa Bárbara que estamos destacando (*P.1985B*). Así, la cartela central de esta pintura muestra la decapitación de Bárbara, mientras que las cartelas laterales representan las dos torres en las que la santa fue encerrada. Una es la torre en la que se le encerró para esconderla de posibles pretendientes; la otra es la torre a la que se llevó tras ser azotada. Fue en la primera que la santa mandó añadir una tercera ventana a las otras dos para que la luz pasara por ellas como por la Santísima Trinidad; fue en la segunda donde Cristo la visitó de noche para aliviarla de los azotes que recibió (Vorágine 1982, CCII, Santa Bárbara). El origen último de estas tres cartelas habría sido imposible de determinar si no fuera por el pliego de tesis Heiss que la inspiró.

¿Pliegos de tesis en el Virreinato del Río de la Plata?

Queda claro que los pliegos de tesis publicados por la Casa Heiss tuvieron un impacto global durante el periodo colonial, dejando descendencia en los Virreinos del Perú, Nueva Granada, Nueva España y la India. Sin embargo, no encontramos casos de arte colonial derivado de pliegos de tesis en las *tierras bajas* del Virreinato del Río de la Plata. Así y todo, existe evidencia documental de la presencia, en estos territorios, de mediantes procedentes de Augsburgo, de que algunas de éstas eran grandes, se encontraban en manos jesuitas, e incluso se usaron como modelos de composiciones locales. Efectivamente, en una crónica de expulsión de los jesuitas de su *Provincia Paracuaria* leemos lo siguiente:

La habilidad de estos indios [de las misiones guaraníes] es grande [...] pero lo que hacen con eminencia es copiar é imitar lo impreso, sacando el traslado tan semejante al original que es menester mucho cuidado para distinguir el uno del otro; y a veces no se puede distinguir, como sucedió en el siguiente caso. Cuando fue el Capitán General de Buenos Aires a visitar las misiones [...] le sacaron los PP unas **estampas**

de humo de Alemania y le dijeron que escogiese su Excelencia la que gustase para que un indio le sacase un traslado; su Excelencia escogió, y llamando a un indio, el P le dijo: toma N, dentro de tanto tiempo sácame otra como ésta con la pluma. La tomó el indio y la sacó de tal modo que poniendo las dos en la mano del Capitán General, le dijo el P que viese su Excelencia cuál era el original; mas su Excelencia no supo cual fuese, y quedó pasmado (Peramás 1906-1907, §125).

Como dijimos antes, las *estampas de humo* no eran otra cosa que grabados a la mediatinta, de modo que aquí se habla precisamente de tales grabados.

Por otro lado, en inventarios de los bienes de los jesuitas expulsados de las misiones de las márgenes de los ríos Uruguay y Paraná leemos lo siguiente.

[En las paredes de la sacristía de la iglesia del pueblo de los Santos Apóstoles San Pedro y San Pablo fundadas en las márgenes del río Uruguay se hallan] **treinta estampas de humo** [y en las del presbiterio se hallan] **otras cinco** [...] [en el almacén principal de este pueblo, junto al aposento del padre cura se hallan] **sesenta y nueve estampas grandes, de humo** [...] [en la iglesia del pueblo de Santo Ángel, fundado en las márgenes del río Uruguay, se hallan, en el aposento del cura] **dos estampas de humo** [...] [en el tercer aposento del primer patio,] **diez estampas de humo** [...] [en el cuarto aposento del mismo,] **diez y seis estampas de humo** [y] **tres imágenes pequeñas de humo** [...] [en el quinto aposento,] **siete estampas de humo** [...] [en el sexto aposento,] **tres estampas de humo** [...] [En la Iglesia del pueblo de Santa María la Mayor, de indios guaraníes, fundado en las márgenes del río Uruguay, en los almacenes de adentro, se hallan] **estampas de humo grandes, treinta y nueve**. Trece de ellas se han puesto en la Capilla de Loreto [...] [En el quinto aposento del segundo patio de la Iglesia del pueblo de Santiago, fundado en las márgenes del río Paraná, se hallan] **ocho estampas de humo** en las paredes [...] [en el aposento sexto se hallan] **ocho estampas de humo** (Brabo, 1872, pp. 6, 13, 30-32, 155, 407).

En resumidas cuentas, estos inventarios reportan que en las misiones guaraníes descritas se encontraban nada menos que 200 grabados a la mediatinta (ver figura 4). Es de esperar que investigaciones documentales den con algunos de estos grabados, sea en archivos, en bibliotecas, o en otros repositorios de los bienes jesuitas confiscados durante su expulsión.

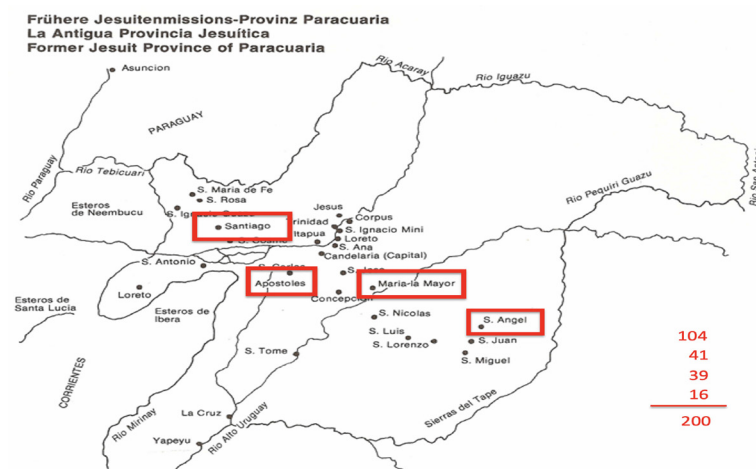


Figura 4. Grabados a la mediatinta documentados en la antigua provincia jesuítica del Paraguay (www.portalguarani.com) y Almerindo Ojeda.

Referencias

- » Brabo, F. J. (1872). *Inventarios de los bienes hallados a la expulsión de los jesuitas [...] en los pueblos de misiones fundados en las márgenes del Uruguay y Paraná[.]* Madrid: Imprenta y Esterotipia de M. Rivadeneira.
- » Gascoigne, B. (2004). *How to identify prints* (second Edition). London: Thames and Hudson.
- » Griffiths, A. (2016). *The print before photography. An introduction to European printmaking 1550-1820*. London: The British Museum.
- » Ojeda, A. (2005-2021) *Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA)*. colonialart.org y en artcolonial.pucp.edu.pe.
- » Ojeda, A. (2015). De Augsburgo a Quito: Travesía del rococó a través del grabado. En A. Ojeda y A. Ortiz. *Fuentes grabadas del arte jesuita quiteño del siglo XVIII* (pp. 81-107). Quito: Fundación Iglesia de la Compañía
- » Ojeda, Almerindo & Ortiz, Alfonso (Eds.) (2014). *Fuentes grabadas del arte jesuita quiteño del siglo XVIII*. [Catálogo de la exposición organizada en la Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito del 31 de julio al 3 de diciembre]. Quito: Fundación Iglesia de la Compañía.
- » Peramás, J. M. (1906-1907). Historia de la Expulsión de los Jesuitas de América en tiempos de Carlos III. *Revista Eclesiástica del Arzobispado de Buenos Aires*, 6-7, p?
- » Rouir, E. (1973). *L'Estampe. Valeur de placement*. Paris: Guy le Prat Éditeur.
- » Salamon, L. (2011). *Comment regarder la gravure*. París: Éditions Hazan / Hachette Livre.
- » Sors, A-K. (Hg.). (2014). *Die Englische Manier: Mezzotinto als Medium druckgraf-ischer Reproduktion und Innovation*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen. <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/32557>.
- » Vorágine, S. de la (1982). *La Leyenda Dorada* (traducción del latín de fray José Manuel Macías, 2 vol.). Madrid: Alianza Editorial.