

IMÁGENES HISPANOAMERICANAS UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA DE GREGORIO VÁSQUEZ DE ARCE Y CEBALLOS

Alejandra Burgos Muñoz - Jorgelina Araceli Sciorra*

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

*Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA)

Resumen

El artículo se aproxima a la actividad de los talleres vigentes en la Nueva Granada durante los siglos XVII y XVIII, puntualizando el estudio sobre la producción de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711), los rasgos singulares de sus creaciones, sus características formales, así como las influencias recibidas de artistas europeos y de los grabados circulantes que fueron utilizados como fuente iconográfica en su tiempo.

Se analiza el aporte singular que recibió de las culturas originarias de la región, al emplear en sus obras pigmentos y materiales obtenidos por parte de estos.

La investigación se propone contribuir al conocimiento sobre el artista y a su revalorización como representante de la escuela de pintura colonial del actual territorio de Colombia.

Palabras clave: pintura colonial, evangelización, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, Nuevo Reino de Granada.

Introducción

Cuando damos un vistazo a la historia del arte colonial, nos encontramos con múltiples estudios del modo en que las imágenes fueron transmitidas de un lugar a otro (de España a las Américas en este caso), con lo cual se ha relegado a un lugar de periferia a la producción colonial latinoamericana, respecto de la europea. Es por esto que resulta importante abordar un caso, un artista y un territorio específico, que nos permita advertir la riqueza de las creaciones elaboradas en la región las cuales se encuentran atravesadas por procesos sincréticos que le otorgan una identidad particular.

A tal efecto, se ha seleccionado la obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (Santafé 1638 – 1711), pintor neogranadino cuya trayectoria se caracteriza por su destreza artística y preferencia por los temas marianos. Su estudio será una fuente de información para determinar la diferenciación regional santafereña (si existiera) en cuanto a escuelas y talleres de arte.

Como es sabido, las estampas y los grabados provenientes generalmente de Flandes y España, sirvieron como elementos de inspiración para la pintura colonial, y el caso de la obra Vasqueña no fue la excepción. Es precisamente una de sus creaciones más importantes y peculiares, el *Símbolo de la Trinidad* (1680) un ejemplo del modo en que la información tomada de aquellos fue asimilada y posteriormente reproducida en sus pinturas, de la cual nos interesa principalmente estudiar tanto sus influencias externas como las transformaciones y apropiaciones que se manifiestan en sus creaciones.

En el artículo se utiliza el método de Erwin Panofsky para analizar la significación iconográfica e iconológica de la *Inmaculada Concepción* (siglo XVII) de Gregorio Vásquez con la intención de explorar el origen de los programas del catolicismo en Santafé de Bogotá. Se indaga en la importancia de la figura de la Virgen para el catolicismo y su campaña contrarreformista, haciendo una breve referencia a la historia del dogma de María Inmaculada, también presentes en el Antiguo Testamento [Esther y Cantar de los cantares] y en el Nuevo Testamento [Apocalipsis]. Además, se profundiza en los conocimientos biográficos existentes sobre el artista, el contexto histórico y sociocultural en el que este trabajó; sus comitentes, generalmente santafereños prestantes y agustinos de la Nueva Granada y las posibles influencias que incorporó en sus pinturas. De esta manera, nos aproximamos a las temáticas que caracterizan la obra Vasqueña y a sus fines evangelizadores.

Por último, se exploran las particularidades de la producción de Gregorio Vásquez, en la Santa Fe de los siglos XVII y XVIII, destacando su trascendencia en el actual territorio de la República de Colombia.

La pintura en los centros artísticos de la Nueva Granada

De la mano de los colonizadores llegaron sus artes al territorio americano transmitiendo en ellas el orden social establecido por los preceptos de la tradición. Estos provenían de las disposiciones resueltas en el Concilio de Trento, en el que se estipulaba que las imágenes debían emplearse como medios de persuasión visual para que los naturales adoptaran la nueva fe. Por tal razón, del adecuado uso y difusión de ellas dependía gran parte del éxito de la evangelización en el territorio americano. Dicha acción propagandística persiguió tres fines fundamentales: debía contener verdades dogmáticas; suscitar sentimientos de adoración a Dios, y, en consecuencia, incitar a la práctica de la piedad (Borja, 2009).

A este respecto, un fragmento de la sesión XXV del Concilio de Trento de 1563 dictaba:

Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad (Clerus s.f.).

El nuevo orden cultural se plasmó en el arte advirtiéndose en él las influencias de grabados, estampas y tratados como el de Francisco Pacheco sobre el *Arte de la Pintura* (1649), gran número de libros literarios y religiosos que podían ser breviarios, misales, libros de horas o bien himnarios de oficios y santorales.

Los primeros talleres neogranadinos, en cuyas representaciones se evidencian rasgos de la producción europea, surgieron durante el siglo XVII organizados por las familias de pintores criollos que se encontraban al servicio de la iglesia católica. Ellos respondían a la gran demanda de imágenes de pincel y de bulto, destacándose los de Figueroa, Vásquez y Fernández Heredia. Con el accionar de ellos se fundó el criollismo neogranadino cuyos

principales clientes resultaron las comunidades religiosas y las familias aristocráticas de la región.

El primer centro artístico de la actual Colombia durante el siglo XVI fue Tunja, y más tarde se le uniría Santafé de Bogotá en los siglos XVII y XVIII. El protagonismo de estas se consolidó por la llegada de pintores extranjeros para quienes las Américas se habían convertido en un próspero y atractivo mercado. Entre estos arribaron a las capitales artísticas del Nuevo Reino de Granada (Tunja y Bogotá): el romano Angelino Medoro (1567–1631); su alumno, el quiteño Fray Pedro Bedón (1551–1621), y los italianos Bernardo Bitti (1548–1610) y Francisco del Pozo (S. XVI), introduciendo el estilo manierista.

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos: vida y obra

El conocimiento que a la fecha existe sobre Gregorio Vásquez se ha construido a partir de un mito, entre sus defensores y detractores, pues los documentos escritos sobre él resultan escasos. Por lo que sabemos, nació el 9 de mayo de 1638 en Santa Fe de Bogotá (lugar donde falleció en 1711). Fue hijo de María de Ceballos y Bartolomé Vásquez quien desde muy temprana edad lo introdujo en el camino del arte, profundizando su técnica en el taller de Baltasar de Figueroa.

José Manuel Groot (1800 – 1878) su primer biógrafo y a quien se atribuye la recuperación de la obra Vasqueña, nos cuenta una curiosa anécdota en su *Noticia Biográfica* (1859):

Pintaba Figueroa el cuadro de San Roque, que se hallaba en la iglesia de Santa Bárbara, i queriendo darles toda la expresión conveniente a los ojos, no podía salir con ello por más que hacía y borraba. Aburrido al fin, tomó la capa i su sombrero i se fue para la calle. Entonces Vásquez, que le había estado observando (...) tomó la paleta y los pinceles i en menos de nada pintó perfectamente los ojos de San Roque e hizo lo que el maestro no había podido hacer. Vuelto Figueroa fue a proseguir su trabajo; pero quedó suspenso al ver los ojos de San Roque concluidos. Entonces le preguntó a Vásquez si él los había hecho (...) en lugar de alabar su habilidad, le dijo que si era maestro se fuera a poner tienda, i lo despidió bruscamente (Archivo Digital Andes, s.f. p. 4).

El relato continúa, y en él, el autor menciona las dificultades que el santafereño atravesó en su vida como artista, pues el hecho de no pertenecer a un taller le significó prescindir de los recursos que éste le ofrecía, lo más importante, los pigmentos que eran costosos y escasos. Del taller que abrió en el barrio de La Candelaria surgieron numerosas obras, la mayoría de ellas por encargos que llegaban desde toda la Nueva Granada para los diferentes conventos e iglesias de las comunidades religiosas jesuitas, dominicos, franciscanos y agustinos; pues su arte, como el de su época, respondía a las formas y técnicas autorizadas por la iglesia para evangelizar. Su primera obra firmada, *La Huida a Egipto* (Fig.1) de 1657 y su última creación *La Concepción* de 1770, dan cuenta de ello.

Son más las pinturas que se le atribuyen (novecientas aproximadamente), que aquellas cuya autoría se confirma por su firma (treinta y dos); y tanto unas como otras se encuentran mayoritariamente resguardadas por el Museo de Arte Colonial de Bogotá, el mismo que se encargó de iniciar un arduo proceso de restauración en 1904, cuando recibió las obras que habían sido compradas por el gobierno nacional al coleccionista Carlos Pardo. La institución

también preserva una importante colección de ciento seis piezas que corresponden a sus estudios de dibujo a lápiz sobre papel.

El taller de los Vásquez, que contó con la colaboración de su esposa, sus hijos y su hermano Juan Bautista (también discípulo de Baltasar), funcionó como un ámbito de formación y aprendizaje para los neogranadinos pues, a diferencia de los virreinos de Nueva España y Perú, en la Nueva Granada existían pocas posibilidades para la educación artística probablemente a causa de su escaso desarrollo económico.

Si bien Gregorio Vásquez no fue el único pintor en Santa Fe, logró superar a sus maestros Gaspar y Baltasar de Figueroa que en ese momento poseían un taller concurrido y una gran reputación como creadores de temas religiosos y retratos, género en el que se especializaron.

Una particularidad que encontramos en sus creaciones son sus lienzos que eran “tejidos de la tierra”, es decir, elaborados por manos indígenas al igual que los pigmentos con los que trabajó. El pintor aprendió de ellos el manejo de la goma elástica (un material con la capacidad de extenderse en finas capas sobre el lienzo), y el uso del elemi (una resina producida por un árbol de la familia Canarium), motivo por el cual se puede pensar la obra de Vásquez como un producto sincrético que nucleó la materialidad determinada por su entorno natural y la iconografía proveniente de fuentes europeas.

La historiografía abordó a estas obras como una creación nativa que legó un conjunto significativo de conocimientos a los talleres, pues cada uno de ellos tenía su propio patrimonio de saberes y técnicas.

El reconocimiento de este artista se produjo catorce años después de la publicación del libro de Groot, con el proyecto de ley que buscaba la conformación de la Academia Vásquez. Pese a que fue un sueño hasta la fecha frustrado, a partir de entonces el genio del santafereño comenzó a ser reconocido como el referente y pionero del arte nacional colombiano. Por tanto, la trascendencia y relevancia de su obra radica en que su legado sentó las bases de un arte propio.

La creciente figura del pintor, vinculada sobre todo al momento histórico en que Groot escribió su *Noticia Biográfica* (1859) son parte de un acto político en el que la defensa de la libertad de la República, representó una implacable lucha de los ciudadanos, cualquiera que fuese su rol en la sociedad. En ese contexto, el coleccionismo del siglo XIX, estuvo íntimamente ligado a los intentos de crear esa “Historia del arte nacional” que habló de la cultura e identidad colombiana.

Principales temas iconográficos en la obra pictórica Vasqueña

Los encargos que tuvieron lugar en el taller de Vásquez, al provenir de las diferentes órdenes religiosas, generalmente aludían a los santos fundadores de estas. Sin embargo, las pinturas que este creador desarrolló a lo largo de su vida dejaron entrever su preferencia por las representaciones de jerarquías angélicas y marianas, relativas a “La Inmaculada Concepción”, “La Coronación de la Virgen” y la “Virgen con el niño”.

Cuando la escala del encargo se lo permitía, el pintor propuso escenarios abiertos de amplios paisajes cuya fauna y flora no se correspondía con la de Santafé, sino que acudió a modelos europeos que pudo conocer por medio de estampas y grabados.

Según un artículo anónimo de la Biblioteca Virtual del Banco de la República de Colombia, el artista representó santos americanos como “San Luis Beltrán”, elegido patrono del Nuevo

Reino de Granada en 1694; y “Santa Rosa de Lima”, primera santa de América, a la que dedicó numerosos cuadros. A ellos se suman la “María Magdalena arrepentida”, y las primeras mártires del cristianismo, tales como “Santa Bárbara”, “Santa Lucía”, “Santa Catalina de Siena” y “Santa Úrsula”, contenidos típicamente barrocos. Asimismo, desarrolló la temática de “La Inmaculada Concepción”, “La Virgen Apocalíptica”, “La Virgen Gloriosa”, “La Niña María”, “Los Desposorios de la Virgen”, “La Anunciación”, “La Sagrada Familia”, “San José con el Niño”, diversas escenas de la vida de Jesús, apostolados, evangelistas, confesores y mártires.

Entre las influencias que pueden reconocerse en su producción se encuentra la obra de Pedro Pablo Rubens a la que tuvo acceso por medio de algunos grabados. De este maestro aprendió a manejar el claroscuro tanto como la soltura en el uso de los pigmentos, logrando generar yuxtaposiciones en los rostros y cuerpos de sus personajes, muy a la manera de aquel, e inclusive efectos de volúmenes y texturas que solamente destacan en la obra del santafereño.

Si bien el pintor mostró preferencia por los temas marianos, dos de sus obras más importantes de las que hoy tenemos registro, son *La Huida a Egipto* (Fig.1) y *El Símbolo de la Trinidad* (Fig.3). La admiración por la primera, que fue inspirada en un grabado de Marinus Robyn (1599-1639) sobre la *Huida a Egipto* de Rubens, se debe principalmente a que tras haber visto el óleo homónimo de Vásquez en la iglesia Dominica de Santa Fe, Alexander Von Humboldt editó algunas notas al respecto en donde describía la obra como la mejor pintura lograda por el santafereño. Sus particularidades giran en torno al antes y el después en el género del paisaje que, durante el siglo XVI, se desarrolló a partir de la iconografía de *La Huida a*



Figura 1. *La Huida a Egipto* (Siglo XVII). Gregorio Vásquez Óleo sobre tela.
113 x 142 cm Museo Colonial

Egipto. Se destaca en ella el manejo del claroscuro donde la única fuente de luz guía el camino de la Sagrada Familia (Figura 1). Así pues, el paisaje apenas perceptible en esta pintura, es propio de la obra Vasqueña. La escena constituye uno de los acontecimientos posteriores al nacimiento de Jesús más significativos para el cristianismo, y que tiene lugar en el Nuevo Testamento (Mateo 2:13-14). En el cuadrante inferior derecho pueden verse figuras antropomorfas con vestiduras militares que cabalgan sobre sus caballos en medio del bosque, y sabemos de antemano por el Evangelio de Mateo que se trata de los soldados de Herodes que buscan al mesías para darle muerte. Asimismo, la familia huye, con María y el Niño sobre un burro y José acompañándolos en pasos, bajo la protección de siete ángeles que vigilan el camino, en tanto los demás trazan la ruta que resta para llegar a Egipto; uno va caminando, al igual que José del otro lado del sendero. El ligero equipaje es señal de la prisa con la que fue emprendido el viaje.

De las estampas y grabados europeos a la pintura colonial: el caso del Símbolo de la Trinidad (Gregorio Vásquez)

Durante la época colonial, la principal fuente de inspiración en la producción pictórica fueron las estampas que circularon con los artistas viajeros. La practicidad de su tamaño permitió un flujo, a la fecha incalculable, de libros ilustrados que resultaron útiles para transmitir las ideas religiosas del catolicismo. Esas imágenes impresas constituyeron un significativo referente para los pintores criollos. Según el archivo de arte colonial de la Biblioteca Pública Nacional del Banco de la República de Colombia se sabe, por ejemplo, que Baltazar de Figueroa ("el viejo") tenía más de mil ochocientas estampas en su obrador santafereño. En aquel tiempo, los pintores editaron, invirtieron, ampliaron, combinaron, modificaron y colorearon la imagen grabada conforme a sus recursos y según las necesidades y gustos de la clientela. Este proceso de apropiación y transformación representa la originalidad de la pintura colonial.

Debido a que los grabados con temas iconográficos contrarreformistas estaban autorizados por la Iglesia católica, los artistas debían ceñirse muy estrictamente a las demandas de sus comitentes pues, sus obras, poseían una gran importancia político-religiosa para el proceso de evangelización. Asimismo, con frecuencia, ejercieron las veces de maestros de quienes los tomaron como modelo, siguiendo los patrones allí establecidos. Al respecto Marta Fajardo de Rueda (2011) afirma que, cuando les era posible o permitido, ellos podían hacer sus propias innovaciones llegando en ocasiones a producir un estilo propio.

Generalmente, las pinturas santafereñas tomaban una parte de dichos diseños y los incorporaban a su propia creación o generaban una suerte de collage pictórico en el que empleaban múltiples estampas como modelo. Con menos frecuencia ocurría que la imagen del grabado fuera espejada

en la pintura, como es el caso de la *Santa Trinitas* (izquierda Figura 2) de Jacques Granthomme II y la versión atribuida a Gregorio Vásquez (derecha Figura 3) del *Símbolo de la Trinidad*. Formalmente, y en comparación con la lámina (Figura 2), podemos advertir en esta *Trinidad* (Figura 3) que Vásquez decidió suprimir las figuras de los cuatro evangelistas presentes en el grabado de Granthomme, y en cambio incluyó una ronda de querubines cuya mirada se dirige a las tres personas

de la Santísima Trinidad. Destacan en su creación el refinamiento de los rostros y la iluminación de la escena enriquecida con luces doradas, características de su técnica,

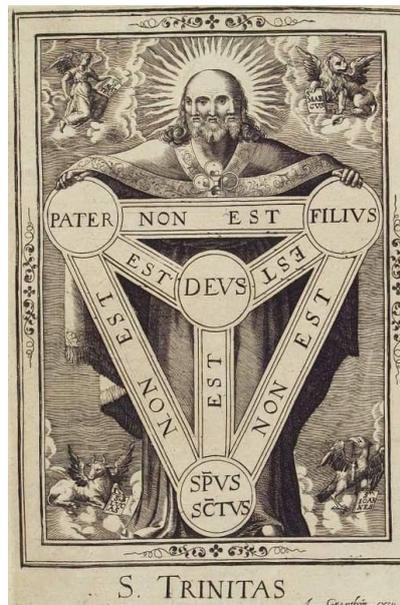


Figura. 2. Trinitas (1550/60) Jacques Granthomme



Figura. 3. Símbolo de la Trinidad (1680) Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos

generalmente trabajada por delicadas capas de color, con contrastes de luces y de sombras que recuerdan a las obras de los maestros italianos y españoles de su época.

Sobre la peculiaridad de esta pintura, el Museo Colonial de Bogotá nos cuenta que las representaciones “trifaciales” de la Trinidad fueron censuradas por el Papa Urbano VIII en 1628, por lo que, una vez que llegó la orden de tal medida a Santa Fe con el Concilio provincial de 1774, las caras adyacentes de Jesús fueron cubiertas con pintura a modo de cabellos. No fue hasta la década de 1980 que la verdadera iconografía se descubrió al remover las capas que cubría los dos rostros laterales. Este dato resulta importante pues, de no haber sido porque Vásquez vivió toda su vida en Santafé -y hasta donde se registra tampoco realizó viaje alguno- nunca habría elaborado esta única trinidad tricéfala neogranadina de la época colonial, pues el mandato de suprimir dichas representaciones en Europa, no había llegado a las Américas para cuando este hizo su propio cuadro.

En general, los modelos que el artista utilizó fueron tomados de grabados en los que había una fuerte impronta del Barroco europeo. En base a ello y a las lecciones de sus maestros, él desarrolló una pintura de estilo propio al servicio de la iglesia católica.

Breve historia de la Inmaculada Concepción

Para realizar una aproximación a la obra de Gregorio Vásquez se aborda en este apartado un tema iconográfico trabajado por el artista que es la “Inmaculada Concepción” el cual refiere al modo en que fue concebida la Virgen María. Afirman los defensores de la Inmaculada que, al ser ella quien daría a luz al hijo de Dios, fue dotada con dones especiales y libre de la mancha del pecado original desde el momento en que fue concebida. El dogma resulta para sus seguidores una verdad de fe y de vida en contraposición a la figura de Eva a quien se le atribuye el pecado de la desobediencia y la desgracia humana, mientras la Virgen por su obediencia logró su salvación y la de toda la humanidad, por tal razón, no son pocos los religiosos católicos que se atreven a afirmar que el nudo de la desobediencia de Eva, lo desató la obediencia de María (Francisco, 2017).

Ella, fue entonces “llena de gracia” por Dios como fue llamada por el ángel Gabriel en el momento de la anunciación. Así lo profesa el dogma de la Inmaculada Concepción, proclamado por el Papa Pío IX en 1854, tras apelar a un consenso mundial en el episcopado sobre la consolidación de este dogma mariano, con la intención de recuperar el sentido de las verdades cristianas que, en aquel momento, perdían fuerza entre las revoluciones que conducían al pensamiento moderno.

Para la iglesia católica, la gracia de su Inmaculada se respalda en un hecho de conveniencia. Es decir, resultaba apropiado, según el libro sagrado del cristianismo que, así como el unigénito contaba con un padre del cielo -glorificado por su santidad- tuviese también en la tierra una madre libre de todo pecado (personal y original). En este orden de ideas, el arte Barroco empleó la imagen de la Inmaculada Concepción para enseñar a sus fieles la profunda relación entre lo divino y lo terrenal pues, en general, los milagros y las apariciones vinculadas con las imágenes pictóricas, reforzaban la fe de los ya creyentes y sumaba adeptos. Así, la imagen de María, en cada una de sus advocaciones, fue fundamental para la campaña propagandística de la Contrarreforma.

Análisis pre-iconográfico de la Inmaculada Concepción de María (Gregorio Vásquez)

La estructura de la obra (Figura 4) está compuesta por una tríada en la zona central de la



Figura. 4 *Inmaculada Concepción* (siglo XVII) Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Óleo sobre tela.

pintura que parece dibujar un triángulo invertido a partir de las representaciones antropomorfas de: a la izquierda, una figura masculina de rostro joven, pelo medianamente largo y una vestidura roja, quien con su mano derecha toma la diestra de la figura femenina que ocupa el lugar central en la composición y a cuya izquierda (derecha de la imagen) se encuentra la representación de un hombre que aparenta más edad que los dos personajes anteriores, ataviado con ropas de color blanco, amarillo y rojo.

Él parece observar con mucha atención lo que ocurre entre los personajes que estrechan sus manos. Este triángulo de figuras humanas genera un peso visual aplicado a la esfera sobre la cual se sostiene en pie la mujer que se ubica en el eje vertical de la composición.

Hay otras dos figuras antropomorfas (femenina y masculina) de considerable escala, ubicadas a ambos lados en el cuadrante inferior de la pintura que, también con aquella joven mujer como centro, forman

un triángulo. Estos equilibran la imagen, a partir de la construcción de ejes verticales y sus diagonales. Entre el hombre joven portador de la cruz (que produce la diagonal más perceptible) y las dos figuras aladas a su espalda, la mujer central de vestidura blanca y la mujer de mayor edad que de rodillas lleva sus manos sobre el pecho, se delimita la diagonal descendente; el otro hombre arrodillado, la mujer central, y el personaje de avanzada edad, componen la diagonal ascendente.

La obra de formato rectangular, se encuentra dividida horizontalmente por dos cuadrantes: uno de aspecto celestial (superior), y el otro de aspecto terrenal (inferior), notoriamente delimitado por cuatro seres alados de rostros infantiles, dos de los cuales parecen estar sosteniendo un mensaje por detrás de las piernas de la mujer ubicada en el centro.

La esfera en la que ella se sostiene contiene a su vez una imagen que representa una mujer completamente desnuda de espalda al espectador, que estira su mano mostrándole un fruto que ha tomado del árbol a la figura masculina que se encuentra a su izquierda, igualmente desnudo.

En esta pintura es posible distinguir el espacio que cada personaje ocupa por el uso de la segregación de planos, cuyo mayor contraste de tamaños se advierte en las dos figuras antropomorfas ubicadas en los cuadrantes inferiores (mujer a la derecha y hombre a la izquierda) que, aun de rodillas, ocupan el mismo espacio visual que los hombres que se encuentran arriba. El contraste de menor tamaño se observa en las figuras aladas que

ocupan los bordes de los cuadrantes superiores generando la sensación de ser quienes más atrás se encuentran por su reducida escala.

Análisis iconográfico de la Inmaculada Concepción de María (Gregorio Vásquez)

La *Inmaculada Concepción* de María (Figura 4) posiblemente es parte de todo un conjunto de concepciones que fueron separadas al momento de ser entregadas. Las otras dos: *La Trinidad y la Virgen inmaculada* y *La Alegoría de la Inmaculada Concepción*, se encuentran en la iglesia de San Francisco y el Museo de Arte Colonial de Bogotá (respectivamente).

Sentado sobre las nubes y de rojo pregnant como vestido de victoria ante la muerte, la figura de la izquierda es Jesús quien toma con su mano derecha a su madre, y con la izquierda sostiene la cruz ayudado a su vez por un ángel de rasgos infantiles que se encuentra justo en la base del crucifijo. A sus espaldas, dos figuras angélicas observan la escena que se produce entre María y Jesús.

De pie sobre el cuarto creciente de la luna, y bajo el Espíritu Santo que parece salir de la luz que despiden el sol, la figura central es la Virgen María. Con facciones suaves y expresión de éxtasis, ella dirige su mirada hacia su hijo mientras ambos estrechan su mano derecha. Dios padre completa la triada, sentado al lado izquierdo de María y en actitud observadora del encuentro entre ésta y su hijo. Al igual que la madre de Cristo, él está cubierto de los hombros a los pies por un manto blanco, con su mano derecha se toca el pecho y en la izquierda porta un objeto que podría ser un cetro. Al igual que Jesús, tiene a sus espaldas dos figuras angélicas de aspecto joven, que parecen dialogar entre ellas.

La pintura se encuentra dividida en dos escenas: una celestial (parte superior) y otra terrenal (parte inferior), cuyo punto de unión son los pies de María sobre el menguante de la luna, dentro de la cual pueden distinguirse a Adán y a Eva en el paraíso junto al árbol del fruto prohibido. También son parte de esta línea intermedia los cuatro ángeles de rasgos infantiles, dos de los cuales sostienen un texto en latín. La escena terrenal está compuesta por las figuras de San Joaquín (izquierda) y Santa Ana (derecha), padres de la Virgen. Los dos se encuentran arrodillados y aun así son de una escala importante considerando el tamaño del lienzo. San Joaquín aparece de brazos cruzados, con una túnica y un manto rojo que cubre casi todo su cuerpo, salvo las manos y la cabeza; su mirada se fija sobre la escena de Adán y Eva en el Edén. Del otro lado, Santa Ana, contempla el encuentro de Jesús y María, mientras lleva sus dos manos al pecho en señal de introspección; el manto que le cubre la cabeza y casi todo su cuerpo, sabemos por el Fray Edgar de la orden de Agustinos Recoletos, que en la pintura es de color amarillo ocre y su túnica es verde oscuro.

Análisis iconológico de la Inmaculada Concepción de María (Gregorio Vásquez)

Para realizar el análisis iconológico de la *Inmaculada Concepción* de Vásquez (Figura 4), usaremos como fuente de información “La teología mariana en la Inmaculada Concepción de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos en la Iconografía Granadina delos siglos XVII y XVIII” (2017), trabajo de grado para la Universidad Agustiniana del hoy Fray Edgar Sáenz quien, pese a sus labores como fraile en su lugar de retiro (Orocué - Casanare), ha brindado información de relevancia para el presente trabajo.

Según hemos visto en las notas de José Manuel Groot, el arte de Vásquez -por lo menos desde la conformación de su taller familiar- estuvo siempre al servicio de la iglesia católica y su proyecto evangelizador, cuyos temas iconográficos se ajustaron a lo estipulado en el Concilio de Trento respecto a las imágenes. Teniendo en cuenta entonces que el estilo del artista pertenece al arte Barroco, religioso y contrarreformista, las fuentes literarias con las cuales es posible hacer una interpretación de la *Inmaculada Concepción*, son el Antiguo y Nuevo Testamento.

Liderando el eje vertical de jerarquía que recorre la obra desde el cuadrante superior hasta el inferior (en una escala de mayor a menor importancia), nos encontramos con el Espíritu Santo. Sus atributos han sido asociados en varios pasajes bíblicos con la pureza, la prisa/calma, y en el Nuevo Testamento como la manifestación física del amor que Dios padre ha enviado para su Hijo tras haber sido bautizado (Mateo 3:16-17). La representación de la paloma en vuelo, con sus alas completamente extendidas, significa el total desprendimiento de lo terrenal. A continuación, encontramos la figura central de María Inmaculada quien, al sostenerse en pie sobre la escena del Edén nos hace pensar en dos aspectos destacables: por un lado, el pasaje del Apocalipsis (Nuevo Testamento) que narra la aparición en el cielo de un signo sorprendente: “una Mujer vestida de sol, con la luna debajo de sus pies (...) y estando encinta clamaba con dolores de parto” (Apocalipsis. 12: 1-2); por otro, se establece una relación entre la figura de la Virgen María y Eva. Siendo que uno de los temas más recurrentes en Vásquez fueron los mariológicos, el paralelismo que se produce con éste diálogo, tiene su origen bíblico en la carta a los Romanos de San Pablo en donde el apóstol manifiesta la razón justa que hay en que, así como el pecado de Adán trajo la muerte de su descendencia, la obediencia de Cristo redimió a la humanidad y los constituyó como justos; argumento con el que podemos pensar la relación entre las figuras de Adán en el Edén, y Jesús ataviado de gloria, rostro joven y triunfante, sentado sobre el trono de los cielos. A partir de este paralelismo Adán-Cristo, es posible pensar el equivalente Eva-María.

Es importante advertir también la escala de cada personaje (Eva y María). No en vano la Virgen está de pie, extasiada y victoriosa, en tanto que Eva es apenas perceptible. Esta última, tras el encuentro con la serpiente, es conducida a la desobediencia hasta que finalmente cae en el pecado; María, en cambio, adopta una actitud que resulta ser uno de los puntos clave para la salvación de la iglesia, y de suma relevancia como campaña propagandística del proyecto evangelizador. María es sumisa y obediente. Ella misma declaró ante el ángel Gabriel: “he aquí la sierva del señor, hágase conmigo conforme a tu palabra” (Lucas: 1:38). Éste acto de aceptación, sometimiento y lealtad, se convirtió entonces en la Espada de Shannara con la que el catolicismo podría dar muerte a la causa de la separación entre Dios y la humanidad, para dar inicio al proceso de reconstrucción de las verdades de fe cristianas, y el orden, con María como mediadora entre la tierra y el cielo. Eva tenía encomendada la misión de dar vida porque ella era la madre de todos los vivientes (Génesis 3:20), y de su obediencia dependía que su descendencia fuese fértil y bendecida. Como figura individual en la pintura de Vásquez, la postura de Eva en la escena del Edén es desafiante y atrevida ante la advertencia de Dios, al tocar con su mano derecha el único árbol del huerto que no había sido creado para que sus frutos fueran consumidos, pues él había dicho a Adán: “De todo árbol del huerto podrás comer; más del árbol de la ciencia del bien y del mal no comerás; porque el día que de él comieres, ciertamente morirás” (Génesis 2:16-17). Por su parte, la figura de María representa en esta pintura la vida misma del cristianismo y la iglesia triunfante, por lo que su papel es protagónico en la

historia de la salvación al ser ella la madre de Dios engendrado en su vientre y hecho carne para redimir los pecados de la humanidad. Su imagen representa la aceptación de dar vida al mundo, es la consumación y entrega de todos sus dones al servicio de la religión, esos con los que Eva también fue dotada pero que rechazó.

En términos generales, la obra de Vásquez es el resultado de los muchos concilios ecuménicos que se dieron en torno al dogma de María, y que fueron proclamados por guardar en ellos algunos de los misterios más valiosos de la fe cristiana, que necesitaban ser reafirmados ante la fuerza de las reformas luteranas (Saenz, 2017).

Los ángeles a los pies de la Virgen también enaltecen su imagen con fragmentos de los libros del Antiguo Testamento: *Esther* y el *Cantar de los Cantares*. Del primero, el ángel junto al pie derecho de María porta el siguiente fragmento: *Non moriréis; non menim pro te, sed pro omnibus haec lex constituta est* (Esther 5:1[f]) traducción que en el castellano dicta *no morirás, pues mi mandato sólo alcanza a la gente común*. Esta mujer bíblica, representante de la salvación del pueblo judío y de varias de las virtudes atribuidas a la Virgen (Sumisión, sabiduría, entrega, fe), recibe este mensaje del Rey Asuero con un trasfondo de salvación para el pueblo elegido por Dios a través de su único Hijo y de María. Por otro lado, el fragmento del *Cantar de los Cantares*, sostenido por el ángel junto al pie izquierdo de la Virgen en la pintura de Vásquez dice: *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te* (Cantares 4:7), cuya traducción es: *toda hermosa eres, amor mío, no hay defecto en ti*. Según Fray Edgar Sáenz (2017), este pasaje bíblico es aplicado al dogma de la Inmaculada Concepción pues ella, está libre de mancha y pecado.

La pintura de Gregorio Vásquez se compone de otros importantes elementos que completan el significado de su obra, entre ellos, destaca el espejo en la mano izquierda de María como símbolo de la sabiduría y reflejo de la verdad interior, del corazón y de la conciencia; se trata de un espejo sin mácula, al igual que la Virgen, pues manifiesta también la sabiduría Divina (logos) y la bondad de Dios.

Por otro lado, tenemos la cruz de gran tamaño que porta Jesús. Esta ha sido durante siglos el símbolo del martirio y la fe cristiana, usada y difundida mundialmente, representa los cuatro puntos cardinales, entendidos como los puntos guía en la vida del ser humano, pero al mismo tiempo las cuatro fases de la luna y las cuatro estaciones del año. En el caso específico de la obra que nos ocupa, Jesús sostiene la cruz como símbolo de su padecimiento y muerte; pero en términos generales, la verticalidad de esta hace alusión a la unión entre la tierra y el cielo (idea que refuerza el papel mismo de la Inmaculada), en tanto su brazo horizontal muestra la totalidad cósmica de los cuatro vientos. Por otra parte, para las antiguas civilizaciones el símbolo de la cruz estaba íntimamente relacionado con el árbol, que también se representa en la escena del Edén. Él alude a la totalidad, tanto del ser humano, como de Dios, equiparándose simbólicamente a este como signo de vida que nace de la tierra, crece por sus raíces y cuando muere renace; es el círculo perfecto de la creación divina. Simbólicamente, remite a la fecundidad y a la prosperidad, pues de él surgirán nuevos frutos y plantaciones, pero también presenta una dicotomía pues, si bien su creación es algo bueno a los ojos Dios, tal bondad es corrompida cuando se transforma en el objeto de la desobediencia y se convierte en pecado original.

Para finalizar, es importante resaltar las particularidades que presenta la pintura de Vásquez respecto a la obra europea. La imagen de María Inmaculada proveniente de la tradición española, tiene un carácter más contemplativo, contraria a la dinámica generada por el constante diálogo de las figuras que acompañan a la Virgen en su obra. Este fenómeno puede explicarse en el hecho de que, aun cuando en España como en la Nueva Granada el

arte respondía a las demandas contrarreformistas, en ésta última la función de las obras era la de persuadir para que los colonos adoptaran la nueva religión, en tanto para los españoles la tarea radicaba en mantener y fortalecer la fe en los fieles que ya eran parte de la iglesia católica.

Consideraciones Finales

El aislamiento de Santafé de Bogotá, respecto a los centros de comercio y a los Virreinos de Perú y Nueva España produjo que, en principio, las misiones religiosas que llegaron al territorio no crearan escuelas de arte. Por tal motivo, la formación de los artistas en la capital del Nuevo Reino de Granada provino de los talleres que sostenían pequeñas familias como los Figueroa y los Vásquez.

Las características económicas, políticas y sociales de Santafé, no determinaron los temas en la obra Vasqueña -pues éstas respondían al contexto histórico de la contrarreforma gestada en Europa- pero sí repercutieron en las materialidades de su pintura y en cierta medida también en el desarrollo de sus destrezas.

A lo largo del artículo se pudo observar que en las creaciones de Gregorio Vásquez existió una convergencia entre la iconografía europea y las técnicas americanas. La primera de ellas obtenida de un amplio repertorio de estampas y grabados que llegaron a los mercados americanos de la mano de los artistas viajeros; la segunda transmitida por los conocimientos de los indígenas santafereños de quienes obtuvo pigmentos y lienzos “tejidos de la Tierra”, a partir de los cuales Vásquez logró constituir una de las más importantes tradiciones, que en el presente se pretende recuperar. En este sentido el trabajo de los restauradores, investigadores y artistas contemporáneos, ha contribuido a que la riqueza del pasado artístico colombiano, comience a ser valorado, así como la historia del territorio.

Referencias bibliográficas

Borja Gómez, Jaime Humberto. (2009). *Purgatorios y juicios finales: las devociones y la mística del corazón en el Reino de Nueva Granada*. Historia Crítica. Recuperado de:

http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0121-16172009000400006&lng=pt&nrm=iso

Clerus. (s.f.). Sesión XXV del Concilio de Trento de 1563. Recuperado de:

<https://www.clerus.org/bibliaclerusonline/es/jtj.htm>

Fajardo de Rueda, Marta. (2011). *Del Grabado Europeo a la Pintura Americana*. La serie El Credo del pintor quiteño Miguel de Santiago. HiSTOReLo. Recuperado de:

https://revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/article/view/20655/pdf_43

Fajardo de Rueda, Marta. (2014). *Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada*. HiSTOReLo Vol. 6, Núm. 11. Recuperado de:

<http://mr.crossref.org/iPage?doi=10.15446%2Fhistorelo.v6n11.41977>

Francisco (Papa), 2017. *Las enseñanzas de María. Origen*. Recuperado de:

https://books.google.com.ar/books/about/Las_ense%C3%B1anzas_de_Mar%C3%ADA.html

[?id=B50wDwAAQBAJ&printsec=frontcover&source=kp_read_button&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://www.academia.edu/40968618/La_huida_a_Egipto_me_parece_la_mejor_obra_de_V%C3%A1squez_Alexander_von_Humboldt_y_el_paisaje_en_la_obra_de_Gratorio_V%C3%A1squez_de_Arce_y_Ceballos)

Fundación Visión Cultural, Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires. (2017). *Naturaleza y Paisaje*. IX encuentro internacional sobre Barroco (pp. 309-318). Editorial del Estado, La Paz, Bolivia, (2019). Recuperado de:

https://www.academia.edu/40968618/La_huida_a_Egipto_me_parece_la_mejor_obra_de_V%C3%A1squez_Alexander_von_Humboldt_y_el_paisaje_en_la_obra_de_Gratorio_V%C3%A1squez_de_Arce_y_Ceballos

Giraldo Jaramillo, Gabriel. (1980) *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá, Colcultura. Disponible en: <https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2546525/>

Groot, José Manuel. (1859). *Noticia Biográfica de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Pintor granadino del siglo XVII con la descripción de algunos cuadros suyos en que más se da a conocer el mérito del artista*. Imprenta de Francisco Torres Amaya. Bogotá. Recuperado de: https://ada.uniandes.edu.co/site/detalle_libro.php?id=1744

Londoño Vélez, Santiago. (2001). *Arte colombiano, tres mil quinientos años de historia*. Bogotá, Colombia: Villegas Editores.

Saenz, E. (2017) *La teología mariana en la Inmaculada Concepción de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos en la Iconografía Granadina de los siglos XVII y XVIII*. (Trabajo de Grado). Recuperado de: <http://repositorio.uniagustiniana.edu.co/handle/123456789/346>

Páginas de consulta

Biblioteca Digital Mundial <https://www.wdl.org/es/>

Biblioteca Virtual del Banco de la República de Colombia <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual>

Museo Colonial y de Santa Clara (Bogotá D.C) <http://www.museocolonial.gov.co/colecciones/piezas-maestras/Paginas/default.aspx>

Imágenes

Gregorio Vásquez (Siglo XVII) *La Huida a Egipto* (pintura). Recuperado de:

<https://artsandculture.google.com/asset/huida-a-egipto/-wEOxdiz1-a4pQ?hl=es-419>

Granhome (1550/60) Trinitas (grabado). Recuperado de: <https://reliwebzgz.files.wordpress.com/2013/03/teorc3ada-del-punto-triple-y-trinidad.pdf>

Gregorio Vásquez (1680) *Símbolo de la Trinidad* (pintura). Recuperada de: <https://artsandculture.google.com/partner/museo-colonial?hl=es-419>

Gregorio Vásquez (Siglo XVII) *Inmaculada Concepción* (pintura). Recuperado de: <https://docplayer.es/82519725-Anexos-documentos-1-pequeno-oficio-de-la-inmaculada-concepcion-bernardino-de-bustis.html>