

**LA CONVERGENCIA BARROCO-MANIERISTA EN LA OBRA DE GREGORIO
VÁSQUEZ DE ARCE Y CEBALLOS. SANTA FE, 1650-1710.**

MARÍA CAMILA TOLOSA ESCOBAR



**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTORIA
SANTIAGO DE CALI**

2020

**LA CONVERGENCIA BARROCO-MANIERISTA EN LA OBRA DE GREGORIO
VÁSQUEZ DE ARCE Y CEBALLOS. SANTA FE, 1650-1710.**

MARÍA CAMILA TOLOSA ESCOBAR

Código: 201531369

Trabajo de Grado presentado como requisito para optar al título de Historiadora

Director

CARLOS ALBERTO MURGUEITIO MANRIQUE

Doctor en Historia

Colegio de México

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTORIA
SANTIAGO DE CALI**

2020

RESUMEN

Algunos representantes de las tendencias pictóricas que se vieron antes del barroco hispanoamericano fueron Diego Quispe Tito, Miguel e Isabel de Santiago y Los Figueroa, quienes renovaron la pintura barroca típica europea y le dieron un nuevo aire criollo y mestizo. Sin embargo, estos pintores se guiaron por las reglas y tratados de pintura que se tenían durante el siglo XVII en España. Esta investigación hace un recorrido por dichas tendencias y estilos, para entender más a fondo el contexto histórico de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, uno de los pintores más destacados e importantes de Santa fe, Nuevo Reino de Granada, durante la temporalidad de 1650 a 1710. La vida de este pintor es todo un misterio, no obstante, su obra habla por sí misma. Por esta razón, se caracterizará el estilo de sus pinturas, con el marco del pensamiento religioso de la época y sus aportes al arte de la colonia neogranadina, que convergen entre lo barroco y lo renacentista.

Palabras clave: Gregorio Vásquez, Barroco Hispanoamericano, Nuevo Reino de Granada, Arte Colonial, Historia del arte

AGRADECIMIENTOS

*«Idolam quam creamus alimus, oramus, ferimur simulacris fictis antiquis et futuris.
Omnia solent fieri, hoc tempore atque nunc et semper. Fictis fallimur, non vivimus
sine mora. Elimina illecebras fugantes nos. Vaca a timore et tempore.
Animam libera nunc ut liberes a tempore et abs timore, tu solus eo modo
facturus es veritatem semper tuam».*
Eidola.

Al universo, que es tan incomprensible y lleno de misterios, a la maravillosa tierra, por darnos un hogar, al omnipotente Dios como cada persona lo concibe, gracias por darnos la fortaleza y la vida que debemos trascender. Por el momento en el que abrí los ojos por primera vez, despertando en un mundo nuevo y extraño, teniendo miedos y emociones de las aventuras que conlleva la vida, te agradezco a ti mamá porque me has dado tu mano y me has acompañado en las adversidades de la vida, dando todo sin desfallecer un solo día. Por los consejos recibidos, las oraciones y la inspiración que siempre necesité, te agradezco a ti abuela, porque sin tu presencia hubiera decaído en los momentos más difíciles, sin ti nada sería igual. Por las risas, tu preocupación, tus abrazos y tu inmensa comprensión gracias, tío, por ser un luchador en la vida ganando batallas, enseñándome que a pesar de que las cosas pueden ser difíciles se puede salir adelante. A mi madrina, mi padrino y al resto de mi familia, gracias por escucharme cuando necesitaba organizar mis pensamientos, por siempre demostrar interés en lo que hago y llevarme en sus corazones.

Por la paciencia, las enseñanzas y el apoyo incondicional que he recibido de ti por tantos años te agradezco Alejandra, porque contigo puedo compartir las maravillas y cuestiones de este inmenso mundo, por no dejarme olvidar de quién soy cuando las divagaciones de mi mente se pierden en el espacio y el tiempo. A tu familia, por abrirme las puertas de su casa en esa bella tierra boyacense que posee tanta riqueza artística, gracias. Por demostrarme que puede existir un verdadero amigo gracias, Camilo, por animarme cuando veía todo perdido y entender mis prioridades, aun así, nunca te fuiste, esa es la verdadera esencia de la amistad.

A los profesores del Departamento de Historia, que me guiaron durante mi camino disciplinar, gracias. A ti Carlos, te agradezco por confiar en mí cuando existieron dudas para soportar esta investigación, gracias por darme las bases que necesitaba para llevar a cabo mi proyecto, sin tus enseñanzas y tu apoyo no podría culminar esta etapa.

CONTENIDO	Pag
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	6
INTRODUCCIÓN.....	9
1. TENDENCIAS GENERALES DEL ARTE PICTÓRICO RELIGIOSO EN LOS SIGLOS XVI-XVII Y SU LLEGADA E INFLUENCIA A HISPANOAMÉRICA.	14
1.1. La supervivencia del renacimiento y el manierismo.....	14
1.2. El barroco europeo como tendencia pictórica.....	23
1.3. Convergencias en el arte hispanoamericano.	32
2. ARTE Y ESTILOS EN AMÉRICA MERIDIONAL.	43
2.1. Quispe el maestro cusqueño.....	43
2.2. Miguel e Isabel de Santiago: el legado de la escuela quiteña.	49
2.3. El siglo de oro de los Figueroa en la escuela santaferña.....	60
3. GREGORIO VÁSQUEZ: EL INSIGNE PINTOR NEOGRANADINO.....	67
3.1. Apuntes de su intimidad.....	67
3.2. Las huellas pictóricas de Gregorio Vásquez.....	75
3.3. Análisis iconográfico e iconológico de la obra de Gregorio Vásquez.....	79
3.3.1. Sagrada Familia.	79
3.3.2. Santos.	86
3.3.3. Mariología.	90
3.3.4. Antiguo Testamento.	92
3.3.5. Alegoría.	94
3.3.6. Nuevo Testamento.....	99
CONCLUSIONES.....	103
BIBLIOGRAFÍA.....	106

ÍNDICE DE IMÁGENES

1. «La coronación de espinas» Tiziano. Entre 1542-1543. Museo del Louvre. _____	15
2. «La última cena» Tintoretto. Entre 1573 y 1581. Scuola Grande di San Rocco. _____	16
3. «La última cena» Tintoretto. Entre 1591 y 1594. Basílica de San Giorgio Maggiore. _	17
4. «La Virgen del Rosario de Chiquinquirá» Alonso de Narváez. Año 1555. Lienzo en algodón. Basílica de Nuestra señora del Rosario de Chiquinquirá. _____	19
5. «La coronación de la Virgen del Rosario» Angelino Medoro, atribuido. Circa 1585. Museo Colonial. _____	21
6. «La anunciación» Angelino Medoro, firmado. Año 1588. Capilla Santa Clara de Tunja. _____	22
7. «Cristo Crucificado, con un pintor». Francisco de Zurbarán. Circa 1650. Óleo sobre lienzo. Sala 010ª. Museo del Prado. _____	26
8. «Inocencio X». Diego Velázquez. Año 1650. Óleo sobre lienzo. Galleria Doria Pamphilj. _____	27
9. «Árbol genealógico de Inocencio X». María Camila Tolosa Escobar. Realizado para la investigación. _____	28
10. «San Juan Bautista Niño». Bartolomé Esteban Murillo. Circa 1670. Óleo sobre lienzo. Sala 017. Museo del Prado. _____	30
11. «Visión de san Francisco en la porciúncula». Bartolomé Esteban Murillo. Entre 1670-1680. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. No expuesto. _____	31
12. «La Virgen de Guadalupe» Anónimo. Archivo del Museo de la Basílica de la Virgen de Guadalupe. _____	35
13. «Estatua de Coatlicue». Museo Nacional de Antropología de México. Ph. Luidger. _	36
14. «La Virgen en la gloria de Berlín» Anónimo. Circa 1420. Xilografía. Colección Fotográfica del Warburg Institute. Londres. _____	39
15. «La Virgen de Guadalupe». Anónimo. Siglo XVII. Óleo sobre metal. Museo Colonial. _____	40
16. «Joseph and Mary Arrive at the Inn» Adriaen Collaert. Año 1585. (Aries). _____	46
17. «José y María buscan posada» Diego Quispe Tito. Año 1681. (Aries). _____	47

18. «Retorno de Egipto» Diego Quispe Tito. Año 1680. Museo Pedro de Osma. Barranco. Perú. _____	49
19. «Inmaculada Eucarística» Miguel de Santiago. Óleo sobre lienzo. Museo Municipal de Quito. _____	52
20. «Inmaculada Eucaristía» Gregorio Vásquez. Óleo sobre Lienzo. Ubicación desconocida. _____	53
21. «El juicio final» Johan Sadeler. Grabado. _____	54
22. «El juicio final» Miguel de Santiago. Óleo sobre lienzo. _____	54
23. «Virgen del Carmen» Isabel de Santiago. Año 1700. Museo Carmen del Alto. _____	58
24. «Flagelación» Gaspar de Figueroa. Siglo XVII. Óleo sobre tela. Museo Colonial. _____	61
25. «Señor de la caña». Baltasar Vargas de Figueroa, atribuido. Año 1697. Museo Colonial _____	63
26. «Jesús flagelado». Gregorio Vásquez, atribuido. Siglo XVII. Museo Colonial. _____	64
27. «Descanso en la huida a Egipto» Baltasar Vargas de Figueroa, atribuido. Siglo XVII. Óleo sobre lienzo. Museo Colonial. _____	65
28. «Virgen con el niño, san Joaquín y santa Ana». Gaspar de Figueroa, atribuido. Siglo XVII. Museo Colonial. _____	66
29. «Retrato imaginario de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos» Anónimo. Siglo XX. Óleo sobre tela. Museo Colonial. _____	67
30. «Retrato ecuestre imaginario de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos» Roberto Pizano, atribuido. Siglo XX. Museo Colonial. _____	70
31. «Casa-taller de Gregorio Vásquez». Fotografía moderna. Año 2019. Frente a la plazoleta Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Barrio La Candelaria, Bogotá. _____	71
32. «Escena de Caza» Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Siglo XVII. Óleo sobre tela. Museo Colonial. _____	74
33. «Adoración de los pastores» Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, atribuido. Siglo XVII. Museo Colonial. _____	79
34. «Hogar de Nazaret» Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Siglo XVII. Museo Colonial. _____	81
35. «Desposorios de la Virgen» Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, atribuido. Siglo XVII. Museo Colonial. _____	83

36. «Regreso de la huida de Egipto» Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Siglo XVII. Museo Colonial. _____	85
37. «San Francisco de Asís» Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, atribuido. Siglo XVII. Museo Colonial. _____	86
38. «Nacimiento de santo Domingo de Guzmán» Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, atribuido. Circa año 1680. Siglo XVII. Museo Colonial. _____	88
39. «El martirio de san Esteban» Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, atribuido. Año 1700. Figura en la Breve guía del Museo Nacional del año 1881. _____	89
40. «Alegoría de la Inmaculada Concepción» Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Año 1685. Siglo XVII. Museo Colonial. _____	91
41. «Rut espigando en el campo de Booz» Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Siglo XVII. Gun Club Bogotá. _____	92
42. «Recolección del maná» Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Circa 1690. Siglo XVII. Capilla del Sagrario. _____	93
43.«Símbolo de la Trinidad» Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, atribuido. Siglo XVII. Museo Colonial. _____	95
44. «Detalle de la escultura de Hécate» Museo Chiaramonti. _____	96
45. «El Juicio Final» Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Año 1673. Siglo XVII. Iglesia san Francisco de Bogotá. _____	99

INTRODUCCIÓN

El arte es un lenguaje que representa símbolos, significados y pasiones. Nos cuenta una *historia* a través de la cual, si observamos detenidamente, podemos analizar los cambios y las permanencias de la sociedad, la vida humana, los paisajes, las guerras y los triunfos. La Historia del Arte, como vertiente histórica, nos ayuda a entender los contextos y procesos a través del tiempo, además de irrumpirnos en esa multidisciplinariedad que nos lleva a un mundo artístico maravilloso. Dependiendo de la época nos permite conocer la mentalidad, la religiosidad, la vida cotidiana, entre otros sucesos que nos narran los lienzos por medio de sus pinceladas, técnicas y diversas composiciones.¹

En el contexto religioso, la Historia del Arte es el puente que relaciona, en nuestro caso, los temas pictóricos de los siglos XVI y XVII con la devoción religiosa. Esta devoción llevó a los grandes pintores a la realización de diversas obras significativas y mundialmente reconocidas. Pero si vamos más cerca, en nuestro continente, grandes artistas tomaron como ejemplo algunas tendencias pictóricas que se estaban expandiendo de manera transcontinental. Este es el caso de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos quien fue considerado, en su momento, como el pintor más importante de Santa Fe en el siglo XVII. Su cercanía con el ambiente eclesiástico fue clave. Además, la efervescencia de sus creencias fue admirada a través del arte que nos entregó durante su devenir artístico en dicha ciudad.

No se deben dejar atrás los procesos que se vivieron en otras partes del imperio hispanoamericano. Con la llegada del arte barroco al Nuevo Mundo, todos los estilos² comenzaron a transformarse y en Nueva España, el Virreinato de los reinos del Perú y Quito, algunos artistas fueron representativos en el oficio de pintar. Gregorio Vásquez, en Santa Fe, también hizo parte de este giro pictórico durante el siglo XVII. El estilo de este pintor siempre

¹ La técnica pictórica es el método con el cual trabaja el pintor en la realización de su obra. Es el tipo de pintura, de soporte que utiliza y la forma en la que mezcla sus colores. La técnica más trabajada durante el siglo XVI y XVII es el óleo, este se compone de aceites vegetales que al combinarse con otros elementos crea una capa espesa que posteriormente es aplicada a un lienzo, o en otras ocasiones, a la madera. Por otra parte, la composición es la manera en la que se organiza la distribución de las partes integrantes de la obra. Es la línea y la forma, la simetría, el enfoque y las reglas estéticas que permiten que exista un lenguaje visual.

² El estilo define las características propias del artista y con este podemos demarcar los rasgos distintivos en su pintura.

tuvo una fuerte inspiración barroco-manierista que exploraremos en esta investigación. Para esto, debemos tener en cuenta que el barroco hispanoamericano es conocido por mezclar lo típico criollo —americano y europeo— fusionando en algunas ocasiones elementos prehispánicos. Cada pintor dio cuenta de influencias europeas, sin dejar de lado el hecho de que el pintor se encontraba ubicado en un espacio y tiempo americano, lo cual lo hizo propiamente particular.

Entonces, después de mucho indagar, este tema fue elegido a partir de un estudio concienzudo sobre Historia del Arte, y las concepciones sociales y religiosas que se daban en el mundo neogranadino. Las posiciones y contraposiciones de varios autores, estudiosos de la obra de Gregorio Vásquez, nos han llevado a un cúmulo de preguntas. Existen vacíos que se pueden explicar a profundidad, como las incertidumbres y vacilaciones respecto al estilo que manejó este pintor, y las dudas respecto a la mística detrás en su iconografía e iconología.³ Decidimos tomar en cuenta estas cuestiones de base para desarrollar la investigación, y así determinar la convergencia que se ha propuesto en este estudio, analizando los elementos característicos del estilo de Gregorio Vásquez, así como de otros artistas de la época. Además, se pretende aplicar la metodología de la Historia del Arte contextualista e iconográfica, la cual no solo se enfoca en las descripciones de las imágenes, sino de sus incidencias que van más allá de la pintura. Esto nos llevará a conocer el entorno social, biográfico y artístico alrededor de la vida de Gregorio Vásquez. Consecuentemente, conociendo el contexto histórico artístico que envolvió al siglo XVII, comprenderemos los detalles que incidieron en las influencias del pintor, lo cual será de utilidad para el óptimo desarrollo de este proyecto.

La metodología iconográfica que se ha empleado aquí ayuda a los historiadores, no solo a conocer el contexto histórico y político del momento, sino, también, a comprender al personaje específico a partir de la biografía, de su entorno, de sus creencias y de la mentalidad de la época. De la misma manera, nos asiste para reconocer y comparar las similitudes alrededor de las tendencias, las permanencias y los cambios de estas. Para esto, nos

³ La iconografía permite la descripción visual de las figuras. Según Panofsky, es la definición formal de los elementos que constituye la imagen. También es lo que caracteriza a un tema específico o lo que relaciona a un personaje con su forma de representación. La iconología, por su parte, es la interpretación que se le da a la representación visual. Aquí podemos hacer uso de la simbología como explicación abstracta del significado de la imagen.

inmiscuiremos en los conceptos y detalles que representan tanto la época, como el movimiento⁴ y la tendencia a lo largo del estudio iconográfico. Estos conceptos permitirán entender las referencias y adaptarlas, porque siempre podemos darle una resignificación al arte bajo nuestros propios ojos.

En cuanto a la aplicación metodológica, en primera instancia, se realizó una basta lectura de lo que se conocía sobre Gregorio Vásquez, identificando los vacíos en torno al tema. Posteriormente, comenzamos una recolección de pinturas para saber cuáles ya habían sido descritas y a cuáles se les podía realizar un nuevo aporte. Por lo tanto, usamos soportes digitales tales como Google Art & Culture, también recolectamos las pinturas del catálogo del Museo Colonial de Bogotá y de otros espacios protectores de estas obras. De igual manera, hicimos una clasificación por fecha, año, autor y ubicación, con el objetivo de organizarlas e identificarlas con rapidez. Las obras que se encontraron como fuentes primarias fueron pertinentemente analizadas. Se procedió a buscar en los diversos archivos los documentos que soportaron la investigación. Los más importantes a nuestro parecer fueron las partidas de bautizo, los testamentos y las denuncias que se pudieron encontrar de los diferentes pintores las cuales, una de esas, incluye a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. También se utilizaron publicaciones importantes como tratados de pintura, las declaraciones del Concilio de Trento y los libros de genealogías entre otros. Por otra parte, logramos acceder al Archivo del Museo Colonial de Bogotá donde nos permitieron rastrear las huellas de las obras de Gregorio Vásquez. Así supimos qué ocurrió con dichas obras y comprendimos el valor que tienen en nuestros días.

Por último, ingresamos a la sala de artes y humanidades de la Biblioteca Luis Ángel Arango, donde exploramos unas carpetas que muestran recortes de prensa, alrededor del imaginario que se ha creado en términos del pintor Vásquez, durante el renacer histórico que se le dio en el siglo XX. Las innumerables visitas a las iglesias santafereñas y a las tunjanas también hicieron parte de nuestro recorrido, todas engalanadas con el arte neogranadino del siglo XVII. El análisis de esta investigación corresponde a los dos años de estudio continuo del tema, por lo tanto, estudiamos una larga lista bibliográfica e historiográfica que diferentes autores aportaron respecto a Gregorio Vásquez. Las visitas a las bibliotecas caleñas,

⁴ Un movimiento delimita un rasgo característico de un tiempo histórico determinado y de una ubicación geográfica concreta.

bogotanas y tunjanas enriquecieron nuestro conocimiento, llevándonos a la capacidad de encontrar respuestas viables a nuestros objetivos.

El propósito de esta investigación es determinar, a partir de la investigación y el análisis crítico, las causas que llevaron a la convergencia barroco-manierista de la obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, elaborada entre 1650-1710 en Santa Fe, en el Nuevo Reino de Granada. De esta manera se lanzará una discusión hacia la resignificación de su pintura. Se han tomado como referencia los años 1650-1710 ya que delimitan el periodo de actividad del pintor en el que todas sus obras fueron expuestas y elaboradas. Todo esto, no sin antes realizar una revisión general de las tendencias europeas previo a la creación del barroco hispanoamericano, el cual comenzó a tomar más fuerza hacia 1650. Por lo tanto, se abordará un conjunto de pintores tanto italianos y españoles, como quiteños, cusqueños, santafereños y novohispanos. Esto nos ayudará a observar y comparar las diferencias y similitudes del arte pictórico en América Meridional, y así contrastar la obra de Gregorio Vásquez. Este pintor es nuestro foco primordial, por consiguiente, después de todo ese recorrido que va de lo general a lo específico, terminaremos haciendo un repaso por la vida y obra del pintor neogranadino. Además de esto, observaremos dónde se encuentran resguardadas sus obras y la valoración que se le ha dado a su aporte pictórico hasta nuestros días. Teniendo en cuenta todo lo anterior, finalizaremos realizando una descripción iconográfica de Gregorio Vásquez, enfocándonos en la simbología y el sentimiento religioso que se gestó en los tiempos de la corona en las indias. Esto se hace con el objetivo de identificar las características del arte de Gregorio Vásquez y comprender, de esta manera, por qué es importante su aporte y el motivo por el cual se da la convergencia de su estilo. Asimismo, llegaremos a saber lo que lo hace manierista y barroco, especialmente, lo que lo hace el mejor pintor criollo neogranadino del siglo XVII.

Quisiéramos dejar dichos los objetivos específicos para que quede claro el esquema de este trabajo investigativo. El primer capítulo consiste en el resumen del contexto histórico artístico alrededor de las tendencias y los movimientos barroco y manierista, para revelar cuáles fueron las características propias del arte hispanoamericano. En segunda instancia, explicaremos los casos de las tres escuelas de pintura más importantes de América Meridional como lo fueron la escuela cusqueña, quiteña, y santafereña, con el objetivo de contrastar la obra de Gregorio Vásquez e identificar las diferencias y similitudes de estilos

con otros artistas de la época. El tercer capítulo trata sobre la vida de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, analizaremos los rastros de sus obras hasta nuestros días, y así finalizaremos determinando los elementos característicos de su iconografía, su estilo y su técnica. Todos estos objetivos abrirán una discusión sobre la delimitación de sus influencias y convergencias, para responder a las causas que llevaron a esto, que no solo aplicaba a la realidad de Vásquez, sino, también, a la realidad artística hispanoamericana.

1. TENDENCIAS GENERALES DEL ARTE PICTÓRICO RELIGIOSO EN LOS SIGLOS XVI-XVII Y SU LLEGADA E INFLUENCIA A HISPANOAMÉRICA.

1.1. La supervivencia del renacimiento y el manierismo.

Entre los años 1530 y 1600 el manierismo se desarrolló en Italia en medio de un momento de tensión, ya que la reforma protestante estaba efectuando una crisis severa en lo que se refiere al arte, desapareciendo pinturas religiosas con las que no se estaba de acuerdo en dicha reforma. Esta iconoclasia redujo en un porcentaje considerable la realización de determinado tipo de obras, por lo que no se consideraba que se deberían idolatrar imágenes en pintura y escultura de igual manera. Antes de esto, para 1527 se dio lo que se llamó el saqueo de Roma a manos de Carlos I de España, lo que hizo que algunos pintores tuvieran que dejar su lugar de residencia y viajar alrededor del mundo.

El manierismo fue una tendencia de transición, con la cual se sentaron las bases para lo que vino después con el barroco. Lo renacentista nos había dejado ya una herencia artística hermosa, equilibrada, perfectamente alineada y colorida. No es sino en la transición manierista que se comenzaron a romper los patrones clásicos en cuanto a perspectiva y contrastes, pero también algunas permanencias se notaron a lo largo del tiempo. Lo veremos primero en las obras de Tiziano, quien vaciló entre lo renacentista y lo manierista, siendo un gran exponente de la pintura veneciana.

Tiziano en su pintura «La coronación de espinas» mostró un primer momento de dramatismo, donde sus cuerpos poseían una anatomía más desarrollada y de contraste. En el cuadro expuesto aquí vemos movimientos de mayor brusquedad, los cuerpos están manifestando un momento de tensión y son de poco modo. Los pliegues de las ropas demuestran caos, los músculos de los personajes expresan esa fuerza con la que le es puesta la corona de espinas a Jesús. Si bien no se pueden observar algunos gestos faciales, Cristo quien es el protagonista, si refleja el dolor de su sufrimiento, haciéndonos sentir su vulnerabilidad. Se debe tener en cuenta que estas características hacen parte de esa transición

entre el manierismo y el barroco. También se debe resaltar que esta pintura se realizó justo antes del encuentro ecuménico del Concilio de Trento, donde se planteó una serie de reglamentaciones que sirvieron para fortalecer la mentalidad religiosa, y de esta manera reforzó ese sentimiento de humillación y abatimiento. En esta obra se percibe ya esa estremecimiento conmovedor y emotivo que se buscaba en el espíritu de la contrarreforma.



1. «*La coronación de espinas*» Tiziano. Entre 1542-1543. Museo del Louvre.

Posterior a la vida artística de Tiziano, Caravaggio incursionó en el uso del claro oscuro como lo conocemos,⁵ solamente que Tiziano dejó ver mucho más iluminada la escena, en su intento de explorar lo que en el futuro Caravaggio logró a la perfección. No obstante, en una segunda versión de esta obra llamada «El Cristo Coronado» del año 1576, la cual fue realizada en los últimos años de vida de Tiziano, se mostró a los personajes en un ambiente frío y opaco, incluso, también podría decirse que en ese cuadro se dieron los primeros visos a lo que luego se conoció como impresionismo, debido al tipo de pincelada.

De la mano de Tiziano, su estudiante Tintoretto fue quien nos perfeccionó el concepto manierista. De Tintoretto cabe destacar dos pinturas importantes en cuanto al rompimiento de la perspectiva equilibrada del renacimiento. Aquí hablaremos de dos versiones de «La

⁵ La primera vez que esta técnica se conoció fue con Leonardo Da Vinci, aunque no fue desarrollada en su totalidad sino hasta la aparición de Caravaggio.

última cena», la primera realizada entre 1573 y 1581, y la segunda es el último cuadro pintado por Jacopo Tintoretto, elaborado entre 1592 y 1594.



2. «*La última cena*» Tintoretto. Entre 1573 y 1581. Scuola Grande di San Rocco.

La primera obra puede advertir una perspectiva diferente, una última cena separada de lo que Leonardo da Vinci plasmó. La versión de da Vinci, por ejemplo, es una versión quieta y tranquila, mucho más íntima. En este caso, además de que la escena está oscurecida, Tintoretto no hizo notar con claridad las características de Jesús como pasa con da Vinci. En esta representación Cristo está de lado y llama la atención por su gran aureola. Lo que se puede resaltar es que este Jesús mostrado aquí, no es el mismo de largo y rubios cabellos que planteó Leonardo da Vinci en el *Salvator Mundi* cerca de 1500. Se podría decir que es una pintura más cercana a la realidad del pintor, cotidiana, más no sagrada ni celestial.

En la segunda imagen se ve algo más caótico en el sentido de la perspectiva. No es equilibrada y su composición es diferente, pero, aun así, Tintoretto pudo darle protagonismo a cada persona dentro del cuadro, como si la escena hubiera sido dirigida por él mismo en la vida real. Aquí vemos un perfecto banquete ya que reparte pan y vino dentro de un lugar cerrado, al parecer en una taberna, con los invitados especiales de Cristo. El Mesías tiene un aspecto más da Vincesco, de perfil más fino, con su cabellera ya alargada. Resalta aún más debido a que, en esta versión, su aureola es de gran tamaño, es resplandeciente. La luz que

evoca esta obra es de color naranja fuerte que se mezcla con esos rayos de luz evidentes, y los trazos del pincel son bien marcados.



3. «La última cena» Tintoretto. Entre 1591 y 1594. Basílica de San Giorgio Maggiore.

Lo interesante de esta pintura de Tintoretto es que, a diferencia de los demás pintores del barroco, los querubines y ángeles que acompañan la escena son fantasmales, intentan diferenciar la presencia humana real de la celestial por medio de dimensiones. Demuestra igualmente un lenguaje simbólico que es por la gracia de Jesús que se está rodeado de la divinidad. Él mismo es esa divinidad.

Revisando lo que se estaba pintando en Italia, donde se consolidó el movimiento manierista y más adelante el barroco, podemos analizar con exactitud lo que estaba sucediendo en España y América. Sin embargo, se debe tener en cuenta que en algunas partes de España la cultura clásica no fue firme, ya que estaban rodeados, sobre todo, de influencias árabes y flamencas que se extendieron principalmente por Castilla, lugar del cual también llegaron conquistadores a territorios de las Indias. El renacimiento como movimiento artístico se extendió por Valencia y Cataluña,⁶ pero no se arraigó lo suficiente, lo que abrió paso a otros estilos y movimientos que llegaron de otras partes de Europa. Por último, se debe decir que Andalucía recibió directamente el influjo de ambos movimientos y fue la cuna de la convergencia barroco-manierista. El arte de España que llegó hasta Hispanoamérica fue

⁶ Ruta propuesta por Francisco Gil Tovar, *El arte en la España de los conquistadores*. Historia de arte colombiano, Tomo III (Barcelona: Salvat Editores, 1977)

anticlásico, no obstante, se conocen ciertos artistas de la manera en esta zona que lograron avanzar más adelante hacia el barroco.

En cuanto a pintores manieristas españoles uno de los que se tiene en cuenta es Alonso Vázquez, aunque está inscrito dentro de la pintura renacentista fue, en realidad, un pintor activo dentro del manierismo. Este pintor andaluz viajó a América en avanzada edad. Hacia 1603 llegó con su arte a lo que se conoce actualmente como México, ofreciéndose como pintor del Virrey de Nueva España.⁷ Lastimosamente no pasó mucho tiempo hasta que este pintor muriera, no sin dejar un legado de cuadros artísticos que hoy son expuestos en Sevilla, ya que no se encuentra registro alguno de obras suyas creadas en México. Pero existen otros casos de artistas europeos en Hispanoamérica, quienes posteriormente ayudaron a influenciar las técnicas y estilos que se dieron en América y especialmente en el Nuevo Reino de Granada.

Otro pintor distinguido fue Alonso de Narváez, un español sevillano que llegó a Tunja. Aunque no se ha sabido exactamente cuándo ni cómo sucedió, sabemos de su existencia ya que se le conoce por su cuadro más famoso, el cual es el único conservado a través de la historia, «La Virgen del Rosario», que en la actualidad se encuentra en la Basílica de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá. Esta obra realizó un largo recorrido desde 1562 por diferentes lugares del altiplano cundiboyacense hasta llegar a ese santuario.

Lo interesante de esta imagen es que se le atribuye un milagro. Es decir, según lo que se cree popularmente, este cuadro en sus primeros años se encontraba en deterioro por los elementos utilizados en la pintura, y por el ambiente húmedo o de extremas temperaturas. Esto fue hasta 1588 cuando fue restaurada la pintura bajo los ojos de una sevillana establecida en Boyacá llamada María Ramos, y ante una campesina que igualmente vio tal suceso. A partir de ese momento se encontró la imagen intacta sin daño alguno. Puede parecer una creencia sin sentido porque se podría pensar que hubo intervención humana para dicha renovación, pero para la población creyente, la perfección que representa esta advocación de

⁷ «Alonso Vázquez», Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Acceso el 20 de enero del 2020, <https://www.iaph.es/sys/productos/Velazquez/velazquezSevilla/pinturaSevillana/alonsoVazquez.html>

la Virgen es el milagro de la renovación y que, a partir de entonces, ha creado una devoción a lo largo de los años atrayendo a muchos fieles.



4. «La Virgen del Rosario de Chiquinquirá» Alonso de Narváez. Año 1555. Lienzo en algodón. Basílica de Nuestra señora del Rosario de Chiquinquirá.

Respecto al cuadro se sabe que a la Virgen la acompaña, en un lado, San Antonio de Padua, el cual posee vestiduras franciscanas y lo acompaña el niño Jesús. El niño Jesús fue incluido en su representación iconográfica después del Renacimiento.⁸ En esta ocasión está cargando en sus manos un libro del cual sobresale Cristo niño, mientras sus ojos entrecerrados adoran a la Virgen del Rosario de Chiquinquirá. Al otro lado está San Andrés apóstol sosteniendo tanto como un pedazo de madera, que hace parte de su cruz en X en la cual murió, como un libro que podría ser la Biblia o algún evangelio. Lo curioso es que, en la Biblia avalada por el Concilio de Nicea, suceso en el que se reconoció el cristianismo, no se tomaron en cuenta los Hechos de Andrés que pasaron a ser parte de los Hechos Apócrifos, dejando por fuera su historia. Los temas y personajes apócrifos eran considerados solo una parte de las leyendas en torno a la vida de Cristo y por lo tanto sufrían muchas veces de censura y prohibición, sin embargo «estos tienen encanto y fantasía que los otros no poseen».⁹

⁸ George Ferguson. *Signos y símbolos en el arte cristiano*. (Buenos Aires: Emecé Editores, 1956), 151

⁹ Marta Fajardo de Rueda, *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico*. (Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999), 119

La Virgen del Rosario sostiene al niño en brazos y figura adornada con una corona, dos rosarios y un cetro, ella se encuentra rodeada en oro. Según la descripción del cuadro que nos brinda la Basílica, esta obra también tiene las siguientes condecoraciones que se pueden observar como la Cruz de Boyacá, la Orden de San Carlos y la Orden del Congreso,¹⁰ lo que confirma una intervención posterior a la imagen original añadiendo estos elementos que datan de los últimos dos siglos. Esta exacta representación suele encontrarse dentro de lo común en el Nuevo Reino de Granada. Otros pintores elaboraron cuadros semejantes a la escena que hoy es objeto de devoción.

Otro importante pintor fue Angelino Medoro del cual se hablará en profundidad más adelante, principalmente de su trabajo en el Perú y de su influencia en el arte de la escuela cusqueña. Pero en este capítulo vale la pena acercarnos a su obra realizada en Santa Fe y Tunja. Este pintor era de origen italiano, por eso lo llamaban “El Romano”, pero pasó por Sevilla y posteriormente llegó a América, aproximadamente hacia 1587. Este trajo el manierismo presente en su pintar.¹¹ Fue de los pintores que se recorrió el Nuevo Reino dejando obras a su paso, que hoy por hoy se ubican en el Museo Colonial de Bogotá y en algunos recintos religiosos de Tunja. En el Valle del Cauca también se encuentran pinturas de este artista, no obstante, existen inconsistencias respecto a las contrataciones para la realización de estos cuadros. En el Museo Colonial pudimos observar de primera mano una de las obras de este pintor, «La coronación de la Virgen del Rosario».

Este cuadro es manierista en tanto se resalta la tendencia al alargamiento y el refinamiento de los cuerpos. Es equilibrada en composición, aunque con movimientos exagerados y poco naturales. La Virgen lleva su rosario, este objeto de devoción es conocido por su poder de meditación en torno a la vida mariana por medio de los misterios, originalmente elaborado con rosas de escaramujo. Santo Domingo fue quien instituyó esta devoción mariana y, por lo tanto, suele ser uno de sus atributos.¹² No obstante, esta representación de la Virgen del Rosario tiene como iconografía principal, precisamente, el

¹⁰ Descripción del cuadro por la congregación de la Basílica de la Virgen del Chiquinquirá. Acceso el 20 de enero del 2020. <https://virgendechiquinquir.com/index.php/santuario/descripcion-cuadro>

¹¹ Aunque en algunos estudios plantean a Angelino Medoro con un estilo contra manierista, en esta primera fase en la que se encuentra en tierras neogranadinas, destacaba claramente las figuras de la manera italiana.

¹² George Ferguson. *Signos y símbolos en el arte cristiano*, 247

rosario de su advocación con una cruz griega de cuatro partes iguales que representa a la Iglesia de Cristo.¹³



5. «La coronación de la Virgen del Rosario» Angelino Medoro, atribuido. Circa 1585. Museo Colonial.

Por otra parte, es interesante observar que el cabello de la Virgen está recogido, lo que no es común en las iconografías de las vírgenes puesto que el cabello suelto significa de “mujer soltera” y, por lo tanto, en este caso santas y penitentes.¹⁴

De todas maneras, la Virgen del Rosario lleva un suave velo transparente en su cabeza mientras es coronada por dos ángeles que se encuentran en edad intermedia. La Virgen está rodeada por la luna creciente, símbolo típico de María en al menos la mayoría de sus advocaciones. Se encuentra vestida de mantos rojos y verdes, este último simboliza a la naturaleza, pero también la transmisión por aquello de la meditación que conlleva usar el rosario. Tiene a Jesús en sus brazos, quien sostiene un globo el cual, en la simbología, suele llevar Dios en sus manos. En este caso se puede decir que es un símbolo de la soberanía de Cristo en la tierra. Jesús se encuentra desnudo en los brazos de su madre, con su pequeño cuerpo que Angelino pudo pintar, marcando músculos en su cuerpo alargado y de cabellos despeinados. A la Virgen del Rosario la están coronando, un suceso de gran importancia. La

¹³ George Ferguson. *Signos y símbolos...*, 243

¹⁴ La penitencia es uno de los significados que se les dan a los cabellos sueltos, relacionado con el episodio de Lucas 7:37-38. George Ferguson. *Signos y símbolos...*, 53

corona como símbolo representa la perfección, el acceso a un rango y a unas fuerzas superiores,¹⁵ es un bautismo, en este caso, en la oración.



6. «La anunciación» Angelino Medoro, firmado. Año 1588. Capilla Santa Clara de Tunja.

La obra titulada «La anunciación» está firmada por el pintor Angelino Medoro y se encuentra actualmente en la ciudad de Tunja, bajo custodia del monasterio de Santa Clara. Esta pintura posee casi las mismas características que lo descrito anteriormente, ya que vemos a la misma Virgen, o por lo menos, el mismo estilo y figura. Por esta razón, dicha obra ha permitido la atribución de otros cuadros como por ejemplo el de «La coronación de la Virgen del Rosario». Se dice que Angelino Medoro adoptó un estilo contra manierista en años posteriores, que se dio, precisamente, como una contra posición al manierismo, manifestándose así una anti manera con la cual estaba de acuerdo la Iglesia, ya que el manierismo se consideró anatema,¹⁶ debido a que en el Concilio de Trento se dieron las pautas para lo que el arte debía hacer, «tener un propósito moral y didáctico».¹⁷ Por consiguiente, el manierismo no estaba cumpliendo a cabalidad esa función. Lo que hacía el contra manierismo era regresar a la simplicidad de la pintura y rodearse de un sentimiento religioso que se ceñía más a la contrarreforma. Desde entonces es cuando se comenzó a dar el *proto barroco* que se empezó a manifestar en Italia, «contra las complejidades demasiado

¹⁵ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. (Barcelona: Herder, 1986), 347

¹⁶ Considerado algo maldito. Es una persecución de lo que se considera perjudicial.

¹⁷ John Moffit, *Las artes en España* (Barcelona: Ediciones Destino, 1999), 119

intelectuales, alegóricas y anti-naturalistas del manierismo (...) puede pensarse como un movimiento neorrenacentista».¹⁸

Entendamos que el manierismo en toda su expresión fue un momento previo al barroco pero que hizo parte de una transformación pausada, un híbrido y un punto de quiebre entre lo clásico y lo barroco, por lo tanto, pueden existir mezclas entre estos dos movimientos. Sin embargo, en el caso de España debemos tener en cuenta el resto de las influencias del arte portugués, flamenco y morisco, entre otros que llegaron y se distribuyeron por toda la península ibérica y posteriormente en el Nuevo Reino de Granada.

1.2. El barroco europeo como tendencia pictórica.

El barroco fue un movimiento pictórico cargado de misticismo, muchos otros lo vieron como una degeneración de mal gusto o algo que nos inspiró exaltación, pasión y temor. No obstante, a pesar de ese carácter oscuro y a veces peyorativo brindado por la época, el concepto del arte barroco se fue reinventando para volverse más sofisticado y dinámico. Pero debemos observar lo que lo caracterizó e hizo único en su composición. Este estilo ha sido distinguido por su crueldad, no por su contenido en sí, sino por la técnica que emplearon diferentes artistas al plasmar una obra que la hace ver llena de elementos, en su mayoría, trágicos.

A partir de los últimos años del *cinquecento* el barroco se popularizó en Europa gracias a la contrarreforma y su arte religioso, esto le dio el impulso suficiente para que los artistas más aclamados de la época dejaran de lado el arte renacentista y manierista, y así darle muerte a lo considerado profano. Sin embargo, según Mâle «no se puede generalizar que se condenó el genio del renacimiento a partir de la contrarreforma, más bien, se tuvo como objetivo devolverle la decencia al arte religioso».¹⁹ Si miramos un poco el Concilio de Trento, realizado entre 1545 y 1563, vemos que sus decretos proclamaban el buen uso del

¹⁸ John Moffit, *Las artes en...*, 119

¹⁹ Émile Mâle, *El arte religioso de la contrarreforma: Estudios sobre la iconografía del final del s. XVI y de los ss. XVII y XVIII* (Madrid: Ediciones Encuentro, 2002), 18.

decoro «que no se pinten o adornen las imágenes con hermosura escandalosa».²⁰ No obstante, el arte barroco se representaba de tal manera que explotaba cada técnica del pintor de modo extraordinario. Todos los elementos quedaban expuestos para realizar grandes pinturas que cada vez se fueron alejando de lo aparentemente profano, acercándose más a las imágenes religiosas para corresponderles el honor y la veneración que el Concilio había exigido. En este sentido, el arte fue usado para propagar la fe, después de la gran crisis efectuada por la reforma protestante; así lo expone Ignacio López de Ayala,

«se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración, no porque se crea que hay en ellas divinidad —como hacían en otros tiempos los gentiles que colocaban su esperanza en los ídolos— sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas; de suerte que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos».²¹

A raíz de estos acuerdos comenzó una consolidación del movimiento barroco. Además, se añadieron unas pautas para pintar el arte religioso o evolucionarlo, disminuyendo notablemente el sentimiento antropocéntrico propio del Renacimiento, como época y como movimiento artístico. Se podría decir, en palabras de Víctor Lucien que,

«el mismo Concilio de Trento retuvo del Renacimiento más de lo que se ha dicho, sus teólogos tenían demasiadas afinidades con el humanismo, sin embargo, sí hay una reacción a veces brutal contra el espíritu sensual o pagano del renacimiento, dando un nuevo estilo a la vida artística».²²

El barroco contrapuso a lo renacentista, pero sin desaparecer del todo cierta inspiración clasicista que se percibió en algunos pintores más adelante, sobre todo en Francia donde la pintura se quedó detenida en el tiempo durante el siglo XVII y donde aún manejaban

²⁰ Ignacio López de Ayala, tr., *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, con el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma publicada en 1564*. (Barcelona: Imprenta de D. Ramón Martín Indár. 1847), 332

²¹ Ignacio López de Ayala, tr., *El sacrosanto y ecuménico Concilio...*, 330

²² Víctor Lucien Tapie, *Barroco y Clasicismo* (Madrid: Catedra, Ensayos de arte, 4 edición, 1991), 69

estilos manieristas. No es sino hasta 1640,²³ o incluso después, que se dio un resurgimiento de las artes. Aun así, los principales exponentes se formaron en la Academia Francesa de Roma fundada apenas en 1666, lo cual logró darles un impulso a los pintores franceses a partir de estos años, y consecutivamente evolucionar a lo que se conoció como rococó²⁴ ya avanzado el siglo XVIII.

El barroco tenía entonces en su esencia el ser dramático, el poner en el lienzo los puntos culminantes de los hechos, y la oscuridad en medio de luces divinas que destellaban las figuras, santificándolas y desatando el fervor que estas provocaban en la sociedad. En el continente europeo uno de los pintores más destacados fue Caravaggio, el cual introdujo en su arte el uso del claro oscuro, aunque tuvo un influjo renacentista del cual no se pudo escapar con facilidad. Este pintor empleó en sus obras una perfecta anatomía, a veces tan natural que disgustaba a más de uno pero que contrastaba con su ejecución tenebrista, narrando una historia visual de alto impacto. En España, por otra parte, triunfó la escuela andaluza y sevillana de la cual Gregorio Vázquez también se inspiró.

Por ejemplo, tenemos a los pintores Francisco de Zurbarán y Diego Velázquez, quienes fueron los pintores que mejor representaron el movimiento barroco español. Zurbarán se inmiscuyó en las artes religiosas dotándolas de misticismo, alejándose de una teatralidad exagerada, tuvo una gran habilidad colorista y fue, además, un gran exponente del bodegón durante el Siglo de Oro español.²⁵ Zurbarán fue un perfecto expositor del tenebrismo enfocado hacia lo monástico, pero también hacia lo mitológico romano creando una serie de cuadros sobre Hércules. Este pintor no solo plasmó temas religiosos sino también históricos, como por ejemplo la obra «Defensa de Cádiz contra los ingleses» donde mostró su habilidad para la perspectiva, el paisaje y por supuesto su realismo en cuanto a la anatomía y las caras de los protagonistas.

²³ Fecha propuesta por Germain Bazin. *Barroco y Rococó*. Tr. por José Luis Fernández-Villanueva. (Barcelona: Ediciones Destino, 1992), 113

²⁴ Movimiento artístico que fue iniciado aproximadamente en 1730 en Francia. En este predominaron los temas mitológicos, la naturaleza, cuerpos refinados y desnudos puestos en un sinfín de luz y suaves colores.

²⁵ «Francisco de Zurbarán» Museo del Prado, consultado en <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/zurbaran-francisco-de/dbb34f90-243e-4231-b956-afd06a87463c> 18/07/19



7. «Cristo Crucificado, con un pintor». Francisco de Zurbarán. Circa 1650. Óleo sobre lienzo. Sala 010ª. Museo del Prado.

Este cuadro de Zurbarán fue pintado en la segunda mitad del siglo XVII. Aquí Zurbarán encontró su estilo y sobre todo decidió hacer lo que parece un autorretrato, aunque se sabe también que el pintor en la obra es san Lucas. Esto hace parte de una gran discusión ya que san Lucas, de forma anatómica, es representado con ciertas características y se cree que aquí el pintor pudo haber añadido algunos de sus propios rasgos distintivos, tal vez no demasiado literales. Zurbarán demostró la importancia de la pintura en el arte religioso, puesto que san Lucas es el patrono de los pintores, quien retrató en varias oportunidades a la Virgen María y a Jesús. De la iconografía con la que se suele presentar a san Lucas el evangelista se encuentra nada más su paleta para pintura, pero en otras ocasiones, sus atributos son el buey alado, el libro del evangelio, y el retrato de la Virgen pintando en su mano.²⁶

Por el lado de Velázquez podríamos hablar de la magnificencia de su estilo. No solo plasmó trazos tenebristas sino, también, naturalistas. Además de esto fue pintor de cámara y de corte, trabajando personalmente para el rey Felipe IV, inmortalizando así, en los pasillos reales, la imagen de los personajes principales en la corona española. Este pintor no solo se centró en el ya conocido barroco, sino que decidió explorar y experimentar algunos tipos antiguos de iluminación inspirados de sus viajes a Italia, y esto fue fortaleciendo

²⁶ George Ferguson. *Signos y símbolos en el arte...*, 190

enormemente su propia identidad estilística, convirtiéndolo en el pintor más aclamado de la época.²⁷ Cabe aclarar que sus obras no estaban inmersas en el ámbito eclesiástico, solamente en un primer momento pintaba cuadros como «La Inmaculada Concepción», «La adoración de los magos», «La cena de Emaús», algunos santos como «Santo Tomás», «San Juan en Patmos» y mezclas de temas sagrados con bodegones en la obra «Cristo en casa de Marta y María». Es hasta años siguientes que sus inclinaciones fueron más retratistas, e incluso sorprendió pintando tanto «La fragua de Vulcano» como «El triunfo de Baco», sugiriendo un conocimiento y estudio del clasicismo romano-boloñés.²⁸



8. «Inocencio X». Diego Velázquez. Año 1650. Óleo sobre lienzo. Galleria Doria Pamphilj.

En este cuadro, por ejemplo, vemos uno de los muchos retratos que Velázquez realizó a lo largo de su oficio. Esta en particular es una obra pintada directamente en Roma, Italia, en uno de sus viajes hacia esas tierras. Diego Velázquez gozaba de fama en España, fue criado pintor de Felipe IV, que desde 1640, su reinado se empezó a debilitar debido a conspiraciones independentistas y sublevaciones. Velázquez ya era reconocido en Europa e Inocencio X le ordenó un retrato lo cual le dio aún más distinción, ya que la precisión y la técnica utilizada en esta obra fue tal que el mismo Inocencio X quedó sorprendido ante tal habilidad exclamando *¡troppo vero!*.²⁹ Se puede tener certeza de que esta obra fue pincelada

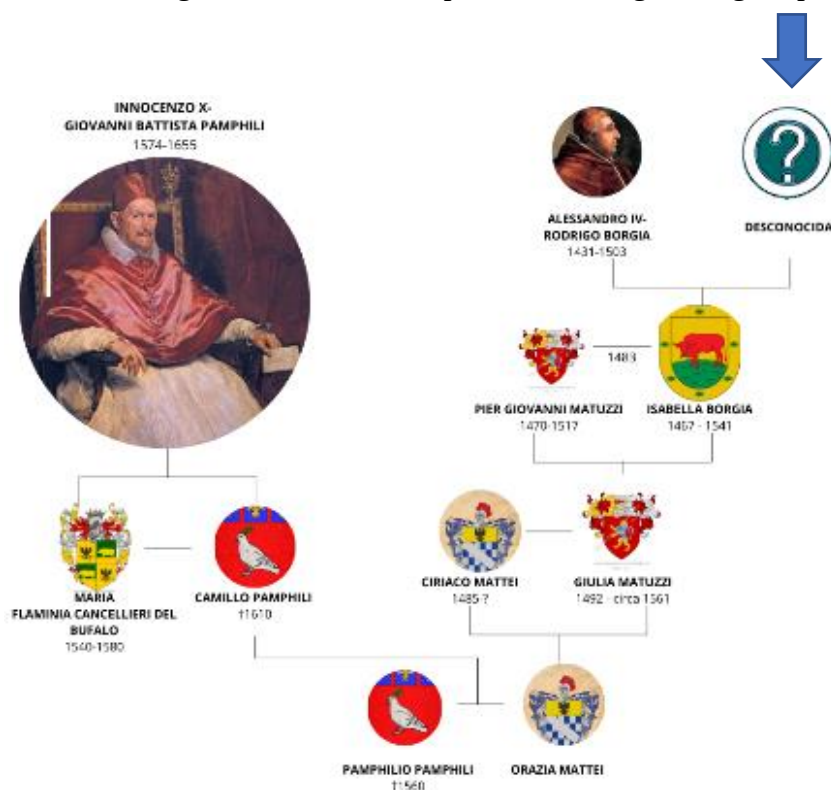
²⁷ Jonathan Brown y Carmen Garrido, *Velázquez. La técnica del genio*. (Madrid: Ediciones Encuentro, 1998).

²⁸ Diego Angulo Íñiguez y A. E Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. (Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1983), 104

²⁹ Esta referencia se encuentra en un libro literario que se llama *Tropo Vero* del autor Andrés Trapiello. Aquí él mismo acepta que no hay una fuente documental en la que se demuestre esta exclamación, no obstante, hace

por Velázquez «(...) *Innocenzo X Per Diego de Silva Velázquez dela Camera di S. Mt^e Catt^{ca}*».

Innocenzo X en realidad llamado Giovanni Battista Pamphili, provenía de dos familias ilustres, por un lado, los Pamphili, nobles con los cuales compartía una descendencia más reciente, y por otro, compartía lazos de sangre directos con los Borgia, al ser el tataranieto de Isabella Borgia. Se ha realizado pues un árbol genealógico para entender su origen.



9. «Árbol genealógico de Inocencio X». María Camila Tolosa Escobar. Realizado para la investigación.

Inocencio X venía de una familia renombrada respecto a su lejana relación con el papa Alejandro IV. El aporte de los Borgia fue valioso para el desarrollo del ámbito artístico, exaltando a pintores destacados del renacimiento.³⁰ El papado de Inocencio X fue de 1644 a

parte de una historia oral, algo escuchado en el instante en el cual Innocenzo X vio su propia pintura, que significa “demasiado veraz” para referirse a que había quedado exactamente como lucía él mismo.

³⁰ En la primera parte vemos que no existe conocimiento sobre la madre de Isabella Borgia (a Isabella no debe confundirse en absoluto con Isabel de Borja, religiosa valenciana de 1498) puesto que no se confirma que sea Vanozza Cattanei sino una de las cuantas amantes de él. Mas abajo podemos observar que Guilia se casó con Ciriaco, este último fue uno de los más importantes coleccionistas de arte romano de su época. Esto nos lleva a Orazio casada con Pamphilio dando por hijo a Camillo Pamphili, como se había mencionado anteriormente, esta es una familia que goza de mucha fama y renombre. Camillo junto a María le da un impulso a su apellido con su hijo Giovanni Battista, conocido hasta su muerte como Innocenzo X.

1655, una de las cosas que le representaron fue su excelente relación con España lo cual trajo muchos beneficios, pero también provocó disputas con Portugal. Después de la firma de la Paz de Westfalia para 1648 se dio, en primera instancia, un nuevo resurgir europeo y una unión de naciones. Sin embargo, esto perjudicó al papa Inocencio X ya que se vio obligado a no interferir en relaciones políticas por un tiempo. A pesar de que este Papa estaba justo en medio de una transición artística, no fue sino su sucesor Alejandro VII quien estuvo a cargo de grandes obras arquitectónicas de la mano de los mejores como Bernini, quien fue un excepcional escultor, pintor y arquitecto el cual gozó de la mejor relación con él. Todos estos sumos pontífices tenían una gran conexión con España, por supuesto, posteriormente, durante el papado de Alejandro VII, el reinado de Carlos II no quedó absuelto de problemas políticos por el momento coyuntural que pasaba Europa en ese momento. A pesar de esto, en su vida familiar, Carlos II sabía bien la importancia artística que poseía en su palacio, dejando en inventarios³¹ piezas de arte maravillosas, principalmente de la escuela flamenca y veneciana que tanto guardó con recelo su padre Felipe IV, empleador inmediato de Diego Velázquez.

Mientras en Madrid se vieron esas influencias mencionadas anteriormente, en Andalucía se encontraron artistas como Bartolomé Esteban Murillo de la escuela sevillana-andaluza, donde podemos notar cierta similitud en el trabajo de los colores que manejó el pintor neogranadino Gregorio Vázquez. Murillo a diferencia de Velázquez, a pesar de encontrarse en el mismo reino, demostró habilidades para los paisajes y efectos atmosféricos determinantes dentro de sus composiciones celestiales. Muchas de sus obras y retratos se encontraban fuera de lo religioso,³² pero, aun así, la cantidad de temas sagrados son suficientes para llevarnos más cerca a la inspiración que Vázquez tomó de él. «Murillo gozó de alta fama que traspasaba el mar Caribe y Atlántico, hasta tierras de las indias, inspirado por los grandes *Rubens* y *Rembrandt*.»³³ En este sentido, hubo también influencias flamencas en lo que llegó a este lado del mundo. El flamenco estuvo aún más inmerso en España que lo renacentista e incluso barroco, sobre todo porque Flandes fue un foco cultural de importancia y Amberes un potencial centro de casas de grabados, por lo menos en el Nuevo

³¹ Se puede investigar para más información: Testamentaría del rey Carlos II. Inventarios reales, Tomo II. Madrid: Museo del Prado, 1981.

³² En este caso solo se trataba de pintura popular o de género, del pueblo en actos cotidianos.

³³ Ministerio de Cultura. *Murillo (1617-1682). Catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado, 8 octubre-12 diciembre, 1982.* (Madrid: Fundación Juan March, 1982),60

Reino de Granada, la casa Plantin Moretus era la que se encargaba de los envíos a América por concesión del rey Felipe II.³⁴



10. «*San Juan Bautista Niño*». Bartolomé Esteban Murillo. Circa 1670. Óleo sobre lienzo. Sala 017. Museo del Prado.

Una de las cosas más interesantes de esta pintura es que Murillo comienza a confluir su estilo, que va desde lo más renacentista hasta el flamenco, inspirado por Rubens. Por supuesto manejó un temario devocional barroco en este cuadro, pero continuamente fue representado dentro del arte del renacimiento y manierista en años anteriores, así que exploró este pasaje del Evangelio de San Lucas sobre el niño Juan Bautista «el niño crecía y se hacía fuerte espiritualmente, y vivió en los desiertos hasta el día en que se dio a conocer a los israelitas».³⁵ Cabe resaltar que Murillo se destacó por su amor hacia la representación infantil en su arte, por ejemplo en «El niño Jesús dormido sobre la cruz», «Sagrada Familia del pajarito», «La Virgen del Rosario», «Santa Ana enseñando a leer a la Virgen», «El Buen Pastor», «La Virgen con el Niño y Los niños de la concha». Estas son algunas de las obras que se encuentran en el Museo del Prado. Se aprecia en casi cualquiera de sus pinturas algún niño o niña que acompañan a otros santos, o son los protagonistas, sin contar a todos los querubines que adornaban cada escenario que Murillo pintaba.

³⁴ Marta Fajardo de Rueda, *El arte colonial neogranadino...*, 40

³⁵ Evangelio según San Lucas 1: 80. Dios habla hoy N. Testamento. (Bogotá: Sociedad Bíblica Colombiana, 1993), 85

No se conoce cuadro de Murillo parecido a los de Gregorio Vásquez, sin embargo, es pertinente resaltar su obra debido a las vertientes que se dieron en la misma época con otros estilos. El más parecido es el cuadro de la «Visión de san Francisco en la Porciúncula», en el que se muestra un manejo de colores similares a los usados por Vásquez, la anatomía y posturas que utilizó en sus pinturas concuerdan con el tipo que se dio aquí en Hispanoamérica. Gregorio Vásquez pintó en varias ocasiones a san Francisco, dotándolo de dramatismo en algunos sucesos. En otros solo se dedicó a retratarlo. Murillo llenó la escena de colores vívidos en la parte superior, por supuesto, por el momento celestial que estaba pasando, esa visión en la que aparece Cristo junto a su madre bendiciendo su santidad. En la parte inferior, utilizó colores más opacos, sin embargo, todo lo que compone la escena la hace ver cálida, milagrosa, un momento íntimo que muestra la conexión divina con la mortal.



11. «Visión de san Francisco en la porciúncula». Bartolomé Esteban Murillo. Entre 1670-1680. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. No expuesto.

Digamos pues, que el barroco fue una tendencia de grandes posibilidades y vertientes. Ya vimos anteriormente que fue dramático y ostentoso. Fue un movimiento lleno de revuelo, de cambios sociales y de crisis, pero de gran dinamismo. Si se ve más allá de lo representado, en el barroco predominaron los colores y contrastes para resaltar las profundidades y perspectivas, dándole una mayor narrativa a la historia visual. Sin embargo, no se puede decir que generalmente el barroco gozó de características tétricas a cargo de la teatralidad concebida por Murillo, esa solo fue una cara de la moneda ya que, por otro lado, otros pintores

plasmaron una suavidad mucho más femenina en cuanto a los colores, evocando ideales aún clasicistas.

Como menciona el autor Víctor Lucien Tapie, el Barroco no traduce ninguna irregularidad, imperfección o rareza en el modo de pensamiento. El barroco como movimiento pictórico estuvo en busca de lo universal, conteniendo inigualables vertientes que no se deberían someter a una categoría específica, «para este arte monárquico, de aplicaciones diferentes de un país a otro, las fuentes son las mismas: los modelos antiguos y los tratados de doctrina que enseñan los medios de proceder con su imitación».³⁶ Vemos que el barroco como tendencia y movimiento no es igual en todo Europa, y con mayor razón denota una diferencia marcada en Hispanoamérica, donde podemos encontrar que existieron artistas coetáneos de estas épocas que no tienen todas las características del barroco.

1.3. Convergencias en el arte hispanoamericano.

Durante la colonia, en lo que respecta a Hispanoamérica y el Nuevo Reino de Granada, se debería tener en cuenta que hay otro proceso que, a pesar de ser influenciado e inspirado por las artes europeas, tiene su propio curso y su propia identidad. El barroco, según Francisco Gil Tovar «es una forma de pasión y sensualidad ante la naturaleza, con aspectos crueles y violentos lo cual está lejos de verse en la obra de Gregorio Vásquez, que aceptaba lo renacentista, tranquilo, sereno y calmado, estaba hecho para lo dulce».³⁷

El arte en Hispanoamérica es diverso y no debería ser valorado en su totalidad bajo los conceptos europeos del barroco. Sobre todo, porque es diferente dependiendo del pintor, de su escuela e influencia ya que casi no se mencionan las diversas vertientes que se desarrollaron. A nosotros no llegó esa esencia del Barroco como época, solo se nos impuso una mentalidad si se puede llamar barroca, y en cuanto a la pintura solo recogimos las sobras de lo que llegaba ya que se replicaba casi con exactitud la obra original. Por supuesto, existe

³⁶ Víctor Lucien Tapie, *El barroco*, (Buenos Aires: EUDEBA, Biblioteca Cultural Colección Lectores, 1963), 6-43

³⁷ Francisco Gil Tovar, *La obra de Gregorio Vásquez* (Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1980), 13

quienes han realizado un mestizaje con los modelos europeos, podría ser algo más propio de nuestras tierras. El aparente barroco que llegó desde España fue fundamental para arraigar la tendencia del siglo XVII, y en muchos pintores causó un fuerte mestizaje de culturas. Pero uno de los errores que se cometen con frecuencia, es generalizar que todo arte barroco hispanoamericano responde a estos determinados mestizajes, o también que, por ser directamente influenciados por un barroco ítalo-español, nuestro arte no tiene una propia identidad. En el caso de Gregorio Vásquez, él era uno de esos artistas cercanos a lo indígena, pero aprendió de ellos el uso de algunos elementos para sus obras.

En algunos estudios se dice entonces que el barroco que se dio en la colonia neogranadina fue manso, de sutilezas teológicas, humilde y frío. Es también reprimido, entre otras palabras es un barroco “de repisa” sin furia y sin locura.³⁸ El barroco hispanoamericano aclamaba una identidad propia, no ajustándose al proceso que se vio en Europa. Como lo menciona la autora Carmen Bustillo, mientras Europa y España avanza hacia el neoclasicismo, en América y México se produce un ultra barroco.³⁹ El arte que se encuentra en este lado se vuelve, en este momento, atemporal. En la escuela santaferña del siglo XVII, a la cual perteneció Vásquez, también se pudieron notar diversas tendencias dentro de la misma. Pero es necesario resaltar que, precisamente por responder a los conceptos europeos, quedaron en segundo plano aquellos movimientos que transformaron nuestra propia realidad colonial. En efecto, debemos comenzar a analizar que es el arte europeo el que llega a América, por medio de pintores provenientes de lejanas tierras que propagaron los conocimientos, las técnicas y simbolismos que posteriormente se aprendieron en el oficio de pintar, a través de pinturas traídas por encomenderos y misioneros, camino directo al adoctrinamiento. Pero no debemos desconocer toda la historia artística que nos acompaña detrás, la poco escrita y hablada, el arte precolombino y prehispánico. Esa es nuestra raíz y por supuesto, de ahí vamos a partir para conceptualizar otras tendencias y estilos que surgieron en el Nuevo Reino de Granada y que dan lugar para un debate sobre lo llamado *arte español*, encontrándose ubicado en otro continente.

³⁸ Compañía Central de Seguros, *Arte y artistas de Colombia: una contribución a la divulgación del arte nacional* (Bogotá: G. Páez D. Editores, 1972), 20

³⁹ Carmen Bustillo, *Barroco y América Latina, un itinerario inconcluso* (Caracas: Equinoccio, 1996), 67

Muchas veces desconocemos nuestra propia realidad y negamos nuestras raíces que acompañaron un proceso misional. Esa incorporación forzada de otra cultura dio cabida para el nacimiento de lo mestizo donde solo se encontraba lo nativo indígena. A través de las imágenes se transmitían sentimientos de religiosidad, pero ¿qué nos hace pensar que ese sentimiento no se encontraba ahí —tanto religioso como espiritual— con anterioridad?, si el arte también hacía parte de sus vidas desde la época prehispánica, y en efecto, se aprecia lo rupestre en tanto lenguaje, al igual que el arte post conquista es el lenguaje del cristianismo devocional.

El protagonismo de los indígenas en el arte, al menos en el Nuevo Reino de Granada, no se vivía a través de lo que ellos expresaban en los lienzos. Ellos eran solo una mano de obra y un canal de aprendizaje de aquellos pintores que querían manejar ciertos elementos naturales que nunca hubieran podido perfeccionar de la mano de algún maestro español. En tierras neogranadinas, si bien hubo alguna que otra influencia indígena en el campo artístico, sobre todo en las otras artes distintas a la pintura, no se compara a las maravillas creadas en el Cusco y Nueva España, lugares que, hasta el día de hoy, tienen aún más viva la aceptación de su ser aborigen. En aquellas zonas podemos encontrar cuadros que no solamente fueron elaborados por indígenas o mestizos, sino que también se vieron temas mestizos en ellos como resultado de un sincretismo indo-español. Lastimosamente, en la mayoría de los estudios históricos se invisibiliza el aporte africano respecto al arte, ya que fue escaso, pero este también hace parte de lo mestizo, lo que nos abre una reflexión acerca de la restricción de la historia solo a ciertos grupos o personajes, apartando los elementos culturales y artísticos que han dejado a lo largo del camino.

Por el lado de lo indo-mestizo, según Francisco Stastny, este «se sustenta en tres argumentos: la supervivencia de motivos precolombinos, la continuidad atávica de una “sensibilidad” aborigen y la incorporación de elementos de la flora y fauna regionales en el estilo ornamental.»⁴⁰ Es claro que muchos de los autores que se han mencionado o mencionarán no fueron expertos en temas mestizos, pero por suerte se podrá observar un ejemplo de esto y así identificar la diferencia.

⁴⁰ Francisco Stastny, «¿un arte mestizo?» En *América latina en sus artes*. Ed. por Damián Bayón (México D.F: Siglo XXI editores, 1974), 162



12. «La Virgen de Guadalupe» Anónimo. Archivo del Museo de la Basílica de la Virgen de Guadalupe.

Uno de los casos más representativos —y a la vez, controversiales de la historia religiosa y del arte novo hispánico— es la imagen de la Virgen de Guadalupe. A través de los estudios realizados por adoradores y críticos se puede decir que posee un sincretismo notorio. Por el lado místico, la Virgen *morena* fue vista por Juan Diego en el cerro del Tepeyac, lugar donde surge la tradición en el año 1531. Para demostrar que decía la verdad y que se debía construir una ermita para su adoración, pidió a la Virgen que le ayudara, la cual se le apareció en su ayate o tilma.⁴¹ Vamos a detenernos en este punto para comentar que, aparentemente, no se encuentra rastro alguno de pintura o de pincel en esta imagen, según científicos. Por el otro lado, la afirmación sobre que un indio llamado Marcos⁴² fue quien pintó a la Virgen *Celeste*, fue mencionada por Francisco de Bustamante en el año 1556, bajo testigos⁴³ del sermón celebrado en el convento San Francisco de México a manera de respuesta a lo propuesto por Alonso Montúfar, arzobispo y ya creyente del milagro guadalupano. Aquí es cuando aparece la figura de este pintor nativo relacionado con la Virgen de Guadalupe. Según la investigación realizada por Gisela von Wobeser, los antecedentes iconográficos de la guadalupana provienen de una influencia flamenca-

⁴¹ El ayate es una herramienta para la recolección de cosechas que se utilizaba con regularidad en Mesoamérica. Lo correcto sería llamarle tilma, esta refiere al *tilmatli*, una prenda usada por hombres en tiempos de la colonia temprana.

⁴² También conocido como Marcos Cipac de Aquino.

⁴³ «Denuncias sobre la casa de nuestra señora de Guadalupe» En *Testimonios históricos guadalupanos*. Ed. por Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda (México: Fondo de Cultura Económica, 1982), 43-141.

alemana, lo que haría posible la mano humana en la creación de la imagen de la Virgen. En su trabajo nos muestra distintos tipos de grabados de la *mulier amicta sole* que tiene «la luna creciente bajo sus pies, los rayos del sol en forma de mandorla que rodean su cuerpo y la corona de 12 estrellas sobre su cabeza.»⁴⁴ A partir de esto vamos a realizar un análisis iconográfico para acercarnos más a dicho sincretismo que se propone aquí.

«Apareció en el cielo una gran señal: una mujer envuelta en el sol, con la luna bajo de sus pies, y una corona de doce estrellas en la cabeza. La mujer estaba encinta, y gritaba por los dolores del parto, por el sufrimiento de dar a luz.»⁴⁵ De ahí se han inspirado diversos pintores para representar a la Virgen en muchas de sus advocaciones. En otras ocasiones, en este tipo de interpretaciones la Virgen lleva a su niño en brazos; se encuentra rodeada de ángeles, de orantes, de animales o de naturaleza. Lo que podemos observar en esta imagen de la guadalupana es que posee ciertos elementos: la luz que le rodea llamada mandorla, la luna creciente como principales características y las estrellas que hacen parte de su largo manto verde. Además de esto, un ángel se encuentra cargándola con dificultad mientras sus alas de águila se encuentran extendidas, alas de color verde, blanco y rojo que hoy hacen parte de la bandera nacional mexicana.



13. «Estatua de Coatlicue». Museo Nacional de Antropología de México. Ph. Luidger.

⁴⁴ Gisela von Wobeser, «Antecedentes iconográficos de la imagen de la Virgen de Guadalupe», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 37, núm. 107, (2015). Consultado en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36941590007>

⁴⁵ Apocalipsis 12: 1-2. Dios habla hoy. (Bogotá: Sociedad Bíblica Colombiana, 1993), 368

Ahora bien, se cree que esta advocación fue el resultado de un sincretismo a raíz de que las investigaciones arrojaron que, antes del tiempo de la conquista existía, en dicho cerro del Tepeyac, un templo de culto hacia la diosa mexica Coatlicue o Tonantzin. Por tanto, este lugar gozó de una profunda devoción. Fue en este lugar, bajo las estrellas de este cerro, donde habría sido posteriormente la aparición sagrada de la guadalupana, y donde se construyó la ermita que rendiría adoración a ella en 1531. Otra situación para tener en cuenta es que la Virgen de Guadalupe posee características físicas similares a la población de, en ese entonces, Nueva España. Como antes hemos mencionado, fue una manera de atraer lealtad y consolidar una creencia católica, por medio de la evangelización, a aquellos que tenían una cosmovisión y una cosmología distinta y ancestral. Por consiguiente, es llamada la Virgen morena, lo que de por sí, ya la hace perteneciente a ese América Hispano que se estaba formando a través de una cultura y una religión mestiza.

En el lado de las creencias mexicas es una diosa madre la cual se encuentra rodeada de serpientes. Este animal ha sido fundamental en diversas mitologías, en este caso representa la tierra, el agua y la fertilidad femenina, es por esto por lo que es la madre de los dioses quien fue embarazada por Huitzilopochtli el dios del sol. Tanto esta diosa como la Virgen fueron madres sin *pecado* de concebir, son las madres que protegen las tierras mexicanas. En el caso de la imagen de la tilma de la guadalupana, la Virgen lleva un listón negro alrededor de su estómago, lo que quiere decir que se encuentra embarazada. Según las creencias mexicas, las mujeres lo usaban para mostrar su futura maternidad. También se encuentran algunas similitudes al decir que la misma fecha de aparición de la Virgen de Guadalupe es el 12 de diciembre, día en el cual se le rendía culto a Tonantzin Coatlicue.⁴⁶

Retomando la descripción de la Virgen de Guadalupe, en la parte inferior es cargada por un ángel con alas de águila, este animal es solar y representa al poder. Cuando se junta la serpiente con el águila se complementan. Sin embargo, es la serpiente la que termina siempre *subyugada*. En este sentido, la Virgen de Guadalupe subyuga a las serpientes, por ende, lo que representa a Tonantzin Coatlicue. Podemos también observar en el vestuario de

⁴⁶ Empero, representantes de la Iglesia católica proponen que la verdadera fecha de culto a esta diosa Tonantzin es el 22 de diciembre, ya que es en esta fecha en la que se celebra el solsticio de invierno y, a nivel universal, se ha practicado en el paganismo por siglos, pero considerando que hubo conversión de las celebraciones paganas a las cristianas, las fechas pueden sostener una similitud de dichas festividades.

la Virgen, ciertos pétalos y adornos que también harían parte del imaginario indígena sobre el universo. Todo esto puede darnos indicios de la mezcla que se utilizó para mostrarse una adoración católica y permitida por la Iglesia, lo que hizo la evangelización más fácil para los misioneros, aunque fue un continuo proceso de ensayos y errores, así se crearía una identificación de algo ya conocido, y el acercamiento a este cambio de cultura sería mucho más genuino.

En la iconografía europea, como lo propone Gisela von Wobeser, ya se conocían grabados e imágenes iconográficas similares a lo que se ve en la Basílica de la Virgen de Guadalupe, pero las hay de distintas advocaciones y nombres, como se refiere más abajo en la xilografía propuesta por dicha autora. Con la llegada de este tipo de grabados a América muchos de los pintores se inspiraron para tomar dichas características, y de esta manera convertirlas a una representación más arraigada a la cultura nativa. Por lo que se puede ver, la xilografía data de una fecha anterior a 1531 y se mantienen casi exactamente los mismos elementos propuestos, en la imagen que hoy se conoce de la Virgen de Guadalupe, con la diferencia de que la guadalupana no tiene al niño en sus brazos y su cabello se envuelve debajo de un velo, mostrando buen modo. Mientras que «La Virgen de la Gloria de Berlín»⁴⁷ se ve rodeada de ángeles, palomas y de una gran corona que le es puesta, mientras brilla con su mandorla y la sostiene el mismo estilo de ángel que sostiene a la Virgen de Guadalupe.

⁴⁷ Gisela von Wobeser, «Antecedentes iconográficos», figura 3.



14. «*La Virgen en la gloria de Berlín*» Anónimo. Circa 1420. Xilografía. Colección Fotográfica del Warburg Institute. Londres.

Esto no quiere decir que se anule la perspectiva novohispana creyente que nació bajo la Virgen de Guadalupe puesto que, con su aparición, las personas devotas le atribuyeron milagros y comenzaron a asistir a la ermita desde todas partes de Nueva España, a manera de penitencia. Hay un gran debate donde diversos estudiosos han apuntado a realizar pruebas químicas y científicas, también se ha desmentido que no existió dicho templo de culto mexica en el cerro de Tepeyac, otros buscan arduamente quien fue este pintor indio llamado Marcos del cual no se tiene, ni siquiera, su nombre exacto. Lo que es certero es que la Virgen de Guadalupe ha sido la advocación más aferrada a la cultura mexicana, la cual, posteriormente, sentó las bases para una identidad nacional que efectivamente se ha mantenido hasta el día de hoy, como una de las muestras más fehacientes de una religión mestiza y de un marcado sincretismo.



15. «La Virgen de Guadalupe». Anónimo. Siglo XVII. Óleo sobre metal. Museo Colonial.

No se puede decir con exactitud que en el Nuevo Reino de Granada era común lo de la representación mestiza de esa misma manera. Más bien, en el caso de la Virgen de Guadalupe se comenzaron a realizar versiones y a pincelar pinturas que se resguardan hoy en los museos coloniales. Por el contrario, en Cusco se dieron casos parecidos de apariciones milagrosas de la Virgen sobre los incas. Es el caso de la Virgen del Cusco. Carol Damián nos muestra en su investigación de la Virgen de los Andes, cómo se realizó la conversión de los incas, pasando de la adoración a Inti, su diosa del sol, a la Virgen María.⁴⁸ Nos trae entonces a colación que, según las historias de Garcilaso de la Vega,⁴⁹ esta Virgen se apareció como una vencedora en contra de sus deidades incas. La Virgen socorrió una batalla entre los nativos y españoles en el Templo de Suntur Huasi —documentación no confirmada— protegiendo a estos últimos. Sin embargo, deslumbró tanto con su presencia que los incas de inmediato se subyugaron a ella. Nos enseña también una serie de dibujos relacionados a esta historia que se pueden consultar en su trabajo de investigación. Todo eso fue suficiente para la veneración a la *Mamacha* del Cusco, y a partir de ese momento se comenzaron a crear diferentes pinturas que tuvieron un auge, sobre todo, en el siglo XVII.

⁴⁸ Carol Damián. *The Virgin of the Andes. Art and Ritual in Colonial Cuzco*. (Miami: Grassfield Press, 1995), 42

⁴⁹ Garcilaso de la Vega, *Historia General del Perú*, Parte II, Libro II, Capítulo XXV (Córdoba: Viuda de Andrés Barrera e Hijos, 1617), 803.

Analizando ya lo que se ha calificado como mestizo sigue lo criollo y no se debe confundir. Criollo es el nacido en América, calificados como naturales de la tierra, de padres provenientes de España, aunque también los hay italianos y portugueses, entre otros. Pero lo *criollo* es un debate digno de explicar, al menos en lo pictórico. En el caso de Gregorio Vásquez, representa a un típico hijo de padres sevillanos, al igual que lo fueron un par de descendencias de los Figueroa como se verá más adelante. Comenzando por el hecho de que ambos tuvieron talleres de inspiración sevillana. No se puede ver como un hecho propio la estructura vista en los talleres santafereños. Los talleres favorecían la producción de pintura en esa entonces pequeña ciudad, aunque los mercaderes continuamente traían algunos cuadros del otro lado del mar, eran los grabados los cuales se llevaban el protagonismo.

La discusión radica en que, algunos mencionan que por el hecho de copiar estampas no se creaba algo original, porque así los pintores en sus encargos no se demorarían en su entrega, por lo tanto, era una repetición de los modelos españoles. Otros concordamos en que, a pesar de copiar y replicar dichos modelos españoles, por el hecho de encontrarse en una ubicación geográfica diferente, con una mentalidad criolla y mestiza, el arte toma una resignificación aparte de lo que es lo barroco-español. Lo criollo extiende entonces el arte europeo que, si bien en algunas ocasiones intentó tomar elementos de la naturaleza americana, también se inspiró en lo que mostraron los pintores o dibujantes del otro continente. Para el siglo XVII muchos de los pintores criollos no poseían todas las características barrocas, demostraban amaneramientos y finuras, tenían modo en su pintar y suavidad en su pincel.

Otro concepto que debe encontrar una resignificación es lo colonial. El arte *colonial* es un término amplio para caracterizar en tanto —dependiendo sus años o siglos y ubicación— se pierde en medio de tantos elementos que resaltan diferentes sociedades y culturas alrededor de América. Es decir, no es el mismo proceso en Nueva España, en el Virreinato de los reinos del Perú, en Quito o en el Nuevo Reino de Granada, todos son particulares al momento de representar la devoción católica, pero tienen en común el haber sido un foco de choque cultural y de sincretismo, eso es lo que los une. La colonia se refiere al tiempo, a la cronología y a la época más que a un tipo de arte específico, es más bien «un arte misional —como menciona Francisco Gil Tovar— en cuanto a sus objetivos y virreinal

respecto a lo histórico político.»⁵⁰ Un arte hispanoamericano, ¿es propiamente barroco?, teniendo en cuenta que en España no se dio plenamente, tampoco aquí. Lo pictórico en América es tan rico y con tan variados matices que nos sumergimos entre muchos estilos y movimientos y, poco a poco, sacamos a la luz nuestras propias raíces. En nuestro quehacer histórico exploramos, definimos, preguntamos y observamos para tener una vista general y detallada de los diferentes procesos que se movieron alrededor de la humanidad. Muchas veces determinamos conceptos y nos acostumbramos a ellos sin dejarle un campo abierto a la duda, sin reflexionar y resignificar aquellas épocas que nutrieron de cuadros y obras significativas nuestra historia.

Por último, para 1650 el barroco hispanoamericano hizo presencia con más eficacia en Santa Fe, Nuevo Reino de Granada, ya que el estilo se fue mejorando y fue cuando Gregorio Vásquez comenzó fuertemente su producción de obras. Esto permite que podamos hacer una vista más específica, ahora sí, de lo que se estaba forjando en la parte sur de Hispanoamérica, y de esta manera hacer una comparación de estilos y movimientos entre pintores y ciudades. Lo que sigue en adelante es poner en discusión a tres autores de diversas escuelas, que nos permitirán analizar diversos tipos de arte hispanoamericano para entrar en detalle, posteriormente, a la vida y obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos.

⁵⁰ Francisco Gil Tovar, *Colombia en las artes* (Bogotá: Biblioteca familiar de la Presidencia de la República, 1997), 124

2. ARTE Y ESTILOS EN AMÉRICA MERIDIONAL.

2.1. Quispe el maestro cusqueño.

En el Virreinato de los reinos del Perú surgió una escuela de pintura que, si bien siguió las tendencias y estilos que se estaban dando en Europa, dio a mostrar la aparición de elementos inspirados en su cultura que se plasmaron en las obras pictóricas de sus diversos exponentes, los cuales incluían indios y mestizos. Uno de ellos fue Diego Quispe Tito de la escuela cusqueña que también pasó por diferentes etapas influenciadas por el manierismo y el barroco. Antes de esto, Bernardo Bitti fue quien introdujo el arte italiano para 1583 en Perú,⁵¹ posteriormente, Angelino Medoro fue influencia en Lima en el año 1630.⁵²

El manierismo se fortaleció con nuevos artistas surgidos en los talleres del Perú virreinal, y por supuesto, luego la influencia barroca llegó por medio de la corriente tenebrista de Zurbarán, y de los representantes del arte de Flandes con sus grabados flamencos. La producción de pintura de tendencia barroca se acrecentó en un mayor porcentaje para la segunda mitad del siglo XVII, pero debe entenderse que el desarrollo en este territorio fue tal, que comenzó a evolucionar y alejarse de las corrientes y características del arte europeo, no quiere decir que se haya separado completamente, sino que, tomando las bases de lo traído por pintores del antiguo continente, formaron un criterio y estilo a partir de su conocimiento y su cultura.

Para analizar esa coyuntura artística en el Virreinato de los reinos del Perú, debemos mirar y conocer el ambiente social y el gremio de pintores en ese entonces. En algunos estudios como el de Fernando Valenzuela, nos podemos dar cuenta que hubo disputas que reformaron la manera en la que se relacionaban los artistas entre sí y producían su arte. Para 1688 el gremio de pintores, dentro del cual había indígenas, entró en un conflicto y decidieron

⁵¹ José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*. (Lima: Fundación AN Wiese, 1982),12

⁵² José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura...*, 33

apartarse de los españoles quienes eran los que lideraban dicho gremio, creando así el suyo propio, lo cual permitió una modificación del arte cusqueño,⁵³ o al menos esa es la hipótesis y la discusión al respecto.

«Existe un documento fechado en 1688 por el que conocemos las diferencias entre los pintores españoles y los pintores indios de la ciudad incaica. Los malentendidos provocan el retiro de estos últimos, creándose dos grupos paralelos: el de los indígenas, que al parecer se dedicó exclusivamente a la pintura, y el de los españoles, que formaron un gremio común con escultores y doradores».⁵⁴

Después de hacerse un análisis respecto a estas causas, puede decirse que es relevante darle una mirada a este tema para darnos cuenta de que este gremio tenía un debilitamiento en su estructura, el que llevó a crear ramas y estilos dentro la misma pintura cusqueña, en gran medida, para bien, ya que empezó a emplearse el grabado como inspiración oficial, los cuales eran traídos y comercializados con los pintores de Perú virreinal.

Para inmiscuirnos ya en las características que hacen a esta escuela llamativa, se afirma que va más allá de la confluencia de estilos barrocos y manieristas a lo largo del siglo XVII. No es sino observar algunos ejemplos pictóricos para darnos cuenta de la adaptación de las tendencias a la realidad americana y, además de esto, de la inclusión pictórica andina. De acuerdo con el aporte de Valenzuela,⁵⁵ este nuevo estilo andino de la escuela cusqueña ya no respondería a los aspectos conocidos del manierismo y el barroco propiamente, como el uso de la perspectiva —a gran escala— o el claro oscuro, sino que también, la forma de representar el cuerpo cambió. Aunque algunos pintores continuaron dándole vida a los relatos religiosos católicos, debe decirse que, por otra parte, el paisaje, las personalidades importantes de la época y su actuar cotidiano, comenzaron a hacerse visibles en los cuadros

⁵³ Fernando A. Valenzuela. *La Debilidad Institucional Del Gremio De Pintores De Cusco En El Período Colonial. Un Estudio Historiográfico*. (Estados Unidos: Colonial Latin American Historical Review-Second Series, 2013), 381-382. Cita el documento de aquella separación. «Petición de Pintores Españoles, Archivo Regional de Cusco (en adelante citado como ARC), Protocolos Notariales 1687-1688, Documento Solicitado, Escribano Losanos».

⁵⁴ Teresa Gisbert, «Pintores hispanos y pintores indígenas en la ciudad del Cuzco» *Diario El Mercurio*, 29 de noviembre de 1981, sec. Artes y Letras, E9. En Fernando A Valenzuela. *La Debilidad Institucional Del Gremio De Pintores De Cusco En El Período Colonial. Un Estudio Historiográfico...*, 383

⁵⁵ Fernando A. Valenzuela. *La Debilidad Institucional...*, 386

de nuevos artistas de esta escuela. Sin embargo, lo característico del barroco tales como las ornamentaciones ostentosas persistieron, pero añadiendo aún más decorativas indígenas autóctonas. Otro de los aspectos más interesantes fue la introducción de la fauna y la flora en sus lienzos. Por otra parte, se dio una corrección cromática o un mejoramiento de colores para hacer de sus pinturas las más intensas y coloridas. Igualmente se demostró la inclusión pictórica de la nobleza indígena y sus pactos con los españoles, entre estos, los acuerdos matrimoniales.

Respecto a los temas que se pintaban en esta región específica, y aunque no eran todos de carácter religioso, los que más se representaban eran los temas mariales, la niñez de Cristo, la Sagrada Familia, la figuración de la Trinidad y las peripecias del viaje a Egipto.⁵⁶ La inspiración de lo clásico aún estaba vigente y es algo que se demostró con Zurbarán, quien tuvo una fuerte influencia en el Perú virreinal. Con la reglamentación de la contrarreforma, los pintores debían basarse en los acuerdos de representación de las imágenes divinas. Por tanto, no se sentían libres de expresar algún tema que no fuera permitido, sobre todo porque vivían de los encargos de imágenes devotas y el tiempo apremiaba para la entrega de aquellas obras, de igual manera su mentalidad religiosa no les permitía desear otra cosa que no fuera su servicio a Dios. Además, con la llegada de estampas a nuestro continente, la producción religiosa se acrecentó más por lo que los modelos de imágenes, que correspondían al nuevo movimiento barroco, fueron plasmándose con mayor velocidad.

Mientras tanto, Diego Quispe Tito⁵⁷ demostró, por su parte, algunos rasgos manieristas en un primer momento, en medio la transformación que implicó la tendencia barroca en Hispanoamérica. El pintor Diego Quispe Tito nació en 1611, fecha que aparece en uno de sus cuadros firmados, que fueron alrededor de treinta (30), en San Sebastián del Cusco, lugar al que, en efecto, su vida perteneció. En este pueblo se encontraba lo que fue su taller y su lugar de residencia, no obstante, estuvo involucrado en las actividades artísticas de la ciudad del Cusco, donde su influencia llegó a ser de alto nivel hacia 1660, aunque su primer trabajo como pintor fue realizado en 1627. Para la temporalidad de 1634 y 1669,

⁵⁶ Francisco Stastny. *Breve historia del arte en el Perú: la pintura precolombina, colonial y republicana*. (Lima: Editorial Universo, 1967), 30

⁵⁷ Diego Quispe tiene un homónimo pintor llamado de igual manera: Diego Quispe Tito, quien fue hijo de Felipe Tito, sin embargo, según la cronología nace un tiempo después. José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña...*, 64.

trabajó arduamente en lo que serían unos ciclos de pintura para la iglesia parroquial de su pueblo.⁵⁸ Estos ciclos fueron, «Vida de san Juan Bautista», «La pasión», «Martirio de san Sebastián» y «Los doctores de la Iglesia.»

Para el Palacio Arzobispal de Cusco, Diego Quispe realizó unas obras llamadas «Serie del zodiaco» la cual nos ceñiremos a analizar en seguida. En el año 1680 cuando se estaba consolidando la *escuela cusqueña* bajo la influencia de Quispe, este último realizó una serie interesante en la que mezcla la astrología con las inspiraciones de las parábolas y enseñanzas de Cristo escritas en la Biblia. En el Museo de Arte Religioso de Cusco se conservan al menos nueve (9) lienzos donde se observa la sutileza del pintor, plasmando el paisaje y las historias que en ese momento estaban en auge. En la investigación realizada por José de Mesa y Teresa Gisbert se encuentran algunos datos que no corresponden a la actualidad. Sin embargo, mencionan que los cuadros faltantes de las 12 (doce) obras que son el total de la serie, están perdidos y al menos uno de esos lo custodia una capilla de la ciudad de Cusco.



16. «Joseph and Mary Arrive at the Inn» Adriaen Collaert. Año 1585. (Aries).

En cuanto a la inspiración de Diego Quispe para la realización de esta serie, proviene de unos grabados de Adriaen Collaert que hacen parte de las «Pinturas evangélicas de los 12 signos celestes, o bien, ajustados al mismo número de meses del año: Cristo Hombre, que

⁵⁸ Real Academia de la Historia. «Diego Quispe Tito». Consultado el 31 de julio del 2019. <http://dbe.rah.es/biografias/54757/diego-quispe-tito>

había precedido a los astros, para distinguir tal tiempo del inicio por Dios (como figura en Génesis I), por la condición del culto de las idolatrías, por estas mismas criaturas, vuelve a llamar al culto del único Creador de todas las cosas, y fija los ojos en el misterioso reino celeste».⁵⁹ Este grabador era de la escuela flamenca, perteneciente a la Amberes del siglo XVI y comienzos del siglo XVII. Grosso modo, la serie de pinturas es una réplica casi exacta, en cuanto a perspectiva y elementos, de los grabados conocidos de Collaert.



17. «José y María buscan posada» Diego Quispe Tito. Año 1681. (Aries).

Tal como en las imágenes anteriores, la composición de Diego Quispe en cuanto a perspectiva y elementos del paisaje tales como, iglesias, plaza y casas, son idénticas al ejemplo del grabado de Adriaen Collaert del cual se inspiró. No obstante, la naturaleza que incluyó es cálida y acogedora de cierta manera, los árboles se encuentran poblados, a diferencia del grabado donde sus ramas secas decoran el espacio. En el estudio de José De Mesa y Teresa Gisbert De Mesa titulado «El Zodiaco Del Pintor Indio Diego Quispe Tito» se menciona que el paisaje del grabado corresponde a Belén, pero representando a una ciudad flamenca donde se ve la plazoleta que rodea la Stadsarchief de Amberes.⁶⁰

⁵⁹ María Alejandra Rodríguez Vargas. Consultoría de Latín. Universidad Nacional de Colombia. Filología Clásica. «Emblemata evangelica ad XII signa caelestia sive totidem anni mensis accommodata: quibus Christus homines, qui astris, ad distingueda tantum tempora initio a Deo (ut est Gen I) conditione idolatriarum cultum prestiterant; per has ipsas creaturas ad unius omnium Creatoris cultum revocat, & regnum celeste mystice ob oculos ponit».

⁶⁰ José De Mesa y Teresa Gisbert, «El Zodiaco Del Pintor Indio Diego Quispe Tito». En *Traza y baza: cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura I*. (La Paz: Instituto de Investigaciones Artísticas, 1972),

Quispe por su parte, hace más suyos a los cuerpos pintados aquí, son más coloniales y animados, aunque José, el padre adoptivo de Jesús, no está representado bajo el aspecto que se le conoce en la iconografía cristiana. Usa una túnica roja, un sombrero y su cara es diferente a la conocida, en cambio María se representa de aspecto joven, con su vestuario delicado e iluminado. Las modificaciones de elementos son pocas, pero distinguibles, el color es una aplicación por supuesto nueva, donde mezcla colores fuertes, pero también suaves y pasteles, aplica un poco el claro oscuro solo para darle profundidad a los personajes, mientras el paisaje es iluminado a lo lejos, donde se percibe al carnero tan simbólico de Aries.

Aries es el primer signo zodiacal según la rueda anual, por lo tanto, debemos resaltar su ejemplo para trabajar el estilo del pintor en esta serie, el cual refleja en su obra técnicas manieristas, precisamente, por tomar como modelo un grabado de 1585. Sin embargo, los cuerpos y la perspectiva son notablemente a su forma de pintar hispanoamericana. Estos cuadros muchas veces se confundían como europeos, pero basta analizar de cerca para confirmar que Quispe también le dio su propio punto de vista.

Quispe y Gregorio Vásquez fueron contemporáneos. Mientras en 1665 Gregorio ya había pintado a la Sagrada Familia en el «Regreso de la huida a Egipto» en el año 1680, Quispe hizo su respectiva participación artística para representar, desde su perspectiva, este suceso. En el siguiente capítulo se hará el análisis concreto de la obra de Vásquez, mientras que aquí se analizará la obra de Diego Quispe, el cual tuvo la misma inspiración que el pintor santaferño, el grabado de Schelte de Bolswert «El niño Jesús caminando con la Virgen y san José». Dicho cuadro en cuestión no es más que su propia interpretación de un grabado que tuvo una gran influencia en los pintores hispanoamericanos.

La obra de Diego Quispe Tito, «El Retorno de Egipto»,⁶¹ es una pintura de género paisajístico y de alta influencia manierista que incluye modelos de representación flamenca. El vestuario de María es diferente a los conocidos para los modelos barrocos, la acompaña José y el niño Jesús, el cual posee una cara angelical y suavizada. Este pintor muestra aquí un ambiente más cotidiano, no evoca lo celestial que Gregorio Vásquez sí plasmó en su versión. No hay en esta pintura elementos propiamente sagrados. No se

33-47. Este trabajo se publicó originalmente en el libro *Historia de la Pintura Cuzqueña*, Buenos Aires, 1962. Se ha corregido y puesto al día.

⁶¹ Consultado en Google Arts & Culture: <https://artsandculture.google.com/asset/retorno-de-egipto/-AG5BakrHO3Ytw>

pincelan ángeles ni presencia divina más que los personajes antes descritos que, entre otras cosas, no tienen aureolas ni ornamentos llamativos como si los tienen los de Gregorio Vásquez.

Es una pintura que anticipó lo que se consolidó como la escuela cusqueña, donde el arte mestizo se hizo notable en obras de artistas andinos, y en manos de Quispe, trajo una fuerte influencia española sin dejar atrás a sus semejantes indios y mestizos, pintándolos en muchas de sus obras para otorgar un estilo propio, en una época de evidente transformación.



18. «Retorno de Egipto» Diego Quispe Tito. Año 1680. Museo Pedro de Osma. Barranco. Perú.

2.2. Miguel e Isabel de Santiago: el legado de la escuela quiteña.

En la Real Audiencia de Quito se dio a conocer la escuela quiteña. Esta tuvo su esplendor durante el siglo XVII, teniendo en su lista de artistas pintores reconocidos a Miguel e Isabel de Santiago, no obstante, es extenso de abordar en cuanto a pintores representantes de esta escuela, e incluso, en cuanto al espacio geográfico el cual es amplio para esa época. Este arte ayudó, en gran medida, a todas las ciudades que formaron parte de la Real Audiencia

de Quito, haciendo del comercio artístico una de las mejores actividades económicas de la zona.⁶²

Miguel de Santiago fue un pintor excepcional. Existen vacilaciones respecto a la fecha de su nacimiento la cual se establece entre 1620-1633, al menos esto es lo que propone Esteban Poblete, siendo un periodo de varios años donde no se ha concretado, de manera alguna, la fecha exacta de su nacimiento. Lo mismo sucede con su fecha de fallecimiento, hoy en día se considera que fue el 5 de enero del año 1706. En algún momento se consideró que había sido en 1704 pero fue un error de datación encontrado en un libro de Gregorio Vásquez, donde se mencionaba una cronología errada. Se sabe que su muerte se anticipaba en los últimos días decembrinos de 1705, por lo tanto, para el 31 de ese mismo mes, entregó su testamento que mostró datos valiosos que analizaremos de su vida.

Según su testamento,⁶³ Miguel de Santiago fue hijo natural de Lucas Vizúete y Juana Ruiz, nacido en San Francisco del Quito, sin embargo, fue dado en adopción, debido a que quedó huérfano desde temprana edad, a Hernando de Santiago.⁶⁴ De este tomaría el apellido con el que se haría reconocer en el mundo pictórico. Este pintor posee una genealogía familiar extensa y enredada, basándonos en el libro de Fr. José María Vargas sobre la vida y obra de Miguel de Santiago.

Entre la lista de los familiares de este pintor encontramos personajes conocidos en la historia de Quito como Mariana de Jesús, quien fue la primera santa de Ecuador beatificada en el siglo XX, a quien se le atribuyen muchos milagros a lo largo de su corta edad. Fue perteneciente a la compañía de Jesús, y estuvo inmiscuida en la vida de la esposa de Miguel de Santiago, haciéndola de igual manera cercana a ella. Por otro lado, Nicolás Javier de Goribar fue un pintor reconocido de la escuela quiteña quien fue alumno y familiar del pintor de Santiago, sin embargo, eligió su propio camino dándose a conocer en las artes de Quito. Analizando estas conexiones también nos damos cuenta del vínculo familiar, remoto y lejano, entre la señora Andrea de Cisneros y Alvarado y su esposo Miguel de Santiago; por último,

⁶² Ximena Escudero, *Escultura Colonial Quiteña* (Quito: Trama ediciones, 2007), 19

⁶³ Fr. José María Vargas, *Historia del Arte ecuatoriano* (Quito: Editorial Santo Domingo, 1964) 263-268. Archivo Nacional de la Casa de la Cultura. Notaría del Dr. Daniel B. Hidalgo. Protocolo correspondiente a 1706. D., Alfredo Flores Caamaño, publicó, por primera vez el testamento de Miguel de Santiago en el diario “el comercio”.

⁶⁴ Fr. José María Vargas, *Miguel de Santiago su vida, su obra* (Quito: Editorial Santo Domingo, 1970), 9

se resalta que la vena artística del pintor se inspiró por parte de la familia Ruiz de su madre Juana, que se expandió llegando en años posteriores a su hija Isabel de Santiago.

Para hablar un poco sobre la carrera artística de este pintor, debemos dar inicio con los conceptos básicos y los modelos europeos, a los cuales imitó y de los que aprendió el manejo de colores y el sentido de la composición. Esto era lo habitual en ese entonces para la creación de cuadros religiosos. Miguel de Santiago fue lo suficientemente cercano al Convento de San Agustín, tan cercano como para dedicar su vida a realizar grandes obras para este. Así como Hernando de Santiago se hizo responsable de él en su juventud, otra persona importante en la vida del pintor lo guio hacia las representaciones religiosas. Dicha persona fue el padre Fr. Basilio de Ribera, quien estuvo un tiempo siendo la cabeza del convento. Don Basilio confió en que de Santiago adornaría su interior, en efecto, el pintor pudo realizar con mérito una serie de catorce (14) lienzos de la vida de san Agustín. Cuenta el Fr. José María Vargas que los padres de Ribera y Leonardo de Araújo viajaron a Europa, específicamente a Madrid y Roma, con el objetivo de traer consigo grabados inspirados en la vida de san Agustín, realizados por el famoso grabador Schelte de Bolswert,⁶⁵ del cual muchos pintores hispanoamericanos se influenciaron para representar temas de diversa índole. Esto permitió la aplicación de elementos para la propia interpretación del artista, tanto como la correcta composición de aquellas imágenes.

Resulta interesante ver, por otro lado, cómo llegó hasta nuestro continente la inspiración suficiente para representar temas mariológicos tales como «La Inmaculada Concepción» además por ser una devoción unida a la monarquía tuvo un gran impacto por la misma devoción al rey. Fue algo a lo que Miguel de Santiago se vio atraído a pintar en identificación con las obras de Murillo, sin embargo, su tema más aclamado fue la representación de la Inmaculada Eucarística. El Movimiento de Compromiso y Testimonio Madre de la Eucaristía nos refiere al libro «Monumenta Eucharistica» de Gerardo di Nola, en el que el autor menciona que María, madre del cuerpo de Cristo es también madre de la eucaristía. María, como la Iglesia, da a los cristianos el Cristo eucarístico para su alimento

⁶⁵ Fr. José María Vargas, *Miguel de Santiago su vida...*, 94

espiritual.⁶⁶ Entonces, Miguel de Santiago salió del compromiso de la creación pictórica de la vida de san Agustín, y se inmiscuyó en la devoción artística de la Inmaculada, representándola así de diversas maneras.



19. «*Inmaculada Eucarística*» Miguel de Santiago. Óleo sobre lienzo. Museo Municipal de Quito.

En este lienzo de Miguel de Santiago vemos a la Inmaculada como personaje principal, la cual posee en sus manos la custodia u ostensorio eucarístico que cuida el cuerpo de Cristo. En la parte superior encontramos a la Trinidad que está representada por tres figuras antropomorfas, a la derecha se puede observar a Dios Padre con su nimbo triangular con el que se representa, habitualmente, junto al globo terráqueo que es el símbolo del poder y de la creación del mundo. Al lado izquierdo se encuentra Jesús con su túnica roja de la pasión, y en la mitad entendemos que es la figura representativa de la paloma de la Trinidad. En otras versiones de este cuadro que también realizó el pintor Miguel de Santiago, la Trinidad está pintada con la caracterización de Cristo como suele conocerse, de cabellos largos y rostro joven, pero lo que les diferencia es la vestimenta que son importantes para identificar la

⁶⁶ Movimento Impegno e Testimonianza Madre dell'Eucaristia. «*La Inmaculada Concepción abre la Historia, la Madre de la Eucaristía cierra la Historia*». Consultado el 3 de agosto de 2019 en https://www.madredelleucaristia.it/root/esp/jou/page/ART_055.php

jerarquización divina. Este mismo ejemplo se encuentra en una pintura atribuida a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos llamada «Inmaculada Eucaristía».⁶⁷



20. «Inmaculada Eucaristía» Gregorio Vásquez. Óleo sobre Lienzo. Ubicación desconocida.

Vemos entonces en ambas pinturas la misma estructura e inspiración. La obra de Miguel de Santiago demuestra en su composición un triángulo invertido. La Trinidad se resalta por su gran tamaño, a comparación de la Inmaculada, lo cual causa curiosidad del motivo por el cual decidió componer y equilibrar el cuadro de esta manera, donde se supone que pintar a «La Inmaculada Eucarística» es el punto principal. Para dar respuesta a esto se debe decir que el número tres simboliza a la Trinidad, pero se complementa con el hecho de que el triángulo invertido da cuenta de un significado femenino. Por otro lado, en la obra de Gregorio Vásquez se puede encontrar que se resalta a la protagonista del relato, por lo que la Trinidad se visualiza más pequeña y un poco más desproporcionada, lo que hace que su Inmaculada sea más llamativa. De esta manera podemos entender la importancia de la composición ya que influye en el lenguaje visual que se está narrando. Aunque sea la misma inspiración es diferente desde el punto de vista de cada pintor.

⁶⁷ Eduardo Mendoza Varela. *Dos siglos de pintura colonial colombiana*. (Bogotá: Ediciones El Sol y La Luna, 1966).

Entre otras cosas, cuentan algunos investigadores la conexión entre los pintores Gregorio Vásquez y Miguel de Santiago. En el libro de Fr. José María Vargas se menciona que de Santiago pintó doce (12) lienzos para la Catedral Metropolitana, es decir, la Catedral Primada de Bogotá, incluso también realizó otra serie para el camarín de la Inmaculada de san Francisco de Bogotá, con otro tema sobre «Saludos» y «Alabado».⁶⁸ Respecto a la serie del Credo, Marta Fajardo de Rueda hace un análisis sobre esta serie de pinturas que hacen parte de la influencia de unos grabados de Johan Sadeler. Esta vez nos enfocaremos en el séptimo cuadro donde se muestra «El Juicio Final».



21. «El juicio final» Johan Sadeler. Grabado.



22. «El juicio final» Miguel de Santiago. Óleo sobre lienzo.

⁶⁸ Fr. José María, *Miguel de Santiago...*, 98-99

Estas imágenes tomadas del artículo de Marta Fajardo⁶⁹ nos interesan para analizar, principalmente, la versión de Miguel de Santiago, y en segunda instancia, mencionar algunas diferencias con la versión de Gregorio Vásquez como una mirada previa a su obra. La obra de Miguel de Santiago posee el mismo esquema que las pinturas usadas para este tema. Jesús se encuentra de pie en el medio superior, lo acompañan María y José; tanto a la izquierda como a la derecha están junto a Cristo los veinticuatro (24) ancianos del apocalipsis, vestidos de blanco con coronas doradas según cuenta la Biblia. Estos ancianos no son ángeles celestiales, sino, más bien, fueron seres humanos. Por un lado, estarían los doce (12) apóstoles conocidos: Simón Pedro, Lucas, Mateo, Marcos, Simón, Bartolomé, Judas Iscariote, Juan, Judas Tadeo, Felipe, Santiago el viejo, Santiago el menor y Andrés; y por otro, los doce (12) antiguos patriarcas de Israel, lo que equivale a las doce (12) tribus antiguas israelitas: Simeón, Judá, Dan, Rubén, Aser, Benjamín, Neftalí, Isacar, Leví, Zabulón, Gad y José. Estos veinticuatro (24) ancianos aparecen a lo largo del libro del apocalipsis como muestra de su compañía a Jesús en el llamado del día del Juicio Final.

Debajo de las nubes se disponen dos ángeles con sus respectivas trompetas. A diferencia del grabado que están apuntando hacia afuera, Miguel de Santiago los pintó hacía adentro haciendo una composición más equilibrada. Pero también se dispuso a cambiar según la conveniencia de la época o por restricción de la Iglesia, la representación de los cuerpos propiamente femeninos. Marta de Rueda Fajardo nota que este cuerpo femenino que se encuentra en la parte inferior izquierda en la imagen de Sadeler, ha sido cambiado por un cuerpo masculino. En realidad, a plena vista, se ve que el pintor omitió el pecho de la mujer que originalmente se encontraba en el grabado que se copió de Santiago. En la misma línea, en la parte central se encuentra la inscripción: *Inde venturus est iudicare vivos et mortuos*. Lo que significa: «He de venir a juzgar a los vivos y a los muertos».⁷⁰

⁶⁹ Marta Fajardo de Rueda. «*Del Grabado Europeo a la Pintura Americana. La serie El Credo del pintor quiteño Miguel de Santiago*.» *Historelo, Revista de Historia Regional y Local*. vol.3 no.5 Medellín (2011): 191-214. Consultado en http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_serial&pid=2145-132X&lng=en&nrm=iso

⁷⁰ María Alejandra Rodríguez Vargas. Consultoría de Latín. Universidad Nacional de Colombia. Filología Clásica.

En la parte inferior derecha se dio una expresión más libre del cuerpo de aquel que se encontraba siendo arrastrado por el demonio. Este demonio es un súcubo,⁷¹ el cual en el grabado aparece de lado, mostrando su cara energúmena y sus pechos. Miguel de Santiago en su pintura, la muestra de espaldas. Esta sería una manera más fácil para controlar la visibilidad del cuerpo desnudo femenino. El cuadro de Gregorio Vázquez, no obstante, sí muestra a este ente infernal con sus respectivos atributos, aunque sea a lo lejos.

El resto de la obra se nota oscura, propia del suceso del día final, por supuesto, el pintor Miguel de Santiago enaltece la presencia de Jesús con unas nubes limpias y claras, algo que solo puede rodearlo a Él. Ahora solo queda mencionar el color café y amarillo que rodea la escena junto con las miradas y oraciones suplicantes alrededor de los réprobos y los salvados. Para profundizar en la simbología de los colores, el amarillo aquí representa la presencia de la santidad en medio de la evocación de la luz infernal, y por su lado, el marrón es el color de la renuncia al mundo, de la muerte y la degradación,⁷² en este sentido se complementan para sugerir ese caos apocalíptico. Otro punto para mencionar es que, el cuadro de Gregorio Vázquez mezcla perfectamente ángeles y demonios, mientras que, en esta obra del Credo, es poca la participación de los infernales, dándole más relevancia a los ángeles, y no se distingue, con seguridad, entre el tumulto de gente, cual es la participación de los demonios más que en algunos visos lejanos.

Por último, Marta de Rueda cita a otro importante autor, Gabriel Giraldo Jaramillo, investigador de la vida de Gregorio, ya que en la tradición y leyenda que se conoce del pintor Vázquez de Arce y Ceballos se dice que, entre Miguel de Santiago y el pintor neogranadino, hubo un contacto de intercambio de obras el cual, en efecto, al buscar información solo se ha quedado en solo una creencia popular.

«Se asegura que estas pinturas fueron adquiridas mediante un intercambio de obras entre Miguel de Santiago y Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos (1638-1711), nuestro más notable pintor colonial. Giraldo Jaramillo (1956, 239) al mencionar esta serie y la de San Francisco dice: "[...] en estos

⁷¹ Según leyendas urbanas el *súcubo* es un demonio que se transforma en mujer, con el objetivo de seducir a hombres por medio de los sueños, robando su energía. Su contra parte sería el *incubo* el cual es un demonio masculino que se posa sobre las mujeres por las noches, para violar así su alma y energía.

⁷² George Ferguson. *Signos y símbolos en el arte cristiano*, 217-219

cuadros [...] ha querido ver la tradición un regalo enviado por Miguel de Santiago a Gregorio Vásquez". Pero hasta el presente no se ha encontrado ningún documento que lo respalde, ni en Quito ni en Bogotá, en donde se consultó recientemente el Archivo Histórico de la Catedral, sin obtener ningún dato sobre esta adquisición»⁷³

Continuando con el legado que dejó Miguel de Santiago, podemos mencionar con mucha importancia a la pintora e hija de este artista, Isabel de Santiago, cuyo nombre de pila es Isabel de Cisneros y Alvarado, pero quien adoptó un apellido artístico para darle más impulso a su carrera que no fue menos importante que la de su padre. De hecho, es de las pocas mujeres que estudia la historia en cuanto al arte quiteño —aunque no con mucha frecuencia— y que, por supuesto, nos enseña inspiraciones e influencias artísticas potentes. Ya que Miguel e Isabel comparten el mismo pasado, debemos observar la vida personal de la pintora desde su nacimiento que también ha sido motivo de discusiones, ya que se sitúa entre 1660 y 1670. Su muerte se dio en 1714, tres años después de la muerte de Vásquez. Su vida fue corta pero productiva, sobre todo, hace parte de los artistas más destacados de la escuela quiteña de la segunda mitad del siglo XVII e inicios del siglo XVIII.

Se casó dos veces, la primera vez con Juan Merino de la Rosa, y la segunda con Antonio Egas Venegas de Córdoba. En la primera ocasión fue viuda y contrajo un segundo matrimonio con Antonio, quien se encontraba en las mismas condiciones de viudez. Estos últimos tuvieron como hijos a Agustín, María Mónica, Nicolás Fortunato, Antonio y María Tomasa.⁷⁴ Martín Martín Inmaculada, autor de un importante artículo sobre la vida de Isabel, recurrió a las fuentes primarias encontradas en los diferentes repositorios de archivo, dando más claridad a lo que se confirma. En el caso del segundo matrimonio se acoge a la partida de casamientos donde se muestra que Miguel y Andrea, padres de Isabel, fueron sus padrinos de boda.⁷⁵ Otra fuente interesante es el testamento de Isabel el cual este autor menciona en el artículo y del que hace un análisis, también es anexada la transcripción del documento. En

⁷³ Marta de Rueda Fajardo en mención a Gabriel Giraldo Jaramillo, *Pinacotecas Bogotanas* (Bogotá: Editorial Santafé, 1956), 239

⁷⁴ Martín Martín Inmaculada. «Isabel de Santiago: una pintora quiteña del siglo XVII.» En *Arte, revista de historia del arte* (7): 130. Consultado en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2777212>

⁷⁵ Martín Martín Inmaculada. «Isabel de Santiago: una pintora...» realiza una cita en referencia al «Casamiento de Isabel de Santiago.» En AAQ, Libro de Partidas de Casamientos de 1646 a 1795, L.33, f. 42v.

dicho testamento realizado el 17 de mayo de 1714 dejó su última voluntad, ya enferma pero consciente de su final próximo, confirmó su fe católica y pidió intercesión por su alma. Dejó establecido, por otro lado, cuáles fueron sus bienes, cómo los adquirió y qué deseó hacer de ellos. En lo que narra al escribano contó un poco sobre su familia y sus hijos, también mencionó que su segundo esposo falleció sin testamento alguno, por lo cual entre sus bienes también poseía los de él. María Isabel de Cisneros no se olvidó tampoco de quienes le tendieron la mano y a quienes dejó en donación un porcentaje de su dinero. También mandó a pagar sus deudas, todo esto con el fin de irse en paz porque sabía que ese era el destino de los seres humanos. El escribano recogió todo el relato del testamento que fue legal y único para hacer cumplir. La acompañó su primo Nicolás de Goribar, entre otros.⁷⁶

Nicolas de Goribar fue otro gran pintor de la época. Junto Isabel aprendieron el oficio de pintar en el taller de Miguel de Santiago, el cual, posterior a la muerte de este último, su hija heredó y trabajó en sus pinturas en dicho lugar. Su estilo fue parecido al de su padre por sus enseñanzas, pero ella también tuvo su propio modo de pintar y sus propias inclinaciones. En este sentido, en sus obras religiosas más aclamadas podemos observar el uso de la flora y fauna. La mayoría de sus pinturas, por no decir todas, estaban decoradas y pobladas con bellas flores y lindos paisajes, algunos inspirados en su propio ambiente cotidiano, otros de panorámicas europeas y más específicamente romanas.



23. «Virgen del Carmen» Isabel de Santiago. Año 1700. Museo Carmen del Alto.

⁷⁶ Martín Martín Inmaculada, «Isabel de Santiago: una pintora...» muestra la transcripción del «Testamento de Doña Ysabel de Cisneros» Archivo Nacional de Ecuador. Protocolos, t. 63, ff. 127-129v.

La Virgen del Carmen, conocida también como santa María del Monte Carmelo, recibió esta advocación por su aparición en dicho lugar de Israel. El Monte Carmelo o הר הכרמל en hebreo, significa propiamente *Viña del Dios* o *Jardín de Dios*. En la pintura se ve pues a la Virgen del Carmen venerada por las carmelitas. Esta orden carmelita ha tenido dos momentos, el primero fue la creación original en el siglo XII de la *Ordo Fratrum Beatissimæ Virginis Mariæ de Monte Carmelo*,⁷⁷ con las carmelitas de la antigua observancia. Un segundo momento surgió después de la reforma que santa Teresa de Jesús efectuó, con el objetivo de volver a unas raíces más puras. En el siglo XVI se creó la *Ordo Fratrum Discalceatorum Beatissimæ Mariæ Virginis de Monte Carmelo*, con la orden de los carmelitas descalzos, quienes votaron por la pobreza y la sencillez. Se piensa que Isabel tomó como ejemplo esta segunda orden para efectuar su obra. La Virgen del Carmen las cubre en esta representación con su hábito marrón típico de las monjas de su orden, esta forma de cubrirlas es propia de la iconografía medieval. En la parte superior dos ángeles estarían a punto de coronarla con flores en la cabeza. Ya se habló sobre la predilección por este tipo de pintura de parte de la pintora, llenando su obra con un poco de naturaleza.

En la parte superior se encuentra la Trinidad, y tanto Miguel de Santiago como Gregorio Vásquez representaron de manera antropomorfa a Padre, Hijo y Espíritu Santo, por lo tanto, Isabel de Santiago no se quedó atrás, pero ¿por qué pintarlos de esta manera? En Genesis 18: 2 se menciona: «Abraham levantó la vista y vio que tres hombres estaban de pie frente a él. Al verlos, se levantó rápidamente a recibirlos, y se inclinó hasta tocar el suelo con la frente».⁷⁸ Comenzó a aparecer la representación de la Trinidad de una manera cristomorfa, es decir, estos tres hombres con el cuerpo de Cristo no son más que otra oportunidad de mostrar el misterio de la Trinidad en figuras *Triándricas*.

Ahora bien, cada uno de estos personajes divinos, que son un y tres a la vez, tienen sus símbolos característicos. Ya se ha hablado sobre el globo del poder de Dios y sobre la cruz de Cristo, pero aquí observamos a quien representa al Espíritu Santo con un corazón ardiente en su mano, y si nos fijamos en el resto de la pintura, llueven corazones flameantes decorando toda la obra, esto se debe a que la Virgen del Carmen hizo su aparición para las

⁷⁷ Orden de los hermanos de la bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo.

⁷⁸ Genesis 18:2. Dios habla hoy. (Bogotá: Sociedad Bíblica Colombiana, 1993), 19

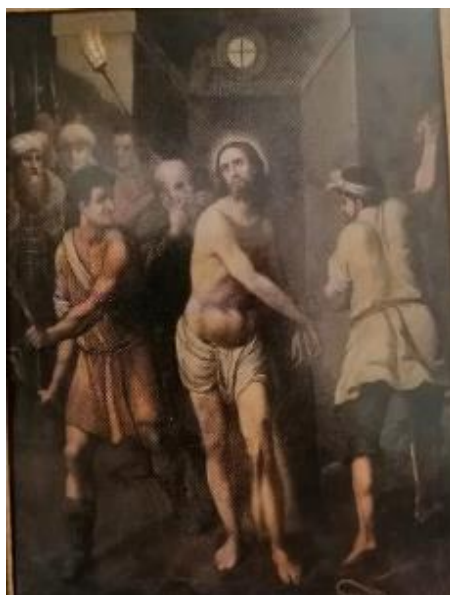
vísperas del Pentecostés, día del Espíritu Santo. Por lo tanto, la Trinidad se hace presente en este cuadro de Isabel de Santiago, junto a lo que representa esta advocación mariana. No obstante, le hacen falta ciertos símbolos con los que es identificada normalmente como la camándula o el rosario.

Esta escuela, junto a estos pintores, marcó una tendencia y una diferencia en el arte quiteño que se vio influenciado en el Nuevo Reino de Granada y en la Real Audiencia de Quito, incluyendo a la Gobernación de Popayán. De igual manera, esta escuela nació bajo los influjos del arte flamenco y, posteriormente, se mejoró y se reinventó con elementos propios del espacio geográfico y su cultura. Muchos pintores iniciaron copiando sus cuadros de otros grabados y obras de arte, pero también tomaron su propio rumbo, modificando y añadiendo a su parecer los componentes con el que creen que su propio pueblo se identificaba. Por lo tanto, hay que resaltar el legado de esta familia, no solo por la inminente fama que Miguel de Santiago esparció por Hispanoamérica, sino, también, por su hija Isabel. Ella fue la cuota femenina de la que pocos se han enterado y que merece más que ser la sombra de su padre en una época como el siglo XVII y XVIII, siendo este último siglo donde comenzó a surgir un mayor número de mujeres pintoras en Hispanoamérica. Desde ese momento, se avivó la llama del arte religioso desde una perspectiva femínea que la tradición oficial no ha trabajado con sumo detalle hasta el momento.

2.3. El siglo de oro de los Figueroa en la escuela santaferña.

Cuando se estudian las artes pictóricas en el Nuevo Reino de Granada, el primer pintor del que se tiene referencia es Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Pero para poder conocer su historia debemos obligatoriamente hacer un estudio previo sobre una de las familias más importantes en este ámbito que, por generaciones, se dedicó a la pintura e inauguró el taller más completo que inició lo que se llamó la escuela santaferña. Los Figueroa, comenzando con Baltasar ‘el viejo’, estuvieron presentes en una época coyuntural en lo que respecta a lo barroco-manierista que se dio en este lado del mundo.

Baltasar de Figueroa ‘el viejo’ fue aparentemente un sevillano⁷⁹ que, en su oficio de pintor, rondaba los albores del manierismo y fue quien encabezó la pintura colonial del Nuevo Reino de Granada. La idea no es, pues, abordar con mayor profundidad los antepasados de Baltasar Vargas de Figueroa ‘el joven’, sin embargo, abordaremos la historia a partir de su padre Gaspar de Figueroa, quien para la primera mitad del siglo XVII ya era todo un maestro de la pintura. Posteriormente, su hijo continuó el legado abriendo paso al Siglo de Oro en la escuela santaferña.



24. «Flagelación» Gaspar de Figueroa. Siglo XVII. Óleo sobre tela. Museo Colonial.

Gaspar de Figueroa nació en Mariquita aproximadamente en 1594, fue hijo de Baltasar de Figueroa y Catalina de Saucedo según lo que nos propone el genealogista Flórez

⁷⁹ Manuel Salvador Sánchez Aparicio en su artículo «Un pintor sevillano del siglo XVII confundido con Figueroa ‘el viejo’» realiza algunas aclaraciones sobre la procedencia de este pintor, donde dice que no aparece en los listados de embarques hacia América custodiados en el Archivo General de Indias en Sevilla. Demanda también que la necesidad del cientificismo de la Historia hizo que algunos documentos fueran tomados como una verdad absoluta, sin analizar incoherencias cronológicas de aquel Baltasar de Figueroa sevillano que, al parecer, nunca salió de su tierra. Refuta, por otro lado, las afirmaciones de autores como Guillermo Hernández de Alba, quien menciona que Baltasar debió nacer en Sevilla hacia 1600, no obstante, menciona que Restrepo Uribe, quien será citado en este apartado sobre los Figueroa, advierte que “no ha sido posible establecer la fecha de nacimiento de Gaspar de Figueroa” y enfatiza en que Gaspar, su hijo, nace aproximadamente en 1594, por lo tanto, no es posible que Baltasar ‘el viejo’ haya nacido en el 1600. Sánchez Aparicio propone el nacimiento de este pintor para 1560, aceptando que es solo una aproximación sin rigor histórico, incluso nos deja la duda de si en realidad este Baltasar ‘el viejo’ fue quien inició la descendencia artística del Nuevo Reino de Granada. Manuel Salvador Sánchez Aparicio «Un pintor sevillano del siglo XVII confundido con Figueroa ‘el viejo’» Quiroga, n°3 enero-junio (2013): 70-77. Consultado en <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/380634>

de Ocáriz.⁸⁰ Este dejó a su paso un largo linaje, hijos que seguirían por muchos caminos diversos a la pintura, pero nunca alejados de Dios. Gaspar se distinguió en la sociedad santafereña, no solo por el oficio de pintar sino, también, por su participación como alférez en las milicias de Santa Fe, cargo que le dio en herencia a su hijo Baltasar.⁸¹ Digamos que este pintor vivió en una época de transición. En él se notó más su acercamiento a lo clásico, cosa que posteriormente Baltasar comienza a alejar en sus obras. Bajo el criterio de Francisco Gil Tovar este era de mano dura y decisiva en sus pinturas, con dibujos secos y debilidad en descripciones anatómicas.⁸² Todo esto en contraste a su hijo Baltasar, lo cual veremos más adelante.

Antes de adentrarnos a explorar la vida de Baltasar de Vargas Figueroa se debe hacer una contextualización sobre el taller de los Figueroa, el cual tuvo un protagonismo importante para la construcción de la escuela santafereña. Este fue avanzado en tanto se acercaban a modelos de talleres españoles —principalmente sevillanos— para la enseñanza y creación de obras pictográficas. Gil Tovar afirma que este tipo de talleres se interesaba más en el “saber-hacer”, es decir el oficio, cómo preparar los colores, los tecnicismos, la fabricación y preparación de los materiales. Por último, se iban “aprendiendo las cosas del arte”.⁸³

Se expone aquí el acta de bautizo de Baltasar de Vargas Figueroa para comenzar a conocer su vida más a profundidad. Cabe resaltar que este es contemporáneo de Gregorio Vásquez y se considera pertinente el enfoque que se le hace al tercer pintor en la descendencia de los Figueroa, dada la cronología y la conexión directa que tuvo con Vásquez durante el siglo XVII.

«En Santa Fe a veintitrés de abril de mil seiscientos y veintinueve años, el padre Fray Augusto Muela guardián de San Francisco desta ciudad baptizó y puso óleo y chrisma a Baltasar, su hijo legítimo de Gaspar de Figueroa y de doña Lorenza de Vargas su mujer vecinos deste feligresado, fue su padrino el capitán Gómez Suarez de Figueroa a todo lo cual me hallé

⁸⁰ Juan Flórez de Ocáriz, *Libro Primero de las Genealogías del Nuevo Reino de Granada*. (Madrid: 1674), 261.

⁸¹ Fernando Restrepo Uribe, «El siglo de Los Figueroa» En *Los Figueroa aproximación a su época y su pintura*. (Bogotá: Villegas Editores, 1986), 103

⁸² Francisco Gil Tovar, «La pintura de Los Figueroa» En *Los Figueroa...*, 73

⁸³ Francisco Gil Tovar, «La pintura de Los Figueroa» ..., 61

presente licencia para que se hiziese este baptismo en la manera dicha, y lo firma Ao Gazcon de Tahuste».⁸⁴

A Alonso Garzón de Tahuste se le verá nueve años más adelante presente, de igual manera, en el bautismo de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos.

Junto a su padre, Gaspar aprendió el oficio de pintar, ayudándole con el sostenimiento del taller de la familia. Compartieron la pasión por la representación devocional de la doctrina católica, tanto así que sus trabajos fueron, algunos, parecidos entre el uno y el otro. Pero para poder estudiar con detenimiento el trabajo de Baltasar de Vargas Figueroa se debe resaltar sus características como pintor. Lo que propone Restrepo Uribe en cuanto a su composición es que «es variada, en el sentido de que muestra el uso de la perspectiva». Debe recordarse que la perspectiva, empleada en la pintura, inició en el renacimiento para darle amplitud al espacio. También menciona que se atreve a romper con el equilibrio de la pintura del siglo XVI.⁸⁵ Por supuesto, ya que lo que se ve es, precisamente, el paso hacia la exaltación en contraposición a lo clásico.



25. «Señor de la caña». Baltasar Vargas de Figueroa, atribuido. Año 1697. Museo Colonial

⁸⁴ AHC. Bautismos de españoles, Libro II, Manuscrito, 23 de abril de 1629, Santa Fe, fol. 349.

⁸⁵ Francisco Gil Tovar, «La pintura de Los Figueroa» ..., 110



26. «Jesús flagelado». Gregorio Vásquez, atribuido. Siglo XVII. Museo Colonial.

Uno de los cuadros de Baltasar Vargas de Figueroa es expuesto en el Museo Colonial en Bogotá. Se accedió a esta pintura por medio de su catálogo que podemos analizar con pertinencia para esbozar sus habilidades como pintor. «El Señor de la Caña» muestra en primera instancia a Jesús sentado con el torso descubierto, sutilmente tapado con sus brazos cruzados que sostienen una caña. La caña refiere a uno de los símbolos de la pasión de Cristo. Por la mirada que expresa Jesús podemos notar humillación, el cual es otro de los significados que se le da a esta caña, es una mirada de reflexión y abatimiento. Este es un cuadro que está en un estado leve de decoloración, sin embargo, se pueden mirar unas notas cálidas a diferencia de una versión que se encuentra de Gregorio Vásquez, quien usó para su Cristo unos tonos más fríos. Por lo tanto, Baltasar le da un ambiente más tenue, oscuro y profundo del lugar en el que se encuentra encerrado. Los pliegues en sus trapos que envuelven su parte inferior se ven trabajados y dejan al descubierto sus piernas, las cuales se encuentran bien logradas a nivel anatómico.

En este cuadro se le ve a Jesús con un cuerpo fornido y marcado en algunas zonas que se alcanzan a reflejar, sin embargo, su cuello está desproporcionado, pero su cabeza bien realizada con las características judeocristianas que se le atribuyen. Cabe resaltar su cuerpo manchado de suciedad, por motivo intencional o debido a la pintura que, con el paso de los años, pierde su calidad en algunas ocasiones, pero es una pintura que nos da más emociones

en contraste con, al menos, la obra de Gregorio Vásquez en este tema cristológico, aunque sean llamados diferentes, utilizan la misma disposición del cuerpo y del ambiente.



27. «Descanso en la huida a Egipto» Baltasar Vargas de Figueroa, atribuido. Siglo XVII. Óleo sobre lienzo. Museo Colonial.

Aquí vemos a la Virgen con san José y el niño descansando en su huida. Se encuentra san José con su vara florecida, un ángel que parece un pastorcillo acompañándolos en su camino, guiándolos al mismo tiempo que la paloma que vuela en la coronilla de María. La Virgen con su niño en brazos es la principal protagonista dentro de la escena, ya que se centra en su gesto de maternidad hacia el niño Jesús, por esa razón, su seno se muestra a punto de dar su leche como si fuera una purificación. María está vestida entre ornamentos de flora que fueron delicadamente puestos para acompañar el paisaje, al igual que está vestido el ángel y combinan los colores perfectamente. Ella lleva un sombrero del cual sale un halo redondo, que en el caso de la Virgen suele estar detalladamente decorado. En efecto, todos los personajes de la escena poseen ese dorado llamativo que rodea las vestiduras, las cuales hacen un tosco contraste con la naturaleza de fondo, en tanto está cargado de brillo y ornamentaciones.

El mismo tipo de ornamentos se observan en la «Virgen con el niño, san Joaquín y santa Ana» de Gaspar de Figueroa. No obstante, el ambiente es diferente, a pesar de que se distingue a lo lejos un poco de naturaleza con casi los mismos pajarillos que se ven en la obra anterior, es de todas maneras, un espacio más cerrado, más familiar. El vestuario es

igualmente brillante por los tonos dorados, esta vez no decorados con flores, pero si con un estilo de plantas u hojas asimétricas en todos los personajes, claramente, excepto por el niño el cual se encuentra desnudo en el regazo de su madre. En esta ocasión, la corona de María es incluso más ostentosa y con más detalles que la realizada por su hijo Baltasar posteriormente.



28. «*Virgen con el niño, san Joaquín y santa Ana*». Gaspar de Figueroa, atribuido. Siglo XVII. Museo Colonial.

Es importante ver estos ejemplos, pues, para denotar una diferencia entre la misma escuela santaferña. Mientras que los Figueroa poseían pinceladas más acentuadas, Gregorio se mostraba con un modo más suave y sencillo. Sus vírgenes no fueron representadas con ornamentos ostentosos, ni tampoco algún otro de sus personajes. Su uso del dorado y de los bordes decorados era escaso. Las vestiduras que utilizaba eran simples, de colores y tonos suaves pasteles, y sus obras fueron de buen uso de la perspectiva. Respecto a los Figueroa se muestra con más fuerza una convergencia barroco-manierista, sobre todo porque cada pintor integrante de la familia, a lo largo de las generaciones, dio en herencia sus típicas formas de pintar con lo que se movió en los diferentes momentos de transición. No se puede negar el legado que dejaron en el arte religioso al tener un taller de gran dimensión como lo fue el suyo, a lo que le debemos las buenas bases aprendidas por nuestro pintor neogranadino Gregorio Vásquez, del que profundizaremos más en el siguiente capítulo.

3. GREGORIO VÁSQUEZ: EL INSIGNE PINTOR NEOGRANADINO

La vida de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos ha sido analizada por dos biógrafos colombianos que, gracias a todo su esfuerzo, lograron desentrañar una de las vidas más icónicas en el ámbito artístico. Sin embargo, existen más dudas que aciertos en sus afirmaciones. José Manuel Groot y Roberto Pizano hacen un importante aporte al estudio de este pintor. Infortunadamente, lo que se conoce hasta ahora, no es más que una mitificación de su vida a la cual no se ha tenido un acceso amplio y pleno, de no ser por especulaciones que se traspasan de una generación a otra. La documentación acerca de su vida es tan escasa que se debe hacer un esfuerzo para lograr deducir —por medio de sus obras— su personalidad, su esencia misma de pintor y habitante del Nuevo Reino de Granada. El objetivo de este capítulo no es replicar los mismos estudios con afirmaciones, sin base alguna, que sostengan lo que fue su vida y obra, no obstante, se mirará grosso modo —para conocimiento general— lo que se ha dicho respecto de él, desde una mirada crítica que corresponda a su legado histórico a través de todos estos siglos.

3.1. Apuntes de su intimidad.



29. «Retrato imaginario de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos» Anónimo. Siglo XX. Óleo sobre tela. Museo Colonial.

Gregorio Vásquez, antecedido por todo un legado español, ha sido considerado como uno de los mejores pintores del Nuevo Reino de Granada. A pesar de ello, no fue el único en su familia que se consagró en las artes. Su sangre criolla estaba permeada de la cultura española, andaluza y sevillana. Se podría empezar por Pedro Vásquez de Arce, nacido en la ciudad de Sevilla,⁸⁶ hijo de Fernando Vásquez de Cartagena,⁸⁷ quien, al parecer, tenía una relación estrecha con el Nuevo Reino de Granada y gozaba de ser jurado de aquella ciudad andaluza. Pedro Vásquez, en su afán de continuar una mejor vida, se mudó a Santa Fe, la capital neogranadina en 1590 para asegurar su futuro. Allí conoció a quien sería su esposa, Juana de Baro. De esta unión nació Bartolomé Vásquez de Arce y Baro en el año 1600. Podría hablarse de otros hermanos más de los cuales no se sabe una referencia exacta, pero existen algunas propuestas que hablan de Pedro, Francisco, Juan y Juana Vazquez. Esta última, según Flórez Ocariz, es hija legítima de Pedro Vazquez y Juana de Baro. A la vez Juana Vazquez contrajo matrimonio con Juan Pérez Cordero, los cuales tuvieron tres hijos.⁸⁸ A sus 28 años Bartolomé, decidido, se casó con María de Ceballos. Tres hijos fueron los Vásquez de Arce y Ceballos, Juan Bautista (1630-1677), Gregorio (1638-1711) y Diego (1640- ¿?).

El 17 de mayo de 1638, al interior de la catedral del barrio la Candelaria sonaron las campanas que anunciaban una nueva ceremonia a punto de empezar. El presbítero cura y rector de esa santa iglesia Alonso Garzón de Tahuste, puso óleo y crisma al pequeño Gregorio. Reunidos en la iglesia más importante de la época, donde se concentraban las almas llenas de devoción, Bartolomé Vásquez y María de Ceballos —sus padres— y su padrino Pedro de Salazar de Falcón, alabaron al futuro pintor nacido el 9 de mayo de ese mismo año⁸⁹ y lo unieron al sacramento del bautismo por medio de la fe católica.

⁸⁶ Guillermo Vera Pardo, *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos: dibujos*. Catalogo. (Bogotá: Villegas editores, 1990).

⁸⁷ Edgar Alexis Sáenz Fino, «La teología mariana en la Inmaculada concepción de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos en la iconografía granadina de los siglos XVII Y XVIII.» (Tesis de Pregrado, Universitaria Agustiniiana, 2018), 33. <http://repositorio.uniagustiniana.edu.co/handle/123456789/346>

⁸⁸ Juan Flórez de Ocariz, *Libro Segundo de las Genealogías del Nuevo Reino de Granada, Árbol Cuarto*. (Madrid: 1676), 50.

⁸⁹ AHC, Bautismos de españoles, Libro III, Protocolo 1630-1656, Manuscrito, mayo 17 de 1638, Santa Fe, f79v. Partida de Bautismo de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. En Santa Fe, a diecisiete de mayo de mil seiscientos y treinta y ocho años, yo, Alonso Garzón de Tahuste, presbítero, cura rector de esta santa iglesia catedral, bauticé y puse óleo y crisma a Gregorio (que nació a nueve de este dicho mes y año) hijo legítimo de Bartolomé Vásquez y de María de Ceballos, su mujer, vecinos de este feligresado; fue padrino Pedro de Salazar de Falcón, vecino de esta ciudad de que doy fe. Alonso Garzón de Tahuste [rubrica] [nota marginal posterior: «Este es el célebre y famoso pintor que hizo entre otras las que se hallan en la capilla del sagrario de la catedral»] [rubrica].

De su niñez se sabe que fue alumno del Colegio Mayor San Bartolomé, fundado en 1604 y perteneciente a la Compañía de Jesús. Posteriormente, cursó en el colegio Gaspar Núñez, el cual fue fundado en 1608. Algunos autores como Roberto Pizano establecen que Gregorio Vásquez pudo haber aprendido algún instrumento, y tener relación con la música, debido a las liras, guitarras y voces corales plasmadas en sus cuadros, pero que finalmente se decidiera, precisamente, por la pintura.⁹⁰

Antes de Vásquez, artistas y estudiosos del arte pasaban horas enteras dentro de los talleres de sus maestros, esperando, pacientemente, a que la oportunidad le tocara a la puerta, oportunidad llamada *clero*, quienes eran los encargados de la contratación de estos pintores. Gregorio ingresó al taller Figueroa hacia 1653. Su compañía fue su hermano Juan Bautista, quien también practicó el oficio de pintar y aprendió junto a él. Autores como Gil Tovar se atreven a decir que algunas obras atribuidas a Gregorio Vásquez podrían haber sido realizadas por su hermano,⁹¹ lo que cambiaría notablemente la concepción de la particularidad de Gregorio, ya que existe una gran cantidad de obras atribuidas que aún, hoy en día, se ponen en duda.

En este taller Gregorio se dedicó a mezclar y elaborar los colores perfectos para su maestro Baltazar de Figueroa, y que este último lo pudiera aplicar en sus obras. Cansado de esperar su turno para resaltar en la sociedad santafereña, Gregorio se atrevió a pintar los ojos de «San Roque», obra que fue encomendada a Baltazar de Figueroa, y el cual, tras muchas horas de intento, no podía lograr. Vásquez lo realizó contundente, clara y rápidamente de manera que causó su expulsión inminente del taller Figueroa.⁹² De esto no se tiene prueba, pero al menos sirvió a Gregorio para lanzar su propio taller y desde ahí, abrirse al mundo de la pintura. Junto a su hermano continuaron el estudio, más bien experimental y autodidacta, buscando la forma de embellecer sus obras con los mejores colores.

Para obtener esas tonalidades Gregorio debía explorar, aprender y recoger elementos de la naturaleza que le ayudaron a crear colores más vivos, fuertes y de mejor calidad. Según Roberto Pizano estos fueron: el carmín, extraído de la cochinilla del cual aparecen algunos

⁹⁰ Roberto Pizano Restrepo, *Biografía de Gregorio Vásquez*. (Bogotá: Editorial Minerva, 1936), 34

⁹¹ Francisco G. Tovar y Carlos A. Camacho, *El arte colonial en Colombia. Arquitectura. Escultura. Pintura. Mobiliario. Orfebrería*. (Bogotá: Ediciones Sol y Luna, 1968), 160.

⁹² Juan Manuel Groot, *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Arce y Ceballos. Colección arte en Colombia*. (Bogotá: Fundación Editorial Epígrafe, 1859), 4-5

envíos desde España a Tierra Firme;⁹³ el cinabrio, hecho de mercurio y azufre; el añil, color azul índigo extraído naturalmente de una planta; y de su acercamiento a los indígenas aprendió el uso de la goma elástica y el elemí, un árbol del cual se puede sacar bálsamos (resinas), gomas para la conservación y el uso de la arcilla.⁹⁴ El lienzo de la tierra, por otra parte, era un tejido de algodón hilado precolombino con el cual realizaba sus pinturas.

Existían muchas otras formas de obtener colores en la Colonia. Nos podemos imaginar a Gregorio paseando en su caballo por la sabana, recogiendo elementos para crear, recorriendo tramos para inspirarse en sus pocos cuadros naturales que se le conocen. Podemos observar un cuadro realizado por Roberto Pizano, donde se muestra a Vásquez en un retrato ecuestre imaginario de sus andanzas por el bosque.



30. «Retrato ecuestre imaginario de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos» Roberto Pizano, atribuido. Siglo XX. Museo Colonial.

Gregorio Vásquez quizás fue un hombre de carácter y cazaba por diversión, y era una de las pocas actividades que le llamaban la atención, aparte de su constante quehacer artístico y pasión religiosa. En una época donde la mirada hacia lo divino era casi obligada, lo terrenal no tenía cabida a gran escala en el arte, aun así, dejaba espacios para representar aquellas pasiones y gustos que a veces debían ser escondidos, por temor a que se le tildara de hereje.⁹⁵

⁹³ Laura Liliana, Vargas Murcia, *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)* (Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012), 52-53. La autora cita las fuentes encontradas en AGI, CC 1181, N°3, R2. F.4

⁹⁴ Pizano, *Biografía de Gregorio* ..., 58-59

⁹⁵ Groot, *Noticia biográfica*..., 10-11

La vida de este artista tuvo altos y bajos. Después de abrir su propio taller logró obtener el aval de la Iglesia, de lo que tenemos prueba por sus numerosos trabajos en Santa Fe. Las iglesias se encuentran rodeadas de su arte, no le quedó nada grande, incluso modificó la puerta de su casa-taller, haciéndola alargada para tener toda la comodidad, y posteriormente sacar grandes obras que han perdurado hasta el día de hoy. Más adelante realizaremos el estudio de estas pinturas y rastreamos el trayecto estos lienzos.



31. «Casa-taller de Gregorio Vásquez». Fotografía moderna. Año 2019. Frente a la plazoleta Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Barrio La Candelaria, Bogotá.

Tiempo después de que su hermano Juan se casara con Tomasa Suarez, con quien tuvo siete hijos, el enamorado Gregorio Vásquez se casó con Jerónima Bernal Esguerra en 1665. Esta mujer le sirvió de inspiración para sus cuadros, plasmando la bella cara de la dama. De ambos nacieron tres hijos de los que se tiene certeza, Diego (1667), Feliciano (1675) y Bartolomé Luis Vásquez Bernal (1680) y se ha hablado de un cuarto hijo llamado Pedro (1683) que continuó el oficio de platero.⁹⁶ Sus dos primeros hijos, al igual que su padre, heredaron el gusto y la pasión por el arte de pintar, pero de Bartolomé no se sabe cuál profesión continuó.

⁹⁶ Edgar Alexis Sáenz Fino, «La Teología Mariana...», 33

En medio de su vida familiar Gregorio debía preocuparse por conseguir un renombre, lo suficiente para no morir de hambre. La pasión y el gusto no bastó en estos casos. Por lo tanto, su actividad y producción debía ser alta, lo que demostró alrededor de cuarenta años de experiencia. No obstante, no era el único de su época que debía ganarse la vida en este oficio. Es por esta razón que Gregorio Vásquez no salió bien librado de enseñar su propio arte en el taller, siendo traicionado por un aprendiz, según Roberto Pizano, el cual dio sus obras a los dominicos por un precio inferior a lo que cobraba Gregorio Vásquez, y aceptando, los dominicos quitaron el contrato que tanto trabajo le había costado a Vásquez.⁹⁷

Estos sucesos, comenzaron a desanimar al pintor a enseñar. ¡Cuánto debió haber extrañado a su hermano Juan! quien murió en la miseria en 1677, después de haber sido apresado y obligado a pagar una deuda con su tío Pedro Vásquez de Arce, por unos bienes de este.⁹⁸ En adelante, la actividad se acrecentó tanto que, con cada ciclo de pinturas, daba un nuevo aire, nuevas técnicas, siempre plasmando a sus conocidos, a su familia e incluso a él mismo. Grande fue la pena de haber perdido a su esposa en 1695, la musa a la cual pintó con tanto asombro y a quien convirtió en sagrada a través de sus vírgenes, no le quedó más remedio que pintar a sus hijos.⁹⁹ Durante todo su estudio buscó la ayuda de otras personas. El cuerpo humano, tan difícil de representar incluso para los más expertos manieristas y pintores barrocos, era un gran reto anatómico que muchas veces no fue diestro en encarnar, pero la mirada, esa mirada tan expresiva y sutil que evidenciaba lo divino, lo puso en la cumbre del arte religioso del Nuevo Reino de Granada.

Pocos años pasaron hasta que un acaecimiento cambiaría el curso de la vida del pintor. Algo que, en verdad, pudo evitar, pero el infortunio llegó a su destino. Una noche de 1699¹⁰⁰ o de 1701¹⁰¹ el oidor Bernardino Ángel de Isunza, enamorado y desesperado buscó ayuda para adentrarse en los pasadizos del Convento Santa Clara, y llevar a cabo el rapto¹⁰² de María Theresa de Orgaz, soltera de Santa Fe. Pizano nos cuenta que debido a unos

⁹⁷ Pizano, *Biografía de Gregorio...*, Capítulo VII

⁹⁸ AGN, Fondo Colonia, Asuntos Civiles, Cundinamarca, Tomo XVI, fs. 160-244

⁹⁹ Pizano, *Biografía...*, capítulo IX

¹⁰⁰ Fecha establecida por la investigación de Guillermo Vera Pardo.

¹⁰¹ AGN, Sección República, Fondo Reales Cédulas y órdenes, Tomo V, f420v. Documento fechado el 22 de abril del año 1701.

¹⁰² En este caso, se sabe que era un sentimiento mutuo, algo consensuado, pero el rapto en sí dicho, iba dirigido a las monjas del convento quienes quizás, contra la voluntad de María Teresa, la tenían recluida en los pasillos de ese lugar, ya que se consideraba que no era adecuado escapar con Bernardino ni casarse con él. Se puede consultar partes de la historia en los archivos documentales.

documentos que fueron de su conocimiento, gracias a Don Pablo Arguez, seis personas pudieron estar involucradas en este suceso, una de esas fue Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, quien en su senda artística muchas fueron las veces en las que trabajó en dicho convento y que conocía a la perfección. Dicen los archivos, según Pizano, que una india llamada Leonor atestiguó contra él y su libertad se puso en peligro. Para su desgracia fue él, el único de todos los implicados, quien recibió castigo dentro de la Cárcel Grande.¹⁰³ La versión encontrada en el Archivo General de la Nación en la ciudad de Bogotá refiere que, por medio de la Real Cédula, se pidió a la Real Audiencia manifestarse para reprehender y proceder contra la mujer y los demás encontrados culpables.¹⁰⁴

Otra versión que fue relatada por Groot no mencionó el pasado evento como el motivo por el cual Vásquez terminó posado en la cárcel. Este autor manifiesta que la causa fue un descontento de los párrocos de la Capilla del Sagrario, con el ciclo de pinturas que se estaba realizando para ese lugar. Gregorio Vásquez desmotivado por el tema religioso, rebuscaba la forma de representar situaciones de su vida cotidiana como la caza, o también experimentar con las cuatro estaciones y la naturaleza muerta. Los padres viendo pues que, con el pasar del tiempo, las obras no se completaban, y decidieron ponerlo en la cárcel de corte y terminar ahí, finalmente, este ciclo.¹⁰⁵ Se ven estas dos afirmaciones con determinadas falencias ya que, por un lado, en los archivos encontrados en el Archivo General de la Nación, el nombre de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos no se pronuncia, tan siquiera, en algún documento. Por el lado de Groot no se sabe la originalidad de esta versión, recogiénolas de fuentes orales que hoy en día no se pueden comprobar, sin embargo, no es de desestimar el trabajo que hizo siendo el primer biógrafo del pintor que aquí se trabaja.

¹⁰³ Pizano, *Biografía de...*, capítulo X. El archivo que menciona el autor fue entregado a él por parte de Don Pablo, estaba fechado el 22 de abril de 1701 y constaba de 39 hojas rubricadas. Manuscrito original adquirido en Sevilla en 1914.

¹⁰⁴ AGN, Sección República, Fondo Reales Cédulas y órdenes, Tomo V, f420v.

¹⁰⁵ Groot, *Noticia biográfica...*, 11



32. «Escena de Caza» Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Siglo XVII. Óleo sobre tela. Museo Colonial.

En efecto, el hecho de que Gregorio pasó —al igual que su hermano— por duros momentos recluido, no significó que su producción terminara de manera abrupta, como se demuestra en la datación de obras posteriores. A pesar de ello, cayó en gran pobreza de manera paulatina lo que llevó a este pintor a vender *almorzaderos*,¹⁰⁶ para lograr sobrevivir hasta el final de su vida. Durante sus últimos años intentó mantenerse, en gran medida, cuerdo, aunque no tardó mucho en enfermar y hacer su postrera obra dada a la iglesia la Candelaria para el altar de la Concepción, la cual firmó en 1710. Groot menciona que los siguientes hechos fueron referidos por el reverendo padre Fray Clemente Pinzo de la iglesia la Candelaria:

«El 8 de diciembre, día de la Concepción, mandó Vásquez decir una misa cantada en el mismo altar donde se había colocado el cuadro. Asistió a ella, i recibió la Eucaristía de mano del celebrante. Acabada la misa se fué para su casa, i a poco rato vinieron a avisar a los padres que estaba muí malo: Fueron a asistirle i le hallaron con la cabeza trastornada: había perdido enteramente el juicio i así estuvo hasta que, al cabo de algunos días, murió».¹⁰⁷

Así concluyó la vida Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos en el año 1711. Con la crítica y la comparación de hechos y versiones que se han encontrado, queda decir que es de

¹⁰⁶ Eran aquellas pequeñas pinturas las cuales vendía por pocos patacones para poder comer. Algunos no fueron de gran calidad y rondaron en las plazas para subsistir durante sus últimos años de vida.

¹⁰⁷ Groot, *Noticia biográfica...*, 13

importancia analizar el recorrido de un pintor, el cual nos entregó obras maravillosas pero que, lastimosamente y a pesar de buscar en los archivos minuciosamente, poco fue lo que se pudo comprobar respecto a sus vivencias. Gregorio es casi un mito que, si no fuera por su partida de bautizo y sus obras firmadas, su existencia estaría en duda e incluso —hasta el día de hoy— nada se hubiese escrito. Es de agradecer a los biógrafos que nos han inspirado a estudiar su vida en profundidad, pero aún queda ondeando en el viento la verdad hasta ahora dicha. En la reflexión queda pues, la significación que sostienen los archivos para construir una historia sólida y tangible de los sucesos que nos atañen sobre la vida de este artista.

3.2. Las huellas pictóricas de Gregorio Vásquez.

En los estudios sobre Gregorio Vásquez se encuentran muchos dilemas respecto a las huellas de sus obras firmadas y atribuidas. A veces por descuido, otras por afán, no es larga la lista de obras firmadas que este pintor nos entregó. No obstante, a su nombre se encuentran atribuidas centenas de pinturas conservadas en Colombia.

Estas pinturas son muestra de la grandiosidad de su técnica y estilo. El mayor repositorio de sus obras se encuentra a cargo del Museo Colonial de Bogotá. Otras radican en iglesias, y finalmente en colecciones privadas de personas o lugares que, por medio de testamentos o compras que rodean generaciones, han obtenido valiosas piezas que hasta el día de hoy cuidan con recelo. Vamos entonces a analizar cómo ha persistido hasta la actualidad el legado de Gregorio Vásquez. Este legado ha inspirado cientos de investigaciones creando así, todo un cúmulo de leyendas, afirmaciones e hipótesis alrededor de su arte.

Para la observación de la obra de este pintor se seleccionaron doce (12) lienzos que se analizarán posteriormente, estos fueron escogidos debido a su importancia en la formación de la mentalidad religiosa neogranadina e hispanoamericana. Algunos de estos cuadros ya se hallaban con críticas previas a los que se les añadieron, en este trabajo, nuevas perspectivas y apuntes. De otras obras, de las que no se tenía un estudio, se logró realizar un análisis desde las bases de la apreciación de la Historia del Arte. El Museo Colonial de Bogotá posee un catálogo de pintura el cual muestra una amplia gama de temas y pintores. En el caso de

Gregorio existe un total de ocho (8) piezas en las que nos vamos a enfocar. Sin embargo, a su cargo se encuentran alrededor de sesenta y ocho (68) cuadros atribuidos y tan solo doce (12) firmados y reconocidos.¹⁰⁸ La mayoría de los cuadros adquiridos hacen parte de la colección Carlos Pardo, quien fue uno de los grandes coleccionistas de arte en el país. Gracias a él no solo se conservan las pinturas de Gregorio Vásquez sino, también, la serie de dibujos del pintor que, en efecto, nos muestran el trazo limpio y minuciosamente estudiado de cada cuerpo y de las composiciones pictóricas que realizó posteriormente.

Gracias al Archivo del Museo Colonial, encontramos una lista con las obras entregadas en venta por María de Jesús Pardo de Pardo al gobierno nacional. Una cantidad de cuadros y muebles fue vendida con la condición de perpetuar el nombre de Carlos Pardo en sus archivos y en la colección respectiva. En dicha lista se incluyeron las siguientes obras pictográficas con su respectivo número de registro: «La adoración de los pastores» (03.1.055); «Los desposorios de la Virgen» (03.1.038) y «San Francisco de Asís» (03.1.054),¹⁰⁹ posiblemente de aquí también se haya adquirido el cuadro del «Nacimiento de santo Domingo de Guzmán». Algunas obras como la «Alegoría de la Inmaculada Concepción» (03.1.065) son provenientes de las pertenencias de Ana Valenzuela Fonnegra, aunque no se encuentran los datos exactos de su procedencia. Lo mismo sucedió en el caso del «Símbolo de la Trinidad» (03.1.061) el cual, según Marta Fajardo de Rueda, se adquirió en 1955 bajo el nombre «Padre Eterno», pero no se encuentra una persona o entidad a cargo de este cuadro anteriormente.¹¹⁰

Las obras «Hogar de Nazareth» (03.1.028) y «El regreso de la huida a Egipto» (03.1.120)¹¹¹ provienen de la Fundación Beatriz Osorio, quienes se interesaron en fomentar los museos e inmortalizar el arte que tanto apreciaba su fundadora. Sin embargo, los cuadros que adquirieron también habían pertenecido a otras personas, quienes dieron potestad a dicha fundación para conservarlos. Por ejemplo, en el caso del «Hogar de Nazareth», el cuadro perteneció a Sofía de Sarmiento, Julio Arboleda, Arturo Arboleda y Rebeca Álvarez de Arboleda según Roberto Pizano, posteriormente fue donado a la fundación y, en últimas,

¹⁰⁸ Catalogo Museo Colonial, Catalogo de la colección de pintura, Vol. I: pintura (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2017) 86-223

¹⁰⁹ Archivo Histórico del Museo Colonial, Caja 5, Carpeta 49. Bogotá: 1942, f. 5-12

¹¹⁰ Archivo Histórico del Museo Colonial, Caja 5, Carpeta 58. (Posible ubicación tanto de la alegoría como del símbolo de la Trinidad.)

¹¹¹ Archivo Histórico del Museo Colonial, Serie adquisición, Caja 56, Carpeta 819. Bogotá: 1942-1986.

llegó a manos del Museo Colonial. La misma situación se presentó con «El regreso de la huida a Egipto», el cual fue adquirido por el arquitecto Carlos V. Salamanca. La fundación Beatriz Osorio, ha sido un ente encargado de reunir piezas de arte las cuales han nutrido otros museos de Colombia como lo es el museo Nacional, donde también existen colecciones gracias a la gestión de la fundación.

Respecto al Museo Nacional, tiene bajo su protección el cuadro «Martirio de san Esteban» el cual se ha encontrado junto a ellos aproximadamente desde el año 1825, cuando abrieron la exposición de arte e historia al público, este cuadro figura en la «Breve guía del Museo Nacional» publicado en 1881. En la capilla del Sagrario, está expuesta la obra «La recolección del maná», el cual perteneció al ciclo de pinturas realizado para este recinto. Este ha sido su único lugar de residencia puesto que están incrustados en forma de arco y empotrados en las paredes al lado de otras obras como, «El campo de las madianitas», «El sueño de Elías», «David danzando ante el arca», «Sansón y el León», «Regreso de los exploradores del Canaán», entre otros. En la iglesia San Francisco ubicada en la ciudad de Bogotá está «El Juicio Final». Este cuadro se encuentra en sus instalaciones, protegido detrás de unas rejas que lo separan del acceso público, ya que es una pintura de gran magnitud y tiene un alto valor artístico. No obstante, aunque está a la vista de los feligreses y visitantes, debería otorgársele más protagonismo a una de las obras más representativas de este artista. Por último, una de sus pinturas, «Rut espigando en el campo de Booz», pertenece a una colección privada ubicada en el Gun Club en la ciudad de Bogotá. Estas son las obras que serán analizadas en el siguiente punto.

Los lienzos de Gregorio Vásquez son joyas de la pintura hispanoamericana. Muchas de estas obras recorrieron Colombia durante una exposición en movimiento que se realizó a partir del año 1977. Las pinturas han visitado ciudades como Cali, Medellín, Cartagena, Barranquilla y Manizales. Gracias a la revisión de recortes de periódico,¹¹² se logró observar que durante los años XX se revivieron las huellas de este pintor, colmándolo de halagos en páginas de revistas, periódicos y libros. Así inició el renacer de su arte, sus obras empapaban las hojas de los dominicales, desde El Espectador, El Siglo, El Pueblo, La Patria, La República, El Seminario Consigna, la Revista Semana y El Tiempo. Dichos periódicos

¹¹² Biblioteca Luis Ángel Arango, Colección de Archivo de Artes, Sala de Artes y Humanidades BLAA. Carpeta Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 1 carpeta con 57 documentos.

contaban historias, mostrando en páginas enteras imágenes de los cuadros de Gregorio Vásquez, informando a la gente de su existencia.

Desafortunadamente, como si fuera el destino de una gran cantidad de obras artísticas, los robos no se hicieron esperar. El 12 de febrero de 1976 se registró el robo de un cuadro de Vásquez llamado «La sagrada familia».¹¹³ El 7 de diciembre de 1978 también se registró un robo en una iglesia parroquial en Engativá, la cual fue una pintura de «San Lorenzo».¹¹⁴ El 15 de enero de 1979 los periódicos colapsaron publicando un robo artístico millonario, las obras que se encontraban en la iglesia de san Alfonso de María de Ligorio y estas fueron, «San Francisco de Asís», «La anunciación», «La visitación» y otros más de Gregorio Vásquez, aunque de otros pintores también se registraron pérdidas.¹¹⁵ El 4 de mayo de 1981 se anunció la búsqueda de dos valiosos cuadros de Vásquez los cuales eran «El matrimonio de san Sebastián» y «La conversión de san Pablo», que se perdieron en la iglesia de Barichara, en el Norte de Santander.¹¹⁶ El 27 de octubre de 1988 la prensa divulgó el hurto de «La Alegoría del rey David, tocando su arpa y bailando».¹¹⁷ Y el 18 de marzo de 1988 informaron la devolución del óleo «San Pedro de Verona».¹¹⁸

A través de estas observaciones se puede decir que los cuadros de Gregorio Vásquez han sido valorados por su calidad y ejecución, y que personas expertas en saqueos, con técnicas de estándares internacionales, vieron beneficio de ello. Aquí radica la importancia en parapetar cuadros, entre otras artes, que pueden llegar a ser víctimas de las avaricias terrenales, además de esto, no se quedaron atrás los accidentes que se fueron llevando consigo, las pinturas que podrían tener hoy un gran valor en la historia del arte neogranadino. Este fue el caso de las obras de las estaciones que Gregorio Vásquez realizó:¹¹⁹ «El Estío», «La Primavera», «Santa Teresa» y la «Visión de san Antonio». Estas pinturas fueron llevadas a una exposición. En el transcurso del viaje, en medio de la carretera, la caja número uno (1)

¹¹³ El tiempo (Bogotá: 12 de febrero de 1976)

¹¹⁴ El tiempo (Bogotá: 7 de diciembre de 1978)

¹¹⁵ El pueblo, El espectador, El siglo, El tiempo (Bogotá: 15 y 16 de enero de 1979)

¹¹⁶ El tiempo (Bogotá: el 4 de mayo de 1981)

¹¹⁷ El tiempo (Bogotá: 27 de octubre de 1988)

¹¹⁸ El tiempo (Bogotá: 18 de marzo de 1988)

¹¹⁹ María Constanza Toquica Clavijo, «Mediciones, avatares e interpretaciones de la colección de pintura del Museo Colonial» en Catálogo Museo Colonial, Catálogo de la colección de pintura, Vol. I: pintura (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2017), 18 la autora aporta la información del Archivo Histórico Museo Colonial, Caja 61, Carpeta 865, fls. 56-60 y 86-91. «Acta de diligencia de examen y reexpedición de la caja #1 de la delegación universitaria que visitó durante las vacaciones la Costa Atlántica.» Pérdida de cuatro cuadros #94 «El Estío», #120 «Visión de san Antonio», #132 «Santa Teresa» y otro cuadro irreconocible.

terminó incendiada en el puerto de Calamar, Bolívar. Dicha caja contenía esas valiosas piezas de arte mencionadas anteriormente. Todos estos factores permiten que, hasta el día de hoy, se encuentren o no las pinturas que valen la pena investigar y analizar, y de esta manera perpetuar el legado que, con el paso del tiempo, queda en nuestras manos.

3.3. Análisis iconográfico e iconológico de la obra de Gregorio Vásquez.

3.3.1. Sagrada Familia.



33. «Adoración de los pastores» Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, atribuido. Siglo XVII. Museo Colonial.

«Fueron de prisa y encontraron a María y José, y al niño acostado en el establo. Cuando lo vieron, se dispusieron a contar lo que el ángel les había dicho acerca del niño, y todos los que oyeron se admiraban de lo que decían los pastores. María guardaba todo esto en su corazón, y lo tenía presente. Los pastores, por su parte, regresaron dando gloria y alabanza a Dios por todo lo que habían visto y oído, pues todo sucedió como se les había dicho».¹²⁰

¹²⁰ Lucas 2: 16-20. Dios habla hoy. (Bogotá: Sociedad Bíblica Colombiana, 1993), 86

Esta es una escena bíblica común dentro del mundo pictórico durante el siglo XVII, la cual es representada de noche, por lo tanto, sus colores son sombríos. Sin embargo, Gregorio Vásquez lo trazó con unos visos del alba esclarecido a lo lejos, mostrando una luz fuertemente brillante que baja del cielo, mientras los ángeles y querubines bailan alrededor y la música suena, anunciando que ha llegado la luz y esperanza del mundo. La Sagrada Familia se encuentra acompañada de un asno y un buey, símbolos de cristo, animales menores y más humildes de la creación que estaban presentes cuando nació Jesús,¹²¹ y los que responden a esta profecía: «el buey reconoce a su dueño y el asno el establo de su amo».¹²²

El niño está rodeado de pastores que lo adoran, lo aprecian y se acompañan de un fiel perro ayudante de su arduo trabajo de pastoreo. Resulta curioso que se representen en la escena, puesto que los pastores no gozaban de buena reputación y se les tildaba de rebeldes. Pero demuestra la humildad que profesaría Jesús. Le llevan una ofrenda. Una canasta llena de lo que podrían ser huevos. El huevo, precisamente, representa el símbolo del nacimiento, aunque en otras creencias, ha dicho el autor Herman Hesse: «el huevo es el mundo. El que quiere nacer tiene que romper un mundo. El pájaro vuela hacia Dios. El Dios es Abraxas.»¹²³ Este representa la piedad y la maldad, siendo amable y bondadoso con los justos y cruel con los malos, semejante a lo que se ve durante Juicio Final.

Todos estos elementos están presentes en esta obra donde dominan los colores amarillo, naranja y café, dándole ese toque desértico de las tierras de Belén. Es una pintura que intenta ser dramática, no obstante, no expresa bien algunas caras que se pierden en la penumbra del relato visual. Sin embargo, la Virgen se muestra feliz y tranquila, guardando el momento en su corazón. Las representaciones más antiguas de esta clase de pintura datan de los años 1303 a 1305 del pintor italiano Giotto, pero es claro que esta inspiración llegó a Gregorio Vásquez de la obra del sevillano Zurbarán de 1638, con una denotada influencia del claro oscuro, pero sin el toque tenebrista manifestado.

¹²¹George Ferguson, *Signos y símbolos en el arte cristiano*. (Buenos aires: Emecé editores,1956) ,5

¹²² Isaías 1:3. Dios habla hoy. (Bogotá: Sociedad Bíblica Colombiana, 1993), 831

¹²³ Herman Hesse y Genoveva Dieterich. *Demian: the story of Emil Sinclair's youth*. (Alemania: S. Fischer Verlag, 1919)



34. «Hogar de Nazaret» Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Siglo XVII. Museo Colonial.

El hogar de Nazaret es una obra que muestra la infancia de Jesús, acompañado de María y José en su labor de carpintería. Podemos observar que Gregorio Vásquez hizo buen uso de la perspectiva. El pequeño niño Jesús barre las astillas en el suelo, a su lado, dos ángeles ayudan a recolectar los sobrantes de madera que posteriormente se depositan en la hoguera. Según los aportes de Jaime Humberto Borja Gómez, «esta obra no representa necesariamente la pintura de una familia neogranadina, pero podría tomar elementos de la vida real puestas en la teatralidad de la obra. Así, Gregorio Vásquez pudo tomar como modelo la cocina colonial, instrumentos de trabajo o aseo que pertenecían al mundo tangible del pintor».¹²⁴ Por lo tanto, no se puede pensar la obra de arte como algo que se aleja de la realidad, incluso las caras reflejadas en los cuadros hacen referencia a personas e inspiraciones que el artista conoció y logró estudiar.

Por supuesto, la construcción que se da alrededor de la parentela es evidente en este cuadro, por los valores que han sido perpetuados a través del tiempo según la religión. Esta pintura se ve como un suceso cotidiano de la Sagrada Familia y, por mentalidad, las otras familias tienen la fe puesta en el hombre de la casa para sujetarse y sobrevivir, mostrando una estructura arquetípica de lo que debería ser un hogar. Tal como lo plantea Juan Medina:

¹²⁴ Jaime Humberto Borja Gómez. «Los discursos sobre el cuerpo» *En Pintura y cultura Barroca en la Nueva Granada* (Bogotá: Colección de ensayos sobre el campo del arte colombiano, 2012), 225

«La idea de la Iglesia era, entonces, crear familias nucleares a partir de los modelos de la Sagrada Familia contenidos en las imágenes, los cuales habrían de servir como célula de formación de la sociedad. La imagen se convertía así en instrumento de configuración social e individual.»¹²⁵

Más allá de eso, la funcionalidad de la obra no es solamente mostrar un suceso de la vida de Jesús, está queriendo decir que ese es el modelo familiar que se debe seguir en el Nuevo Reino de Granada. Por lo tanto, la familia debe verse representada en lo sagrado, al servicio de Dios y en favor de la Iglesia en el sacramento del matrimonio. Es así como la representación de la niñez de Jesús crecería feliz, en ese imaginario del hogar y familia ideal que se instalaría en la estructura social en años venideros.

Finalmente, este lienzo que evoca la tranquilidad de una tarde en casa posee colores tierra, los cuales se aprecian en las vestiduras, colores ensombrecidos que corresponden a la posición geográfica donde transcurre el relato, un pueblo cálido como lo es Nazaret de gran importancia bíblica. Los acompañan: un pájaro amarillo al lado de José y una gata la cual sugiere ser «La gata de Nuestra Señora» aunque normalmente es representada con una cruz en el lomo, esta aparece al lado de la Virgen «durante el nacimiento de Jesús una gata dio a luz a una camada de gatitos en el mismo pesebre»¹²⁶ pero esta pudo quedarse en el hogar de Nazaret.

La escena también fue representada por Isabel de Santiago la cual, de igual manera, utilizó los elementos básicos que atraviesan el discurso del hogar de Nazareth como José en su taller de carpintería, mientras Jesús se encuentra al lado de María asistiéndole en la labor que parece ser la de hilar lana. Zurbarán en el año 1630 lo plasmó en el lienzo de una manera diferente ya que, por un lado, mientras la obra de Gregorio Vázquez da la sensación de calma en un entorno cercano e íntimo, la obra de Zurbarán parece más trágica y apagada, como si María presintiera el futuro tortuoso de Jesús. Además, en esta escena no aparece José y solo se remite a mostrar el parentesco materno del Mesías. Como podemos observar en los ejemplos citados, Jesús siempre se encontraba al costado de su madre, ayudándola en su

¹²⁵ Juan Pablo Cruz Medina, «La pintura de la Sagrada Familia. Un manual de relaciones familiares en el mundo de la Santafé del siglo XVII» *Revista Memoria y Sociedad*, 18 (36) 2014:101, doi: [10.11144/Javeriana.MYS18-36.psfm](https://doi.org/10.11144/Javeriana.MYS18-36.psfm).

¹²⁶ George Ferguson, *Signos y símbolos...*, 15

quehacer de las labores del hogar. Por supuesto, se encuentran obras pictóricas en las cuales Jesús le ayuda a su padre mientras aprende el oficio de la carpintería, sin embargo, no se muestra en los casos mencionados.



35. «Desposorios de la Virgen» Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, atribuido. Siglo XVII. Museo Colonial.

Es una escena que narra el casamiento entre María y José. Fue una obra acostumbrada desde el renacimiento pintada por Rafael Sanzio. Lo que se dice acerca de este suceso como leyenda, es que el sumo sacerdote —quien se encuentra a la mitad— entre un puñado de hombres interesados en María, les dio una vara, una rama seca y sencilla. A continuación, quien fuera elegido, tendría que lograr que dicha vara floreciera. José lo hizo al tocarla y fue de inmediato el bendecido.

Para profundizar en este relato se menciona en el *Infantia Salvatoris*, o más conocido como el libro de la Natividad de María,¹²⁷ que la Virgen a los catorce años debía ya pensar en unirse con algún hombre en sagrado matrimonio, pero ella dio la negativa declarando que no podía hacerlo, debía primero consultársele a Dios ¿quién sería el esposo indicado para ella? José el cual poseía una gran diferencia de edad respecto a la de María, no había llevado su vara a la congregación de candidatos para las nupcias, mientras todos esperaban a que su vara floreciera, concentrados en oración a Dios. La misma divinidad respondió que el que no

¹²⁷ Aurelio de Santos Otero, *Los evangelios apócrifos*. (España: Biblioteca de Autores Cristianos, Vol. 148. 2009) 55-109

había llevado su vara, sería quien se casaría con la Virgen, o, por otro lado, como cuentan los evangelios de pseudo mateo y proto Santiago, en la vara que le dieron a José al llegar sin una, se posaría la paloma del Espíritu Santo o saldría de ella como ocurrió al recogerla.¹²⁸ Siendo de una manera u otra, la vara floreció y José fue escogido para acompañar la vida de María junto al pequeño Mesías.

La pintura de Gregorio Vásquez está bien diseñada, simétrica, con colores profundos y expresiones bien realizadas. José se encuentra con su particular túnico verde y dorado, el sumo sacerdote que se alcanza a observar en esta pintura, en algunas versiones se dice que es san Zacarías, quien porta un pectoral con doce piedras y es representado con este particular camelauco¹²⁹ en forma de luna creciente. Este era común al ser usado por los altos sacerdotes judíos como símbolo de autoridad. Sin embargo, según George Ferguson los dos cuernos de la mitra aluden a los rayos de luz que surgieron de la cabeza de Moisés, cuando recibió los diez mandamientos.¹³⁰ Sin duda esta es una imagen que remite, precisamente, a ese sagrado sacramento matrimonial que se debe mantener en la sociedad, tal cual se propone en la Biblia. De nuevo se percibe una doctrina sobre los ideales familiares que se debe mantener generacional, así como el bautismo y la comunión, entre otros sacramentos.

El «Regreso de la huida de Egipto» es una pintura poco representada debido a que la mayoría de pintores se encargaron de poner en el lienzo el suceso de la huida a Egipto, el cual aparece en Mateo 2: 13-14. Esta pintura es tan colorida y alegre —a diferencia de otras— ya que después de lo que tuvieron que pasar, pudieron regresar a su tierra.

«Pero después que murió Herodes, un ángel del Señor se le apareció en sueños a José, en Egipto, y le dijo: “Levántate, toma contigo al niño y a su madre, y regresa a Israel, porque ya han muerto los que querían matar al niño.” Entonces José se levantó, y llevó al niño y a su madre a Israel».¹³¹

¹²⁸ Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos*. (Madrid: Ediciones AKAL, 2003), 230

¹²⁹ Es el nombre de una mitra que portaban anteriormente los sumos sacerdotes, principalmente inspiración de Caifás el sumo sacerdote de Israel. Significaba poder, rectitud y justicia.

¹³⁰ George Ferguson, *Signos y símbolos...*, 233

¹³¹ Mateo 2:19-21. Dios habla hoy. N. Testamento (Bogotá: Sociedad Bíblica Colombiana, 1993), 3



36. «Regreso de la huida de Egipto» Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Siglo XVII. Museo Colonial.

Gregorio Vásquez realizó una pintura detallada que nos muestra varios elementos. En la parte superior se encuentra Dios a nuestra imagen y semejanza, aferrado al globo que en muchas representaciones iconográficas alude a su poder. A su costado están los ángeles y querubines que cuidan a Jesús en su caminar, estos ángeles no son mensajeros, sino que están alrededor del trono divino custodiando a Dios.¹³² Los colores dorados le dan un toque iluminado y divino, tanto en forma de luz como en los bordes de las vestiduras. Esta luz amarilla se posa sobre Jesús, alumbrando su aureola en gran potencia, ya que baja desde la paloma del Espíritu Santo, en cambio las de María y José guardan cierto recato, no siendo en extremo adornados o iluminados, los tres adoptan una forma circular. Las estrellas en el vestido de María insinúan a las constelaciones, sus pies están ocultos para mantener el decoro y por lo tanto suele ser representada de esa manera. La vara floreada de José no podía faltar al ser uno de sus emblemas. Al niño Jesús, —que en realidad ya está joven— después de su temporada fuera de su pueblo, se le ve una cara de tranquilidad y de gozo camino a casa. En esta obra desaparece el burro que acompaña normalmente la escena del regreso de la huida a Egipto —como en el descanso o la huida— ya que en esta versión caminan y van de pie, el

¹³² Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano: iconografía de la Biblia: Antiguo Testamento* (Barcelona: Ediciones del Serbal, tomo I: vol. 1, 1996), 64

pintor pretendió entonces prescindir de este animal que siempre los acompaña en las travesías, en efecto, denotan celebración en su andar.

En el Archivo del Museo Colonial de Bogotá, se encuentra una constancia de examen de pintura por Francisco Gil Tovar el cual refiere que esta pintura pertenece al manierismo,¹³³ también se dice que la inspiración para realizar este cuadro proviene de Schelte de Bolswert con el grabado «El niño Jesús caminando con la Virgen y san José». Este grabado, Pizano y Gil Tovar asegura, tuvo gran influencia para los pintores del Nuevo Reino de Granada. Por ejemplo, Baltasar Vargas de Figueroa ejecutó una copia de este, aunque su obra atribuida no contiene trazos majestuosos como la copia de Vásquez, ya que los elementos agregados por este, y los colores que utilizó, le dan un aire vívido a la escena de celebración y tranquilidad.

3.3.2. Santos.



37. «San Francisco de Asís» Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, atribuido. Siglo XVII. Museo Colonial.

Vemos aquí a san Francisco de Asís representado con el característico sayal franciscano, y un halo brillante alrededor de su cabeza santa. Su cara es perfectamente expresiva. Mientras sus manos descansan se puede notar que su vestidura se encuentra rasgada, mostrando un estigma a su costado izquierdo, el sello último, el que apareció de manera sobrenatural en el monte Alvernia, Italia, expresando el sufrimiento de Jesús.

¹³³ Archivo Histórico del Museo Colonial, Serie adquisición, Caja 56, Carpeta 819 fols.42-44

Según la descripción de Louis Réau la iconografía de san Francisco nunca varía, por lo cual era sencillo plasmarlo. Contiene el sayal de la orden en el que se encuentra ajustado a la cintura y un cordón rústico cingulo.¹³⁴ Asimismo, este tiene tres nudos que representan el voto de pobreza, castidad y obediencia que corresponden a los tres votos franciscanos.¹³⁵ En cuanto a los estigmas, es la manifestación tangible del sufrimiento del Mesías, con el cual las personas se identifican ya que son heridas milagrosas que aparecen, en este caso, mediante un serafín de seis alas.

Esta fue una de las obras entregadas a los padres agustinos, la cual se ve representada en otra pintura que habla de este momento expresado. En la pintura «El abad Joaquín de Fiore muestra los retratos anticipados de santo Domingo de Guzmán y san Francisco de Asís» parece mostrarse un autorretrato de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos e incluso de su hermano Juan Bautista. Existen otras obras parecidas a este lienzo de san Francisco de Asís. Otro cuadro atribuido de Vásquez que data de 1685, y otros dos que corresponden a un autor anónimo del siglo XVIII. Los cuatro contienen las mismas características respecto a posición, ángulo, mirada hacia arriba clemente y orante. Todos son retratos, sin embargo, no existe una representación auténtica de él en cuanto a la singularidad de su cara, ya que varía en todas las obras de arte de su tipo, solo se toman los elementos simbólicos franciscanos.

En el cuadro «Nacimiento de santo Domingo de Guzmán» se representa, precisamente, el nacimiento del fundador de los dominicos. Este santo es representado en la iconografía en avanzada edad. Además, su madre soñó que llevaba un perro blanco y negro en el vientre el cual portaba una antorcha flameante, lo que quiere decir que llevaría la luz al mundo predicando la palabra de Dios, así que esto significó ser la característica definitiva que hacía alusión a santo Domingo. De la raíz de su nombre se proponen dos opciones, *Domini Canis* que significa «perro del señor». Posteriormente, de los colores negro y blanco serían los hábitos de los dominicos, los perros del señor. La otra propuesta es que dominicano viene del adjetivo *dominicus* de Domingo, opción más utilizada. Otro emblema de santo Domingo es el lirio que lleva en la mano, símbolo de pureza que a la vez tiene muchos

¹³⁴ El cordón cingulo es el que contiene unas borlas al final de este, ese cordón no en todas las ocasiones lleva tres nudos, en otras son cinco nudos los cuales representan aquellos cinco estigmas de Jesús, podía portar un significado de protección

¹³⁵ Louis Réau, Iconografía del arte cristiano: *Iconografía de los santos A-F* (Barcelona: Ediciones del Serbal, tomo III, 1996), 548

significados como, la virginidad o castidad, la implacabilidad, sensibilidad, pulcritud e inocencia. La cruz, el estandarte y el rosario hacen parte de su hábito; entre otras insignias se plasma a santo Domingo con una estrella en la frente que, aparentemente, apareció en su bautizo.



38. «Nacimiento de santo Domingo de Guzmán» Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, atribuido. Circa año 1680. Siglo XVII. Museo Colonial.

La obra del «Nacimiento de santo Domingo de Guzmán» que nos pintó Gregorio Vázquez, el cual fue un encargo del convento dominico para su propia disposición, no se puede observar otra cosa más que la determinada estrella en su pequeña frente. Alrededor, de manera tenue, se encuentran unas abejas rodeando al recién nacido, esto puede significar la forma en la que santo Domingo podía atraer a las almas perdidas de Jesucristo, es decir, una manera sabia y dulce —con sus palabras— para encaminar el alma hacia lo divino, igual que lo hace la estrella. En efecto, las abejas simbolizan su capacidad de liderazgo. En la cama se ve a su madre Juana de Aza, convaleciente junto a quienes le ayudaron a traer a este niño al mundo. En la entrada se muestra a Félix Núñez de Guzmán, conocido también como el Venerable Félix, padre de santo Domingo a quien no se le detalla la cara de una manera clara. Según la descripción del Museo Colonial,¹³⁶ el niño se encuentra en el suelo demostrando su desprecio por las comodidades, razón por la cual su orden obtuvo el voto de pobreza, de esta manera, las nodrizas lo encuentran en el sedimento de la casa, fuera de su cuna. En la ventana, a sus afueras, se aprecian a unos demonios rodeando la casa de la familia, revoloteando y

¹³⁶ Museo Colonial, «Pieza del mes de agosto - Museo Colonial Nacimiento de santo Domingo de Guzmán» Consultado el 6 de mayo del 2019 en <http://www.museocolonial.gov.co/coleccion/piezas-del-mes/Paginas/Nacimiento-de-santo-Domingo-de-Guzman.aspx>

observando al niño recién nacido, los demonios suelen sentir desespero ante el nacimiento y la luz que produce traer un ser humano al mundo y, con mayor razón, a santo Domingo.



39. «*El martirio de san Esteban*» Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, atribuido. Año 1700. Figura en la Breve guía del Museo Nacional del año 1881.

Esta pintura muestra a san Esteban en su largo martirio, cuando fue acusado por blasfemia y condenado a lapidación. Aparece en el libro «Hechos de los Apóstoles» como uno de los siete diáconos de la Iglesia primitiva y como el protomártir, primer mártir católico. San Esteban fue un gran crítico de las autoridades judías y no era querido en las sinagogas. «(...) Ese hombre no deja de lanzar insultos contra este santo templo y contra la ley. Le hemos oído decir que ese Jesús de Nazaret va a destruir el templo y que va a cambiar las costumbres que nos dejó Moisés».¹³⁷ Fue lapidado por decir que Dios no habita solo en templos, sino también, en el cielo y en la tierra, afirmaba que no se necesitan muros para adorar a Dios en referencia a las iglesias.

Se ve aquí pues a san Esteban muriendo por sus convicciones. Sin duda es una escena trágica, sin embargo, se ve a merced de la Trinidad la cual lo observa y con la que se reunirá en las alturas, no obstante, llora y sangra porque es sepultado bajo piedras por los personajes que lo rodean, esa sangre en su cabeza es derramada en nombre de Cristo. San Esteban prefirió morir y no retractarse de su palabra. Lleva puesta la dalmática tradicional de los

¹³⁷ Hechos 6: 13-14. Dios habla hoy. N. Testamento (Bogotá: Sociedad Bíblica Colombiana, 1993), 179

diáconos, este es uno de sus atributos principales. En la esquina derecha inferior vemos la siguiente inscripción: «A devosion de Estevan Gallo rezetor dl nvmero d esta realavdiencia i escrivano real». También se ve al pueblo caótico, con hombres sin piedad y compasión, pero en lo alto, la Trinidad observa el suceso que ya ha sido predestinado para este santo. Desde lo lejos lo observan, Dios con el globo simbólico y su vara autoritaria dorada al igual que sus vestidos; Jesús, por otra parte, portando el túnico rojo de la pasión, abrazando la cruz latina signo de la religión cristiana y emblema de la expiación, la salvación y la redención al merced al cristianismo.¹³⁸ Su cuerpo contiene las cicatrices en manos y pies a causa de los clavos, desafortunadamente sus piernas no poseen buena proporción; la paloma del Espíritu Santo los acompaña, no obstante, no se encuentra bien ejecutada y detallada puesto que se ve lejana, no se distinguen los ojos ni el pico, solamente su silueta y la luz que le rodea están en plena distinción. Esta es pues una escena sombría y común en los temas religiosos, una ejecución simple pero cargada de muchos significados.

3.3.3. Mariología.

La *Immaculata Conceptio* se encuentra rodeada de la Trinidad, además de san Joaquín y santa Ana. Se le ve a María pisar una serpiente, la cual es la culpable de la expulsión de Adán y Eva del paraíso. De esta manera demuestra la victoria de María sobre el pecado original, aunque esta representación de la serpiente circular se interpreta de alguna manera como el Uróboros «οὐροβόρος» que representa la naturaleza cíclica del tiempo. A pesar de ello, en esta obra no se come su propia cola, pero es interesante verlo desde ese punto de vista, ya que en la mitología griega se asocia con Sísifo, quien es enviado al inframundo y al tratar de salir de ese lugar, al llegar a la cima, era enviado devuelta para volver a comenzar. La tierra puede llegar a ser el inframundo, siempre condenados a la muerte a raíz de la expulsión de Adán y Eva.

¹³⁸ George Ferguson, *Signos y símbolos...*, 243



40. «Alegoría de la Inmaculada Concepción» Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos. Año 1685. Siglo XVII.
Museo Colonial.

Respecto a los colores que se manejan en esta obra, son colores suaves, pasteles e iluminados. Tiene una similitud en su composición con el cuadro del martirio de san Esteban, pareciera que esta pintura fue restaurada en algún momento ya que, en otras versiones, aparecen los colores más oscurecidos y la textura de la imagen se percibe rústica por el paso del tiempo, sin embargo, es importante resaltar de nuevo los colores originales. Las ejecuciones del cuadro están bien realizadas, a María también se le ve con un triángulo debajo del brazo simbolizando a la misma Trinidad, al símbolo tres, el cual tiene un significado divino y femenino. Sus ojos se dirigen al cielo, lo cual no es común encontrar en la representación de la Inmaculada Concepción ya que, precisamente, es esta quien baja a la tierra enviada por Dios, y suele confundirse con la Asunción que ocurre después de su muerte. Se distingue de la Inmaculada por su vista hacia la tierra.¹³⁹ Por lo tanto, es posible que el pintor no haya tomado en cuenta esta regla, para dar una mirada más cercana entre la Virgen y el Espíritu Santo que se encuentra iluminándola, aludiendo al futuro donde pone en su vientre a Jesús.

¹³⁹ Louis Réau, *Iconografía del Arte cristiano: Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento*, (Barcelona: Ediciones del Serbal, tomo II, 1996), 86

Esta obra pictórica es perteneciente a la mariología¹⁴⁰ y todo lo que rodea a esta figura importante en la vida religiosa, no obstante, la «Alegoría de la Inmaculada Concepción» es una de las más complicadas de analizar y entender ya que, para la Iglesia católica, es vital mantener la idea de que María fue concebida sin pecado. En palabras de Louis Réau, es elegida antes de su nacimiento, concebida antes que Eva en la eternidad, por esa razón se le representa joven, ella desciende del cielo a la tierra para redimir la falta de Eva.¹⁴¹ Es la mujer predestinada a proteger lo que le hace daño al mundo, la serpiente malvada.

3.3.4. Antiguo Testamento.



41. «Rut espiando en el campo de Booz» Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Siglo XVII. Gun Club Bogotá.

Rut es un personaje importante en la Biblia,¹⁴² abuela de Jesé o también conocido como Isaí, el cual fue padre del rey David. Rut era una mujer moabita quien tenía por suegra a una señora llamada Noemi, en las escrituras se menciona que Rut va hacia los campos de Booz, quien era un señor adinerado, familiar de su suegra, y el cual terminó siendo su segundo esposo. Esta mujer le ayuda a espigar su campo y se le ve en este lienzo rodeada de

¹⁴⁰ Parte de la teología católica que estudia lo relativo a la Virgen María. Es el estudio de todo lo que la rodea en los evangelios y doctrinas.

¹⁴¹ Louis Réau, Iconografía..., 83

¹⁴² Rut 2: 1-23. Dios habla hoy. (Bogotá: Sociedad Bíblica Colombiana, 1993), 323-325

otros ayudantes, los segadores que dejaban a Rut recoger las espigas, ya que debían trabajar hasta terminar la cosecha de cebada. Esta pintura es interesante por el hecho de que es un campo abierto, donde el pintor tenía la libertad de mostrar sus habilidades de plasmar la naturaleza, a pesar de que existen algunas otras obras donde Gregorio muestra al mundo exterior.

No se ha encontrado alguna otra pintura de este pasaje bíblico en la escuela santaferña, siendo Vásquez quien pinta esta historia en su colección. El manejo de la perspectiva a las afueras se logra de buen modo. Las espigas se recogen bajo el sol de Belén y, lo que parece ser el mar lejano, es el Mar Muerto. En esta zona desértica el pintor pudo haberse inspirado en algunas estructuras conocidas en otros cuadros estudiados y no correspondería a lo conocido en el Nuevo Reino de Granada. Es importante destacar esta pintura ya que, a pesar de ser un tema del Antiguo Testamento, el pintor se salió de lo propiamente sagrado o divino, de los santos y lo que se ha visto hasta ahora, para mostrarnos una representación de la vida cotidiana y campesina fuera de la ciudad.



42. «Recolección del maná» Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Circa 1690. Siglo XVII. Capilla del Sagrario.

«Recolección del maná»¹⁴³ es un lienzo en forma de arco que decora a la Capilla del Sagrario. Un grupo de gente se encuentra en medio del desierto. Al fondo, Moisés y Aarón, hermano mayor de Moisés y primer sacerdote según la ley mosaica.¹⁴⁴ Dios les enviaría pan u hostias para que no murieran de hambre, y los que estaban renegando de Él, supieran que el señor no los iba a desamparar. Esta también es una escena bíblica del Éxodo, la cual dice que Dios enviaría pan en la mañana y carne al atardecer, para no dejarlos morir y supieran que Él es su único Dios.

Vemos esta pintura oscurecida con una perfecta ejecución del paisaje desértico nocturno. Así que este sería un suceso de la noche de la recolección del maná, posterior a la caída que también suele representarse en el arte, junto con la puesta del maná en una urna dorada que tendría el símbolo de la eucaristía. Esta obra suele confundirse con el acontecimiento de la multiplicación de los panes y los peces, a pesar de que esta sea explícitamente una lluvia de panes y hostias eucarísticas. Por otra parte, en los estudios del siglo pasado se afirmaba que esta pintura era una escena de la familia de Gregorio Vásquez en un mercado, pero no lo es, solo se puede saber que este pintor tomaba caras conocidas y las plasmaba en sus cuadros, probablemente sea su familia, pero es solo una representación creada con los rostros más cercanos a él.

3.3.5. Alegoría.

En las últimas pinturas que nos conciernen, vamos a analizar con detalle la composición y las significaciones que pretenden mostrarse en estos cuadros de mayor complejidad. Cuando se piensa en la Trinidad se piensa en Dios siendo uno y tres a la vez; Dios por su parte, no tiene más nombre que ese «yo soy el que soy», el anciano de los días según la visión de Daniel.¹⁴⁵ De esta visión se tomaría, ulteriormente, el ejemplo con el cual se representa en las pinturas, como un anciano de cabellos y vestiduras blancas. Sin embargo,

¹⁴³ Era la hostia enviada por Dios a los israelitas todos los días durante los cuarenta años que estos deambularon por el desierto.

¹⁴⁴ Federico Revilla, Diccionario de iconografía, (España: Catedra 2007), 11

¹⁴⁵ Daniel 7:9. «(...) y un Anciano se sentó. Su vestido era blanco como la nieve y su cabello como lana limpia». Dios habla hoy. (Bogotá: Sociedad Bíblica Colombiana, 1993), 1090

desde el momento en que Dios hizo escuchar su voz en el Sinaí se negó a mostrar su rostro, y en este sentido se le rindiera culto solo en espíritu. Es por ello por lo que la ley mosaica prohíbe toda representación de Dios.¹⁴⁶ Pero lo desconocido causa un mayor interés y, por tanto, las ideas de la forma humana de Dios responderían al imaginario de nuestra propia semejanza con Él.



43.«Símbolo de la Trinidad» Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, atribuido. Siglo XVII. Museo Colonial.

Ahora, si hablamos respecto al Espíritu Santo, sabremos la complejidad a la que nos enfrentamos. Esta “paloma” es el *Parákletos* que guía a las almas y les llena de sabiduría, acompaña, aconseja, intercede al lado de Dios y Jesús. Pero se debe preguntar si realmente esta representación iconográfica es correcta. Al ser del Nuevo Testamento debemos remitirnos al bautizo de Jesús, «En el momento de salir del agua, Jesús vio que el cielo se abría y que el Espíritu bajaba sobre él como una paloma».¹⁴⁷ Después, le guía al desierto al encuentro con Satanás. De acuerdo con este pasaje, la afirmación de Louis Réau al decir que por el hecho de que baje el Espíritu *como* una paloma, no significa que sea necesariamente una, más bien, su vuelo se asemeja al de este animal.¹⁴⁸ Se comparte esta afirmación, ya que siempre se intenta buscar una figura a algo que no tiene representación y a lo inexplicable. Este dogma tiene muchas variantes en su iconografía, en este caso, la Trinidad trifacial.

¹⁴⁶ Louis Réau, *Iconografía...*, 27

¹⁴⁷ San Marcos 1:10 Dios habla hoy. N. Testamento (Bogotá: Sociedad Bíblica Colombiana, 1993), 51

¹⁴⁸ Louis Réau, *Iconografía...*, 35

La Trinidad trifacial es la que se le conoce como un solo cuerpo con su respectiva cabeza y tres *caras*, con la misma yuxtaposición. De la antigüedad hemos heredado no solo los pensamientos filosóficos, sino un gran legado cultural y artístico que ha perdurado en el tiempo. Para ir al señalamiento “pagano” que la Iglesia insistió en hacer,¹⁴⁹ se puede pensar en Ἑκάτη o Hécate como es conocida, la cual fue una de las Diosas griegas más importantes. Diosa de la fertilidad, de las encrucijadas y de las brujas, dependiendo del contexto. Al comienzo, su manera de plasmarla fue bastante simple, pero con el tiempo se le empezó a conocer por su *Triformis*.



44. «Detalle de la escultura de Hécate» Museo Chiaramonti.

Desde entonces se podía apreciar una forma antropomorfa cercana a la concepción de la Trinidad, claramente en otra época y en otro contexto. A Hécate se le representaba así en relación con su triple poder, y en efecto, este tipo de escultura fue rechazada por los cánones griegos, aunque esta no poseía una idea pesada de lo diabólico y siniestro, tal como la Iglesia comenzó a pensarlo posteriormente. En el caso de la pintura de Gregorio Vásquez no fue tal cual se muestra aquí. Es importante conocer de una obra pictórica, si anteriormente hubo una modificación o una historia diferente que se esté mostrando. El nivel de terror y rechazo que causaba este tipo de demostraciones visuales, nos lleva a preguntarnos si en algún momento llegó a existir alguna manipulación de la imagen para evitar escandalizar a sus feligreses y a ellos mismos. Se puede consultar el detalle de la cabeza modificada, antes de la restauración

¹⁴⁹ En el dogma se rechazó este tipo de representación de la Trinidad debido a su apariencia malévola. No obstante, Gregorio Vásquez realizó libremente esta pintura. Solo fue hasta años después que se modificó su obra a causa de nuevas leyes que prohibieron la circulación del original en las iglesias santafereñas, posterior a su muerte.

de 1988, en la investigación de Marta Fajardo de Rueda llamada «Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada» donde plantea que:

«el cuadro tuvo parcialmente cubierto el rostro con un feo cabello sobre las sienes que ocultaba los rostros laterales, mostrando tan solo la cara frontal, hasta que en el año de 1988 retomó su forma original gracias a los trabajos emprendidos por el Centro Nacional de Restauración.»¹⁵⁰

Respecto a la obra de Gregorio Vásquez, el contorno del cuadro, sus colores, matices, brillos y sombras, muestran una pintura bastante iluminada que denota una gran lucidez. Los querubines que, comúnmente, aparecen para acompañar las diferentes representaciones de la Trinidad, son quienes hacen parte del coro y la guardia celestial, dando un aire de paz y tranquilidad. Lo curioso es que están por debajo, en medio de las nubes, unos quizás adormecidos, otros indiferentes, y algunos dirigen su mirada fijamente hacia esta divinidad.

Aquí se infiere una inscripción en forma triangular donde las letras se han perdido con el tiempo. *Pater non est filius, pater non est spiritus sanctus, filius non est pater, filius non est spiritus sanctus, spiritus sanctus non est pater; spiritus sanctus non est filius, EST DEUS.*¹⁵¹ Estas últimas palabras se encuentran encerradas en un círculo, símbolo de lo fundamental, perfección, símbolo de la divinidad, la forma cósmica que expresa el sentimiento romántico del todo¹⁵². Se alcanza a leer vagamente la palabra *Pater*, y unos visos poco claros de *Filis*. Por referencias a otras obras como el grabado de Jacques Granthomme II, el cual es parecido a esta pintura, pero donde Jesús se representa como Dios anciano, nos podemos dar una idea de lo que podría haber dicho, tal vez con algún cambio, no se podría saber por el momento con exactitud. A continuación, el cuerpo de esta Trinidad trifacial se nota en una posición sentada, reposada. Se alcanza a ver unos zapatos rojos los cuales son representativos de los papas durante sus mandatos. Esto tiene un trasfondo de poder ya que no únicamente solía ser utilizado por los papas, sino por los personajes más sobresalientes en el transcurso de la historia religiosa. Los zapatos rojos representan los altos mandos y la

¹⁵⁰ Marta Fajardo de Rueda. «Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada». *Historelo. Revista de Historia Regional y Local*, Bogotá 6(11), (2014) en <https://doi.org/10.15446/historelo.v6n11.41977>

¹⁵¹ El Padre no es Hijo, el Padre no es Espíritu Santo. El Hijo no es Padre, el Hijo no es Espíritu Santo. El Espíritu Santo no es Padre, el Espíritu Santo no es Hijo. Es Dios. Tr. María Alejandra Rodríguez Vargas. Consultoría de Latín. Universidad Nacional de Colombia. Filología Clásica.

¹⁵² Federico Revilla, *Diccionario de iconografía...*, 108

importancia del máximo mandatario de la Iglesia católica, en este caso, la propia jerarquía sagrada.

Su vestimenta es llamativa, agrada que en este caso se logre observar detenidamente los colores: blanco, que combina con sus zapatos rojos y que empezó a utilizarse con el papa Pio V, lo cual significa pureza. El dorado, demuestra lo sublime y la importancia de Dios como poder supremo, el dorado era costoso y las pinturas religiosas eran las que podían permitirse tal lujo. El rojo simboliza el dolor y la entrega de los mártires por Cristo y por la fe. También se le asocia al pecado, pero se debe tomar en cuenta el uso común de este color en las pinturas religiosas. En la mayoría de las representaciones de la Trinidad, siempre se observan estos colores como base importante en los personajes, incluso, se puede llegar a usar los colores azul y morado. El trabajo técnico del pintor le da detalles de buen gusto a la tela, como si fuera algo que solo el mismo Dios podría usar. Lo hizo con cautela y logró replicar desde su imaginación las pinceladas que podemos apreciar.

Su cabeza con tres caras se nota borrosa en lo que quedó del cabello, tapando las demás caras solo en pro de resaltar la frontal, desde esta perspectiva, no se logra visualizar con exactitud los pormenores que se puedan notar de las demás, no tienen una buena ejecución y se ven desproporcionadas, con la boca principalmente torcida. La cara frontal está bien realizada, con su barba representativa y su cabello ondulado. Arriba de la cabeza, la pintura vislumbra un gran halo triangular iluminado a su alrededor. En otros cuadros de la típica Trinidad se representa al Padre con un gran nimbo triangular y al hijo con una circular, el nimbo triangular significa la materialización de la Trinidad donde aparece Dios Padre,¹⁵³ por tanto, suponemos que Gregorio Vásquez tomó la triangular para indicar que es al padre a quien quiere pincelar, aunque no se ve de esa manera en esta interpretación; se puede decir que el pintor se contuvo de usar en mayor cantidad el claroscuro para resaltar más su obra a nivel de iluminación. No obstante, la parte inferior de su pintura, las nubes y los querubines, tuvieron su momento de dramatismo, usando las sombras para darle ese fragmento profundo a su obra pictórica. Así pues, los elementos que componen estas imágenes son netamente religiosos, solo que con una malinterpretación por esas diversas referencias de épocas

¹⁵³ George Ferguson, *Signos y símbolos...*, 222

pasadas que merecen estudios profundos, por la vulnerabilidad que las obras de arte sufren a causa de concepciones religiosas, en su mayoría equivocadas por temor.

3.3.6. Nuevo Testamento.



45. «El Juicio Final» Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos. Año 1673. Siglo XVII. Iglesia san Francisco de Bogotá.

Es uno de los temas más representados en el arte religioso católico. La pintura más destacada es la de Miguel Ángel Buonarroti realizada para la Capilla Sixtina. Es una obra de gran extensión que mide aproximadamente 13,70 m × 12,20 m. No menos importante para la época de estudio es la obra que realizó Gregorio Vázquez para la orden Franciscana. Esta es una de las pinturas más complejas de este pintor neogranadino. Esta idea del juicio final, propiamente desde el interior de la Biblia, nos habla de nuestro destino —desde la percepción religiosa católica— y de cómo serán juzgados nuestros pecados.

El Juicio Final es un suceso temido por los creyentes de la fe católica, entre otros. Es una obra que abarca teatralidad en gran medida, ya que está cargada de elementos y de símbolos, sobre todo, de personajes que podríamos analizar para comprender el pensamiento de la época, respecto a los últimos días de la humanidad. Existen algunas maneras de representar esta escena. Cristo siempre aparece en la mitad, es a él a quien le corresponde juzgar a los vivos y a los muertos; puede encontrarse acompañado de los apóstoles o de los

veinticuatro ancianos del apocalipsis. No obstante, aquí se encuentra rodeado de los místicos, quienes entregaron su vida a Jesús recibiendo sus estigmas. Está sentado en su trono, en otras ocasiones, como en la versión de Miguel Ángel, se le ha pintado de pie; la luz lo rodea, el verbo divino lo enaltece y lo posiciona como el juez final. Señala a los aprobados quienes lo acompañarán en la eternidad. Los elegidos están desnudos y despojados de todo lo terrenal, al igual que los condenados, para mostrarnos que no hace falta nada más que las acciones las cuales serán juzgadas, «y claro está que la religión es una fuente de gran riqueza, pero solo para el que se contenta con lo que tiene. Porque nada trajimos a este mundo y nada podremos llevarnos».¹⁵⁴ Los pecadores se retuercen en lo más bajo de la tierra, mientras ángeles y demonios se unen como un equipo para llevarse a los suyos.

Desentrañando la obra podemos observar la presencia de ángeles, los que desempeñan diversas funciones, la más importante es velar y cuidar del trono de Jesús, ofreciéndole a Cristo algunas armas celestiales. Los serafines y querubines son las clases más altas de ángeles. Según Isaías 6:2: los serafines tienen seis alas y los querubines cuatro alas, esta representación angelical se toma —por otra parte— de la mitología babilónica.¹⁵⁵ Debajo de Jesús se puede observar a un grupo de ángeles que se han pincelado de la misma manera en la que Gregorio Vásquez les pintó en el cuadro «El símbolo de la Trinidad». Los intercesores lo acompañan, María y José. La Virgen por su parte señala su seno desnudo, símbolo de la maternidad y lo femenino. Es la madre de los hombres, quien nos regala las virtudes como a Jesús en su regazo. José está con su típico vestido verde y café, y este se encuentra junto a sus utensilios de carpintería.

Los místicos a su izquierda son, santo Domingo del cual ya se ha hablado en este capítulo, san Francisco, santa Clara y san Francisco de Paula, todos con sus distintivos. En el caso de santa Clara, lleva la custodia donde se exponen las hostias o reliquias sagradas. A san Francisco de Paula se le puede distinguir por su barba canosa y poblada, de tantos años alejado en oración. Se ve con su fuego ferviente de religiosidad, con el cual representan algunos milagros asociados.

¹⁵⁴ I Timoteo 6:6-7. Dios habla hoy. N. Testamento (Bogotá: Sociedad Bíblica Colombiana, 1993), 306

¹⁵⁵ Louis Réau, *Iconografía...*, 64

En la izquierda hacía la parte inferior se reconocen a los salvados. Una descarga de expresiones orantes y suplicantes los embargan, al fondo gozan de la luz y del camino hacia la eternidad. En otras representaciones iconográficas de esta escena, aparece san Francisco de Asís encabezando la fila de los afortunados. En este caso, solo se muestran reunidos observando la luz y otros, apreciando el momento tortuoso de los condenados.

Al lado derecho de Jesús se encuentra san Agustín, este es uno de los cuatro padres latinos de la Iglesia, hijo de santa Mónica. Su atributo especial es el corazón llameante, a veces atravesado por una flecha que simboliza su ardiente piedad o amor de Dios.¹⁵⁶ Al lado de este se encuentra san Ignacio de Loyola, el cual lleva en su pecho el símbolo de la Compañía de Jesús, orden que fundó en 1538 el Colegio Máximo de la Compañía de Jesús en el que estudió Gregorio Vásquez. La presencia de los jesuitas en el Nuevo Reino de Granada trajo consigo intelectualidad, orden social y vocación misionera para los habitantes de Santa Fe. Este símbolo entonces contiene las inscripciones IHS, el cual es un trigramma de ΙΗΣΟΥΣ, que significa Jesús en griego, o en latín, *Iesus Hominum Salvator*, lo que traduce Jesús salvador de los hombres.

Seguido a san Ignacio, Vásquez nos remitió a santa Teresa de Jesús y su transverberación, tan famosa que el mismo Bernini esculpió de manera implacable con toques realistas, y por Josefa Óbidos, mujer pintora contemporánea a Gregorio que evoca un gran misticismo. En el momento de su transverberación recibió una herida espiritual, una flecha que atravesó su corazón y que no solo es conocido por ella —aunque es el más famoso caso— también otras santas han gozado de esta experiencia mística con Dios. El último que acompaña a Cristo es san Juan de Dios con la corona de espinas, emblema de la pasión y crucifixión de Cristo.¹⁵⁷ Según la investigación realizada por Jaime Borja y Constanza Villalobos, la corona de espina sobre su pecho fue un suceso místico que el santo experimentó, cuando la Virgen y san Juan le impusieron sus manos.¹⁵⁸

En la parte derecha inferior del lienzo se encuentran los demonios, quienes tienen el mismo origen de los ángeles, solo son rebeldes, caídos, copiados de los sátiros de la mitología

¹⁵⁶ George Ferguson, *Signos y símbolos...*, 146

¹⁵⁷ George Ferguson, *Signos y símbolos...*, 241

¹⁵⁸ El Tiempo, (Bogotá: 30 de mayo de 2010)

griega, lo cual crea el prototipo cuernudo, velludo y diabólico.¹⁵⁹ En la mitad del cuadro se aprecia a un ángel y a un demonio, el ángel lleva la inscripción: *IVDICA DOMINE SECVNDAM MAGNAM MISERICORDIAM TVUAM*, lo que traduce: Juzga, oh Señor, según tu magna misericordia; por otro lado, el demonio lleva el siguiente epígrafe: *IVDICA DOMINE SECVNDAM RECTAM IUSTITIAM TUAM*, quiere decir: Juzga, oh Señor, según tu recta justicia.¹⁶⁰ Esto comprueba que están jugando del mismo lado, poseen el mismo fin, son ayudantes en la hora final, donde Jesús hará valer la justicia y será al mismo tiempo, misericordioso.

Las ánimas suelen estar desnudas de igual manera, emergiendo de las llamas y de las lápidas rodeadas de huesos. Los orantes que se encuentran aún en expectativa esperan con paciencia, los condenados por su parte, al fondo son aterrorizados por un súcubo, como se ha dicho en el capítulo anterior, este es un personaje mitificado causante de sueños sexuales que roba la energía de las almas y están representados como mujeres. Incluso, en otras obras pictográficas del medioevo, muestran a Lilith, la primera mujer antes de Eva, en forma de súcubo, quien corrompe a Eva al pecado. Otros en la parte delantera se inmiscuyen en el fuego, guiados por otro demonio quien los arrastra con una cadena hacia el infierno, mientras las llamas queman a quienes han sido juzgados y culpados.

«El Juicio Final» el tribunal celestial plasmado por Vásquez, nos muestra pues en primera instancia las ordenes más importantes del Nuevo Reino de Granada, los que inspiraron a la sociedad y formaron su convicción católica. También, evoca el temor al fin de los tiempos y a ser juzgados y, por lo tanto, hacer lo que se encuentre a su alcance para aquella salvación. Como se puede denotar, entre los salvados y los réprobos no hay distinción iconológica para entender qué se debe hacer para salvar su alma, solamente orar y suplicar a Dios, no hay vestimenta, no hay objetos, no hay nada más que las acciones pasadas que se juzgarán en el día final. La salvación es por medio de la fe, de la creencia en la sangre que Jesús derramó, y de nuestras buenas intenciones en vida. En efecto, Cristo será piadoso, pero también riguroso, porque no solo basta para salvar el alma, la oración.

¹⁵⁹ Louis Réau, *Iconografía...*, 82

¹⁶⁰ María Alejandra Rodríguez Vargas. Consultoría de Latín. Universidad Nacional de Colombia. Filología Clásica

CONCLUSIONES

Se realizó un estudio sobre el contexto histórico y artístico previo al auge de la pintura hispanoamericana de influencia barroca y manierista, en la cual se revelaron las características de dicho arte proveniente de Europa, así como la repercusión que tuvo en la América hispana. Dicho así, a partir de los cánones italianos, españoles y flamencos se creó tanto un arte criollo como mestizo, donde la mayoría de los exponentes pudieron demostrar ciertas mezclas, y otros se ciñeron más en ese arte del viejo continente sin dejar de lado los estilos, elementos y paisajes naturales de nuestra realidad americana.

Se utilizaron los ejemplos de la escuela de pintores italianos con el objetivo de ver la cuna de las tendencias, y consecutivamente se mostró cómo influyeron en España dichos movimientos que, en últimas, llegaron hasta nuestro territorio, a sabiendas de que de igual manera España se rodeó de estilos diferentes a los de Italia. Pero estos sobrevivieron a través de los cambios del tiempo, y resaltaron lo suficiente como para permitirse influir hasta los pintores hispanoamericanos.

Con esa llegada del arte misional a nuestro continente, cada pintor adecuó y adaptó los modelos europeos. Por ejemplo, vimos el caso de Quispe Tito quien modificó sus figuras, tomando elementos tanto barrocos como manieristas. Además de esto, comenzó a crear un estilo con sus propias formas corporales y naturales, y así pincelar características mezcladas sin esa aparente perfección europea y blanca, con la que están contruidos la gran mayoría de los cuadros en toda Iberoamérica.

Respecto a Miguel de Santiago, este se destacó por pintar esa iconografía típica cristiana europea con buena técnica y estilo. Sin embargo, también pintó temas mestizos como resultado del apoyo al adoctrinamiento misional y devocional, como lo fue su pintura de una india siendo exorcizada en el altar de la Virgen de Guápulo en 1646. Isabel de Santiago, por su parte, fue delicada en sus representaciones, adornando sus cuadros de naturaleza, entre flores y ornamentos, sobre todo en los retratos donde ella más se destacó. Pese a esto, ella logró realizar perfectamente cuadros de tipo religioso, realzando la naturaleza.

Con los Figueroa la pintura santafereña impuso todo su estilo criollo. Ya teniendo las bases para comenzar a replicar los grabados europeos, y además de eso, para dejar toda su esencia colonial neogranadina en el lienzo, pintaron alegremente bajo su taller diversos encargos en su momento de gloria. Tanto ellos como Gregorio Vásquez pintaron para las iglesias de su amada Santa Fe, vírgenes inspiradas en las mujeres que los rodeaban, y también en sus familiares y amigos. Esto hizo que existieran determinadas características santafereñas y neogranadinas, sobre todo porque la mentalidad que estaban impartiendo en sus obras, responde a las enseñanzas y vivencias por las que se pasaban en ese momento de revuelo artístico, debido a esa apropiación y posterior fuerza que tomó el arte de influencia barroca en Hispanoamérica.

Se revisaron los datos más importantes de Gregorio Vásquez, su vida, su obra y lo que se ha dicho hasta hoy de su biografía. Enseguida, dimos cuenta de dónde se encuentran sus pinturas y de cómo llegaron algunas de estas hasta el lugar que las resguardan en la actualidad. Esto con el objetivo de ubicarnos espacialmente y aportar algunos datos para posteriores investigaciones. Gracias al Archivo del Museo Colonial, ubicado en la ciudad de Bogotá, se accedió a las cajas dónde se encuentran las rutas de adquisición de dichos cuadros. También se analizaron recortes de periódicos encontrados en la Biblioteca Luis Ángel Arango que datan del siglo XX, pero se hizo con la intención de informarnos sobre qué fue lo que les ocurrieron a los cuadros de Vásquez posterior a su muerte. Estas obras tienen un valor incalculable y son significativas debido al esplendor que el pintor expresó en sus creaciones, el sentimiento religioso que la época reflejó y los temas de importancia dentro del oficio de pintar en Santa Fe.

Fue por esto por lo que se hizo, finalmente, un análisis de la obra de Gregorio Vásquez para determinar cuáles fueron sus aportes a la iconografía y al arte neogranadino, y así poder entender un poco más sus características e influencias como artista. En sus obras se pudieron identificar diversos patrones que recogen la esencia de su forma de pintar: el uso de la diagonal, la postura corporal suave, la iluminación entre tenue y vívida que se pueden resaltar por los colores. También se caracterizó por una asimetría en la disposición de los personajes, y por la excelente interpretación de aquellos alrededor de la escena que se quería contar. A pesar de esto, así como dice Gil Tovar, la pintura de Vásquez no responde a los

cánones oscuros del barroco, como ya lo vimos con anterioridad, sobre todo por su forma tranquila y serena de pintar. No obstante, entendemos que sus características fueron convergencias recogidas de diferentes movimientos.

Dando respuesta a nuestra pregunta y objetivo general, concluimos que las causas que llevaron a la convergencia de una infinidad de tendencias, de estilos y la respectiva influencia que llegó hasta Hispanoamérica durante el siglo XVI y posteriores, se dio por aquellos que viajaron hasta nuestras tierras americanas, enseñando e imponiendo el arte europeo y misional. No sin antes entender que fue tan solo una adaptación de este, debido a que, por el hecho de encontrarse en una realidad americana, con todo lo que significó un cambio y un mestizaje de culturas y raza, ya responde a una creación de nuestro propio arte. Recibir una influencia no quiere decir estar completamente permeada de ella. No queremos negar lo barroco en Santa Fe, por el contrario, se sabe que para el siglo XVIII se fortaleció más esta tendencia, pero antes de esto solo se intentaron replicar las influencias que vinieron de otro lado del mundo, los significados simbólicos, los grabados, los temas de adoración y devoción. Pero el momento en el que Gregorio Vásquez tomó el pincel en su mano, plasmó una mentalidad neogranadina, colonial y criolla.

Sobrevivieron entonces en las pinturas de Gregorio ciertos cuerpos finos y recatados, dulces y poco dramáticos cuando se lo proponía. Pero también supo expresar esa teatralidad desfasada que propuso el barroco, guardando en las expresiones de sus personajes un verdadero sentimiento religioso, digno de la contrarreforma que buscó llegar, por medio de las imágenes, hasta lo más profundo del alma del creyente hispanoamericano. Siendo así, los pintores solo eran una herramienta para un fin, aunque no se les dio la libertad suficiente por las exigencias de la Iglesia, pudieron poner una parte de sí mismos en sus relatos. Gregorio Vásquez perteneció a una época colonial neogranadina que se encontraba bajo el imperio español, permeado de movimientos y tendencias manieristas y barrocas, debido a que estas son las fuentes originales de lo que se aprendió y adaptó en Santa Fe. Sin duda Vásquez poseía ambas cosas en sus obras, pero es más acertado decir que su arte perteneció a la escuela santaferña, de influjos barroco-manieristas, andaluces y sevillanos, de sentimientos criollos, de características y objetivos misionales, y de la esencia propiamente neogranadina que no debería tener comparación.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes manuscritas y documentales:

«*Testamentaría del rey Carlos II*». Inventarios reales Tomo II. Madrid: Museo del Prado, 1981.

«Denuncias sobre la casa de nuestra señora de Guadalupe» En *Testimonios históricos guadalupanos*. Editado por Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

«Testamento de Miguel de Santiago». Archivo Nacional de la Casa de la Cultura. Notaría del Dr. Daniel B. Hidalgo. Protocolo correspondiente a 1706. En Fr. José María Vargas. *Historia del Arte ecuatoriano*. Quito: Editorial Santo Domingo, 1964.

«*Casamiento de Isabel de Santiago*». AAQ, Libro de Partidas de Casamientos de 1646 a 1795, L.33, f. 42v. Citado por Inmaculada Martín, Martín. «*Isabel de Santiago: una pintora quiteña del siglo XVII*». En *Arte, revista de historia del arte* (7): 130. Consultado en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2777212>

«Testamento de Doña Ysabel de Cisneros» Archivo Nacional de Ecuador. Protocolos, t. 63, ff. 127-129v. Transcripción por Inmaculada Martín, Martín. «*Isabel de Santiago: una pintora quiteña del siglo XVII*». En *Arte, revista de historia del arte* (7): 130. Consultado en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2777212>

«*Bautizo de Baltasar de Figueroa*» Archivo Histórico de la Catedral. Bautismos de españoles, Libro II, Manuscrito, 23 de abril de 1629, Santa Fe, fol. 349.

«*Bautizo de Gregorio Vásquez*» Archivo Histórico de la Catedral. Bautismos de españoles, Libro III, Protocolo 1630-1656, Manuscrito, mayo 17 de 1638, Santa Fe, f79v.

«La cochinilla.» AGI, CC 1181, N°3, R2. F.4. Fuente encontrada por Vargas Murcia, Laura Liliana. En *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012.

Archivo General de la Nación. Fondo Colonia, Asuntos Civiles, Cundinamarca, Tomo XVI, 22 de abril del año 1701, fs. 160-244.

Archivo General de la Nación. Sección República, Fondo Reales Cédulas y órdenes, Tomo V, f420v.

Archivo Histórico del Museo Colonial, Caja 5, Carpeta 49. Bogotá: 1942, f. 5-12

Archivo Histórico del Museo Colonial, Caja 5, Carpeta 58

Archivo Histórico del Museo Colonial, Serie adquisición, Caja 56, Carpeta 819. Bogotá:1942-1986

Archivo Histórico Museo Colonial, Caja 61, Carpeta 865, fls. 56-60 y 86-91. «Acta de diligencia de examen y reexpedición de la caja #1 de la delegación universitaria que visitó durante las vacaciones la Costa Atlántica.» Pérdida de cuatro cuadros #94 «El Estío», #120 «Visión de san Antonio», #132 «santa Teresa» y otro cuadro irreconocible. Aporte dado por María Constanza Toquica Clavijo, «Mediciones, avatares e interpretaciones de la colección de pintura del Museo Colonial» en Catálogo Museo Colonial, Catálogo de la colección de pintura, Vol. I: pintura. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2017.

Archivo Histórico del Museo Colonial, Serie adquisición, Caja 56, Carpeta 819 fols.42-44. Biblioteca Luis Ángel Arango, Colección de Archivo de Artes, Sala de Artes y Humanidades BLAA. Carpeta Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 1 carpeta con 57 documentos y recortes de periódico, algunos utilizados en la investigación:

- El tiempo (Bogotá:12 de febrero de 1976)
- El tiempo (Bogotá: 7 de diciembre de 1978)
- El pueblo, El espectador, El siglo, El Tiempo (Bogotá: 15 y 16 de enero de 1979)
- El tiempo (Bogotá: el 4 de mayo de 1981)
- El tiempo (Bogotá: 27 de octubre de 1988)
- El tiempo (Bogotá: 18 de marzo de 1988)
- El Tiempo, (Bogotá: 30 de mayo de 2010)

Fuentes Impresas:

Garcilaso de la Vega, Historia General del Perú, Parte II, Libro II, Capítulo XXV. Córdoba: Viuda de Andrés Barrera e Hijos, 1617.

Juan Flórez de Ocáriz, *Libro Primero de las Genealogías del Nuevo Reino de Granada*. Madrid: 1674.

Juan Flórez de Ocáriz, *Libro Segundo de las Genealogías del Nuevo Reino de Granada, Árbol Cuarto*. Madrid: 1676

López de Ayala, Ignacio, traductor. *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, con el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma publicada en 1564*. Barcelona: Imprenta de D. Ramón Martín Indár. 1847.

Artículos y Tesis web:

Cruz Medina, Juan Pablo. «La pintura de la Sagrada Familia. Un manual de relaciones familiares en el mundo de la Santafé del siglo XVII» *Revista Memoria y Sociedad*, 18 (36) 2014:101, doi: [10.11144/Javeriana.MYS18-36.psfm](https://doi.org/10.11144/Javeriana.MYS18-36.psfm).

Fajardo de Rueda, Marta. «Del Grabado Europeo a la Pintura Americana. La serie El Credo del pintor quiteño Miguel de Santiago.» *Historelo, Revista de Historia Regional y Local*. vol.3 no.5 Medellín (2011): 191-214. Consultado en http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_serial&pid=2145-132X&lng=en&nrm=iso

Inmaculada Martín, Martín. «Isabel de Santiago: una pintora quiteña del siglo XVII.» En *Arte, revista de historia del arte* (7): 130. Consultado en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2777212>

Marta Fajardo de Rueda. «Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada». *Historelo. Revista de Historia Regional y Local*, Bogotá 6(11), (2014) en <https://doi.org/10.15446/historelo.v6n11.41977>

Sáenz Fino, Edgar Alexis. «La teología mariana en la inmaculada concepción de Gregorio Vásquez de arce y Ceballos en la iconografía granadina de los siglos XVII Y XVIII.» Tesis de Pregrado, Universitaria Agustiniiana, 2018. <http://repositorio.uniagustiniana.edu.co/handle/123456789/346>

Sánchez Aparicio, Manuel Salvador «Un pintor sevillano del siglo XVII confundido con Figueroa ‘el viejo’» Quiroga, nº3 enero-junio (2013): 70-77. Consultado en <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/380634>

von Wobeser, Gisela. «Antecedentes iconográficos de la imagen de la Virgen de Guadalupe», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 37, núm. 107, (2015). Consultado en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36941590007>

Plataformas Digitales:

Descripción del cuadro por la congregación de la Basílica de la Virgen del Chiquinquirá. Acceso el 20 de enero del 2020. <https://virgendechiquinquira.com/index.php/santuario/descripcion-cuadro>

Google Arts & Culture. «*Retorno de Egipto*» Diego Quispe Tito. Consultado en <https://artsandculture.google.com/asset/retorno-de-egipto/-AG5BakrHO3Ytw>

Imágenes de Collaert y Diego Quispe Tito. Consultado el 1 de agosto de 2019 en <https://colonialart.org/galleries/4#c36a-36b>,

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. «Alonso Vásquez». Acceso el 20 de enero del 2020. <https://www.iaph.es/sys/productos/Velazquez/velazquezSevilla/pinturaSevillana/alonsoVazquez.html>

Movimento Impegno e Testimonianza Madre dell'Eucaristia. «*La Inmaculada Concepción abre la Historia, la Madre de la Eucaristía cierra la Historia*». Consultado el 3 de agosto de 2019 en https://www.madredelleucaristia.it/root/esp/jou/page/ART_055.php

Museo Colonial, «*Pieza del mes de agosto - Museo Colonial Nacimiento de santo Domingo de Guzmán*» Consultado el 6 de mayo de 2019 en <http://www.museocolonial.gov.co/colecciones/piezas-del-mes/Paginas/Nacimiento-de-santo-Domingo-de-Guzman.aspx>

Museo del Prado. «*Francisco de Zurbarán*». Consultado en <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/zurbaran-francisco-de/dbb34f90-243e-4231-b956-afd06a87463c> 18/07/19

Real Academia de la Historia. «*Diego Quispe Tito*». Consultado el 31 de julio del 2019 en <http://dbe.rah.es/biografias/54757/diego-quispe-tito>

Referencias Bíblicas:

Evangelio según San Lucas 1: 80. Dios habla hoy N. Testamento. Bogotá: Sociedad Bíblica Colombiana, 1993.

Rut 2: 1-23. Dios habla hoy. Bogotá: Sociedad Bíblica Colombiana, 1993.

Apocalipsis 12: 1-2. Dios habla hoy. Bogotá: Sociedad Bíblica Colombiana, 1993.

Isaías 1:3. Dios habla hoy. Bogotá: Sociedad Bíblica Colombiana, 1993.

San Marcos 1:10. Dios habla hoy. Bogotá: Sociedad Bíblica Colombiana, 1993.

Lucas 2: 16-20. Dios habla hoy. Bogotá: Sociedad Bíblica Colombiana, 1993.

Mateo 2:19-21. Dios habla hoy. N. Testamento. Bogotá: Sociedad Bíblica Colombiana, 1993.

Hechos 6: 13-14. Dios habla hoy. N. Testamento. Bogotá: Sociedad Bíblica Colombiana, 1993.

Daniel 7:9. Dios habla hoy. Bogotá: Sociedad Bíblica Colombiana, 1993.

Genesis 18:2. Dios habla hoy. Bogotá: Sociedad Bíblica Colombiana, 1993.

I Timoteo 6:6-7. Dios habla hoy. N. Testamento. Bogotá: Sociedad Bíblica Colombiana, 1993.

Consultoría de Latín:

María Alejandra Rodríguez Vargas. Consultoría de latín. Universidad Nacional de Colombia. Filología Clásica.

Fuentes bibliográficas:

Angulo Íñiguez, Diego y A. E Pérez Sánchez. *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1983.

Bazin, Germain. *Barroco y Rococó*. Traducido por José Luis Fernández-Villanueva. Barcelona: Ediciones Destino, 1992.

Borja Gómez, Jaime Humberto. «Los discursos sobre el cuerpo» *En Pintura y cultura Barroca en la Nueva Granada*. Bogotá: Colección de ensayos sobre el campo del arte colombiano, 2012.

Brown, Jonathan y Carmen Garrido. *Velázquez. La técnica del genio*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1998.

Bustillo Carmen. *Barroco y América Latina, un itinerario inconcluso*. Caracas: Equinoccio, 1996.

Carmona Muela, Juan. *Iconografía de los santos*. Madrid: Ediciones AKAL, 2003.

Chevalier Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

Compañía Central de Seguros. *Arte y artistas de Colombia: una contribución a la divulgación del arte nacional*. Bogotá: G. Páez D. Editores, 1972.

Damián, Carol. *The Virgin of the Andes. Art and Ritual in Colonial Cuzco*. Miami: Grassfield Press, 1995.

de Mesa, José y Teresa Gisbert. «El Zodiaco Del Pintor Indio Diego Quispe Tito». En *Traza y baza: cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura I*. La Paz: Instituto de Investigaciones Artísticas, 1972.

de Mesa, José y Teresa Gisbert. *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima: Fundación AN Wiese, 1982.

de Santos Otero, Aurelio. *Los evangelios apócrifos*. España: Biblioteca de Autores Cristianos, Vol. 148. 2009.

Escudero, Ximena. *Escultura Colonial Quiteña*. Quito: Trama ediciones, 2007.

Fajardo de Rueda, Marta. *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999.

Ferguson, George. *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1956.

Fr. Vargas, José María. *Historia del Arte ecuatoriano*. Quito: Editorial Santo Domingo, 1964.

Fr. Vargas, José María. *Miguel de Santiago su vida, su obra*. Quito: editorial santo domingo, 1970.

G. Tovar, Francisco y Carlos A. Camacho. *El arte colonial en Colombia. Arquitectura. Escultura. Pintura. Mobiliario. Orfebrería*. Bogotá: Ediciones Sol y Luna, 1968.

Gil Tovar, Francisco. «*La pintura de Los Figueroa*» En *Los Figueroa aproximación a su época y su pintura*. Bogotá: Villegas Editores, 1986.

Gil Tovar, Francisco. *Colombia en las artes*. Bogotá: Biblioteca familiar de la Presidencia de la República, 1997.

Gil Tovar, Francisco. *El arte en la España de los conquistadores*. Historia de arte colombiano. Tomo III. Barcelona: Salvat Editores, 1977.

Gil Tovar, Francisco. *La obra de Gregorio Vásquez*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1980.

Giraldo Jaramillo, Gabriel. *Pinacotecas Bogotanas*. Bogotá: Editorial Santafé, 1956.

Gisbert, Teresa. «*Pintores hispanos y pintores indígenas en la ciudad del Cuzco*» Diario El Mercurio, 29 de noviembre de 1981, sec. Artes y Letras, E9. En Fernando A Valenzuela. *La Debilidad Institucional Del Gremio De Pintores De Cusco En El Período Colonial. Un Estudio Historiográfico*. Estados Unidos: Colonial Latin American Historical Review-Second Series, 2013

Groot, Juan Manuel. *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Arce y Ceballos. Colección arte en Colombia*. Bogotá: Fundación Editorial Epígrafe, 1859.

Hesse, Herman y Genoveva Dieterich. *Demian: the story of Emil Sinclair's youth*. Alemania: S. Fischer Verlag, 1919.

Mâle, Émile. *El arte religioso de la contrarreforma: Estudios sobre la iconografía del final del s. XVI y de los ss. XVII y XVIII*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2002.

María Constanza Toquica Clavijo, «Mediciones, avatares e interpretaciones de la colección de pintura del Museo Colonial» en *Catálogo Museo Colonial, Catálogo de la colección de pintura*, Vol. I: pintura Bogotá: Ministerio de Cultura, 2017.

Mendoza Varela, Eduardo. *Dos siglos de pintura colonial colombiana*. Bogotá: Ediciones El Sol y La Luna, 1966.

Ministerio de Cultura. *Murillo (1617-1682). Catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado, 8 octubre-12 diciembre, 1982*. Madrid: Fundación Juan March, 1982.

- Moffit, John. *Las artes en España*. Barcelona: Ediciones Destino, 1999.
- Pizano Restrepo, Roberto. *Biografía de Gregorio Vásquez*. Bogotá: Editorial Minerva, 1936.
- Réau, Louis. Iconografía del arte cristiano: *Iconografía de la Biblia: Antiguo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, tomo I: vol. 1, 1996.
- Réau, Louis. Iconografía del arte cristiano: *Iconografía de los santos A-F*. Barcelona: Ediciones del Serbal, tomo III, 1996.
- Restrepo Uribe, Fernando. «El siglo de Los Figueroa» En *Los Figueroa aproximación a su época y su pintura*. Bogotá: Villegas Editores, 1986.
- Revilla, Federico. *Diccionario de iconografía*. España: Catedra 2007.
- Stastny, Francisco. «¿un arte mestizo?» En *América latina en sus artes*. Editado por Damián Bayón. México D.F: Siglo XXI editores, 1974.
- Stastny, Francisco. *Breve historia del arte en el Perú: la pintura precolombina, colonial y republicana*. Lima: Editorial Universo, 1967.
- Tapie, Víctor Lucien. *Barroco y Clasicismo*. Madrid: Catedra, Ensayos de arte, 4 edición, 1991.
- Tapie, Víctor Lucien. *El barroco*. Buenos Aires: EUDEBA, Biblioteca Cultural Colección Lectores, 1963.
- Valenzuela, Fernando. *La Debilidad Institucional Del Gremio De Pintores De Cusco En El Período Colonial. Un Estudio Historiográfico*. Estados Unidos: Colonial Latin American Historical Review-Second Series, 2013.
- Vera Pardo, Guillermo. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos: dibujos*. Catálogo. Bogotá: Villegas editores, 1990.