

LA IMAGEN Y EL DISCURSO EN LA OBRA DE GREGORIO VÁSQUEZ 1657-1710

Yobenj A. Cardo Chicangana Bayona¹

Using the paintings of Gregorio Vásquez, this article integrates art and cultural history as sources of social history during the colonial period. In the first section, the author demonstrates how colonial Latin American's conception of the world differed from the European perspective. The religious institutions in America utilized pictorial art as a means of communicating and circulating ideas through images and codes. The second section analyzes the background of Vásquez and his work. His style developed through formation in the "colonial school" but some traces of the "European school" are evident in his work. Characterized by a certain mysticism, religious themes dominate his paintings. The final section of the article classifies the entire body of Velásquez work utilizing a criteria that corresponds to three critical stages of the artist's life.

Este artículo sigue una línea investigativa a largo plazo que busca integrar el arte y la historia cultural en función y fuente de una historia social. "La Imagen-discurso en la obra de Gregorio Vásquez 1657-1710", aborda la relación entre 1) la obra pictórica, 2) su contenido, su significado y 3) la vida del artista; en un contexto denominado colonial, que responde por un lado a los preceptos ibéricos y a las necesidades del "Nuevo Mundo", y por otro lado a un poder político que se asentó en las colonias apoyado, fortalecido y ejercido en interacción con la Iglesia que tenía como objetivo: "La Redención del hombre y la glorificación de Dios".

Para abordar a un artista como Gregorio Vásquez vamos a centrarnos en el Discurso de la Iglesia y su proyección en el arte que permita aproximarnos a la obra de Vásquez como expresión, forma de interpretación material y espiritual de su tiempo. Este primer nivel es bastante intuitivo pues parte de indicios y elementos planteados por la propia vida y realidad del artista. En cuanto al análisis de su obra ante todo nos vamos a enfocar en aspectos de tipo descriptivo, iconográfico y algunos aspectos iconológicos. Para ello abordaremos tres ejes temáticos a saber: 1) La imagen-discurso en la obra de Vásquez como Fuente para una historia social y cultural,

¹ Historiador de la Pontificia Universidad Javeriana, Docente Catedrático de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

2) Algunos apuntes sobre Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos y finalmente 3) Sobre el conjunto de la obra Vasqueña.

LA IMAGEN-DISCURSO EN LA OBRA DE VÁSQUEZ COMO FUENTE PARA UNA HISTORIA SOCIAL Y CULTURAL

Abordar a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos y su obra nos plantea el problema de hablar de un Arte Colonial, que formó una nueva concepción de mundo diferente a la que existía en Europa o en cualquier otro lugar del mundo. Este denominado *arte colonial* del que Vásquez y Ceballos es uno de sus exponentes plantea un estilo donde se hallaban integrados los preceptos ibéricos y las necesidades del Nuevo Mundo, necesidades que para el caso vasqueño se circunscriben a Santafé y la Sabana de la segunda mitad del siglo XVII (1657-1710 periodo de elaboración y selección de sus pinturas y dibujos).

A través de la obra Vasqueña se combinaron y reflejaron las creencias y costumbres de una época como la colonial, que correspondió a la consolidación de Santafé y del interior del entonces Nuevo Reino de Granada. El arte religioso de los siglos XVI y XVII en la Nueva Granada se hallaba comprometido desde un principio al servicio de la cristianización y como un medio de penetración cultural española².

Gregorio Vásquez y su obra surgen en un contexto en el que Santafé, al ser designada como capital del Reino, se convirtió en el Centro de una amplia actividad no

sólo administrativa, sino también social y cultural. La producción artística general fue bastante rica durante el siglo XVII y comienzos de s.XVIII. El poder político español se asentó en las colonias apoyado, fortalecido y ejercido en interacción con la Iglesia. Así, la vida colonial giró en gran medida en torno de las instituciones religiosas católicas. No es de extrañar, entonces, que el arte colonial se orientara a satisfacer las necesidades del culto, de la propagación de la fe y del afianzamiento del poder eclesiástico; parte de este papel patrocinador lo desempeñaron las órdenes religiosas, los gremios y las cofradías.

La conformación político-religiosa desarrollada en el siglo XVII, en torno a la cual se constituyó la sociedad santafereña, generó una serie de conceptos, ideales y valores en función de su consolidación y legitimación. Para ello se apoyó en lo que sería uno de los niveles y medios de dominación colonial, es decir, la obra de arte. Cuadros de Vásquez como "El juicio Final", "San Agustín" o "Los desposorios místicos de la Virgen y San José" se realizaron siempre como mecanismo de evangelización o la mayoría de las veces divulgaron los ideales de un proyecto histórico: "la redención del hombre y la glorificación de Dios".

El dominio español quiso plasmar en el "Nuevo Mundo" un tipo de sociedad que fuera el resultado de un propósito histórico, centrado sobre un objetivo religioso preponderante, por ello debían imponerse las expresiones artísticas inspiradas por la

2 "El arte durante el período hispánico fue, pues, casi en su totalidad, un medio de representación de imágenes, signos y símbolos propios del cristianismo, para cumplir el fin evangelizador perseguido por la iglesia. No fue ni podía ser un fin en sí mismo y, por lo tanto, los problemas estéticos y técnicos ocuparon en el un lugar secundario: los misioneros y los encomenderos no vinieron, desde luego, a fundar escuelas de bellas artes ni museos, aunque se instalaron talleres de pintura, escultura, platería y entalladura en la medida que las necesidades se imponían y la clientela aumentaba". Gil Tovar, Francisco. "Conquista Evangelización y Arte". en *Arte Virreinal en Bogotá*. Villegas Editores. Bogotá, 1987. p. 72.

voluntad misionera de los colonizadores y su espíritu postcontrarreformista³.

Para conseguirlo, la apologética de los misioneros requirió el apoyo de los recursos "pedagógicos" que pudo brindar el arte en todas las expresiones. El uso de la pintura, concretamente, el uso de la obra vasqueña fue un medio adecuado como elemento de convicción ante conglomerados indígenas⁴ cuya multiplicidad de lenguas se convirtió en una barrera difícil de flanquear. El uso de la pintura como medio de "propaganda" significó ir más allá de las explicaciones verbales de la catequesis.

El Concilio de Trento con su decreto de 1563 instauró el uso de las imágenes para efectos de adoctrinamiento y propaganda, y asentó algunos principios cardinales del barroco: El hecho de que el arte dejara de ser

para unos pocos conocedores y pasara a convertirse en un mecanismo de comunicación con las masas, mediante códigos de imágenes plásticas para prestigiar dogmas religiosos, sistemas políticos, instituciones sociales y planteamientos científicos, religiosos y filosóficos, como los que la Contrarreforma venía promoviendo. Según Sebastián

Carlo Argan ha expresado a este respecto con gran intuición: la defensa y revalorización de las imágenes y por lo mismo del arte que las produce es la gran empresa del barroco; comienza cuando la iglesia, ya segura de haber contenido el ataque protestante, pasa a la contraofensiva. Contra el anti-imaginismo y la iconoclastia de la Reforma, la iglesia romana reafirma el valor ideal y la necesidad práctica de la demostración visual, a título de edificación y ejemplo, de los hechos de su historia(...) estimula los modos más espectaculares del ar-

- 3 El Siglo XVII inaugura una nueva forma de expresión artística, un nuevo manejo, funcionalidad y elaboración de la imagen: "El Barroco". La palabra barroco denomina el estilo artístico típico del S. XVII, el término se usaba para describir una perla de forma irregular o rara, también se usaba la palabra para definir o hablar de un argumento contorsionado de muy poco valor dialéctico. Esta nueva forma de aprehender la realidad se extendió de Italia a España, Francia, los Países Bajos y luego a América. El barroco se caracteriza por su movimiento, adherencia a lo infinito, el deseo de lo novedoso y la fusión de todas las formas artísticas. Como nos lo comenta José Hernán Aguilar: "Los fines en esencia propagandísticos de la contrarreforma produjeron en Europa no sólo innovaciones iconográficas, sino también renovaciones formales en el campo de la pintura. El primer "género" de pintura barroca es el de la decoración ilusionista de las paredes de interiores, en especial los techos de las iglesias y palacios, donde los pintores representaban escenas inmensas y repletas que pretendían conmover o impresionar al espectador, sugiriéndole que el techo simbolizaba el Cielo Divino... lo que el barroco introducía como novedad era la obligatoriedad del esquema, que combinaba además las características estéticas del momento: La monumentalidad, el movimiento, la teatralidad, la representación del infinito, los efectos ilusionistas. Los temas de estas pinturas iban desde la vida de los santos hasta las historias mitológicas y heroicas". Aguilar, José Hernán. "Escenario Devocional. El barroco flamenco y la vida de la Virgen" en: **Lecciones Barrocas**, Banco de la República. Bogotá. Mayo-Julio 1990. p 8.
- 4 La segunda mitad del siglo XVII mostró una Santafé de Bogotá con rasgos definitivos que la caracterizó durante la mayor parte de su historia colonial. Esta situación se debió a que el cabildo logró debilitar los monopolios de los encomenderos y por consiguiente liberar la mano de obra indígena llegando a instaurar un sistema de trabajo forzoso, es decir, la Mita Urbana o Alquiler General. La Mita significó el debilitamiento del poder encomendero al permitir traer a Santafé cantidades de indígenas que llegaron a representar porcentajes elevados de la fuerza de trabajo en la sabana. Esto nos lleva a un eje clave de la sociedad santafereña del siglo XVII y es la presencia indígena. Para 1688 el cronista Lucas de Piedrahita calcula 3.000 españoles y 10.000 indios en Santafé, la mayoría asentados en las "lomas" de la ciudad: "Pueblo Viejo" y algunos viviendo en el norte: "Pueblo Nuevo" y un número indeterminado de esclavos negros. Durante la primera mitad del siglo XVII, Santafé fue una ciudad predominantemente indígena en términos estadísticos y culturales. Por ejemplo Vargas Lesmes habla de una proporción indígena del 70% que influyó decisivamente en las costumbres y en el paisaje urbano. Esta situación de mayoría indígena va a predominar hasta finales del siglo XVIII, cuando se consolidará el mestizaje. Vargas Lesmes Julian. **La Sociedad de Santafé Colonial**, Cinep. Bogotá, 1990, p. 57.

te, así como acentúa el carácter espectacular del rito y del culto⁵.

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos fue la convergencia de múltiples estilos artísticos: las primeras influencias artísticas de los conquistadores -frailes y soldados- que traían una combinación entre el goticismo medieval que aún persistía en España y las nuevas tendencias renacentistas asimiladas por los ibéricos en las guerras Italianas. En la península se había impuesto el plateresco, como amalgama del estilo ojival florido y la esbeltez del clasicismo; al llegar a América esta combinación se descompuso de formas variadas. Luego llegaría el Barroco que se armonizó con la tradición medieval y siendo al mismo tiempo el estilo de la contrarreforma. El arte quedó así subyugado por la voluntad política de la evangelización, los fines y los medios fueron el producto de un consenso temperamental, y tema tras tema se repitió con la insistencia propia de la catequesis.

¿Pero qué importancia tiene la imagen dentro del cristianismo? ¿Cual ha sido su evolución hasta la apoteosis del Barroco? El cristianismo primitivo de los primeros siglos fue reacio a las imágenes por la influencia Judía del Antiguo Testamento y, en particular, de la Ley Mosaica que hizo a los primeros cristianos adversos al culto de cualquier tipo de imágenes, calificando estas prácticas como idolatría. El denominado *arte cristiano* vino a surgir siglos más tarde cuando recibió la influencia Latina por medio de los Padres de la Iglesia, y desde ese momento se empezó a recrear a Jesús y a la hagiografía cristiana en imágenes y esculturas.

Desde esta época se trató de terminar con el conflicto que generó el culto a las imágenes; en ocasiones este llegó a acentuarse, como fue el caso de la ardua pugna en Bizancio entre los partidos del culto a las imá-

genes y los iconoclastas que las condenaban y destruían por considerarlas idolatría. En Occidente terminaron por imponerse las imágenes, que fueron legitimadas por los Concilios, argumentando que la representación de Dios era posible ya que él se había encarnado en hombre.

Estas discusiones se reavivaron en el S. XVI con la Reforma protestante y la respuesta de la Contrarreforma Católica, la cual se fortaleció con el concilio de Trento en el cual el Catolicismo trató, en principio, de restablecer la unidad cristiana y luego, al fracasar, trazó las pautas de una "nueva" iglesia.

Con las actividades del Concilio de Trento en la segunda mitad del S. XVI se centró el papel de la *imagen* como aliada de la causa contrarreformista; a esto se agregaba el interés que surgió en las sesiones del Concilio por el hecho de la adquisición de nuevas tierras por parte de España. Dentro de este contexto se puede entender el fortalecimiento de mecanismos que facilitaron la evangelización, y uno de ellos estuvo dado precisamente por las imágenes como valiosas herramientas para la catequesis y la propagación de la Fe. Como se cuenta en este corto fragmento del Concilio con destino a obispos y sacerdotes Católicos en 1563:

Enseñen con esmero los obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo, recordándole los artículos de la Fe y recapacitándole continuamente en ellos; además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes por los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos y los milagros que Dios ha obrado por ellos⁶.

Este incentivo Tridentino fue el que le dio fuerza al "Barroco" y a la evangelización, que se enriquecerán aún más en el

5 Sebastián, Santiago. *Contrarreforma y Barroco*, 2a. Edición, Madrid: Editorial Alianza, 1985. p.14.

6 Iriarte, Alfredo. *Tesoros de Tunja*. Bogotá, 1988. pp.55-56.

“Nuevo Mundo” como nos lo cuenta el propio Iriarte:

*El barroco ha sido insuperablemente definido como el arte por excelencia de la Contrarreforma y la Evangelización Indiana. De esta última fue un brazo de extraordinaria virtualidad. Pero tengamos en cuenta que el barroco no llegó al Nuevo Mundo simultáneamente con los primeros misioneros y conquistadores. El gran barroco americano...empezó a producir sus primeras expresiones a fines del siglo XVI hasta llegar a la esplendorosa plenitud del XVII. Fieles al precepto tridentino de utilizar activamente las imágenes piadosas para apoyar la tarea catequista, los evangelizadores, por mano de sus artistas, poblaron profusamente los muros de los templos con imágenes del Dios humanado, su madre y sus santos y con escenas de sus vidas. Pero ocurrió que al estallar la fabulosa proliferación de retablos dorados y espléndidos paramentos, que fue signo capital del barroco americano, estos elementos, lógicamente fueron adosados a las paredes, con el consecuente detrimento de las pinturas murales(...)*⁷.

Por el carácter de cruzada religiosa que tuvo la conquista y la colonización, uno de los principales fines, relaciones y objetivos en la dominación y la explotación coloniales era el espiritual; al implantar y extender la fe cristiana se multiplicaron rápidamente los conventos y los templos; y como se necesitaban imágenes en función del “discurso” se vendrían a apoyar en artistas como Gregorio Vásquez para esta labor.

(...) El arte, fuera de cualquier preocupación estética, había sido traído bajo el peso de aquella vieja idea de Santo Tomás: “Las imágenes de Cristo y los Santos han encontrado en uso

*en la iglesia por tres razones: primera, para instrucción de los ignorantes, que de ellas se sirven como lecciones objetivas; la segunda para que el misterio de la Encarnación y los ejemplos de los santos se graben más fácilmente en la memoria de los fieles con la persistencia de la representación; y la tercera, para excitar el efecto de devoción que se siente estimulado más por lo que se ve que por lo que se oye(...)*⁸.

La obra de Vásquez fue y es una expresión auténtica y legítima de un modo de concebir el mundo. Obras como sus múltiples “inmaculadas”, “la Sagrada Familia”, “la adoración de los pastores”, “los Apóstoles”, “San Francisco de Asís”, “Santa Rosa de Lima” y muchas otras, fueron los ideales encarnados de la vida cristiana con sus valores y virtudes característicos. Estos “protagonistas” de las obras de Vásquez comunican y enseñan lo que el catecismo, por el problema de la comunicación, no puede: pureza, templanza, sacrificio, humildad, devoción, fe, respeto y gracia.

Un artista de religión como Gregorio Vásquez⁹, se acercó a una mayor similitud de sus pinturas con la española en la búsqueda de valores, elementos comunes que unió y simplificó en su obra en busca de lo aceptado y lo representativo para su época. Vásquez pertenece a las primeras generaciones de “criollos” que no conoce España, pero que pinta el reflejo de ésta a través de los grabados que le llegan a sus manos. Los elementos Barrocos o Renacentistas presentes en la obra Vasqueña comprueban lo anterior, pero también nos muestra que él no penetró, como otros tantos artistas, en la esencia en estos estilos, sino en actitudes y patrones externos y de forma.

7 op. cit. 56-57.

8 Arbeláez y Tovar. **El Arte Colonial en Colombia**. Bogotá: Editorial Sol y Luna. 1968. p. 15.

9 Vásquez es un artista de religión más no religioso, hago esta diferenciación de conceptos porque mientras el primero desliga y descompromete, el segundo plantea todo lo contrario. Vásquez era ante todo un artista de religión porque tan solo cumplía con lo que los contratos le estipulaban, o las órdenes religiosas le pedían que representara, más por los indicios de su propia vida como el asalto al convento de las clarisas evidenciaba su falta de convicción y creencia por lo que representaba en sus obras.

La importancia de un personaje como Vásquez, de su obra y de su contexto cultural son claves al tratar de entender conceptos, valores, condiciones morales de un momento específico y en una sociedad particular, como la Santafé de la segunda mitad del siglo XVII. Aquí radica la problemática desarrollada en este trabajo, que nos lleva a las dificultades que suscitó y suscita el estudio de la "Imagen-discurso".

Hablar de la imagen-discurso desde la obra de Vásquez nos obliga a entender el funcionamiento de su sociedad. Dentro de las pautas claves a rescatar, está el hecho de entender una pintura, más allá de ser madera o lienzo, como una forma de *aprehender la realidad*, es decir que, frente a la multiplicidad de la realidad, cada cultura debe reducir necesariamente sus ámbitos perceptivos para poder manejar de manera funcional una "porción" de ella; este es el papel de la representación en función de un discurso de dominación.

Frente a esta "Imagen" protagonista en una sociedad como la santafereña en plena conformación, van a converger las diferentes realidades de mundo indígenas, europeas y aún africanas, que van a proyectar en esta imagen un papel fundamental como recolectora de cultura y sociedad, es decir, que al darle un objetivo a la imagen, ésta se convierte en "Discurso".

En nuestro caso lo anterior hace alusión a la obra de Vásquez, ya que como lo vimos en este trabajo, la Nueva Granada, o mejor Santafé, generó a los hispanos unas condiciones de "evangelización" y de "Colonización", dos conceptos inseparables que no se pueden entender el uno sin el otro. Las obras artísticas en sus diversas manifestaciones se convirtieron en el canal de mayor llegada para estos propósitos.

Otra de las pautas claves en la comprensión de la obra Vasqueña es el papel de ésta como mecanismo de control de las masas, su funcionalidad y forma de transmitir valores de un orden impuesto; las pinturas de

Vásquez y en general de todos los artistas coloniales, eran valiosas herramientas para la catequesis y la propagación de la fe.

Esto nos lleva a un problema básico de comunicación, por un lado, el emisor que transmite, no sólo un simple mensaje sino un código de valores y expresiones, de lo permitido y de lo que no lo está. Así que la obra pictórica de Vásquez no fue "Letra muerta", sino que fue la receptora de una serie de patrones, códigos, valores y expresiones del dominante, es decir, la Corona Española y la Iglesia Católica, que llegaría a mediar y reflejar parte de los conflictos, las vivencias, la resistencia, la dominación y la identidad de la sociedad santafereña.

Lo analizado hasta este momento nos centra ante todo en el problema del emisor y su necesidad de comunicación con el receptor. En este caso los principales emisores fueron las órdenes religiosas santafereñas que patrocinaron, en su mayoría, las obras de Vásquez. Estas órdenes religiosas fueron sustrato puro del barroco y del espíritu contrarreformista llegado de España, que va a encontrar una mina en los artistas criollos que surgen hacia esta misma época (S.XVII).

Pintores y talleres criollos recibieron múltiples influencias artísticas sin apropiarse o identificarse plenamente con una; para el caso de Gregorio Vásquez ya hemos dicho que ni es barroco, ni renacentista, ni manierista (tiene elementos de todos), sino que es colonial ya que respondía a unas necesidades europeas y unas nuevas condiciones "Americanas" de ese momento de dominación colonial. Vásquez se rebela (así lo deja ver en su obra pictórica) contra el espíritu barroco, más pasional, más agresivo a diferencia de "la serenidad", "calma" y "ternura" de sus obras.

La pinturas realizadas por Vásquez llaman la atención en cuanto a medidas se refiere, es decir, los tamaños grandes generalmente iban a situarse en grandes iglesias, para ser vistos. Si eran de medidas pequeñas

indicaban que su función era más como encargo privado. Algo particular de Vásquez es que para quien hacia los trabajos artísticos, es decir sus encargos, no importaba la calidad en cuanto a técnica y forma de los cuadros, sino la claridad del mensaje religioso que se quería hacer llegar.

La función primordial de la pintura Vásqueña en una sociedad pluriétnica era la de presentar los valores, las condiciones y los patrones de comportamiento "válidos" y resaltados por la dominación hispánica. El problema esencial era hacer entender a la mayoría indígena y minoría esclava (de Santafé), los conceptos que organizaban la realidad definida por la Iglesia, el catecismo y la predicación; por esto, y en función de la difusión y evangelización, se recurrió a actores sociales como Vásquez.

El hecho de que el arte del S. XVII pasara a convertirse en un mecanismo de comunicación con las masas, mediante códigos de imágenes plásticas para prestigiar dogmas religiosos, sistemas políticos, instituciones sociales y planteamientos religiosos y filosóficos, dio una nueva dimensión a la sociedad no solo santafereña, sino de toda la América colonial.

ALGUNOS APUNTES SOBRE GREGORIO VÁSQUEZ DE ARCE Y CEBALLOS

Gregorio Vásquez nació en Mayo de 1638 en Santafé de Bogotá¹⁰. La biografía de este artista se ha ido estableciendo sobre la base de algunas tradiciones orales recogidas un siglo y medio después de su muerte por José Manuel Groot, a las que luego se agregaron algunas suposiciones y anécdotas sin sólido fundamento real.

La visión de Gregorio Vásquez y su obra ha variado según el tratamiento del autor¹¹. Vásquez va a surgir en la época comprendida entre 1650-1750, considerada por muchos estudiosos del arte como la edad de oro de la cultura virreinal en América. En este lapso florecen los maestros más representativos de la pintura. En Nueva España aparecen Baltasar de Echave Rioja (1632-1682) y Cristóbal de Villapando (1645-1714). En la Real Audiencia de Quito sobresalen Miguel de Santiago (16?-1700) y Nicolás Javier de Goribar (1665-1736). En el virreinato del Perú Diego Quisque Tito (1621-1681). En el Alto Perú (Charcas) Miguel Pérez Holguín (1665?-1724?) y en la Nueva Granada Gregorio Vásquez Ceballos (1638-1711).

10 "En Santafé, a 17 de Mayo de 1638 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 días de dicho mes y año, hijo legítimo de Bartolomé Vásquez y María de Ceballos, su mujer, vecinos de este feligresado: fue su padrino Pedro de Salazar Falcón, vecino de esta ciudad, de que doy fe".

- Alonso Garzón de Tahuste.

Esta Partida Fue descubierta por José Manuel Groot y se conserva en el Archivo de la Catedral Primada de Bogotá en el libro III de Bautismos en la hoja 79, vuelta.

11 "Esto sucede, puntualmente, con Vásquez Ceballos. Unos cronistas contemporáneos del pintor comparan sus pinceles con los de Apeles, como ocurre con Zamora, mientras que otros omiten su nombre y su existencia. Los que le siguen, lo alzan más allá de su condición con frases y términos exagerados, como Groot, o lo denigran como cuervo. Los que advierten orden leyendas o fantasean como Caicedo Rojas, Urdaneta y el propio Pizano, en algunas aseveraciones tan inconsistentes como equivocadas. Apenas ahora estamos en el punto de decir la verdad, con justicia amorosa, a pesar de que continúan las diatribas y los desmesurados elogios, extremos tan propios de la índole de estos pueblos sentimentales y apasionados. Filan en este grupo nuevo escritores tan sagaces como Hernández de Alba, Luis Alberto Acuña, Giraldo Jaramillo y Francisco Gil Tovar de quienes espera el país y la gloria de Vásquez, sobre todo el verdadero ensayo crítico de tan asombroso personaje". Arango, Jorge Luis. "La Obra de Vásquez en Monguí" en: **Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos**. Bogotá: Editorial Menorah. 1963. p.141.

Pintores como Gregorio Vásquez y otros "americanos" de los siglos XVII y XVIII tienen algo de similitud; sus fuentes son comunes, pero también es evidente que cada uno posee algo que lo diferencia de los demás. Así Echave Rioja representa la culminación del tenebrismo; Villalpando la corrección y el colorido, Miguel de Santiago evoca, en sus temas marianos, las "dulzuras" de Murillo, Vásquez y Holguín son notoriamente Murillescos en unos aspectos y Zurbaranistas en algunos detalles de sus cuadros.

Gregorio Vásquez comenzó su aprendizaje del arte con Baltasar de Figueroa, pintor entonces de gran reputación, natural de Santafé de Bogotá. Estuvo allí con los Figueroas hasta que ocurrió un acontecimiento particular que Groot relata en estos términos:

Pintaba Figueroa el cuadro de "San Roque" que se halla en la Iglesia de Santa Bárbara y queriendo darle toda la expresión conveniente a los ojos, no podía salir con ello por más que hacía y borraba. Aburrido al fin tomó la capa y su sombrero, y se fue para la calle. Entonces Vásquez, que le había estado observando (...) tomó la paleta y los pinceles, y en menos de nada pintó perfectamente los ojos de San Roque, e hizo lo que el maestro no había podido hacer. Vuelto Figueroa fue a proseguir su trabajo; pero quedó suspenso al ver los ojos de San Roque concluidos. Entonces le preguntó a Vásquez si él los había hecho, y como le dijese que sí, pensando sin duda recibir del maestro alguna alabanza, éste, en lugar de alabar su habilidad le dijo que si era maestro se fuera a poner tienda y lo despidió bruscamente¹².

Por su parte Francisco Gil Tovar afirma al respecto:

Seguramente pasaría varios años como aprendiz en el taller de Baltasar de Figueroa, donde se

sabe que trabajaba su hermano mayor, Juan Bautista Vásquez, pintor así mismo casado con Jerónima Bernal, también de ascendencia andaluza, tuvo dos hijos: Feliciano y Bartolomé - Luis. Organizó taller familiar en una casa frente a la iglesia de la Candelaria, señalada hoy con el número 3. No. 97-99 de la calle 11. En él ayudó su hija Feliciano y probablemente pintó su hermano Juan Bautista cuyos cuadros han sido confundidos a veces con los de Gregorio. La primera obra firmada que se le conoce es de 1657, cuando contaba diez y nueve años: se trata de la huida a Egipto, en la iglesia de Santa Clara en Tunja. La etapa de mayor y mejor producción, siempre al servicio de comunidades religiosas y devotos, es la comprendida entre 1680 y 1705. A juzgar por escritos de varios cronistas contemporáneos o inmediatamente posteriores, su prestigio y fama en el país eran ya en su tiempo muy altos¹³.

La importancia de Gregorio Vásquez radicó en el valor de su obra, a pesar de la falta de medios y del aislamiento en que se encontraba el Nuevo Reino. Cuando hablo de aislamiento, me refiero a la imposibilidad de Vásquez de asistir a talleres europeos y a las mejores condiciones de estos en relación a las penurias, costos altos, falta de materiales y dificultad en las colonias hispánicas como la Nueva Granada.

La obra de Vásquez, exhibe una espontaneidad, viveza y fresco que los grabados que debieron llegar a sus manos no podían tener. Siempre estuvo ceñido a las normas de representación religiosa, a las reglas y los patrones hagiográficos, a las "vitelas" que fueron pauta para la descripción corporal de los santos.

La mayor parte de su vida la pasó trabajando para las órdenes religiosas como las obras que tuvo que realizar para el Convento e Iglesia de Santo Domingo. Al parecer después de la ruptura con los Figueroa, Vás-

12 Groot, *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Ceballos*, Imprenta de Francisco Torres Amaya. Bogotá. 1859, p. 7.

13 Gil Tovar Francisco. *La obra de Gregorio Vásquez*, Carlos Valencia. Bogotá. 1980. p. 41

que terminó por desplazar a estos del lugar preponderante en Santafé. Al respecto Roberto Pizano señala:

(...) Poco debió ser lo que los Figueroas enseñaron a Vásquez, porque era poquísimos lo que ellos mismos sabían y porque al darse cuenta de las dotes de aquel comprendieron que se hallaban en presencia de un competidor temible que podía llevarles a la ruina. Por eso en el rompimiento que tuvo lugar se traslucen la envidia y el desprecio de los dos viejos pintores. No se equivocaban: hay muchas obras de los Figueroas fechas antes de 1660, pero de esta época en adelante escasean cada vez más, en la proporción en que se multiplican las de Vásquez¹⁴.

Cuando Vásquez inició oficio en forma propia se dedicó a estudios autodidactas para la mejoría y calidad de sus materiales. De todas partes se acudió a Vásquez para que se encargara de cubrir con pinturas las iglesias. Su primer cuadro de gran tamaño es "El Purgatorio", para el pueblo de Funza, firmado en 1670. En 1673 terminó una obra de verdadera importancia (ya que era un trabajo directo para una orden y por su tamaño, 2.80 x 4.30 cm.) "El Juicio Final", para la Iglesia de San Francisco.

Vásquez consultó la obra de la famosa tertulia de Francisco Pacheco. "El Arte de la Pintura", publicado en Sevilla en 1641, que llegó a sus manos gracias a los jesuitas. Este libro daba pautas tales como:

Para manifestar la tristeza sin lágrimas, debe de estar la cabeza inclinada sobre el pecho y la mano sobre el corazón (...) Debe el pintor para adiestrar a mano contrahacer los dibujos de valientes maestros (...)¹⁵.

Pizano continúa diciendo:

Aunque ocultado cuidadosamente, este libro cayó quizá algún día en manos de Vásquez. Al recorrerlo ávidamente despertose su ambición y halló por toda enseñanza estas palabras, lema del arte potente y verdadero que empezaba a surgir; "así es que Miguel Ángel, Carvacho, José de Ribera y Velásquez se tienen para todo del natural, no sólo para las cabezas, desnudos, manos y pies, sino también para paños, telas y trajes: y por esto se ve la diferencia que hacen estos pintores de los demás"¹⁶.

Poco a poco se fue imponiendo Vásquez como el artista indiscutible en su medio, al que llovían los encargos de santafereños prestantes y aún de clientes lejanos. Pintaba sin descanso obras de calidad muy desigual, muchas de las cuales no ejecutadas en su totalidad por él mismo, sino ayudado por discípulos de su taller, entre los que se encontraba su hija Felicianita y su hermano Juan Bautista.

De los indicios más importantes de la vida de Vásquez es que ya sexagenario fue a dar a la cárcel por haber protagonizado como colaborador activo, el asalto al Convento de las clarisas para que Isunza, un oidor enamorado de una de las religiosas, raptase a esta del convento¹⁷. El significado de este acto esta fuera de todos los precedentes de la sociedad colonial santafereña, Vásquez al igual que en sus comienzos con los Figueroas había alterado el orden y la jerarquía colonial.

Una última obra data de 1710, "La Concepción", hecha para la iglesia de la Candelaria. Al final de sus últimos años tenía que pintar diariamente para su sustento, ("los almorzaderos"). Su presunta locura se-

14 Pizano, Roberto. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. Bogotá: Editorial S.XVI. 1985. 2a edición, p. 37

15 Pizano, op.cit. p. 55.

16 Pizano, op. cit. p. 52

17 Ver en Acuña, Luis Alberto. "Epílogo, Ficción y realidad en torno a la vida y la obra de Vásquez. p. 171-180. Groot "Noticia Biográfica de Gregorio Vásquez Ceballos", p. 3 -38 y Pizano, "Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos", p. 38-39.

ñaló el aislamiento como castigo, por el escándalo que a la sociedad santafereña debió causarle el rapto del convento; después de su liberación de la cárcel hasta 1711 en que murió, Vásquez tuvo que convivir con el rechazo de una sociedad con tintes "contrareformistas"¹⁸. Esta última obra de Vásquez es importantísima ya que el la pintó después de los acontecimientos del convento y es clave para entenderlo a él y a su tiempo, ya que esta obra refleja una coyuntura y un cambio en su forma de ser hacia el final de su vida, por un lado evidencia un aislamiento social por su crimen, pero también un reconocimiento a sus capacidades artísticas ya que este último cuadro se lo encargaron los agustinos de la Candelaria y por otro lado un arrepentimiento y la forma de pagar su entierro y honras fúnebres.

SOBRE EL CONJUNTO DE LA OBRA VASQUEÑA

Inicialmente vale la pena destacar el esfuerzo que realizó José Manuel Groot, quien en 1859 catalogó una cincuenta de obras de Vásquez, además de hacer una primera biografía del artista. Alrededor del año 1921, Roberto Pizano acometió la formación de un catálogo completo y comentado de la obra de Gregorio Vásquez (403 cuadros), acompañado con una biografía del pintor.

Para la segunda edición del libro de Roberto Pizano se catalogaron 121 pinturas más de Vásquez, elevando sus obras a 524, número que muy probablemente está cerca de recoger el total de su obra. Entre ellas pueden identificarse visualmente 362 óleos y 107 dibujos. Mirando la obra de Gregorio Vásquez, en conjunto, podemos identificar partiendo de las diversas obras que se le atribuyen, cinco ejes temáticos: 1.

La Virgen María y sus múltiples advocaciones, 2. Vida de Jesucristo, 3. Santos y Mártires, 4. Escenas devocionales del Antiguo Testamento y 5. Retratos y escenas cotidianas.

Vásquez desarrolló unas formas básicas de tratar sus principales temas y las utilizó sin grandes variantes a lo largo de su vida. Sobre los temas más solicitados existen, por lo tanto, series bastante homogéneas desde el punto de vista formal. Sus obras más numerosas corresponden a la Virgen, La Sagrada Familia, Los apóstoles y evangelistas, a los Santos: San Agustín, Santo Domingo, San Vicente Ferrer, San Francisco de Asís, San Ignacio, San Francisco Javier y San Juan de Dios y a las Santas: Santa Bárbara, Santa Catalina de Alejandra y Santa Rosa de Lima. Podemos dividir la producción pictórica de Vásquez en tres periodos principales, planteados por Francisco Pizano de Briggard:¹⁹

- I. 1657-1678: Desde la Sagrada Familia su primer cuadro fechado en 1657, hasta el año de 1678. Este periodo cubre su primera evolución como pintor de oficio y comprende entre otras: La Virgen con el Niño y Santa Ana (1669), las Visiones de San Antonio (1669), El Purgatorio (1670), Nuestra Señora de los Ángeles (1670), los Desposorios y la Anunciación de Monguí (1671), el Martirio de San Sebastián (1672), las Puertas de la Iglesia de Egipto (1673), Nuestra Señora de los Ángeles (1673) y el Juicio Final (1673).
- II. 1679-1703: Desde 1679 fecha del Martirio de San Crisanto y Santa Daría, hasta el retrato del arzobispo Fray Ignacio de Urbina (1703). A este periodo pertenecen las casi tres docenas de cuadros ejecutados para la Iglesia de Santo Domingo y más de cincuenta para la ca-

18 Groot afirma que detrás del cuadro de "la concepción" viene escrito: "Comulgó enloqueció y murió, año de 1711". Pizano, op. cit, pp. 182

19 Pizano, Roberto. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*, Bogotá: Editorial Siglo XVI. 1985, 2a Edición, p.2.

pilla del Sagrario, los retratos y cuadros del Colegio del Rosario y buena parte para los que se conservan en la Catedral, las Iglesias de San Ignacio y San Francisco, así como muchos de los que integran hoy el Museo del Seminario y el Museo de Arte Colonial. También obras como las del Papa San Gelasio, la Santa Catalina de Alejandria, las Nazarenas de San Agustín y la Concepción. En este periodo de gran fecundidad, alcanza Vásquez su plenitud como pintor y produce lo que seguramente constituye lo más valioso de su obra.

- III. 1704-1710: Desde 1704, fecha del San José con Jesús Niño hasta 1710 fecha de su último cuadro, La Concepción. Este periodo encierra los años finales, durante los cuales la pobreza, la indiferencia de sus conciudadanos y la vejez acompañan el declive de su producción artística. Aunque a este periodo pertenecen algunos cuadros de mérito, su nivel general es inferior al del periodo anterior. A continuación el análisis de algunas de sus obras más representativas:

La primera obra de nuestro análisis es Los Desposorios de la Virgen (Oleo sobre tela 2.06 x 1.26 cm. 1671 Iglesia Parroquial de Monguí, Boyacá). Esta obra está basada en un grabado de la serie sobre la vida de la Virgen inspirado en obras de Rubens. Este cuadro realizado para los Franciscanos de Monguí es el más fiel al grabado. La historia se encuentra en el protoevangelio de Santiago y en la Leyenda Dorada, este último resultado de la combinación del proevangelio o libro de Santiago y el evangelio según Tomás. Hacia el siglo VIII y IX se formaron nuevas fuentes apócrifas, el evangelio según pseudo Mateo y el libro de Historia de la Virgen. A

finales del siglo XIII aparece el libro de la Leyenda Dorada de Jacobos de Voragire, que sirvió de fuentes apócrifas para las obras artísticas posteriores²⁰.

El matrimonio de la Virgen es presidido por el gran sacerdote, quien se sitúa ante los dos. Como José fue escogido para esposo de María porque su cayado floreció, y aquí él lo sostiene. Arriba querubines y el Espíritu Santo representado en forma de paloma; las flores hacen alusión a la pureza de María. Llama la atención la simultánea unión de José, María y del Espíritu Santo, como forma de representar que "...el fruto de tu vientre..." había sido concebido "...Por obra y gracia del Espíritu Santo..." siendo ella inmaculada y sin mancha de pecado original.

Curiosa a mi forma de ver la representación del Sumo Sacerdote Judío²¹, al ser el que da legitimidad a la unión de José y María. Esto es llamativo y paradójico si tenemos en cuenta que en el siglo XVII se persiguen a protestantes, moriscos y judaizantes. Este indicio es contradictorio por que supone que estas persecuciones no se daban en Santafé, ni a los ciudadanos les importaba tanto y evidencia una actitud laxa hacia el judaísmo, que se veía como necesario para rescatar doctrinalmente valores y condiciones morales y de sociedad.

Obras con temática de los desposorios era uno de los temas patrocinados por la contrarreforma y las órdenes religiosas en la intención de legitimar el sacramento del matrimonio.

la sesión 25 del Concilio de Trento, celebrada en 1563, en la que se trató de exhortar y expresar por medio de las imágenes y pinturas los dogmas y verdades de la fe para su enseñanza,

20 **Lecciones Barrocas**, Bogotá, Banco de la República. Mayo-Julio, 1990. p. 11.

21 Se reconoce que es judío por los atuendos que el personaje trae: el efod, el pectoral con el Urin y el Tummin, la túnica, el manto, la tiara y al diadema. Levítico, Cap. VIII.

resultara mas asequible a las "mentes no acostumbradas a las puras abstracciones"²².

Vásquez vive en un mundo contrarreformista, que vuelve sobre la hagiografía medieval recurriendo nuevamente a los textos apócrifos para enriquecer el repertorio de representaciones. La reacción y renovación de la Iglesia después de la Contrarreforma conlleva la reconstrucción de parroquias y santuarios en la que echaran mano de los estilos artísticos como el de Vásquez, para generar grandes conjuntos formados por imágenes ricas y variadas.

En El juicio final (óleo sobre tela., 2.80 x 4.30 cm. 1673). Iglesia San Francisco, Bogotá, el pintor trabaja una escena escatológica de gran tamaño para la Iglesia de San Francisco. El Juicio Final consta de dos partes, dispuestos paralelamente en sentido horizontal. La superior, con Cristo en el centro; la Virgen a la derecha, San José a la izquierda, y cuatro santos a cada lado, los cuales trata con facilidad y los sitúa en actitudes convencionales; para la parte baja no encuentra un orden específico.

En el juicio final Vásquez trabaja la misma fórmula medieval compositiva. El plano celestial en la mitad superior del lienzo y el terrenal en la inferior. Esta fórmula usada por Vásquez había sido ya desechada por los artistas europeos, pero esta composición artística era maravillosamente paralela a las creencias indígenas.

Vale destacar en estas obras el papel de las órdenes religiosas en la composición de los cuadros y en la realidad en la que vivía Vásquez es decir, la preeminencia religiosa de la Santafé de esos años. Este cuadro del Juicio Final hecho para los franciscanos nos presenta un indicio muy interesante y es el hecho de que las diversas ordenes religiosas a un mismo nivel y en armonía, cuando en la realidad se hallaban en competencia. A este mismo respecto llama la atención el he-

cho de que San Francisco no se halle más cerca de las "divinas" personas (Jesús, José y María), especialmente por la carga simbólica de "A la diestra de Dios".

En este cuadro se pueden identificar a los santos más prominentes de estas órdenes con sus respectivos atributos iconológicos como lo vemos en el Juicio Final, de derecha a izquierda 1) San Juan de Dios y la corona de espinas (hospitalarios). 2) Santa Teresa y la flecha (Carmelitas). 3) San Ignacio de Loyola con la Hostia (Jesuitas). 4) San Agustín como doctor de la Iglesia con su corazón encendido (Agustinos). 5) San José y trozos de madera (atributo de la carpintería). 6) Jesús en el trono con las llagas rodeado por dos ángeles que sostienen el laurel, símbolo de la victoria y la espada, símbolo de poder y autoridad. Luego viene 7) la Virgen María con su corazón atravesado por una espada, le sigue 8) Santo Domingo (Dominicos) con el rosario y 9) San Francisco de Asís con las llagas (Franciscanos), 10) Santa Clara (clarisas) con la Eucaristía y 11) San Francisco de Paula (de los frailes mínimos).

En el conjunto de estas obras se hace una alusión a los cinco sentidos de los que hablaba San Agustín, quien afirmaba que el hombre pecaba por los mencionados sentidos. Santiago Sebastián nos cita al respecto:

El cuerpo tiene cinco sentidos: oído, olfato, el gusto y el tacto, por los cuales el alma se asoma de manera apropiada al exterior hacia las cosas visibles y produce todo lo que es conveniente agradable, útil y necesario al cuerpo, así como por la razón y la contemplación se dirige al mundo invisible entrando en sí misma. El hombre se compone de una doble naturaleza: corporal y espiritual. Y por ello está provisto de una doble facultad cognoscitiva. Por dentro está dotado de razón, orientada a la contemplación de lo invisible, por fuera, está dotado de

22 Sebastián, Santiago. *Contrarreforma y Barroco*. Editorial Alianza, Madrid, 1985, 2a. Edición. p. 162.

*sensibilidad que goza en la contemplación del mundo visible*²³.

Dentro de la mentalidad contrarreformista se va a recuperar el problema del cuerpo y los sentidos; desde su interpretación medieval platónica de que "El cuerpo es la cárcel del alma" se nota una clara alusión moral al uso de los sentidos, e invita a lo "santo" a ser percibido sin antojos. En la parte inferior del juicio final se pueden ver alusiones "al alma presa de sus pasiones". Se resalta además la virtud de Cristo como vencedor de la muerte y Juez Supremo del universo.

En la parte inferior del Juicio final se pueden ver alusiones a la muerte y el pecado. Por los esqueletos y cuerpos desnudos, distintivo de culpa, si determinamos bien los rostros de los condenados y los muertos saliendo de sus tumbas, no expresan realmente el horror o el dolor de una obra barroca. Aunque Vásquez vive en un mundo barroco y trabaja pautas de este, su temperamento es más renacentista y sereno. La representación de los demonios es muy de tipo tradicional: son figuras híbridas con cuernos y garras. Se nota también algo de libertad en el trabajo de los desnudos, aunque estos se hallan ocultos en la penumbra, y es curioso el hecho de que no se hubieran ocultado posteriormente, como se hizo con otras obras solo por mostrar ciertos escotes o partes desnudas del cuerpo.

Desde la baja Edad Media se pusieron de moda los temas macabros, y en ellos hay un símbolo que no falta: la calavera, el atributo más referido a la muerte. Pero en el Barroco y en todo el arte colonial, la calavera será un símbolo de piedad y meditación. La presencia de la calavera en las manos o junto a santos contemplativos es distintivo de casi todos los contrarreformistas. Santiago Sebastián nos comenta:

*Por otra parte, la calavera en el medio español era un elemento decorativo simbólico muy corriente desde fines del gótico, como ha señalado Martín González. No es de extrañar que aparezca en las composiciones de las Vanitas y sobre todo en las tumbas para recordar a los vivos, la brevedad de la vida, la incertidumbre del futuro y la inanidad de lo humano*²⁴.

Esto lo podemos ver en obras tales como: San Ignacio de Loyola (Óleo sobre tela. 24 x 20. cm. Museo del Arte Colonial, Bogotá.) y en las representaciones de San Francisco de Asís. Llama la atención en estas obras el atributo iconológico del Nimbo o la aureola, que rodea las cabezas de la mayoría de los santos en forma circular, propio de estos. Lo anterior es notorio en obras como: San Vicente Ferrer (Óleo sobre tela. 88 x 65 cm Capilla del Sagrario, Bogotá); San Francisco de Asís (Óleo sobre tela. 83 x 67 cms Museo de Arte Colonial, Bogotá); Santo Domingo (Óleo sobre tela. 88 x 65 Capilla del Sagrario, Bogotá). En otras alusiones de estos santos, a veces Vásquez los representa con calaveras. Aquí es interesante destacar que el mismo canon sirvió a Gregorio Vásquez para configurar los rostros de Santo Domingo, San Francisco y otros muchos santos que realizó para las órdenes de la ciudad. Las expresiones de estos rostros siempre con la mirada al cielo, la boca entreabierta representando el misticismo y el ascetismo.

Una de las características espirituales del arte después de la contrarreforma fue las representaciones del Extasis; todo el arte del siglo XVII estaba lleno de una "fiebre interior", como diría Santiago Sebastián:

Es una pasión y un deseo de Dios hasta el aniquilamiento, todo ello en lugar de la serenidad que respiran tantas obras del Renacimiento... Fenómenos de éxtasis como características del arte contrarreformista. Los Santos, arrebatados en la contemplación de lo luminoso, es-

23 Sebastián, op. cit. p. 30

24 Sebastián, op. cit. p. 100

tán pintados o esculpidos bajo un aparato escenográfico, produciendo en el espectador la sensación de misterio que conlleva el contacto con la divinidad²⁵.

Las órdenes religiosas le exigieron a Vásquez la representación de místicos y santos extasiados, tan "rutinarias" en el arte barroco. En sus obras Gregorio Vásquez integra elementos barrocos y renacentistas: barrocos en cuanto a la temática mística que se le pide trabajar, que en teoría debía estar cargada de pasión y fuerza (características del Barroco), pero Gregorio Vásquez trabaja con la serenidad del Renacimiento y la teatralidad del manierismo.

Vásquez va a representar obras como: Impresión de las llagas de San Francisco (óleo sobre tela. 165 x 245. Colección Particular, Bogotá), En él destaca el misticismo como un conocimiento experimental de la presencia divina y la realidad de un sentimiento de contacto con Dios. Como lo vemos en la expresión del santo y de los ángeles.

Vásquez es muy dado a representar querubines en muchas de sus obras, como formas de niños y entre nubes. Este tipo de personajes también era muy representado en España por Murillo y otros artistas. Las alusiones místicas como dolor, pobreza, fatigas, la brevedad de la existencia, las postrimerías y la fragilidad de la vida son parte de los elementos que se pueden rescatar de esta representación de San Francisco. Algunos han considerado a Vásquez como pintor místico; yo creo que no lo era, ya que este resolvía sus cuadros "místicos" de manera igual: con la boca entreabierta y los ojos mirando al cielo, como antes lo referí.

La intención franciscana de esta obra es la renuncia a la vanidad, por ello el alma ha de retirarse del mundo y alejarse de las seducciones terrenales. Es notoria la representación de este Cristo con alas similares a las de las palomas, animal relacionado con

las efusiones amorosas, con la vida celeste y los grados espirituales superiores.

En estas representaciones hechas por Vásquez, se pueden observar elementos antes referidos como en el primero: la calavera (contemplación y vanalidad de lo material), las aves (referencia clara a la naturaleza, además de ser una característica de la escuela santafereña), el libro (atributo iconológico de los escritores), además de los atributos del santo: los estigmas, el hábito de la orden franciscana y su misticismo alejado de la vida mundana. Anteriormente también hablamos de este tipo de representación de Jesucristo (con alas en vez de brazos) y su clara alusión mística y poética.

La obra de San Francisco tiene además resaltada el nimbo o aureola, lo que llama la atención sobre la santidad de este personaje; aquí la representación de las aves hace alusión a la tradición de la vida del santo, y a que este hablaba con ellas. Las flores aquí, más que la castidad, nos hacen relación al conocimiento místico. Esta obra de temática mística de Vásquez y Ceballos destaca uno de los pasos de este tipo de vida, como la vía iluminativa, la oración contemplativa y la aflixión por estar alejados de Dios por el pecado.

Las representaciones de la vida Mística de los santos se plantea desde la vía *purgativa* o la vía *iluminativa* en la que se resaltan cuatro valores-virtudes: La castidad, la pobreza, la obediencia y la humildad. Esta última virtud era primordial para los hombres, que debían seguir el modelo de su fundador, sin olvidar que la humildad perfecta es un don de Dios que suele conceder a los que le piden con oraciones incesantes, y que hay que imitar al mismo Cristo, modelo *incomparable* que había dicho por boca de San Mateo (11,29): "...Aprended de mí que soy manso y humilde de corazón..."

Tengamos presente que la Biblia es la principal fuente de las temáticas que Grego-

25 Sebastián, op. cit. p. 61

rio Vásquez representa, y las órdenes religiosas sus principales clientes y promotores.

Otra de las devociones difundidas en las obras de Vásquez es la de San Agustín (1.65 x 2.43 cm Col. particular. Bogotá), considerado el representante más importante de la orden de su mismo nombre. El atributo iconológico del libro y la pluma lo presenta como escritor en estado de contemplación. Llama la atención el trabajo del paisaje del fondo, muy del estilo de Zurbarán, quien más que paisajes asemejaba un telón de fondo. Muchos de los paisajes realizados por Vásquez son recreados de los de Zurbarán quien trabajaba rocas tajantes, grises, vegetación frondosa, espejos de agua que realmente no se acercaban a los paisajes de la sabana, sino a los europeos. Es curiosa la forma de abordar estas obras permitiéndose libertades para representar en ellos escenas de tipo cotidiano o referidas a la cacería, algo alejadas de la escena del santo,

San Agustín Obispo de Hippona, reivindicado como fundador no sólo por los ermitaños, sino también por los canónigos regulares de San Agustín, que se distinguían de los franciscanos por el uso de una correa de cuero sobre el hábito. La orden Agustina se enfrentó con la carmelita por las figuras de San Pablo y San Antonio a los que tenían como santos de sus respectivas ordenes. Gracias a la obra de Gregorio Vásquez se puede apreciar que los Agustinos decoraron sus iglesias y conventos con temas de la vida del fundador y otros sobre personajes santificados de la orden²⁶.

Entre las numerosas alegorías de la época barroca y de temática típicamente contrarreformista destaco una obra de Vásquez sobre el Niño Jesús y su alusión a la pasión en la cruz: El Niño de la Espina (10 x 84 cm M.A.C.). Esta obra basada en otra de Zur-

barán y alude al conocimiento, la pureza, santidad y sacrificio.

La Santísima Trinidad (óleo, 66.5 x 47 cm. Museo de Arte Colonial) es un tema del "saber", como expresión suma de la divinidad, que alcanzará su culminación en el siglo XVII. La trinidad tiende a representar la imagen del sol, que es "el resplandor de la Luz eterna"; el espejo sin mancha del actuar de Dios, imagen de su bondad. La primera alegoría de la sabiduría y la divinidad (el padre) es el triángulo símbolo de la esencia y de la trinidad, "tres personas distintas y un solo Dios Verdadero". Llama la atención la cara tricéfala, que para la época ya no se realizaba. Al parecer las otras dos caras fueron cubiertas con pelo y en la restauración se reveló la verdadera dimensión de la obra.

Martirio de San Crisanto y Santa Daría su mujer (134 x 174 colección Particular, Bogotá). Es una curiosa representación de martirio, al fondo pueden apreciarse las ejecuciones de estos mártires en primer plano se encuentran San Crisanto torturado y Santa Daría deteniendo un León. El león como el dragón son animales negativos. Así en San Jorge y el Dragón (173 x 218 cm. Capilla del Sagrario, Bogotá), Vásquez realizó un Dragón, animal fantástico, que simboliza al demonio, es decir, a la misma muerte. El León en el Martirio de San Crisanto y Santa Daría simboliza la conciencia ahogada por deseos elementales e instintivos (es una bestia feroz y sanguinaria), de ahí que se le relacione con la cólera y la crueldad²⁷.

A modo de conclusión...

El siglo XVII, especialmente en su segunda mitad (1657-1710) es una época de transición tanto en Europa como en la Nue-

26 Llama la atención de que los Agustinos no estaban ligados al voto de pobreza y en el siglo XVI, vivieron en un ambiente inquieto los eremitas Agustinos, ya que a ellos perteneció Martín Lutero. Ver Sebastián, op. cit. p. 270.

27 El león es un animal bivalente porque también es símbolo de cristo y también representa el amor de Dios.

va Granada. Abordar el estudio de uno de los Discursos de dominación colonial como es el manejado por la Iglesia que llegó a generar dos visiones de realidad, por un lado la Interior y espiritual y por otro, la exterior y material, nos brinda elementos claves para abordar el arte y a un artista como Gregorio Vásquez, ya que nos pone en evidencia varias problemáticas, por un lado el arte desarrollado en ciudades como Santafé es una combinación de los preceptos ibéricos y las necesidades del Nuevo Mundo y por otro lado que es un arte impersonal.

Al analizar a Gregorio Vásquez nos pone en evidencia que por un lado iba la vida del artista, por otro sus pinturas y por otro

lado lo que estas obras representaban; así lo dejan ver los indicios de su vida como el asalto al convento de las Clarisas, la expulsión del taller de los Figueroa, y elementos iconográficos e iconológicos de su obra.

Hasta el punto en que va la investigación se pueden sacar dos elementos en claro: primero, Gregorio Vásquez es un artista de Religión no Religioso, y mucho menos Místico; y segundo, su arte como muchas de las expresiones artísticas de su tiempo son impersonales, lo cual no lo demerita sino que lo hace una rica, e interesante cantera de estudio, para rescatar el arte y la historia cultural como fuentes para reconstruir una historia social.

