

VÁSQUEZ CEBALLOS Y LA ESTÉTICA DE LA CONTRARREFORMA*

Armando Montoya López

Resumen

Este artículo ubica a Vásquez Ceballos en el contexto en el que su obra tuvo origen y se desarrolló, como un punto de partida para intentar deshacer muchos malos entendidos que se han generado en torno a este artista.

Se retoman entonces datos históricos sobre la sociedad santafereña del siglo XVII y comienzos del XVIII; sobre el tipo de trabajos que realizaban los artistas de la época, y sus metodologías. Se habla de la procedencia española de las imágenes que servían de modelo a los pintores y sobre la influencia italiana y flamenca. Otro punto importante es señalar que el arte de la Nueva Granada estaba sometido a la autoridad de la Inquisición y por lo tanto el arte debía respetar todas las normas que la Iglesia había dictado en este campo desde el Concilio de Trento.

La lectura del libro *Arte de la pintura*, de Francisco Pacheco, es eje central, pues nos permite conocer las pautas fundamentales del arte religioso de la época, a las cuales Vásquez Ceballos estaba sometido. En su parte final, el texto muestra la relación entre algunas obras del pintor con la estética de la Contrarreforma, donde se puede observar la normatización a la que estaba sometido el artista neogranadino.

Abstract

The origin and development of Vásquez Ceballos work is contextualized, as a point of departure in trying to unravel many misconceptions regarding this artist.

Historical data of society in Santafé de Bogotá during the 17th Century and the beginning of the 18th are considered: the type of work done by artists of the time, their methods, the Spanish origin of images serving as models for painters and the influence of Italian and Flemish art. Another important element in the art of the Nueva Granada was its being subject to the authority of the Inquisition: art had to follow all the norms established by the Church during the Council of Trent.

*The core of the article is the reading of Francisco Pacheco's *Arte de la pintura*, since it makes us acquainted with the main norms of religious art at the time, which Vásquez Ceballos had to obey. The text ends by showing the existing relationship between some of the artist's paintings and the aesthetics of the Counter Reformation, in which the observance of these norms can be noticed.*

*El presente artículo es un resumen del primer capítulo del proyecto de investigación *Vásquez Ceballos y la crítica de arte en Colombia*, desarrollado en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. En él participaron los profesores Alba Cecilia Gutiérrez, Armando Montoya y el estudiante de Artes Plásticas Jorge Alberto Rodríguez.



La prédica de San Francisco Javier

La iglesia católica y las imágenes del culto religioso

Abordar la obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos implica remitirnos a toda una tradición de reflexiones, discusiones y normas de la Iglesia Católica en torno a la conveniencia o inconveniencia de la utilización de las imágenes en el culto religioso, y

a los cánones que ellas deberían adoptar en un momento determinado.

Dentro de esta larga tradición vale la pena recordar el II Concilio de Nicea (787), donde se condena la iconoclastia y se aceptan las imágenes religiosas como expresiones de la fe¹, así como las recomendaciones dadas en el Concilio de Trento convocado en 1545 como reacción a la reforma protestante que acepta la imaginería religiosa como medio para ilustrar a los fieles y estimular el espíritu hacia el sentimiento católico, y las repercusiones que este Concilio tuvo en la América española, al definir las normas que fueron el punto de partida para disposiciones internas dictadas, por ejemplo, las Constituciones Sinodales en Santafé de Bogotá (1556), en las que se propuso alejar de las iglesias todas las cosas que causan indevociones y se prohibió pintar historias de santos sin que se nos de noticia.²

Con el Concilio de Trento se inicia la Contrarreforma, una nueva etapa en la historia del Catolicismo que generó cambios notables, y dentro de la cual el arte cumple un papel decisivo. En la última sesión de dicho Concilio, realizada en diciembre de 1563, se salva la doctrina dogmática tradicional, al dedicar un capítulo a la invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes³. Allí se dieron instrucciones sobre el uso legítimo de las imágenes, según la costumbre de la Iglesia Católica y Apostólica. Se declara que deben conservarse las imágenes de Cristo, de la Virgen Madre de Dios, y de otros santos, y darles el correspondiente honor y veneración. Se recomienda que, por medio de las historias expresadas en las pinturas, se instruya al pueblo, recordándole los artículos de la fe. Se establece además que las imágenes no se deben pintar, ni adornar en exceso, y que a nadie debe ser lícito poner ninguna imagen desusada y nueva, ni adoptar nuevas reliquias, a no ser con la aprobación del obispo.

Dado el papel primordial que las imágenes habrían de cumplir en la Contrarreforma, se consideró necesario establecer un estricto control sobre ellas.

Para evitar posibles herejías y desviaciones de la doctrina, se encargó a la Santa Inquisición la vigilancia de la realización de las imágenes y de su utilización en el culto religioso, siguiendo las directrices emanadas del Concilio de Trento. La Inquisición, que defendía lo tradicional, la cultura milenaria de la Iglesia, trató de conservar en los nuevos reinos una iglesia pura; sin embargo, esto no fue posible porque estaba de por medio la realidad del Nuevo Mundo.

El arte colonial adaptó la doctrina de la Iglesia Católica a la realidad de los fieles en cada lugar. Así, mientras en jurisdicciones como México y Lima el arte se hizo rico en ornamentos y en imágenes emotivas, en las pequeñas ciudades de provincia, como Santafé de Bogotá fundada en 1538 predominaron las imágenes sobrias y austeras.

Con motivo de la conquista, y con la aprobación de la Corona y de la Iglesia, llegaron a América algunas obras de artistas españoles que enriquecieron la imaginería de las iglesias y conventos. Además de las pinturas, también llegaron estampas y grabados flamencos, holandeses y alemanes que influenciaron a los artistas y constituyeron la principal fuente de inspiración temática en el panorama del arte Colonial. Estudiosos de este período señalan las fuentes técnicas, estilísticas, conceptuales e iconográficas como elementos de análisis para descubrir, no sólo las características formales, sino el contexto general que rodeó la producción artística neogranadina. La siguiente es una síntesis de las fuentes, elaborada por Rueda González:

- Obras originales y copias europeas de primera fila.
- Tratados y manuales técnicos sobre pintura, escultura, arquitectura y temas afines.
- Láminas, estampas y grabados en blanco y negro.
- Libros de religión ilustrados.
- Literatura emblemática, bestiarios y poesía

medieval.

- Transmisión oral de conocimientos por parte de los clérigos y los artistas que llegaron de la metrópoli ibérica.⁴

En lo que se refiere a las fuentes escritas que pudieron servir a los artistas, Armando Rueda González, en su ensayo *Sensibilidad alegórica: naturaleza de la imagen e imagen de la naturaleza*, señala a fray José de Sigüenza, Francisco Pacheco, Vicente Carducho, Jusepe Martínez, Gutiérrez de los Ríos y Brutón, como los tratadistas de arte más destacados en España. Sin embargo, en muchos casos sus escritos eran más diatribas contra la idolatría y la herejía, que tratados sobre pintura.⁵

La producción inicial de imágenes en América se limitó a la repetición de los temas, las formas y las técnicas que se desarrollaban en España. El ideal supremo de todo pintor en estas provincias era, según Francisco Gil Tovar, poder imitar a famosos pintores españoles como Zurbarán, Murillo (...); reflejar de algún modo la dulzura clásica de los grandes italianos como Rafael Sanzio, Correggio y los seguidores de Leonardo; tratar de alcanzar el naturalismo, la viveza de Rubens o de los notables flamencos; repetir las habilidades y las gracias de los manieristas repartidos por Europa (...), quienes procuraron esforzadamente asimilar, mezclándolo, el lenguaje y las soluciones técnicas del Renacimiento y del Barroco.⁶

Las investigaciones recientes han mostrado que las normas de la Inquisición para el arte religioso tuvieron plena vigencia en la Nueva Granada. Las Constituciones Sinodales de 1556 y 1774, realizadas en Santafé de Bogotá, hacen referencia al asunto de las imágenes del culto, retoman disposiciones emanadas de concilios anteriores y las adaptan al nuevo territorio. El ambiente cultural y artístico de Santafé estaba controlado muy de cerca por el clero. Cuando

se transgredían las normas iconográficas definidas, sólo en algunas ocasiones se solucionaban mediante enmiendas, tales como no se expongan a la pública veneración; en muchos casos se aplicaba la pena de prohibición o perdimiento o se ordenaba que fueran enterradas en el pavimento de las iglesias. Algunas obras fueron repintadas con el fin de transformar su sentido original y propiciar una nueva interpretación entre los fieles.

Son muchos los casos de obras a las que se aplicó este tipo de censura. Los casos más conoci-

dos son el *Símbolo de la Trinidad*, Museo de Arte Colonial, de Vásquez Ceballos, y *La Piedad*, Museo Santa Clara, de Bogotá, atribuido a Baltasar de Figueroa. Del primero se sabe que se enmendó con el repinte de los perfiles laterales del rostro principal porque contravenía la siguiente norma del Concilio Provincial de Santa Fe en 1774: Prohibimos expresamente la pintura o pinturas de las tres personas de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, es-



Sassoferrato, Virgo Modestissima



Vásquez Ceballos, *Virgen con el niño*

tando esta tercera en figura corporal de hombre y no de paloma ⁷. Los donantes que se aprecian en *La Piedad*, de autor anónimo, fueron repintados como santos (San Juan y la Magdalena) por contravenir la norma que dice: En los altares no se pintará efigie de alguno que sea bienhechor de la Iglesia, sea vivo o haya muerto ⁸.

Los autores anónimos de *María Magdalena* Museo Santa Bárbara, Bogotá y de *Los doce arcángeles de Sopó* Iglesia Parroquial de Sopó, incurrieron en faltas al decoro y la decencia, al no pintar como corresponde las imágenes sagradas, esto es, en hábito santo, respirando piedad y devoción.

Esta situación nos permite advertir que, pese a la vigilancia de la Iglesia, algunos artistas se atrevían a realizar obras que violaban las normas establecidas, arriesgando la censura. Y aunque a veces el castigo no se aplicaba de forma inmediata, era muy probable que en cualquier momento se sancionara una obra cualquiera con todo el rigor de la ley eclesiástica, para demostrar que las normas se hacían cumplir.⁹

Las ideas estéticas de Francisco Pacheco

Una de las fuentes más conocidas de la estética de la Contrarreforma es el libro *Arte de la pintura*¹⁰ (1649) del pintor y crítico español, Francisco Pacheco (1564-1654), suegro de Velásquez, nombrado por la Inquisición como evaluador de las imágenes religiosas. El libro de Pacheco contiene las ideas fundamentales en lo que tiene que ver con el tratamiento de las imágenes sagradas, y es, por lo tanto, un referente clave de la estética de la Contrarreforma.

Según Roberto Pizano, este tratado de pintura debió llegar a manos de los Figueroa propietarios de uno de los talleres más importantes de la Nueva Granada a través de los jesuitas, grandes amigos del llamado teólogo de la pintura. Pizano asegura que las doctrinas de este pintor son acatadas por los

Figueroa como preceptos indiscutibles ¹¹, y añade que ellas constituyeron parte fundamental en la formación de sus discípulos.

Aunque no se ha comprobado aún de manera evidente la presencia del manual en el territorio de la Nueva Granada, historiadores actuales como Jaime Borja y Marta Fajardo, entre otros, comparten la idea de Roberto Pizano de que el tratado de Pacheco fue conocido por la familia Figueroa, y a través de ellos, por sus discípulo Gregorio Vásquez, bien fuera por lectura directa o por transmisión oral. Por esta razón y por la coincidencia de la obra de Vásquez Ceballos con los planteamientos estéticos y religiosos de Francisco Pacheco, su libro *Arte de la pintura* es fuente fundamental para la comprensión de la obra del pintor neogranadino.

Aunque en el momento en que se publica el libro de Pacheco Europa se encuentra en el período denominado Alto Barroco (1625-1675), lo que predomina en él desde el punto de vista estético es la referencia a los teóricos y artistas del Renacimiento italiano. Francisco Pacheco (1564-1654) es, ante todo, conocedor y admirador del arte renacentista; considera que los grandes artistas italianos del siglo xv y xvi son los modelos por excelencia pues supieron consolidar la conquista de la realidad por la pintura y que los teóricos del Renacimiento son los únicos que entienden verdaderamente de arte. El *Arte de la pintura* adapta las teorías artísticas procedentes del Renacimiento a las condiciones de la Contrarreforma, que se basan, a su vez, en las disposiciones del Concilio de Trento, y pone en evidencia las contradicciones enfrentadas por Pacheco al asumir las directrices de la Contrarreforma, en lo que tiene que ver con el arte. El autor manifiesta su gran interés por lo formal, las técnicas y las metodologías de trabajo de los grandes maestros italianos, pero al mismo tiempo parece ignorar, o dejar de lado, lo que concierne a las ideas y el pensamiento renacentista, fundados en un hacer que estaba por encima de las tradiciones y doctrinas eclesiásticas.

Esta contradicción se hace particularmente evidente con Miguel Ángel, cuya obra recomienda y prohíbe a la vez. Por un lado, alaba sus virtudes en el hacer propio de la pintura y, por el otro, lo censura por faltas a la moral y la decencia. Es pues, Francisco Pacheco quien adecúa su pensamiento a la doctrina conciliar y funda las directrices de lo que se debía hacer en arte para España, y consecuentemente, para las colonias del Nuevo Mundo.

Pacheco delimitó muy bien las fronteras entre el pintor y la pintura gentiles los que no pertenecen al pueblo de Dios y el pintor y la pintura cristianos. A los primeros se refiere como a artistas cuyo fin será ganar hacienda, fama o crédito, brindar a otros placer o servicio y ganar respeto. El fin de la pintura será, mediante la imitación, representar lo que se pretende con valentía y propiedad, ya que la mejor pintura y más digna de alabanza y estima, es la que no lo parece, porque dejando de ser pintura es viva.¹²

A los pintores cristianos, el libro de Pacheco les señala un fin mucho mayor y excelente: alcanzar la bienaventuranza. La pintura, que tenía por fin sólo el parecerse a lo imitado, ahora, como acto de virtud, adquiere una nueva cara: además de semejarse, se levanta a un fin supremo, mirando a la eterna gloria: y procurando apartar los hombres de los vicios, los induce al verdadero culto de Dios Nuestro Señor.¹³

En *Arte de la pintura* se toma como modelo a los pintores italianos y flamencos, fundamentalmente, y en su orden a Miguel Ángel, Rafael de Urbino, Alberto Durero, Ticiano y Correggio, a quienes Pacheco considera verdaderos imitadores de las estatuas antiguas y de la naturaleza, porque tienen el conocimiento universal de las reglas que se establecen para el arte, y hacen de su práctica hábito efectivo y permanente. Estos, sin originales ajenos, alcanzaron gloriosamente lo que pretendieron, la perfección de su obra. Pacheco recomienda seguir el ejemplo de estos grandes maestros y apartarse de los pintores que hacen obras confusas que no imitan el

modo de los antiguos ni la verdad de la naturaleza, pues considera que la perfección consiste en pasar de las ideas a lo natural, y de lo natural a las ideas, buscando siempre lo mejor y más seguro y perfecto.¹⁴

El primer lineamiento sobre el que se fundan las normas del arte religioso es *el decoro*, que tiene que ver con lo que se dice y se hace en correspondencia con la dignidad de la condición de la persona que se aborda. Se trata de la decencia y honestidad que deben acompañar al individuo, y del orden en que se dispone el suceso de la historia que se ha de pintar, con tanta propiedad que el espectador juzgue que así sucedió y no de otra manera, porque las mentiras no tienen asiento en los misterios de la fe.

Para ilustrar la normatividad relacionada con *el decoro*, Pacheco toma como ejemplo principal el *Juicio final*¹⁵ (1541), de Miguel Ángel, y señala en esta obra faltas a la decencia, a la honestidad, a la piedad cristiana, y al fin de las imágenes sagradas, que es mover el ánimo a la compostura y devoción, advirtiendo que para ver los santos tan desnudos no nos han dado los ojos, que entonces, sin duda ofende esta falta¹⁶. Sin embargo, Pacheco mantuvo siempre respeto y admiración por la obra de este gran maestro, la que considera digna de imitar en lo que concierne al dominio en el dibujo del cuerpo humano desnudo.

Un segundo lineamiento es el que se refiere al precepto de la *buena manera*, que está soportada en el dibujo, al que designa, a su vez, como alma y vida de la pintura y sin el cual ésta sería muerta. La *buena manera* se aprende del estudio de las buenas estatuas antiguas, particularmente de los escultores griegos, y de todas las excelentes obras de Rafael de Urbino, por su gracia y majestad; además, en la fuerza de los desnudos de Miguel Ángel, y en el estudio del natural, donde se encuentran la gracia y viveza de lo que se imita en la obra.

Vale la pena mencionar la *manera* que recomienda Pacheco para que un artista pueda pintar el desnudo femenino: (...) del natural sacaría rostro y



Vásquez Ceballos, *Virgen orante*

manos con la variedad y belleza que le hubiese menester, de mujeres honestas, que a mi ver no tiene peligro, y para las demás partes me valdría de valientes pinturas, papeles de estampa y de mano, de modelos y estatuas antiguas y modernas, y de los excelentes perfiles de Alberto Durerro. De manera que eligiendo lo más gracioso y compuesto evitase el peligro; porque es justo que nos diferencemos en esto los pintores católicos de los gentiles, por estar de por medio la ley de Dios (...).¹⁷

Un tercer lineamiento de la doctrina tridentina que está implícito a lo largo del texto de Pacheco, aunque no se menciona de manera explícita, es la *economía en la decoración* de las imágenes, que implica evitar todo adorno excesivo o toda hermosura escandalosa. En un análisis actual, Armando Rueda ratifica la importancia de estos lineamientos como fin didáctico y moralizante. Se refiere al primero como *verdad y decoro* en los asuntos referidos a la fidelidad doctrinal y el respeto por las figuras sagradas; al segundo como *orden y proporción*, expresión de la belleza y la armonía divina; al tercero, como *austeridad y mesura* para limitar el lujo y la ostentación en las imágenes sagradas.¹⁸

Estos lineamientos éticos y estéticos de la Contrarreforma constituyen el fundamento de la *invención* del artista, que según Pacheco, procede del buen ingenio y de la idea previa que se tiene como modelo en la imaginación, del estudio riguroso de los grandes maestros, y, agrega, de la imitación, copia y variedad de muchas cosas; de la noticia de la historia; de la significación de las pasiones, accidentes y efectos del ánimo.¹⁹

El mismo Pacheco, al reconocer la importancia de la idea que se antepone a las formas y materiales de que son hechas las cosas, señala que es allí donde se encuentra la esencia de lo que puede hacer un artista, que para mover la mano requiere de un modelo o una idea anterior, y esta idea se encuentra mediada por la ley de Dios, que prohíbe todo lo que puede incitar al mal.

Como puede observarse, no es posible entender el concepto de invención que se desarrolla en *Arte de la pintura* como un sinónimo del concepto de invención en Leonardo, quien lo liga al acto de creación mismo,²⁰ y mucho menos con el concepto moderno y contemporáneo de creatividad,²¹ pues la invención en la Contrarreforma no procedía de una imaginación libre, y estaba completamente limitada por los lineamientos del decoro, la buena manera y la medida y por los muchos referentes que los artistas de-

bían tener en cuenta. Los pintores se disponían a componer un todo, copiando de aquí y de allá, y en consecuencia terminaban por creer suyo lo que en realidad es ajeno.

Con base en lo anterior, pueden citarse algunas de las normas y recomendaciones para los pintores contenidas en el libro de Pacheco, que si bien surgen de su análisis de las estampas y cuadros relacionados con el tema del juicio final, también recogen los conceptos estéticos de Ludovico Dolce, Alberto Durero, León Batista Alberti y Carlo Vanmander:

1. En las figuras representadas, se ha de observar la distinción, en general, por la edad y sexo.
2. Mostrar con respeto aquellas partes de las figuras desnudas que la vergüenza y la honestidad encubren.
3. Las pinturas deben invitar a la devoción y contemplación de las cosas divinas.
4. Cristo, Nuestro Señor, se pintará barbado.
5. Ver figuras honestas será digno de alabanza, a los ojos de los fieles.
6. El pintor que ha de pintar a Cristo, a la Virgen Madre o a un santo, lo hará en la escala y dignidad que le corresponde a cada uno.
7. Los movimientos de las figuras no tendrán demasiada violencia, para que no parezcan desvergonzadas.
8. No se ha de levantar la cabeza más de cuanto pueda mirar a la derecha y descansando al cielo.
9. Pies y piernas en la mujer, estando de pie, no se deben apartar, porque es contra la honestidad.
10. Cada figura debe ser representada con el movimiento y efecto que corresponde a su edad, el viejo como viejo, y el joven como joven.
11. En las figuras de mujeres se ha de diferenciar a las vírgenes, de las matronas de más edad.
12. En las pinturas que narran historias, se deben colocar figuras de todas las edades, niños, jóvenes, varones y mujeres, con diferentes animales, edificios, suelos y campos.

13. Las figuras principales y de mayor autoridad serán ubicadas siempre delante, de pie o sentadas, para que la historia sea luego conocida, conforme lo pide la razón.

14. Cada figura debe producir el efecto anímico que pretende representar, ya sea gravedad, humildad, risa o llanto.

15. Para manifestar la tristeza sin lágrimas, debe inclinarse la cabeza sobre el pecho, y la mano debe ir sobre el corazón.

Como puede observarse, las reglamentaciones de la Iglesia en la época a la que hacemos referencia determinaban minuciosamente cómo debían ser las imágenes religiosas. La posición de las figuras en el cuadro, sus actitudes, gestos y movimientos, la forma y los colores de sus vestidos, obedecían a normas, y por lo tanto, los pintores tenían un margen demasiado escaso para tomar decisiones respecto a sus propias obras.

Vásquez Ceballos, artista del decoro y la buena manera

Por los tiempos en que vivió Vásquez (1638-1711), los habitantes de la pequeña población de Santafé de Bogotá llevaban una vida apacible, benévola y confiada; la devoción y el bienestar eran patrimonio común, el ambiente era relativamente culto y dotado de suficientes elementos artísticos. Vásquez desarrolló un amor por la pintura tan intenso que su padre no vaciló en dedicarlo al arte bajo la dirección de los Figueroa. Poco fue lo que le enseñaron los Figueroa, según algunos de sus biógrafos, quienes hablan además de una ruptura precipitada entre el discípulo y sus maestros Gaspar y Baltasar, motivada por la intervención de Vásquez en una obra de Baltasar (1658).

Como todos los cristianos viejos, Gaspar y Baltasar de Figueroa debían ajustarse a los cánones definidos por una Iglesia vigilante. Según Roberto

Pizano, en el taller de los Figueroa se rendía culto a los cánones, considerados como inmutables; se imitaba y plagiaba a los grandes maestros italianos y las directrices de Pacheco eran acatadas con rigor. La habilidad de estos pintores consistía en saber componer escenas o personajes religiosos entresacando, de los grabados que llegaban de Europa, figuras completas o partes de ellas. Las metodologías que dominaron en la época fueron la iluminación, composición, eliminación y simplificación de grabados, especialmente de Rubens. No obstante, el hecho de copiar o de imitar más o menos cercanamente otros modelos y de componer con estampas a la vista no se acusaba como pecado contra el arte. La capacidad creadora de un artista era menos importante que su habilidad en el oficio.

Jorge Luis Arango cuenta que desde el rompimiento de Vásquez con los Figueroa hasta 1670 transcurrió un período en que el pintor se dedicó al estudio de las operaciones técnicas de la pintura de manera autodidacta, y deduce que parte de este período lo pasó en la población boyacense de Monguí,²² contratado por los franciscanos, pues de ese tiempo datan algunos cuadros piadosos inspirados en el estudio de estampas y grabados traídos de Europa. Al parecer, con estos cuadros logró ganarse la confianza de la Iglesia, la voluntad de los devotos y la fascinación del pueblo.

La metodología de trabajo que utilizó Vásquez Ceballos no difiere, en términos generales, de la que utilizaron otros pintores hispanoamericanos y aún españoles de la época. Algunos la han denominado con el término rompecabezas, y consiste básicamente en recortar fragmentos de grabados místicos o profanos: cabezas, manos, torsos, pies, ángeles en ronda y demás detalles y accesorios de temas o asuntos diferentes. El pintor tomaba aquellos detalles que pudieran relacionarse entre sí y guardar proporciones, por lo general, en primer plano. De esta manera se hacía la composición, previamente esbozada en otro papel. Los fragmentos eran adheridos a la made-

ra o al lienzo, donde eran iluminados o tratados con óleos y barnices.²³

En *Arte de la pintura*, Pacheco aconseja, citando a Vasari, que los pintores se ejerciten en el dibujo, imitando estatuas antiguas u otros modelos de mármol, de yeso o de piedra, porque estas cosas siendo inmóviles son acomodadas, por estar firmes, al que dibuja, lo que no sucede con las cosas vivas, que se mueven.²⁴ Ante la inexistencia de tales modelos, los pintores neogranadinos utilizaron las estampas que llegaban de Europa, como punto de partida para la construcción de sus obras.

En muchas de las obras pintadas por Vásquez Ceballos se pueden reconocer las imágenes de la pintura europea de las cuales se derivan, y sólo algunas evidencian cambios de las formas o de la composición, al situar las figuras en planos diferentes, en relación con la fuente original. Era un método de trabajo común en la pintura americana de la época, y aún en España. Vásquez Ceballos trabajó intensamente en torno a los temas religiosos de mayor demanda, y gracias a su habilidad y a la repetición de las imágenes, logró desarrollar un estilo personal no demasiado obvio ni fácilmente reconocible a simple vista, y logró también una cierta libertad en el dibujo que no alcanzaron otros pintores neogranadinos. Como ejemplo, Santiago Sebastián menciona el cuadro Santa Catalina de Alejandría (Iglesia de Santo Domingo, Tunja), basado en grabado de Schelte de Bolswert, realizado a partir del original de Rubens, al cual, Vásquez le introdujo bastantes cambios.

Veamos algunas de las obras cuya fuente ha sido identificada por los estudiosos de Vásquez: *La Sagrada Familia*, basada en el grabado de Schelte de Bolswert, inspirada, a su vez, en un cuadro original de Rubens; *Lavatorio*, basada en un grabado realizado a partir del original del Tintoretto, traído entre otros grabados del Veronés y un juego de estampas de Rubens desde España a estas tierras, por Gabriel Gómez de Sandoval; *Virgen con el Niño*, de gran afinidad con la *Madona de la silla*, de Rafael; *El*

Niño de la espina, basada en Zurbarán, de la cual existen varias pinturas que siguen más o menos el mismo esquema; *Virgen orante*, copiada de la *Virgo Modestissima*, de Giovanni Battista Salvi, más conocido como Sassoferrato, a su vez inspirada en la de Durero; *El Salvador*, basada en *El Cristo que bendice*, de Ticiano; *Escena de caza*, extraída de un libro sobre cacerías del siglo XVII. Según Miguel Aguilera, parece que el cuadro que Vásquez más persistió en imitar fue el de *La Virgen de los ángeles*, de Guido Reni; de éste se conocen versiones en Tenjo, Bosa, Seminario de Bogotá, y una sin fecha, ubicada al parecer fuera del país.²⁵

Para la formación del pintor en el proceso renacentista, la representación de formas inmóviles constituye una primera etapa, que debe ser seguida por la imitación de la naturaleza. Vásquez recurre, aunque en contadas ocasiones, a la representación de modelos del natural;²⁶ ejemplos de esta experiencia son citados por R. Pizano: *El juicio final* (1673), en la capilla de San Francisco; *La predicación de San Francisco Javier* (1698), en la Iglesia de San Ignacio; las *Inmaculadas*, en las cuales toma como modelo a su esposa; *Vásquez entrega dos de sus obras a los padres agustinos* (1680-1690) y *La Adoración de los pastores*, ambos en el Museo de Arte Colonial.

No obstante, aunque en algunas obras del pintor neogranadino se pueden observar figuras representadas del natural, lo que predomina en sus cuadros es la iconografía tradicional de la Iglesia Católica, que los pintores de la época tomaban de los cuadros y estampas que llegaban de Europa.

La relación de Vásquez con el arte renacentista se deduce no tanto de sus métodos de trabajo, cuanto de la armonía de sus composiciones, de la sobriedad en el tratamiento del color, y de apariencia suave y dulce de sus personajes. Otro aspecto afín al arte renacentista que se ha destacado en la obra de Vásquez es su decidida tendencia a la representación de escenas que implican calma y serenidad, y que se evidencia en su incapacidad para representar la violencia, aun

cuando el tema de la obra lo exija. Un ejemplo de ello es el óleo *Heliodoro azotado por los ángeles* (1685-1710) Museo de Arte Colonial, Bogotá, que representa a dos jóvenes robustos y muy hermosos, magníficamente vestidos, que poniéndose a ambos lados de Heliodoro, lo azotaban sin cesar, moliéndolo a golpes.²⁷ No obstante, el dramatismo de la historia riñe con la puesta en escena del cuadro de Vásquez; allí no hay violencia más allá de la intención.



Santa Catalina

Pero no hay que olvidar que la Contrarreforma es un fenómeno íntimamente relacionado con el arte barroco, y que por su ubicación cronológica y por su pertenencia a esta estética, Vásquez es un pintor de este período: su trabajo cumple estrictamente con las normas eclesiásticas de la época y está orientado a la propagación de la fe cristiana. Sin embargo, en lo que tiene que ver con los aspectos formales, la pintura de Vásquez Ceballos es más cercana al estilo renacentista. Los personajes de las obras vasqueñas transmiten devoción y mansedumbre, su expresión es bondadosa y noble; sus pinturas invitan a la contemplación de las cosas sagradas, respetan las disposiciones relacionadas con el *decoro* y la *buena manera*, y cumplen a cabalidad con el objetivo cris-

tiano de mover el ánimo a la compostura y devoción, lo que corrobora en este aspecto la relación con la estética de Pacheco.

Esta sobriedad de la representación es, por lo demás, un rasgo propio de la pintura santafereña de los siglos XVI y XVII, que la diferencia del arte de otras capitales hispanoamericanas, y se comprende fácilmente cuando se analizan las circunstancias históricas de la vieja Santafé de Bogotá. En esa pequeñísima y aislada población no se dieron las condiciones que permitieran o estimularan la creación de obras con las características propias del barroco: el poder de la Iglesia, sustentado por la Inquisición, era indiscutible, y las normas de la Contrarreforma se acep-

taban sin resistencia. Una Iglesia sin grandes conflictos ni amenazas exteriores, y sin un gran poder económico, no requería de un arte exaltado o deslumbrante, como se dio en otras regiones. La obra de Vásquez Ceballos, dulce, sobria y serena, corresponde perfectamente a las condiciones del ambiente en el que surgió y se desarrolló.



Notas

- 1 El papa Gregorio el Grande (fines S. vi), "recordó a muchos de los que se oponían a toda especie de representación gráfica, que muchos de los miembros de la Iglesia no sabían leer ni escribir y que, para enseñarles, las imágenes eran tan útiles como los grabados de un libro ilustrado lo son para los niños." Cfr: Gombrich, Ernst H. "Una división de caminos", en: *Historia del Arte*, Alianza Forma, Madrid, 1990, pp. 95.
- 2 Giraldo Jaramillo, Gabriel, "La pintura en Colombia", en: *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*, Colcultura, Bogotá, 1980, p. 76. El libro es una compilación de Santiago Mutis Durán; *La pintura en Colombia* fue publicado originalmente por el Fondo de Cultura Económica, México, 1948.
- 3 López Ayala, Ignacio. *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Imprenta que fue de García, Madrid, 1819, pp. 353-358.
- 4 Rueda González, Armando, "Sensibilidad alegórica: naturaleza de la imagen e imagen de la naturaleza", en: *Arte y naturaleza en la Colonia*, Museo de Arte Colonial, Bogotá, noviembre de 2001, p. 55. Cfr: Giraldo Jaramillo, G., "El grabado en Colombia", en: *Op. cit.*, *El grabado en Colombia* fue publicado originalmente por Editorial A.B.C., Bogotá, 1960.
- 5 Rueda González, A. *Op. cit.*, pp. 53-54.
- 6 Gil Tovar, Francisco, "El arte Colonial y sus tendencias en Colombia", en: *Arte colonial en Colombia. Síntesis didáctica, catálogo de la exposición itinerante*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1979/80, pp. 12-13.
- 7 Giraldo Jaramillo, G., "La pintura en Colombia", en: *Op. cit.*, pp. 76-77. El autor cita el Capítulo II, título I, de las disposiciones sancionadas en el Concilio Provincial de 1774.
- 8 Gamboa Hinestrosa, Pablo, *La pintura apócrifa en el arte colonial. Los doce arcángeles de Sopó*, Editorial Universidad Nacional, Bogotá, 1996, p. 147.
- 9 "Se cree que el repinte del *Símbolo de la Trinidad* (siglo XVII), de Vásquez, se efectuó a finales del siglo XVIII, una vez celebrado el Concilio Provincial de Santafé, en 1774". Wiesner, Helena., "La restauración un instrumento para la historia", en: *Revelaciones. Pintores de Santafé en tiempos de la Colonia*, Museo de Arte Religioso, Bogotá, febrero-marzo de 1989, pp.45. En 1988, gracias a la restauración, el Centro Nacional de restauración nos muestra el cuadro en su forma original.
- 10 Pacheco, Francisco, *Arte de la Pintura*, Barcelona, Leda, 1982. El libro fue publicado originalmente en Sevilla, 1649.
- 11 Pizano Restrepo, Roberto, *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Pintor de la ciudad de Santa Fé de Bogotá, cabeza y corte del Nuevo Reino de Granada. La narración de su vida y el recuento de sus obras*, Camilo Bloch, edit., París, 1926, pp. 16. El autor advierte sobre la posibilidad de que los Figueroa hubieran conocido, además, el libro *Luz de la Pintura*, de Luis de Vargas, y que debían haber oído hablar del taller de Pablo de Céspedes.
- 12 Pacheco, F. *Op. cit.*, libro Segundo, XI, p. 87.
- 13 *Ibid*, libro Primero, XI, p. 40.
- 14 *Ibid*, libro Primero, XII, p. 43.
- 15 A mediados del siglo XV comienzan a aparecer en la pintura italiana las primeras imágenes paganas que comparten el espacio representativo con santos y vírgenes de la tradición cristiana, y a principios del XVI se llega a la plena aceptación de la belleza corporal —el desnudo como perfección de la forma—. El proceso de paganización del arte renacentista alcanzó la cumbre con el *Juicio Final*, de Miguel Ángel. Cfr: Lafuente F., Enrique, "La recepción del Renacimiento en la primera mitad del XVI", en: *Op. cit.*, p. 161.
- 16 Pacheco, F. *Op. cit.*, libro Segundo, IV, pp. 52.
- 17 *Ibid*, libro Segundo, VII, p. 71.
- 18 Rueda G., A. *Op. cit.*, p. 53.
- 19 Pacheco, F. *Op. cit.*, libro Segundo, I, pp. 44.
- 20 En este sentido, Leonardo recomienda "una nueva invención por la meditación (...) para despertar en la mente invenciones diversas", concepto que a su vez es adyacente a su descubrimiento de lo "indeterminado"; esta situación suscitó en la mente de Leonardo la capacidad creativa. Cfr: Gombrich, Ernst H., "El método de elaborar composiciones de Leonardo", en: *Gombrich esencial*, Debate, Madrid, 1997, p. 216.
- 21 "(...) todo acto modificatorio del cual tomamos conciencia". Cfr: Renart, Emilio, *Creatividad*, Imprenta Anzillotti, Buenos Aires, Argentina, 1987, p. 25.
- 22 En nuestra visita al municipio de Monguí (sept. 2003) pudimos constatar que en la sala N° 1 del Convento se exhibe el cuadro *La Anunciación de María*, que conserva la siguiente leyenda: "Gregorio, Vásquez de Arce y Ceballos y con estos cuadros año 1671". Esto nos permite deducir, en correspondencia con Jorge Luis Arango, que las obras atribuidas a Vásquez en Monguí, hayan sido realizadas durante este período. Decimos atribuidas porque, a la fecha, no se han dado suficientes argumentos para certificar su autoría, más allá de lo que corresponde a la tradición.
- 23 Cfr: Martínez Delgado, Santiago, "A propósito de Gregorio Vásquez", en: *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Su vida. Su obra. Su vigencia*, Editorial Menorah, Bogotá, 1963, p.128. El historiador Francisco Gil Tovar describe otro curioso método de trabajo en los talleres de la época, menos común y que parece haber sido aplicado por Vásquez. El método consistió en recortar la parte del vestido del grabado original, dejando huecos separados por nervios que correspondían a los trazos más esenciales, para sustituir el papel faltante con telas auténticas, y posteriormente proceder a la iluminación. Cfr: "Unas curiosas tablas del taller de Vásquez Ceballos", en: *Ibid*, p. 154. Merece describirse aquí otro procedimiento que también fue empleado durante la colonia; éste se evidencia en la obra de autor anónimo, *Jesús en el Pretorio* (litografía de 200 x 150 cm) que se conserva en el Convento de Monguí; consiste en tomar fragmentos de papel de 50 x 50 cm, cada uno, previamente impresos por partes, que al ser adheridos uno por uno a la tela, configuran una imagen total (12 fragmentos), sobre la que se pintaba siguiendo las directrices del grabado. (Trabajo de campo, Municipio de Monguí, septiembre de 2003).
- 24 Pacheco, F. *Op. cit.*, Libro Segundo, V, p. 57.
- 25 Aguilera, Miguel, "Gregorio Vásquez Arce y Ceballos", *El Gráfico*, mayo 7 de 1938.
- 26 Pizano, R. *Op. Cit.*, pp. 33-36-45-46-54. Acuña, Luis Alberto, "Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos", en: *Diccionario biográfico de artistas que trabajaron en el Nuevo Reino de Granada*, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, Bogotá, 1964, p. 62. En este mismo sentido, Miguel Aguilera se refiere a la obra *La Virgen de los ángeles* en los siguientes términos: "no es una imitación servil de Reni, porque sitúa las figuras en planos diferentes y elige rostros y facciones del medio humano colonial". Aguilera, M., *Op. cit.*
- 27 Libro 2-Macabeos 3: 26, en: *La Biblia*, Edit Verbo Divino, 54ª Edición, Navarra, 1995, p. 493.