



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LA SERIE EUCARÍSTICA DE GREGORIO VÁSQUEZ
EN EL SAGRARIO DE SANTAFÉ

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

LUIS BERNARDO VÉLEZ SALDARRIAGA

TUTOR PRINCIPAL

DR. OSCAR HUMBERTO FLORES FLORES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

TUTORES

DR. ÓSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

DR. YOBENJ AUCARDO CHICANGANA BAYONA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y ECONÓMICAS, UNAL

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO DE 2019.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



SERIE
EUCARÍSTICA

que en honor de Cristo verdadero
Maná sacramentado quizá compuso
el Ilustrísimo y Reverendísimo Señor
Maestro Don Fray Ignacio de Urbina
Duodécimo Arzobispo de este Nuevo
Reino de Granada y pintó el Apeles
Gregorio Vázquez Arce Zaballos para el
Sagrario de la Santa Iglesia Catedral
Metropolitana de Santafé:

Ensayo académico del Licenciado Luis
Bernardo Vélez Saldarriaga, estudiante de
la Maestría en Historia del Arte de la
Universidad Nacional Autónoma de
México



Impreso en México

Alarde de Pajma. Sculp.

Con Permisión Real

Decía Séneca, aun siendo gentil, que el hombre bien agradecido, había de tener un librico donde tuviese escrito todas aquellas obras, y mercedes que de otro ha recibido: Fulano me hizo esta buena obra, Fulano esta otra: y dice más, que si aquel de quien recibió buena obra, está ausente, y aunque por carta se lo has agradecido es muy gran razón que, cuando lo veas presente le des las gracias de la merced recibida, y lo agradezcas mucho.

San Juan de Ávila.

Agradezco la conclusión y buen término de este ensayo académico al Creador que hace todas las cosas bellas e inspira las buenas obras de la humanidad, así como a Nuestra Señora de Chiquinquirá, santa Catalina de Alejandría, al seráfico san Francisco de Asís y al apóstol Santiago.

A mi familia por la educación que me brindó desde siempre y la constante ayuda a mi formación. De igual forma agradezco al maestro Horacio Almada por leerme y por su apoyo incondicional, sin el cual nada de esto sería posible y al maestro Mauricio Trápaga por la acogida que me brindó durante estos años.

Al maestro y amigo Roberto Luis Jaramillo quien me ha animado a estudiar el arte colonial en Colombia y ha sido un gran guía en el mundo de los archivos y las bibliotecas. Sus enseñanzas han sido invaluable.

A mis tutores, los doctores Oscar Humberto Flores, Oscar Armando García y Yobenj Aucardo Chicangana por sus siempre oportunas sugerencias bibliográficas, sus apreciaciones, sus consejos y su guía, sin duda este ensayo no podría ser lo que es sin su asesoría.

A la Universidad Nacional Autónoma de México a través de la Facultad de Filosofía y Letras y el Instituto de Investigaciones Estéticas por toda la formación que me brindó a través de maravillosos maestros como la doctora Paula Mues quien amplió mis horizontes sobre la pintura colonial en Colombia, a través de sus enseñanzas sobre la pintura novohispana del siglo XVIII; la doctora Josefina de la Maza de quien aprendí la importancia de la pintura del siglo XIX en América del Sur; el maestro Rogelio Ruíz Gomar quien me enseñó a observar las pinturas con detenimiento y el trabajo riguroso con las fuentes; la doctora Olvido Moreno que con su pasión me hizo comprender la relevancia del arte plumario, al doctor Pablo Amador y la doctora Patricia Díaz de quienes aprendí a leer las obras de formas que no había imaginado. También a la doctora Marcela Corvera por su amabilidad y generosidad.

Agradezco al Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología (CONACYT) por todo el apoyo económico que brindó para desarrollar mis estudios de maestría a través del maestro Gabriel Ramos. También al Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP) que apoyó mi viaje de investigación en Colombia. Así como al Programa CLACSO-CONACYT.

Al Posgrado en Historia del Arte a través de la Doctora Deborah Dorotinsky quien en compañía de la licenciada Gabriela Sotelo y Héctor Ferrer agilizaron los trámites concernientes a mi condición migratoria y a mi estancia en la Universidad. Agradezco también al doctor Erik Velásquez coordinador del posgrado por su disponibilidad.

Agradezco al Proyecto de digitalización y Traducción de Google, que me brindó las herramientas necesarias para cursar con éxito mis estudios de maestría y para elaborar el presente trabajo de investigación.

A mis compañeros en este camino de aprendizaje del arte colonial, a Alejandro Andrade por sus siempre oportunas observaciones y por ser quien en primera instancia me sugirió abordar las obras objeto de este trabajo. A Montserrat Báez por su amistad, afecto y por haberme leído. A Andrea Montiel por su ayuda con la paleografía de algunos documentos y por aportar material bibliográfico para este ensayo. A Guillermo Arce por su disponibilidad y por las fuentes sugeridas que resultaron de gran ayuda. A Ana María Ribes de quien siempre aprendo, así como a Harold Toledo, Karina Flores, Julio Zanate, Luis Alberto, Mario Sarmiento, Argentina Enríquez, Humberto Rauda quienes me enseñan siempre tanto.

A Verónica Herrera por su apoyo incondicional, a Claudia Marín, Nath Cano, Pilar Carrillo, Ely Vite, Lucía Pérez, Luis Daniel, Jaime González, Getsemaní Guevara por su apoyo y por hacer aún más agradable este proceso formativo.

Agradezco a Ramón Rabre por ser uno de aquellos que en un inicio me enseñaron y direccionaron mi gusto al estudio del arte sacro, a Gustavo Vives por sus enseñanzas y sus aportaciones a PESSCA, a mi estimado amigo el restaurador José Miguel Navarro por su acompañamiento y sus comentarios, así como a la restauradora Olga Lucía González por su constante disponibilidad para resolver mis dudas y al restaurador Salim Osta.

Agradezco especialmente a monseñor Álvaro Vidales por permitirme acceder a la colección de pinturas y esculturas de la Catedral Primada de Colombia y su Sagrario, así como a la comunidad religiosa de Hijas de la Iglesia por su apertura. También agradezco al personal que trabaja en la Parroquia de la Catedral por su acogida, en especial a Flor, una de las encargadas de velar por la seguridad del recinto. Gracias también al reverendo padre Edison Sahamuel Ortiz, delegado para el patrimonio artístico e histórico de la Arquidiócesis de Bogotá.

A monseñor Mauro Serrano por permitirme la entrada al Archivo Histórico de la Catedral Primada de Colombia y Camilo Moreno por facilitarme todos aquellos libros que el consideró útiles a mi investigación.

Al excelentísimo señor Luis Augusto Castro, arzobispo de la Arquidiócesis de Tunja, al reverendo padre Luis Augusto Castro, párroco de la Catedral de Tunja y a la hermana Elisabet de la Trinidad de la Escuela de Arte Sagrado san Lucas por permitirme el acceso a la colección de la Catedral Basílica Metropolitana de Santiago de Tunja. Gracias también al reverendo padre Julio César Muñoz rector de la Catedral de Santa Catalina de Alejandría de Cartagena de Indias por autorizarme el ingreso a la capilla del sagrario.

A Stella Sarmiento en el Archivo del Centro Nacional de Restauración – Centro de documentación del Ministerio de Cultura de Colombia. A Margarita Guzmán curadora del Museo de la Universidad del Rosario, así como a Diana, Sandra y María Clara Quiroz directora del Archivo Histórico de la Universidad del Rosario, por su amabilidad, disponibilidad, eficiencia y conoci-

miento de las colecciones y del acervo documental del museo y el archivo, sin su colaboración, estoy seguro de que no habría encontrado el material concerniente al Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario que utilicé en la presente investigación.

A Antonio Ochoa del Museo Nacional de Colombia. A la historiadora Adriana Castañeda por su amabilidad, disponibilidad y acompañamiento en el Archivo General de la Nación de Colombia, así como a todo el personal de éste, sobre todo a Robir, Valery, Diana y Fredy.

Al maestro Roger Pita por su apoyo en la Biblioteca Eduardo Santos de la Academia Colombiana de Historia. A Magnolia Hernández de la Biblioteca Luis Ángel Arango, y a Martha García y Erika García por su disponibilidad, amabilidad y eficiencia en la Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

A Janeth Buitrago y a Camilo Arismendy por la gran labor que realizaron con la toma de fotografías de las obras estudiadas en este ensayo académico, siempre estaré agradecido por la calidad de su trabajo, seriedad y su capacidad para entender las exigencias gráficas que una investigación como esta demanda. A Denis y a Ary por abrirme las puertas de su casa en Bogotá y por su constante ayuda; y a Juan Ariza por sus comentarios sobre las cárceles de Santafé.

Finalmente agradezco a aquellas personas en Colombia que han sido un gran sustento en mi formación académica y personal en especial a mi estimado amigo Fray Jorge Taborda, mis maestras Norelly Salazar, Margarita Orozco, Nancy Garcés, Beatriz Henao, María Eugenia Vill, Ruth Quiroz, Ana Elsy Monsalve y Zulma Rodríguez; mis maestros César Augusto Lenis y Juan David Alzate. A Leidy Ospina, Karen Hernández, Carolina Arboleda, Patricia Yagama, Jackelin Moya, Cynthia Varón, Esmeralda Moreno, Eudalia Agudelo, Yuliza Valoyes, Yenny Alejandra Gómez, Jenny Henao, Fernanda Londoño, Tania Cifuentes, Alejandra Vélez, Elvira Vélez, la profe Claudia Rojas, Carlos Andrés Toro, Sergio Arias, Jorge Correa, Diego Tavera, Juan Pineda, Víctor Ossa, Darío Zuleta, el Maestro Hernando González, los padres Henry Sierra y Sergio Saldarriaga, Daniel Díaz, Roberto Pérez, Juan Carlos Parra, Johan Ariztizábal, Juan Fernando Upegui, Martín Álvarez, Dairon Machado y Luis Enrique Orozco.

CONTENIDO

Introducción	13
1. La construcción del Sagrario de la Catedral de Santafé	17
2. Artífices del pincel en Santafé	27
3. Diseño de la serie eucarística del Sagrario, algunas hipótesis	37
4. Las series eucarísticas	53
4.1. Las series eucarísticas en Santafé	65
4.1.1. Los temas de la serie eucarística del Sagrario de Santafé	67
4.1.1.1. La recolección del Maná	68
4.1.1.2. El regreso de los exploradores de la Tierra Prometida	72
4.1.1.3. Sansón y el León	74
4.1.1.4. Alías y el ángel	76
4.1.1.5. El sueño del madianita	78
4.1.1.6. David danzando ante el Arca de la Alianza.	84
4.1.1.7. La Cena Legal	87
4.1.1.8. El Lavatorio	89
4.1.1.9. La Cena Eucarística	92
4.1.1.10. La Oración en el Huerto	96
4.1.1.11. Los doctores de la Iglesia con el Santísimo Sacramento	98
4.1.2. Discurso eucarístico y monarquía española en el Sagrario de Santafé.	101
Conclusiones	111
Fuentes	115
Archivos	115
Bibliotecas	115
Colecciones.	115
Referencias	116
Fuentes primarias	116
Bibliografía	120
Créditos fotográficos	129



INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XVII el pintor santafereño Gregorio Vásquez fue encargado de elaborar uno de los conjuntos pictóricos más relevantes de los que se tiene noticia hasta hoy en el Nuevo Reino de Granada: la serie eucarística de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Santafé¹. La importancia de dicha obra estriba en la calidad técnica demostrada por el pintor que tenía aproximadamente 38 años de experiencia en el arte de la pintura, y contaba con la habilidad técnica para trabajar con lienzos de grandes dimensiones², además de su destreza en el tratamiento de paisajes, arquitecturas, paños y figuras humanas; y su capacidad de comunicar complejas nociones teológicas a través de su obra. La relevancia de estos lienzos también se relaciona con la cualidad discursiva que los atraviesa, testimonio de la erudición de quien se encargó de dirigir la obra, que como se explicará en este ensayo, no sólo se inscribe en una larga tradición teológica y artística de vincular el Antiguo Testamento con el Nuevo, sino que va más allá de sus hechos³ para configurar un conjunto de mensajes que permiten al devoto entender y recordar aquellas cuestiones relacionadas con la Eucaristía.

Para entender este conjunto como, se apeló a la Historia Social del Arte con la intención de abordar la obra, en lo posible, desde la perspectiva de la producción, circulación y consumo de la pintura para enfatizar su estudio desde un contexto definido (N. García 2006, 11). Para lograr esto se ahondó en la interpretación de las obras con el objetivo de acercarse lo más posible a una percepción adecuada que en palabras de Bourdieu, “sólo es posible y efectiva en el caso particular en que la cifra cultural que posibilita el acto de desciframiento es dominada completa e inmediatamente por el observador” (Bordieu 1972, 45). No hay que olvidar que en la actualidad el espectador observa obras como las de El Sagrario con un sentido diferente al de sus antepasados porque “la amplia circulación de los mensajes y la pluralidad de códigos que los rigen modifican ese sentido original de un modo antes desconocido” (N. García 2006, 15). En ese tenor, todo objeto cultural ofrece diferentes significaciones de acuerdo a la comprensión que el investigador posee de él. Entre más bajo el nivel de significación el conocimiento será más parcial (Bordieu 1972, 49). Por lo tanto, estudiar estas pinturas exige indagar a profundidad en

1 Compuesta por: *La recolección del maná*, *El regreso de los exploradores de la Tierra Prometida*, *El sueño del madianita*, *Sansón y el león*, *David danzando ante el Arca de la Alianza*, *Elías y el ángel*, *La Cena Legal*, *El Lavatorio*, *La Cena Eucarística*, *La Oración en el Huerto*, y *Los doctores de la Iglesia con el Santísimo Sacramento*.

2 Las obras tienen en promedio unas dimensiones de 340 x 330 cm y de 300 x 560 cm.

3 Me refiero a escenas del Antiguo Testamento que se corresponden con las del Nuevo. Por ejemplo Isaac llevando la leña para su sacrificio es prefiguración de Cristo transportando la cruz donde sería crucificado.

su contexto histórico-artístico para evitar en lo posible un conocimiento sesgado. Para ello es necesario entonces, nutrirse de aquellas fuentes de conocimiento que subsisten en la actualidad que pudieron servir al conocimiento de quien pudo diseñar el programa de la serie sin que esto signifique necesariamente que pueda llegarse a una igualdad de condiciones intelectuales.

De acuerdo a lo anterior es necesaria una mirada amplia del contexto de producción de las obras y evitar centrarse sólo en la descripción formal; Warburg por ejemplo, al explorar el ambiente del Renacimiento “no se limitó a buscar documentos sobre artistas, se interesó en los mecenas e intentó visualizar su auténtico modo de vida hasta que se enfrascó por completo en la cultura del círculo de los Medicis y aprendió, por decirlo así, a hablar con su acento” (Gombrich 1993, 122). En consonancia, este ensayo se interesa no sólo en la descripción iconográfica del conjunto, sino en el proceso de construcción de la capilla donde se ubica; las disposiciones reales relacionadas con la devoción eucarística; en el pintor Gregorio Vásquez autor de la serie; el capitán y sargento mayor Gabriel Gómez de Sandoval, patrono de la Capilla; el arzobispo Fray Ignacio de Urbina, posible autor del discurso eucarístico de la serie; así como en las figuras de algunos canónigos y capellanes y en la interpretación de su contenido en pro de la realización de una propuesta del posible discurso para el que se creó el conjunto. Esto con la intención de no concentrar el ensayo en una percepción centralizada en una significación primaria, “forma inferior y mutilada de la experiencia estética”, que “al no estar sostenida, controlada y corregida por el conocimiento del estilo, de los tipos y de los “síntomas culturales”, utiliza una cifra que no es ni adecuada ni específica” (Bordieu 1972).

Lo anterior redundó en la generación de hipótesis en torno al proceso de producción de las pinturas por parte de Gregorio Vásquez, a expensas de Gabriel Gómez de Sandoval o de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la Catedral de Santafé bajo la dirección de algún presbítero o del mismo arzobispo de la arquidiócesis. De igual forma confirmó que la serie fue hecha específicamente para el espacio donde se encuentra en la actualidad. Ello ratificó el hecho de que el conjunto fuera destinado a un público amplio que sería en última instancia el consumidor de la obra, a partir de los sermones y disposiciones del arzobispo y del capellán de la capilla, así como de elementos extraídos de las representaciones de autos sacramentales. También se confirmó la hipótesis sobre la unidad del conjunto como un discurso en favor de la eucaristía integrado al tabernáculo. Sin embargo se refutó la idea de que el púlpito y nártex del recinto se construyeron en el tiempo en que Gregorio Vásquez realizó las pinturas para la serie.

Este ensayo tomará en cuenta, brevemente, al gremio de comerciantes de Santafé, a la Cofradía del Santísimo Sacramento de la Catedral y a sus capellanes en favor de conclusiones sobre prácticas en el contexto de la capilla a finales del siglo XVII relacionadas con la serie⁴. Por eso fue necesario analizar la obra de acuerdo a su situación y la de otras piezas pictóricas, escultóricas y arquitectónicas que pertenecieron al recinto a finales del siglo XVII para reconstruir su posible discurso. Para esto la investigación exigió el análisis de fuentes en archivos y bibliotecas⁵ rela-

⁴ Estas ideas surgen a partir de los cuestionamientos realizados por Luisa Elena Alcalá sobre clientela y público, así como de la función de la pintura (Alcalá 2014).

⁵ Fueron fundamentales, el Archivo General de la Nación de Colombia, el Archivo Histórico de la Catedral Primada de Colombia y el Archivo Histórico de la Universidad del Rosario en Bogotá, al igual que la Biblioteca Eduardo Santos de la Academia Colombiana de Historia, la Biblioteca Luis Ángel Arango, la Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y la

cionadas con la devoción eucarística en Santafé en el siglo XVII. La revisión de grabados como los de Merian, de textos teológicos eucarísticos de san Juan de Ávila y de Autos sacramentales de Calderón de la Barca, facilitaron la identificación de discursos con los que la población de Santafé a finales del siglo XVII pudo tener contacto⁶ en favor de comprender el mensaje de la serie que debía decodificarse según la intención del emisor (N. García 2006, 16). Dicho mensaje se expresa a través de la imagen, herramienta de mediación usada por la Iglesia Católica (Belting 2009, 617) que exige repetir lo irrepetible y hacerlo presente (Massip 1992, 10-11).

El presente ensayo se dividirá en cuatro partes. La primera tratará sobre la construcción de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Santafé; la segunda hará un sucinto recuento de algunos pintores de Santafé hasta llegar al autor de la serie eucarística; en la tercera se abordarán algunas hipótesis relacionadas con el diseño y producción de la serie, así como la forma en que esta pudo servir en el contexto de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la Catedral de Santafé. En la cuarta parte se entrará de lleno a las series eucarísticas y sus fundamentos. Además se estudiará puntualmente la elaborada por Gregorio Vásquez, y a partir de la interpretación de cada una de las pinturas se hará una propuesta de discurso comunicado por sus imágenes a los fieles.

Biblioteca Nacional de Colombia.

⁶ En este punto cabe resaltar que la elección de fuentes se realizan a partir de la metodología de trabajo de Francisco de la Maza, (Cuadriello, *El afán intelectual* 2001, 229).



I. LA CONSTRUCCIÓN DEL SAGRARIO DE LA CATEDRAL DE SANTAFÉ

La serie Eucarística, objeto de este ensayo fue elaborada para el Sagrario de la Catedral Metropolitana de Santafé, para entender mejor su función y generar hipótesis sobre el propósito con la que fue hecha es necesario entender las causas por las cuales se inició la construcción del recinto para el que fue elaborada.

Con respecto a lo anterior, uno de los testimonios más particulares sobre la edificación de este lugar es la *Singular y Divina Providencia sobre la erección de la Capilla del Sagrario de Santafé*¹ (figura 1), pintura que referencia una leyenda sobre el inicio de su construcción. Según el texto de su cartela, a principios del siglo XVII el venerable padre Diego de la Puente² conoció las precarias condiciones en que se encontraba la Cofradía del Santísimo Sacramento de la Catedral de Santafé, así como la estrechez de la capilla en que se reunía. Para reconfortar a los devotos, el venerable predijo que de los Reinos de España, llegaría alguien a construir una capilla para la decencia del culto del Santísimo Sacramento.

Lo anterior está en concordancia con la gran devoción que tuvo el capitán y sargento mayor Gabriel Gómez de Sandoval³ por la Eucaristía quien, testigo de la estrechez del primitivo recinto sacramental, decidió comprar dos casas cercanas a la Catedral para levantar un nuevo Sagrario (Zamora 1701, 507). Esto implicó mover la capilla de lugar, pues la antigua, según Flórez de Ocariz se encontraba en la entrada, al lado derecho de la puerta mayor de la tercera catedral construida en Santafé, (Flórez 1674, 158). Gómez se refiere al primitivo Sagrario como un lugar corto, del que sale con incomodidad el viático para los enfermos sin que se le cante para no

1 Eladio Vergara fue el primero en mencionar esta pintura en un texto cercano a la historia del arte en Colombia (Vergara 1886). La obra también fue citada por Bernardo Sanz (Sanz, Guía de la capilla 1968).

2 A pesar del carácter legendario del testimonio, la existencia del padre Diego de la Puente es verídica. Era natural de Jerez de la Frontera, clérigo y ermitaño. Murió en olor de santidad a los 70 años en 1633. Fue enterrado en la que Flórez llama “la antigua capilla del sagrario de la Catedral” (Flórez 1674). Agradezco al Canónigo y Párroco de la Catedral Primada de Colombia monseñor Álvaro Vidales por permitirme acceder a la colección de la Catedral y su Sagrario.

3 *Sargento mayor*: El Oficial destinado en cada Regimiento a disciplinar, y mandar el ejercicio a los Soldados. Modernamente se le han encargado algunos cuidados económicos del Cuerpo.(Real Academia Española 1969, 49). El título también podría referenciar la pertenencia de Gómez a alguna milicia gremial relacionada con los comerciantes de Santafé. (Gutiérrez y otros 1997, 83).

interferir con las horas celebradas en la catedral⁴. Incluso denota malestar cuando menciona la Capilla del Sagrario de la Catedral de Cartagena⁵ (figura 2), perteneciente a la entonces diócesis y sufragánea a la de Santafé.

En 1886 Eladio Vergara afirmó que la obra se llevó a cabo a partir de un episodio en el que un cura tomó el viático para llevarlo a un enfermo y en eso las personas que lo acompañaban no hallaron más candelabros que los faroles de la capilla de ánimas para alumbrar al Santísimo, en ese momento el capellán de la capilla indignado les arrebató las lámparas, se armó un escándalo y el viático salió sin luces. Esto fue presenciado por Gómez que a partir del suceso se propuso construir un templo al Santísimo Sacramento donde se venerase de forma digna que sirviese para que se llevara la sagrada forma a los enfermos con decencia y respeto (Vergara 1886, 28).

En consecuencia, las causas que detonaron la construcción del actual Sagrario de la Catedral Primada de Colombia son: el tratamiento decente al Santísimo Sacramento, el decoro al llevar el viático a los enfermos sin interferir con los actos litúrgicos de la Catedral y la existencia de un espacio reducido, superado por el número de cófrades, que a su vez redundaba en la incomodidad para congregarse y guardar sus libros, y objetos de culto (Bazarte, *Las cofradías* 1989, 55).

Algunos de los motivos referidos en el párrafo anterior, están relacionadas con las funciones que desempeña una Capilla de Sagrario (Arce 2011, 19-21). Si bien es frecuente encontrar la reserva eucarística en el altar mayor de los templos anteriores al Concilio Vaticano II, las rúbricas del Ceremonial de Obispos mandaban destinar la veneración del Santísimo Sacramento en las iglesias catedrales a una capilla específica, aparte del altar mayor (Clemente VIII 1680, 60-61)⁶. Según Joaquín Montes, las capillas de sagrario en el contexto español son un símbolo del cristocentrismo eucarístico, donde la Eucaristía, es favorecida por un espacio intimista donde el devoto se recoge a orar ante el tabernáculo (Montes 1996, 128). Esto por supuesto no limita las capillas sacramentales a los templos catedralicios. Por ejemplo la actual catedral de Tunja⁷ (figura 3), por sus obras eucarísticas, pudo tener un recinto de este tipo en algún momento de su historia.

4 Archivo General de la Nación de Colombia, (de ahora en adelante AGNC), Sección Notarías, Fondo Notaría 3^a, Instrumento Público No. 929 del 17 de diciembre de 1880, f. 2564v. A pesar de que se trata de un Instrumento del siglo XIX, contiene documentos recogidos por Eladio Vergara entre sus allegados para demostrar el derecho de sus familiares, descendientes directos de Gabriel Gómez a ejercer patronato sobre la capilla. Parte de los documentos también se encuentran en la Biblioteca Luis Ángel Arango (de ahora en adelante BLAA), Número topográfico MSS4219. La documentación contiene información del siglo XVII al XIX.

5 Gómez emprendió varios viajes a Cartagena por lo que seguramente conoció su Sagrario. Tal parece que las paredes de este recinto estaban ricamente adornadas con madera tallada y dorada (Bossá 1975, 9); de hecho es posible que la capilla tuviese algunas representaciones veterotestamentarias que hicieran eco en pintores presentes en la “Ciudad Heroica” a inicios del siglo XX (Brioschi 1923, 252-262). La decoración actual de esta capilla ya no pertenece al periodo virreinal. La iniciativa del sagrario santafereño a partir del cartagenero fue propuesta inicialmente por Juan Pacheco y Roberto Tisnés (Pacheco y Tisnés 1971, 264). Agradezco al reverendo padre Julio César Muñoz rector de la Catedral Santa Catalina de Alejandría de Cartagena de Indias por permitirme el acceso al Sagrario del templo.

6 En la Biblioteca Nacional de Colombia existen varios ejemplares del siglo XVII y XVIII del Ceremonial de Obispos, por lo que es posible que este circulara en el Nuevo Reino de Granada. El fondo de Libro Antiguo de la Biblioteca Nacional de Colombia está compuesto por textos expropiados a los jesuitas en su primera expulsión y por obras donadas por comunidades religiosas en el siglo XIX. (Biblioteca nacional de Colombia s.f.)

7 Este templo se constituyó como catedral en 1880. Agradezco al excelentísimo señor Luis Augusto Castro, ar-



Fig. 1. Anónimo santafereño, *Singular y Divina Providencia sobre la erección de la Capilla del Sagrario de Santafé*. 1798, Óleo sobre tela. Colección de la Capilla del Sagrario de Bogotá.

En muchas ocasiones la capilla sacramental era la que se desempeñaba como parroquia, es decir era el espacio donde se administraban bautizos, confirmaciones y matrimonios. Allí también se realizaban los censos de feligreses y los registros de defunciones, como sucede en el Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México (Pallares 2003, 6-7). El Sagrario de Santafé no desempeña funciones parroquiales hasta 1891 cuando se convirtió en la Parroquia de San Pedro (J. García 1943, 421).

De acuerdo a las condiciones de la primitiva capilla, la construcción de una nueva y exenta de la Catedral se hacía apremiante. A partir de las fuentes mencionadas se intuye que Gómez de Sandoval junto a la corporación que representaba pensaron que era insólito que la catedral de Santafé tuviese una capilla de Sagrario tan poco capaz cuando se trataba de la Catedral más importante del Nuevo Reino de Granada. Atraso que minaba la dignidad del lugar destinado a la reserva eucarística que debía estar acorde a la importancia del lugar en que se encontraba (Pallares 2003, 6).

Durante los siglos XVI y XVII, debido a la Contrarreforma, el culto al Santísimo Sacramento fue el eje fundamental de la Iglesia Católica. Ello se evidencia en la relevancia que tuvo tanto en el Concilio de Trento (López 1785, 129-164) como en los concilios diocesanos⁸. Esto detonó el desarrollo del culto Eucarístico, y repercutió en la organización de cofradías sacramentales, así como en el avance del arte en torno al Sacramento Eucarístico (Santos 2012, 90).

zobispo de la Arquidiócesis de Tunja; al reverendo padre Luis Augusto Castro, párroco de la Catedral de Tunja y a la hermana Elisabet de la Trinidad por permitirme el acceso a la colección artística de la Catedral Basílica Metropolitana de Santiago de Tunja.

⁸ Por ejemplo El Concilio Provincial de Santafé de 1626 dedica ocho capítulos del título III a asuntos relacionados con la Eucaristía, entre ellos se trata la destinación del Santísimo Sacramento a un lugar decente en el templo, por lo que la construcción de esta capilla pudo obedecer a dicha disposición (J. Restrepo, Concilio provincial de



Fig. 2. Capilla del Sagrario de la Catedral de Santa Catalina de Alejandría. Cartagena de Indias.

La necesidad de una capilla motivó en 1659 a Gabriel Gómez de Sandoval y a su corporación a emprender la obra. En ese año se llevaron a cabo trámites para conseguir el terreno en que se construyó el Sagrario de tal forma que fuera “suntuoso y lucido” y fuera de la Catedral, junto a la casa del cabildo, y con puerta a la Catedral y la plaza⁹ (figuras 4 y 5). Al parecer poco tiempo después de la compra del terreno se empezó con el trabajo de cimentación del edificio pues el 28 de octubre de 1660 se llevaba a cabo una ceremonia en que

Se puso la piedra fundamental (...) en el cimiento de lo que ha de ser la peña¹⁰ del Altar Mayor, en medio del crucero, por el provisor doctor Lucas Fernández de Piedrahita¹¹, con asistencia de los ministros de la Real Cancillería, y Cabildo Eclesiástico y Secular; y en la procesión llevó el estandarte don Antonio de Vergara y Azcarate¹², Caballero del orden de Santiago, capitán, y sargento mayor, Regidor, y tesorero de la Casa de Moneda de Santafé, y lámina, y monedas que se echaron, don Juan Flórez de Ocáriz (Flórez 1674, 178).

A partir de lo que se inscribe en la clave de la entrada principal del Sagrario, parece que la construcción de la capilla finalizó en 1689 (figuras 6 y 7) y quizá por ese tiempo se haya planeado el tipo de elementos que servirían al culto¹³. Una de las estructuras más relevantes de la capilla y muestra de su suntuosidad fue el su tabernáculo¹⁴. Su ejecución llevó muchos años y fue encargada a Francisco de Acuña, quien recibió “más de seis mil pesos sólo por sus manos” y utilizó para su elaboración ébano, carey, marfil y bronce dorado (Zamora 1701, 507-508). El sagrario era ochavado, con ocho mesas con la capacidad para celebrar la Eucaristía desde donde se podía ver la custodia expuesta. La altura del sagrario era tal que llegaba a entrar a la cúpula (Julián 1787, 106) y estaba rematada con una estatua de tamaño natural de *la Fe* (figura 102).

Santafé 1955, 187).

9 AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 3^a, Instrumento Público No. 929 del 17 de diciembre de 1880, f. 2564v.

10 *Peña*: la tarima que hay delante del altar arrimada a él. (Real Academia Española 1969, 174)

11 La arquidiócesis se encontraba en Sede Vacante.

12 Francisco de Vergara y Azcárate casó con Úrsula de Sandoval y Mesa, hija de Gómez de Sandoval (Flórez 1674, 260).

13 También es posible que mientras se llevaba a cabo la construcción del recinto al tiempo se elaborasen estos elementos.

14 Fue destruido en el terremoto de 1827. En 1858 Ignacio de Vergara contrata a Rafael Franco la elaboración de un nuevo tabernáculo en su reemplazo (figura 99), éste debió ser desmontado luego de que Luis Alberto Acuña y Enrique Otero determinaran que era “un remedo del altar del siglo XVII”, y sugirieran reemplazarlo por un baldaquino, tal y como se ve hoy (figura 100) (Acuña y Otero 1951, 523).



Fig. 3. Anónimo, *El regreso de los exploradores de la Tierra Prometida y La Fe*. Siglo XVIII-XIX, Pintura mural. Capilla Domínguez Camargo de la Catedral Basílica Metropolitana de Santiago de Tunja.

La suntuosidad del recinto no sería casual, pues Gabriel Gómez, vendedor de telas¹⁵ y uno de los integrantes del gremio¹⁶ de comerciantes¹⁷ en 1676 expresó que gracias a los mercaderes la Cofradía del Santísimo Sacramento iba en “aumento y lucimiento”¹⁸, lo que hace pensar que esta corporación pudo haber estado conformada en un inicio exclusivamente por mercantes, o al menos por una parte importante de gremio, pues era una cofradía que se reunía en una capilla pequeña y con pocos miembros.

Lo anterior no sería tan descabellado, pues estaría ligado a la preferencia por personas distinguidas para conformar cofradías del Santísimo Sacramento en todos los templos para que nada faltara a los sagrarios y se aumentara el lujo del culto. En la Ciudad de México, los cófrades eran personas acaudaladas, en su mayoría comerciantes que ocupaban la mayordomía, pues su experiencia con las cuentas aseguraba la correcta administración de los fondos de la cofradía (Bazarte, *Las cofradías* 1989, 157). La capilla es entonces, fruto de una iniciativa de la cofradía

15 AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 3^a. Volumen 59 f. 284r. Gracias al inventario de sus bienes hecho después de su muerte se sabe que se dedicaba a comerciar con telas. AGNC Sección Notarías, Fondo Notaría 3^a. Volumen 128 f. 345r.

16 En documentos relativos a los comerciantes y mercaderes no queda del todo claro si eran un gremio constituido o si usaban esta palabra como sinónimo de agrupación, me inclino por la primera opción pues en ocasiones recurren a actuar en grupo y a denominarse como diputados. AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 3^a. Volumen 362r. (foliación con tinta negra).

17 Al parecer era un grupo de al menos 15 mercaderes vecinos de Santafé (entre ellos Gómez de Sandoval). Esto se desprende de la firma de un documento en representación de otros vecinos y comerciantes en el que nombran a don Andrés de Soto y al capitán Joseph de Ricaurte como representantes del comercio para solicitar la reducción un monto de dinero que debían pagar por avería. AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 3^a. Volumen 92 f. 510v (foliación con tinta negra).

18 El documento citado pertenece al grupo de los documentos protocolarizados por Vergara en el siglo XIX. AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 3^a, Instrumento Público No. 929 del 17 de diciembre de 1880, f. 2564v. Según la transcripción el documento original es del 17 de julio de 1659.



Fig. 4. Carlos Cabrer, *Croquis de Santafé de Bogotá*. 1797. El círculo verde marca la ubicación de la Catedral y el Sagrario de Santafé. La marca es mía.



Fig. 5. Anónimo, *Plaza mayor de Santafé*. Siglo XIX. Vista exterior de la Catedral y su Sagrario.



Fig. 6. Anónimo, *Clave.1689*, Piedra labrada. Capilla del Sagrario de Bogotá.



Fig. 7. Vista actual de la fachada de la capilla del Sagrario.

e independiente a las obras de la catedral, lo que explica que en 1677 el oficial de albañilería Francisco García se comprometiera a enladrillar la catedral con barro cocido, con excepción del Sagrario¹⁹.

De igual forma no es extraño que un gremio se organizara también como cofradía pues esto les daba mayor cohesión al considerarse como hermanos, además del beneficio de enterramiento, misas en su memoria y de la organización de festejos religiosos. Esto repercutiría también en una importante participación en la fiesta de *Corpus Christi*, que en términos de prestigio no sería despreciable (Romero 2001, 93). Si esta cofradía hubiese sido gremial, es probable que Gómez de Sandoval tuviera una relación cercana con sus compañeros, demostrada por los protocolos notariales ejecutados con algunos ellos, como Salvador Vélez de Guevara²⁰, Juan Andrés Brizeto y Gabriel Garrido²¹, don Andrés de Soto²² y Pedro de Urbina y Lafuente²³.

Por otro lado, Gómez tenía una buena relación con el Cabildo Eclesiástico, pues aparte de recibir su aprobación para el traslado del Santísimo Sacramento²⁴ al nuevo Sagrario, fue fiador del doctor Cristóbal de Araque racionero de la Catedral en 1662²⁵; fue apoderado del doctor Gregorio Jaimes de Pastrana canónigo magistral de la Catedral y comisario del Santo Oficio en 1672²⁶; y mandó hacer unas varas de plata para el palio y el guión del Santísimo Sacramento con el legado del canónigo licenciado Miguel Jerónimo de la Cerda, a imitación del encargado a tales fines, por el canciller Lorenzo Martínez de Oviedo para los dominicos de Santafé (Zamora 1701, 499).

19 AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 3^a. Volumen 83 f. 440r (foliación con tinta negra). *Enladrillar*: Solar y cubrir el suelo de las casas con ladrillos, de cuyo nombre se forma este verbo antepuesta la preposición. (Real Academia Española 1969, 479).

20 AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 1^a. Volumen 72 f. 132r (Foliación con lápiz) y Sección Notarías, Fondo Notaría 1^a. Volumen 101 f. 373r.

21 AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 3^a. Volumen 83 f. 198r (foliación con tinta negra).

22 AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 3^a. Volumen 83 f. 382v (foliación con tinta negra).

23 AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 3^a. Volumen 85 f. 4v.

24 AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 3^a, Instrumento Público No. 929 del 17 de diciembre de 1880, f. 2564v. Según la transcripción el documento original es del 17 de julio de 1659.

25 AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 1^a. Volumen 63 f. 466v.

26 Posteriormente sería obispo de Santa Marta. AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 3^a. Volumen 83 f. 198r (foliación con tinta negra).

Durante un tiempo se creyó que el púlpito de la capilla (figura 97) había sido hecho por el autor del tabernáculo, pero las fuentes indican que éste fue elaborado a instancias de la Escuela de Cristo²⁷ por el maestro ensamblador Diego Rodríguez, quien cobró 100 patacones por el carey, la madera, el oro, etc. Para tal efecto se mandaron hacer los cuatro evangelistas, una virgen de los dolores y la escultura de san Juan Bautista sobre el tornavoz con valor de 220 patacones²⁸.

Lo anterior evidencia un proceso paulatino de dotación y decoración de la capilla sin que necesariamente todo fuera llevado a cabo en vida de Gómez de Sandoval. Demostración de la existencia de un programa iconográfico inicial para la capilla que fue complementado con el transcurrir del tiempo y de acuerdo a las necesidades específicas de quienes la asistían.

27 Esta información fue consignada por primera vez por José Groot (Groot, *Historia Eclesiástica y Civil* 1869, 328), y fue refutada inicialmente por Bernardo Sanz (Sanz, *Guía de la capilla* 1968).

28 Archivo Histórico de la Catedral Primada de Colombia (de ahora en adelante AHPC), Libro donde se asientan las juntas o actas que antiguamente se celebraban en la Escuela de Cristo desde el año de 1706, f 12r-12v. La Escuela de Cristo aparece en la historia de la capilla del Sagrario a inicios del siglo XVIII, por lo que Gabriel Gómez no pudo conocer el mencionado púlpito, así como el dorado del artesonado de toda la capilla hecho por los Maestros Doradores Manuel del Barco y Diego Quiñones, pues su muerte acaeció en 1700 y estos trabajos se llevaron a cabo entre 1706 y 1723. La escuela de Cristo fue una corporación dedicada a la oración y el culto de Cristo sacramentado, al parecer tuvo cercanía y conflictos con la Cofradía del Santísimo Sacramento de la Catedral ya que varias personas hacían parte de ambas corporaciones; de hecho Juan Bautista de Toro fue capellán de las dos en el primer tercio del siglo XVIII. Esta información fue citada por Vergara y posteriormente utilizada por Bernardo Sanz. Agradezco al chantre y canónigo del Catedral monseñor Mauro Serrano por permitirme el acceso al Archivo Catedralicio, y a Camilo Moreno por indicarme qué libros de este acervo documental pudieron servir a esta investigación.



2. ARTÍFICES DEL PINCEL EN SANTAFÉ

Desde el siglo XVI se registra la llegada al Nuevo Reino de Granada de pinturas europeas con los primeros conquistadores españoles muestra de esto es *El Cristo de la Conquista* o también llamado *Cristo del doctrinero*¹ (figura 8), estandarte que la tradición ha identificado con aquel que en 1538 presenció la primera eucaristía oficiada en Santa Fe. A este territorio, llegaron durante los primeros años de la Conquista pinturas españolas y flamencas, incrementándose estas últimas en las postrimerías del siglo XVI e inicios del siglo XVII, (Vargas 2012, 55). También llegaron artífices del pincel como el pintor y platero Alonso de Narváez, que hacia 1555 habría pintado el lienzo de Nuestra Señora de Chiquinquirá (Vargas 2012, 32); el vallisoletano Miguel de Barreda quien pasó al Nuevo Reino en 1559 (Vargas 2012, 79) y el beleño Andrés de Ascona (Vargas 2012, 80) que acompañó como aprendiz al citado Miguel.

En el transcurso del tiempo, el envío de obras disminuía (Vargas 2012, 56) y la estructura de taller se consolidaba. En 1587 se registró el primer concierto de aprendizaje del que se tiene noticia en el Nuevo Reino, donde el oficial pintor Gonzalo de Carvallo se comprometió a enseñar su oficio a Juan Recuero. Si bien la estructura de maestros, oficiales y aprendices se desarrolló en el Nuevo Reino de Granada, no parece haber ocurrido lo mismo con la figura del gremio. Situación similar a la de Toledo donde los pintores ejercieron su labor con independencia, sin someterse a ordenanzas, y tal vez sin ninguna amenaza directa a su labor que motivara el sumar fuerzas para defenderse (Revenga 2002, 30). Debido a ello no hay información de documentos sobre exámenes para el paso de aprendiz a oficial, de oficial a maestro ni nombramientos para alcalde o veedores de gremio, (Revenga 2002, 41)².

La ausencia de gremio quizá explica el hecho de que en el siglo XVI existan referencias a indios que ejercían oficios como la platería y la pintura (Vargas 2012, 91); así como individuos, que además de pintores eran doradores (Vargas 2012, 133) sin ningún tipo de restricción.

La presencia de pintores procedentes de lo que se conoce actualmente como Italia, fue notoria en Sudamérica. En 1575 llegó al Perú Bernardo Bitti y en 1589 Mateo Pérez de Alessio (Wuffarden 2014, 258). Uno de los pintores más relevantes que viajaron a esta zona de América

¹ Sobre esta denominación consultar el artículo de Miguel Aguilera (Aguilera 1947).

² Si bien no se han encontrado documentos que permitan saber si existió un gremio de pintores en Santafé, esto no debería ser descartado pues el incendio de 1900 en las Galerías Arrubla en Bogotá quemó los libros de cabildo donde pudo existir información relacionada con estas corporaciones.



Fig. 8. ¿Anónimo europeo?, *Cristo de la conquista - Cristo del doctrinero*. ¿Siglo XVI?, Óleo sobre tela. Colección de la Catedral Primada de Colombia.

fue el romano Angelino Medoro quién pasó al Nuevo Reino de Granada hacia 1587 y que trabajó en Santafé para la orden dominica. Luego fue a Tunja donde realizó algunas pinturas y decoró la capilla de los Mancipe, y a Cali. Posiblemente fue a Quito y de allí a Lima (Wuffarden 2014, 267).

De Milán habría llegado Francisco del Pozo. Los datos que se poseen de él son suministrados por Flórez de Ocariz cuando habla de una Virgen de la Candelaria “pintada en Tunja por Francisco del Pozo, Milanés de Nación” (Flórez 1674, 194) esto es confirmado por su firma en la pintura: “Franciscus Puteus Medionalensis” (Giraldo 1980, 96).

La presencia de Europa en la pintura del siglo XVI neogranadino se encarnó en pinturas importadas de Amberes (Soria 1956, 86), y se reforzó mediante el uso de grabados y de un capital visual que a finales del siglo XVI y principios del XVII favoreció la presencia de ornamentación en iglesias de indios de la zona del altiplano cundiboyacense (Vargas 2012, 59) y de un esmero por el detalle en varios casos de la pintura del siglo XVII y XVIII.

El primer pintor que parece haber nacido en el territorio central del Nuevo Reino del que se tiene obra identificada es Antonio Acero de la Cruz. Posiblemente sus padres eran de origen castellano y desempeñó varios oficios³. De acuerdo con las obras firmadas, su actividad se desarrolló entre 1633 y 1671 (Girón 1889, 51-52). Acero escribió poesía, e incluso llegó a incluir octavas en una de sus pinturas. De hecho parece haber tenido cercanía con Pedro Solís de Valenzuela, autor de la novela *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* en la que el pintor es uno de los protagonistas (M. Álvarez 1986, 31).

Hasta el momento no hay información de dónde pudo formarse, pero el hecho de vivir en la ciudad de Santafé, aparecer en la novela de Solís y la existencia de una Virgen de Chiquinquirá firmada y fechada por él, permite intuir que el pintor conoció la obra de Medoro, Pozo y Narváez, además de las pinturas flamencas que continuaban arribando a la ciudad, de donde tomó elementos para su propio trabajo caracterizado por la influencia de elementos italianizantes y el esmero del detalle en elementos textiles y objetos de orfebrería de sus obras.

Una familia de pintores relevante en el siglo XVII del Nuevo Reino de Granada es la Figueroa. De ella sobresalió Gaspar de Figueroa (figura 9) quien parece, fue el primero de sus miembros en ejercer la pintura⁴, nació en Mariquita hacia 1594 y vivió en Santafé. Su técnica tiene influencia sevillana y se caracteriza por el uso de perfiles marcados en sus figuras. Su hijo Baltasar Vargas (Ca. 1629-1667) (F. Restrepo, *El siglo de los Figueroa* 1986, 100) se decantó por perfiles más suaves, personajes con expresiones más amables y ropajes ornamentados (figura 10).

³ Ejerció como arquitecto y tenía afición por la poesía. (Arbeláez y Gil 1968, 149)

⁴ La información sobre el ejercicio de la pintura de su padre, el llamado “Baltasar el viejo”, no es tan clara como hasta hace unos años. (Sánchez 2013, 70-77).



Fig. 9 Gaspar de Figueroa (firmado), *Fray Cristóbal de Torres*. 1643 (fechado), 202 x 108 cm. (fechado), Museo de la Universidad del Rosario.



Fig. 10 Baltasar Vargas (firmado), *Martirio de santa Bárbara*. 1659, 300 x 210 cm. (fechado), Templo de santa Bárbara, Bogotá.



Fig. 11. Gregorio Vásquez (Atrib.) *Nacimiento de santo Domingo de Guzmán*, Óleo sobre lienzo, 208 x 306 cm. Siglo XVII, Museo de Arte Colonial, Bogotá.



Fig. 12. Gregorio Vásquez (firmado). *El regreso de Egipto*, 1657 (fechaado), 230 x 150 cm. Óleo sobre tela, Convento de monjas clarisas. Tunja.



Fig. 13. Gregorio Vásquez (firmado). *Sagrada familia*, 1665 (fechaado), 87 x 66 cm. Óleo sobre tela, Museo de Arte Colonial, Bogotá.

Supuesto aprendiz de este pintor fue Gregorio Vásquez, (Groot, Noticia biográfica 1858, 2) uno de los más prolíficos del Nuevo Reino de quien se conocen aproximadamente 500 pinturas⁵. De ser cierta la formación de Vásquez en el taller de Vargas, podría pensarse que tomó de su maestro el tratamiento de los ojos, la ornamentación textil, la representación un poco rígida de los paños, la habilidad para pintar en lienzos amplios y, en un principio, el gusto por el uso de colores poco contrastantes (figura 11).

El autor de la serie eucarística, motivo de este trabajo, nació en Santafé el 9 de mayo de 1638, fue hijo legítimo de Bartolomé Vásquez y María de Ceballos, su padrino de bautizo fue Pedro de Salazar Falcón (Vargas 2012, 194)⁶. Desde este evento hay un vacío de información que concluye con el primer cuadro firmado del santafereño que se conoce: un *Regreso de Egipto* fechaado en 1657 (figura 12)⁷. Si bien esto no ofrece seguridad sobre su formación o el taller en que trabajaba, permite calcular la edad aproximada con la que realizó sus primeros encargos, es decir unos 19 años. Si se tienen en cuenta los conciertos de aprendizaje hallados por Laura Vargas (Vargas 2012, 33)⁸ y Oscar Guarín (Guarín 2008, 16)⁹ y los tiempos planteados por Bibiana Romero

5 La mayoría de obra no ostenta firma. Las atribuciones en muchos casos parecen estar justificadas.

6 Esta información se conoce por su partida de bautismo conservada en el archivo parroquial de la Catedral Primada de Colombia. El documento fue dado a conocer por Groot (Groot, Noticia biográfica 1858, 3).

7 La información que se utilizará a lo largo de este texto con relación a las obras firmadas y/o fechaadas por Gregorio Vásquez se tomó del Anexo cronológico de la segunda edición del catálogo de Pizano (Pizano 1985, 323-327).

8 El concierto de aprendizaje de pintor entre Juan Recuero y Gonzalo Carvallo en 1587 es de tres años al igual que el de pintar, estofar y dorar, entre el maestro Lorenzo Hernández de la Cámara y Bernabé de Aguirre en 1630.

9 El concierto de aprendizaje de escultor entre Juan de Asucha y Juan Méndez en 1623 es de tres años mientras que el de pintor entre Bernabé de Posadas y Alonso Rodríguez en 1671 es de cuatro.

(Romero 2001, 122) se presume un periodo de formación en la zona central de Nuevo Reino de Granada de 3 o 4 años, por lo que el pintor pudo emprender su aprendizaje en la pintura a los 15 o 16 años de edad.

El hecho de que la primera pintura de Vásquez se encuentre en Tunja y no en Bogotá¹⁰ y que sea relativamente temprana, permite suponer que la obra pudo ser un encargo elaborado por Gregorio tal vez como oficial del taller en el que se formó, ello explicaría la diferencia de anatomías entre los ángeles escorzados de la parte superior de los de la parte inferior¹¹. Firmar la obra sin ser maestro no sería inaudito, pues al parecer no existía un gremio de pintores que lo penara. Algo similar sucedió con el novohispano Cristóbal de Villalpando quien ejecutó sus primeras pinturas conocidas para el retablo del templo de San Martín de Tours en Huaquechula, mientras su probable maestro, Baltasar de Echave trabajaba para la Catedral de Puebla (Gutiérrez y otros 1997, 43-44). También el pintor novohispano José de Ibarra firmó entre 1726 y 1727 las pinturas del retablo mayor del templo de san Bartolomé Otzolotepec, siendo oficial del taller de Juan Rodríguez Juárez (Mues 2009, 81).

No deja de llamar la atención que las siguientes obras firmadas y fechadas identificadas procedan en su mayoría de poblaciones diferentes a Santafé. Las obras tempranas de las que existe registro son: *La Sagrada Familia* fechada en 1665 de Siachoque; *El Purgatorio* fechado en 1670 de la actual Funza; *Nuestra Señora de los Ángeles* fechada en el mismo año, en Tenjo; así como *La Anunciación* y *La imposición de la casulla a san Ildefonso*, en Monguí.

Desde la primera obra firmada que se conoce, 1657, hasta 1668 la forma de dibujar y pintar de Vásquez está marcada por posturas rígidas, trazos contenidos, telas acartonadas y el uso de una paleta de colores tendiente a tonos ocres, grises y rosas apagados (figura 13)¹².

Durante esta primera etapa, de acuerdo a la información de obras firmadas y fechadas del pintor, es posible que hubiese cumplido más con encargos para poblaciones de lo que se conoce hoy como el altiplano cundiboyacense que para Santafé. Solo hasta siete años después de su primera obra hay noticia de una pintura hecha para un comitente en esta ciudad: *El sueño del bachiller Cotrina* (figura 14) fechada en 1668 perteneciente al Museo Iglesia Santa Clara de Bogotá.

En caso de que abriera su taller tempranamente, Vásquez debió competir con talleres más experimentados y reconocidos como el de Baltasar Vargas, su presunto maestro. Lo que justificaría el hecho de que sus primeras obras se encuentren en otras poblaciones.

10 Ante la falta de documentación sobre la vida del pintor, el recurso más conveniente es su obra. Soy consciente de que no hay seguridad de que los inventarios se refieran a una obra que conozcamos hoy. Ante las dificultades actuales de establecer la ubicación inicial de cada pintura, se opta por trabajar con los datos suministrados en el último catálogo publicado del pintor para tener una idea aproximada de los lugares para los que trabajó y las temporalidades de los encargos. Es cierto que esta metodología de trabajo resulta riesgosa, pero es necesaria para intuir aspectos de la vida del pintor que de otra forma no serían posibles de conocer.

11 En caso de que estos ángeles fueran elaborados por el maestro del taller y no por Vásquez, podría pensarse en que Baltasar Vargas no fue su maestro, pues la factura de estos difiere a la de aquellos ángeles realizados por Figueroa.

12 Estas afirmaciones se hacen a partir de las fotografías, es posible que ante un eventual proceso de restauración los resultados arrojen distintas características. De todas formas sería importante un estudio sobre las primeras obras del pintor para comprobar hasta que punto estas pudieron ser destinadas a lugares diferentes a Santafé.



Fig. 14. Gregorio Vásquez (firmado).
El sueño del bachiller Cotrina, 1668
 (fechado), 63 x 42 cm. Óleo sobre tela,
 Museo Iglesia Santa Clara, Bogotá.



Fig. 15. Gregorio Vásquez (firmado). El Juicio final. 1673 (Fechado), 280 x 430 cm. Óleo sobre tela, Templo de san Francisco. Bogotá.

Otra referencia sobre el pintor, es una declaración suya en el juicio de residencia de don Juan de Larrea, oidor y alcalde de Corte de la Real Audiencia de Santafé¹³, donde dice entre el 27 y el 28 de noviembre de 1679 que era maestro de pintor y que “vivió tiempo de cuatro años poco menos en la calle de la Carrera”¹⁴. Gracias a esta información se sabe que tenía una relación cercana con el oidor¹⁵; que acogió “de limosna” en su casa por unos días a una “mujer pobre cargada de hijos”¹⁶; que tuvo entrada en la casa de oidores debido a obras que estos le habían encargado¹⁷, y que alió “unos países, y un cuadro pequeño de la *Conversión de san Pablo*”, además de tasar pinturas¹⁸.

Gregorio Vásquez no especifica en qué años vivió en la calle de *La Carrera*, pero debió ser en algún momento entre 1670 en que fue nombrado el oidor don Juan de Larrea¹⁹ y 1679, fecha de su declaración. Probablemente tenía taller en su casa gracias a lo dicho por él en el juicio:

El dicho señor doctor don Juan de Larrea (...) cuando pasaba por las mañanas y por las tardes al despacho de la audiencia, acuerdos y demás ocupaciones de su cargo solía muchas veces tocar a la ventana del dormitorio de este testigo unas a las ocho otras poco antes y otras poco después y decía que iba a la obligación de el puesto y cuando volvía a esta ocupación entraba tal vez a su casa con la afición que tiene a la pintura²⁰.

Del taller de Vásquez y su conformación no hay información segura, a partir de la restauración de su obra, Marta Fajardo advierte que es muy posible que no hubiese trabajado solo pues se advierte la presencia de varias manos en algunas de sus obras, lo que es de esperar ante una obra tan numerosa (Fajardo 1989, 12).

Gracias a su testimonio puede suponerse que en la década de 1670, el pintor Gregorio Vásquez tenía una posición económica cómoda pues ya poseía taller. Es posible que en aquel tiempo ya hubiese empezado a ser un pintor de prestigio en Santafé si se tiene en cuenta su relación cercana con varios oidores. Esto posiblemente fue favorecido por la muerte de Baltasar Vargas en 1667, curiosamente un año antes de que Vásquez pintara la obra para el bachiller Cotrina. Por ese tiempo, la obra de Vásquez va en aumento en la Catedral, y en los templos y conventos de Santo Domingo, San Francisco, San Ignacio y San Agustín; indicador de que en la década de

13 El documento fue dado a conocer por Enrique Ortega (E. Ortega 1951): se encuentra en AGNC, Sección Colonia, Fondo Residencias de Cundinamarca, tomo 6, f. 200r. Es copia del cuaderno de autos de los descargos del señor don Juan de Larrea Zurbano Caballero del orden de Alcántara. Un análisis de esta declaración es hecho por María Villalobos en su tesis doctoral (Villalobos 2016, 25-27)

14 *Ibid.*, p. 200v. Calle ubicada en el entonces Barrio de la Catedral, a pocas cuadras de la Plaza Mayor, (Rosa 1930, 49).

15 *Ibid.*, p. 200v.

16 *Ibid.*, p. 203v.

17 *Ibid.*, p. 204v.

18 *Ibid.*, p. 206v.

19 El pintor afirma conocer al oidor desde que entró en servicio. En el Portal de Archivos Españoles (PARES) aparece la descripción del documento en que aparece el nombramiento de Juan Larrea como Oidor de la ciudad de Santafé en 1670. Desafortunadamente el documento no se encuentra en línea. (Gobierno de España, Ministerio de cultura y deporte 1670)

20 AGN, Sección Colonia, Fondo Residencias de Cundinamarca, tomo 6, f. 200r

1670 Vásquez comienza a tener mayor influjo en el gusto del clero regular y secular de la ciudad lo que factiblemente le permitió ser elegido para llevar a cabo el programa pictórico eucarístico de uno de los recintos sacramentales más relevantes de la Santafé.

Si bien en su periodo de madurez, iniciado al rededor de 1670, el pintor produjo sus obras más conocidas, y marcó el inicio de su prestigio a partir de la relación con clientes importantes relacionados con la vida civil y religiosa de Santafé, no hay que olvidar que el establecimiento de sus redes sociales, pudo estar marcado desde el momento mismo de su bautizo cuando fue apadrinado por Pedro de Salazar²¹.

El *Juicio Final* (figura 15) de los franciscanos es una de las obras inaugurales de periodo de madurez de Gregorio Vásquez, caracterizado por una paleta de colores variados, enérgicos y contrastantes. Las composiciones son menos rígidas; su pincelada es más suelta; y la línea aunque sigue teniendo algún protagonismo como en sus primeras obras, proporciona paulatinamente más lugar al color. De igual forma comienza a acentuar más el contraste de luces y sombras y demuestra habilidad para elaborar paisajes, cada vez más frecuentes en sus obras, marcados por tonos verde azules y por construcciones similares a murallas, fortalezas o entramados urbanos (figura 16). Así mismo desarrolla mayor interés en la perspectiva y la anatomía, con una actitud decidida, demostrada en los escasos arrepentimientos encontrados en sus obras construidas a partir de planos definidos (Arango y Morales 1979).

Cabe añadir el uso frecuente de diagonales y los resultados originales que obtenía a partir de las estampas, fruto del cuidado del proceso de creación (Rico 2008) que se verá en obras como *El Lavatorio* (figura 72) y *La Cena Eucarística* (figura 79). Vásquez en sus obras echó mano de la alternancia de tamaños y luces, el efecto de variedad en el espacio pictórico y la luz focal sobre el aspecto central del tema tratado en la pintura (Rico 2008, 58). En ocasiones ubicó personajes en los extremos de sus obras a modo de paréntesis que llevan la mirada del espectador hacia el centro (figura 45). Así mismo hizo uso del escorzo y de la expresividad en rostros discretos y cándidos, lo que genera un sentimiento contenido en sus personajes (Rico 2008, 59).

21 Natural de la Villa de Alcázar de san Juan. Fue Procurador General en la Ciudad de Tunja y alcalde de esa ciudad, y de la de Santafé en 1634 (Flórez 1674, 481). Quizás los primeros encargos de Vásquez en el área inmediata a Tunja fueron posibles gracias a la influencia de su padrino.



Fig. 16. Gregorio Vásquez (Atrib.) *Alegoría de la inmaculada concepción*, Óleo sobre tabla, 40 x 75 cm. Siglo XVII, Colección particular.



Prima Pars Dⁱ THomæ

Prima secundæ Dⁱ Hæ



3. DISEÑO DE LA SERIE EUCARÍSTICA DEL SAGRARIO, ALGUNAS HIPÓTESIS

Groot es uno de los primeros en abordar la serie eucarística del Sagrario en un texto cercano a la Historia del Arte, en su obra realizó una breve descripción de ella (Groot, Noticia biográfica 1858, 20-28), e incluso mencionó las circunstancias en que se pintó (Groot, Noticia biográfica 1858, 2); Vergara sólo la menciona en su texto; mientras que Roberto Pizano habla sobre las circunstancias desafortunadas en que fue fabricada y hace breves descripciones de ella (Pizano 1985, 111-125).

Con respecto a lo planteado por ambos autores sobre la historia de la serie eucarística del Sagrario no hay seguridad pues hasta el momento no ha aparecido ninguna fuente que corrobore los hechos. Groot apela a la tradición y al presunto testimonio de un individuo que dijo haber conocido un manuscrito de la vida del pintor perteneciente a un maestro apellidado Padilla (Groot, Noticia biográfica 1858, 2). Según la historia Gregorio Vásquez se dedicó a la pintura de escenas de caza y habría pospuesto la elaboración de los lienzos del Sagrario, lo que hizo que tanto el mayordomo de la cofradía como el cura de la capilla lo encerraran en la cárcel de Corte, donde debía terminar de pintar los cuadros que le habían encargado (Groot, Noticia biográfica 1858, 10-11).

Por su parte Pizano, 68 años después de la biografía publicada por Groot, describe al pintor como culpable junto con otras siete personas de ingresar al convento de santa Clara de Santafé para raptar a una reclusa. A la comitiva del crimen la acompañaba un indio que según el autor se estrechaba contra la pared debido al temor que tenía en el momento. Para esto se precisaría además de la ayuda de los criados del oidor Bernardino Ángel, amante de la reclusa. Después de esto ninguno fue encarcelado, con excepción de Vásquez. Ante esta situación acudieron los curas y mayordomo de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la Catedral a solicitar que terminase las obras con escenas del Antiguo Testamento pues eran las que faltaban para consagrar la capilla. En consecuencia, según Pizano, los lienzos fueron terminados en la Cárcel de Corte de Santafé (Pizano 1985, 111-125).

Los aspectos comunes entre estas dos historias son: el pintor trabajando en la Cárcel de Corte de Santafé y la urgencia de obtener las pinturas para consagrar la capilla. En ninguna de las historias se menciona a Gómez de Sandoval, quizá en la versión de Pizano se omite, porque había fallecido el 4 de agosto 1700 de una enfermedad hasta el momento no identificada.¹

La versión de Groot tiene elementos dudosos², de hecho parece poco probable que el pintor haya dado en la Cárcel de Corte, pues estaba destinada a aquellos que cometieron crímenes contra el Rey o el Gobierno (Ariza 2017, 19). Es poco posible que Vásquez estuviese en este lugar pintando grandes lienzos sin ningún tipo de interrupción, ya que un lugar como este debía generar más incomodidades y demoras de entrega que las deseadas³. Además los espacios carcelarios de la época se caracterizaban por su poca iluminación, la presencia de ratones y la posibilidad de ser inmovilizado mediante el uso de grillos y cadenas (Flores, La representación de la maldad 2013, 261)⁴, esto sin contar con las posibilidades de contraer algún tipo de enfermedad por el ambiente malsano de la prisión.

El relato de Pizano es mucho más, controvertido⁵ y difícil de cuestionar debido a las citas de un supuesto documento adquirido en Sevilla en 1914 por Pablo de Argáez (Pizano 1985, 114)⁶. Pizano debió conocer la obra biográfica de Groot dado que transcribe el acta de bautizo de Vásquez descubierta por él. También conoció la *Historia* de Zamora⁷, donde se menciona al pintor textualmente, y se alude a la capilla. La obra de Fray Alonso se publicó en 1701, cuando Pizano dice, ocurrieron los hechos. En su obra el dominico describe la estructura del Sagrario, el embovedado, la fachada y advierte la presencia de los grandes lienzos den Nuevo y el Antiguo Testamento pintados por Vásquez, a quien además elogia (Zamora 1701, 507-508). Zamora debió terminar su obra antes de 1696, pues las aprobaciones para su publicación son de ese año, lo que hace que la historia pierda base, pues los lienzos habrían sido terminados antes de la consagración, al parecer ocurrida el 28 de febrero de 1700 (Groot, *Historia Eclesiástica y Civil* 1869, 326).

En todo caso si se tratara de una confusión de fechas, resultaría extraño que Zamora elogiase al pintor por su obra y esto le hubiese sido permitido por la censura. Pizano afirma que después del hecho, Vásquez vivió en la mendicidad y realizó una serie de pinturas denominadas “almorzade-

1 AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 3ª. Volumen 128 f. 553r.

2 La información consignada por Groot, según él, es producto de una pesquisa entre las personas de más edad de Santafé.

3 Sobre la construcción del mito de Gregorio Vásquez a partir del relato de Groot es recomendable consultar la obra de Yobenj Chicangana (Chicangana 2008) y Olga Acosta (Acosta, Gregorio Vásquez de Arce 2015).

4 El autor cita un texto de Juan Miranda donde se describe al *Cristo en el aposentillo* del altar del santo Ecce Hommo del colegio de san Pedro y san Pablo de la Ciudad de México.

5 Este relato ha sido cuestionado ya por Camilo Moreno (Moreno 2016, 99). En su transcripción de dos de las actas del Cabildo Eclesiástico de Santafé habla de un pleito entre los oidores Bernardino Ángel y Domingo de la Rocha (dos de los participantes del presunto rapto) con el cabildo Eclesiástico en 1694 en el que no se hace ninguna referencia a la amante del oidor Bernardino ni a su rapto.

6 Esta referencia es llamativa si se compara con la historia del ficticio pintor novohispano Rodrigo de Cifuentes, de quien el Conde de la Cortina escribió suficientes noticias como para sospechar de su veracidad. Cuando se le inquirió sobre sus fuentes, el conde expresó que las había hallado en la Casa de Contratación. El episodio recuerda a Groot, pues argumentó que las noticias de Cifuentes las habría obtenido de un manuscrito que le habían regalado (Ángeles, Rodrigo de Cifuentes 2011, 161).

7 Lo cita en su obra (Pizano 1985, 32).

ros”⁸. El pintor habría sido visto con desdén por aquellos a quienes intentaba impresionar con su obra y los encargos para iglesias y conventos habrían concluido para él (Pizano 1985, 124). Esto tampoco parece ser cierto, pues las pinturas del púlpito de la capilla, de buena factura, fueron pintadas por Gregorio a principios del Siglo XVIII⁹.

A partir de las fechas mencionadas por Pizano, se indagó en los fondos de Asuntos Civiles, Juicios Criminales, Policía y Real Audiencia de la sección Colonia y el fondo Archivo General de Indias de la sección Ajenos del Archivo General de la Nación de Colombia sobre el caso de Vásquez o del oidor Bernardino. La búsqueda resultó infructuosa. Sin embargo se halló un documento fechado en 1659 donde se acusa al mestizo Ventura Hernández de sacar unas chinias por las paredes del Convento de Santa Clara de Santafé¹⁰. Esto asemeja a lo dicho por Pizano cuando menciona a uno de los criados del Oidor Bernardino Ángel apegado a una de las paredes del convento. Llama la atención que en la licencia de pasajero a Indias el oidor lleve consigo a un criado llamado Ventura de Herrera¹¹.

Sobre el proceso de diseño, concertación y pago de la serie, se ha planteado que fue encargada directamente por Gabriel Gómez de Sandoval al pintor (Pizano 1985, 105)¹² y en sólo una ocasión se ha propuesto que él haya planeado el diseño con el presbítero encargado de la capilla (Villalobos 2016, 339). Ninguna teoría ha podido ser probada, pues hasta el momento no hay evidencia de algún contrato para la elaboración de las pinturas de la capilla. Tampoco hay seguridad sobre la existencia de tal documento pues los encargos pictóricos en muchas ocasiones se realizaron de forma directa, sin la intervención de un acto protocolario (Revenga 2002, 245).

Una posibilidad es la pertenencia de Vásquez a la cofradía del Santísimo Sacramento y por consiguiente, que esto motivara la preferencia para encargarlo del trabajo pictórico de la capilla, en el mundo hispánico “no faltaron casos en que determinados artistas efectuaron obras para las confraternidades a las que pertenecían, donando todo o parte del importe de su trabajo” (Revenga 2002, 302). En ese sentido caber destacar la donación de 200 pesos de tra-

8 Los “almorzaderos” son obras realizadas por el pintor en su presunto estado de indigencia, en el que cambiaba pinturas por comida. Debido a que se hicieron de forma rápida, tienen una calidad inferior al resto de su obra (Pizano 1985, 126). En ocasiones una obra mal atribuida, podría ser incluida en este conjunto. Concuerdo con Gabriel Giraldo cuando desconfía de la existencia de estas obras pues hasta la fecha no hay noticia de ninguna que con seguridad pertenezca a este grupo (Giraldo 1980, 131).

9 AHCPC, Libro donde se asientan las juntas o actas que antiguamente se celebraban en la Escuela de Cristo desde el año de 1706, f 12r-12v

10 Según Yobenj Chicangana esta es una práctica que se haría más común durante el siglo XVIII en el mundo hispánico.

11 Archivo General de Indias, Contratación, 5452, N.88 f. 1r. Disponible en: http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ImageServlet?accion=41&txt_id_imagen=1&txt_rotar=0&txt_contraste=0&txt_zoom=10&appOrigin=&cabecera=N

12 Pizano afirma que Gómez se hizo amigo de Vásquez y que las obras de este no tendrían un plan determinado en la capilla; Esta información es citada por Guillermo Hernández (Hernández, Teatro del arte 1938, 162); Gabriel Giraldo dice que sólo contrató las pinturas (Giraldo 1980, 129). Con respecto a la presunta amistad de Gómez con Vásquez, es curioso que Juan Gómez, Hijo de Gabriel quien ya era mayordomo de la capilla solicite que el evaluador de las pinturas y esculturas de su fallecido padre sea “Juan Francisco de Ochoa, maestro del arte de pintor” y no Gregorio: AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 3ª. Volumen 128 f. 342v - 555r. El documento fue dado a conocer por María Villalobos en su tesis doctoral.



Fig. 17. Gregorio Vásquez (Atrib.) *El sueño del Madianita* (detalle de la textura del tejido). Óleo sobre tela, 340 x 332 cm. Ca. 1692-1696, Colección de la Capilla del Sagrario de Bogotá.

que otros comerciantes hicieran la donación, ya que no se registra este tejido dentro del inventario de bienes de Gómez tras su muerte.¹⁴

La tela que sirve de soporte a la serie veterotestamentaria, según a historia clínica de la restauración de una de las obras¹⁵, tiene un tejido tipo de espina de pescado que podría ser mantelillo veneciano o alemanisco (figura 17). Tejido que se generalizó en la primera mitad del siglo XVII y que además era adecuado para encargos de importancia en obras de carácter religioso. El mismo Velásquez llegó a utilizarlo para algunos trabajos en Sevilla. Esta tela era ideal para lienzos de grandes dimensiones, pues evitaba las costuras (Albendea, y otros 2014, 38)¹⁶. Este tejido justificaría la idea de que fuese una donación con base a criterios del pintor, conocedor de las bondades de los materiales usados en su trabajo, pues era habitual que los mismos comitentes suministraran telas, bastidores oro en polvo, etc. para la realización de estas obras (Pérez 2016, 97).

Tal parece que no hay documentación de época que asegure quien realizó el encargo de la serie; el tipo de relación que pudo tener el capitán con el pintor, si es que la hubo, y menos, saber si fue este quien ideó el programa iconográfico de la capilla. Tal vez la relación de Gómez con el proceso de construcción de la capilla permita inferir este dato.

Si bien es cierto que Gabriel Gómez de Sandoval es un personaje fundamental en la historia del Sagrario, y que según la documentación fue el impulsor de la obra, en ocasiones se ha visto como el único encargado de la financiación y cuidado de los asuntos de la capilla. Incluso se ha propuesto como el alarife de edificio (Vergara 1886, 29) (C. Ortega 1965, 156). Esta idea quizá se desprende del prestigio que ganó a partir de la construcción, debido a que en el siglo XVII tanto Zamora como Flórez lo mencionan en sus respectivos libros; Joseph Álvarez hace

¹³ AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 3^a. Volumen 128 f. 517r.

¹⁴ No se descarta que se tratase de un encargo para la serie o que en el momento de su muerte Gómez no tuviese unidades de este insumo. La idea de que Gómez proporcionó el tejido es apoyada por María Villalobos (Villalobos 2016, 348).

¹⁵ Archivo del Centro Nacional de Restauración, Historia Clínica No. 090-10_El sueño de Elías.

¹⁶ Agradezco a la doctora Paula Mues y al restaurador Ramón Avendaño por sus opiniones sobre este asunto.

bajo del platero Fernando de Valenzuela¹³ para la custodia del Sagrario. Un ejemplo de la preferencia de una cofradía por uno de sus miembros para un encargo similar es el de Matías de Arteaga y la Hermandad Sacramental de Sevilla que le confió la realización de una serie eucarística (Fernández, La serie de pinturas 2003, 31).

Que Gabriel Gómez fuese comerciante de textiles puede indicar la posible procedencia del lienzo de la serie, pues pudo proporcionar la tela para la elaboración de las pinturas. No hay que descartar el hecho de

lo mismo en Madrid (J. Álvarez 1790, 271-272) y finalmente cobra protagonismo en la obra de Vergara (Vergara 1886). El mismo testimonio de Gómez en su tiempo pudo nutrir esta creencia pues en su testamento dijo:

declaro que yo he nombrado por mayordomo de la capilla de Cristo Sacramentado y su Cofradía al dicho don Juan Gómez de Sandoval mi hijo mediante lo que me es permitido por derecho y respecto al dilatado tiempo que hace que asisto en la fabricación de la dicha capilla aún antes de que se abriesen sus cimientos a que he asistido con la voluntad y afecto que Dios sabe y gastado en la dicha fábrica ochenta y tres mil patacones de mi caudal por que los dichos mis hijos quedan con pobreza¹⁷

Es evidente la importancia de Gómez, pero también es claro que no sería el único interesado en que una obra así se llevase a cabo. Desde el principio Gómez menciona que los comerciantes trabajaron por el crecimiento de su corporación. Es más, el protocolo en que el maestro García le cede el censo sobre una casa¹⁸ en la plaza mayor lo menciona como representante de la Cofradía, es decir, actúa por ella y no en nombre propio. Incluso las fuentes indican que no siempre estuvo presente en la obra debido a que viajó en varias ocasiones a distintos lugares¹⁹.

Gómez viajó constantemente a Cartagena. Esto estaría relacionado con su ocupación de comerciante en Santafé, por lo tanto es posible que se marchase en el momento de la llegada de galeones de mercancía desde la península para comprar en la “pequeña feria de Cartagena” artículos europeos para vender en Santafé, uno de los centros más importantes de distribución de bienes importados en el Nuevo Reino de Granada (McFarlane 1983, 43-44).

A partir de las ausencias registradas, se pone en duda la constante presencia del capitán en las obras. Para el cuidado de éstas debería existir alguna persona encargada, quizá alguien de la Cofradía que tuviera la confianza de su corporación, opción que debería ser tenida en cuenta al pensar en quien diseñó el programa de la capilla y/o encargó la serie a Gregorio Vásquez, pues tal parece que la participación de Gómez se ciñó al ámbito económico-administrativo.

17 AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 3^a. Volumen 128 f. 518r-518v. El testamento de Gabriel Gómez de Sandoval fue hallado por Guillermo Hernández.

18 AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 1^a. Volumen 59 f. 200r.

19 Por ejemplo el 31 de marzo de 1661, a casi seis meses de ponerse la primera piedra de la obra, el mayor de Campo Miguel de Mena otorga un poder al entonces alférez que en ese tiempo se encontraba en Cartagena: AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 1^a. Volumen 61 f. 143v. El 9 de septiembre de 1662 hay un poder otorgado a Gómez por parte del capitán don Pablo Meneses para cobrar en Mérida 2606 pesos de a ocho: AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 1^a. Volumen 63 f. 451v.; el 10 de junio de 1667 don Fernando de Peñalosa contador mayor del juzgado general de bienes de difuntos otorgó otro poder en el que expresa que Gómez de Sandoval se hallaba residiendo en la ciudad de Cartagena: AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 2^a. Volumen 79 f. 93r (foliación con sello); el 26 de junio de 1670 doña María Márquez de Prado otorgó poder a Gómez que se encontraba en San Francisco de Quito: AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 2^a. Volumen 80 f. 109r (foliación con sello); el 17 y de junio de 1672 el doctor Gregorio Jaimes de Pastrana canónigo magistral de la Catedral y comisario del Santo Oficio en ella, Juan Andrés Brizeto y Gabriel Garrido le otorgaron otro poder, pues estaba por partir a Cartagena: AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 3^a. Volumen 83 f. 198r (foliación con tinta negra), seis días después el capitán Joseph Cortés de Mesa caballero Santiago y regidor perpetuo de la Ciudad de la Ciudad de Santafé le otorgó poder con motivo de su viaje AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 3^a. Volumen 87 f. 333V (foliación con lápiz); el 8 de abril de 1674 Gómez recibió poder del capitán Juan Antonio de Quesada para entregar 7881 patacones y seis reales al capitán Juan Francisco de San Martín en Cartagena: AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 3^a. Volumen 95 f. 373r; el 20 de junio de 1675 cuando don Francisco de Vergara Azcárate, contador de quintos del Tribunal y Audiencia de Santafé, su yerno, le otorgó un poder debido a que hacía viaje a Cartagena AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 2^a. Volumen 82 f. 210r (foliación con sello).

Del mismo modo, las fuentes demuestran que Gómez no fue el único que aportó de su caudal a las cuentas de la Cofradía. Se sabe por ejemplo de una gualdrapa que empeñó don Alonso Ramírez de Oviedo por un total de 442 patacones que debía a la cofradía en 1662²⁰; en 1676 Pedro de Lugo Albarracín donó a la Cofradía un doceavo de la mina de plata “La Concepción”²¹ para que “los mayordomos que son y fueren lo gasten en lo más conveniente que fuere del servicio de dicha cofradía”²².

Incluso el dinero para los elementos litúrgicos de la Capilla fue aportado por varias personas. En 1684 Jerónimo de Estrada desde Cádiz cede 2190 pesos al Santísimo Sacramento que deben gastarse en su cera y su renta. Dichos pesos debían ser cobrados al contador Martín Pérez de Galarza²³. El mismo Gómez en su testamento reconoció que para la elaboración de la custodia de la capilla pagó al maestro platero Fernando de Valenzuela 404 pesos de oro, y le quedó a deber otros 100, en el pago también aportó el Arzobispo²⁴ 200 patacones, el maestre de campo Agustín Londoño 100 pesos de oro, el capitán Joseph de Ricaurte²⁵ 70 pesos de oro, el maestre de campo don Diego de Fajardo caballero del hábito de Santiago y alcalde más antiguo, una amatista grande y el gobernador Francisco Álvarez alcalde ordinario donó otra engastada en oro.²⁶

En consecuencia parece que Gómez no debió hacer necesariamente el aporte monetario total para la serie. Quizá esto pueda saberse hasta que se tengan noticias del contrato o recibo de pago de la obra; o bien del libro de cuentas de la Cofradía. Esta documentación incluso podría esclarecer si el capitán encargó directamente los lienzos para la capilla²⁷.

Se llegó a plantear que en 1675 el dinero del capitán para la Capilla y sus pinturas, se habría terminado (Sanz, *La capilla del Sagrario* 1957, 22). Por lo que viajaría a Europa a vender joyas con el fin de continuar la obra. (Pizano 1985, 68). Con respecto a la falta de liquidez y al regreso de Gómez a Europa, no parece haber información concreta. Sobre joyas en cambio existen dos documentos. El primero, fechado en 26 de enero de 1678 donde Gómez reclama a Pedro de Urbina y Lafuente el dinero de la venta de unas esmeraldas y sortijas de oro que pertenecieron al difunto alférez Gaspar Fernández de Cortázar, que debía ser entregado a su viuda en Cádiz²⁸. El otro documento fechado, el 3 de octubre de 1687 es un poder que otorga Gabriel Gómez a don Francisco Joseph de Villavicencio caballero del orden de Calatrava y vecino de Cádiz para

20 AGNC, Sección Colonia, Fondo Censos Redimibles, Subfondo Censos Cundinamarca, Legajo 8, Orden 27 f. 706r.

21 Al parecer este Pedro de Lugo es el autor del *Señor caído de Monserrate* cuyas manos, pies y parte de la cabeza están hechas de material plúmbeo, esto es llamativo debido a que la mina en mención también producía plomo. Para más información sobre técnicas en la escultura del Nuevo Reino de Granada: (Contreras 2018, 127-157).

22 AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 1^a. Volumen 85 f. 309v (foliación con tinta negra).

23 BLAA, Número topográfico MSS4219, documento 2, sin foliación.

24 Gobernaba la Arquidiócesis en ese momento fray Ignacio de Urbina de quién hablaré más adelante.

25 Joseph de Ricaurte era uno de los representantes del comercio que mencioné en una nota anterior.

26 AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 3^a. Volumen 128 f. 517r.

27 No hay seguridad de cuantas pinturas realizó el Vásquez para la capilla, pues incluso las obras que hizo para el púlpito son posteriores a la muerte de Gómez. Parece que varias de ellas son parte del legado testamentario del presbítero Francisco Maguregui al Sagrario en 1732, (Villalobos 2016, 113-115) La donación de Maguregui fue dada a conocer por Guillermo Hernández (Hernández, Teatro del arte 1938, 162).

28 AGNC, Notarías, Fondo Notaría 3^a. Volumen 85 f. 4v.



Fig. 18. Gregorio Vásquez (Atrib.)
*Enrique de Caldas Barbosa y
Santiago*, Óleo sobre lienzo, 202
x 110 cm. Finales del siglo XVII,
Museo de la Universidad del
Rosario, Bogotá.



Fig. 19. Gregorio Vásquez (Atrib.)
Cristóbal de Torres Bravo, Óleo
sobre lienzo, 199 x 111 cm. Finales
del siglo XVII, Museo de la
Universidad del Rosario, Bogotá.

que reciba de don Salvador Vélez de Guevara, vecino de Sevilla el producto de la venta de unas esmeraldas, piedras, una salvilla de oro y demás joyas. El poder hecho en Cartagena dice que él entregó las joyas a Guevara²⁹.

Si la financiación de la serie no ofrece ninguna seguridad, el diseño del programa no es más alentador, pues en el inventario de bienes posterior a la muerte de Gabriel Gómez de Sandoval no aparece ningún libro sobre nociones teológicas necesarias para diseñar una serie de este tipo. Lo único que evidencia la devoción eucarística en su inventario es un “un cuadro grande de la custodia del Santísimo Sacramento con su marco dorado”³⁰. Sin embargo existen otras tres posibilidades.

La primera es que uno de los miembros del cabildo eclesiástico se encargara del diseño, pues cuando la sede del arzobispado estaba vacante, fueron ellos quienes aprobaron el traslado del Santísimo Sacramento a la nueva Capilla. Aunque luego de casi 40 años es improbable que el cabildo eclesiástico siguiera sin cambios, es posible que la corporación recomendara al pintor para realizar la serie. Esto debido a que al parecer había realizado ya encargos para la Catedral, pues firmó en 1679 un *Santiago en la Batalla de Clavijo* para dicho recinto y de un tiempo **indeterminado** podrían ser los cuadros de la vida de Santa Catalina mártir del mismo lugar.

29 AGNC, Notarías, Fondo Notaría 1ª. Volumen 101 f. 164r. De ser cierta la falta de liquidez de Gómez de Sandoval y la venta de joyas para sanear los gastos para la dotación de la capilla y las pinturas de Vásquez, este sería el documento más plausible. Debido a la cercanía de fechas entre la venta y la elaboración de las obras.

30 AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 3ª. Volumen 128 f. 342v - 555r.

La intervención de los canónigos en la ejecución de obras pictóricas es un hecho que se registra tanto en Toledo (Revenga 2002, 278) como en México³¹. Vásquez posiblemente realizó retratos de los canónigos de la Catedral Enrique Caldas Barbosa (figura 18) y Cristóbal de Torres Bravo (figura 19), para el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario en la última década del siglo XVII. La intervención de canónigos en el diseño de una serie similar se repetiría en el caso de las figuras veterotestamentarias de la fachada del Sagrario de la Catedral de Jaén llevado a cabo por el canónigo Esteban de Mendoza (Montes 1996, 130).

Como segunda opción es posible que el diseño de la serie corriera por cuenta de la misma Cofradía, este tipo de corporaciones acostumbraba a encargar obras arquitectónicas, escultóricas y pictóricas para sus lugares de culto, siendo los mayordomos quienes administraban el dinero para este tipo de menesteres³², así, al igual que en Toledo, es posible que algunos cófrades promovieran encargos por su cuenta (Revenga 2002, 302). La iniciativa de ornamentar los lugares de culto además del aspecto devocional estaría permeado por una devoción particular o colectiva que podría acrecentarse gracias a la influencia del clero regular y secular (Pérez 2016, 90).

En este sentido, desde la cofradía pudieron ejercer influencia en este asunto el bachiller Jacinto del Toro clérigo de menores órdenes a quien Gómez de Sandoval nombró sacristán de la capilla en 1694³³; el maestro Juan de Toro, clérigo de menores órdenes a quien el capitán nombró capellán del Sagrario luego de la muerte de Jacinto el 19 de diciembre de 1694³⁴ y/o el doctor Juan Gómez de Sandoval, presbítero, hijo del fundador de la capilla a quien nombró como mayordomo en su lecho de muerte el 4 de agosto de 1700³⁵. Al ser estos los directos encargados del culto de la capilla, sería lógico que escogiesen los temas que deberían estar presentes en el recinto.

De las prácticas de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la Catedral en el siglo XVII nada se sabe con seguridad. No obstante el 16 de marzo de 1723 se afirma que el mayordomo de la Cofradía del Santísimo Sacramento Juan Bautista de Toro³⁶ era el capellán de la Escuela de Cristo que se había fundado en la Capilla del Sagrario³⁷. Dicho capellán fue el nombrado por Gómez en 1694, por lo que es posible que continuara con las mismas prácticas de la Cofradía con el transcurrir de los años.

31 Esta hipótesis no fue contemplada hasta que el maestro Alejandro Andrade me la propuso como una opción viable partir de casos poblanos y mexicanos. El tema de la influencia de los canónigos en este aspecto, en la Ciudad de México lo desarrolla en Elena Isabel Estrada de Gerlero (Estrada 1986), Pedro Ángeles, Clara Bargellini, Juana Gutiérrez Haces y Rogelio Ruíz Gomar (Gutiérrez y otros 1997) Paula Mues (Mues 2009) e Ilona Katzew (Katzew 2014).

32 Gómez de Sandoval seguramente donó un gran importe para la capilla, pero es posible que además de su dinero, administrara el aportado por los demás miembros de la cofradía para el mismo fin.

33 AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 3^a. Volumen 71 f. 473r (foliación con tinta negra).

34 AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 3^a. Volumen 118 f. 223v.

35 AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 3^a. Volumen 128 f. 517r.

36 Al parecer Vásquez habría realizado un retrato suyo (El pintor Vázquez Ceballos 1927)

37 AHPC, Libro donde se asientan las juntas o actas que antiguamente se celebraban en la Escuela de Cristo desde el años de 1706, f 12r.

De ser así la rutina de la cofradía podría haber sido similar a las establecida en las constituciones de la mencionada Escuela donde se ordena a sus integrantes reunirse todas las noches en la capilla para dedicar un momento a la oración y oír lecturas sobre “novísimos, o de la pasión de nuestro Redentor, o el que le pareciere más necesario y conveniente al presente capellán según el tiempo, o festividades de nuestra santa madre Iglesia.” Una vez pasadas las lecturas el capellán procedía a la meditación y a enseñar sobre la doctrina que le pareciese conveniente. Debía garantizarse además un cuarto de hora para la meditación. Después habría otro momento de oración que terminaría con alabanzas al Santísimo Sacramento³⁸. Aún en 1754 se llevaban a cabo ejercicios espirituales en la capilla frente al Santísimo³⁹.

A partir de lo anterior hay que considerar la idea de que siendo el capellán quien estaría a cargo del culto, la doctrina y la oración de la capilla sea precisamente este quien decida qué tipo de pinturas convienen más a los ritos y meditaciones que se llevarían a cabo en el lugar bajo su cargo.

La tercera opción y según mi juicio, la más posible, es que el arzobispo jerónimo fray Ignacio de Urbina fuese quien diseñó el programa iconográfico de la capilla, pues al llegar como nuevo arzobispo de Santafé⁴⁰ es posible que estableciera lazos con el mayordomo de la Cofradía del Santísimo Sacramento por la obra arquitectónica que concluía en el momento de su arribo.

De este arzobispo existe un retrato atribuido a Vásquez en la Catedral (figura 20), otro anónimo en el Sagrario (figura 21) y otro en el Palacio Arzobispal, procedente del templo de Nuestra Señora de las Aguas⁴¹ (Figura 22)⁴². La cartela del retrato catedralicio es más reciente y reproduce el texto del retrato del Sagrario:

El ilustrísimo y reverendísimo señor maestro don fray Ignacio de Urbina del orden de san Jerónimo. Lector de prima jubilado en su colegio de Guadalupe de Salamanca calificador de la suprema Prior de los monasterios de Nuestra Señora de Firex del Real y de su propio monasterio de san Juan de Ortega y de el de Salamanca de los colegios de Avita y Sigüenza. Definidor y visitador general, y general de toda su religión. Duodécimo arzobispo de este Nuevo Reino de Granada. Entró en posesión a 25 de septiembre año 1690 AETAIS SUAE 56 años. *Después electo obispo de la Puebla de los Ángeles y nombrado Virrey del Reino de México murió recientemente en este de Santafé en 9 de abril de 1703*⁴³

38 AHPCP, Libro donde se asientan las juntas o actas que antiguamente se celebraban en la Escuela de Cristo desde el año de 1706, 1r- 1v.

39 AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 3ª, Instrumento Público No. 929 del 17 de diciembre de 1880, f. 3590v – 3691r.

40 Su licencia de pasajero a Indias está fechada el 22 de febrero de 1690: Archivo General de Indias, Contratación, 5453, N.116, f. 1r- 1v. Disponible en: http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ImageServlet?accion=41&txt_id_imagen=1&txt_rotar=0&txt_contraste=0&txt_zoom=10&appOrigen=&cabecera=N. Según sus retratos, entró en profesión el 25 de septiembre del mismo año.

41 La cesión del Licenciado Cotrina de la iglesia y convento de las Aguas a los dominicos había tenido dificultades; el 1 de octubre de 1694 el arzobispo Urbina proveyó en un auto que se consolidara la fundación (J. Restrepo 1958, 59).

42 Agradezco al padre Edison Sahamuel Ortiz, delegado para el patrimonio artístico e histórico de la Arquidiócesis de Bogotá por permitirme acceder a esta obra.

43 La cursiva es mía e indica el punto a partir del cual la grafía cambia de forma, señal de un añadido posterior. El retrato atribuido a Vásquez tiene una letra homogénea y más tardía, tal vez debajo del repinte existe información como la firma del pintor.



Fig. 20. Gregorio Vásquez (Atrib.). *El arzobispo Fray Ignacio de Urbina*, Óleo sobre lienzo, 199 x 114 cm. ¿1691?, Colección de la Catedral Primada de Colombia.



Fig. 21. Anónimo santafereño. *El arzobispo Fray Ignacio de Urbina*, Óleo sobre lienzo, 162 x 102 cm. 1691-1706, Colección de la Capilla del Sagrario de Bogotá.



Fig. 22. Anónimo santafereño. *El arzobispo Fray Ignacio de Urbina*, Óleo sobre lienzo, 162 x 102 cm. 1694-1706, Colección de la Arquidiócesis de Bogotá.

La expresión “*murió recientemente en este de Santafé en 9 de abril de 1703*” podría significar que la pintura se hizo en vida del arzobispo, si bien en el momento de su llegada a Santafé tendría alrededor de 58 años⁴⁴, que la cartela informe que tenía 56 años tendría que ver con el hecho de que la información que poseían los individuos sobre su edad regularmente era aproximada. A partir de esto, parece que al menos uno de estos retratos, se hizo en un tiempo inmediato a su llegada. Es posible que el arzobispo eligiera a Vásquez para retratarse debido a la calidad de su trabajo y al crédito que este gozaba entre los miembros sobresalientes de la sociedad de Santafé.

La predilección por Vásquez podría tener que ver con la rápida relación del arzobispo con el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, pues una vez llegado a Santafé declaró a favor de su servidor Félix Galvadón⁴⁵ en una limpieza de sangre para obtener una beca de estudios en la Doctrina de Santo Tomás⁴⁶. La relación con el Colegio debió ser fuerte una vez que dejó en su testamento la voluntad de donarle su librería, de la que hoy se pueden identificar algunos tomos de Pedro de Godoy (figuras 23 y 24)⁴⁷.

44 El prelado nació en la ciudad de Burgos el 31 de julio de 1632 (J. Restrepo, *Arquidiócesis de Bogotá* 1961, 119).

45 En su licencia de pasajero a Indias aparece como integrante del servicio del arzobispo, en fecha del 22 de febrero de 1690: Archivo General de Indias, Contratación, 5453, N.116, f. 4r-1v. Disponible en: http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ImageServlet?accion=41&txt_id_imagen=1&txt_rotar=0&txt_contraste=0&txt_zoom=10&appOrigen=&cabecera=N.

46 Archivo Histórico de la Universidad del Rosario, de ahora en adelante AHUR Caja 100, f. 75r y caja 2 fol. 370r.

47 No hay señales del testamento, las pocas referencias a éste son de José Restrepo (J. Restrepo 1958, 63). En el Archivo Histórico de la Universidad del Rosario se encuentran tres tomos de Pedro Godoy en los que el dominico hace comentarios a la Suma Teológica de Santo Tomás (Godoy 1672). (AHUR E04N074 V.2 T.1 Ej. 2; V.3 T.1 Ej. 1 y V.3 T.2 Ej.2)

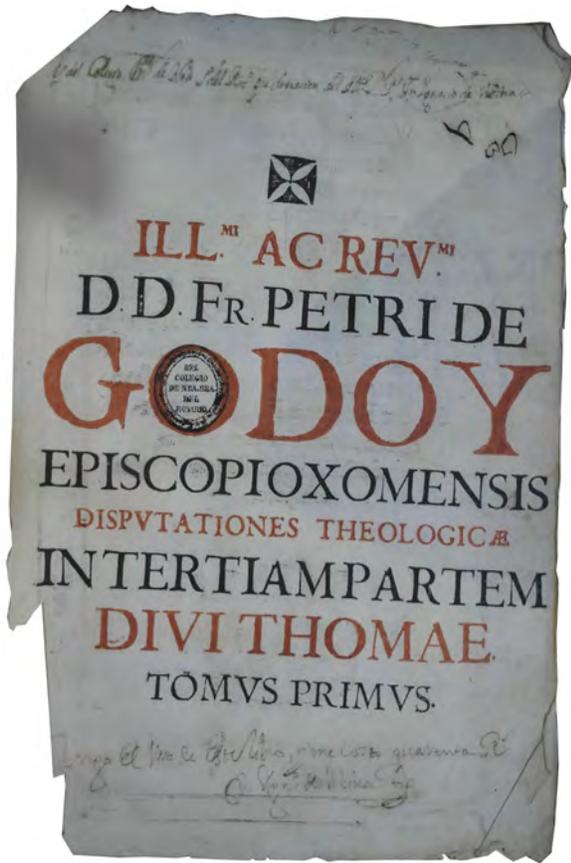


Fig. 23. Fray Pedro Godoy, *DISPVTATIONES THEOLOGICÆ INTERTIAM PARTEM DIVI THOMAE TOMVS PRIMVS*. Archivo Histórico de la Universidad del Rosario, Bogotá.

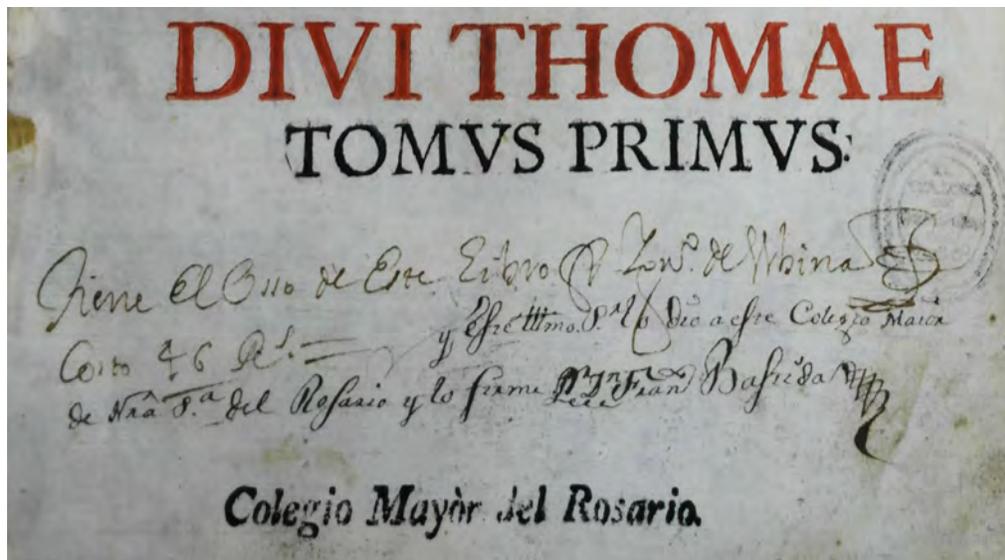


Fig. 24. Fray Pedro Godoy, *DISPVTATIONES THEOLOGICÆ INTERTIAM PARTEM DIVI THOMAE TOMVS PRIMVS* (Detalle del exlibris y la constancia de donación al Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario). Archivo Histórico de la Universidad del Rosario, Bogotá.



Fig. 25. Gregorio Vásquez (Atrib.). *El arzobispo Fray Ignacio de Urbina* (detalle de los libros), Óleo sobre lienzo, 199 x 114 cm. ¿1691?, Colección de la Catedral Primada de Colombia.



Fig. 26. Anónimo santafereño. *El arzobispo Fray Ignacio de Urbina* (detalle de los libros), Óleo sobre lienzo. 1691-1706, Colección de la Capilla del Sagrario de Bogotá.



Fig. 27. Anónimo santafereño. *El arzobispo Fray Ignacio de Urbina* (detalle de los libros), Óleo sobre lienzo, 162 x 102 cm. 1694-1706, Colección de la Arquidiócesis de Bogotá.

El colegio del Rosario tenía al parecer gusto por el trabajo de **Vásquez** pues pertenecen a él al menos un par de obras de temática religiosa de su autoría y tres retratos atribuidos, dos de ellos de canónigos de la catedral que fueron rectores en esta institución y conocieron al arzobispo⁴⁸. La relación entre Urbina y el pintor pudo bien empezar por alguna recomendación del Cabildo Eclesiástico o por la acción de algunos canónigos con filiación rosarista, lo que a su vez pudo ser favorecido por la coincidencia de Vásquez con las preferencias de fray Ignacio (Martínez 2004, 191).

Además de la cercanía entre el arzobispo y el pintor, otro elemento que permite pensar en que fue Urbina quien diseñó el programa iconográfico es la presencia de la Biblia y la Suma Teológica de Santo Tomás de Aquino en sus retratos (figuras 25, 26 y 27)⁴⁹. Cabe resaltar el hecho de que en el retrato propiedad de la Arquidiócesis aparece con el doctor eucarístico (figura 28).

Lo anterior evidencia la cercanía de fray Ignacio a la Eucaristía, el tomismo y la Biblia. Tal vez al ser sus temas predilectos, este habría buscado unirlos por medio de la serie. Los planteamientos de Santo Tomás así lo confirman cuando cita Hebreos 7, 19 para expresar la figuración de la Nueva Ley en la Antigua (*S. T. Ia., q. 1, a. 10, c*) por lo que el arzobispo pudo diseñar una serie que tendría en cuenta pasajes de la Biblia, de acuerdo a las disposiciones del santo. No hay que olvidar que uno de sus servidores ingresó al Colegio de Nuestra Señora del Rosario a estudiar su doctrina.

48 Caldas Barbosa fue rector del colegio de 1667 a 1668, de 1670 a 1672 y de 1680 a 1682 y cura de la parroquia de la catedral en 1689. Torres Bravo era sobrino del arzobispo, fray Cristóbal Torres, fue racionero, luego canónigo magistral de la catedral, rector del colegio de 1683 a 1684, de 1698 a 1699 y de 1699 a 1701, y vicario general del arzobispado en dos periodos: 1694-1697 y 1702-1703 (J. Restrepo 1958, 63). Ambos canónigos estuvieron en el grupo de los primeros 15 colegiales del Colegio. (Guillén. 2003, 89-102)

49 En el retrato de *las Aguas* el arzobispo aparece con las tres partes que componen la Suma Teológica, el libro abierto (figura 33) indica que está leyendo la primera parte de la obra. Lo anterior es señal del perfil intelectual del prelado. Un ejercicio en que se traza un perfil semejante a partir de una biblioteca, es el realizado por Oscar Flores sobre el arquitecto novohispano José Eduardo de Herrera (Flores, El arquitecto José Eduardo de Herrera 2011).



Fig. 28. Anónimo santafereño. *El arzobispo Fray Ignacio de Urbina* (detalle del retrato de santo Tomás), Óleo sobre lienzo, 162 x 102 cm. 1694-1706, Colección de la Arquidiócesis de Bogotá.

El arzobispo también defendió el culto eucarístico cuando realizó una protesta el 13 de junio de 1698 donde denunció a dos funcionarios reales por no arrodillarse en la fiesta de Corpus Christi. Esto lo preocupó especialmente por el mal ejemplo que daban los funcionarios a los indios débiles en la fe.⁵⁰

La información sobre lo que el arzobispo prefería, leía y defendía, permite vislumbrar la posibilidad de que interviniera en el diseño de la serie, dado que el discurso de ésta así como la forma en que se expresa coincide con los gustos intelectuales de fray Ignacio. En últimas el diseño de este conjunto finalmente ayudaría a la decadencia del culto del Sagrario de la Catedral que tenía a su cargo. Preocupación demostrada por el prelado en el momento de colaborar con el capital para la elaboración para la custodia de la capilla, y con la propuesta de compra de un órgano para la catedral al cabildo eclesiástico el 24 de noviembre de 1693⁵¹.

No obstante la relación del arzobispo con la serie de la Capilla del Sagrario podría desestimarse en el momento en que se confirme la fecha de terminación de los lienzos, pues de haber ocurrido hacia 1690 o 1691, sería imposible que el taller del pintor hubiese cumplido con todo el encargo de forma tan rápida. Una de las incertidumbres con respecto a la datación de la serie es un calco de una firma de Vásquez (figura 29) en la historia clínica de *Elías y el ángel*⁵². A pesar de estar adjunto, el expediente afirma que la obra no tiene firma. El calco revela que la rúbrica y el año originales estaban deteriorados. A partir de lo que se puede ver, podría intuirse que la fecha corresponde a un año entre 1680 y 1699.

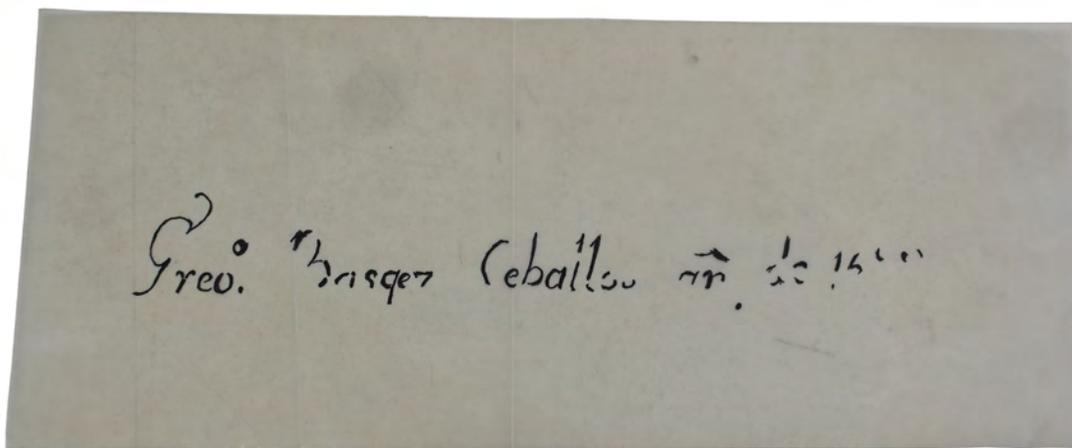


Fig. 29. Calco de una firma de Gregorio Vásquez. Archivo del Centro Nacional de Restauración, Historia Clínica No. 090-10_El sueño de Elías.

50 AGNC, Sección Colonia, Fondo Asuntos Civiles, Sub-fondo Asuntos Civiles Cundinamarca: Tomo 45 f. 382r – 395v.

51 AHPC, 2º Acuerdos años de 693=694=695=697=698=699=700=701=702=703=704= f. 8r - 8v. El documento fue dado a conocer por Camilo Moreno (Moreno 2016).

52 Archivo del Centro Nacional de Restauración, Historia Clínica No. 090-10_El sueño de Elías.

4. LAS SERIES EUCARÍSTICAS

La serie eucarística de Gregorio Vásquez para el Sagrario de Santafé se inscribe en un planteamiento originado desde tiempos bíblicos (Hebreos 7, 19) que afirma la prefiguración del Nuevo Testamento desde el Antiguo. Dicha idea fue apoyada en la Antigüedad por los doctores de la iglesia en sus escritos en los que usaron pasajes de la Antigua Ley para relacionarlos con hechos de la Nueva, así como ejemplos para la vida cristiana.¹

En ese sentido el diluvio universal y el arca de Noé referencian el Juicio Final y la salvación por las aguas del bautismo; José anuncia al mesías por haber sido objeto de envidia y por ser entregado por sus propios hermanos; Josué y las trompetas en Jericó prefiguran a Jesús y al Juicio Final; Judit y Yael a María, etc. (Izquierdo 2014, 86). Un caso concreto se ubica en la basílica de San Juan de Letrán, donde existen representaciones con correspondencias entre el Antiguo y el Nuevo Testamento como la Crucifixión y el pecado de Adán; el Bautismo de Jesucristo y el Diluvio Universal; Isaac llevando la madera del sacrificio y Cristo llevando su cruz, entre otras².

Estas representaciones fueron populares en la Edad Media, cuando se fortaleció la creencia en que las revelaciones estaban envueltas por cada palabra de la Biblia, ello dotó al arte de un carácter simbólico e impulsó la impresión de textos como la *Biblia de los pobres* y la llamada *Glossa Ordinaria* donde cada pasaje se interpretaba en sentido alegórico (Mâle 1985, 295). También santo Tomás de Aquino en la Suma teológica utilizó este tipo de correspondencias para explicar sus planteamientos. Para él:

El autor de la Sagrada Escritura es Dios. Y Dios puede no sólo adecuar la palabra a su significado, cosa que, por lo demás, puede hacer el hombre, sino también adecuar el mismo contenido. Así, de la misma forma que en todas las ciencias los términos expresan algo, lo propio de la ciencia sagrada es que el contenido de lo expresado por los términos a su vez significa algo. (*S. T. Ia.*, q. 1, a. 10, c)

¹ San Agustín por ejemplo en sus *Ocho cuestiones sobre el Antiguo Testamento* utilizó pasajes de la Antigua Ley para hacer correspondencias entre la Iglesia católica y sus integrantes, así como con la muerte de Cristo (San Agustín 1991, 538-541). San Jerónimo en sus *Epístola cuarta para vírgenes* recomendaba un ayuno como el del rey David, Elías y Moisés, al tiempo que citaba Mateo 4, 4 “No sólo de pan vive el hombre” (San Jerónimo 1613, 199). San Ambrosio proponía a Isaac, Moisés, José y Jeremías como ejemplos a seguir por los jóvenes cristianos (San Ambrosio 1789, 33); y san Gregorio comparó a Sansón transportando las puertas de la ciudad de Gaza con Cristo resucitado (San Gregorio 1795, 7).

² Es posible que estos relieves reemplazaran representaciones similares hechas siglos antes (Mâle 1985, 295)

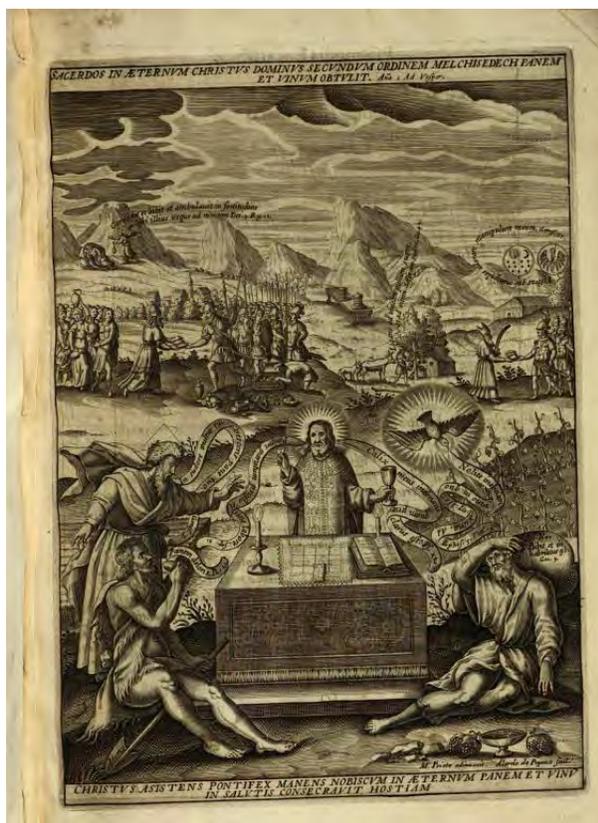


Fig. 30. Fray Melchor Prieto, *Psalmodia Eucharistica* (Grabado de Alardo de Pompa en que aparece Cristo como sacerdote con algunas figuras veterotestamentarias). Universidad Complutense de Madrid.

A través de estas palabras el santo afirma no sólo que en los relatos veterotestamentarios puede existir una significación, sino que además ésta es dada por el mismo Dios a sus obras. De hecho utiliza el Antiguo Testamento para explicar sus ideas sobre la Eucaristía donde equipara el pan y el vino con la Oblación de Melquisedec y los sacrificios veterotestamentarios, para relacionarlos con Cristo padecido en el sacramento (S. T. IIIa., q. 73, a. 6, c.). En ese sentido el doctor eucarístico es claro al hablar de los sacrificios de la Antigua Ley que según él, contenían el sacrificio de Cristo, por lo que ésta sólo podría ajustarse a la perfección de la Nueva (S. T. IIIa. q. 75, a. 1, c.). Esto en el contexto de la Edad Media, cuando las escrituras estaban cubiertas de sombras que evitaban su cabal comprensión hasta antes de la pasión de Cristo, (J. González 2015, 366).

Este tipo de paralelismos no se abandonaron en el siglo XVI y XVII. Más bien se enfocaron en la prefiguración de la Eucaristía, de lo cual es ejemplo el objeto de estudio de este ensayo, y de la Virgen María por medio de los símbolos de la letanía lauretana extraídos del Cantar de los

Cantares (Mâle 1985, 298). Una obra relevante en este sentido es la *Psalmodia Eucharistica* (Prieto 1622)³ donde se explican los salmos de santo Tomás en las vísperas y maitines del Santísimo Sacramento. En la obra se incluyen citas del Nuevo y el Antiguo Testamento desde la primera ilustración del texto en la que aparece Cristo como sacerdote con la hostia y el vino consagrados, rodeado de escenas y personajes veterotestamentarios (figura 30). Esta asociación incluso sería abordada por Blaise Pascal en sus *Pensamientos*⁴.

En la misma línea pero en el Nuevo Reino de Granada, el Arzobispo fray Cristóbal de Torres habla de imágenes corporales como nieblas que proporcionan verdades eternas y divinas, las cuales solo podían revelarse mediante la fe (Torres 1665, 6). Las imágenes corporales según su planteamiento podían equipararse con el pan y el vino o los sacrificios del Antiguo Testamento, los cuales necesariamente se relacionan con la verdad de la presencia real del cuerpo y la sangre de Cristo en las especies.

³ Es posible que este libro circulara en el Nuevo Reino de Granada. Un ejemplar de este se encuentra en BNC y otro en AHUR.

⁴ En la obra, el autor referencia la necesidad de la profecía para dar legitimidad al Mesías. De igual forma afirma que Cristo es centro del Nuevo y el Antiguo Testamento, para él, este último es figurativo y en él los bienes temporales hacen referencia a otros de tipo espiritual, (Pascal 2003).



Fig. 31. Theodor von Brunn. *La recolección del Maná*, grabado. 1666. Biblioteca Estatal de Baviera.



Fig. 32. Theodor von Brunn. *El regreso de los exploradores de la Tierra Prometida*, grabado. 1666. Biblioteca Estatal de Baviera.



Fig. 33. Theodor von Brunn. *Sansón sacando el panal de miel del león*, grabado. 1666. Biblioteca Estatal de Baviera.



Fig. 34. Theodor von Brunn. *David danzando ante el Arca de la Alianza*, grabado. 1666. Biblioteca Estatal de Baviera.



Fig. 35. Theodor von Brunn. *La muerte de Uzza*, grabado. 1666., Biblioteca Estatal de Baviera.

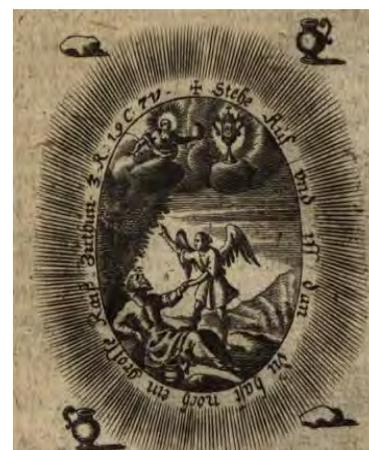


Fig. 36. Theodor von Brunn. *Elías y el ángel*, grabado. 1666., Biblioteca Estatal de Baviera.

Estas ideas se corresponden con lo dicho por santo Tomás quien según Fray Cristóbal en su prólogo es un “hombre bueno del gran Sacramento de la piedad, llamado por excelencia Eucaristía: y en esa conformidad gozó de lengua Eucarística, tan abundante como proporcionada con el quinto Doctor Ángel, escogido únicamente para tratar con alguna decencia de lo inefable de tanto Misterio” (Torres 1665, Prólogo del autor). Esto confirma la autoridad ejercida por el doctor eucarístico en la arquidiócesis de Santafé. Hecho ratificado por la existencia en la actualidad de dos retratos del santo en la Capilla del Sagrario, uno de ellos atribuido a Gregorio Vásquez.

El uso de la prefiguración de hechos del Nuevo Testamento en el Antiguo para darles legitimidad y explicar asuntos doctrinales no fue exclusivo de los textos teológicos. Estas correspondencias fueron abordadas desde la emblemática, género literario en el que se vincula una imagen



Fig. 37. Decoración del techo de la sacristía de la Capilla del Sagrario en la que se pueden ver algunos emblemas y exvotos de defensas de tesis patrocinadas por la devoción eucarística.

visual, un mote y un epigrama en forma de soneto, octava real e incluso prosa dónde se explica el contenido semántico de lo figurativamente representado, es decir en el emblema hay una relación establecida entre la imagen y el concepto significado, el cual no se representa literalmente en la imagen (Pascual Buxó 1994, 31).

El emblema cumple dos funciones: la representación y la interpretación, es decir representa algo presente en la naturaleza, el arte, la mitología, la religión, etc. que llega a resignificarse como una expresión de la verdad aunque en la representación se encuentre un tanto obscura.

La verdad se deduce a partir de la interpretación de las tres partes del emblema establecidas por Alciato en su *Emblematum Liber: motto, pictura y epigrama* dichas partes son interdependientes en su significación (Sebastián 1995, 12), por lo que la *pictura* de un emblema podrá variar su significado a partir de las alteraciones en sus motes y epigramas.

Las representaciones veterotestamentarias a favor de la Eucaristía pueden considerarse emblemas en tanto poseen elementos del arte y la religión a partir de los cuales se crea una imagen que representa una verdad que debe ser obtenida a través de la interpretación. El carácter emblemático de este tipo de imágenes se ejemplifica en *Königliches Seelen-Panget, Das ist: Dreyhundert vnd Fünff-vnd sechzig anmüthige Monath-Gedächtnussen von dem hochwürdigsten Sacrament deß Altars* (Brünn 1666)⁵, libro de emblemas eucarísticos con la estructura propuesta por Alciato en el que destacan imágenes con escenas veterotestamentarias presididas por una custodia (figuras 31-36). El libro posee 755 páginas e incluye un emblema para cada día del año.

En el contexto hispano el carácter emblemático de estas representaciones eucarísticas era conocido. El libro de inventarios de la hermandad sacramental de la Catedral de Sevilla describe en 1694 las pinturas de su serie como “nueve lienzos grandes de mano de Matías de Arteaga de diferentes tamaños con jeroglíficos del Santísimo Sacramento que están en la sala de Cabildo con sus molduras grandes de medias cañas”⁶.

Si bien el inventario habla de jeroglíficos y no de emblemas hay que tener claro que para la época estas categorías no estaban del todo diferenciadas. El Diccionario de Autoridades incluso define emblema como “un cierto género de jeroglífico” (Real Academia Española 1969, 389). Actualmente puede definirse jeroglífico como una secuencia arbitraria de figuras destinada a alguien que se haya iniciado en su desciframiento y que tenga elementos a partir de su compe-

⁵ Agradezco a la Maestra Andrea Montiel por darme a conocer este libro.

⁶ Archivo de la Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla, Libro de inventarios 1653 - 1709, f. 40r. (Fernández, Roda y Valdivieso, Matías de Arteaga 2003, 96)

tencia simbólica para interpretar el contenido sapiencial ocultado al vulgo (Pascual Buxó 1994, 32-43). A partir de esto es posible concluir que actualmente estas representaciones se relacionan más con los emblemas.

Estas series como emblemas sin motes ni epigramas, tienen el ejercicio de la memoria como uno de sus beneficios. La imagen al ser vista activa emociones y sensaciones que involucran a los sentidos. La ausencia del texto escrito se transforma en presencia a través de operaciones mentales en el espectador con el fin de activar la imagen (Montiel 2016, 25). Además de un ejercicio de memoria, estos emblemas generan reflexión a partir de un conocimiento previo para llegar a la corrección en la interpretación (Báez 2017, 132-133). Lo anterior beneficia el proceso de recepción de las series eucarísticas expuestas al público, pues los devotos veían en ellas las enseñanzas de los sermones y las meditaban para darles sentido. Esto a partir, de una intencionalidad y de los usos que se hicieran de ellas.

El sermón es un elemento central en el discurso de pinturas, grabados, esculturas y espacios, pues es el predicador quien direcciona a los fieles sobre aquello que deben ver en las representaciones. Por ello debe poseer dos elementos claves: la erudición y la doctrina (Velandia 2016, 52), además de la capacidad de generar emociones en los devotos para obtener una respuesta adecuada ante la materia predicada (Velandia 2016, 245). Igualmente el predicador debía tener la habilidad de transformar los densos postulados de los tratados teológicos en ideas sencillas.

El tono emblemático de estas series ayudó al cófrade a comprender mejor la presencia de Cristo en el pan y el vino consagrado. Representar la imagen eucarística a través de hechos del Antiguo Testamento no sólo la dota de mayor legitimidad, sino que ejercita la fe. Con respecto a esta virtud San Juan de Ávila dice:

por la falsa fe del demonio se perdió el hombre: por la verdadera que está allí en el manjar que da vida, se salva, que está allí debajo de aquellas especies Sacramentales que veis; pues si no estuviera escondido, no hubiera fe: y no habiendo fe, no respondiera merecimiento, y vida de gloria: y así quedó el demonio confundido. (Ávila 1596, 116)⁷

La emblemática⁸ no sólo tendría que ver con las pinturas de Vásquez en la capilla. Esta incluso estuvo presente en la decoración del techo de la sacristía del recinto (figura 37).

⁷ Inicialmente conocí esta obra san Juan de Ávila gracias a un fragmento del libro conservado en BNC. En el catálogo de la biblioteca aparece como [Tratados del Santísimo Sacramento de la Eucaristia] número de registro RG16854. Existen además otros dos ejemplares al parecer completos en la misma biblioteca de la misma edición con los números de registro RG 17324 V. 3 y RG 17325 V. 3. Y nueve volúmenes de libros del mismo autor publicados a finales del siglo XVIII. Debido a que se conserva una parte del documento no es posible saber si tuvo *ex libris*. Ávila debió leerse en Santafé, pues figura en una lista de libros donados por el Arzobispo fray Juan de Arguinao al Colegio de Santo Tomás de esa ciudad. AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 1^a. Volumen 64 f. 191r.

⁸ En el Nuevo Reino de Granada circularon los Emblemas Morales de Sebastián de Covarrubias, Los Emblemas de Alciato y Los Jeroglíficos Valeriano (Hernández, Fuentes para la historia 1959, 117, 120 y 124) y AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 1^a. Volumen 64 f. 191r. La influencia de los libros de emblemática en el Nuevo Reino es tratada por José Almansa (Almansa 2009).

El sentido emblemático de estas obras está fortalecido a su vez por la representación de Autos Sacramentales, que en la fiesta de *Corpus Christi*, precedidos de una gran procesión (Gómez 1997, 50), reforzaban la difusión eucarística y monárquica. Esto hacía “que el pueblo tomase consciencia de que el drama sacramental era algo propiamente suyo, algo específico del catolicismo español (...) y algo por lo tanto que oponer históricamente a los pueblos que vivían alejados de ese misterio.” (Rull 1986, 20).

Similar al contenido emblemático de la serie eucarística, puede considerarse el Auto Sacramental, género español en el que en varios casos se alababa directamente a quien pagaba las obras, a España y/o a la monarquía. En su desarrollo hay personajes imaginarios, alegóricos, y/o históricos para cumplir una función didáctica en torno a contenidos teológicos con relación a los sacramentos, especialmente a la Eucaristía, lo que confirma Lope de Vega al decir que los autos son “Comedias a honor y gloria del pan”⁹. Estas representaciones iban dirigidas al pueblo y tenían un marcado carácter de apología frente al protestantismo (Rull 1986, 119). Por ello, era común la aparición de actores que representaban ciudades, vicios, virtudes, personas y figuras históricas, incluidos algunas del Antiguo Testamento, para hacer apología a la Eucaristía. Los personajes de las pinturas de la serie de Vásquez aparecen en algunos autos¹⁰ y tienen, como en sus pinturas, el objetivo de acrecentar el culto eucarístico.

Las escenografías de las representaciones de los autos sacramentales tenían una carga simbólica: los campos son referencia a un lugar donde se disfruta la felicidad y al reflejo de la perfección divina, situación evidente en *El regreso de los exploradores de la Tierra Prometida*, *Sansón y el león* y *Elías y el ángel*. Los vicios están relacionados con ambientes urbanos como *David danzando ante el Arca de la Alianza* en la que aparece la muerte de Uzzá (Izquierdo 2014, 60). Entre las pinturas de la serie hay dos historias desarrolladas en un entorno híbrido, (rural/urbano): *La recolección del Maná* y *El sueño del madianita* donde tanto la presencia divina como el vicio son un componente de la historia. Es posible entonces que las personas que hubiesen asistido a estas comedias en Santafé, pudieran trasladar las herramientas visuales de comprensión de los autos, a la asimilación de las pinturas.

No deja de ser sugestivo el hecho de que las pinturas veterotestamentarias de la serie además de coincidir con las disposiciones para las escenografías de estas comedias, se ubiquen en la capilla de tres en tres, pues era costumbre durante el siglo XVII que los autos se representaran en tres carros (Rull 1986, 31). Si se quisiera ir más allá, para ligar el programa iconográfico de la capilla al auto sacramental, ésta tendría varios puntos de encuentro con su estructura. El auto normalmente inicia con una referencia a quien paga la obra, alabanza al rey y/o a España, esto seguido de la obra como tal en la que pueden aparecer personajes del Antiguo Testamento que exponen al público conceptos teológicos para terminar con el descubrimiento, exposición y adoración de

⁹ Esta definición de Auto se desprende de la *Loa entre un villano y una labradora* (Vega 1644, 2).

¹⁰ Por ejemplo en el anónimo “Auto del Maná” se desarrolla *La recolección del Maná* (N. González 1968). *El sueño del madianita* aparece en el *Auto sacramental alegórico intitulado la piel de Gedeón* (Calderón, Autos sacramentales alegóricos 1760, 112-113); *Sansón y el león* aparecen en la *Loa para el auto sacramental intitulado el Gran teatro del mundo* y *Elías y el ángel* son abordados en la *Loa para el auto sacramental intitulado El santo Rey don Fernando* (Calderón, Autos sacramentales alegóricos, e Historiales 1717, 230). Debe tenerse en cuenta, como se verá más adelante, que tanto la creación como representación de autos sacramentales estuvieron presentes en el contexto del Nuevo Reino de Granada, por lo que es posible que los habitantes de este territorio hubiesen presenciado autos y comedias de Calderón de la Barca.

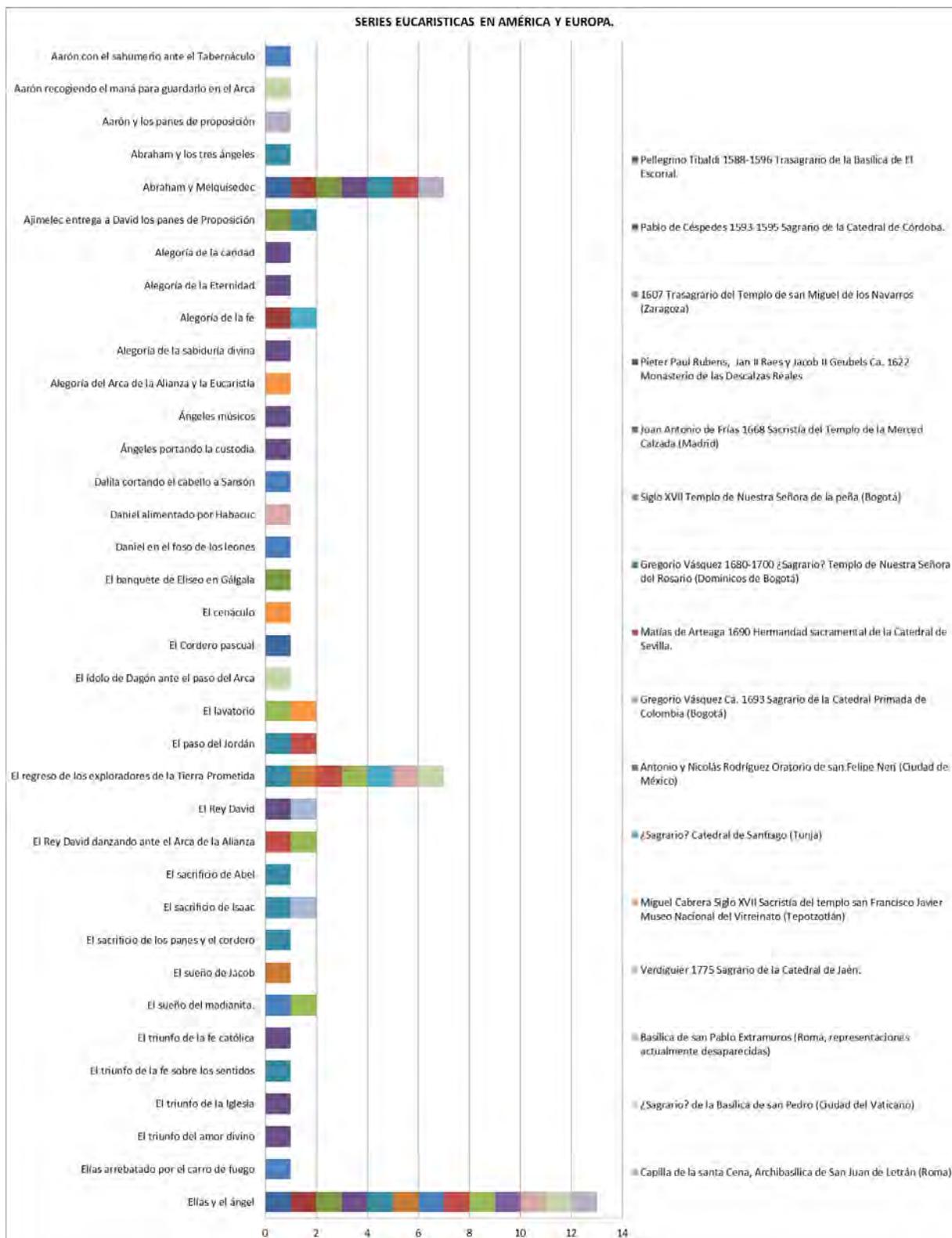
la Eucaristía. En este tenor, el recinto sacramental inicia en su fachada con elementos que aluden a la monarquía, a continuación, una vez se ingresa, se observan escenas veterotestamentarias que exponen conceptos eucarísticos y finalmente, cuando se termina el recorrido se encuentra el tabernáculo donde se encuentra la hostia consagrada.

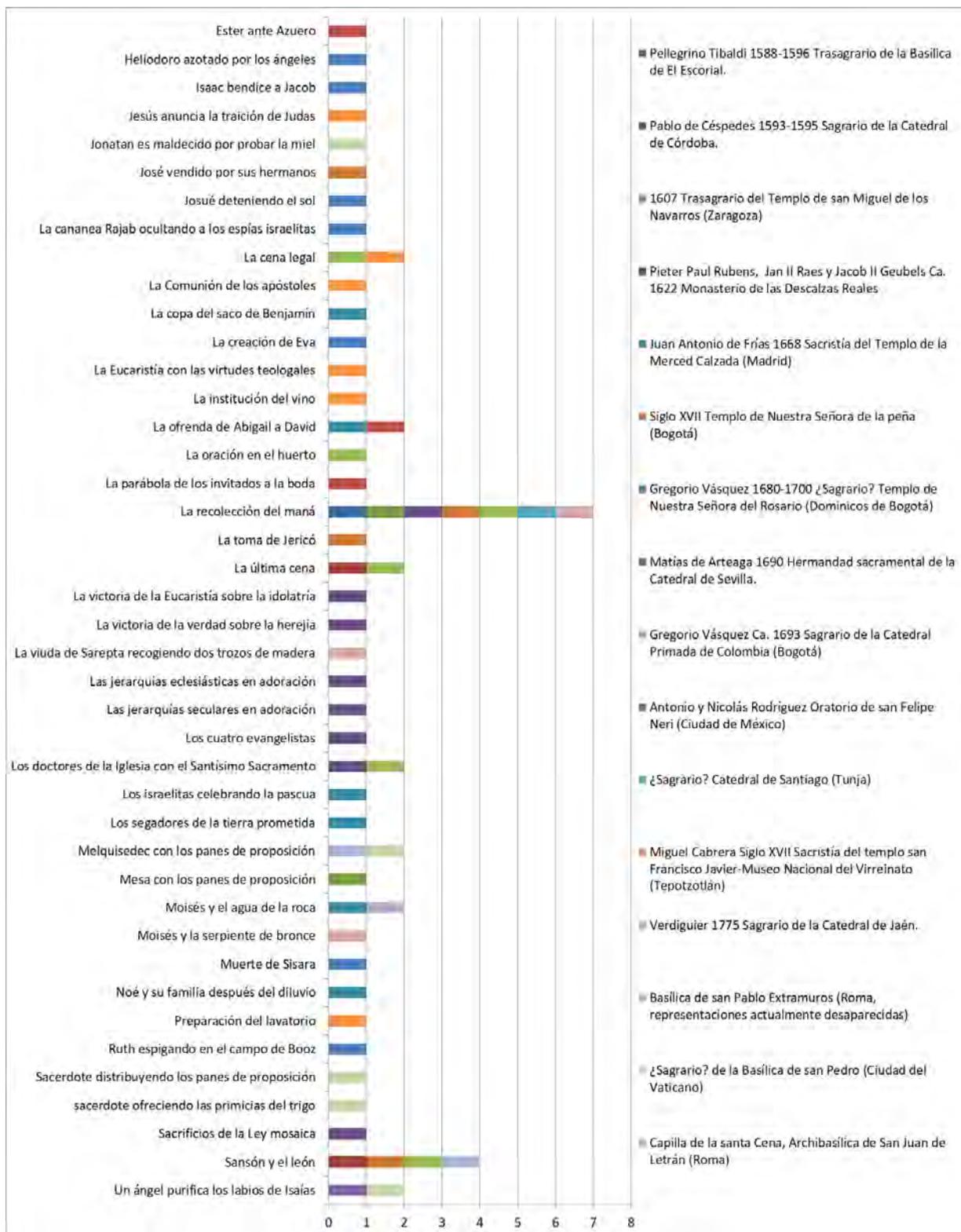
En esa dirección la serie de la Capilla del Sagrario remarca su carácter didáctico enfocado en asuntos teológicos complejos en torno a la eucaristía, lo que pudo repercutir en la acción propagandística del Rey como cabeza de la monarquía española a partir de elementos pictóricos y escultóricos, a su vez complementados por el sermón y la comedia, causas de la oralidad literaria por excelencia del Siglo de Oro español en función de la transmisión de valores sociales, morales y dogmáticos. (J. González 2015, 237).

En las siguientes páginas se adjuntan un gráfico con datos de 16 posibles conjuntos de temática eucarística que se hallaron en América y Europa. Dichos conjuntos pertenecen o pertenecieron a: el trasagrario de la Basílica de El Escorial (Ibañez y Criado 1999, 104); la Catedral de Córdoba (Alonso s.f.); el trasagrario de san Miguel de los Navarros en Zaragoza (Ibañez y Criado 1999, 110-112); el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (A. García 2014); la sacristía de la Merced Calzada de Madrid, actualmente en el Museo del Prado, (Museo del Prado s.f.); el templo de Nuestra Señora de la Peña de Bogotá, obras en la actualidad robadas y en la Arquidiócesis de Bogotá (Museo de Arte Moderno de Bogotá 1986); el templo de Nuestra Señora del Rosario de los dominicos de Bogotá, acualmente disperso (F. Restrepo, Los temas del Antiguo Testamento 2008); la hermandad Sacramental del la Catedral de Sevilla (Fernández, Roda y Valdivieso, Matías de Arteaga 2003); el Sagrario de la Catedral Primada de Colombia; el oratorio de san Felipe Neri “la Profesa” de México¹¹; la Catedral de Santiago de Tunja; la Sacristía del templo de San Francisco Javier, ahora Museo Nacional del Virreinato (Museo Nacional del Virreinato s.f.); El Sagrario de la Catedral de Jaén (Montes 1996, 131-135); la Basílica de san Pablo extramuros, San Pedro y san Juan de Letrán de Roma (Mâle 1985, 298).

Cada lugar mencionado tiene un color asignado en la tabla que se corresponde con los temas que hacen parte de las series eucarísticas que poseen.

11 Agradezco al maestro Rogelio Ruíz por darme a conocer estas obras.





Las series del gráfico indican variedad de temas (74), lo que evidencia la presencia de un autor erudito en el diseño de cada una. Para la serie eucarística de Matías de Arteaga se propone la existencia de un canónigo (Carbajosa 2015, 64) como fue el caso del Sagrario de la Catedral de Jaén donde se encomendó al lectoral Esteban de Mendoza seleccionar el programa figurativo que debía ponerse en la fachada del recinto sacramental (Montes 1996, 130). Lo anterior muestra que estas series no estaban regidas por un canon establecido (como pasaba con los viacrucis generalmente, por ejemplo) y podían ser planeadas de acuerdo a las características del lugar en donde debían ubicarse.

El gráfico muestra la preeminencia de 5 temas en este tipo de series: El regreso de los exploradores de la tierra prometida, Abraham y Melquisedec, Elías y el ángel, la Recolección del Maná, y Sansón y el león. Estos en su mayoría son comunes en la literatura teológica del siglo XVI y XVII y en la representación de autos sacramentales con excepción del primero, que pudo ser frecuentemente representado debido a la referencia directa al vino y por la presencia de Josué, prefiguración de Cristo. Llama la atención la gran cantidad de temas sueltos de los que no suele haber más de dos representaciones. Ello quizá implica la escogencia de cada escena de las series de acuerdo a un gusto, conocimiento y/o necesidad específica.

De igual forma, gracias a la información que pudo desprenderse de cada uno de los conjuntos, se sabe que éstos podían disponerse tanto en lugares restringidos como los recintos de reunión de cofradías (Sevilla), trasagrarios (Zaragoza y El Escorial), sacristías (Madrid y Tepotzotlán) y en lugares con mayor público como las capillas de Sagrario (Santafé, Córdoba y Jaén).

En el caso de las sacristías estas representaciones servirían para recordar a los presbíteros la importancia de la celebración Eucarística y la dignidad y el decoro con la que deben disponerse para ella. Las pinturas funcionan como recordatorios de la dignidad con que fueron tratadas las sombras sacramentales en el Antiguo Testamento y las consecuencias que tuvieron aquellos que indecorosamente trataron el alimento figurativo, de igual forma las representaciones de Cristo en la noche de su pasión sirven al sacerdote para recordar la preparación que debe tener para la misa.

En el ámbito de los trasagrarios¹² se hace hincapié en la dignidad del sagrado alimento que se deposita y venera en el recinto y el decoro con que debe ser reservado.

La inclusión de estas series en salas cofradías, a pesar de dirigirse a un público menos amplio, tendría una función más cercana a las expuestas al público en los sagrarios de los templos y catedrales. Este es el caso de la serie eucarística de la Catedral de Santafé cuyas obras son de tipo didáctico a partir de una estructura narrativa y difieren de las imágenes devocionales que ayudan a la oración y de las imágenes icónicas que dan cuenta de sucesos milagrosos, o bien han tenido un origen sobrenatural (Alcalá 2014, 42).

¹² Los trasagrarios son pequeñas capillas ubicadas detrás del altar mayor donde se veneraba de forma especial la reserva eucarística.



Fig. 38. Anónimo, Fotografía No. 12 del álbum fotográfico "Colombie" (detalle en el que se aprecia la mesa de altar de *Elías y el ángel*). Ca. 1880, Fotografía. Biblioteca Nacional de Francia.

Estas series se diferencian de las que tratan vidas de santos por no tener un personaje principal explícito en sus escenas. Su continuidad depende del concepto sobre el que se profundiza, y difieren de series como el Vía Crucis por no ser una guía para que el devoto haga oraciones y contemplaciones que lo lleven a la conmoción y el arrepentimiento. La comprensión de estas obras precisa de entender el trasfondo de cada escena. Por ejemplo cuando el espectador ve a *Elías y el Ángel*, más que distinguir al profeta siendo alimentado, debe meditar sobre la "sombra" del Sacramento que se representa de forma implícita en la situación. Ello se liga a los conocimientos del devoto y a la intención de quién ideó las pinturas.

Las obras de Vásquez con temática veterotestamentaria en el Sagrario tienen la particularidad de haber funcionado en algún momento como imágenes principales de altares en los que se celebraba la Eucaristía (figura 38), lo que da a la serie santafereña un valor agregado sobre los otros grupos que pudieron identificarse. Sobre esto, Zamora dice

Las testeras del crucero, y capillas, llenan grandes lienzos en que están de airosa, y gallarda pintura los casos más principales, y misteriosos, que figuraron el Divinísimo Misterio de la Eucaristía en el Testamento Viejo, y los que en el Nuevo pertenecen a su Sagrada Institución (Zamora 1701, 507-508)

En el siglo XIX parece que las pinturas seguían con este propósito pues Groot dice

en el cañón de la iglesia hay seis arcos de medio punto embebidos en la pared, tres a un lado y tres en el otro. Cada uno está ocupado por un cuadro de Vásquez representando asuntos del Antiguo Testamento alusivos a la Eucaristía, y en cada uno de estos arcos hay un altar (Groot, Historia Eclesiástica y Civil 1869, 328) (figura 99).

El hecho de que pinturas con esta temática presidiesen altares no es algo común, pero tiene sentido en tanto los temas del Antiguo Testamento eran utilizados por el cristianismo como un anuncio del mensaje cristiano¹³. Quizá estas pinturas se concibieron como altares similares a los retablos que contenían una pintura de gran dimensión como el que fue del templo de las carmelitas de Bogotá o los que pertenecen al Museo Iglesia Santa Clara de Bogotá (figuras 39, 40 y 41), esto podría ser indicador de que las obras veterotestamentarias de Vásquez siguen una tipología de altar usada

¹³ Incluso estos temas llegaron a ser encargados a los artistas por católicos que antes fueron judíos, o por falsos conversos como una táctica para recordar su historia y no levantar sospecha (Corvera, El Antiguo Testamento 2009, 17).



Fig. 39. Baltasar Pérez (Vargas) de Figueroa (Firmado), *San Miguel y las ánimas del purgatorio*. 1662 (Fechado) 303 x 243 cm. Óleo sobre tela. Actualmente en la Concatedral de san Nicolás el Magno, Rionegro.



Fig. 40. Gaspar de Figueroa (Atrib.), *San Martin de Tours parte su capa con un pobre*. 1647 (Fechado) 252 x 182 cm. Óleo sobre tela. Museo Iglesia Santa Clara, Bogotá.



Fig. 41. Baltasar Vargas (Atrib.), *La misa de san Gregorio*. Siglo XVII 380 x 225 cm. Óleo sobre tela. Museo Iglesia Santa Clara, Bogotá.

en Santafé durante el siglo XVII, cuya particularidad facilitaría centrar la atención del espectador en una historia a la vez, sin distraerse en otras pinturas y esculturas más pequeñas como podría suceder en el caso de retablos con más cuerpos y calles.

Al celebrarse el sacrificio eucarístico frente las pinturas, se confirmaba lo que la historia representada prefigura. Esto podría reducirse a un “rasgo alegórico” que implica un leer a través de algo otra cosa (Rodríguez 2012, 167). Es decir encontrar a través de la escena un indicio que evoque a la Eucaristía cuando no se celebra la misa frente a ella, para recordar en lo que está (la historia de la pintura) lo que no está (la Eucaristía). En pocas palabras la función individual de cada pintura era activar su imagen en cada celebración eucarística al recordar que el Mesías prometido a la humanidad desde el Antiguo Testamento, se presentaba ante él de forma verdadera a través de la Transubstanciación.

Por lo tanto, el testimonio de un hecho histórico de la cultura judeocristiana a través de la pintura se entendía como la forma, lo que es visible en tanto evidencia un actuar humano del que se da fe. Dicho actuar cobra valor en la medida en que Dios se hace presente y anticipa mediante acciones concretas de la humanidad un mensaje más importante de lo que evidentemente se muestra el proceder de estas personas: la salvación divina y la permanencia de Cristo en la tierra hasta el fin de los tiempos por medio del pan y el vino consagrados.

4.1. LAS SERIES EUCARÍSTICAS EN SANTAFÉ

La serie del Sagrario de Santafé no es la única de su tipo en el contexto local. Existió una anterior¹⁴ cuya última ubicación fue el templo de *Nuestra Señora de la Peña* y estuvo conformada al menos por seis obras: *El sueño de Jacob*; *La recolección del Maná* (figura 44); *El regreso de los exploradores de la Tierra Prometida* (figura 49); *La toma de Jericó*; *Sansón y el león* (figura 51) y *Elías y el ángel* (figura 53). La serie pudo tener más pinturas pues Fernando Restrepo ubicó a *José vendido por sus hermanos* al parecer de factura similar en una colección particular. Si bien no hay seguridad sobre si esta serie llegó al Santuario de *la Peña* como un encargo específico para el templo o si fue una donación proveniente de otro lugar como dice Restrepo, habría que preguntarse si dicho santuario originalmente tuvo una capilla sacramental. La existencia de una serie como ésta dentro del templo no resulta insólita si se tiene en cuenta que la advocación mariana, titular del Santuario, Nuestra Señora de la Peña, está acompañada de un ángel que sostiene una custodia, lo que dota a este templo de un carácter eucarístico.

Otra serie del contexto local es la que hizo Vásquez para el convento dominico de Santafé. De los trabajos realizados por el pintor para la Orden de Predicadores de la ciudad no existe información específica que pueda dar idea sobre el espacio del templo o el convento en que estuvieron todas las obras. A partir de las calamidades ocurridas en estos lugares, y de la desamortización en el siglo XIX, las pinturas se encuentran destruidas o dispersas en varias colecciones públicas y particulares sin que se haya podido determinar su número.

Fernando Restrepo se refiere a 12 de estas pinturas, ubicadas por él en primera instancia como una serie que prefigura hechos del Nuevo Testamento: *El campo de los Madianitas* (figura 62), *Helidoro azotado por los ángeles*, *Elías arrebatado por el carro de fuego*, *Aarón con el sahumerio ante el tabernáculo*, *Elías y el ángel*, *La creación de Eva*, *La cananea Rajab ocultando a los espías israelitas*, *Daniel en el foso de los leones*, *Ruth espigando en el campo de Booz*, *Muerte de Sisara*, *Dalila cortando el cabello a Sansón* y *Josué deteniendo el sol* (F. Restrepo, *Los temas del Antiguo Testamento* 2008, 109-110).

Recientemente María Villalobos ha propuesto integrar a esta serie otra obra: *Isaac bendice a Jacob*. Desde la perspectiva de la autora, este conjunto de obras se complementa con pinturas sobre la vida de Santo Domingo. En ese sentido las obras se convierten en un grupo de cuatro ejes temáticos: La prefiguración de santo Domingo y su orden, De las ordenes predicadora y la de los menores, El carisma de la orden y La presencia de las cuatro mujeres protagonistas como poder y prefiguración del rosario (Villalobos 2016, 383-464).

Si bien esta visión es apreciable en la medida que las pinturas estaban destinadas a los dominicos, cuya tradición pudo tomar pasajes del Antiguo Testamento para fundamentar el conocimiento de los frailes sobre su orden, es una hipótesis que se sustentaría sólo con la seguridad de que to-

¹⁴ La serie ha sido atribuida a Baltasar Vargas de Figueroa, a mi juicio la forma en que se hicieron los paños de ésta difiere de los ropajes pesados y en ornamentados de Vargas. El autor anónimo representa orejas completas con más frecuencia y marca sombras y contornos mucho más marcados, la forma en que se tratan los colores de sus paisajes es diferente. Restrepo que se inclina a atribuir esta serie a Vargas, afirma que no hay base para esa autoría. Él es el primero que liga cuatro obras de esta serie a las de Vásquez por su cercanía formal. (F. Restrepo, *Los temas del Antiguo Testamento* 2008, 105)



Fig. 42. Vista del lado del evangelio del templo de santa Clara la Real, Tunja.

desde 1563 el templo de Nuestra Señora del Rosario¹⁷, contaba con una cofradía dedicada al Santísimo Sacramento (Zamora 1701, 252). Según Zamora el sagrario del templo se encontraba en la nave derecha, en el retablo donde estaba la imagen de la Virgen del Rosario.

Las paredes de la nave donde se encontraba el Sagrario del templo estaban “aferradas de obra de madera, con diferentes pinturas ente columnas, frisos, y cornisas, todo hecho una ascua de oro, desde el suelo hasta los techos” (Zamora 1701, 373) esto recuerda a los muros del templo de Santa Clara la Real en Tunja (figura 42). En dicho espacio se llevaban a cabo los actos del Colegio de santo Tomás y se juntaba el claustro de la universidad para las ceremonias de grados, referencia de nuevo al doctor angélico. Este lugar era idóneo para las reuniones de la cofradía sacramental, por lo que la presencia de estas pinturas tendría mayor utilidad en este espacio que en el claustro. Algunas obras de este conjunto tienen inscripciones con el nombre y el cargo de quienes sufragaron sus gastos. Lo que se relaciona con la motivación de “obtener distinción y prestigio social y establecer una memoria individual” (Villalobos 2016, 28, 418). Señal de que

15 Uno de los argumentos para pensar que la serie de escenas del Antiguo Testamento era independiente de otra(s) posible(s) serie(s) es el hecho de que las dimensiones de las pinturas de este conjunto están en un promedio de 2,60 cm x 180 cm, mientras que otras pinturas propuestas para integrar discurso tienen medidas promedio de 208 x 306 cm. (*El abad Joaquín de Fiore entrega los retratos de santo Domingo y san Francisco y Nacimiento de santo Domingo de Guzmán*); 180 cm x 129 cm. (*San Juan evangelista y santo Domingo*); 224 cm x 181 cm. (*La virgen ayuda a santo Domingo a quitarse los ornamentos*) y 134 cm x 104 cm. (*Santo Domingo de Guzmán con la Bandera de la Orden*). La disparidad de medidas (elemento tenido en cuenta Villalobos en su tesis) y temas hace que el discurso no tenga un hilo conductor claro por lo que las obras, podrían formar parte de otros conjuntos o en algunos casos ser pinturas sueltas. De hecho los lienzos que parecen haber hecho parte de la serie de la vida de santo Domingo, deben ser aquellos apaisados, dado que fue frecuente el uso de este formato en la representación pictórica de vidas de santos en los claustros comunidades religiosas masculinas con muy pocas variaciones en sus dimensiones, como ocurre con la vida de santo Domingo de Miguel Güelles en Lima; la vida de san Agustín de Miguel de Santiago y la de san Francisco Javier en Quito; así como se encuentran en Santiago de Chile la vida de San Pedro de Alcántara de Francisco de Moncada, la vida de san Francisco de Asís en Zacatecas y el conjunto de este tema de Juan Zapaca Inga y Basilio Santa Cruz, también en Chile, que incluye un lienzo de formato vertical, tal como el que representa a San Juan evangelista y santo Domingo en la serie de Santafé. Sin embargo, esto no resta interés a la propuesta, pues es un ejercicio en que permite entender la forma en la que la colección pictórica de una orden puede unificarse mediante un discurso formativo constituido por medio de categorías.

16 Textos como los de san Juan de Ávila, Melchor Prieto y Miguel Pascual.

17 El templo y el claustro descrito por Zamora no existen en la actualidad.

las pinturas posiblemente estuvieron expuestas a un público más amplio que el del convento. Esto incluso estaría relacionado con la preferencia de personas con altos cargos en las cofradías sacramentales.

Las obras de la serie también pudieron estar en un contexto de sacristía donde según Zamora había pinturas. De echo la obra referenciada por Villalobos *La virgen ayuda a santo Domingo a quitarse los ornamentos*¹⁸ se encontraba allí y no en los bajos de claustro donde Zamora indica que estuvo la serie de la vida de santo Domingo. (Zamora 1701, 374).

Hablando ahora del conjunto que motiva este ensayo, cabe decir que originalmente la serie eucarística del Sagrario de Santafé estaba compuesta por 11 pinturas, de las que hoy, quedan 8 completas y posiblemente un fragmento: *La recolección del Maná* (figura 45), *El regreso de los exploradores de la Tierra Prometida* (figura 50), *El sueño del madianita* (fig. 57), *Sansón y el león* (fig.52), *David danzando ante el Arca de la Alianza* (fig. 64), *Elías y el ángel* (fig. 54), *La Cena Legal* (fig. 70), *El Lavatorio* (fig. 72), *La Cena Eucarística* (fig. 79), *La Oración en el Huerto* (fig. 91) y *Los doctores de la Iglesia con el Santísimo Sacramento*.

Esta serie como las otras además de tener un componente emblemático, se nutre directamente de la Biblia y los libros teológicos de contenido eucarístico. En dichos libros se encuentran consideraciones relacionadas con la dignidad, sentimientos y tratos debidos a la Eucaristía. Normalmente estos textos exponen una tesis, la justifican y ejemplifican. Vásquez debió plasmar esto en parte de sus lienzos, de tal forma que el mensaje fuera visible a los fieles.

4.1.1. LOS TEMAS DE LA SERIE EUCARÍSTICA DEL SAGRARIO DE SANTAFÉ

Se ha propuesto que la serie del templo de Nuestra Señora de la Peña debió servir como punto de partida de la que realizó Gregorio Vásquez para el Sagrario dadas las cercanías formales de composición, dibujo y color con: *La recolección del maná* (Fig. 44), *El regreso de los exploradores de Canaán* (fig. 49), *Sansón y el león* (Fig. 51) y *Elías y el ángel* (fig. 53). Las obras que emulan a pintores anteriores no eran necesariamente elección del pintor, esto podría estar sujeto a la preferencia del cliente, lo que prueba la importancia de ciertas imágenes en la tradición local¹⁹. Remitirse a la tradición no implica necesariamente la copia servil de obras anteriores, en el caso de la serie del Sagrario, denota la destreza de Vásquez para adaptar distintos temas a

¹⁸ Aunque el tema podría hacer parte de la serie de la vida del santo, parece más apropiado para un ámbito de sacristía, por lo que es muy posible que esa haya sido su ubicación original.

¹⁹ Si bien la referencia de los pintores santafereños a su propio contexto es un tema que está por estudiarse, se evidencia en el caso de las pinturas del Sagrario, los martirios femeninos; la particularidad de santa Bárbara con los pechos cortados, las alegorías de la Inmaculada concepción, dolorosas a partir de Sassoferrato, flagelaciones como las de la colección de los Agustinos y el Museo de Arte Colonial, así como los ejemplos de San Miguel y las ánimas del Purgatorio, la Caída de Cristo y Jesús atado a la columna realizados a partir del mismo modelo por diferentes pintores. Es difícil creer que todos los artífices tuviesen idénticas estampas y de ser así, habría que explicar la coincidencia en el uso de colores. Por lo que existe la posibilidad de que además de estampas, los autores trabajaran a partir de pinturas importadas o del contexto local. Dichas obras pudieron tener tal fortuna entre la clientela como para que ésta solicitara más versiones de ellas a los talleres. Esto podría relacionarse con la elaboración de verdaderos retratos de imágenes locales (Acosta, Milagrosas imágenes 2011) y con la forma en que Vásquez realizó *El lavatorio* y *La cena eucarística* del Sagrario de Santafé.

diversos formatos y su capacidad de contar una historia en su obra. La habilidad compositiva demostrada en su trabajo es justificable debido a que contaba con una experiencia cercana a los 30 años en el ejercicio de la pintura.

4.1.1.1. LA RECOLECCIÓN DEL MANÁ

La existencia anterior de la serie de *La Peña* a la del Sagrario de Santafé se demuestra gracias a que se conoce una de sus fuentes grabadas²⁰ (figuras 43 y 44). Si se juzga el modo de trabajar de la persona que realizó la obra a partir de la única correspondencia²¹ que se conoce, se puede concluir que se trata de alguien que sigue fielmente el modelo, cuyas variaciones **más visibles** están en el vestuario de algunos personajes, más propio del gusto del siglo XVII que del XVI.

Una de las estampas que sirvieron como modelo para la serie de la Peña, es de Sadeler I y proviene de una publicación del siglo XVI. No se sabe si el autor de la serie de la Peña utilizó una estampa procedente del texto o si usó una reimpresión.

La serie anónima de *Nuestra Señora de la Peña* existió antes que la del Sagrario, pues es poco posible que alguien que trabajase a partir de Vásquez llegase a una versión más cercana al grabado de Sadeler; mientras que es probable que Vásquez, por solicitud del comitente o por opción propia, tomara la serie anónima como referente y adaptara los temas, de formato apaisado, a las posibles necesidades específicas del espacio para el que estaba trabajando.

Vásquez representó la historia de *La recolección del Maná* (Figura 45) tomada de Éxodo 16, 13-15. A partir de esta historia, el pintor supo de qué elementos podría prescindir y cuáles de ellos serían indispensables para la identificación del tema: Moisés y Aarón, los canastos con el maná y las personas recogiénolo y consumiéndolo son quienes tienen el protagonismo. El pintor en su versión, usó tonos ocres para el suelo y una vegetación mucho más escasa para dar una apariencia más cercana al desierto.

No hay seguridad sobre si Vásquez conoció de forma directa el tratado de Francisco Pacheco. Tal parece que esta pintura sigue algunas de sus sugerencias. El tratadista recomendaba, citando a Ludovico Dolce, que Moisés se pintara con grandeza y no encogido (F. Pacheco 1991, 294). Y que era preferible no usar paisajes fértiles ni hermosos cuando la historia sucediese en un desierto (F. Pacheco 1991, 296). Resaltó además la conveniencia de representar la caída del maná en el desierto con hebreos realizando diversas acciones, y recogiendo el Maná con alegría y deseo (F. Pacheco 1991, 297). De hecho estos elementos hacen que esta sea la obra en la que el pintor hizo más modificaciones sobre la composición de la Peña.

²⁰ La aportación fue hecha por Marcela Corvera a *PESSCA* (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art): <https://colonialart.org/>. El proyecto tiene como objetivo ser un repositorio web de las correspondencias entre grabados y obras de arte coloniales españolas y portuguesas.

²¹ En el proceso de búsqueda de grabados se creyó que el pintor de la serie pudo usar grabados de *ICONES BIBLICAE*, pero de ser cierto, el autor habría hecho versiones muy libres a partir de los grabados, conclusión que en el caso de *La recolección del Maná* no es viable.



Fig. 43. Johann Sadeler I. *La recolección del maná*, grabado, 19,4 x 26,3 cm. 1585, Biblioteca digital del patrimonio americano.



Fig. 44. Anónimo santaferense. *La recolección del maná*, óleo sobre lienzo, 108 x 208 cm. Último tercio del siglo XVII, Colección de la Arquidiócesis de Bogotá.

De las series identificadas en el gráfico 1, seis recogen la historia del Maná. Esto se debe posiblemente a que es una de las representaciones más evidentes del pan eucarístico como alimento bajado del cielo, dicha comida tenía la cualidad de tener un sabor acorde a la disposición del alma para recibirlo, tal y como ocurre cuando se consume la hostia consagrada (*S. T. IIIa*, q. 73, a. 6, c), (*S. T. IIIa*. q. 79, a. 2, *ad 2um*) (Ávila 1596, 654 y 498-499) (Pascual 1687, 164). Este alimento debía mover la gratitud al recibirlo (Pascual 1687, 112) y es una prefiguración de Cristo y la Eucaristía (Ávila 1596, 432), (Prieto 1622, 18) (Torres 1665, 8). Esta historia ejemplifica la fortaleza que provee la hostia consagrada al espíritu, a partir de la fuerza que otorgó el Maná a los israelitas en el desierto (Pascual 1687, 607). También recalca la valoración al Cuerpo de Cristo para obtener sus beneficios (Pascual 1687, 671-672) y enseña sobre la asiduidad con que se debe recibir el sacramento (Prieto 1622, 230) y (Velázquez 1666, 4). Todos estos aspectos seguramente eran conocidos por quien diseñó programa de la serie y debían reflejarse la obra de Vásquez. Quizá por esto la expresión de Moisés en esta pintura es diferente a la de la serie anónima y similar al *Arrobamiento* (figuras 46 y 47) del pintor Charles le Brun (Picart 1698)²².

²² Si bien la publicación de la obra de Le Brun es posterior a la elaboración de las pinturas de Vásquez, se ha decidido incluir sus grabados como referencia debido a la similitud de las expresiones y lo oportunas que resultan en las escenas de la serie, dichos grabados a su vez funcionan como un elemento que permite definir las fisonomías usadas por el pintor santaferense, lo que además permite intuir que éste tenía el conocimiento suficiente como para ajustar las expresiones de los personajes a las situaciones representadas en sus obras. Al respecto queda pendiente



Fig. 45. Gregorio Vásquez (Atrib.) *La recolección del Maná*, óleo sobre lienzo, 340 x 332 cm. 1692-1696, colección de la Capilla del Sagrario de Bogotá.



Fig. 46. Bernard Picart (a partir de Charles le Brun). *Le Ravissement*, grabado, 16 x 9 cm. 1698, Biblioteca de la Universidad McGill, Toronto.



Fig. 47. Gregorio Vásquez (Atrib.) *La recolección del Maná* (detalle del rostro de Moisés), óleo sobre lienzo, 340 x 332 cm. 1692-1696, Colección de la Capilla del Sagrario de Bogotá.



Fig. 48. Gregorio Vásquez (Atrib.) *La recolección del Maná* (detalle de hombre), óleo sobre lienzo, 340 x 332 cm. 1692-1696, Colección de la Capilla del Sagrario de Bogotá.

Según él, esta expresión es ocasionada por un objeto que va más allá del conocimiento del alma como el poder de Dios y su grandeza (Picart 1698, 9)²³. Lo anterior en concordancia al suceso de la pintura. De igual forma que en la representación, el cielo esté nublado es indicio de que está lloviendo el alimento a los israelitas.

Uno de los elementos más llamativos en esta pintura es la figura del extremo izquierdo (figura 48) que no es representada en la estampa de Sadeler ni en el lienzo anónimo. El rostro tiene más fuerza y personalidad que otros de la misma escena y observa directamente al espectador, lo que podría indicar que posiblemente se trate de un retrato. De ser así, la identidad del hombre mayor representado podría pertenecer al mismo pintor que contaba en ese tiempo con alrededor de 54 años o al comitente de la serie.

4.1.1.2 EL REGRESO DE LOS EXPLORADORES DE LA TIERRA PROMETIDA

Esta escena está más relacionada con el vino transformado en la sangre de Cristo que con el pan, ya que el racimo es el elemento central de la historia. La significación de esta escena es similar a la del Maná en la variabilidad de su sabor (Barcia 1695, 329). Además la obra prefigura a Cristo y su sacrificio por medio de un racimo hermoso y grande provisto con una rama para poder transportarlo, anuncio del hijo de Dios atravesado por el madero de la cruz (Márquez 1664, 144).



Fig. 49. Anónimo santafereño. *El regreso de los exploradores de la Tierra Prometida*, óleo sobre lienzo, 116 x 173 cm. Último tercio del Siglo XVII, Templo de Nuestra Señora de la Peña. Obra robada.

un análisis detallado de tratados fisionómicos previos a Le Brun en busca de correspondencias con el manejo de la expresividad de su obra. Sobre la obra de Le Brun, Paula Mues dedica parte de su tesis doctoral a la relación entre sus expresiones y el trabajo del pintor novohispano José de Ibarra (Mues 2009, 279). Mercedes Murguía trabaja este mismo asunto pero en relación al templo de san Francisco Javier de Tepotzotlán (Murguía 2018).
23 Agradezco al maestro Horacio Almada por su traducción.



Fig. 50. Gregorio Vásquez (Atrib.) *El regreso de los exploradores de la Tierra Prometida*, óleo sobre lienzo, 340 x 332 cm. 1692-1696, colección de la Capilla del Sagrario de Bogotá.

Las uvas no son el único elemento para explicar las prefiguraciones del Sacramento en esta obra. Josué que transporta el racimo, es uno de los personajes de la Antigua Alianza que simbolizan a Cristo por su nombre, que significa Salvador y por la defensa que hizo de la tierra prometida (Nájera 1655, 358).

Vásquez usó la composición de la pintura de la Peña (figura 49) para la serie (figura 50), Sin embargo modificó el contorno del paisaje y elaboró los rostros con mayor naturalismo. Repitió algunas inconsistencias anatómicas como la posición del brazo diestro del soldado de la izquierda, así como el forzamiento de las piernas giradas hacia el frente; el pulgar del mismo soldado es poco convincente y la forma de sostener el cayado no resulta del todo correcta. El racimo de

uvas es más agradable y cercano al natural. Esto para indicar al espectador que como el Maná, este es un manjar que se debe consumir con la disposición adecuada. La representación del madero, es menos clara en esta versión, pero no pasa desapercibida por relacionarse con la pasión de Cristo.

La escena cita a Números 13, 23: “Llegaron al valle de Escol, donde cortaron un sarmiento con un racimo de uva que transportaron en un palo entre dos, junto con granadas e higos.” El valle al que se refiere la cita se ubica en el plano más alejado de ambas pinturas. La representación de Josué y Caleb como soldados se relaciona con Números 13, 3, donde se alude a los espías enviados a la tierra prometida por Moisés como jefes de tribus. También se sustenta en lo expresado por el obispo Barcia: “Caleb en persona de Josué; y como fue Josué el capitán general de los israelitas, se le atribuyen todas las victorias” (Barcia 1695, 223).

Similar a esta pintura es la pieza de plata del frontal del Altar de la Catedral de Sevilla donde se encuentra esta escena. Dicha obra hacía parte de un conjunto de cuatro escenas del Antiguo Testamento donde se incluía *El Sacrificio de Isaac* (Santos 2012, 102). Es llamativa la similitud con las representaciones santafereñas, quizá esta se hizo a partir de una fuente común a las obras de Santafe.

4.1.1.3. SANSÓN Y EL LEÓN

Esta pintura es una representación de Jueces 14, 5-9 donde se relata el momento en que Sansón mata a un león con sus manos y tiempo después, al pasar junto al cadáver observa que tiene un panal de abejas en la boca. En ese momento el juez tomó la miel en sus manos y la comió mientras caminaba. Esta historia ilustra la fuerza de Cristo en el padecimiento y la dulzura fruto de su sacrificio (Ávila 1596, 176-177). También se relaciona con el pago de Sansón a los filisteos por la traición de su esposa al revelar el acertijo “del que come salió comida, y del fuerte salió dulzura”. Esto asociado con el pago de Cristo por los pecados de la humanidad (Ávila 1596, 740) (Torres 1665, 103). Tanto Sansón como el león son representaciones que anuncian a Cristo.



Fig. 51. Anónimo santafereño. *Sansón y el león*, óleo sobre lienzo, 116 x 173 cm. último tercio del Siglo XVII, Templo de Nuestra Señora de la Peña. Obra robada.



Fig. 52. Gregorio Vásquez (Atrib.) *Sansón y el león*, óleo sobre lienzo, 340 x 332 cm. 1692-1696, colección de la Capilla del Sagrario de Bogotá.

Vásquez se basó en la pintura del mismo tema que se encontraba en el templo de *la Peña* (figura 51) para la realización de su obra, a diferencia de los temas anteriores, este no parece común la pintura del siglo XVII. En los repositorios europeos de grabados es más frecuente encontrar representaciones de Sansón matando a un león con sus manos. Quizá los escasos ejemplos de este tema, motivaron a Vásquez a acercarse a una obra que conocía para cumplir con el encargo que le habían encomendado (figura 52). Del modelo anónimo tomó los colores y el ambiente de la escena; mantuvo la incorrección anatómica de la unión de las piernas al tronco y modificó la disposición del puente y el paisaje. Sansón está más centrado para resaltarlo como una de las figuras veterotestamentarias de Cristo. La presencia del gran panal y las abejas, referencia al

acertijo mencionado en el párrafo anterior. Así mismo dota a Sansón de más dinamismo para dar la impresión de que come mientras camina, lo que permite mayor fidelidad a la historia de los Jueces, esta acción se remarca por el cayado en la mano del personaje.

4.1.1.4. ELÍAS Y EL ÁNGEL

I Reyes 19, 3- 8 relata la historia de la huida de Elías de la reina Jezabel, en la que, cansado se recostó a un árbol y deseó la muerte, en eso se durmió, y un ángel lo despertó para que se levantara, comiera un pan subcinericio y bebiera de un jarro de agua. Luego de comer el profeta durmió y el ángel lo despertó de nuevo. El alimento dio a Elías la fuerza para caminar 40 días con sus noches hasta el cerro Horeb. Esta historia es la más representada en las series sacramentales, como puede verse en el Gráfico, existen 13 versiones de este tema. Esta frecuencia tendría que ver con la presencia de la comida y la bebida, analogía de la fuerza otorgada por cuerpo y sangre de Cristo (Prieto 1622, 157) (Torres 1665, 12-13) (Pascual 1687, 14) y con su aparición reiterada en obras de teatro sacramental y literatura teológica.



Fig. 53. Anónimo santafereño. *Elías y el ángel*, óleo sobre lienzo, 110 x 140 cm. último tercio del Siglo XVII, Templo de Nuestra Señora de la Peña. Obra robada.

La historia de Elías es un llamado de atención a los predicadores que deben reconfortar a los hombres angustiados, como lo hizo el ángel con Elías al ofrecerle pan y animarlo a seguir caminando. Por lo tanto el deber de éstos es levantar los corazones caídos con la Palabra y animar a sus feligreses a comulgar para preservarles del pecado mortal (Ávila 1596, 684): De igual manera, la inclusión de esta historia en la serie es una invitación a los cristianos a resistir la tentación y a adornar el ánimo con buenas ocupaciones para que mantenerse con la disposición de recibir a Cristo y así obtener la fuerza para enfrentarse a los enemigos del alma y caminar por los mandamientos hasta la gloria, tal y como lo hizo Elías al Horeb (Ávila 1596, 693). Esta escena también se ligada al reposo que debía guardarse después de recibir la Comunión (Pascual 1687, 111).

Vásquez en su obra remarcó el árbol al costado del camino y modificó el paisaje y dejó casi inalterada la escena entre Elías el ángel para dar relevancia al momento en que el profeta va a ser despertado (figuras 53 y 54).



Fig. 54. Gregorio Vásquez (Atrib.) *Eliás y el ángel*, óleo sobre lienzo, 340 x 332 cm. 1692-1696, colección de la Capilla del Sagrario de Bogotá.

Una de las modificaciones sobresalientes de esta obra es la de la jarra (figuras 55 y 56), reemplazada por un búcaro similar a los producidos en territorio novohispano durante el siglo XVII y representados tanto en los bodegones, como en la literatura del Siglo de Oro español (Coding 2007, 116). Estas vasijas (figura 55) gozaban de tal popularidad en el Viejo y el Nuevo Mundo (Coding 2007, 116) que eran objetos de colección y exhibición en aparadores (Curiel 2014, 196-197).



Fig. 55. Anónimo tonalteca. Jarrón de doble asa, cerámica bruñida con engobe rojo, alto 45 cm. Siglo XVII, Museo de América, Madrid.



Fig. 56. Gregorio Vásquez. *Elías y el ángel* (detalle del jarón y del pan subcinericio), óleo sobre lienzo, 340 x 332 cm. 1692-1696, Colección de la Capilla del Sagrario de Bogotá.

Estas jarras, eran preferidas para almacenar y beber agua, debido a creencia en que el barro con que se fabricaban purificaba el líquido. Además se pensaba que tenía propiedades medicinales, lo que en el contexto de la escena refleja la fuerza que da el agua bebida del jarro y el pan consumido. El jarro además de ser un atributo iconográfico del tema, ayuda a su comprensión mediante un objeto cotidiano.

Gregorio Vásquez no sólo trabajó a partir de los lienzos de *La peña*. Llama la atención que para completar las escenas veterotestamentarias hiciese dos temas diferentes a los contenidos en la serie anónima. Indicador de alguna preferencia por parte de quien encargó la obra.

4.1.1.5. EL SUEÑO DEL MADIANITA

Esta obra (figura 57) representa el momento en que Yahvé manda a Gedeón ir al campamento de los madianitas para demostrarle que lo había puesto en sus manos. Cuando llega al lugar de los centinelas, escucha el sueño de uno de los soldados sobre un pan de cebada que rodaba por el campamento y volcaba una tienda de arriba abajo, señal de su espada sobre los madianitas (Jueces, 7, 9-14). En el contexto eucarístico esta historia es ejemplo de la valentía de los cristianos en su guerra contra el pecado (Ávila 1596, 255-256) (Prieto 1622, 28) (Torres 1665, 160). En ese sentido la hogaza de la historia es figura del pan Eucarístico que otorga la confianza y la fuerza para vencer al mal.

En el momento de realizar la composición del tema, El comitente debió indicar al pintor lo que debía representar. En este momento se había decidir entre varias opciones, como Gedeón escuchando el sueño; el sueño del madianita o un paisaje con personas, tiendas y animales amenazado por un pan de cebada. La opción elegida debía representarse de manera tan clara que quien viese

la obra comprendiese el mensaje. Al final se pintó al madianita dormido con un pan levitando. No se advierte la presencia de Gedeón debido a que esta escena representa el momento previo la narración del sueño.



Fig. 57. Gregorio Vásquez (Atrib.) *El sueño del madianita*, óleo sobre lienzo, 340 x 332 cm. 1692-1696, colección de la Capilla del Sagrario de Bogotá.

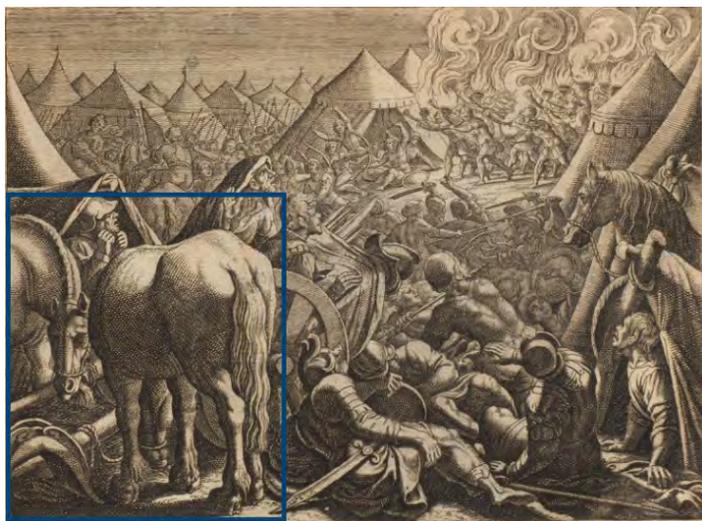


Fig. 58. Mathaeus Merian. *Gedeón derrotando a los madianitas*, grabado, 14,8 x 18,7 cm. 1625-1630, Biblioteca Central de Zúrich. El cuadro azul fue añadido por mí y marca el fragmento usado por Vásquez.



Fig. 59. Gregorio Vásquez (Atrib.) *El sueño del madianita* (detalle d los caballos), óleo sobre lienzo, 340 x 332 cm. 1692-1696, colección de la Capilla del Sagrario de Bogotá.



Fig. 60. Gregorio Vásquez (Atrib.) *El sueño del madianita* (detalle del centinela), óleo sobre lienzo, 340 x 332 cm. 1692-1696, colección de la Capilla del Sagrario de Bogotá.

En esta pintura Vásquez representó un campamento militar en la noche. Para ello tomó algunos elementos de estampas que tenía a la mano, seguramente provenientes de la *ICONES BIBLICAE*²⁴, de donde el pintor usó varios grabados sus representaciones del Antiguo Testamento²⁵. De los grabados de dicha Biblia el pintor extrajo un par de caballos de la escena relacionada con la derrota de los madianitas (figuras 58 y 59)²⁶.

La presencia de varios soldados en vela, el fuego y las tiendas está relacionada con la fortaleza del ejército enemigo al que debía enfrentarse Gedeón. El madianita con armadura en el primer plano es un centinela dormido. Esto se deduce porque no se encuentra acostado en la cama en la que se apoya y tiene su escudo y espada a la mano (figura 60). Esto indica al espectador que la fuerza del mal puede ser vencida con la Eucaristía.

Posiblemente el pintor tomó fragmentos de otras estampas para lograr su obra. No sería improbable que usara varias escenas de campaña que contiene la Biblia ilustrada para adaptarlas a la historia. Parece que este es un tema excepcional de Vásquez en la pintura colonial en Colombia. Lo más cercano que se pudo hallar sobre esta historia fue una copia de un cuadro del Siglo XVII (figura 61), quizá perteneciente a la serie de Frías y Escalante.

Con respecto a este tema hay una coincidencia con un fragmento de un Auto Sacramental, de Pedro Calderón representado en 1650 titulado *La piel de Gedeón*, en él la Idolatría, Madián y Amalech sostienen el siguiente diálogo:

Idol. También sé que habéis dormido. / *Mad.* Pues oye lo que he soñado. / *Amal.* Oye el sueño que he tenido. / *Mad.* Porque, como sabia, quiero, / Que le interpretes. / *Amal.* Porque / De ti su sentido espero. / *Ged.* Lo que soñaron oiré. / *Mad.* ¡Mortal vivo! / *Amal.* ¡Infeliz muero! / *Mad.* Ese prestado homicida / que con nombre de reposo / no hay sentido que no impida, / ladrón de la media vida, / me ocupaba pavoroso. / *Amal.* Esa halagüeña crueldad, / que con nombre de piedad, / nos posee en dulce calma, / siendo argumento del Alma, / para su mortalidad. / *Mad.* Cuando vi en el Cielo un Pan, / que más que el sol relucía. / *Amal.* Y yo también, Madián; / por más señas que tenía, / donde sus reflejos dan, / una Espada, que pendiente, / como a las espaldas de él, / amenazaba mi frente. / *Mad.* Esa misma es la cruel / visión, que mi pecho siente. / *Idol.* ¿Espada y Pan Madián? / Ay, Gedeón, bien temí. (Calderón, Autos sacramentales alegóricos 1760, 112-113)

Llama la atención que la pintura sea más fiel al auto que a la cita bíblica. En el primero el pan levita y produce un brillo, en la Biblia este arrasa con el campamento. En la pintura del sagrario “el reflejo da” sobre la armadura del soldado y en el suelo, donde se encuentra la espada del madianita²⁷.

24 Los grabados que ilustran esta Biblia son de autoría del Mathaeus Merian, luterano oriundo de Basilea, activo entre 1606 y 1650, en primera instancia publicó 50 grabados con temas del Pentateuco, su éxito fue tal que imprimió 42 grabados más con temas del Antiguo Testamento y 77 del Nuevo. Su obra circuló en Europa y los virreinos de Perú y Nueva España (Corvera y Ortiz, Mathaeus Merian 2011, 289-290). Pude llegar a la hipótesis del uso de estas estampas en el taller de Vásquez gracias a los múltiples grabados que provienen del mismo libro usados para algunas obras del Antiguo Testamento de Vásquez pertenecientes actualmente al Museo de Arte Colonial de Bogotá y a colecciones particulares aportadas por integrantes de *PESSCA*. Tiempo después conocí la tesis doctoral de María Villalobos donde la autora llega a la misma conclusión.

25 Las principales aportaciones en este asunto son de Marcela Corvera y Gustavo Vives.

26 María Villalobos incluye esta correspondencia en su tesis de doctorado (Villalobos 2016, 299)

27 Agradezco al maestro Horacio Almada por la interpretación de los versos.



Fig. 61. Anónimo. *Soldados aterrados ante el pan milagroso*, óleo sobre lienzo, 115 x 150 cm. ¿Siglo XIX?, colección Agustinos recoletos, Marcella.



Fig. 62. Gregorio Vásquez (Atrib.) *El sueño del madianita*, óleo sobre lienzo, 250 x 180 cm. Siglo XVII, Museo Nacional de Colombia.

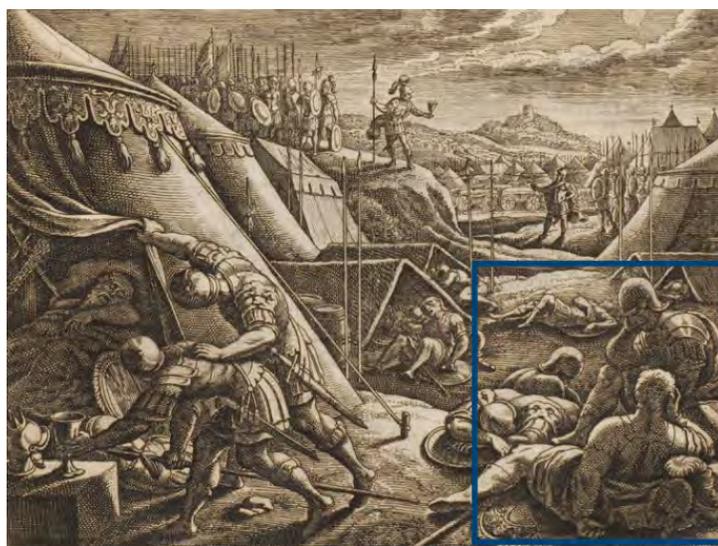


Fig. 63. Mathaeus Merian. *David roba la copa y la lanza de Saúl*, grabado, 14,8 x 18,7 cm. 1625-1630, Biblioteca Central de Zúrich. El cuadro azul marca el fragmento usado por Vásquez.

Vásquez pudo asistir a una representación de este auto y de alguna escena tomar la idea para esta obra; también pudo recibir indicaciones del comitente para pintarla, o bien realizar una composición propia. También pudo leer la obra o la conocerla de oídas, cuestiones difíciles de probar, más no imposibles, dado que es sabido que los autos sacramentales se escribieron y representaron en el Nuevo Reino de Granada. Existe por ejemplo un auto en honor a San Juan Bautista presentado cerca de la Villa de Nuestra Señora de Leyva en 1636 (Ramírez 2015), atribuido a fray Juan del Rosario quien logra alcanzar los conceptos más densos de los autos sacramentales (Reyes 2008, 69-97) e incluso aparece dentro de la novela americana *El desierto prodigioso y el prodigio del desierto* de Pedro Solís y Valenzuela donde curiosamente se menciona un texto de carácter dramático titulado *El panal de Sansón*. Así mismo parece probable que llegasen obras de Calderón al Nuevo Reino de Granada, o que por lo menos suscitara interés. Esta hipótesis se sostiene en la presencia de una Aprobación Fray Manuel de Guerra a la sexta a una recopilación de obras de Calderón (Vera 1683) en el Archivo Histórico de la Universidad del Rosario²⁸.

También Lucas Fernández²⁹ a quien mencioné en la primera parte de este ensayo llegó a ser reconocido por Flórez debido a su poesía admirable y sus comedias ingeniosas (Flórez 1674, 268). Estos escritores hacen parte del grupo de escritores dramáticos en el Nuevo Reino de Granada en el que se incluye Pedro de Cueto y Mena y Hernando de Ospina (Orjuela 2000, 29).

Hasta ahora no se ha determinado con seguridad si la serie del convento dominicano fue realizada antes o después que la del Sagrario. Esto ayudaría a conocer la evolución del tema en la obra de Vásquez que realizó una pintura similar para los dominicos (figura 62). En la pintura dominicana el soldado aparece despierto en actitud de relatar su sueño. De nuevo aparece el ambiente nocturno, las tiendas de campaña y la presencia del pan levitando y su reflejo en el suelo. Es posible que el pintor haya optado representar despierto al soldado debido al formato vertical³⁰, común a toda la serie. Esta disposición del cuadro significó un inconveniente para representarlo dormido como en la pintura del Sagrario. Quizá por esto fue más ventajoso que el soldado estuviese sentado y despierto, pues representarlo dormido en esta posición habría resultado menos decoroso para un primer plano. Estar despierto se relaciona también con su función como centinela.

Para esta pintura Vásquez también usó un fragmento de un grabado de la *ICONES BIBLICAE* del que tomó la silueta de los soldados dormidos de la parte inferior izquierda, atrás de la tienda del soldado (figura 63).

28 Esta aprobación se encuentra en una miscelánea del AHUR. El documento que sigue a la aprobación es la respuesta de Antonio Puente a fray Manuel (Puente Siglo XVII). Quien encuadernó ambos documentos parece haber estado interesado en las posturas de ambos. Sobre la aprobación de fray Manuel de Guerra y la respuesta de don Antonio Puente consultar el artículo de Carine Herzig (Herzig 2008).

29 Llegó a ser vicario general del Arzobispado de Santafé en Sede Vacante, obispo de Santa Marta y de Panamá.

30 ¿Dimensión determinada por un espacio entre columnas y frisos de forma vertical como los descritos por Zamora y los que pertenecen a Santa Clara la real de Tunja?

4.1.1.6. DAVID DANZANDO ANTE EL ARCA DE LA ALIANZA

La escena (figura 64) representa el momento en que el rey David e Israel con alegría, danzas, música y canto trasladaban el Arca de la Alianza jalada por dos bueyes conducidos por los hermanos Uzzá y Aijó. Como los animales amenazaban con volcar el Arca, Uzzá extendió sus manos hacia ella y murió en el acto como castigo por manipularla (II Samuel 6, 2-7).

Para efectos doctrinales, la pintura representa dos hechos: *David danzando* y *La muerte de Uzzá*. Este último es ejemplo de la dignidad y el respeto debido a la Eucaristía, (Pascual 1687, 32-33). La escena representada en la pintura sirve para llamar la atención a los sacerdotes sobre la función de llevar en sus hombros el Arca de Dios y de cumplir dignamente su oficio. También



Fig. 64. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (Atrib.), *David danzando ante el Arca de la Alianza*, óleo sobre lienzo, 340 x 332 cm. 1692-1696, colección de la Capilla del Sagrario de Bogotá.



Fig. 65. Mathaeus Merian. *David danzando ante el Arca de la Alianza*, grabado, 15 x 19 cm. 1625-1630, Biblioteca Central de Zúrich.



Fig. 66. Gregorio Vásquez (Atrib.) *David danzando ante el Arca de la Alianza*, óleo sobre lienzo, 103 x 169 cm. Siglo XVII, Colección Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, Bogotá. Obra robada.

alude a los reyes y señores que sacan ventaja y honra de sus vasallos y ponen, como a los bueyes de la historia, cargas en hombros ajenos (Ávila 1596, 228). Así mismo, recuerda a los obispos y los principales de la iglesia que no estaría mal que en la procesión de *Corpus Christi* ellos mismos llevarsen en sus hombros las andas de Cristo, así evitarían que se dijese que ellos imponen cargas que no se atreven a tocar (Ávila 1596, 634).

El Arca de la Alianza es figura de las penas de Cristo en su vida terrenal y su traslación es “sombra” de sus pasos hacia el Gólgota (Ávila 1596, 51-52). El Arca es precedente del Sagrario (Ávila 1596, 611) y por lo tanto la danza de David es ejemplo de la gratitud debida a la ocasión de celebrar la fiesta del Cuerpo y la Sangre de Cristo dignamente (Ávila 1596, 402-403).



Fig. 67. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (Atrib.), *David danzando ante el Arca de la Alianza* (detalle del rostro del rey David), óleo sobre lienzo, 340 x 332 cm. 1692-1696, colección de la Capilla del Sagrario de Bogotá.

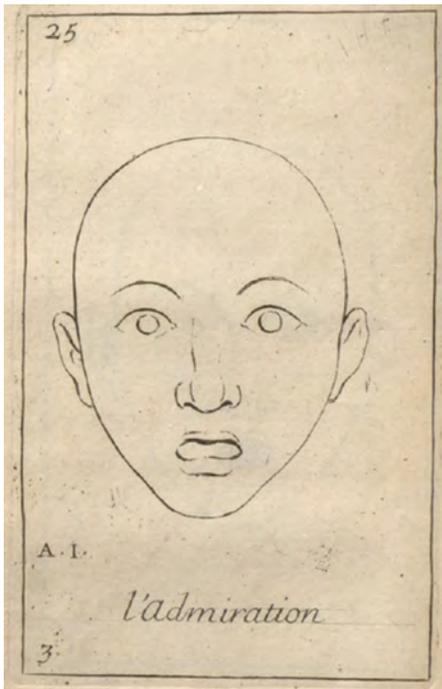


Fig. 68. Bernard Picart (a partir de Charles le Brun). *L'admiration*, grabado, 16 x 9 cm. 1698, Biblioteca de la Universidad McGill, Toronto.



Fig. 69. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (Atrib.), *David danzando ante el Arca de la Alianza* (detalle del hombre junto al cuerpo de Uzzá), óleo sobre lienzo, 340 x 332 cm. 1692-1696, colección de la Capilla del Sagrario de Bogotá.

Es posible que Vásquez en la composición de esta pintura recurriera al grabado de Merian (figura 65) que guarda similitudes con *David danzando ante el Arca de la Alianza* perteneciente al Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario (figura 66). En esta obra retoma la interacción de algunos personajes, incluyendo al Rey David, con los instrumentos, así como su gestualidad, acentuada en la posición de las manos del individuo sorprendido por la muerte de Uzzá. La pintura mantiene el formato rectangular y en cierta medida el paisaje. Las murallas son similares a las de otras obras de Vásquez, posiblemente hechas a partir de otras estampas de la Biblia de Merian.

Quizá esta obra se hizo antes que la del Sagrario. De ser así, es posible que la composición de esta primera pintura se adaptara al formato destinado a la capilla. Vásquez pudo repensar la obra de acuerdo a las necesidades del espacio, esto explicaría la postura arqueada del individuo cercano al rey David, el cambio de instrumentos, la modificación del lugar del hombre sorprendido, y la variación del contexto urbano.

En su obra Vásquez se esforzó por imprimir movimiento a las figuras para acercar la escena a una representación de un momento festivo. En el rey David fijó una expresión similar a la del *Arrobamiento* (figura 46 y figura 67), como en el caso de Moisés en *La recolección del Maná*. Estos recursos ayudaban a la comprensión de los feligreses sobre la alegría y la solemnidad de la celebración del Sacramento Eucarístico. Por medio de la perspectiva en la arquitectura y la escala logró incluir la escena de la muerte de Uzzá como otro momento de la historia, protagonizado también por su hermano Ajoyó y un acompañante a quien le imprime un gesto similar a *La admiración* de Le Brun (figura 68 y 69) en la que la suspensión del movimiento da tiempo al alma para pensar en lo que debe hacer frente al objeto extraordinario que se presenta (Picart 1698, 1)³¹. Esta expresión incita al devoto fijarse también en esta escena, para recordar las consecuencias que tiene el trato indigno a la Eucaristía y las implicaciones de poner cargas pesadas a quien no puede llevarlas.

4.1.1.7. LA CENA LEGAL

Esta representación no se describe directamente en los evangelios y trata el momento en que los apóstoles celebraron con Cristo la pascua judía como se describe en el capítulo 12 del Éxodo. El dibujo atribuido a Vásquez (figura 70) posiblemente tenga una composición similar a la desaparecida pintura³² y al grabado de Wierix que trata este tema (figura 71) pues los apóstoles

31 Agradezco la traducción del texto al maestro Horacio Almada.

32 Muchos de los dibujos atribuidos a Vásquez del Museo de Arte Colonial de Bogotá conservan similitudes con sus pinturas, posiblemente este sea un caso similar. Según Groot esta pintura junto con *La Oración en el Huerto* y *Los doctores de la Iglesia con el Santísimo Sacramento* se perdieron en el terremoto de 1827. (Groot, Noticia biográfica 1858, 11). Recientemente se ha puesto en duda la autenticidad de estos dibujos debido a que hasta ahora se ha visto que uno de ellos está realizado sobre una bula papal del siglo XVIII. Incluso se ha planteado la idea de que estos fueron realizados por Groot o Pizano como estrategia para alimentar el mito del pintor (Museo de Arte Colonial 2018, 13). Que estos autores hayan llevado a cabo una empresa con el objetivo de hacer más de cien dibujos similares al lenguaje usado por Vásquez en sus lienzos, supone además de un impulso nacionalista, un amplio conocimiento de la construcción del dibujo en la obra del pintor en caso de que algunos dibujos hubiesen sido fruto de la imaginación; y de la posibilidad de acceder a sus obras para alcanzar en los dibujos la mayor similitud posible con la obra del santaferño. En el caso de que la cena legal fuese un dibujo no auténtico, habría que preguntarse por la existencia de un lienzo similar al desaparecido en 1827, de no existir, cabe la posibilidad de que sea un dibujo



Fig. 70. Gregorio Vásquez (Atrib.) ¿Dibujo para *La cena legal*?, pigmento sepia aglutinado con aceite sobre papel, 31 x 43 cm. Siglo XVII-XVIII, Museo de Arte Colonial, Bogotá.



Fig. 71. Johannes Wierix. *La cena legal*, grabado, 23,2 x 14,5 cm. 1593, Museo del Reino, Ámsterdam.

sostienen en algunos casos lo que parecen ser cuchillos. Groot testifica que en esta pintura se representaba una escena donde “los apóstoles se veían parados al lado de la mesa, con báculos en las manos comiendo el cordero y los panes ácimos” (Groot, Noticia biográfica 1858, 21).

Esta comida sucedió antes del Lavatorio, y es mencionada en el evangelio de San Juan 13, 2-3, en ella Cristo observó todos los ritos y ceremonias de la Ley de Moisés, por eso consumió, en compañía de sus discípulos el cordero, los panes ácimos y las verduras amargas de pie (Sendín 1692, 36-37), tal como lo sugiere el dibujo y como lo describe Groot. Esta pintura a pesar de representar un tema del Nuevo Testamento no pierde su carácter simbólico, pues el cordero es representación de Cristo en el sacrificio (Pascual 1687, 38).

La pintura se encontraba en el muro del presbiterio detrás del Tabernáculo y conectaba las escenas del Antiguo Testamento con la Eucaristía. Es posible que el transitar por la nave de la capilla observando los temas del Antiguo Testamento sea un símil del peregrinar de la humanidad por la Historia hasta la revelación de Cristo. Parece que esta pintura era visible desde el nártex de la nave de la capilla. Esta ubicación representaría la culminación del viaje del pueblo judío iniciado en Egipto y que una vez llegado a la Tierra Prometida caminaría en la fe hasta la llegada de Cristo, final de la Ley Antigua (Prieto 1622, 312).

hecho antes del terremoto o que fuese realizado por alguien que conoció la obra, lo que explicaría que a pesar de no ser un dibujo de Vásquez, algunas fisionomías de los apóstoles Pedro y Bartolomé sigan las hechas por él en *El Lavatorio* y *La Cena Eucarística*. De ser un dibujo dieciochesco o decimonónico, Pizano no habría podido hacerlo. Por otro lado, si hubiese sido Groot (quien dijo recordar cómo era la obra original) el autor de este dibujo, habría cometido un error al decir que recordaba que los apóstoles comían y sostenían báculos, cuando en el presunto boceto aparecen con una actitud de quietud sosteniendo lo que parecen ser cuchillos. Tal parece que este es un tema espinoso en el que no se deben lanzar juicios apresurados, sin antes realizar un análisis exhaustivo que permita llegar a conclusiones más claras.

4.1.1.8 EL LAVATORIO

La pintura (figura 72) es una cita de Juan 13, 5-9 en la que san Pedro dice a Jesús que no le lavará los pies. El ambiente de esta obra es oscuro e iluminado por la presencia de Cristo y de varios hachones. El verde de las túnicas de los apóstoles es característico del pintor y puede verse en las vestiduras de algunos personajes de *La recolección del Maná* y en los cortinajes de los retratos del arzobispo Urbina y del canónigo Enrique Caldas Barbosa.

Vásquez construyó esta obra a partir de al menos dos estampas, de donde tomó recursos que como es habitual en su periodo de madurez no seguiría de forma literal, tal y como ocurre el grupo de apóstoles de la derecha, Jesús y San Pedro, la mujer junto al aparador, la puerta abierta, el perro, las sandalias en el piso y algunos elementos arquitectónicos que habría tomado de una estampa de Hieronymus Cock (figura 73), mientras que los niños con las antorchas pudo extraerlos de un grabado de Philips Galle y Johannes Stradanus (figura 74). Por su lado, las figuras de san Bartolomé y Santiago el Mayor, similares a los de *La Cena Eucarística* fueron hechas a partir de Ribera³³.

El pintor dispuso a los personajes de forma circular y dejó un espacio para ver a Cristo y a san Pedro. Sobresale la forma en que cambia algunos elementos de la estampa y modifica las vestiduras de los presentes por unas más acordes a las usadas en obras de los pintores de su generación en representaciones de Cristo y los apóstoles. Estas reformas en la composición se mantendrían en el proceso compositivo evidenciado por dos de sus posibles dibujos (figura 75 y 76) y una pintura (figura 77) similares a esta obra. Los dibujos invertidos (en caso de que sean hechos por Vásquez), con respecto a la obra podrían ser una señal de la búsqueda del pintor para corregir los defectos de su creación por medio de la *visión del espejo*³⁴. Esto evidencia la preocupación por lograr una buena composición (Ortiz 2008, 73). Como se ha visto, Gregorio Vásquez es un pintor que se aleja cada vez más de la estampa como para llegar a versiones más libres resultado de la reflexión sobre su quehacer pictórico³⁵.

Una de las hipótesis sobre esta pintura es que estaba basada en *El Lavatorio* pintado por *Il Tintoretto*. Esta creencia fue un argumento utilizado por Pizano para afirmar que Gómez de Sandoval habría visitado El Escorial en su nuevo viaje a España. Según él, allí habría obtenido una estampa hecha a partir de la obra del veneciano que presuntamente dio a Vásquez para que la utilizara en la realización de esta pintura (Pizano 1985, 68).

Esta obra es un recordatorio sobre la preparación para celebrar la Misa y la disposición para comulgar, debido a que Cristo insiste en lavar los pies a san Pedro antes de la Última Cena. Lo que significa que para tomar la comunión se debe pasar por las aguas de la penitencia (Ávila 1596, 330) (Prieto 1622, 28) (Torres 1665, 232-233). Debido a esta significación la pintura estuvo del lado sur del crucero de la capilla, como se ve en la fotografía de Gumersindo Cuéllar

33 Este aspecto es aún más evidente en *La Cena Eucarística*, cabe mencionar que los dibujos de *El Lavatorio* conservados en el Museo de Arte Colonial de Bogotá también reproducen las facciones de estos apóstoles.

34 Esta técnica posibilitaba encontrar los defectos de una obra invirtiéndola por medio de un espejo o haciendo el dibujo en un lado del papel para corregirlo en el otro (Ortiz 2008, 73).

35 Posiblemente el autor realizó ejercicios para decidir la composición definitiva, pudo realizar *El Lavatorio* del Museo Colonial como un bosquejo.



Fig. 72. Gregorio Vásquez (Atrib.) *El Lavatorio*, óleo sobre lienzo, 293 x 560 cm. 1692-1696, colección de la Capilla del Sagrario de Bogotá.



Fig. 73. Hieronymus Cock. *El Lavatorio*, grabado, 35,5 x 57,5 cm. 1557-1564, Museo Británico.



Fig. 74. Philips Galle y Johannes Stradanus. *El Lavatorio*, grabado, 19,5 x 26,4 cm. 1585-1586, Museo de Bellas Artes de San Francisco.



Fig. 75. Gregorio Vásquez (Atrib.)
¿Dibujo para *El Lavatorio*?, pigmento
sepia aglutinado con aceite sobre
papel, 31 x 40 cm. Siglo XVII-
XVIII, Museo de Arte Colonial,
Bogotá.



Fig. 76. Gregorio Vásquez (Atrib.)
¿Dibujo para *El Lavatorio*?, pigmento
sepia aglutinado con aceite sobre
papel, 31 x 40 cm. Siglo XVII-
XVIII, Museo de Arte Colonial,
Bogotá.



Fig. 77. Gregorio Vásquez (Atrib.) *El Lavatorio*, óleo sobre lienzo, 38 x 78 cm. 1692-1696, Museo de Arte Colonial, Bogotá.



Fig. 78. Anónimo santafereño. *El lavatorio*, óleo sobre lienzo, 211 x 505 cm. Siglo XVIII, Museo de Arte Colonial, Bogotá.

(figura 97) pues allí, donde se ubica la entrada a la sacristía, es por dónde ingresa el presbítero a prepararse para la celebración eucarística. La obra tuvo eco en un pintor anónimo de Santafé que tomó varios elementos de ésta en su versión (figura 78).

4.1.1.9. LA CENA EUCARÍSTICA

El momento de la consagración del pan y el vino, representado en esta obra se menciona en Mateo 26, 18-28; Marcos 14, 12-25 y Lucas 22, 7-20. Podría decirse que esta es la obra culmen la serie, puesto que las demás apuntan a lo que sucede en ella (figura 79).

Esta pintura de Vásquez podría estar hecha a partir de algunos elementos de un grabado de Matthae Merian (figura 80) como la posición del servidor que sostiene la bandeja y la jarra a sus pies, presente en las representaciones de la Última Cena desde la Edad Media (Trens 1952, 99). De haber utilizado esta estampa como base, el pintor habría modificado la posición de san Judas y el apóstol que está a su lado. También intercambió la posición de san Pedro y san Juan y mantuvo expresión corporal del último. La sobriedad de la mesa de Vásquez da protagonismo al pan y al vino. La supresión del cordero responde a que fue consumido en *La Cena Legal*.



Fig. 79. Gregorio Vásquez (Atrib.) *La Cena Eucarística*, óleo sobre lienzo, 293 x 560 cm. 1692-1696, colección de la Capilla del Sagrario de Bogotá.



Fig. 80. Matthae Merian. *La Cena Eucarística*, grabado, 41 x 97.8 cm.



Fig. 81. Bernard Picart (a partir de Charles le Brun). *L'Esperance*, grabado, 16 x 9 cm. 1698, Biblioteca de la Universidad McGill, Toronto.



Fig. 82. Gregorio Vásquez (Atrib.) *La Cena Eucarística* (detalle de apóstol), óleo sobre lienzo, 293 x 560 cm. 1692-1696, colección de la Capilla del Sagrario de Bogotá.



Fig. 83. José de Ribera. *San Pedro*, óleo sobre lienzo, 75 x 64 cm. 1630-1635, Museo del Prado, Madrid.

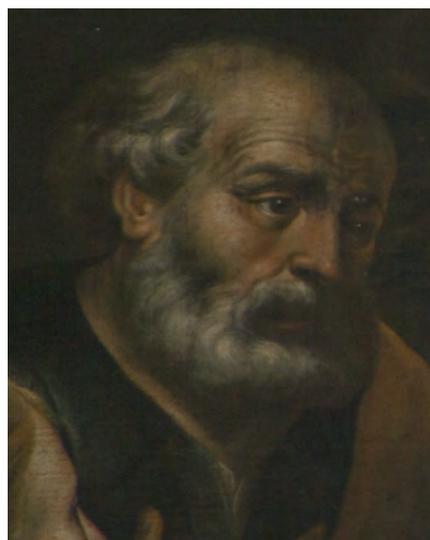


Fig. 84. Gregorio Vásquez (Atrib.) *La Cena Eucarística* (detalle de san Pedro), óleo sobre lienzo, 293 x 560 cm. 1692-1696, colección de la Capilla del Sagrario de Bogotá.



Fig. 85. José de Ribera. *San Bartolomé*, óleo sobre lienzo, 77 x 64 cm. 1630-1635, Museo del Prado, Madrid.



Fig. 86. Gregorio Vásquez (Atrib.) *San Bartolomé*, óleo sobre lienzo, 57 x 43cm. 1690-1704, Museo de Arte Colonial, Bogotá.



Fig. 87. Gregorio Vásquez (Atrib.) *La Cena Eucarística* (detalle del apóstol Bartolomé), óleo sobre lienzo, 293 x 560 cm. 1692-1696, colección de la Capilla del Sagrario de Bogotá.



Fig. 88. José de Ribera. *Santiago el mayor*, óleo sobre lienzo, 78 x 64 cm. 1630-1635, Museo del Prado, Madrid.



Fig. 89. Gregorio Vásquez (Atrib.) *Santiago el mayor*, óleo sobre lienzo, 56 x 41 cm. 1690-1704, Museo de Arte Colonial, Bogotá.



Fig. 90. Gregorio Vásquez (Atrib.) *La Cena Eucarística* (detalle del apóstol Santiago), óleo sobre lienzo, 293 x 560 cm. 1692-1696, colección de la Capilla del Sagrario de Bogotá.

Uno de los apóstoles tiene una expresión cercana a *La Esperanza* en le Brun (figura 81 y 82) que según él se da cuando se desea un bien, y hay posibilidad de obtenerlo (Picart 1698, 23), lo que está en consonancia con el bien obtenido con el cuerpo y la sangre de Cristo. Los rostros de san Pedro, (figura 84) san Bartolomé (figuras 86 y 87) y Santiago el mayor (figuras 89 y 90) fueron hechos a partir de alguna versión llegada al Nuevo Reino de Granada de estos apóstoles pintados por José de Ribera (figuras 83, 85 y 88)³⁶. Esto demuestra la utilización de recursos fiables por parte del pintor para sus composiciones, por lo que en ninguno de los casos descritos anteriormente podría tratarse de simples copias al existir la preocupación por construir una historia en medio de una atmósfera (Rideal 2016, 22).

Esta pintura enfatiza la doble naturaleza eucarística: temporal en el pan y el vino, y eterna en el cuerpo y la sangre de Cristo (Rodríguez 2012, 26). En este sentido se da la operación con mayor contenido metafórico de la serie en la que lo visible aloja lo invisible (Rodríguez 2012, 143).

En la obra se ve un aparador de platería³⁷, que denota el aparato del recinto donde se celebró la cena, lugar que no pertenecía a Jesús ni a sus discípulos, sino a un hombre que facilitó un espacio grande y amoblado en su casa (Marcos 14, 15 y Lucas 22, 12). La riqueza representada se contrapone a la pobreza con que nació Cristo y es señal de la magnificencia con que se debe celebrar la Eucaristía (Trens 1952, 13). Por lo tanto, la presencia de objetos suntuarios justificaría la magnificencia de la Capilla del Sagrario. Esta ostentación estaría relacionada también con el hecho de que la devoción eucarística gozó de gran propaganda después del Concilio de Trento (Fernández, La serie de pinturas 2003, 31), según éste, la Eucaristía fue instituida en la Última Cena cuando Cristo, después de bendecir el pan y el vino, dijo a sus discípulos que les daba su cuerpo y su sangre (López 1785, 132). Este principio fue justamente el que representó Gregorio Vásquez en su obra.

4.1.1.10 LA ORACIÓN EN EL HUERTO

Esta obra representaba el momento en que Jesús oraba en Getsemaní. La historia es recogida en Mateo 26, 36; Marcos 14, 26; Lucas 22, 39 y Juan 18, 1. Además de un fragmento de la obra, existe la descripción que hizo Groot del cuadro, quien lo conoció antes de su pérdida en el temblor de 1827:

36 Dos pinturas de estos apóstoles atribuidas a Vásquez y más cercanas a la composición de Ribera pertenecen al Museo de Arte Colonial de Bogotá. La segunda edición del catálogo de Pizano tiene ilustraciones de otros tres apóstoles hechos por Vásquez con medidas similares en colección particular (Pizano 1985, 106-108) por lo que pudieron ser parte de un apostolado. Dicha autoría se ha querido problematizar argumentando que las obras son tan similares a las pinturas del Españoleto, que Vásquez quien al parecer nunca viajó a Europa no pudo conocerlas. No obstante pinturas hechas a partir de los apóstoles de Ribera pudieron exportarse al Nuevo Reino y ser conocidas por el pintor que por algún motivo pudo usarlas como modelo para su trabajo. La utilización de estampas podría descartarse ya que se usaron los mismos colores. Estas obras pudieron gozar de la fortuna suficiente para que Vásquez decidiera incluir estos rostros en la obra del Sagrario y hacer algunas modificaciones.

37 Estos aparadores tenían un carácter efímero y se montaban en celebraciones especiales. Su propósito era exponer las pertenencias más preciadas de los anfitriones. Sus antecedentes vienen desde la exhibición de botines de guerra y los *gazophylacium* del templo de Jerusalén. (Curiel 2014, 187).

Puso en juego tres luces en este cuadro: la de un rompimiento, de gloria que viene a dar de frente sobre la noble y bellísima imagen del Salvador: la de la luna que se ve, allá entre algunas nubes; y la de las hachas y linternas que trae la comitiva de Judas. En la expresión del Señor se veía la majestad divina, aunque eclipsada bajo el velo de la humanidad paciente en agonía. Todavía se notan mil bellezas en los fragmentos que se conservan. El colorido vigoroso y empastado, pero sin grosuras de color, hace ver unas carnes frescas y robustas. Un coro de angelitos que forman en el aire como una guirnalda con sus cuerpos todos enlazados entre sí, trayendo la cruz, dan a conocer la idea poética del artista al mismo tiempo que su pericia y magisterio en el dibujo, pues parece que quiso en esta vez jugarse con los escorzos burlándose de todas sus dificultades, y así en cada figura y en cada parte de ellas los hay tan atrevidos y difíciles, que viéndolos de cerca, el ojo vulgar no puede darse razón de lo que ve, y el artista admira tanta inteligencia; más al verlos de lejos todos comprenden lo que es, todo es fácil, natural y hermoso. Hay un ángel que se ve por las plantas de los pies que se proyectan sobre el mismo cuerpo que cubre casi toda la cabeza. De cerca es una cosa informe, pero al alejarse, la deformidad desaparece como por encanto y parece que aquel cuerpo está atravesando el lienzo. Se diría que Vázquez tuvo la misma idea que Robusti en su San Marcos librando al esclavo.

Los Apóstoles unos dormidos, y otros cabeceando mancornados en diversas y difíciles actitudes; unos participan de una luz; otros de dos a un mismo tiempo produciendo diversos accidentes y contrastes. Vázquez supo valerse de estas luces para hacer que se vieran ciertas figuras o partes de ellas, que en la oscuridad de la noche habían quedado perdidas. A lo lejos tocando el segundo término, se ve a Judas guiando a los ministros, criados y soldados de la casa del Sumo Sacerdote con sus faroles, hachas y armas. Se nota que vienen resueltos y confiados, y en Judas la satisfacción y actividad de un traidor que parece viene dando ya sus instrucciones sobre lo que debe hacerse. Estas figuras, unas tienen luces fuertes que reciben de las que traen en las manos; otras la reciben de la pálida luna, y otras de ambas. Hay un contraste muy significativo en este cuadro, y es el que presenta el movimiento y actividad de este grupo con la profunda quietud del que forman los compañeros de Cristo. El conjunto es tan bello como los detalles; el tono sombrío de una noche de luna, pero nublada, que atraviesa sus escasas luces por entre frondosos árboles que se proyectan tan oscuros sobre el cielo; todo esto forma un conjunto melancólicamente poético. Yo siempre he juzgado este cuadro como una de las obras maestras de Vázquez, y su pérdida como la más lamentable. (Groot, Noticia biográfica 1858, 21-23)

En lo que parece ser un fragmento de la obra (figura 91) logra verse el ángel que consuela a Cristo (Lucas 22, 43) y le entrega la copa. En el lienzo aparecen otros ángeles con elementos pasionarios. La obra tiene sentido en la serie en tanto es un momento ligado a la pasión y el sacrificio de Cristo conmemorados en la celebración eucarística (Bazarte, *Los costos de la salvación* 2001, 107)³⁸. La oración, motivo de la obra, es principio del conocimiento eucarístico, porque la Eucaristía es herencia de la oración de Cristo y por lo tanto es necesaria para conocer y gozar del Pan eucarístico (Torres 1665, 3-4).

³⁸ Santo Tomás de Aquino fue enfático en la relación de la Eucaristía con la Pasión. Este sacramento tiene la virtud de unir al ser humano al dolor y muerte de Cristo (*S. T. IIIa.*, q. 73, a. 3 *ad 3um*)



Fig. 91. Gregorio Vásquez (Atrib.) *Fragmento de La Oración en el huerto*, Óleo sobre lienzo, 1692-1696, colección de la Capilla del Sagrario de Bogotá.

4.1.1.11. LOS DOCTORES DE LA IGLESIA CON EL SANTÍSIMO SACRAMENTO

De esta pintura no hay representación gráfica que dé idea de cómo pudo ser, lo que se sabe de ella es lo que dice Groot al referirse a los cuadros destruidos en el temblor de 1827: “Había otros tres de iguales dimensiones en las paredes que están entre el sagrario y la sacristía; uno representaba el Sacramento y los doctores principales que han escrito sobre la Eucaristía (...)” (Groot, *Historia Eclesiástica y Civil* 1869, 328)³⁹. A partir de esta descripción no queda claro si la obra representaba sólo a los cuatro padres de la Iglesia Latina en compañía de la Eucaristía, de forma similar al lienzo perteneciente al Museo Iglesia Santa Clara donde aparece la Inmaculada Concepción (figura 92), o si, a mi modo de ver la opción más viable, en la pintura figurasen más doctores tal y como se representa en uno de los tapices del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (figura 93)⁴⁰ y en la *Alegoría del triunfo de la Eucaristía* de Francisco Herrera el mozo (Figura 94). En los que además de san Agustín, san Ambrosio, San Gregorio y san Jerónimo aparecen santo Tomás de Aquino y san Buenaventura, doctores, que ofrecieron sustento doctri-

³⁹ Groot en su biografía de Vásquez se refiere a la obra como “Doctores de la Iglesia” (Groot, *Noticia biográfica* 1858, 21)

⁴⁰ La inclusión de santa Clara en esta obra tendría que ver con el hecho de que la comunidad de este cenobio está integrada por clarisas. Así mismo existen episodios de la vida de la santa que la ligan a la Eucaristía.



Fig. 92. Anónimo santafereño *Inmaculada Concepción con los cuatro padres de la Iglesia Latina*. 1673 (Fechado) 181 x 135 cm. Óleo sobre tela. Museo Iglesia Santa Clara, Bogotá.



Fig. 93. Jan II Raes, Hans Vervoert y Jacques Fobert a partir de Peter Paul Rubens. *Los defensores de la Eucaristía*, lana y seda, 500 x 485 cm. 1625-1633, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.



Fig. 94. Francisco de Herrera *El mozo. Triunfo de la Eucaristía*, óleo sobre tela. 1655 - 1656, colección del Sagrario de la Catedral de Sevilla.

nal a la Eucaristía. Antonio Velázquez los compara con antorchas puestas sobre el candelero que alumbran la Iglesia como el lucero de la mañana (Velázquez 1666, 4). No en vano Fray Cristóbal de Torres atribuye a santo Tomás de Aquino una Lengua Eucarística (Torres 1665, 8).

El hecho de que esta pintura se encontrara en la testera sobre la sacristía podría depender de la relación de este recinto con el corazón de los doctores (Estrada 1986, 378). Esto debido a que en las sacristías se guardan los objetos de culto. De igual forma son símbolo del vientre virginal de María, pues el sacerdote al revestirse en este recinto encarna la figura de Cristo. Por lo tanto, la sacristía es donde se guardan las riquezas de la iglesia, lo que se relaciona con el *gazophylacium* del templo de Jerusalén, significación de los doctores llenos de la riqueza de la sabiduría y la ciencia (San Gregorio. Homilías sobre la visión de Ezequiel, L. II H. 6, 2).

La influencia de los doctores en la serie eucarística del Sagrario de Santafé está en los temas y los posibles mensajes de las corrientes de la teología patristica de la imagen fundadas en san Agustín y santo Tomás de Aquino. Estas se asocian a las potencias del alma de san Buenaventura: memoria, entendimiento y Voluntad (evocar, educar y conmover) (J. González 2015, 281).

La memoria, permite por medio de la representación visual de los misterios de la fe, la evocación de sus conceptos a partir del recuerdo de sermones y autos sacramentales donde el fin, en este caso, es el esclarecimiento de conceptos teológicos complejos relacionados con la eucaristía.

El entendimiento se enfoca en las imágenes de carácter didáctico, como aquellas con temática histórica relacionada con el Antiguo y Nuevo Testamento. Su propósito es instruir al espectador por medio de lo representado en las pinturas, sobre el decoro en el culto eucarístico, la debida disposición para comulgar y la frecuencia con que debe hacerse.

La voluntad se relaciona con el devoto y se centra sus emociones, que en este caso se relacionan con la sensibilidad debida a una escena como *La oración en el Huerto* donde Cristo acepta su destino en favor de la humanidad; la alegría demostrada por el rey David ante el Arca de la alianza y la gratitud debida a Cristo por permanecer presente en las formas del pan y el vino consagrados (J. González 2015, 282).

4.1.2. DISCURSO EUCARÍSTICO Y MONARQUÍA ESPAÑOLA EN EL SAGRARIO DE SANTAFÉ.



Fig. 95. Anónimo, *Escudo español*. 1689, Piedra labrada. Capilla del Sagrario de Bogotá.

Luego de abordar cada una de las escenas de la serie eucarística del Sagrario de la Catedral de Santafé, existen elementos que permiten pretender reconstruir su discurso total, en concordancia con otras obras del recinto. Se ha visto, según Zamora, que en 1696 la fachada se encontraba terminada, también las pinturas sacramentales, así como la estructura del sagrario. No hay en ese momento noticia del púlpito (Figura 97), por lo que no se sabe si en su momento la capilla estaba desprovista de él o si era poco merecedor, pues el fraile describe aquello que más llama su atención. De todas formas no deja de ser interesante el hecho de que la escultura de san Juan el Bautista en el tornavoz del púlpito señale hacia el lugar donde se ubicaba el tabernáculo. Recuerdo de la frase

expresada por el santo cuando vio a Cristo “Este es el cordero de Dios, el que quita el pecado del mundo” (Juan 1, 29) (Sanz, Guía de la capilla 1968).

El discurso de la capilla tiene una carga política que inicia desde su fachada y está presente en al menos en tres elementos:

El primero es su portada, donde está labrado el escudo español (figura 95), símbolo de la presencia del Rey en la España ultramarina. La documentación de archivo sobre heráldica real en Santafé es escasa, sin embargo existe una Real Cédula relacionada con este tema. En ella el 10 de junio de 1696, el Rey expresa con respecto a las fundaciones betlemitas: “En aquel Reino se pongan mis armas reales en la forma se estila en todas las partes donde soy patrón”⁴¹. Según el Diccionario de Autoridades, Patrón es “defensor, protector o amparador.” (Real Academia Española 1969, 166) Por lo que el escudo en la fachada de la capilla es signo de la devoción eucarística de la casa Habsburgo.

Esta devoción tomó fuerza en los siglos XVI y XVII cuando el auge de la Contrarreforma condensó el establecimiento del Concilio de Trento y sus ecos en América con Concilios provinciales. España aprovechó las bondades de la imagen, para la protección y la propagación de la fe católica, y para reafirmar su presencia en todos sus dominios mediante retratos, escudos y emblemas en espacios públicos tanto civiles como eclesiales (Mujica 2008, 1104). Esta labor, terminó asociada a la defensa de la Eucaristía y la Inmaculada Concepción (figura 96), por lo que las iconografías asociadas a estas devociones tuvieron una amplia difusión en la península y en el continente americano donde la necesidad de fomentar la lealtad al Rey era imperiosa. En ese sentido la grandeza del imperio hispano dependió en gran medida de la piedad católica de los príncipes nobles y vasallos. (Mujica 2008, 1115)

⁴¹ AGNC, Reales Cédulas, f. 18v.



Fig. 96. Pedro Villafranca. *Mariana de Austria entrega la corona a Carlos II*, Grabado, 1672, Biblioteca Nacional de España.

La difusión monárquica en el contexto de Santafé podría relacionarse con la preocupación del Rey por asuntos que podrían afectar su autoridad, como el exceso de palabras en un sermón predicado en 1655 por el doctor don Juan González Gutiérrez cura rector de la Catedral de Santafé y su omisión del trato “MPSr”⁴²; la desobediencia del Cabildo Eclesiástico de Santafé al presidente de la Audiencia, “representación de la “Real persona”⁴³ y el ingreso de religiosos extranjeros, de la orden de san Agustín al Nuevo Reino de Granada sin autorización real en 1686⁴⁴.

La defensa de la Eucaristía en la Casa Habsburgo, estuvo fundamentada en la leyenda de Rodolfo I de Alemania quien se encontró con un sacerdote que caminaba llevando viático a un agonizante, éste estaba imposibilitado para seguir su camino pues había un río de por medio. Rodolfo facilitó su caballo al sacerdote y renunció a montarlo de nuevo por haber tenido el privilegio de llevar al Señor. Algunos manuscritos relacionan esta leyenda con la profecía de una monja que

anunció a Rodolfo I el esplendoroso futuro de la casa austriaca, otros posteriores dirían que la profecía sería pronunciada por el mismo sacerdote con el viático (Rodrigues-Moura 2004, 13).

El acto de Rodolfo I fue imitado por Carlos V, Felipe II, Felipe III y Felipe IV, Incluso Carlos II –Monarca reinante durante la construcción y finalización de la Capilla del Sagrario de Santafé– le ofrecería su carrosa (Recio 2013, 271).

La leyenda del Rey Rodolfo fue conocida en Santafé, así como la renovación de esta en la persona del Rey Carlos II. El arzobispo Urbina en la acusación que hizo a dos funcionarios reales por no arrodillarse en la fiesta de *Corpus Christi* dijo al respecto:

Si vuestros Reales Ministros son la representación de la Majestad Austriaca, y la piedra fundamental, sobre que se erigió y elevó a la más poderosa y católica Monarquía de la Europa, fue aquel profundo cimiento del Archiduque Rodulpho en la más rendida veneración de este Augustísimo Sacramento, ¿cómo en su más célebre, y público culto le denegaran la genuflexión, acto tan debido a la Virtud de la Religión, como protestación de su fe? [...] A esta imitación todos los Monarcas Austriacos han librado la celebridad de su mayor potencia en su más humilde rendimiento a nuestro Soberano Dios Sacramentado; ninguno mejor que vuestra alteza lo sabe, y así me abstraigo de ejemplares, pero no me negaré a los más plausibles repetidos por Vuestra Alteza en nuestro original Monarca Señor Carlos Segundo que Dios guarde que al encontrar en una calle de Madrid a un Sacerdote, que llevaba en sus manos el viático a un enfermo, impetuosamente piadoso se arrojó del coche, y entrando en él al Sacerdote, y Sacristán, fue reverentemente acompañado al estribo, hasta que dejó encerrado en su Sagrario a este Eucarístico Sacramento⁴⁵.

42 AGNC, Sección Colonia, Fondo Miscelánea, legajo 65, orden 58 f. 753r (Foliación con sello).

43 AGNC, Reales Cédulas, folio 124, f. 124r la cédula tiene fecha de 20 de agosto de 1656.

44 AGNC, Reales Cédulas, Folio 157, f. 62r.

45 AGNC, Sección Colonia, Fondo Asuntos Civiles, Sub-fondo Asuntos Civiles Cundinamarca: Tomo 45 f. 383r – 383v.

La preferencia de la Monarquía por la Eucaristía tuvo sus efectos en la Santafé de inicios del siglo XVII cuando el rey Felipe III por Real Cédula pidió al arzobispo Arias de Ugarte que en su iglesia y en las del arzobispado se oficiara una misa todos los jueves con gran solemnidad al Santísimo Sacramento en la que se le pidiera el aumento de su divino misterio para bien de la Iglesia⁴⁶. Esto estaría relacionado con uno de los desagravios que debían realizarse al Santísimo Sacramento: la promoción de su veneración. Tarea en la que debían trabajar los monarcas austriacos debido a la larga tradición que habían tenido en este menester. Entre los beneficios de este desagravio, estaba la feliz sucesión de las casas reales, lo cual probablemente estaría relacionado con la condición de Carlos II. Además el trabajo de los monarcas a favor del culto evitaba todos los males del alma y del cuerpo (Pascual 1687, 35 - 44).

El segundo elemento alusivo a la monarquía está representado en la propia serie eucarística con la obra *David danzando ante el Arca de la Alianza*. El Rey bíblico era ejemplo de monarcas al trabajar por la honra del Arca. David al ver que ésta no recibía el culto debido decidió hacerle en su casa el mejor tabernáculo. Para ello se ayudó de los capitanes y los integrantes del concejo. Luego todos fueron por el Arca con gran alegría tocando diversos instrumentos. De lo anterior se desprende que el Rey sea modelo en la devoción y sea tarea suya establecer un lugar digno para el culto eucarístico. También debía ser él quien animara a los eclesiásticos a llevar el viático con la santidad debida y a realizar un templo digno al Señor (Ávila 1596, 609 - 641). Esto exhibe varias coincidencias entre la historia del soberano y Gómez de Sandoval, pues él como capitán favoreció una devoción real e impulsó el levantamiento de la capilla en favor de la promoción y decencia del culto, y del transporte del viático.

A partir de lo anterior surgen varios cuestionamientos: ¿Quién diseñó la serie conoció la obra de san Juan de Ávila?, ¿Existió la intención de hacer un símil entre los capitanes del Rey David y el capitán Gabriel Gómez, impulsor de la capilla y por lo tanto de una devoción real? ¿Está relacionada la pintura del Rey David con el proceso de creación de la nueva Capilla del Sagrario de Bogotá? Hay algo que podría ser genuino, y es el aprecio de Gómez por el monarca, pues luego de su muerte, se evaluó entre sus pinturas un retrato del Rey en cinco pesos⁴⁷.

Por último el Sagrario se convirtió en un lugar importante para las devociones reales entre el siglo XVIII y XIX al dedicarse a la devoción eucarística, sustentada por el discurso de la serie y razón de ser del recinto. También fue espacio para la devoción a san José respaldada por la Real Cédula de 1679 en la que Rey Carlos II anuncia a los virreyes, audiencias, gobernadores, obispos y cabildos eclesiásticos y seculares su patronato sobre los dominios españoles mediante la copia de un breve de Inocencio XI⁴⁸. Esto hizo que la devoción al santo aumentara y que en 1745 varios devotos⁴⁹ lo reconocieran como patrono suyo e hicieran donaciones para mantener las misas oficiadas el 19 de cada mes en su altar del Sagrario de la Catedral⁵⁰. La devoción a san José fue en crecimiento pues en 1779 Francisco de Vergara, pidió autorización para coronar la

46 AGNC, Sección Colonia, Fondo Miscelánea, legajo 137, orden 14 f. 60r (Foliación con sello). El documento tiene fecha de febrero de 1619.

47 AGNC, Sección Notarías, Fondo Notaría 3ª. Volumen 128 f. 355r.

48 BLAA, Número topográfico MSS4219, documento 1, sin foliación.

49 Para mayor información sobre la función política de san José revisar los trabajos de Jaime Cuadriello (Cuadriello, San José en tierra de gentiles 1989) Irma Barriga (Barriga 2010), y Alejandro Andrade, (Andrade 2016).

50 BLAA, Número topográfico MSS4219, documento 3, sin foliación.



Fig. 97. Gumersindo Cuéllar, *Capilla del Sagrario, Interior, Foto 1*. Ca. 1930, negativo, 9 x 15 cm. Colección fotográfica Gumersindo Cuéllar – Banco de la República de Colombia.



Fig. 98. Luis Ramos y Octavio Núñez, *Capilla del Sagrario* (detalle donde se observan los nichos vacíos). Ca. 1938, Fotograbado.

imagen, tanto en pinturas como esculturas con corona imperial⁵¹. Hasta principios de siglo XX había un altar dedicado al santo coronado, aunque parece que la imagen no era la venerada en el siglo XVIII (figura 97).

La capilla sirvió también al culto de la Inmaculada Concepción, en 1813 se registra la realización de un octavario en su honor.⁵²

⁵¹ *Ibíd.*, documento 6, sin foliación.

⁵² *Ibíd.*, documento 10, sin foliación.



Fig. 99. Gumersindo Cuéllar, *Capilla del Sagrario, Altar Mayor Foto 2.Ca.* 1930, Negativo, 9 x 15 cm. Colección fotográfica Gumersindo Cuéllar – Banco de la República de Colombia.



Fig. 100. Janeth Buitrago y Camilo Arismendy, *Interior de Capilla del Sagrario*, 2018, Fotografía digital.

Finalmente, de acuerdo a la idea del Sagrario como recinto destinado a las devociones reales, no deja de llamar la atención que Simón Bolívar ordenase hacer el *Te Deum* por la independencia en este lugar. El acto se llevó a cabo el 15 de agosto de 1819 y asistieron a él, el cabildo, las comunidades religiosas y los jefes y oficiales del ejército (Groot, *Historia Eclesiástica* 1869, 15).

Además del escudo español, la fachada posee un ángel sosteniendo un corazón con una hostia adentro, que junto con un manojo de espigas de trigo hacia arriba y racimos de uvas a los lados en su conjunto forman un ostensorio como signo del sacramento al cual está dedicada la capilla. La estructura del vaso litúrgico representada en la fachada comparte elementos comunes con la estructura de algunas custodias neogranadinas: una base irregular, un ángel sosteniendo el viril y las uvas y hojas de parra rodeándolo.

La Anunciación de la fachada, fue agregada en el proceso de restauración de la capilla entre 1958 y 1960. En los nichos donde se encuentran ahora estos bajorrelieves (Fig. 98), dice Bernardo Sanz que habían letreros pintados con barniz rojo, al igual que en el friso de arriba (Sanz, *La capilla del Sagrario* 1957, 16). Al parecer en los nichos se encontraban las inscripciones “SERVIR A DIOS REINAR ES” y “HONOR Y GLORIA SOLO A DIOS”. Lo que estaría en concordancia con la piedad austriaca, que al proponerse como servidora de la Eucaristía confirmaría su reinado. El tercer letrero decía: “La primera piedra de esta iglesia se puso en 1660” (Posada, *Epigrafía bogotana* 1920, 694).

Del nártex no hay referencia en la descripción de Zamora. Posiblemente en su momento no estuvo en las condiciones en las que hoy se encuentra, además existe referencia de él hasta el siglo XVIII.

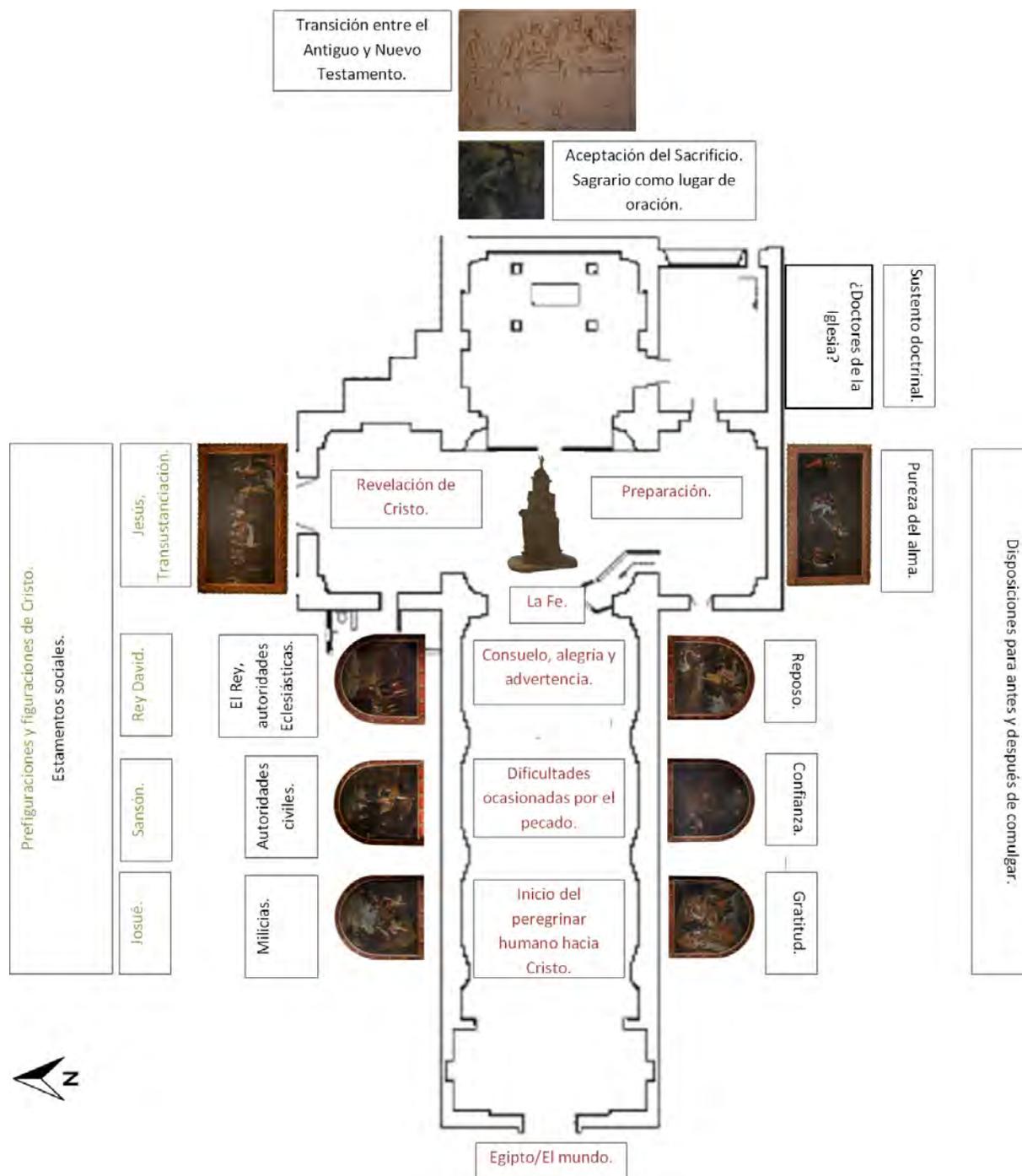


Fig. 101. Planta de la Capilla del Sagrario (levantada por Alejandro Rojas) con las posibles ubicaciones originales de la serie eucarística de Gregorio Vásquez.

En la nave de la capilla (figura 101) se ubican seis pinturas del Antiguo Testamento. Al parecer las pinturas siguen en sus posiciones originales⁵³, tres en una pared y tres en otra (figura 99 y

⁵³ Soy consciente de que las pinturas pueden cambiarse de lugar, pero la evidencia fotográfica de la permanencia de dos de ellas desde el siglo XIX y XX (figura 99) parece indicar que han estado en sus arcos originales. Por lo que es preciso realizar una propuesta del discurso que éstas, en la ubicación actual podrían proponer al feligrés desde las fuentes consultadas. Al parecer las pinturas pudieron descolgarse en la restauración, encargada a Roberto Pizano antes de su muerte en la que debía “limpiar y arreglar los cuadros y colocarlos”. Al final este proceso

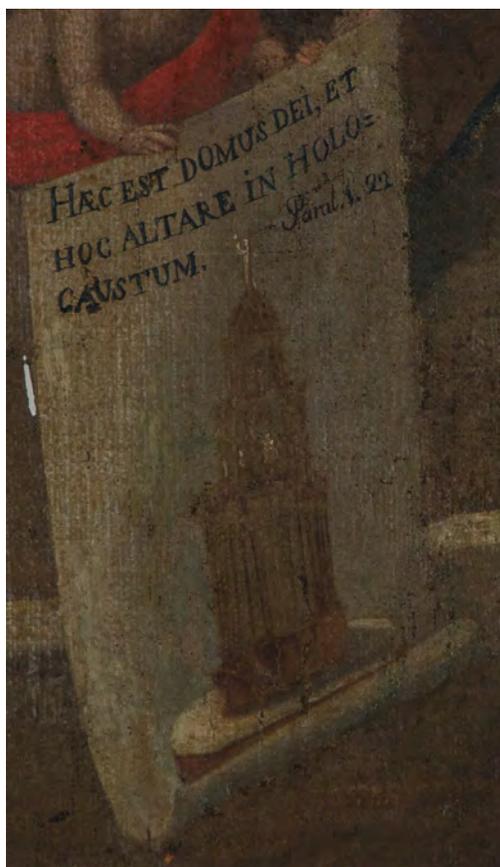


Fig. 102. Anónimo santafereño, *Singular y Divina Providencia sobre la erección de la Capilla del Sagrario de Santañe* (detalle del tabernáculo con la Fe en la cúspide). 1798, Óleo sobre tela. Colección de la Capilla del Sagrario de Bogotá.

100), cuando el visitante del lugar ingresa puede observar del lado sur *La recolección del Maná*, *El sueño del madianita* y *Elías y el ángel*. Los rasgos comunes de dichas historias son los efectos que la Eucaristía tiene sobre el espíritu, es decir, la fortaleza, valentía y la victoria sobre el pecado mortal. De igual manera, este muro habla sobre las actitudes antes, durante y después de la comunión: la preparación y la gratitud por recibir el cuerpo y la sangre de Cristo; la confianza en que el sacramento evitará el pecado mortal, el reposo y la costumbre de comulgar frecuentemente.

En el muro norte se encuentran *El regreso de los exploradores de la Tierra Prometida*, *Sansón y el león* y *David danzando ante el Arca de la Alianza*. Esta pared contiene tres figuras veterotestamentarias que prefiguraron a Cristo: Josué, Sansón y el rey David. Las pinturas podrían dirigirse a los miembros de las milicias y de las autoridades civiles y eclesiásticas que intervinieron en el levantamiento de la Capilla: Josué y Caleb representan a los soldados; Sansón a los jueces y David, antepasado de Cristo, rey ejemplar que promueve el decoro y la dignidad del culto divino al monarca y las autoridades eclesiales. Estas obras recordarían a los miembros de estos estamentos sociales las virtudes que deben poseer y su compromiso con la propagación del culto eucarístico. Cabe anotar que en estas pinturas el alimento no

se hace tan evidente como en las otras tres, quizá para dar protagonismo al personaje imagen de Cristo.

La presencia del Antiguo Testamento en la serie legítima al Sacramento Eucarístico por medio de testimonios pictóricos que indican su anuncio en la historia bíblica, seña del esfuerzo por demostrar la autenticidad de este misterio (Corvera, *La Biblia y su importancia cultural* 2018, 21). Que estén en la única nave de la capilla hasta el crucero tiene como objetivo facilitar al devoto realizar una suerte de peregrinación por la historia de la Antigua Ley hasta a la revelación del Mesías en la Eucaristía. Este peregrinar inicia con el recorrido del pueblo de Israel por el desierto, representado en *La recolección del Maná* y *El regreso de los exploradores de la Tierra Prometida*, que en un sentido profundo podría significar la salida de mundo una vez se ingresa a la capilla, esto en recuerdo de la salida de los israelitas de Egipto. Dicho recorrido tendría dificultades que deberían ser sorteadas como lo hizo Gedeón con los madianitas y Sansón con el león y culminaría con las palabras reconfortantes del ángel que anima a Elías a seguir adelante

fue llevado a cabo por el miembro de la Academia Colombiana de Bellas Artes Pedro Quijano (Roa 1930, 6). Las pinturas fueron intervenidas nuevamente entre 1980 y 1990. Al parecer se respetó la posición original en el momento de volver a colgarse, pues cada obra encaja perfectamente en su espacio y las diferencias entre sus medidas varían por unos cuantos centímetros, por lo que parece difícil que cualquier obra pueda encajar en el lugar de otra sin ninguna modificación al bastidor.



Fig. 103. Juan Antonio de Frías y Escalante, *El triunfo de la fe sobre los sentidos*, óleo sobre lienzo, 113 x 152 cm. 1667, Museo del Prado, Madrid.

y con el júbilo en el culto al Santísimo Sacramento representado en *David danzando ante el Arca de la Alianza*. El devoto también es advertido de las consecuencias del trato indigno a la Eucaristía por medio de la representación de *La muerte de Uzzá*.

Al llegar al tabernáculo se podía ver una estatua de *La Fe* en su cúspide (figura 102), de la que Zamora dice:

A este Sagrario corona una hermosa estatua de la Fe, no sólo para que captivemos nuestros entendimientos en obsequio de Cristo Sacramentado, Misterio de fe, por antonomasia, sino como todas las cosas son posibles al que verdaderamente cree; vemos que un Caballero particular, y que no es mucho su caudal, ha tenido con que hacer un templo, y sagrario que parece obra de milagro⁵⁴ (Zamora 1701, 508).

La presencia de la alegoría sobre el tabernáculo es un recordatorio de su importancia no sólo en el ámbito eucarístico en el que la presencia de Cristo no puede ser verificada por los sentidos, sino por la fe (*S. T. IIIa. q. 75, a. 1, c.*) (Figura 103). También es un ejemplo materializado en la capilla de lo que se puede alcanzar cuando verdaderamente se cree.

⁵⁴ Este apartado podría sustentar la idea de que Gómez de Sandoval, efectivamente no aportó el importe total de los gastos de la obra del Sagrario de la Catedral de Santafé, sino que gracias a su iniciativa pudo llevar a buen término la edificación. De igual manera parece indicar que ciertas representaciones en la capilla hacen alusión a hechos relacionados con su construcción, tal y como se propuso hace unas páginas con *David danzando ante el Arca de la Alianza*.

Detrás del Tabernáculo estuvo *La Cena Legal* (Groot, Noticia biográfica 1858, 21). Según el dibujo, parece que Jesús estaba en el centro de la composición. Lo más posible es que fuera tapado por el tabernáculo, sin que dificultara la comprensión de la pintura, pues Cristo está presente allí. Esta obra como se ha dicho articula el conjunto del el Antiguo Testamento con el del Nuevo. En la pintura se representaba a Jesús siguiendo los preceptos de la Antigua Ley y preparando la nueva Pascua, donde el cordero representa su sacrificio por la humanidad. Cuestión relacionada con *La Oración en el Huerto* pues la agonía de Cristo en Getsemaní es el momento en el que se prepara para su muerte en cruz, relacionada con el sacrificio eucarístico celebrado en el presbiterio. La situación de la pintura en este lugar refuerza al Sagrario como lugar de oración.

Finalmente, en los extremos norte y sur del crucero se encuentran los lienzos que representan *La Cena Eucarística* y *El Lavatorio*, últimas obras en ser vistas por el devoto que debió entender los principales preceptos durante el recorrido del recinto. En ese punto *El Lavatorio* recordaría la limpieza de espíritu y la debida preparación para comulgar, de este modo *La Fe* triunfaría sobre los sentidos para atestiguar el momento culmen de toda la serie: la transustanciación en *La Cena Eucarística*, misterio que inspiró a los doctores de la iglesia, entre ellos a santo Tomás de Aquino, cuyo influjo en la Serie Eucarística parece citar un fragmento del su *Pange Lingua*:

En la cena postrimera/ hasta el fin llevó su amor,/observando todo el rito/ que en la Ley se prescri-
bió./Hizo su cuerpo comida/ y a los doce se entregó./ Con palabra poderosa/ el Verbo Hijo de Dios,/
en su cuerpo y en su sangre,/ pan y vino transformó./ Los sentidos no lo entienden,/ más la fe lo
recibió/ A tan grande sacramento/ rindamos adoración,/ que en figuras anunciando/ plenamente se
cumplió./ Veneremos el misterio/ con la fe del corazón.



CONCLUSIONES

Procurar entender la funcionalidad y la intención detrás de un conjunto pictórico como la Serie Eucarística de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Santafé no es sólo una labor en favor de entender este grupo de obras en su contexto. Es un trabajo que contribuye a una mayor comprensión de la obra del pintor Gregorio Vásquez y a la aportación de nueva información acerca del ejercicio pictórico en la ciudad de Santafé. Lo anterior a partir del estudio directo de la obra, su espacio, sus posibles patrocinadores, diseñadores y usuarios.

Una de las mayores dificultades en el momento de realizar este ensayo tuvo que ver con vacíos en la documentación existente generados por los desafortunados incendios que afectaron tanto archivos civiles como eclesiásticos durante el siglo XX en Bogotá. Estas quemaduras quizá imposibilitaron consultar documentos relacionados con la mayordomía de fábrica de la capilla del sagrario, las cuentas de la cofradía del Santísimo Sacramento de la Catedral de Santafé, el cabildo de la Ciudad, etc.

Ante tales lagunas, propósitos como el de esclarecer con la mayor seguridad posible aspectos como el patrocinio, diseño y consumo de la obra, se convirtieron en hipótesis sobre el papel del capitán y sargento mayor Gabriel Gómez de Sandoval, los canónigos de la catedral, el arzobispo fray Ignacio de Urbina, los capellanes de El Sagrario, el pintor Gregorio Vásquez y las prácticas de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la Catedral de Santafé.

Estas hipótesis sin embargo motivaron a ahondar, en lo posible, la investigación sobre cada una de las personas mencionadas en el párrafo anterior para al menos deducir el origen de la serie. Esto permitió entender el papel del capitán y al parecer de otros personajes, entre ellos los mercaderes, en la construcción del recinto sacramental de la Catedral, a partir de la devoción, el acrecentamiento del decoro en el culto eucarístico, la ampliación del espacio de reunión de los cófrades del Santísimo Sacramento y en alguna manera la fidelidad a la monarquía. Lo que aunado a la larga tradición cristiana de recurrir al Antiguo Testamento para explicar sucesos ocurridos en el Nuevo Testamento y ejemplarizar formas de comportamiento, y al probable influjo tomista impulsado en Santafé por Fray Cristóbal de Torres, autor de la *Lengua Eucarística*; la doctrina de santo Tomás en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario; la circulación de la *Psalmodia Eucarística* de Fray Melchor Prieto; los tratados eucarísticos de san Juan de Ávila y la predilección del arzobispo Urbina por la *Suma Teológica* del doctor eucarístico, posibili-

tó concebir la Serie Eucarística pintada por Gregorio Vásquez en la década de los noventa del siglo XVII, tiempo para el cual, el pintor gozaba ya de prestigio entre las autoridades civiles y eclesiásticas.

De igual forma este ensayo posibilitó rebatir a partir de la obra de Fray Alonso de Zamora y a obras posteriores a 1706 en el púlpito de la capilla, las presuntas circunstancias en las que el pintor realizó la serie. La estampa a partir de la cual Vásquez pudo construir la composición de *El Lavatorio*, junto con los retratos de san Pedro, san Bartolomé y Santiago el Mayor de Ribera evidenció el complejo trabajo del pintor en la ejecución de las obras, cuestión igualmente reflejada en *La Cena Eucarística* y en *El sueño del madianita*. El hallazgo de la estampa de Cock objetó que *El lavatorio* estuviese basado en la pintura del *Tintoretto* que perteneció en primera instancia al monasterio de *El Escorial*. Teoría que sustentaba la hipótesis del regreso a España de Gómez, donde habría adquirido el presunto grabado para la composición de la obra.

Si bien es cierto que la falta de documentación en archivos limitó los alcances de esta investigación sobre el consumo de la obra, es cierto que el estudio detallado de las pinturas de la serie a partir de grabados como los de Merian, textos como los de santo Tomás de Aquino, Pedro Calderón de la Barca, Miguel Pascual y Antonio Velásquez permitieron no sólo confirmar la relación del conjunto con un discurso eucarístico como ya se ha habido afirmado, sino que lo ratificó como articulador de una disertación específica en torno a la Eucaristía, a partir de un ejercicio memorístico de reflexión surgido posiblemente a partir de las prácticas devocionales llevadas a cabo en esta capilla. En ese sentido es posible deducir la función para la que eran destinadas las obras del sagrario, similar en algunos casos a la de los autos sacramentales, era la enseñanza de conceptos eucarísticos ejemplarizados por medio del Antiguo y el Nuevo Testamento.

En ese sentido los espectadores, fieles de todas las esferas civiles y eclesiásticas, acogían en cada una de las obras recordatorios de tres aspectos: el anuncio de la Eucaristía en la historia sagrada antes del nacimiento de Cristo; la actitud que debe tenerse antes, durante y después de la comunión y el compromiso con el culto eucarístico. En su conjunto, esta investigación propone a la serie como un grupo de obras que acompañan al devoto en un peregrinar que lo prepara en la fe hasta llegar a la Transustanciación. Dicha configuración confirmó la hipótesis de la presencia de una persona, con los conocimientos teológicos suficientes, en la dirección de la obra pictórica de Vásquez para la capilla, tal y como ocurrió en las series de Sevilla y Jaén.

Los hallazgos realizados en torno a esta serie de pinturas no sólo permiten ahondar en la comprensión de las series eucarísticas. También insisten en el hecho de que Santafé gozaba de una tradición local reconocida por los mismos pintores y comitentes demostrada en las referencias al conjunto de Nuestra Señora de la Peña, la obra de José de Ribera y del mismo Vásquez, cuestión que debería ser atendida más adelante por quienes investigan la pintura y la escultura producida en el Nuevo Reino de Granada. Así mismo cabe recordar que estas expresiones no surgen únicamente del pintor y las estampas, pues como se planteó en este caso, tanto los tratados eucarísticos, el auto sacramental, la emblemática, las disposiciones reales, los comitentes y patrocinadores influyeron en la configuración de una obra en la que el pintor se encargó de hacer

legibles postulados eucarísticos mediante su habilidad en el arte de la pintura. En ese sentido se incita a ampliar siempre que se pueda, el espectro de fuentes para la investigación del arte del Nuevo Reino de Granada.

Cabe anotar que las ideas de esta serie serían retomadas por el pintor Ricardo Acevedo Bernal encargado de los arreglos de la capilla a principios del siglo XX (Roa 1930, 6), quien pintó para las pechinas de la cúpula del Sagrario catedralicio *El sacerdocio de Aarón* y *El sacerdocio de Melquisedec* hacia la nave y *La Cena de Emaús* y *La pesca milagrosa* hacia el presbiterio, muestra de que además de complementar el programa pintado por Vásquez, el pintor identificó la forma en que los temas estaban distribuidos en el recinto, por lo que orientó los temas veterotestamentarios hacia el occidente y los de la Nueva Ley hacia el oriente.



FUENTES

ARCHIVOS

Archivo General de Indias (PARES), España.
 Archivo del Centro Nacional de Restauración, Bogotá.de Sevilla.
 Archivo del Centro Nacional de Restauración – Centro de documentación del Ministerio de Cultura de Colombia.
 Archivo General de la Nación de Colombia.
 Archivo Histórico de la Catedral Primada de Colombia.
 Archivo Histórico de la Universidad del Rosario, Bogotá.

BIBLIOTECAS

Biblioteca Británica.
 Biblioteca Central de Zúrich.
 Biblioteca de la Universidad McGill, Toronto.
 Biblioteca Eduardo Santos – Academia Colombiana de Historia.
 Biblioteca Estatal de Baviera.
 Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.
 Biblioteca Justino Fernández – Instituto de Investigaciones Estéticas – Universidad Nacional Autónoma de México.
 Biblioteca Nacional Central de Roma
 Biblioteca Nacional de Chequia.
 Biblioteca Nacional de Colombia.
 Biblioteca Nacional de España.
 Biblioteca Nacional de Francia.
 Biblioteca Pública de Lyon.
 Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona.
 Biblioteca Pública de Nueva York.
 Universidad Complutense de Madrid.
 Museo Cerralbo, Madrid.

COLECCIONES.

Agustinos Recoletos, Marcilla.
 Archivo del Centro Nacional de Restauración, Bogotá
 Archivo Histórico de la Universidad del Rosario, Bogotá.
 Arquidiócesis de Bogotá.
 Banco de la República de Colombia.
 Biblioteca Central de Zúrich.
 Biblioteca Estatal de Baviera.
 Biblioteca Nacional de Colombia.
 Biblioteca Nacional de España.

Biblioteca Nacional de Francia.
 Catedral Basílica Metropolitana de Santiago de Tunja.
 Catedral de Sevilla.
 Catedral Primada de Colombia.
 Convento de Monjas Clarisas, Tunja.
 Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.
 Museo de América, Madrid.
 Museo de Arte Colonial y Museo Iglesia Santa Clara, Bogotá.
 Museo de Bellas Artes de San Francisco.
 Museo del Prado, Madrid.
 Museo Británico.
 Museo del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, Bogotá.
 Museo del Reino, Ámsterdam.
 Museo Nacional de Colombia.
 Universidad Complutense de Madrid.
 Universidad McGill, Toronto.
 Templo de Nuestra Señora de la Peña, Bogotá.
 Templo de san Francisco, Bogotá.
 Templo de santa Bárbara, Bogotá.
 Templo de santa Clara la Real, Tunja.

REFERENCIAS

FUENTES PRIMARIAS

Álvarez, Joseph. *Hijos de Madrid, Ilustres en Santidad, Dignidades, Armas, Ciencias, y Artes. Diccionario Histórico por el orden alfabético de sus nombres que consagra al Ilustrísimo y nobilísimo Ayuntamiento de la Imperial y Coronada Villa de Madrid*. Vol. 1. Madrid: Oficina de don Benito Cano, 1790. El ejemplar consultado pertenece a la Biblioteca Pública de Nueva York y pude acceder a él gracias al proyecto GoogleBooks.

Ávila, Juan de. *Tercera parte de las obras del Padre Maestro Juan de Ávila, Predicador en el Andalucía dirigidas a doña Beatriz Ramirez de Mendoza condesa de Castellar sta tercera parte contiene 27 tratados del Santísimo Sacramento de la Eucaristía*. Madrid: Casa de Pedro Madrigal, 1596. El ejemplar consultado pertenece a la Biblioteca Nacional de Colombia y al Museo Cerralbo.

Barcia, Joseph de. *Despertador cristiano, divino y eucarístico de varios sermones de Dios trino y uno, y de Jesucristo Nuestro Señor. En los misterios de sus festividades. En orden a ejercitar en los fieles la fe, adoración, y devoción con los frutos del Santísimo Sacrament*. Barcelona: Vicente Suria, 1695. El ejemplar consultado pertenece a la Biblioteca Nacional Central de Roma y pude acceder a él gracias al proyecto GoogleBooks.

Brünn, Theodor von. *Königliches Seelen-Panget, Das ist: Dreyhundert vnd Fünff-vnd sechtzig anmüthige Monath-Gedächtnussen von dem hochwürdigsten Sacrament deß Altars*. München: Johann Jäcklins, 1666. El ejemplar consultado pertenece a la Biblioteca Estatal de Baviera y pude acceder a él gracias al proyecto GoogleBooks.

Calderón, Pedro. *Autos sacramentales alegóricos e Historiales del insigne poeta español don Pedro Calderón de la Barca, caballero del orden de Santiago, capellán de honor de su majestad, y de los señores reyes nuevos de las santa Iglesia de Toledo*. Editado por Pedro de Pando. Vol. 3. Madrid: Imprenta de Manuel Ruíz de Murga, 1717. El ejemplar consultado pertenece a la Universidad Complutense de Madrid y pude acceder a él gracias al proyecto GoogleBooks.

—. *Autos sacramentales alegóricos, e historiales del fénix de los poetas, el español son Pedro Calderón de la Barca, caballero del orden de Santiago, capellán de honor de su majestad y de los señores Reyes nuevos de la santa Iglesia de Toledo*. Editado por Juan Fernández. Vol. 5. Madrid: Oficina de la venta de don Manuel Fernández; Imprenta del Consejo supremo de la Inquisición, 1760. El ejemplar consultado pertenece a la Biblioteca Pública de Lyon y pude acceder a él gracias al proyecto GoogleBooks.

—. *Autos Sacramentales Alegóricos, e Historiales del insigne poeta español don Pedro Calderón de la Barca, caballero del orden de Santiago, capellán de Honor de su majestad, y de los señores reyes nuevos de las santa Iglesia de Toledo*. Editado por Pedro Pando. Vol. 1. Madrid: Imprenta de Manuel Ruíz de Murga, 1718. El ejemplar consultado pertenece a la Universidad Complutense de Madrid y pude acceder a él gracias al proyecto GoogleBooks.

Clemente VIII. *CAEREMONIALE EPISCOPORVM CLEMENTIS VIII. PRIMUM, NVNC DENVO INNICENTII PAPAE X AVTORITATE RECOGNITVM*. Lugdunum: Sumptibus Societatis Bibliopalarum, 1680. El ejemplar consultado pertenece a la Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona y pude acceder a él gracias al proyecto GoogleBooks.

Flórez, Juan. *Libro primero de las genealogías del Nuevo Reino de Granada*. Vol. 1. Madrid: Joseph Fernández de Buendía, 1674. El ejemplar consultado pertenece a la Biblioteca Nacional de Colombia

Godoy, Fray Pedro. *DISPVATIONES THEOLOGICAE*. Burgo de Osma: Fray Diego García, 1672. El ejemplar consultado pertenece al Archivo Histórico de la Universidad del Rosario.

«“Auto del maná”,» En *Piezas maestras del teatro teológico español I. Autos Sacramentale*, de Nicolás González. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1968.

Julián, Antonio. *La Perla de la América, provincia de Santa Marta, reconocida, observada, y expuesta en discursos Históricos*. Madrid: Antonio de Sancha, 1787. El ejemplar consultado pertenece a la Biblioteca Nacional de Colombia

López, Ignacio, trad. *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*. Madrid: Imprenta Real, 1785. El ejemplar consultado pertenece a la Universidad Complutense de Madrid y puede acceder a él gracias al proyecto GoogleBooks.

Márquez, Fray Juan. *El gobernador cristiano, deducido de las vidas de Moisés, y Josué, príncipes del pueblo de Dios*. Amberes: Casa de Jacobo Meurisio, 1664. El ejemplar consultado pertenece a la Biblioteca Británica y puede acceder a él gracias al proyecto GoogleBooks.

Nájera, Manuel de. *Tomo tercero de sermones varios*. Vol. 3. Madrid: Pablo de Val, 1655. El ejemplar consultado pertenece a la Biblioteca Nacional de Chequia y puede acceder a él gracias al proyecto GoogleBooks.

Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura*. Editado por Bonaventura Bassegoda. Madrid: Cátedra, 1991.

Pascual, Miguel. *Desagravios de Cristo nuestro bien sacramentado, en satisfacción de las muchas ofensas, que contra la Majestad se cometen*. Vol. 2. 2 vols. Valencia: Imprenta de Vicente Cabrera, 1687. El ejemplar consultado pertenece a la Biblioteca Nacional de Colombia.

Picart, Bernard. *Conférence de monsieur le Brun premierpeintre du Roy de France, Chancelier et directour de l'academie de peinture et sculpture Sur l'expresion generale et particuliere enrichie de figures gravées par B. Picart*. Amsterda-París: J. L. de Lorme - E. Picart, 1698. El ejemplar consultado pertenece a la Biblioteca de la Universidad McGill y puede acceder a él gracias al proyecto archive.org

Prieto, Fray Melchor. *Psalmodia Eucharistica*. Madrid: Luis Sánchez impresor, 1622. El ejemplar consultado pertenece a la Biblioteca Nacional de Colombia.

Puente, Antonio. *Discurso teológico y político sobre la apología de las comedias, que ha sacado a la luz el reverendísimo padre maestro fray Manuel Guerra, con nombre de aprobación de la quinta y sexta parte de las comedias de don Pedro Calderón*. El ejemplar consultado pertenece al Archivo Histórico de la Universidad del Rosario.

San Agustín. «Tratado de san Agustín sobre ocho cuestiones del Antiguo Testamento.» En *Obras completas de san Agustín XXVIII escritos bíblicos (3º)*, de San Agustín, traducido por Manuel Marcos. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1991.

San Ambrosio. *Oficios de virtud que guían a la bienaventuranza: compuestos en latín por el doctor de la Iglesia san Ambrosio*. Traducido por Diego Gracián. Madrid: Imprenta de Benito Cano, 1789.

San Gregorio. *Homilía del glorioso san Gregorio Papa sobre el Evangelio que se canta el día santo de Pascua: escríbelo san Marcos en el capítulo 16. v. 1.* Vol. 3, de *Homiliario o colección de homilías, o sermones de los más excelentes santos padres y doctores de la Iglesia, sobre los evangelios, que se cantan en las principales festividades, y tiempos del año*, de Alcuino, traducido por Juan de Molina. Oficina de don Benito Cano, 1795.

San Jerónimo. *Epístolas del glorioso doctor de la Iglesia san Jerónimo*. Traducido por Francisco López. Vol. Libro tercero. Madrid: Luis Sánchez, 1613.

Sendín, fray Juan. «Notas a esta segunda parte de la historia de la vida de la Madre de Dios escrita por la venerable Madre María de Jesús. Religiosa del Orden de la Inmaculada Concepción, y abadesa que fue del convento de Descalzas del mismo orden de la Villa de Ágreda.» En *Mística Ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia, y abismo de la gracia, historia divina y vida de la Virgen Madre de Dios, Reina y Señora Nuestra María Santísima, restauradora de la culpa de Eva y medianera de la gracia.*, de María de Jesús Ágreda. Amberes: Viuda de Gerónimo Verdussen, 1692. El ejemplar consultado pertenece a la Biblioteca Pública de Lyon y pude acceder a él gracias al proyecto GoogleBooks.

Torres, Fray Cristóbal de. *Lengua Eucarística del hombre bueno. Tan abundante como proporcionada con el quinto doctor ángel santo Tomás de Aquino. Escogido para fidelísimo intérprete del Divino Pecho, en el Misterio de Fe, y milagro supremos del Nuevo, y Eterno Testamento*. Madrid: Pablo de Val, 1665. El ejemplar consultado pertenece a la Biblioteca Nacional de Colombia.

Vega, Lope de. *Fiestas del Santísimo Sacramento repartidas en doce autos sacramentales con sus loas y entremeses*. Zaragoza: Joseph Ortíz y Pedro Verges, 1644. El ejemplar consultado pertenece a la Universidad Complutense de Madrid y pude acceder a él gracias al proyecto GoogleBooks.

Velázquez, Antonio. *Tesoro de los cristianos que para cada día les dejó Cristo verdadero maná sacramentado*. Madrid, 1666. El ejemplar consultado pertenece a la Biblioteca Nacional de Colombia.

Vera, Juan de. *Sexta parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca caballero del orden de Santiago, capellán de honor de su Majestad, y de los señores reyes nuevos de Toledo*). Madrid: Francisco Sanz, 1683 El ejemplar consultado pertenece a la Biblioteca Nacional de Austria y pude acceder a él gracias al proyecto GoogleBooks.

Zamora, Fray Alonso. *Historia de la Provincia de san Antonino del Nuevo Reino de Granada, del Orden de Predicadores*. Barcelona: Imprenta de Joseph Lópiz, 1701. El ejemplar consultado pertenece a la Biblioteca Nacional de Colombia.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, Olga. «Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Reflexiones sobre la construcción de un mito.» En *América: Cultura visual y relaciones artísticas*, de Yolanda Guash, Rafael López y Guadalupe Romero. Granada, 2015.

—. *Milagrosas imágenes en el Nuevo Reino de Granada*. Madrid: Iberoamericana; Vervuert, 2011.

Acuña, Luis, y Enrique Otero. «Capilla del Sagrario.» *Boletín de Historia y Antigüedades* 38, n° 441-443 (julio - septiembre 1951).

Albendea, Carmen, Anikó Bezur, Ian McClure, y Jens Stenger. «La educación de la Virgen: Restauración y análisis técnico.» En *El joven Velázquez: la educación de la Virgen de Yale restaurada*. Sevilla; New Haven: Instituto de Cultura de las Artes del Ayuntamiento de Sevilla; Yale University Art Gallery, 2014.

Alcalá, Luisa Elena. «La pintura en los virreinos americanos. Planteamientos teóricos y coordenadas históricas.» En *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, Eds. Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown. Madrid; Ciudad de México: Ediciones el visó; Fomento Cultural Banamex, 2014.

Almansa, José. «Los libros de emblemas y su influencia en el Nuevo Reino de Granada: la casa del fundador en Tunja (Colombia).» *Emblemata: revista aragonesa de emblemática*, n° 15 (2009).

Alonso, Jesús. *Retablo de la Santa Cena*. s.f. <https://www.diocesisdecordoba.com/capillas/retablo-de-la-santa-cena> (último acceso: 24 de noviembre de 2018).

Álvarez, María. *Chiquinquirá Arte y Milagro*. Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1986.

Andrade, Alejandro. *José Patriarca Universal: uso y función de las representaciones josefinas en la puebla de la segunda mitad del siglo XVIII*. Ensayo académico de Maestría en Historia del Arte: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

Ángeles, Pedro. «Rodrigo de Cifuentes y el Conde de la Cortina: un invento en la historiografía de la pintura novohispana.» En *Amans artis, amans veritatis. coloquio internacional de arte e historia en memoria de Juana Gutiérrezza Haces (1948-2007)*, Ed. Gustavo Curiel. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Filosofía y Letras; Fomento cultural Banamex, 2011.

Aquino, santo Tomás de. *Suma de Teología*. 4. Traducido por José Martoell. 4 vols. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 2001.

Arango, María, y Hernando Morales. «La radiología en la pintura santafereña del siglo XVII.» *Revista Medicina*, n° 3 (julio-diciembre 1979).

Arbeláez, Carlos, y Francisco Gil. *El arte colonial en Colombia*. Bogotá: Ediciones sol y luna, 1968.

Arce, Guillermo. *La Presencia Eucarística en los Retablos Novohispanos*. Tesis de Maestría en Historia del Arte: Universidad nacional Autónoma de México, 2011.

Ariza, Juan. *La real cárcel de corte de Santafé: gobierno, funcionamiento y relaciones sociales, 1772 -1800*. Tesis de maestría en Historia: Universidad Andina Simón Bolívar, 2017.

Arquidiócesis de Bogotá. *Arte Sacro 450 años Arquidiócesis de Bogotá*. Bogotá: Consuelo Mendoza, 2012.

Báez, Montserrat. *De los despojos corporales a la reliquia y su imagen: el caso angelopolitano del beato Sebastián de Aparicio*. Ensayo académico de Maestría en Historia del Arte: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

Barriga, Irma. *Patrocinio, monarquía y poder, el glorioso patriarca señor san Joseph en el Perú virreinal*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010.

Bazarte, Alicia. *Las cofradías de españoles en la ciudad de México (1526-1869)*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.

—. *Los costos de la salvación las cofradías de la Ciudad de México (Siglos XVI al XIX)*. Ciudad de México: Centro de Investigación y Docencia Económicas; Instituto Politécnico Nacional; Archivo General de la Nación, 2001.

Belting, Hans. *Imagen y culto una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Traducido por Cristina Díez y Jesús Espino. Madrid: Akal, 2009.

Bordieu, Pierre. «Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística.» En *Sociología del arte*, de José Sazbon. Buenos Aires: Ediciones Nueva visión, 1972.

Bossa, Donald. *Construcciones, demoliciones, restauraciones y remodelaciones en Cartagena de Indias*. Cartagena de Indias: Gráficas el faro, 1975.

Brioschi, Pedro. *Veinticinco años de apostolado, labores, dolores, consuelos*. Cartagena: Tipografía penitente, 1923.

Carbajosa, Ignacio. «Antiguo testamento.» En *A su imagen, arte, cultura y religión*, de Isidro G. Madrid: Banco Torviso, 2015.

Chicangana, Yobenj. «Groot y la construcción del mito de Gregorio Vásquez.» En *El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*, de Museo de Arte Colonial. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2008.

Coding, Mitchell. «Las artes decorativas en América Latina, 1492-1820.» En *Revelaciones, las artes en América Latina, 1492-1820*, de Joseph Rishel y Suzanne Stratton. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Contreas, Adrián. «Técnicas de modelado y fundición en la escultura colonial colombiana.» *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n° 2 (2018).

Corvera, Marcela. *El Antiguo Testamento en el arte del Virreinato Peruano*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina - Universidad Nacional Mayor de san Marcos, 2009.

—. «La Biblia y su importancia cultural.» En *El Antiguo Testamento y el arte novohispano*, de Museo Nacional de San Carlos. Ciudad de México: Secretaría de Cultura, 2018.

Corvera, Marcela, y Eliza Ortiz. «Mathaus Merian y Antonio de Tempesta en la Nueva España.» En *Amans Artis, amans veritatis Coloquio Internacional de Historia del Arte en memoria de Juana Gutiérrez Haces*, Ed. Gustavo Curiel Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas - Facultad de Filosofía y Letras; Fomento Cultural Banamex, 2011.

Cuadriello, Jaime. «El afán intelectual de Francisco de la Maza: temas, imágenes y textos.» En *El arte en México: temas, autores, problemas*, de Rita Eder. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Lotería Nacional para la Asistencia Pública; Fondo de Cultura Económica, 2001.

Cuadriello, Jaime. «San José en tierra de gentiles: ministro de Egipto y virrey de las Indias.» *Memoria*, n° 1 (otoño-invierno 1989).

Curiel, Gustavo. «De cámaras de maravillas, aparadores y escaparates de curiosidades, mostradores de plata y cristales, estantes y gabinetes: los embriones del coleccionismo en la Nueva España.» En *El Clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820) Arqueología, Filología, Historia, Música y teoría Arquitectónica*, Oscar Flores Flores Coord. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2014.

«El pintor Vázquez Ceballos.» *Boletín de Historia y Antigüedades*, n° 183 (marzo 1927).

Estrada, Elena Isabel. «Sacristía.» En *Catedral de México patrimonio artístico y cultural*, Ciudad de México: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología. 1986.

Fajardo, Marta. «La pintura Santaferña del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII, vista a través de una selección de obras restauradas.» En *Revelaciones: Pintores de Santafé en tiempos de la Colonia*. Bogotá: Museo de Arte Religioso, 1989.

Fernández, José. «La serie de pinturas de la Alegoría Eucarística realizadas por Matías de Arteaga para la hermandad del Sagrario de la Catedral de Sevilla.» En *Matías de Arteaga: Pinturas eucarísticas para la Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla*, de José Roda. Sevilla: Cajasol, 2003.

Fernández, José, José Roda, y Enrique Valdivieso. *Matías de Arteaga: Pinturas eucarísticas para la Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Cajasol, 2003.

Flores Flores, Oscar. *El arquitecto José Eduardo de Herrera (ca. 169-1758): una reflexión sobre la arquitectura novohispana de su tiempo*. Tesis de doctorado en Historia del Arte: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

—. «La representación de la maldad en la pintura de Cristobal de Villalpando.» En *Estética del mal: conceptos y representaciones/ XXXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Ed. Erik Velásquez. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013.

Gallardo, Paulino, trad. *Obras de san Gregorio Magno*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 2009.

García, Ana. «Los tapices del Triunfo de la Eucaristía función y ubicación en el Monasterio de las Descalzas Reales Museo del Prado.» En *Rubens, el triunfo de la Eucaristía*. Madrid: Museo del Prado, 2014.

García, Juan. «Guía de las principales iglesias bogotanas.» *Boletín de Historia y Antigüedades* 30, n° 342-343 (abril-mayo 1943).

García Canclini, Nestor. *La producción simbólica teoría y método en sociología del arte*. 9. Ciudad de México: Siglo XXI, 2006.

Giraldo, Gabriel. *La Miniatura, la Pintura y el grabado en Colombia*. 2. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1980.

Girón, Lázaro. «Antonio Acero de la Cruz (pintor santaferño del siglo XVII).» *Colombia Ilustrada*, 15 de mayo de 1889.

Gombrich, Ernts. *Versión cultural de nuestras tradiciones*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica, 1993.

Gómez, José. *Historia visual del escenario*. Madrid: Editorial J. García Verdugo, 1997.

González, Juan. *Imágenes sagradas y predicación visual en el siglo de oro*. Madrid: Siglo XXI; Akal; Gobierno de España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte., 2015.

Groot, José. *Historia Eclesiástica y Civil de Nueva Granada escrita sobre documentos auténticos*. Vol. 3. 3 vols. Bogotá: Foción Mantilla, 1869.

—. *Historia Eclesiástica y Civil de Nueva Granada escrita sobre documentos auténticos*. Vol. 1. 3 vols. Bogotá: Imprenta a cargo de Foción Mantilla, 1869.

—. *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Arce y Ceballos. Pintor granadino del siglo XVII, con la descripción de algunos cuadros suyos en que más se da a conocer el mérito del artista*. Bogotá: Imprenta de Francisco Torres Amaya, 1858.

Guarín, Óscar. «Del oficio de pintar: hacia una historia social de los pintores santafereños en el siglo XVII.» En *El oficio del pintor: Nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*, de Museo de Arte Colonial. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2008.

Guillén, María. *Rectores y rectorías del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario 1653-2003*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia; Universidad del Rosario, 2003.

Gutiérrez Haces, Juana; Ángeles, Pedro; Clara Bargellini, y Rogelio Ruíz Gomar. *Cristóbal de Villalpando ce. 1649-1714*. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1997.

Hernández, Guillermo. «Fuentes para la historia en Colombia la biblioteca del canónigo don Fernando de Castro y Vargas.» *Thesaurus* 14, n° 1,2 y 3 (1959).

—. *Teatro del arte colonial*. Bogotá: Ministerio de educación nacional, 1938.

Herzig, Carine. «La polémica en torno a la aprobación del padre fray Manuel de Guerra y Ribera (1682-1684) y la moralización de la comedia.» *Criticón*, n° 103-104 (2008).

Ibáñez, Javier, y Jesús Criado. «El trasagrario de la Parroquia de san Miguel de los Navarros de Zaragoza (1604-1605).» *Aragonía Sacra*, n° 14 (1999).

Izquierdo, Amparo. *Los autos sacramentales de Lope de Vega Funciones Dramáticas*. New York: Idea, 2014.

Katzew, Ilona. «Pinceles valientes. La pintura novohispana, 1700 – 1785.» En *Pintura en Hispanoamérica 1550 – 1820*, Eds. Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown. Madrid : Ediciones El Viso; Fomento cultural Banamex, 2014.

Mâle, Émile. *El barroco arte religioso del siglo XVII Italia, Francia, España, Flandes*. Traducido por Ana Guash y Carmen Salgado. Madrid: Ediciones Encuentro, 1985.

Martínez, Ana Eliza. «Obispos y virreyes: reflexiones en torno a su papel en la formación de un gusto pictórico.» En *Primer seminario de pintura virreinal. Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana siglos XVI-XVIII*, de María Concepción García y Juana Gutiérrez Haces. México: Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas; Fomento Cultural Banamex; Organización de Estados Americanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura; Banco de Crédito del Perú, 2004.

Massip, Francese. *El teatro medieval voz de la divinidad cuerpo de histrión*. Barcelona: Montesinos, 1992.

McFarlane, Anthony. «Comerciantes y monopolio en la Nueva Granada: El Consulado de Cartagena de Indias.» *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, n° 11 (1983).

Montes, Joaquín. «El sagrario de Jaén: una capilla ilustrada.» *Espacio, tiempo y forma, serie VII, Historia del Arte*, n° 9 (1996).

Montiel, Andrea. *Entre esqueletos y versos. El políptico de la Muerte: un dispositivo de expiación en la Nueva España del siglo XVIII*. Ensayo académico de Maestría en Historia del Arte: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

Moreno, Camilo. *Estudio diplomático y paleográfico del libro de actas de la catedral primada de Bogotá (1693 -1704)*. Tesis para obtener el título de Profesional de Sistemas de Información, Bibliotecólogo y Archivista: Universidad de la Salle, 2016.

Mues, Paula. *El pintor novohispano José de Ibarra: Imágenes retóricas y discursos pintados*. Tesis de doctorado en Historia del Arte: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Mujica, Ramón. *España Eucarística y sus Reinos*. Vol. 4, de *Pintura de los Reinos Identidades Compartidas territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, de Juana Gutiérrez Haces. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 2008.

Murguía, Mercedes. *La gestualidad como vehículo retórico en el templo de san Francisco Javier en Tepetzotlán. Pedro Reales, Miguel Cabrera e Higinio Chávez*. Tesis de maestría en Historia del Arte: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

Museo de Arte Colonial. *Catálogo de Pintura*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2016.

Museo Iglesia Santa Clara. *Catálogo*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2014.

Orjuela, Héctor. *El teatro en la Nueva Granada: Siglos XVI-XVIII*. Editado por Héctor Orjuela. Bogotá, 2000.

Ortega, Carmen. *Diccionario de Artistas en Colombia*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1965.

Ortega, Enrique. «Declaración de Gregorio Vásquez Arce y Ceballos en el juicio de residencia del oidor de la Real Audiencia Dr. D. Juan de Larrea Zurbano.» *Hojas de Cultura Popular Colombiana*, n° 8 (agosto 1951).

Ortiz, Darío. «Los dibujos de Vásquez de Arce y Ceballos: aproximación técnica.» En *El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*, de Museo de Arte Colonial, Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2008.

Pacheco, Juan, y Roberto Tisnés. *Historia eclesiástica: La consolidación de la Iglesia, siglo XVII*. Bogotá: Lerner, 1971.

Pallares, Alfredo. *El Sagrario Metropolitano Historia de un Monumento Barroco Novohispano (1749-1768)*. Tesis de Licenciatura en Historia: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

Pascal, Blaise. *Pensamientos*. Biblioteca virtual universal, 2003.

Pascual Buxó, José. «El resplandor intelectual de las imágenes: Jeroglífica y emblemática.» En *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España*. Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, 1994.

Pérez, María. *Circulación y apropiación de imágenes religiosas en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XVIII*. Bogotá: Universidad de los Andes Facultad de Ciencias Sociales Departamento de Historia, 2016.

Pizano, Roberto. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. 2. Bogotá: Editorial siglo XVI; Villegas editores, 1985.

«Plaza mayor de Santafé.» *Hojas de cultura popular colombiana*, n° 56 (1955).

Posada, Eduardo. «Epigrafía bogotana.» *Boletín de Historia y Antigüedades* 143, n° 441-443 (1920).

—. «Planos de Bogotá.» *Hojas de cultura popular colombiana*, n° 53 (1955).

Ramírez, Hugo. *Una fiesta teatral en la Nueva Granada*. Madrid: Universidad de Navarra; Universidad del Pacífico; Editorial Iberoamericana; Vervuert, 2015.

Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. Vol. 6. Madrid: Gredos, 1969.

—. *Diccionario de Autoridades*. Vol. 5. 6 vols. Madrid, 1969.

—. *Diccionario de Autoridades*. Vol. 3. 6 vols. Madrid: Gredos, 1969.

Recio, Álvaro. «Los coches de Dios. Carrozas y sillas de manos eucarísticas en España y América.» En *Teatro y fiesta popular religiosa*, de Mariela Insúa y Martina Vinatea. Pamplona: Universidad de Navarra; El GRISO, 2013.

Restrepo, Fernando. «El siglo de los Figueroa.» En *Los Figueroa aproximación a su época y a su pintura.*, de Museo de Arte Moderno de Bogotá. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1986.

—. «Los temas del Antiguo Testamento en la pintura Colonial.» En *El oficio del pintor: Nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2008.

Restrepo, José. *Arquidiócesis de Bogotá datos biográficos de sus prelados*. Vol. I. Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1961.

—. «Concilio provincial de Santafé celebrado el año de mil seiscientos veinticinco por el señor Fernando Arias de Ugarte, obispo de la misma Iglesia Metropolitana del Nuevo Reino de Granada, con la asistencia del señor Leonel de Cervantes Carvajal, obispo suf.» *Eclesiástica Xaveriana*, n° 5 (1955).

—. «El ilustrísimo Sr. D. Ignacio de Urbina, monje jerónimo.» *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario* 53, n° 447-448 (agosto-octubre de 1958 1958).

Revenga, Paula. *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*. Toledo: Junta de comunidades de Castilla La Mancha, 2002.

Reyes, Carlos. *El teatro en el Nuevo Reino de Granada*. Medellín: Fondo Editorial EAFIT, 2008.

Rico, Gustavo. «La composición en Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos.» En *El oficio del pintor: Nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*, de Museo de Arte Colonial. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2008.

Rideal, Liz. *Cómo leer pinturas*. Traducido por Jesús Espino. Madrid: Akal, 2016.

Roa, Manuel. *La capilla del sagrario y su reparación*. Bogotá: (Bogotá: Tipografía Latina, 1930), 1930.

Rodriguez-Moura, Enrique. «Religión y poder en la España de la Contrarreforma. Estructura y función de la leyenda de los Austria devotos de la Eucaristía.» En *», Austria, España y Europa. Identidades y diversidades: actas del X Simposio Hispano-Austriaco (9-13 de noviembre de 2004)*, de Manuel Maldonado. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004.

Rodríguez, Fernando. *Mundo simbólico poética, política teúrgica en el barroco hispano*. Madrid: Akal, 2012.

- Romero, Bibiana. *Artistas y artesanos del barroco granadino*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2001.
- Rosa, Moisés de la. *Calles de Santafé de Bogotá homenaje en su IV centenario*. Bogotá: Ediciones del Concejo, 1930.
- Rull, Enrique. *Autos sacramentales del Siglo de Oro*. Barcelona: Plaza y Janes, 1986.
- Sánchez, Manuel. «Un pintor sevillano del siglo XVII confundido con “Figuroa El viejo”.» *Quiroga Revista de patrimonio iberoamericano*, n° 3 (enero-junio 2013).
- Santos, Antonio. «Exaltación de la doctrina eucarística y de otros dogmas católicos en el Trono de Octavas de la Catedral de Sevilla. Un estudio de su iconografía.» *Ensayos. Historia y teoría del arte*, n° 22 (2012).
- Sanz, Bernardo. *Guía de la capilla del Sagrario*. Editado por Bernardo Sanz. Bogotá, 1968.
—. *La capilla del Sagrario de la Catedral de Bogotá y su restauración*. Medellín: Editorial Salesiana, 1957.
- Sebastián, Santiago. *Emblemática e historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1995.
- SMURFIT cartón de Colombia. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. Bogotá: Villegas Editores, 1990.
- Soria, Matín. *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Ciudad de México: Instituto de arte americano e investigaciones estéticas, 1956.
- Trens, Manuel. *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona: AYMÁ, S. L. Editores, 1952.
- Vargas, Laura. *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Instituto colombiano de antropología e historia, 2012.
- Velandia, Darío. *Hacia una teología de la imagen. Mística, oratoria y pintura en la España del Siglo de Oro*. Tesis de Doctorado en Historia del Arte: Universidad de Barcelona, 2016.
- Vergara, Eladio. *La capilla del sagrario de Bogotá, homenaje a la memoria del sargento mayor d. Gabriel Gómez de Sandoval*. Bogotá: Imprenta de los niños desamparados, 1886.
- Villalobos, María. *El lugar de la imagen en Santafé, siglos XVII y XVIII*. Tesis de doctorado en Historia: Universidad de los Andes, 2016.
- Wuffarden, Luis. «La impronta italianista, 1575-1610.» En *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, de Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown. Madrid: Ediciones el Viso; Fomento cultural Banamex, 2014.

Zulma, Robert. *Hollstein's german engravings, etchingns and woodcuts 1400-1700 Volume XXV Johan Ulrich Mayr to Matthaeus Merian Elder*. Editado por Tilman Falk. Vol. 25. Roosendaal: Koninklijke Van Poll, 1989.

Cibergrafía

Biblioteca Nacional de Colombia. *Libro antiguo*. s.f. <http://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/bibliografica/libro-antiguo> (último acceso: 9 de junio de 2018).

Museo del Prado. *Serie de la Eucaristía. Convento de la Merced Calzada, Madrid*. s.f. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte?search=serie%20de%20la%20eucarist%C3%ADa.%20convento%20de%20la%20merced%20calzada,%20madrid&ordenarPor=pm:relevance> (último acceso: 24 de noviembre de 2018).

Museo Nacional del Virreinato. *La Eucaristía con las virtudes teologales*. s.f. http://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/8540-8540-10-6905-la-eucarist%C3%A9a-con-las-virtudes-teologales.html?lugar_id= (último acceso: 24 de noviembre de 2018).

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Figura 1: Fotografía de Janeth Buitrago y Camilo Arismendy.

Figura 2: Fotografía de Luis Bernardo Vélez Saldarriaga.

Figura 3: Fotografía de Luis Bernardo Vélez Saldarriaga.

Figura 4: Reprografía de Posada, Eduardo. «Planos de Bogotá.» *Hojas de cultura popular colombiana*, n° 53 (1955).

Figura 5: Reprografía de «Plaza mayor de Santafé.» *Hojas de cultura popular colombiana*, n° 56 (1955).

Figura 6: Fotografía de Luis Bernardo Vélez Saldarriaga.

Figura 7: Fotografía de Felipe Restrepo Acosta.

Figura 8: Fotografía de Janeth Buitrago y Camilo Arismendy.

Figura 9: Fotografía extraída del Museo de la Universidad del Rosario: <http://www.urosario.edu.co/Museo/Coleccion/Fray-Cristobal-de-Torres/>

Figura 10: Fotografía extraída de Villegas editores: <https://villegaseditores.com/los-figueroa-la-pintura-de-los-figueroa>

Figura 11: Fotografía extraída de Museo de Arte colonial: <http://www.museocolonial.gov.co/colecciones/piezas-del-mes/Paginas/Nacimiento-de-santo-Domingo-de-Guzman.aspx>

Figura 12: Fotografía extraída de PESSCA: <https://colonialart.org/archives/subjects/jesus-christ/life-of-christ/childhood-of-christ/return-from-egypt#c686a-686b>

Figura 13: Fotografía extraída del Banco de la Republica de Colombia: <http://www.banrep-cultural.org/proyectos/los-ninos-que-fuimos/representaciones>

Figura 14: Fotografía extraída del Museo Iglesia Santa Clara: http://www.museocolonial.gov.co/colecciones/piezas-del-mes/Paginas/El_sueno_del_bachiller_Cotrina.aspx

Figura 15: Fotografía extraída del Banco de la Republica de Colombia: <http://www.banrep-cultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-309/obra-destacada-el-juicio-final-gregorio-vasquez-de-arce-y-ceballos>

Figura 16: Fotografía de Luis Bernardo Vélez Saldarriaga.

Figura 17: Fotografía de Janeth Buitrago y Camilo Arismendy.

Figura 18: Fotografía extraída del Museo de la Universidad del Rosario: <http://www.urosario.edu.co/Museo/Coleccion/Enrique-de-Caldas-Barbosa-y-Santiago-1/>

Figura 19: Fotografía extraída del Museo de la Universidad del Rosario: <http://www.urosario.edu.co/Museo/Coleccion/281944/>

Figura 20: Fotografía de Janeth Buitrago y Camilo Arismendy.

Figura 21: Fotografía de Janeth Buitrago y Camilo Arismendy.

Figura 22: Fotografía de Luis Bernardo Vélez Saldarriaga.

Figura 23: Fotografía de Luis Bernardo Vélez Saldarriaga.

Figura 24: Fotografía de Luis Bernardo Vélez Saldarriaga.

Figura 25: Fotografía de Janeth Buitrago y Camilo Arismendy.

Figura 26: Fotografía de Janeth Buitrago y Camilo Arismendy.

Figura 27: Fotografía de Luis Bernardo Vélez Saldarriaga.

Figura 28: Fotografía de Luis Bernardo Vélez Saldarriaga.

Figura 29: Fotografía de Luis Bernardo Vélez Saldarriaga.

Figura 30: Reprografía de Prieto, Fray Melchor. *Psalmodia Eucharistica*. Madrid: Luis Sánchez impresor, 1622.

Figura 31: Reprografía de Brünn, Theodor von. *Königliches Seelen-Panget, Das ist: Dreyhundert vnd Fünff-vnd sechtzig anmüthige Monath-Gedächtnussen von dem hochwürdigisten Sacrament deß Altars*. München: Johann Jäcklins, 1666.

Figura 32: Reprografía de Brünn, Theodor von. *Königliches Seelen-Panget, Das ist: Dreyhundert vnd Fünff-vnd sechtzig anmüthige Monath-Gedächtnussen von dem hochwürdigisten Sacrament deß Altars*. München: Johann Jäcklins, 1666.

Figura 33: Reprografía de Brünn, Theodor von. *Königliches Seelen-Panget, Das ist: Dreyhundert vnd Fünff-vnd sechtzig anmüthige Monath-Gedächtnussen von dem hochwürdigisten Sacrament deß Altars*. München: Johann Jäcklins, 1666.

Figura 34: Reprografía de Brünn, Theodor von. *Königliches Seelen-Panget, Das ist: Dreyhundert vnd Fünff-vnd sechtzig anmüthige Monath-Gedächtnussen von dem hochwürdigisten Sacrament deß Altars*. München: Johann Jäcklins, 1666.

Figura 35: Reprografía de Brünn, Theodor von. *Königliches Seelen-Panget, Das ist: Dreyhundert vnd Fünff-vnd sechtzig anmüthige Monath-Gedächtnussen von dem hochwürdigisten Sacrament deß Altars*. München: Johann Jäcklins, 1666.

Figura 36: Reprografía de Brünn, Theodor von. *Königliches Seelen-Panget, Das ist: Dreyhundert vnd Fünff-vnd sechtzig anmüthige Monath-Gedächtnussen von dem hochwürdigisten Sacrament deß Altars*. München: Johann Jäcklins, 1666.

Figura 37: Reprografía de Hernández, Guillermo. *Teatro del arte colonial*. Bogotá: Ministerio de educación nacional, 1938.

Figura 38: Fotografía extraída de la Biblioteca Nacional de Francia: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8442885n/f19.planchecontact>

Figura 39: Reprografía de Hernández, Guillermo. *Teatro del arte colonial*. Bogotá: Ministerio de educación nacional, 1938.

Figura 40: Fotografía extraída del Museo Iglesia Santa Clara: <https://www.google.com.mx/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&ved=2ahUKEwj0mJaM8PrdAhVFs6wKHU-TvDGUQjxx6BAgBEAI&url=http%3A%2F%2Fwww.museocolonial.gov.co%2Fcoleccion-es%2Fpiezas-del-mes%2FPaginas%2FSan-Martin-de-Tours-parte-la-capa-con-un-pobre.aspx&psig=AOvVaw2acqLAp80CkDRPsFx1Jx9W&ust=1539226596859903>

Figura 41: Fotografía extraída del Museo Iglesia Santa Clara: <http://www.museocolonial.gov.co/coleccion-es/piezas-del-mes/Paginas/La-Misa-de-san-Gregorio.aspx>

Figura 42: Fotografía de Luis Bernardo Vélez Saldarriaga.

Figura 43: Reprografía de Arquidiócesis de Bogotá. *Arte Sacro 450 años Arquidiócesis de Bogotá*. Bogotá: Consuelo Mendoza, 2012.

Figura 50: Fotografía extraída de PESSCA: <https://colonialart.org/archives/subjects/old-testament/the-patriarchs-and-moses/the-story-of-moses#c1835a-1835b>

Figura 45: Fotografía de Janeth Buitrago y Camilo Arismendy.

Figura 46: Reprografía de Picart, Bernard. *Conférence de monsieur le Brun premierpeintre du Roy de France, Chancelier et directour de l'academie de peinture et sculpture Sur l'expresion generale et particuliere enrichie de figures gravées par B. Picart*. Amsterda-París: J. L. de Lorme - E. Picart, 1698.

Figura 47: Fotografía de Janeth Buitrago y Camilo Arismendy.

Figura 48: Fotografía de Janeth Buitrago y Camilo Arismendy.

Figura 49: Fotografía extraída de Villegas editores: <https://villegaseditores.com/los-figueroa-la-pintura-de-los-figueroa>

Figura 50: Fotografía de Janeth Buitrago y Camilo Arismendy.

Figura 51: Fotografía extraída de Villegas editores: <https://villegaseditores.com/los-figueroa-un-mundo-de-oro-y-hierro>

Figura 52: Fotografía de Janeth Buitrago y Camilo Arismendy.

Figura 53: Fotografía extraída de Villegas editores <https://villegaseditores.com/los-figueroa-el-siglo-de-los-figueroa>

Figura 54: Fotografía de Janeth Buitrago y Camilo Arismendy.

Figura 55: Reprografía de Coding, Mitchell. «Las artes decorativas en América Latina, 1492-1820.» En *Revelaciones, las artes en América Latina, 1492-1820*, de Joseph Rishel y Suzanne Stratton. Ciudad de México: Fondo de cultura económica, 2007.

Figura 56: Fotografía de Janeth Buitrago y Camilo Arismendy.

Figura 57: Fotografía de Janeth Buitrago y Camilo Arismendy.

Figura 58: Fotografía extraída de Biblioteca Central de Zúrich: <https://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-24422>

Figura 59: Fotografía de Janeth Buitrago y Camilo Arismendy.

Figura 60: Fotografía de Janeth Buitrago y Camilo Arismendy.

Figura 61: Fotografía extraída de Agustinos Recoletos: <https://agustinosrecoletos.org/actualidad/12362/cuatro-cuadros-eucaristicos-en-el-convento-de-marcilla>

Figura 62: Fotografía de Luis Bernardo Vélez Saldarriaga.

Figura 63: Fotografía extraída de Biblioteca Central de Zúrich: <https://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-24422>

Figura 64: Fotografía de Janeth Buitrago y Camilo Arismendy.

Figura 65: Fotografía extraída de Biblioteca Central de Zúrich: <https://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-24422>

- Figura 66:** Fotografía cortesía del Museo de la Universidad del Rosario.
- Figura 67:** Fotografía de Janeth Buitrago y Camilo Arismendy.
- Figura 68:** Reprografía de Picart, Bernard. *Conférence de monsieur le Brun premierpeintre du Roy de France, Chancelier et directour de l'academie de peinture et sculpture Sur l'expresion generale et particuliere enrichie de figures gravées par B. Picart* . Amsterda-París: J. L. de Lorme - E. Picart, 1698.
- Figura 69:** Fotografía de Janeth Buitrago y Camilo Arismendy.
- Figura 70:** Reprografía de Museo de Arte Colonial. *El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez* . Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2008.
- Figura 71:** Fotografía extraída del Museo del Reino, Ámsterdam: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=last+supper&f=1&p=1&ps=12&technique=engraving&st=Objects&ii=6#/RP-P-OB-67.223,6>
- Figura 72:** Fotografía de Janeth Buitrago y Camilo Arismendy.
- Figura 73:** Fotografía extraída del Museo Británico: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1503273&partId=1
- Figura 74:** Fotografía extraída del Museo de Bellas Artes de San Francisco: <https://art.famsf.org/philip-galle/christ-washing-disciples-feet-no-3-passion-christ-19633038066>
- Figura 75:** Reprografía de Museo de Arte Colonial. *El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez* . Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2008.
- Figura 76:** Reprografía de SMURFIT cartón de Colombia. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. Bogotá: Villegas Editores, 1990.
- Figura 77:** Reprografía de Museo de Arte Colonial. *Catálogo de Pintura*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2016.
- Figura 78:** Fotografía extraída del Museo de arte colonial: <http://www.museocolonial.gov.co/colecciones/piezas-del-mes/Paginas/lavatorio.aspx>
- Figura 79:** Fotografía de Janeth Buitrago y Camilo Arismendy.
- Figura 80:** Reprografía de Zulma, Robert. *Hollstein's german engravings, etchingns and woodcuts 1400-1700 Volume XXV Johan Ulrich Mayr to Matthaeus Merian Elder*.
- Figura 81:** Reprografía de Picart, Bernard. *Conférence de monsieur le Brun premierpeintre du Roy de France, Chancelier et directour de l'academie de peinture et sculpture Sur l'expresion generale et particuliere enrichie de figures gravées par B. Picart* . Amsterda-París: J. L. de Lorme - E. Picart, 1698.
- Figura 82:** Fotografía de Janeth Buitrago y Camilo Arismendy.
- Figura 83:** Fotografía extraída del Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-pedro/d4704a65-c36c-47f3-ac40-e7f43ed9a1fa>
- Figura 84:** Fotografía de Janeth Buitrago y Camilo Arismendy.
- Figura 85:** Fotografía extraída del Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-bartolome/4818e314-6b68-4828-8397-57c5e051507e?searchid=0a0c957e-df88-8d84-345c-44702020cf84>
- Figura 86:** Fotografía extraída del Museo de Arte Colonial: <http://www.museocolonial.gov.co/colecciones/piezas-del-mes/Paginas/San-Bartolom%C3%A9.aspx>
- Figura 87:** Fotografía de Janeth Buitrago y Camilo Arismendy.
- Figura 88:** Fotografía extraída del Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/santiago-el-mayor/ebaff902-da14-41ef-b5b0-68d7d16c85e5?searchid=97fe1bc3-7149-4062-99d5-e3116761e36d>

Figura 89: Fotografía extraída del Museo de Arte Colonial: <http://www.museocolonial.gov.co/colecciones/piezas-del-mes/Paginas/Santiago-el-Mayor.aspx>

Figura 90: Fotografía de Janeth Buitrago y Camilo Arismendy.

Figura 91: Fotografía de Luis Bernardo Vélez Saldarriaga.

Figura 92: Reprografía de Museo Iglesia Santa Clara. *Catálogo*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2014.

Figura 93: Fotografía extraída de Tapices flamencos en España: http://tapices.flandesenhispania.org/index.php/Serie_El_Triunfo_de_la_Eucarist%C3%ADa

Figura 94: Fotografía extraída de la Universidad de Almería: <http://www2.ual.es/ideimand/portfolio-items/alegoria-del-triunfo-de-la-eucaristia-francisco-herrera-el-mozo-archicofradia-del-santisimo-sacramento-sevilla/>

Figura 95: Fotografía de Luis Bernardo Vélez Saldarriaga.

Figura 96: Fotografía extraída de la Biblioteca Nacional de España: <http://datos.bne.es/edicion/binp0000259648.html>

Figura 97: Fotografía extraída del Banco de la República de Colombia: <http://babel.banrepcultural.org/cdm/singleitem/collection/p17054coll19/id/174/rec/98>

Figura 98: Reprografía de Hernández, Guillermo. *Teatro del arte colonial*. Bogotá: Ministerio de educación nacional, 1938.

Figura 99: Fotografía extraída del Banco de la República de Colombia: <http://babel.banrepcultural.org/cdm/singleitem/collection/p17054coll19/id/194/rec/96>

Figura 100: Fotografía de Janeth Buitrago y Camilo Arismendy.

Figura 101: Imagen de la planta extraída de Alejandro Rojas: https://es.wikipedia.org/wiki/Catedral_primada_de_Colombia#/media/File:Catedral_Primada_de_Colombia-Plano_General.svg

Figura 102: Fotografía de Janeth Buitrago y Camilo Arismendy.

Figura 103: Fotografía extraída del Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triunfo-de-la-fe-sobre-los-sentidos/da77520b-a6b7-492f-b17d-b300f51d268c>

Laus Deo

*Se dio inicio a la escritura de este
Ensayo Académico el jueves 31 de
mayo de 2018, fiesta del Santísimo
Sacramento llamada **Corpus Christi**
y se concluyó el 9 de febrero de
2019, fiesta de la señora santa
Apolonia en la Ciudad de México.*



