

La Inmaculada Concepción de María: arte, teología y simbolismo en la obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos.

Resumen: La iconografía religiosa ha desempeñado un papel fundamental en la vida cristiana, sirviendo como un puente entre teología y experiencia visual del creyente. En este contexto, la representación de la Inmaculada Concepción de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos es una manifestación artística del desarrollo teológico y devocional en torno a este dogma. Siguiendo el método tipológico, la imagen de María sin pecado original puede entenderse a la luz de figuras del Antiguo Testamento, como Eva o el Arca de la Alianza, que prefiguran su papel en la historia de la salvación. Este enfoque, utilizado por los Padres de la Iglesia, resalta la continuidad entre la Antigua y la Nueva Alianza, mostrando a María como el culmen de la gracia divina y anticipo de la redención en Cristo. La obra de Vásquez de Arce y Ceballos, enmarcada en el barroquismo neogranadino, responde tanto al *sensus fidelium* que precedió la definición dogmática de 1854 como a la función pedagógica del arte sacro. Así, su pintura no solo ilustra la doctrina, sino que invita al creyente a contemplar el misterio de la gracia, enraizado en la Escritura y expresado en la liturgia de la Iglesia.

Abstract: Religious iconography has played a fundamental role in Christian life, serving as a bridge between theology and believer's visual experience. In this context, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos' depiction of the Immaculate Conception is an artistic manifestation of the theological and devotional development surrounding this dogma. Following the typological method, the image of Mary without original sin can be understood considering Old Testament figures, such as Eve or the Ark of the Covenant, which prefigure her role in the history of salvation. This approach, used by the Church Fathers, highlights the continuity between the Old and New Covenants, presenting Mary as the pinnacle of divine grace and a foreshadowing of redemption in Christ. Vásquez de Arce y Ceballos' work, framed within Neogranadine Baroque, responds both to the *sensus fidelium* that preceded the 1854 dogmatic definition and to the pedagogical function of sacred art. Thus, his painting not only illustrates doctrine but also invites the believer to contemplate the mystery of grace, rooted in Scripture and expressed in the Church's liturgy.

Introducción

El dogma de la Inmaculada Concepción ha sido una de las verdades de fe más arraigadas en la tradición cristiana y en la piedad popular, especialmente en el contexto hispanoamericano. Proclamado solemnemente por el papa Pío IX. Sin embargo, mucho antes de su definición dogmática, la fe en la Inmaculada Concepción se había desarrollado ampliamente en la vida devocional de los fieles y en la expresión artística, encontrando en la iconografía un medio privilegiado para su afirmación y difusión. Por lo que la estrecha relación entre la piedad popular y la recepción del dogma en el ámbito hispanoamericano, adquirió un carácter identitario, manifestándose en procesiones, festividades y representaciones artísticas que configuraron un imaginario colectivo. La imagen de la Virgen concebida sin mancha se convirtió en un símbolo de pureza, intercesión y victoria sobre el pecado. En este contexto, el arte sacro desempeñó un papel fundamental, no solo como vehículo de instrucción teológica,

sino también como medio para fortalecer la fe de los creyentes a través de una iconografía rica en simbolismo y profundidad doctrinal.

En este sentido, la pintura barroca neogranadina de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos ofrece una ventana privilegiada para analizar la forma en que esta doctrina fue comprendida y transmitida a través de imágenes. Para este análisis usará el método tipológico, ampliamente aplicado por los Padres de la Iglesia y en la tradición cristiana. Este método interpreta los acontecimientos, personajes y figuras del Antiguo Testamento como prefiguraciones de realidades que se cumplen en el Nuevo Testamento. Por lo tanto, a partir de la obra pictórica de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos se podrá examinar cómo estas figuras tipológicas fueron representadas en el barroco neogranadino. Sus composiciones marianas reflejan una comprensión teológica de la Inmaculada Concepción a través de símbolos, colores y elementos que remiten a las figuras del Antiguo Testamento. El análisis de su iconografía permitirá evidenciar cómo el método tipológico sirvió como herramienta hermenéutica para la teología mariana y configuró una catequesis visual que fortaleció la devoción popular en torno al misterio de la Concepción Inmaculada de María.

Método

La tipología es una forma cristiana de interpretación bíblica que parte de la idea de que Dios anticipó la venida de Cristo a través de leyes, acontecimientos y personajes del Antiguo Testamento (Landow, s.f.). Según esta perspectiva, los *tipos* del Antiguo Testamento son prefiguraciones que encuentran su pleno cumplimiento en los *antitipos* del Nuevo Testamento. Murray aclara que estos conceptos no implican una oposición, sino una relación de continuidad entre el modelo anticipado y su realización perfecta. Por ejemplo, la figura de Eliseo, quien milagrosamente multiplicó los panes para alimentar a cien hombres (2Re 4,42-44), es un tipo que prefigura a Cristo, quien, en la multiplicación de los panes y peces, reveló su poder divino al alimentar a la multitud. Sin embargo, este signo encontraba su cumplimiento definitivo en la Eucaristía, donde el Señor ofreciendo su propio Cuerpo y Sangre como verdadero alimento espiritual, asegurando a los creyentes la participación en la vida eterna. En este sacramento, el milagro de Eliseo se ve superado y consumado en el don supremo de Cristo, que se entrega a sí mismo como pan de vida

Los Padres de la Iglesia, como Ireneo, Orígenes y Jerónimo, utilizaron la tipología como una herramienta para mostrar la continuidad del plan de salvación de Dios a lo largo de la historia. Según la definición de Horne (s.f.), un tipo es un símbolo divinamente diseñado para prefigurar algo futuro, que se denomina antitipo. Esta visión unificadora permitía a los Padres ver en los acontecimientos del Antiguo Testamento el cumplimiento pleno en Cristo y su obra salvífica. Esta interpretación se complementaba con el uso de alegorías, lo que permitía profundizar en el significado teológico de las Escrituras. La tipología, por tanto, no solo enlazaba la Antigua y la Nueva Alianza, sino que también nutría la vida espiritual de las primeras comunidades cristianas, otorgando un sentido pastoral y pedagógico a la enseñanza bíblica (CEC n 128-130).

Por lo tanto, el método tipológico, tal como lo empleaban los Padres, revela el dinamismo del plan divino hacia su cumplimiento en Cristo, quien es el antitipo perfecto de los tipos prefigurados en el Antiguo Testamento. Este enfoque muestra cómo el Nuevo Testamento

está oculto en el Antiguo, y el Antiguo se manifiesta plenamente en el Nuevo, como lo expresa San Agustín: "*Novum in Vetere latet et in Novo Vetus patet*"(*Quaestiones in Heptateucum*, II, 73 PL vol. 34 col 623).

En el método tipológico, la Escritura se interpreta a sí misma, como ocurre en los evangelios, tal como es mencionado por Aletti, (2019): Es evidente que en el Nuevo Testamento la tipología se desarrolla en torno a la figura de Cristo (p. 11). Por ejemplo, el evangelio de Mateo (2, 22-23) presenta a Jesús como el Mesías esperado mediante la alusión del profeta Isaías. Este enfoque reconoce que los acontecimientos y personajes del Antiguo Testamento (figurantes) encuentran su cumplimiento en el Nuevo Testamento (figurados) (Aletti, 2019). La escuela de Alejandría que buscaba métodos exegéticos helenísticos, como la etimología para dar sentido espiritual a los nombres, la tipología para encontrar modelos prefigurativos y la alegoría para interpretar el Antiguo Testamento en el contexto de la mente de Dios. la experiencia llega a ser parte de sus disertaciones, homilías, entre otros escritos donde comentándose entre ellos se construye la *catena aurea*, una técnica de interpretación que Santo Tomás de Aquino continuó, revelando cómo la Escritura ilumina las obras misteriosas de Dios en la historia y su plenitud en Cristo.

El Barroquismo Neogranadino y la Iconografía Mariana en la Obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos

El género literario de la tipología desarrollado desde los padres de la Iglesia se convirtió en uno de los principales motivos iconográficos, por tanto, el arte barroco se impregna de la tipología para la realización de sus obras artísticas. En el barroco neogranadino, la lectura tipológica de las escrituras juega un papel crucial. Por ejemplo, el ciclo de la eucaristía¹ de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos son representaciones de cómo los textos bíblicos se vinculan directamente con el misterio de la salvación. En este contexto, el arte actúa como vehículo de enseñanza religiosa, creando un puente entre la imagen y la doctrina cristiana. La estructura simbólica de los cuadros, los detalles en la disposición de los personajes, la forma en que la luz y la sombra juegan sobre ellos, se diseñan para representar esa conexión entre la historia bíblica y su significado profundo en la eucaristía, resaltando el sacrificio de Cristo como un acto de redención.

Además, la tipología se manifiesta en el uso de elementos compositivos que buscan evocar una profundidad espiritual. Vásquez emplea el claroscuro de manera efectiva, destacando la luz para iluminar los elementos más relevantes de la escena, como el rostro de Cristo, sus gestos y las acciones de los apóstoles, mientras que las figuras menos destacadas se presentan en sombra, con una precisión que genera un ambiente de misterio y reverencia. Esta técnica, sumada al uso de colores que contrastan las figuras principales con los elementos de fondo, busca no solo destacar la narrativa bíblica, sino también conectar las escenas con las emociones y la devoción de los fieles, ofreciendo una experiencia religiosa visual que hace más expresiva la catequesis sacramental.

¹ Ubicado en la capilla del sagrario de Bogotá, este ciclo consta de algunas representaciones del Antiguo Testamento como la recolección del maná y del Nuevo Testamento como el lavatorio de los pies y la última cena.

El arte barroco del siglo XVII, estrechamente vinculado a la Iglesia católica, surgió en un contexto de transformaciones religiosas y culturales, influido por las Reformas protestante y católica. Más que un estilo, fue un medio de comunicación religiosa, del triunfalismo del Concilio de Trento, destinado a transmitir dogmas católicos con una gran fuerza expresiva. Impulsado por el Concilio de Trento, la Iglesia utilizó el arte como una herramienta eficaz para fortalecer la fe y educar a las masas, combinando un enfoque didáctico y visualmente impactante, especialmente en regiones católicas como Italia y España. (Plazaola, 1999).

Sobre todo, en regiones como Andalucía, el barroco floreció con gran intensidad, adoptando una función eminentemente didáctica y expresiva. El arte se convirtió en un medio para transmitir con fuerza los misterios de la fe cristiana, apelando tanto al intelecto como a los sentidos. Dado que España dominaba gran parte de las tierras americanas, especialmente en el centro y sur, este estilo fue llevado también a sus colonias. Así, en el Reino de la Nueva Granada, el barroco llegó como una extensión del fervor religioso y artístico que prevalecía en la península ibérica. Como señala Gil (1997), "la Nueva Granada es en gran medida hija legítima de Andalucía, algo que no debería sorprender a nadie" (p. 147). Esto se debe a que la mayoría de los conquistadores y colonizadores provenían de esa región, incluidos muchos frailes que asumieron la tarea de evangelización. De esta manera, el acento andaluz es claramente perceptible en la adaptación del estilo barroco. A través de las órdenes religiosas y el patrocinio de la Iglesia, este estilo se ajustó rápidamente a las necesidades locales.

En consecuencia, el barroco neogranadino se caracteriza por una serie de manifestaciones artísticas que, aunque influenciadas por el barroco europeo, presentan particularidades que dificultan una categorización rigurosa dentro del estilo barroco tradicional. En la Nueva Granada, el barroco se expresa principalmente en la pintura y las artes plásticas, más que en la arquitectura o la escultura, lo que ya marca una diferencia notable con el barroco europeo, donde estas últimas disciplinas tenían un papel destacado. La Iglesia, como principal promotora del arte, favoreció el desarrollo de la pintura sobre la escultura, probablemente por la creencia de que era un medio menos propenso a excesos devocionales y supersticiosos, como el uso indebido de indumentarias en las imágenes de bulto.

Uno de los rasgos fundamentales del barroco neogranadino es la fuerte influencia de la reforma católica, promovida principalmente por España, lo que explica su profunda conexión con la temática religiosa. Este arte obedecía a las directrices del Concilio de Trento, que establecía que las imágenes religiosas debían servir a la instrucción de los fieles, a la memorización de los ejemplos de los santos y a la estimulación de la devoción, lo cual era tomado de una idea planteada por Tomás de Aquino (Gil, 1997). En este sentido, el arte colonial tenía un objetivo pedagógico y espiritual, arraigado en el carácter misional de los pueblos neogranadinos.

Sin embargo, la ejecución de este arte en la Nueva Granada se ve marcada por falta de técnica y recursos que impedía alcanzar los niveles de excelencia propios del barroco español o italiano. Los artistas neogranadinos, en su mayoría mestizos y criollos, aprendían de grabados y obras mediocres que llegaban desde Europa, lo que limitaba su formación; puesto que las colecciones de grabados y los libros con figuras circulaban entonces profusamente y era muy raro el taller que no los poseyera como material indispensable para su trabajo (Gil y Arbeláez, 1968, p.165). Además, la dependencia de materiales locales y la falta de acceso a técnicas

avanzadas dificultaban aún más la realización de obras de gran calidad. Por tal razón algunos han llamado al barroco de las Américas con el nombre de barroquismo, en este caso barroquismo neogranadino.

Entonces, el barroquismo neogranadino es más una adaptación local del barroco europeo que una manifestación plena de este estilo. En muchos casos, se acerca al rococó, destacando lo decorativo y estilizado sobre el dramatismo y la profundidad emocional del barroco clásico. Influido por el formalismo andaluz, tiende hacia lo superficial y ornamental. Las condiciones en la Nueva Granada no permitieron el desarrollo de un barroco robusto, resultando en una variante local que se diferencia del dramatismo del barroco europeo, especialmente visible en la pintura y las artes decorativas, aunque no por ello menos significativa para la región (Gil, 1997).

El barroquismo neogranadino, adaptado, entonces, a las particularidades locales, permitió la creación de un arte profundamente vinculado a las dinámicas sociales, religiosas y económicas de la Nueva Granada colonial. A través de este estilo, se fusionaron las tradiciones indígenas, africanas y europeas, dando lugar a una forma de expresión artística singular que reflejaba la complejidad de la sociedad colonial. Logró convertirse en una herramienta fundamental para la difusión de la fe cristiana en un entorno caracterizado por su diversidad cultural.

Uno de los mayores exponentes fue Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, quien se consagró como el más importante representante del barroquismo neogranadino, pese a que su obra no se ajusta plenamente a las características más dinámicas y exuberantes del barroquismo. De ascendencia andaluza, nació en Santa Fe de Bogotá en 1638, Vásquez desarrolló su carrera en un ambiente artístico que, aunque pobre en recursos y elementos propios, supo nutrirse de las influencias europeas a través de grabados y lienzos importados de la escuela española e italiana. Su formación junto a los Figueroa, uno de los talleres más reconocidos de la época, y su temprana habilidad para capturar detalles en sus pinturas lo convirtieron en una figura central del arte colonial en la Nueva Granada.

A lo largo de su vida, Gregorio Vásquez demostró una capacidad inigualable para adaptar el estilo barroco a un contexto local que, en muchos aspectos, no compartía la exuberancia propia de otras regiones del mundo hispánico, como lo eran la Nueva España (México) o el virreinato de Perú. Aunque el barroco es generalmente conocido por su pasión y dinamismo, Vásquez adoptó una aproximación más calmada y contenida en su obra, quizás reflejo de la serena Santa Fe de su tiempo. Sus composiciones tienden a reflejar una atención meticulosa a los detalles, en particular en la representación de las vestiduras y los gestos de las figuras sagradas, pero sin la agitación o el *pathos* característico de otros exponentes barrocos europeos (Gil, 1997).

Uno de los rasgos más distintivos en la obra de Vásquez es su habilidad para conjugar el rigor del dibujo con la sutileza del color, elementos que aprendió en su proceso autodidáctico, fuente que será inspiración para el lienzo atribuido a su autoría, titulado: *La Inmaculada Concepción de María*. Para algunos autores, como Gil Tovar y Carlos Arbeláez, las figuras y composiciones de Vásquez mantienen un equilibrio que parece más propio de un manierismo tardío, lo que le permitió conectar mejor con la sensibilidad de las gentes.

Producto de las congregaciones religiosas, conventos y particulares de diversas regiones, desde Santa Fe de Bogotá hasta Pamplona y Santa Fe de Antioquia, que solicitaban su trabajo, lo convirtieron en el pintor más solicitado y afamado de su tiempo en la Nueva Granada. Además, su obra no solo abarcó aspectos religiosos, sino que también reflejó las tensiones y contradicciones de la vida colonial, mostrando el mestizaje cultural y espiritual que caracterizaba el contexto americano (Giraldo, 1944).

La pintura *Inmaculada Concepción de María* de Vásquez cuenta con varias versiones que se conocen gracias a los registros históricos y a las colecciones actuales. Esta pintura se destaca entre las creaciones del pintor santafereño por su gran proyección entre diversos comitentes de la época. Según el catálogo de Roberto Pizano sobre el pintor, existen al menos seis versiones de esta obra, ubicadas en diversas colecciones y museos. Una de las más destacadas es la ya mencionada perteneciente al Museo Colonial en Bogotá (figura 1). Esta pintura, que data de una época madura en la carrera de Vásquez, comparte características con otras versiones, como la ubicada en la Iglesia de San Francisco en Bogotá, bajo el título "*La Trinidad y la Virgen Inmaculada*" (figura 2), según el catálogo del Museo Colonial. Ambas versiones muestran a la Virgen María de pie sobre la serpiente, con el jardín del Edén en el fondo y una serie de figuras angelicales rodeándola. Otra versión destacada es la que se encuentra en el convento franciscano de Córdoba, Argentina (figura 3), probablemente resultado de un encargo específico de esta comunidad religiosa (Villalobos, 2016).

Figura 1: Alegoría de la Inmaculada Concepción



Figura 2: La Trinidad y la Virgen Inmaculada



Figura 3: la Alegoría de la Inmaculada Concepción



Nota: Imágenes tomadas de <https://arca.uniandes.edu.co/autores/345>

El proceso de creación de esta pintura y sus múltiples versiones tiene un origen particular en el uso de estampas; según, María Villalobos, en un artículo incluido en el catálogo del Museo Colonial (Bogotá), para la obra en cuestión, específicamente una de sus versiones titulada *Alegoría de la Inmaculada Concepción*, Vásquez se basó en dos grabados: *la Alegoría de la Inmaculada Concepción*, de George Conrad Bodenehr (figura 4), y *la Apoteosis de la*

Inmaculada Concepción, de Bartholomäus Kilian II, que a su vez se inspira en una obra de Johann Christoph Storer (figura 5).

Figura 4: *la Alegoría de la Inmaculada Concepción*



Nota: tomado del catalogo del museo Colonial, volumen I

Figura 5: *la Apoteosis de la Inmaculada Concepción*



Nota: tomado del catalogo del museo Colonial, volumen I

El estudio comparativo entre las pinturas de Vásquez y las estampas utilizadas muestra que el artista incorporó elementos clave de ambas fuentes, aunque realizó modificaciones importantes. Manteniendo la disposición general del grabado de Bodenehr, Vásquez alteró detalles como el tono del velo que cubre a la Virgen y la forma del espejo que refleja su imagen, que pasó de ser ovalado en la estampa a cuadrado en la pintura. Asimismo, en el interior del *ouroboros*, el pintor añadió escenas bíblicas, como la de Eva entregando el fruto prohibido a Adán, tal como se observa la versión de la obra que se analiza en este artículo. Mientras que, en otras versiones, como la que se encuentra en el Museo Colonial, optó por representar la expulsión del Paraíso. Estas escenas bíblicas, elaboradas con mayor precisión que en las estampas originales, demuestran la flexibilidad y creatividad con las que Vásquez reinterpretaba sus influencias.

Un rasgo común en estas versiones es la inclusión de elementos simbólicos y bíblicos que refuerzan el mensaje teológico de la Inmaculada Concepción, como los ángeles, para la versión agustina, que sostiene citas del libro de Ester y del Cantar de los Cantares, referencias que aluden a la pureza y predestinación de María. Asimismo, la figura de Adán y Eva que es recurrente en todas las versiones, ya sea en la escena de la expulsión del Paraíso o en la contemplación del pecado original, enmarcando a la Virgen como la nueva Eva por quien llega la redención.

De esta obra (colección de los agustinos) (figura 6) en cuestión se han realizado algunos trabajos como el de Saenz Fino Edgar, que en el año 2017 realiza su trabajo de grado para optar por el título de licenciado en teología titulado “*la teología mariana en la inmaculada concepción de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos en la iconografía granadina de los siglos XVII y XVIII*”. Saenz comenta que la pieza artística *Inmaculada Concepción de María*

aparece referenciada en la colección artística agustiniana Colombia de Arte y Fe de 1995 bajo el título de *Inmaculada Concepción de María*, de igual forma está incluida en el libro Historia e Imágenes los Agustinos en Colombia 400 años. Este último contiene la imagen citada como la figura número 31.

Esta Pieza es un óleo en tela cuyas dimensiones son de 236 x 186 cm, siendo óleo sobre tela, se data del siglo XVII. La obra es una alegoría visual del dogma de la Inmaculada Concepción, reflejando una composición, típica del barroco colonial latinoamericano. El lienzo presenta a María en el centro de la escena, marcando el punto medio de una X formada por otros cuatro personajes ubicados en sus extremos. María está vestida con una túnica blanca, un cinto rojo y un manto azul oscuro. Sostiene un espejo en su brazo izquierdo mientras que con el derecho toma la mano de Jesús, hacia quien también dirige su mirada. En comparación con los personajes ubicados en las esquinas del lienzo el tamaño de la virgen es menor. Alrededor de su cabeza esta coronada con doce estrellas. Se encuentra de pie sobre un *ouroboros*, compuesto por una serpiente que sostiene una fruta en su boca, aunque una parte de la túnica de María interrumpe el círculo, mostrando que su pie derecho está pisando la cabeza de la serpiente.

Figura 6: *Inmaculada Concepción de María*



Nota: tomado de <https://arca.uniandes.edu.co/obras/17048>

Dentro del *ouroboros*, se observa una escena con un árbol en el centro y un paisaje natural al fondo, en el que se distinguen varios animales: un unicornio y un ciervo a la derecha del árbol, y un león, un elefante y un pavo real a la izquierda. Cerca del árbol se encuentran dos figuras humanas, una mujer a la izquierda y un hombre a la derecha (figura 7). En la composición central del lienzo también aparecen dos ángeles junto a María; el ángel a la derecha sostiene una inscripción del Cantar de los Cantares que dice: “*Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te. Cat 4*”. El ángel a la izquierda sostiene otra inscripción en la que se lee: “*Nonprote, sed pro omnibus haec lex constituta est, Ester 15*” (figura 8).

Figura 7: ampliación
ouroboros



Figura 8: ampliación
ángeles



En el extremo superior derecho del lienzo, se encuentra la figura de un hombre anciano, representación de Dios Padre, está vestido con una túnica blanca y una capa dorada con bordados rojizos. Su cabeza está inclinada como si mirara a María, mientras señala hacia ella con un bastón que sostiene en su mano izquierda, y con la mano derecha en el pecho, lo acompañan tres seres alados, dos a su izquierda y uno debajo de la nube en la que se encuentra sentado. En el extremo superior izquierdo, se encuentra el Hijo, representado con un manto rojo que cubre su brazo y hombro izquierdo, dejando expuestos su pecho y brazo derecho, su brazo derecho está extendido y toma la mano de María, mientras con la izquierda sostiene una cruz latina que también es sostenida por un ángel en la parte inferior; parte de su pie derecho queda descubierto por el manto; sobre él, hacia la derecha, se observan dos ángeles. Entre Dios Padre y Jesús, y sobre María, se encuentra la paloma del Espíritu Santo, blanca y rodeada por un aura amarilla que crea una apertura de gloria en la escena.

En la parte inferior derecha, se encuentra una mujer mayor vestida con un manto amarillo ocre y una túnica oscura, con las manos en el pecho y la mirada dirigida hacia María; esta figura representa a Ana, la madre de María. En el extremo inferior izquierdo, aparece un hombre mayor con una túnica oscura similar a la de Ana, y un manto rojo en el exterior y blanco en el interior; sus brazos están cruzados y su cabeza inclinada hacia abajo, representando a Joaquín, el padre de María. Por último, el fondo del lienzo está dividido en

dos partes, la primera parte superior está compuesta por nubes, mientras que la inferior muestra un paisaje árido en forma de montañas.

Ahora bien, este tipo de representaciones son consecuencias de la teología que por aquel periodo se hacía presente en estos territorios. La recepción del Concilio de Trento en Hispanoamérica marcó un momento clave en la teología y cultura religiosa, estableciendo normas claras sobre los sacramentos, la catequesis y la uniformidad litúrgica, todo esto contribuyó a la vida religiosa y doctrinal del continente. Uno de los grandes temas teológicos que emergió de este contexto fue la defensa y promoción de la Inmaculada Concepción de la Virgen María. Este tema no solo fue central en la espiritualidad barroca, sino que también se entrelazó con los esfuerzos por reforzar la devoción popular en torno a la figura mariana. Por lo tanto, esta pieza artística responde a este fervor teológico, presentando a María como el ideal de pureza y perfección, en consonancia con los debates doctrinales del siglo XVII y la promoción eclesial de la devoción a la Inmaculada.

El esplendor de la teología barroca americana, impulsado por las universidades dominicas y jesuitas, subrayó la importancia de la conciencia moral y los debates en torno a la pureza y el pecado original, lo que llevó a una reflexión minuciosa sobre la figura de María. Los teólogos escolásticos, como los dominicos en Bogotá y los jesuitas en Lima, contribuyeron a este debate, consolidando la idea de que María fue preservada del pecado original por ser la madre de Dios (Saranyana, 2005).

El Dogma de la Inmaculada Concepción: del *sensus fidelium* a la solemnidad del dogma.

En cuanto dogma, la Inmaculada Concepción, es promulgado en el año 1854, bajo el pontificado de Pío IX, esta verdad mariana es proclamada en la bula *Ineffabilis Deus*. Sin embargo, la percepción y aceptación espontánea de este dogma mariano entre los fieles es anterior de la proclamación solemne. Desde tiempos antiguos, el pueblo cristiano manifestó una especial veneración hacia María como libre de pecado, lo que se reflejó en devociones, costumbres y celebraciones litúrgicas.

Los padres de la iglesia ya hacían referencia a la santidad de María desde el vientre de su madre, en asociación a Cristo, por lo que el termino con el que la llaman es de la *Panagia*: Toda santa (Ponce, 2018). Después, a lo largo de la Edad Media, diversos teólogos y concilios abordaron el tema sin llegar a una definición dogmática, aunque el fervor popular y las celebraciones litúrgicas en torno a esta fiesta aumentaron, fortaleciendo su vinculación con el *sensus fidelium*.

El Concilio de Basilea en 1439, impulsado por figuras como Juan de Segovia, ya apelaba al *sensus fidelium* para justificar la definición de esta doctrina, aludiendo a la creencia del pueblo cristiano como fundamento. Aunque la propuesta no posee un valor magisterial, debido al carácter cismático del concilio, gracias a sus tesis conciliaristas y a la ruptura con el papa (Sesboüé, 1996). A pesar de esto, algunos reinos en Europa como Castilla y Aragón se volvieron defensores de la Inmaculada Concepción en los siglos XV y XVI, promoviendo la celebración y reconocimiento de esta creencia a nivel civil y académico, como lo demuestra el juramento requerido en las universidades de la Corona de Castilla (Fernández, 2009).

En consecuencia, la representación iconográfica de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos esta moldeada por la profunda devoción popular reflejada en el *sensus fidelium*, consolidada en el arte religioso, que busca destacar a la Virgen como símbolo de pureza y gracia. Al igual que la influencia de la corona de Castilla. Esto ayudó a que, en la Nueva Granada, la advocación de la Inmaculada marcara la espiritualidad popular y se expresara intensamente en el arte sacro. Lo que muy posiblemente lleva a que la mayoría de las comunidades religiosas presentes se interesasen por adquirir una imagen para su culto; razón que justifica la existencia de diversas copias de esta advocación en Gregorio Vásquez.

En el plano teológico, la dificultad para definir la Inmaculada Concepción residía en las enseñanzas sobre el pecado original y la redención universal de Cristo. La teología medieval debatía si María, al igual que el resto de la humanidad, había heredado el pecado original. Tomás de Aquino, por ejemplo, sostenía que la Virgen María fue redimida antes de su nacimiento, pero sin excluirla totalmente del pecado original para preservar la universalidad de la redención de Cristo (S. Th. III, q. 27, art.1-2.). Posteriormente, el teólogo franciscano Juan Duns Escoto ofreció una visión que armonizaba la creencia en la Inmaculada Concepción con la necesidad de redención, al sugerir que María fue preservada del pecado original en previsión de los méritos de Cristo, *la Tota Pulchra*, siendo este el tema más referenciado durante toda la historia previa a la promulgación del dogma.

El primero en utilizar este término es Andrés de Creta quien la elogia precisamente con el capítulo 4 del Cantar de los Cantares (Hauke, 2015); mismo elogio que se encuentra en la inscripción que sostiene el ángel al lado derecho de María en la obra de Vásquez de Arce y Ceballos. Esta *redención preventiva* formulada por Escoto, proponía que Cristo, en su perfección, redimió a María desde el instante de su concepción (Hauke, 2015). Y con estos presupuestos el dogma encontró su camino para culminar en su declaración oficial en el siglo XIX.

En la actualidad, el dogma afirma que la Virgen fue preservada de toda mancha del pecado original desde el primer instante de su existencia. Aunque fue concebida naturalmente, nunca estuvo en el estado de carencia de gracia que afecta a la humanidad debido al pecado original, tal como lo enseña la doctrina, donde los primeros padres, Adán y Eva, fueron creados en un estado de santidad y justicia original una condición de comunión plena con Dios, libres de los efectos del mal y de la muerte (Fernández, 2009 p.565). Sin embargo, al desobedecer a Dios, cayeron en pecado, perdiendo ese estado privilegiado (pecado original originario). Este pecado, llamado original, trajo consecuencias para toda la humanidad: todos nacemos privados del don de la gracia, con una naturaleza herida y sometida a la muerte.

El pecado original, al ser un pecado de naturaleza, se transmite por generación. No es el resultado de la imitación de nuestros primeros padres ni de la influencia de una sociedad pecadora, como sostenía el pelagianismo, sino una herencia que afecta a todos los seres humanos desde el nacimiento. Este estado de privación de la gracia implica una profunda necesidad de redención, que solo se encuentra en Jesucristo. Mediante su muerte en la cruz, Cristo liberó al hombre de este pecado, ofreciendo a todos la posibilidad de una nueva vida en gracia (Fernández, 2009).

En este contexto, el dogma de la Inmaculada Concepción resalta como un signo único de la redención. María, redimida de manera anticipada y de forma absolutamente singular, fue preservada del pecado original para ser la Madre de Dios. Aunque el pecado original no es análogo al pecado personal, constituye un verdadero pecado (Fernández, 2009 p. 565) del cual María fue liberada de modo preventivo, por los méritos de Cristo. De este modo, su vida se convierte en un testimonio del poder redentor de Jesús, quien no solo repara, sino que previene el daño del pecado en su creación. María recibió la gracia santificante desde el comienzo de su concepción, quedando envuelta desde ese momento en el amor redentor y santificador de Dios, en atención a los méritos de Jesucristo.

Aunque el dogma fue definido oficialmente en la bula *Ineffabilis Deus* de Pío IX, aún persisten entre los fieles ciertas confusiones al respecto. Esto es señalado por Rahner (2015), quien afirma: aunque sería exacto decir que cualquier cristiano que conozca de alguna manera las enseñanzas del Catecismo (490-493) sabe a qué atenerse cuando se habla de la «Inmaculada Concepción», con todo se encuentran con frecuencia, no solo en las aserciones de cristianos no católicos, sino también entre los mismos católicos, los más asombrosos equívocos acerca de este dogma de la santa Iglesia (p. 51).

Aunque por descuido, estas equivocaciones son más comunes de lo que parecen, debido a que en la liturgia de la solemnidad de la Inmaculada Concepción se enfatiza y expresa la fe de la Iglesia en la pureza original de María, preservada de todo pecado desde el primer instante de su existencia: es decir, María es en quien reconocemos que fue concebida inmaculada y no se habla de la concepción virginal de Jesús en el seno de la Virgen (Rahner, 2015, p.52) como muchos han pensado. Lo que también se resalta en el lienzo de Vásquez al poner a los padres de María en su obra pictórica.

La Inmaculada en la Liturgia: Icono de Gracia y Redención

La liturgia de la Solemnidad de la Inmaculada Concepción reconoce a Dios como "Padre de gloria" (Misal Romano) y celebra el privilegio de María como "digna morada" de su Hijo, destacando su preservación del pecado en virtud de la redención de Cristo. La oración final pide su intercesión para vivir en santidad, resaltando su papel mediador. Asimismo, en la oración sobre las ofrendas, se reafirma la conexión entre la gracia concedida a María y el perdón de los pecados, estableciendo un vínculo entre su Inmaculada Concepción y la redención de la humanidad, lo cual es recordado en el sacrificio eucarístico, que actualiza continuamente los méritos redentores de Cristo.

Dentro de la poscomunión, relaciona el sentido sanador de la Eucaristía con la "preservación" de María, libre de toda herida de pecado. Esta consecuencia, resalta el rol de María en el plan de salvación: ella, la preservada, intercede para que nosotros seamos liberados del pecado. La liturgia en su conjunto, en línea con *Ineffabilis Deus*, no solo confirma la doctrina de la Inmaculada Concepción, sino que, en unión con las lecturas, profundiza en el papel único de María en la economía de la salvación y en su función ejemplar y mediadora para la comunidad de fieles.

En la eucología mayor profundiza aún más en el misterio, reconociendo a María como la Virgen purísima y modelo de la Iglesia, esposa de Cristo. Aquí, el lenguaje usado para María,

radiante en belleza y digna madre de Dios, alude a la plenitud de gracia otorgada por Dios en previsión de la redención, tal como declara *Ineffabilis Deus*. La relación entre María y la Iglesia se ilustra en este prefacio al señalar que la pureza de María es un anticipo de la santidad de la Iglesia.

El dogma no cuenta con una amplia selección de textos bíblicos en su fundamentación, aunque como menciona Ponce (2018) la Escritura, leída con los ojos de la iglesia, revela una plenitud de sentido que no emerge de la simple formulación del texto, es decir, de la sola letra (p. 291).

Teniendo en cuenta esta recomendación los textos que en el Antiguo Testamento se logran obtener como fundamento después de la realización incluso de una lectura tipológica está en el libro del Génesis. Esta es la misma lectura proclaman en la celebración litúrgica tomada del capítulo 3, 9-15.20 donde el versículo con mayor relevancia en la fundamentación es el 15, en este se haya el protoevangelio, llamado de esta forma desde los padres de la iglesia, en este se describe una enemistad entre la serpiente y la mujer junto a su estirpe que es el Mesías.

En consecuencia, la lectura permite reconocer a María como arquetipo y cumplimiento de la promesa hecha a la mujer mencionada en el libro del Génesis. Dándose así, el anuncio esperanzador de la victoria del Mesías sobre el mal. Esta característica es formada por la imagen de la mujer aplastándole la cabeza de la serpiente, la cual es tomada por Gregorio Vásquez y puesta la serpiente que forma la circunferencia de *ouroboros* el pie de María está sobre la cabeza de esta que además muerde una manzana fruta que representa el fruto prohibido del que Adán y Eva comieron.

Este versículo de igual forma es una de las lecturas que colaboran en la visión de María como la nueva Eva y de Cristo como nuevo Adán. Relación que es postulada por Justino, por otra parte, algunos padres como el ya mencionado Andrés de Creta, presentan la concepción de María en el seno de su madre como restablecimiento del paraíso. Estos presupuestos quedan evidenciados incluso en la obra pictórica de Vásquez al observar como la figura de María está ubicada sobre el *ouroboros* cuya imagen interna es Adán y Eva en el paraíso. Al observar el lienzo se puede ver como la posición de Adán y Eva se prolongan en las figuras de Jesús y María. De cierta forma contribuye a la idea de la restitución del paraíso del que habla san Andrés.

Por otra parte, el salmo 97 (1.2-3ab.3bc-4), proclamado en la solemnidad, celebra con júbilo la victoria de Dios, su fidelidad y su justicia reveladas a las naciones. Ensalzando la obra maravillosa hecha por Dios, de forma especial en María. La victoria de Dios, proclamada en el salmo, se realiza plenamente en la redención de Cristo, y en previsión de sus méritos, María fue preservada de toda mancha de pecado. Este acto revela la justicia divina y su plan de salvación. Al mismo tiempo, la fidelidad de Dios hacia Israel, mencionada en el salmo, se refleja en el privilegio otorgado a María, quien se convierte en la manifestación más pura de la gracia santificante de Dios y en un testimonio de su amor redentor.

La proclamación de la justicia divina en el salmo encuentra un eco en la figura de María, elegida como el templo inmaculado donde habitaría el Hijo de Dios. En ella, la grandeza de

la salvación divina se hace visible al mundo. Asimismo, la invitación del salmo a que todas las naciones aclamen con júbilo al Señor resalta la universalidad de la alegría que María inspira, pues su Inmaculada Concepción anuncia la llegada del Salvador y la restauración de la humanidad. María es la nueva creación de Dios, purificada y preparada para recibir a Cristo. En ella se encarnan la justicia y la misericordia divinas, siendo un signo visible de la salvación prometida a toda la humanidad. Así, el canto del salmo no solo celebra las maravillas divinas, sino que invita a contemplar a María como expresión perfecta de estas maravillas.

En la carta a los Efesios, se proclama que Dios eligió a los creyentes antes de la creación del mundo para ser santos e irreprochables (Ef. 1, 4). La idea de que fuimos destinados para ser una alabanza continua de su gloria encuentra en María su máxima realización, ya que ella, libre de toda mancha de pecado, se convierte en el modelo perfecto de la humanidad redimida. En ella, la elección divina se manifiesta en su plenitud, reflejando la acción redentora de Dios desde el inicio mismo de su existencia.

El relato del Evangelio según san Lucas, que narra la anunciación del ángel Gabriel, resalta el saludo: “Alégrate, llena de gracia, el Señor está contigo” (Lc, 1, 28). Este saludo, en el que se emplea el término griego *kejaritoméne*, ha sido objeto de profunda reflexión teológica. La expresión indica un estado permanente de gracia plena, mostrando a María como una obra singular de Dios, preparada para ser la morada digna del Hijo. La exégesis bíblica concluye que este término implica la ausencia de pecado, incluso del pecado original. Aunque no constituye un argumento bíblico concluyente, este pasaje ha sido fundamental en el desarrollo teológico del dogma, respaldado por el *sensus fidelium*, que reconoce en María a la primera redimida en atención a los méritos de Cristo (Huke, 2015).

La respuesta de María al mensaje del ángel, al decir: “Hágase en mí según tu palabra” (Lc 1,37), manifiesta su total disposición y conformidad con la voluntad divina, fruto de una vida sin mancha, llena de gracia. María asume el encargo libremente (Fernández, 2009) Su papel único en la historia de la salvación, como Madre del Redentor, fue preparado por Dios al preservarla del pecado original, otorgándole una santidad plena que la capacitara para cooperar de manera perfecta en su plan salvífico.

La proclamación del dogma en la bula *Ineffabilis Deus*, reconoció cómo estos textos, junto con la reflexión teológica y el testimonio del *sensus fidelium*, permitieron a la Iglesia penetrar en una verdad que, aunque no está explícitamente consignada en las Escrituras, es coherente con ellas. María, desde su concepción, fue objeto del amor redentor de Dios, quien la preservó de toda mancha de pecado para que fuera una morada digna de su Hijo. En consecuencia, estos textos, leídos a la luz de la tradición y la teología, reflejan la elección única de María y su plena santidad, elementos esenciales de la solemnidad de la Inmaculada Concepción, que celebra la obra redentora de Dios en quien es la primera y más excelsa redimida por Cristo.

La Inmaculada de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos

Estos elementos, junto con otros más, se reflejan claramente en la iconografía que Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos plasmó en su lienzo de la Inmaculada Concepción. En el centro de la obra, María resalta como figura principal, destacando su condición de elegida y

preservada del pecado original. Este detalle se relaciona directamente con el pasaje de Génesis 3, 15, que menciona a la "mujer" destinada a aplastar la cabeza de la serpiente. La representación de María como la nueva Eva establece un paralelismo teológico profundamente arraigado en la tradición cristiana, que contrapone los roles de Eva y María en la historia de la salvación.

En la obra de Vásquez, este vínculo teológico y simbólico se manifiesta no solo en la posición central y privilegiada de María, sino también en el *ouroboros* que encierra la escena de la primera pareja humana cayendo en la tentación de la serpiente. Este símbolo refuerza la conexión entre el pecado original y la redención, integrando visualmente la narrativa bíblica con su lectura cristiana prefigurativa.

El contraste entre Eva y María es más que una oposición simbólica; representa una afirmación de la acción salvífica de Dios en la historia. Mientras Eva elige la desobediencia y se aparta de Dios, trayendo la muerte espiritual, María, por su obediencia absoluta, abre las puertas para que la gracia divina fluya sobre la humanidad. Este contraste encuentra una representación clara en la obra de Vásquez: Eva aparece desnuda y de espaldas, símbolo de su vergüenza y pérdida de gracia, mientras que María, vestida de blanco, simboliza su pureza inmaculada. La presencia de Cristo, quien toma de la mano a María, enfatiza su papel en la redención, en contraste con la separación y desunión entre el hombre y la mujer en la escena del Paraíso. Además de recordar la afirmación de la lectura de la carta a los Efesios 1,3-6 Dios nos eligió antes de la creación del mundo.

La imagen de María aplastando la cabeza de la serpiente, inspirada en Génesis 3, 15, refuerza su papel como la mujer victoriosa que vence el mal y abre el camino a la salvación. Donde Eva introdujo la muerte al mundo, María, con su "sí" incondicional, da lugar a la llegada de Cristo, el nuevo Adán, quien trae la vida eterna. En esta dinámica de caída y redención, el lienzo de Vásquez se convierte en una catequesis visual que proclama la victoria de la gracia sobre el pecado y la centralidad de María en el plan redentor de Dios.

De igual forma en la figura de María se resalta un detalle más y es que en su otra mano posee un espejo. Saenz (2018) dice que, en el contexto iconológico, el espejo, no es signo de vanidad o superficialidad, sino un reflejo de la pureza interior. Según el libro de la Sabiduría (7,26), el espejo es descrito como "reflejo de la luz eterna, espejo inmaculado de la actividad de Dios e imagen de su bondad". Por lo tanto, en la obra, el espejo simboliza tanto la pureza perfecta del alma entre lo humano y lo divino. La Virgen María, espejo sin mancha, refleja no solo su propia alma pura, sino también a Cristo, quien es la imagen del Padre, aunque María no observa directamente el espejo, su presencia es un recordatorio de su papel como portadora de la gracia y como "espejo inmaculado" de la presencia divina. De esta forma, el espejo simboliza su misión de ser la intermediaria perfecta entre el cielo y la tierra, mostrando en su pureza la imagen de Dios hecho hombre en Cristo (Saenz, 2018).

Ahora bien, en la representación del paraíso, a pesar de que las figuras centrales son Adán y Eva, es notorio que Vásquez introduce un bestiario particular, desempeña una función simbólica que enriquece el discurso teológico y moral en torno a la Inmaculada Concepción. Los animales presentes tienen un profundo significado vinculado a conceptos de espiritualidad, pureza, redención y la conexión entre el hombre y Dios. Estos elementos

visuales sirven para transmitir enseñanzas religiosas en un lenguaje accesible y comprensible para el público de la época, reafirmando la importancia de toda la creación en el plan divino de salvación.

El unicornio, por ejemplo, es un símbolo destacado de pureza y virginidad, asociado directamente con la Virgen María. Representa su concepción inmaculada y su virginidad perpetua, en consonancia con la tradición medieval que lo vinculaba con la Encarnación del Verbo en el seno de María. Su cuerno, que en la iconografía cristiana simboliza la penetración divina en la creación, alude al Espíritu Santo fecundando a María (Chevalier & Gheerbrant, 1999). Este animal refuerza la idea de la pureza absoluta de la Virgen, preservada del pecado original desde su concepción.

El león, por su parte, tiene un simbolismo dual, ya que puede representar tanto la fuerza y la soberanía divina como la amenaza del mal. En el contexto positivo, alude a Cristo como el León de Judá, reflejando su poder real y su vigilancia. Desde una perspectiva negativa, se relaciona con Satanás, el "león rugiente" que acecha para devorar. Además es común encontrar en las representaciones del Edén la presencia de animales feroces que conviven junto a sus presas, esto en forma de mostrar el ideal de un mundo que no conoce el mal (cf. Is 11, 6-9) (Rosa, 2004). Por lo que no es extraño que, en la obra, el león ubicado detrás de Adán simbolice la creación divina que convive en paz y, al mismo tiempo, puede ser signo de la caída del hombre y la entrada del pecado en el mundo. "pues el diablo como león rugiente busca a quien devorar" (cf. 1Pe 5,8). Este hecho pudo haber sucedido a los primeros padres cuándo rompieron su relación directa con Dios, y los devoró sin ninguna resistencia (Saenz, 2018, p. 87).

El elefante, asociado con la eternidad, la fortaleza y la castidad, representa la ausencia de corrupción y virtud suprema (Blázquez, 2005). En este sentido, alude a María como la "Nueva Eva", restaurando la pureza original perdida tras la caída de los primeros padres. Bíblicamente relacionado con la fuerza y la sabiduría, el elefante se convierte en un símbolo de la perfección de la creación divina reflejada en María.

El pavo real, símbolo de inmortalidad y gloria celestial, refuerza la idea de la incorruptibilidad del alma y la promesa de la vida eterna. En los primeros siglos del cristianismo, su imagen fue utilizada para representar el cielo estrellado y la plenitud divina, cualidades que se asocian con la figura de María. Su presencia en la obra enfatiza su papel como la mujer "vestida de sol" descrita en el Apocalipsis, símbolo de gloria celestial y victoria sobre el pecado.

La inclusión del bestiario en la obra de Vásquez establece una narrativa visual que conecta las verdades de la fe con la figura de María. Los animales remiten al Edén, subrayando la relación entre la creación original y la redención, en la que María, concebida sin pecado, inaugura una nueva etapa de salvación para la humanidad. Estos símbolos no solo enriquecen la composición artística, sino que también actúan como una herramienta pedagógica para recordar las promesas divinas y las virtudes necesarias para alcanzar la salvación. En este contexto, María se erige como modelo perfecto de pureza, humildad y obediencia. Facilitando una comprensión más profunda y visual de la santidad y el papel redentor de María en la historia de la salvación.

Por otra parte, La presencia de Joaquín y Ana en el lienzo de Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos enfatiza la conexión entre la Inmaculada Concepción y la piedad popular, influenciada por el Protoevangelio de Santiago y la iconografía del "Abrazo ante la Puerta Dorada". Según Stratton (1988): en el contexto del arte español, esta escena fue utilizada como un argumento visual para la doctrina inmaculista, subrayando la intervención divina en la concepción de María. Aunque la idea de una concepción virginal por el beso de Joaquín fue descartada teológicamente, su representación iconográfica reforzó la creencia en la pureza de María desde su origen. Por lo tanto, la inclusión de los padres de la Virgen en el lienzo remite a su papel en la genealogía de Cristo, y permite un acercamiento devocional que facilita la comprensión del misterio de la Inmaculada. De este modo, la obra de Vázquez se inscribe dentro de una tradición visual que, mediante el uso de símbolos y narraciones apócrifas, promovió la defensa de la doctrina antes de su proclamación dogmática en 1854.

La inclusión de la Santísima Trinidad en el lienzo de Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos responde a una tradición iconográfica consolidada desde el siglo XV, en la que la glorificación de la Virgen en los cielos se representa a través de su coronación por la Trinidad. Este motivo, influenciado por la escuela holandesa y ampliamente adoptado en el arte español del siglo XVI, donde se refuerza la idea de María como *tota pulchra* y subraya su papel dentro del plan divino de salvación. La presencia de Dios Padre sobre la Virgen, junto con la acción conjunta de las tres Personas divinas, resalta su dignidad singular y su lugar privilegiado en la historia de la redención, en continuidad con la iconografía medieval que progresivamente evolucionó desde la bendición de Cristo hasta la intervención trinitaria en su exaltación celestial (Stratton. 1988. p 8).

En conclusión, el lienzo de Vázquez representa a la Virgen María en una composición que resalta su pureza y su papel dentro del plan salvífico. La iconografía utilizada responde a la tradición mariana que se ha generado en torno al dogma, incluyendo aquellos elementos que fueron de suma importancia para poder explicarlo antes de su declaración solemne, en la que la Virgen aparece rodeada de símbolos tomados del Cantar de los Cantares, el Apocalipsis y la tradición patrística. Su imagen se convierte en una mediación visual para comprender aquello que el *sensus fidelium* entendía y lo que la teología manifiesta en este dogma.

Por ejemplo, dentro de la concepción teológica del siglo XVII, la justicia divina se entiende como castigo, pero también como la restauración del orden roto por el pecado original. En este sentido, la elección de María como la “nueva Eva” es un acto de misericordia que se anticipa al sacrificio redentor de Cristo. Esta misericordia no anula la justicia, sino que la plenifica, ya que en María se preserva el orden querido por Dios desde la creación, librándola de la mancha del pecado original. Su figura, encarna la misericordia divina, reflejando la justicia en su sentido más pleno: el cumplimiento perfecto del designio de Dios. y esto es posible deducir a partir del lienzo de Gregorio Vázquez, debido a cada uno de los elementos simbólicos que ha puesto en la pintura.

Otro ejemplo es la relación evidente entre conceptos como concupiscencia y gracia divina. Donde la concupiscencia, es entendida como la inclinación al pecado heredada del pecado original, sin embargo, esta encuentra su contraposición en la gracia divina. En el lienzo, la imagen de María inmaculada es utilizada para ilustrar cómo la gracia de Dios puede transformar al creyente, liberándolo de la esclavitud del pecado y capacitándolo para la vida

en santidad. La Virgen, por su excepcionalidad, se convierte en el modelo de la humanidad redimida, una figura que prefigura el destino último de los cristianos llamados a la santidad.

Por lo tanto, el arte sacro es un medio para la contemplación, y a su vez un instrumento privilegiado para la instrucción y la evangelización. En este sentido, la obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos trasciende el mero esplendor del barroquismo neogranadino para convertirse en un vehículo pedagógico que comunica las verdades de la fe cristiana, en este caso el dogma de la inmaculada concepción. Su iconografía es una expresión estética, que se enraíza en la tradición catequética de la Iglesia, en la que la imagen ha servido como lenguaje accesible para la transmisión del Evangelio (Juan Pablo II, 1999). La pintura de Vásquez permite una profunda meditación sobre la relación entre misericordia y justicia, así como sobre la tensión entre concupiscencia y gracia, temas fundamentales en la reflexión teológica y espiritual.

Además, como destacó Juan Pablo II en su carta a los artistas, en épocas de escasa alfabetización las imágenes fueron una mediación concreta de la catequesis. La pintura barroca, con su expresividad y riqueza simbólica, buscaba impactar los sentidos y el corazón del espectador, llevándolo a una comprensión más profunda de los misterios de la fe. Así, el arte sacro sigue siendo hoy un valioso recurso en un mundo donde la imagen conserva un peso fundamental en la transmisión del conocimiento. Esta dimensión instructiva del arte encuentra un fundamento sólido en la *Via Pulchritudinis*.

La obra de Gregorio Vásquez se inscribe en esta tradición y, en su contemplación, los fieles pueden experimentar un gozo estético y un llamado a la conversión, al encuentro con Dios. En la reflexión de Juan Pablo II, El pontífice señala que, con la Encarnación, el Hijo de Dios se ha hecho visible y ha introducido en la historia humana una nueva dimensión de la belleza, vinculada inseparablemente a la verdad y al bien. En este marco, el arte cristiano se convierte en un reflejo del misterio del Verbo hecho carne y en una vía privilegiada para la contemplación de la realidad trascendente. Vásquez, al plasmar en sus lienzos escenas bíblicas y representaciones marianas, embellece el espacio litúrgico que ofrece al creyente una oportunidad de encuentro con el Misterio divino.

Referencias

Aletti, J. (2019). El evangelio de Lucas y las Escrituras de Israel: la importancia de la tipología en Lucas. Cuaderno Bíblico 185: (ed.). España, Editorial Verbo Divino. Recuperado de <https://elibro.net/es/ereader/usta/123344?page=11>

Chevalier, J; Gheerbrant, A, (1999). Diccionario de los símbolos, Editorial Herder, S. A., Barcelona.

Conferencia Episcopal de Colombia. (2008). Misal Romano. Quebecor World. Bogotá, Colombia.

Blázquez, F. (2005). Diccionario de mitología dioses, héroes, mitos y leyendas. Navarra: Verbo Divino.

Fernández, A. (2009). María, la madre del Verbo Encarnado. Mariología. En Fernández, A. (2009). *Teología dogmatica*. Biblioteca de autores cristianos. Madrid. (pp. 418-424).

Fernández, A. (2009). *In principio creavit Deus caelum et terram*. La creación del mundo y del hombre. En Fernández, A. (2009). *Teología dogmatica*. Biblioteca de autores cristianos. Madrid. (pp. 453-609).

Gil, F. y Arbeláez, C. (1968). La pintura. En Tovar, G. y Arbeláez, C. (1968). *El arte colonial en Colombia*. Ediciones sol y luna. Bogotá, Colombia. (pp. 152-168).

Gil, F. (1997). El arte colonial en 500 palabras. En Gil, F. (1997). *Colombia en las artes*. Presidencia de la República. Bogotá, Colombia. (pp. 13-124).

Gil, F. (1997). Las Artes en la Nueva Granada. En Gil, F. (1997). *Colombia en las artes*. Presidencia de la República. Bogotá, Colombia. (pp. 125-141).

Gil, F. (1997). El aparente Barroco en Colombia. En Gil, F. (1997). *Colombia en las artes*. Presidencia de la República. Bogotá, Colombia. (pp. 142-163).

Giraldo, G. (1944). Arte colonial: Gregorio Vásquez, dibujos originales a pincel. Librería Suramérica. Bogotá, Colombia. (pp. 9-15).

Hauke, M. (2015). La santidad de María. En Hauke, M. (2015). Introducción a la Mariología. Biblioteca de autores cristianos. Madrid. (pp. 139-173).

Juan Pablo II. (1999). Carta del Santo Padre Juan Pablo II a los artistas, a los que con apasionada entrega buscan nuevas “epifanías” de la belleza para ofrecerlas al mundo a través de la creación artística. recuperado el 12 de febrero de 2025 de https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html

Landow, G.P. (s.f.). Tipología bíblica: introducción [adaptada de Tipos victorianos]. Victorianweb.org. Recuperado el 14 de septiembre de 2024 de <https://victorianweb.org/espanol/religion/type/typo11.html>

Plazaola, J (1999). Historia del arte cristiano. Biblioteca de autores cristianos. Madrid.

Rahner, K. (2015). María, madre del Señor: (2 ed.). Barcelona, Spain: Herder Editorial. Recuperado de <https://elibro.net/es/ereader/usta/45661?> (pp. 51-67).

Rosa, G. (2004). Dizionari dall’arte, Angeli e Demoni. Electa. Milano, Italia.

Saranyana, J. & Alejos, C. (2005). Teología en América Latina: escolástica barroca, ilustración y preparación de la independencia (1665-1810). Volumen II/1: (ed.). Editorial Iberoamericana / Vervuert. <https://elibro.net/es/ereader/usta/173674?>

Sesboüé, B. (1996). Capítulo XVIII la inmaculada concepción y la asunción de María. En Bourgeois et al. (2010) *Historia de los dogmas: los signos de la salvación. Vol. III* (Ortiz, Trad.). Secretariado trinitario. (pp. 449-456).

Stratton, S. (1988). La Inmaculada Concepción en el arte español, Cuadernos de Arte e Iconografía, Revista de la Fundación Universitaria Española. tomo I, 2, ISBN 978-8473923132 (pp. 1-127).

Villalobos, M. (2016). El ejercicio del arte en la pintura de Santafé durante el siglo XVII. En museo colonial (2016). *Catálogo de pintura museo colonial*. Bogotá, ministerio de cultura. (pp. 45-64).