

Aproximación iconográfica a la obra de Baltasar Vargas de Figueroa.

Estudio de caso: El martirio de Santa Bárbara, 1659

Artículo de investigación

Recibido: 10 de octubre de 2024

Aprobado: 29 de marzo de 2025

Diana Moreno Mejía

Fundación Universitaria Juan de Castellanos, Tunja,
Boyacá, Colombia

dmilenamoreno@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-2065-3649>

—
Cómo citar este artículo: Moreno Mejía, D. (2025). Aproximación iconográfica a la obra de Baltasar Vargas de Figueroa. Estudio de caso: El martirio de Santa Bárbara, 1659. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 11(19), pp.101-111.
DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.23620>



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Resumen

La pintura barroca desarrollada en los talleres de América refleja el valor devocional influenciado por las directrices del Concilio de Trento, así como por libros de arte, grabados y estampas europeas, con el objetivo de promover la evangelización y presentar discursos sobre vidas ejemplares como modelos a seguir en la sociedad colonial. Este artículo ofrece una aproximación iconográfica de la obra del pintor neogranadino Baltasar Vargas de Figueroa, considerando referencias literarias como la hagiografía, la teoría de la imagen y diccionarios de símbolos, para examinar los códigos visuales que su obra, centrada en el Martirio de Santa Bárbara, transmite.

Palabras clave

Barroco; Baltasar Vargas de Figueroa; códigos visuales; iconografía; Nuevo Reino de Granada; Santa Bárbara

Iconographic Approach to the Work of Baltasar Vargas de Figueroa: Case Study—The Martyrdom of Saint Barbara, 1659

Abstract

Baroque painting developed in the workshops of the Americas reflects devotional value influenced by the directives of the Council of Trent, as well as by European art books, engravings, and prints, with the aim of promoting evangelization and presenting discourses on exemplary lives as models to follow in colonial society. This article offers an iconographic approach to the work of the Neogranadine painter Baltasar Vargas de Figueroa, considering literary references such as hagiography, image theory, and symbol dictionaries to examine the visual codes conveyed by his work, centered on The Martyrdom of Saint Barbara.

Keywords

Baroque; Baltasar Vargas de Figueroa; visual codes; iconography; New Kingdom of Granada; Saint Barbara

Approche iconographique de l'œuvre de Baltasar Vargas de Figueroa : étude de cas sur Le Martyre de Sainte Barbe, 1659

Résumé

La peinture baroque développée dans les ateliers d'Amérique reflète la valeur dévotionnelle influencée par les directives du Concile de Trente, ainsi que par les livres d'art, gravures et estampes européens, dans le but de promouvoir l'évangélisation et de présenter des discours sur des vies exemplaires comme modèles à suivre dans la société coloniale. Cet article propose une approche iconographique de l'œuvre du peintre néo-grenadin Baltasar Vargas de Figueroa, en considérant des références littéraires telles que l'hagiographie, la théorie de l'image et les dictionnaires de symboles, pour examiner les codes visuels que son œuvre, centrée sur Le Martyre de Sainte Barbe, transmet.

Mots clés

Baroque; Baltasar Vargas de Figueroa; codes visuels; iconographie; Nouveau Royaume de Grenade ; Santa Barbara

Abordagem iconográfica da obra de Baltasar Vargas de Figueroa. Estudo de caso: O martírio de Santa Bárbara, 1659

Resumo

A pintura barroca desenvolvida nas oficinas da América reflete o valor devocional influenciado pelas diretrizes do Concílio de Trento, bem como pelos livros de arte, gravuras e gravuras europeias, com o objetivo de promover a evangelização e apresentar discursos sobre vidas exemplares como modelos a seguir na sociedade colonial. Este artigo oferece uma abordagem iconográfica da obra do pintor de Nova Granada Baltasar Vargas de Figueroa, considerando referências literárias como hagiografia, teoria da imagem e dicionários de símbolos, a fim de examinar os códigos visuais que sua obra, focada no Martírio de Santa Bárbara, transmite.

Palavras-chave

Barroco; Baltasar Vargas de Figueroa; códigos visuais; iconografia; Novo Reino de Granada; Santa Bárbara

kawaspa kai ruraikuna apamukuskata Baltasar Vargas de Figueroa; tapuchii kaikunamanda llakiikuna Santa Barbara 1659

Maillallachiska

Kai ruraikunata apachinaku iachachispa sugkunata kawachispa maitam iukankuna kai wachuta katichinga sutichiska chasallata pangapi kilkaska, liensupi ruraska kanchapi, chasa ningapa iukankisnami kasa katichinga sumaglla sugkunapas, chasallata rurangakunami katichiku Baltasar Vargas de Figueroa, chasa sugkunapas paita kawaspa rurachukuna chasallata kawanaku imammunanaku kawachinga, kai sutichiska llakii santa Barbara ialichiku.

Rimangapa ministidukuna

Barroco ruraikuna chasa sutichiska; Baltasar Vargas de Figueroa chasa suti runa; ruraikunapi churaska, ruraikuna pangapi ruraska; Nuevo reino de Granada chasa suti; Santa Brbara chasa suti warmi

Introducción

La historiografía ha revelado que, durante la época colonial, la vida cotidiana de la población se vio inmersa en la construcción de estamentos religiosos, modelos de vidas ejemplares y cuerpos devocionales que mantenía la expresión teatral de las prácticas socio-religiosas, es decir, estas se manifestaban mediante el discurso de virtudes que facilitaban el acercamiento a lo divino, por ende, el sujeto, al llevar una vida de rectitud tanto en el ámbito religioso como civil, encaminaban una vida moral sin necesidad de pertenecer a una orden religiosa o estar al servicio de la fe.

A diferencia del arte europeo de los siglos XVI al XVIII, la pintura americana presentó una diversidad de características que se iniciaron con el descubrimiento de América en 1492. Este proceso incluyó la conquista y la evangelización, el mestizaje, el contacto con las culturas africanas y la influencia de la Contrarreforma. Además, es fundamental tener en cuenta la representación visual y los discursos que se basan en la tradición medieval. Por lo tanto, al estudiar la pintura colonial, “deben separarse las características de la pintura del siglo XVI de lo que ha fabricado la interpretación historiográfica, muchas veces con una clara intención política o cultural, o con una lectura abiertamente eurocentrista” (Borja, 2020a, pp. 25-26). Lo que evidencia un estilo único del arte barroco puesto que en estas tierras su mayor propósito era evangelizar y recordar las virtudes a partir de la imagen y la palabra, es decir, dar un mensaje, que, con frecuencia, era metafórico. Entonces, el barroco americano tenía la intención de mostrar escenas con evidente carga visual que generó un impacto y formación espiritual como puesta teatral o *pathos* devocional.

El Concilio de Trento, que tuvo lugar entre 1545 y 1563, surgió como una respuesta inmediata a la Reforma, la cual se había propagado rápidamente en gran parte de Europa anglosajona (Borja, 2020a, p. 568). Ante esta situación, Roma expresó una creciente inquietud, al reconocer que las doctrinas de Lutero podrían influenciar en las Indias Occidentales. En este marco, el Papa Paulo III convocó el 13 de diciembre de 1545 en Trento una asamblea solemne para discutir diversos

aspectos de la tradición católica, recuperando la antigua teología del ícono del segundo Concilio Ecuménico de Nicea en 787,¹ que había resuelto la controversia iconoclasta bizantina, subrayando que no era la imagen en sí la que se veneraba, sino el arquetipo celestial que representaba (Mujica, 2005, p. 211) “aquello que está presente, pero no se ve” (Marín, 2009, p. 147). La clausura del Concilio se formalizó el 4 de diciembre de 1563 bajo el papado de Pío IV, y en la sesión final se discutieron, entre otros temas, las directrices sobre la instrucción religiosa a través del uso de imágenes. El historiador Michel de Certeau (2010), en su obra *La Escritura de la Historia*, destaca que esta práctica se convirtió en una manifestación predominante en los contextos socioculturales y religiosos del siglo XVII, y la

no-visibilidad del sentido (y aún de Dios) [...] se manifiesta primeramente por la disociación entre la decoración y lo que está detrás, por la inseguridad (necesariamente agresiva) que alcanza toda expresión, por la dislocación de ‘lo que no puede decirse’ y lo positivo, etc. Este hecho domina al ‘estilo’, a la retórica, es decir el arte de hablar donde la *alegoría* desempeña un papel siempre decisivo que consiste en decir una cosa cuando se está diciendo otra. La pintura, la literatura, o las representaciones religiosas para enunciar un ‘substrato’ que percibimos y sugerimos después de un lento aprendizaje. (p.140)

Por lo tanto, la pintura religiosa y la práctica de la lecto-escucha de las Escrituras, así como la hagiografía, funcionaron como herramientas de propaganda religiosa que ejercían un notable control social, evocando sentimientos de sufrimiento y una expresividad celestial. El individuo, convencido por el discurso ascético de la Iglesia, desarrollaba una conciencia orientada hacia la formación de una vida ejemplar. Los clérigos, durante las ceremonias litúrgicas, promovían un sentimiento religioso que inducía a la convicción y la reflexividad sobre los actos de humildad, sacrificio y obediencia, que tanto las imágenes como los textos sagrados transmitían a los feligreses de aquellos cuerpos *exempla*

1 “El Concilio Niceno II ha sancionado la tradición según la cual ‘las imágenes venerables y santas, hechas de colores, de mosaicos y de toda materia idónea, están expuestas en las santas iglesias de Dios, en los vasos y ornamentos sagrados, en las paredes y en las mesas, en las casas y en las calles; y así, tanto la imagen de Nuestro Salvador Jesucristo, como la de Nuestra Señora Inmaculada, la Santa Theotokos, como la de los honorables ángeles, y de todos los hombres y santos piadosos’ [...]” Juan Pablo II, 1987, (p.6).

(Belting, 2009, p. 19), a quienes trataban de imitar, contribuyendo así a la creación de imaginarios que frecuentemente deseaban la opulenta realización de los ritos sacramentales.

El taller del pintor: Baltasar Vargas de Figueroa

La formación de los pintores y la calidad de su trabajo tenían que ver con su espacio de creación. En el taller, se estableció una jerarquía clara: el maestro lideraba el espacio, seguido por el oficial, quien, si era familiar, podía heredar los recursos materiales, y finalmente, el aprendiz, que desde temprana edad se unía al taller con el objetivo de aprender el arte bajo la tutela del maestro.

Con respecto a esta estructura jerárquica, el historiador Guillermo Hernández de Alba señaló, que los aprendices eran considerados una parte esencial del taller;

El contrato [autorizaba] al maestro hasta para “colgar a la viga” al renuente, [disciplinar y reprender] en caso de fuga, cuidarle, darle de vestir y concludido el estudio, dotarlo con una caja de herramientas del oficio. [Los] padres y veladores del mancebo [concedían] sus derechos tutelares sobre el aprendiz con solemne compromiso de no retirarlos en ningún tiempo ni bajo ningún pretexto de la [...] vigilancia del taller. (1938, p. 11)

Por su parte, el artista y académico Luis Alberto Acuña indicó que, el aprendiz

a través de los consabidos cuatro años, el aprendizaje, más empírico que técnico, del pintor en ciernes, dentro del laborioso y paternal ambiente del taller [...] finalmente y cuando asimilada la restringida enseñanza, el discípulo se sentía en capacidad de obrar por cuenta propia, abandonaba la tutela del maestro y se iba a ‘poner tienda’, como entonces se decía. Pero no fueron, sin embargo, contados los casos en que el aprendiz se vinculó de por vida al obrador del maestro, constituyéndose inclusive en su heredero y continuador. (1973, pp.10-12)

En su estudio sobre el taller de los Figueroa, el historiador Francisco Gil Tovar (1989) lo presenta como un caso representativo de “criollismo”, debido a que Baltasar Figueroa, el viejo, era oriundo de Sevilla, su hijo Gaspar nacido en Mariquita en 1594 y su nieto Baltasar natural de Santafé de Bogotá, los impulsó a adoptar con entusiasmo las enseñanzas de los maestros europeos, imitando las estampas de las obras de arte flamenco, español e italiano

que poseían en su taller, como lo indica el testamento de Gaspar de Figueroa (1658)

Mando que los colores, estampas y todo lo que me toca a mi oficio de pintor se le dé al dho. Baltasar de Figueroa mi hijo, para que las acabe y porte hermanablemente las estampas y copias, con sus dos hermanos chiquitos. (folio 796v)

En el inventario del taller administrado por Baltasar Vargas, se registraron los bienes que fueron cedidos a su hermano Nicolás Vargas de Figueroa (1640- ¿?)

Seis libros de vidas de santos, con estampas para las pinturas, más un libro de arquitectura, necesaria a el arte, más de mil ochocientas estampas que habían costado unas a doce otras a patacón y otras a quatro reales; más quarenta y cinco o cincuenta copias sacadas de mano del dch. difunto para pintar por ellas; más quatro piedras de moler colores, que valen a cinco pesos. Más cinco caballetes con sus clavos que costaron unos a dos y otros a tres pesos; más veynte y quatro bastidores que el dch. tenía para obras sueltas; más los quadros que el difunto tenía comenzado de particulares como los declaró al tiempo de morir; más otras muchas que el susodho. no declaró por estarse muriendo, como son láminas y quadros, más otros lienzos que estaban en un cajón; más muchos bastidores de particulares [...], más dos botijuelas de aceite de linaza y un frasco de latón de dos quartillos. (Hernández, 1955, p. 46)

Baltasar Vargas de Figueroa, nacido en 1629 y fallecido en 1667 en Santafé de Bogotá, era descendiente del pintor sevillano Baltasar de Figueroa y el hijo de Gaspar de Figueroa, quien estableció uno de los talleres más prestigiosos de la ciudad en 1637. Este taller, que Baltasar heredó en 1659, inicialmente se situó en la parroquia de Santa Bárbara y posteriormente se trasladó a Las Nieves, un área reconocida por su concentración de artistas. Durante su trayectoria, formó a destacados pintores de la época, como Gregorio Carvallo de la Parra (activo entre 1657-1670) y el renombrado Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos (1638-1711).² Con 38 años de vida y alrededor de 17 años de oficio (1650-1667), produjo más de 144 obras, excluyendo aquellas que su padre Gaspar le testó para su culminación (Figueroa, 1658, folio 797r). Siendo así, uno de los pintores con mayor producción de la época, no obstante, abundan trabajos menores que carecen de destreza, tanto en el dibujo como la composición, como es el caso del cuadro de gran formato “Cristo Eucarístico”, actualmente ubicado en la colección León XIII de Bogotá (Gil, 1989, p. 68). Sin embargo, también realizó obras de mayor calidad, como la serie dedicada a Santa Bárbara, influenciada por la técnica del claroscuro de Zurbarán y por otros maestros del Siglo de Oro español, como Bartolomé Esteban Murillo y José de Ribera. La mayoría de sus comitentes eran religiosos y cofradías,

2 “Despedido del taller por demostrar mayor talento que su maestro, como fue pintar con mayor destreza los ojos de San Roque”, (Gil, 1989, p. 61).

así como feligreses de diversas clases sociales³ que donaban sus obras a las iglesias, mantenían oratorios privados e incluso se retrataban en ellos como una forma de obtener indulgencias o demostrar su estatus social (Borja, 2020a, pp. 71-73).

Análisis de la imagen del Martirio de Santa Bárbara, Baltasar Vargas de Figueroa

En este apartado se examina la iconografía de Santa Bárbara, considerada como un marco interpretativo dentro de un contexto religioso que permite desentrañar su complejo código visual. La vida ejemplar de Santa Bárbara es relatada por Santiago de la Vorágine en su obra *Leyenda Aurea* o *Leyenda Dorada* cuya primera edición circa para el año de 1290 (1997, pp. 896-903) y se complementa con el análisis de múltiples fuentes, incluyendo diccionarios de símbolos y teorías sobre la imagen, lo que contribuye a una nueva valoración del significado de esta leyenda.

El lienzo objeto de análisis es el Martirio de Santa Bárbara (imagen1), una obra de gran formato que mide 3m x 2,10 cm., finalizada en 1659 y ubicada en la parroquia de Santa Bárbara en Bogotá.⁴ En

3 Los testamentos son fuentes clave para evidenciar las diferentes donaciones, como es el caso de la indígena yanacóna Ana Coro en el Codicillo fechado en 1633 se describe que “la susodicha hizo por su devoción un lienzo de Nuestra Señora del Socorro, a su costa, que sola la pintura le costó cuarenta patacones, que los pagó a Gaspar de Figueroa, y la guarnición trece patacones, y de oro y dorarla otros trece, que son sesenta y seis patacones, y el lienzo está en el altar de la Iglesia de Señora Santa Bárbara, pegado al arco toral al lado de la epístola y el doctor Bernardino del Castillo, arcediano cura de la dicha iglesia, dio el altar para que pudiese en él la dicha imagen, sin llevarle cosa alguna por él, sino solo por fomentar su devoción y que la imagen estuviese en parte decente y ha tratado con dicho cura le dé sepultura junto al dicho altar y aunque no se ha hecho precio de la limosna de ella, quiere que muriendo dicha Ana Coro se sepulte su cuerpo allí y se concierte la limosna de ella y se pague de sus bienes [...] y que la imagen se conserve en la dicha iglesia y altar perpetuamente, porque para eso la tiene dada, y ha dicho las misas de su devoción en el dicho altar, y que lo que ha gastado en el lienzo ha sido ganado con su misma industria y trabajo, sin que su marido, hijos, ni yernos le han dado cosa alguna para ello” (S.N., 1633, folio 79r).

4 Remitirse a (Gil Tovar, 1989, p. 22). Se considera que Baltasar produjo múltiples copias de esa obra, las cuales están en colecciones privadas, en la iglesia de San Juan de Dios en Bogotá, y otra es custodiada por la Arquidiócesis de Bogotá.

esta pintura, Baltasar representa cuatro momentos clave de la hagiografía. El primero, visible en el encuadre principal, muestra el instante previo a la decapitación de la santa; el segundo se centra en el martirio de Bárbara, destacando la laceración de uno de sus pechos; el tercero, al fondo, ilustra la muerte de Dióscoro, su padre y verdugo; y en la parte superior, los querubines sostienen la palma del martirio y la corona del triunfo espiritual.

La obra se compone de tres planos, con una división perpendicular que genera dos triángulos. En el primer plano, se ilustra a Santa Bárbara de Nicomedia, Virgen y Mártir del siglo III tiempos de la persecución cristiana del emperador Diocleciano. La santa, arrodillada sobre una túnica roja, simboliza, según el diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot (1992), “la pasión moral o material, amor, sublimación y éxtasis (p. 108) [...] el sufrimiento (p.138); también puede tener un sentido sacrificial propio o ajeno” (p. 219). Su pie derecho descalzo sugiere humildad, mientras que su vestimenta blanca con hilos dorados refleja una riqueza espiritual, más allá de su título nobiliario en Nicomedia. El drapeado de su vestido indica movimiento, enriqueciendo la composición.

A la altura del torso de la joven revela que una parte de su prenda blanca cae con delicadeza. Según Norma Cecchini (1976), este color simboliza “la fe cristiana, la justicia, la inocencia y la pureza [...] y es el color de la virginidad” (p. 456). Cirlot, al citar el Libro del Apocalipsis, destaca que las vestimentas de aquellos que “han salido de la gran tribulación, han lavado su ropa y la han blanqueado con la sangre” (p. 101) del Cordero de Dios, lo que se asocia con “iluminación, ascensión, mostración y perdón” (p. 138). Es relevante observar que en el mismo personaje se combinan los colores rojo y blanco; Jean Chevalier (1986) sugiere que esta combinación en las vestimentas representa el amor y el deseo divino, siendo el rojo y el blanco los colores consagrados a Jehová como Dios de amor y sabiduría (p. 890). Para Cirlot, la fusión de estos colores simboliza el alma y la inmortalidad (p. 50). La caída

Sin embargo, esta imagen específica se encuentra en la iglesia de Santa Bárbara, también en Bogotá. Gran parte de las obras de los Figueroa están ubicadas en diversas iglesias de Bogotá y en las regiones de Cundinamarca y Boyacá.



Imagen 1. Martirio de Santa Bárbara, Baltasar Vargas de Figueroa. 1659 (óleo sobre tela). Iglesia de Santa Bárbara, Bogotá. Fuente: Archivo personal, fotografía de Diana Milena Moreno Mejía.

respetuosa de la prenda revela su seno derecho, que muestra una herida en la parte superior.

La leyenda de Santa Bárbara narra que, durante sus martirios, sus senos fueron lacerados (Vorágine, 1997, p. 901). Figueroa representa esta herida con un corte en forma de medialuna en cuarto creciente, lo que a su vez simboliza la presencia mística de la Virgen María, descrita como una “aparición única de lejanía por muy cerca que pretenda estar [...]

en categorías de espacio-temporalidad” (Belting, 2009, p. 135). Esta imagen se asocia con la media luna como símbolo de glorificación. Louis Marín (2009) lo describe como un efecto-representación del poder que emana de la ausencia de la muerte (p. 141). León Battista Alberti, citado en Belting (2009), sostiene que “la pintura oculta una fuerza divina que [...] hace presentes a los ausentes; así, la reflexión de sí mismos es la forma en que la imagen dialoga con el lenguaje, el discurso y la palabra” (p.

137). En su obra *Flos Sanctorum*, el jesuita Pedro de Rybadenerida (1790) menciona este episodio de martirio como un símbolo de "la conservación de la virginidad y la castidad" (p. 75). Para el dominico Tomás de Torquemada, la imagen simbolizaba una encarnación de lo ausente y lo Divino, siendo crucial hacerla perceptible para que, al contemplarla con los sentidos, pudiera confiar en ella durante el conflicto que anticipa todas sus angustias y necesidades. Así, la representación y el signo visible, como la imagen artificial que la ilustra, son elementos imprescindibles (Gruzinski, 2003, p. 77).

Constanza Villalobos (2012) sostiene que

el discurso de las narraciones está atravesado por la relación opuesta del pecado y de la virtud. Aquí la causa del martirio es la elección de una vida santa y virtuosa que se resiste a caer en el pecado, por la cual se sacrifica y por lo que se recibe el premio de la santidad y la palma del martirio. (p. 175)

Así, cuanto más evidente era la imagen del martirio, mayor se intensificaba la espiritualidad y la creación de modelos a seguir. La conmoción provocada por estas representaciones legitimaba su conducta en la sociedad, mientras que la noción de la muerte ofrecía la promesa de un encuentro con Dios o la ilusión de la eternidad.

Bárbara es retratada con cabello oscuro, largo y rizado que se dirige hacia la izquierda, sugiriendo que el viento la transportará al reino celestial. Su rostro, de rasgos delicados, refleja su juventud, mientras su cabeza se eleva y su mirada se concentra en el cielo, lo que indica un estado de éxtasis. Según Víctor Stoichita (1996) en su obra *El ojo místico*, esta representación es un código gestual que simboliza el misticismo, donde el sacrificio por la fe y la conexión con lo divino son inalcanzables de manera natural (p. 18). Sin embargo, el espectador puede intentar reconstruir el fragmento de cielo que se insinúa, completando mentalmente la conexión entre la santa y los serafines, estableciendo un vínculo entre el cielo y la tierra, así como entre el espectador y la obra, que se entrelazan en un discurso devocional. Al retratarla de esta forma, Figueroa se adhiere a las enseñanzas del pintor italiano Vicente Carducho (1633), quien en su libro *Diálogos de la pintura* sostiene que "la devoción debe ser representada de rodillas, con las manos juntas, o levantadas al cielo, o al pecho, la cabeza

erguida, los ojos elevados, llorosos y alegres" (p. 142).

Detrás de la figura de la santa, se halla Dióscoro, quien, según la obra de la Vorágine, era el padre de Bárbara y un político adinerado de Nicomedia (1997 p. 896). Este hombre, furioso por la desobediencia de su hija y su rechazo a los ídolos romanos, la arrastra hacia la montaña y empuña un sable alfanje con firmeza, preparándose para llevar a cabo la sentencia de muerte por decapitación dictada por el gobernador de Anatolia, Marciano (p. 901). Figueroa busca representar esta escena anterior a la muerte como un código visual para los creyentes, reflejando el significado de la imagen religiosa en el cristianismo, que resulta emblemática y conmovedora para transmitir la experiencia de lo divino.

En el análisis, Dióscoro aparece con un turbante persa y su vestimenta muestra movimiento, al igual que su cuerpo, brazos y el drapeado de su atuendo en tonos marrón y verde. Chevalier (1986) señala que el marrón simboliza "la hoja muerta [...] la tristeza y la degradación [...] con connotaciones infernales o militares", mientras que el verde se asocia "con el rayo" (p. 803). La postura de sus piernas es inestable, y su calzado bizantino, adornado con un broche de oro y una piedra de rubí, sugiere su posición privilegiada en la región. Carducho (1633) describe al verdugo como poseedor de una "áspera [...] crueldad en los movimientos, y en el mirar, la frente sin gracia, arrugada, y partida en medio, el modo ofensivo y suelto, violento, encendido" (p. 143), lo cual se refleja en la expresión del personaje. Además, en la parte inferior derecha, se observa una cartela que dice: 'Acabose esta obra sagrada [ilegible] de Barrio el año de 1659. Baltasar V. de Figueroa.' En la parte superior derecha de Dióscoro, Figueroa incluye un objeto que evoca un cañón de artillería medieval, una iconografía recurrente en cuadros de Santa Bárbara, patrona de artilleros y polvoreros, relacionada con el sonido del fuego más que con el fuego mismo. Martín Fernández Navarrete, en su obra publicada en 1825, describe el sonido del cañón como un estruendo de rayo o "tiros de trueno con fuego" (p. 119).

El historiador del arte David Freedberg (1989) sostiene que existían motivos para considerar que la práctica estaba claramente institucionalizada y profundamente enraizada en las creencias convencionales sobre la muerte, sin conexión con su realidad psicológica (p. 26). En este contexto, las representaciones relacionadas con la muerte o el martirio captaron la atención de los feligreses, ya que, por un lado, promovían sentimientos de compasión y piedad, y por otro, establecían la idea de que el sufrimiento físico servía como purificación de los pecados, reforzándose a través de la práctica virtuosa, que se convertía en un modelo a seguir y en un estilo de vida ejemplar para la comunidad.

Detrás de Dióscoro se encuentra un elemento arquitectónico, una torre con tres ventanas, cuya visibilidad se ve afectada por el claroscuro que mantiene Figueroa. Este elemento es de gran relevancia en la iconografía de la santa, ya que, debido a su belleza y al amor paternal, fue recluida en una torre para protegerla de cualquier peligro (Vorágine, 1997 p. 896). Tras su bautismo, la santa ordenó la construcción de una ventana adicional, resultando en una estructura con tres ventanas que simbolizan la Santísima Trinidad (pp.899-900) y representan la conexión entre el cielo y la tierra. Cirlot (1992) señala que el símbolo de la elevación espiritual, por su naturaleza cerrada y murada, es emblemático de la Virgen, sugiriendo que la idea de elevación implica transformación y ascensión (p. 446). Esto la convierte en la patrona de los carceleros, prisioneros y de la Eucaristía, dado que pasó gran parte de su vida encerrada en la torre y la apertura de la tercera ventana alude a la Eucaristía.

En el segundo plano, en la parte inferior, se observa a un hombre tendido en el suelo, que parece estar muerto; se trata de Dióscoro, quien, tras haber perpetrado un acto cruel, fue alcanzado por un rayo, un “fuego misterioso” al regresar a su hogar (Vorágine, 1997, p. 902). Según Jean Chavalier (1986), el rayo actúa como “instrumento de la venganza divina” (p. 809) y representa tanto un arma divina como una emanación luminosa que se expande, simbolizando una influencia fecundante de carácter material o espiritual, y el poder divino asociado al Verbo y al Intelecto (pp. 871-873). Por

esta razón, Santa Bárbara es considerada la protectora contra la muerte súbita; en el sermón de Santa Bárbara de Pedro de Avendaño Suarez de Sousa en 1667, se menciona que ella es la

abogada de los rayos, que es más que vencer demonios y enfermedades [...] los demás santos son Patrones de los demonios como demonios, pero Bárbara Patrona y Abogada de los demonios como Rayos, y enfermedades, es ser Bárbara Abogada de los Abogados. (pp. 33-34)

lo que la convierte en una figura única en este contexto.

En la parte superior del segundo plano, se observan cuatro entidades celestiales, específicamente serafines. Según Chevalier (1986), el término Serafín se asocia con conceptos como el fuego, la purificación, la identidad, así como la luz y la eliminación de las sombras. Estos seres representan los aspectos más profundos y espirituales de la conciencia (p. 925). En la obra, los seres divinos emergen de una nube grisácea; el primero de ellos porta una corona de laurel, que simboliza el triunfo, la

perfección, y la participación de la naturaleza celeste [...] que une al coronado con lo que está por debajo de él con lo que está por encima, pero marcando los límites que separan lo terrenal con lo celestial, lo humano de lo divino, la corona es una promesa de vida inmortal. (p. 347)

Asimismo, representa la esperanza humana revestida con el dorado del poder divino. Los ramos verdes de Cristo, durante su vida en la Tierra, son sustituidos por una aureola dorada al reunirse con su Padre (p. 87).

A la derecha del serafín principal, se encuentra otro que eleva una palma con sus brazos. En la iconografía, esta palma simboliza el martirio de los santos que padecieron por su fe, así como aquellos que, sin la presencia de un verdugo, decidieron afrontar las tribulaciones vividas por Cristo durante el Viacrucis, representando la purificación y asociándose con la palma de virtud. Según Chevalier (1986), la palma verde “es un mensaje de perdón, de paz recobrada y de salvación. El ramo verde simboliza la victoria de la vida y del amor” (p. 867) [...] esperanza, fortaleza y longevidad, y se vincula con la inmortalidad (p. 1057). Sin embargo, su significado puede variar según las acciones del

individuo; para Dióscoro, un hombre malvado, el verde “posee un poder maléfico” [...] en la Edad Media se convirtió en el símbolo de la sinrazón y en el blasón de los locos. [...] lo que toma instintivamente valor de sacrilegio (p. 1060) evoca al trueno (p. 1057) para la figura de la mártir este color también puede significar como aquel “portador tanto de muerte como de vida” (p. 1058). La muerte física y la existencia espiritual están interconectadas, vinculándose con conceptos de eternidad y sabiduría. Respecto a los otros dos serafines situados en la parte superior trasera la disposición de sus extremidades se enmarca en la tradición de la *narratio picta*, que alude a la narración visual en el ámbito retórico, íntimamente vinculada a la persuasión, la fe y las creencias (Villalobos, 2012, p. 85). Al contemplar la escena terrenal con una mezcla de ternura y tristeza, colocan una mano sobre el pecho y, con el brazo extendido invitan a los presentes a acceder al reino celestial. Según Fernando Rodríguez de la Flor (1996) citado por Villalobos (2012), esto representa la geografía corporal como un espacio que facilita la fusión de lo legible y lo visible, estableciendo una conexión entre lo icónico y lo verbal (p. 172) en suma, la piedad religiosa. El color azul oscuro del manto que rodea al último serafín se traduce como “el azul no es de este mundo; sugiere una idea de eternidad tranquila y altiva, que es sobrehumana, o inhumana [...] el color de la verdad [...], color del bien que se hace” (Chevalier, 1986, pp. 164-165; p. 320).

El tercer plano muestra un conjunto arquitectónico que alude a Nicomedia. La torre de pico presenta una luna menguante, símbolo asociado al islam. Según Belting (2009), desde la visión católica, tanto los mahometanos como los protestantes eran considerados herejes, quienes menospreciaban las imágenes representativas del catolicismo, lo que provocaba un temor a la pérdida del poder institucional relacionado con estas (p. 11). De este modo, el código visual de esta escena sugiere que el pintor intentó resaltar la supremacía del catolicismo sobre otras religiones, en particular, la musulmana.

Conclusiones

Se abordó la imagen como un sistema de signos, recreando una narrativa que revitaliza el significado de la leyenda. De esta historia emergieron

cultos que generaron una variada gama de representaciones en honor a Santa Bárbara. Esto garantizó la formación del cuerpo mortificado y sufriente en cada creyente. Dichas imágenes simbolizaron el espacio donde la muerte y la salvación estaban unidas por el sufrimiento encarnado en el cuerpo. En los mártires se presentaba una paradoja: el verdugo, al ejecutar, también purificaba y señalaba el camino hacia la perfección.

La pintura colonial se caracteriza por su carga temática y su función comunicativa. Los elementos representados en las obras eran esenciales, y el contenido ideológico que se abordaba adquiría aún mayor relevancia; lo que se pretendía transmitir se valoraba más que la forma en que se expresaba, y la efectividad didáctica de los temas prevalecía sobre sus cualidades decorativas y expresivas. Los pintores americanos estaban inmersos en la iconografía católica, orientada hacia la devoción en los espacios sagrados, enfatizando temas de fe y martirio. Además, “el arte de la memoria” se convirtió en un componente crucial del despliegue barroco, que incluyó ceremonias de gran envergadura, representaciones teatrales, artes plásticas y literatura ilustrada, todos elementos centrales de la Contrarreforma. Así, la comunicación visual estableció una relación efectiva entre el espectador-devoto y la imagen-imitación, facilitando una simbolización tanto personal como social, y el vínculo entre cuerpo e imagen sostenía una significación que instruía y convencía sobre las virtudes y defectos del ser humano, reflejando una preocupación por los temas de la predicación en el contexto de las imágenes que encontraban a su alrededor.

Referencias

Fuentes primarias

Archivo

S.N. (1633). [Codicilio de Ana Coro, india yanacóna], *Notaría 3*, vol. 38. Archivo General de la Nación, Bogotá.

S.N. (1658). [Testamento de Gaspar de Figueroa], *Notaría 1*, vol. 58. Archivo General de la Nación, Colombia.

Impresas

Avendaño Sousa de, P. (1667). *Sermón de la esclarecida virgen y inclita martyr de Christo Sta Barbara*, (México: imprenta de Juan Joseph Guillena Carrascoso. «<https://bibpatrimoniales.iib.unam.mx/Record/000010623>»

Carducho, V. (1633). *Diálogo de la pintura, su defensa, orígenes, esencia, definición, modos y diferencias*. España: Impreso con licencia de Francisco Martínez/ Biblioteca Nacional de España.

Fernández de Navarrete, M. (1825). *Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron por mas los españoles desde fines del siglo XV*, (I), Madrid: Imprenta nacional. «<https://shre.ink/eaRy>»

Juan Pablo II. (1987). *Carta Apostólica Duodecimum Saeculum del sumo pontífice Juan Pablo II a los obispos de la Iglesia Católica, al cumplirse el XII centenario del II Concilio de Nicea (4 de diciembre de 1987)*. «https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/apost_letters/1987/documents/hf_jp-ii_apl_19871204_duodecimum-saeculum.pdf»

López de Ayala, I. (Trad.). (1847). *El sacrosanto Ecuménico Concilio de Trento (1545-1563)*. «<https://shre.ink/eaRA>»

Rybadeneira, P. (1790). *Flos Sanctorum de la vida de los santos, e historia general en que se escribe la vida de la virgen sacratissima madre de Dios* Madrid: imprenta de José Texido 1790, 75. «<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/flos-sanctorum-y-historia-general-en-que-se-escribe-la-vida-de-la-virgen-sacratissima-y-de-los-santos-antiguos-0/html/>»

Vorágine de la, S. (1997). *La Leyenda Dorada*. Vol. II, Madrid: Alianza Editorial. «<https://archive.org/details/santiago-de-la-voragine-la-leyenda-dorada/Santiago%20de%20la%20Voragine%2C%20La%20leyenda%20dorada.%20Tomo%20II/>»

Fuentes secundarias

Acuña, L. (1973). *Siete ensayos de arte colonial en la Nueva Granada*. Bogotá:

Bolsilibros de la Academia Colombiana de Historia, Número 24.

Belting, H. (2009). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal.

Borja, J. (2020a). *Los ingenios del papel. Geografía de la pintura y la cultura visual en la América Española*. Bogotá: Uniandes.

Borja, J. (2020b). *Bárbara martirio de santa*. ARCA. «<https://shre.ink/eaRB>»

Cecchini, N. (1976). *Dizionario sinottico di iconologia*. Bologna: Pàtron editore.

Certeau de, M. (2010). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.

Chevalier, J. (dir.). (1986). *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder.

Cirlot, J. (1992). *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. *Alfanje*. «<https://dle.rae.es/alfanje>».

Fajardo de Rueda, M. (coord.). (1992). *Catálogo Santa Bárbara: Conjuro de las tormentas*. Bogotá: Banco de la República, Museo de Arte Religioso. «<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll18/id/540>»

Freedberg, D. (1989). *El poder de la imagen*. Madrid: Cátedra.

Garavito, F., Gil Tovar, F., Restrepo Uribe, F. (1989). *Los Figueroa. Aproximación a su época y pintura*. Bogotá: Villegas Editores.

Gruzinski, S. (2003). *La guerra de las imágenes. De Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.

Hernández de Alba, G. (1938). *Teatro del arte colonial*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1938)

Hernández de Alba, G. (1955). Juan Bautista Vásquez Ceballos. Baltasar Vargas de Figueroa. *Hojas de Cultura Popular*, 54. Bogotá.

Lorente, M. (2022). La gran persecución de Diocleciano. *Revista la Razón Histórica*, 54, 69-84.

Mancera Casas, J., Alzate Montes, C., Benavides Silva, F. (2015). *Arquidiócesis de Bogotá, 450 años: miradas sobre su historia*. Bogotá: USTA.

Marin, L. (2009). Poder, representación, imagen. *Prismas, Revista de historia intelectual*, 13(2), 135-153. «<https://shre.ink/eaEE>»

Mujica Pinilla, R. (2005). *Rosa Limensis. Mística política e iconografía en torno a la patrona de América*. México: Fondo de Cultura Económica

Real Academia de la Historia. *Carvallo de la Parra, Gregorio*.

Rubial García, A. y Bienko de Peralta, D. (2011). *Cuerpo y Religión en el México Barroco*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Stoichita, V. (1996). *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza.

Villalobos Acosta, M. (2012). *Artificios en un palacio celestial. Retablos y cuerpos sociales en la iglesia de San Ignacio. Santafé de Bogotá, siglos XVII-XVIII*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Colección Cuadernos Coloniales.