

El príncipe del arte nacional: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos interpretado por el siglo XIX ²

Yobenj
Aucardo
Chicangana-
Bayona

Decano de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Doctor y Magister en Historia por la Universidade Federal Fluminense (Brasil). Historiador de la Pontificia Universidad Javeriana (Colombia) y Técnico Cinematográfico de la Universidade Estácio de Sá (Brasil). Es autor de los libros *Imágenes de caníbales y salvajes del Nuevo Mundo. De lo maravilloso medieval a lo exótico colonial siglos XV-XVII* (Bogotá: Universidad del Rosario, 2013), y *La Independencia en el arte y el arte en la Independencia* (Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 2009). Editor de Peter Burke, *Debates y perspectivas de la Nueva Historia Cultural* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín/Alcaldía Mayor de Bogotá/Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2011), y con Francisco Ortega, de *Conceptos fundamentales de la cultura política de la Independencia* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/University of Helsinki, 2012). yachican@unal.edu.co

Juan Camilo
Rojas Gómez

Historiador de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, y estudiante de Maestría en Historia de la Universidad de los Andes (Colombia). Actualmente se desempeña como Asistente Graduado de Investigación de la misma universidad y como Joven Investigador de Colciencias (2012-2013). Es autor de: “Hieronymus Bosch, la locura entre el pecado y el castigo”, en *Travesías históricas y relatos interdisciplinarios*, eds. Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona, Susana González Sawczuk y Renzo Ramírez Bacca (Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2010), 33-57; y “Cronología”, en *Yo fui pintando lo que fui viendo. Relato de un país por Débora Arango* (Medellín: Museo de Arte Moderno, 2011), 168-184. jc.rojas10@uniandes.edu.co

Artículo recibido: 03 de abril de 2013

Aprobado: 06 de agosto de 2013

Modificado: 12 de septiembre de 2013

DOI: [dx.doi.org/10.7440/histcrit52.2014.09](https://doi.org/10.7440/histcrit52.2014.09)

² Este artículo forma parte del proyecto “Fortalecimiento de grupos de investigación que soportan programas de posgrado de la Universidad Nacional de Colombia (2012-2013)”. Grupo *Historia, Trabajo, Sociedad y Cultura*. Código Hermes 16093. Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.

El príncipe del arte nacional: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos interpretado por el siglo XIX

Resumen:

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711) ha sido considerado por su extensa obra el mayor pintor colonial del Nuevo Reino de Granada. Su primera biografía fue escrita en 1859 por José Manuel Groot, y posteriormente Alberto Urdaneta la difundió a través de la primera Exposición Nacional de 1886 y del *Papel Periódico Ilustrado*. Finalmente, en 1926 Roberto Pizano escribió un nuevo relato sobre el pintor analizando su obra desde observaciones personales. En estos textos se observa la figura de Vásquez como un héroe fundador de las artes en Colombia, en función de algunos ideales nacionales de la República Conservadora.

Palabras clave: *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, siglo XIX, mito, nación, pintura, tradición.*

The Prince of National Art: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos Interpreted by the 19th Century

Abstract:

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711) has been considered, due to his prolific production, the greatest colonial painter of the New Kingdom of Granada. His first biography was written in 1859 by Juan Manuel Groot and was later disseminated by Alberto Urdaneta through the first National Fair of 1886 and the *Papel Periódico Ilustrado*. Finally, in 1926, Roberto Pizano wrote a new text analyzing the painter's work from personal observation. Through these texts, Vasquez is seen as a founding hero of the arts in Colombia, as a function of certain national ideals of the Conservative Republic.

Keywords: *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 19th century, myth, nation, painting, tradition.*

O príncipe da arte nacional: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos interpretado pelo século XIX

Resumo:

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711) tem sido considerado por sua extensa obra o maior pintor colonial do Novo Reino de Granada. Sua primeira biografia foi escrita em 1859 por José Manuel Groot e, posteriormente, Alberto Urdaneta a difundiu por meio da primeira Exposição Nacional de 1886 e do *Papel Periódico Ilustrado*. Finalmente, em 1926, Roberto Pizano escreveu um novo relato sobre o pintor o qual analisava sua obra a partir de observações pessoais. Nesses textos, observa-se a figura de Vásquez como um herói fundador das artes na Colômbia, em função de alguns ideais nacionais da República Conservadora.

Palavras-chave: *Gregorio Vásquez de Arce e Ceballos, século XIX, mito, nação, pintura, tradição.*

El príncipe del arte nacional: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos interpretado por el siglo XIX

Introducción

Este artículo aborda la lectura que se hizo en el siglo XIX¹ del pintor Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711) y su obra, especialmente el proceso de construcción de su mito a partir de tres intelectuales y artistas que se interesaron por rescatar la tradición colonial hispánica como parte de un pasado cultural nacional. José Manuel Groot, Alberto Urdaneta y Roberto Pizano convirtieron a Gregorio Vásquez, con sus escritos y exposiciones artísticas, en “el príncipe del arte de nuestro país”, como lo tituló Lázaro María Girón en el *Papel Periódico Ilustrado*.

1. José Manuel Groot y la *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Arce y Ceballos*

José Manuel Groot (1800-1878) fue un destacado literato, periodista, político e historiador de tendencia conservadora. La primera biografía sobre la cual se construyó el mito de Gregorio Vásquez fue escrita por Groot en 1859², rescatando por primera vez la importancia de la pintura colonial y de personajes como Gregorio Vásquez y Baltazar de Figueroa, “el Joven”. Groot compuso la biografía a partir de algunos documentos escritos y relatos orales, estableciendo referentes y paralelos con vidas ejemplares de maestros y artistas europeos del Renacimiento, quienes constituían los modelos de lo que debía ser un artista, por lo menos, desde la perspectiva de los

-
- 1 Los autores analizados en este artículo se ubican en un marco de pensamiento de tipo conservador, fundamentado en la tradición y en la nostalgia del pasado colonial. Es por esto que se propone agrupar sus textos dentro del siglo XIX, ya que el contenido corresponde a unos cánones que trascienden los marcos temporales. A partir de la década de 1930, personajes como Francisco Gil Tovar y Carlos Arbeláez Camacho comienzan a estudiar al pintor colonial con parámetros analíticos de tipo estético, en función de los movimientos vanguardistas.
 - 2 La obra titulada *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Arce y Ceballos, pintor granadino del siglo XVII – Con la descripción de algunos cuadros suyos en que más se da a conocer el mérito del artista*, fue publicada en *El Catolicismo*, reproducida luego en 1859 por la Imprenta de Francisco Torres Amaya, y por último compilada parcialmente en el libro *Dios y Patria. Artículos escogidos*, en la imprenta de Medardo Rivas, en 1894. Ésta es la primera monografía de arte publicada en Colombia, que presenta por primera vez la vida y obra de un artista, junto con el estudio crítico de algunos de sus cuadros.

intelectuales eruditos de la Nueva Granada de mediados del siglo XIX³. El propósito de Groot es claro: “El deseo de que no se pierda para mi país la memoria de un artista célebre cuando tan escasos han sido nuestros progresos en las bellas artes, me hace publicar hoy las noticias que de largo tiempo atrás he podido adquirir sobre la vida del pintor granadino Gregorio Vasquez”⁴.

El estilo biográfico adoptado por Groot para escribir sobre Vásquez destacó, por un lado, episodios anecdóticos de la vida del pintor y, por el otro, incluyó comparaciones que intentaban poner en evidencia que el criollo estaba al mismo nivel de los pintores italianos, al vivir situaciones similares a éstos. La forma en que Groot tejió la vida del pintor se puede percibir en los acontecimientos ocurridos en el taller de los Figueroa:

“Pintaba Figueroa el cuadro de San Roque que se halla en la Iglesia de Santa Bárbara i queriendo darle toda la expresión conveniente a los ojos, no podía salir con ello por mas que hacia i borraba. Aburrido al fin tomó la capa i su sombrero y se fue para la calle. Entónces Vasquez, que le habia estado observando, hizo lo de Van-Dyck, en la oficina de su maestro Rubens, con el brazo de la Magdalena del célebre cuadro del Descendimiento, aunque por diverso motivo i con distinto resultado; tomó la paleta i los pinceles i en ménos de nada pintó perfectamente los ojos de San Roque e hizo lo que el maestro no habia podido hacer. Vuelto Figueroa fué a proseguir su trabajo; pero quedó suspenso al ver los ojos de San Roque concluidos. Entónces le preguntó a Vasquez si él los habia hecho, i como le dijese que sí, pensando sin duda recibir del maestro alguna alabanza, este, en lugar de alabar su habilidad, le dijo que si era maestro se fuera a poner tienda, i lo despidió bruscamente”⁵.

Los episodios narrados por Groot son muy próximos a los descritos en la obra clásica de Giorgio Vasari de 1568, *Le Vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*⁶, considerada la

3 La noticia biográfica sobre el pintor hecha por Groot es considerada la primera monografía con que cuenta la historiografía artística del país y es clave a la hora de estudiar la formación del pensamiento estético academicista en Colombia. Armando Montoya López y Alba Cecilia Gutiérrez Gómez, *Vásquez Ceballos y la crítica de arte en Colombia* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2008), 34-35.

4 José Manuel Groot, *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Arce y Ceballos, pintor granadino del siglo XVII – Con la descripción de algunos cuadros suyos en que más se da a conocer el mérito del artista* (Bogotá: Imprenta de Francisco Torres Amaya, 1859), 1.

5 José Manuel Groot, *Noticia biográfica*, 4-5.

6 La primera edición en español de *Las Vidas* de Vasari fue publicada en Barcelona en 1940 por la imprenta de Luis Miracle, lo que implica que Groot conoció la obra en otro idioma. En la Biblioteca Nacional se conserva una edición italiana de 1848 publicada en Florencia por la Casa Adriano Salani. Por otro lado, Groot cita en su libro a otros autores como Anton Raphael Mengs, quien escribió el libro *Reflexiones sobre la belleza* (1748), publicado en Madrid en 1797 por la imprenta real con el nombre *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey*, y Antonio Palomino, conocido por su tratado *El museo pictórico y Escala óptica* (1715-1724) y por *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, publicada en Londres por Henry Woodfall en 1742, donde se narran episodios de la vida de Murillo, Zurbarán o Velázquez, pintores mencionados por Groot.

primera historia del arte que pretendió rescatar la memoria de los más destacados artistas italianos desde el siglo XIII al siglo XVI. Por ejemplo, el episodio del joven artista que aprovecha la ausencia de su maestro para arriesgarse a pintar en la tela inacabada, también aparece en la biografía de Miguel Ángel escrita por Vasari:

“[...] Sucedió que un día, mientras Domenico [Ghirlandaio] estaba trabajando en la capilla mayor del Santa Maria Novella, tuvo que ausentarse y Miguel Ángel se puso a copiar el andamio con algunos maderos, los instrumentos del arte y a retratar a algunos de los jóvenes que estaban trabajando. Cuando Domenico volvió y vio el dibujo de Miguel Ángel, exclamó: ‘Éste sabe más que yo’, y se quedó estupefacto ante el nuevo estilo y la original capacidad de imitación que, gracias al juicio que le había concedido el cielo, tenía semejante joven a tan tierna edad; era verdaderamente tanto como se hubiera podido esperar de la experiencia de un artista que llevase trabajando muchos años [...]”⁷.

Casos similares aparecen en variadas biografías sobre artistas de otras épocas, en las que se registra que a una temprana edad los pupilos causan reacciones insospechadas en los maestros, como un indicio de que serán artistas excepcionales, porque ya desde muy jóvenes conseguían superar a sus maestros. De este modo, se justifican sentimientos extremos como la envidia que, por ejemplo, suscitaron en Figueroa la habilidad y las precoces audacias del joven santafereño. Algo similar ocurrió con Verrocchio, maestro de Leonardo, pero con un desenlace diferente. En la pintura que su maestro realizaba sobre el Bautismo de Jesús, Da Vinci, siendo muy joven, pintó con maestría uno de los ángeles. Verrocchio quedó tan impresionado con lo que el joven había hecho que, según relata Vassari, éste nunca volvería a pintar, indignado porque un muchacho lo hubiera superado⁸.

Asimismo, Groot como conservador, católico y admirador de Europa, refleja en su relato biográfico la necesidad de legitimar a Vásquez demostrando sus capacidades de “genio artístico”, encontrando puntos de comparación con las vidas de los italianos del *Cinquecento* y creando un símil con las biografías de pintores de primer orden:

“Uno de los pasajes de la vida de Vasquez, que con mas uniformidad se me ha referido, es el siguiente. Pintó en un relicario un Ecce-Homo con todo esmero. La persona que lo mandó hacer, se lo regaló a un sujeto que marchaba para Roma, el cual se lo llevó, i estando en Roma, lo regaló a otra persona que pasaba a España,

7 Giorgio Vasari, *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (Madrid: Cátedra, 2002), 746.

8 Giorgio Vasari, *Las Vidas*, 473.

i esta lo dio en España a unos jesuitas que venian para el Nuevo Reino, los cuales habiendo llegado al Colegio de Santafé, empezaron a mostrar las curiosidades que traían de Europa, entre las cuales figuraba sobre todas las demas el Ecce-Homo. Llamaron a Vasquez para que lo viera, i cuando lo tenía en la mano, le dijo uno de los jesuitas que si se atreveria a hacer una cosa como esa. Vasquez contestó que no solo se atrevia a hacerlo igual, sino mejor. Los padres se echaron a reir, creyendo que aquello era una chanza; pero Vasquez les dijo, me atrevo a hacerlo mejor, porque ahora pinto mejor que cuando hice esto; i para comprobar su dicho pidió a los padres que hicieran abrir el relicario, diciéndoles que la pintura estaba en cobre i que al reverso tenia su nombre i el año. Allí mismo lo abrieron i encontraron todo como les habia dicho, resultando que la pintura romana que tanto se habia alabado habia ido de aquí, i era obra de Vasquez”⁹.

El propio Groot afirma que algunos de estos episodios provenían de testimonios rescatados de la tradición oral, que posiblemente se originaron, como máximo, más de cincuenta años después de la muerte de Vásquez, lo que pondría en duda muchos de los hechos narrados, sobre todo si se piensa en la dinámica de los testimonios orales, en constante transformación. Hasta el presente no se ha encontrado documentación que soporte el episodio del San Roque con los Figueroa, o lo ocurrido con el famoso relicario; son más bien estructuras, transpuestas y adaptadas de las narraciones y anécdotas, propias de los modos de hacer relatos biográficos de pintores europeos. Nuevamente se observa en la biografía de Miguel Ángel que escribió Vasari, la narración de un episodio bastante similar al del relicario ocurrido con Gregorio Vásquez: “[...] Esculpí en mármol la figura de un muchacho en una estancia, que luego compró Baldessarre d’ il Milanese, en la que imitó de tal forma el estilo antiguo que fue trasladada a Roma y enterrada en un jardín; más tarde se excavó, se consideró que era antigua, y fue vendida a un alto precio. Cuando Miguel Ángel fue a Roma confesó que era obra suya, aunque nadie le creyó [...]”¹⁰.

La narrativa de Groot se apoyó en estos sucesos anecdóticos para resaltar las habilidades y virtudes de Vásquez, que se mostraban como superiores al común de los individuos de su tiempo. Finalmente, es importante reconocer que estas coincidencias en la estructura de la biografía de Groot y las *Vidas* de Vasari, se deben a que la obra de este último se convirtió en un modelo retórico, un canon literario sobre cómo se debían narrar las vidas de los artistas

9 José Manuel Groot, *Noticia biográfica*, 11-12.

10 Giorgio Vasari, *Las Vidas*, 748.

desde el siglo xvi hasta el siglo xix —e incluso hasta bien entrado el siglo xx—¹¹. La propia obra de Vasari tenía como función no sólo rescatar la memoria de grandes artistas italianos, sino además servir a un propósito político-cultural, es decir, al proyecto hegemónico de Florencia y de los Médici, no muy diferente del propósito de Groot de construir una identidad cultural para la joven República, que tenía sus raíces en el pasado colonial y la tradición ibérica. De la misma forma que José Manuel Restrepo lo haría con su obra, considerada la primera historia nacional¹², Groot se interesó por los orígenes culturales y artísticos del país, y su texto, la interpretación de un intelectual del siglo xix sobre un pintor del siglo xvii, se convirtió en la base para las futuras biografías que se realizaron sobre Vásquez.

2. Alberto Urdaneta y la difusión del mito Vásquez en el *Papel Periódico Ilustrado*

Alberto Urdaneta (1845-1887) fue un esmerado coleccionista de obras de arte, documentos históricos, reliquias coloniales y de la época de la Independencia, y objetos precolombinos en cerámica y oro¹³. Fue el fundador y director de la Escuela de Bellas Artes, en 1886¹⁴, y organizó la primera Exposición Nacional, que se inauguró el 4 de diciembre de ese mismo año en el claustro de San Bartolomé, contando con el apoyo del Gobierno Nacional para que: “[...] á más de revelar civilización y adelanto, contribuirá poderosamente á hacer conocer tesoros hasta hoy los más de ellos ocultos y á desarrollar el gusto artístico en Colombia”, presentando 1200 obras organizadas en cuatro partes: “1ª. Obras producidas por dicha Escuela en los meses que tiene de establecida; 2ª. Obras de los artistas colombianos, ó resi-

11 Una versión más amplia de este apartado se encuentra en: Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona, “Groot y la construcción de mito de Gregorio Vásquez”, en *El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*, comp. Constanza Toquica (Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia/Museo Colonial, 2008), 121-127.

12 José Manuel Restrepo, *Historia de la Revolución de la República de Colombia en la América Meridional* (París: Lib. Americana, 1827); José Manuel Restrepo, *Historia de la Nueva Granada*, 2 vols. (Bogotá: Cromos/El Catolicismo, 1952).

13 Al respecto, ver: Ruth Acuña, *Alberto Urdaneta: coleccionista y artista* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Sistema de Patrimonio Cultural y Museos, 2010).

14 En 1873, invitado por Rafael Pombo, el pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez realizó su primera estancia en Bogotá, con el propósito de organizar y dirigir la “Academia Vásquez” de bellas artes, pero la ley que decretaba el proyecto no se cumplió y la academia terminó por organizarse sin apoyo estatal en la Casa Consistorial, con el nombre de “Academia Gutiérrez”. La segunda estancia la realizó en 1881, justo cuando se expidió un nuevo decreto para la creación de la Academia Vásquez que llevaría el nombre de “Escuela Gutiérrez”, y que esta vez sí contaría con el apoyo gubernamental. Finalmente, en 1884 el Gobierno Nacional decretó la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes, que comenzó a funcionar en 1886 bajo la dirección de Urdaneta. Olga Acosta, “Felipe Santiago Gutiérrez y los comienzos de la Academia en Colombia”, en *Diego, Frida y otros revolucionarios* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2009), 70-97.

dentos en Colombia, contemporáneos; 3ª. Obras del arte antiguo en Colombia; 4ª. Obras notables extranjeras que existan en el país”¹⁵. La parte dedicada al “Arte Antiguo” resultó muy novedosa, ya que por primera vez las imágenes religiosas coloniales fueron presentadas al público como “obras de arte” en un entorno secularizado¹⁶. En la Exposición, el período colonial fue incluido como parte de la historia cultural de Colombia, y Gregorio Vásquez, de quien se incluyeron sesenta obras, terminó por ser reconocido como el mayor pintor del país, en la exposición que consolidó el mito.

La Exposición fue una de las más numerosas, la de mayor alcance histórico del siglo XIX y la primera que en una sola sala reunió un conjunto apreciable de la obra de Gregorio Vásquez. Debe aclararse que las pinturas no eran desconocidas por el “público” bogotano, ya que las obras firmadas y atribuidas a éste se encontraban diseminadas en numerosos claustros, iglesias, conventos, y en la catedral de la ciudad. La Exposición originó múltiples comentarios en “círculos letrados”, y el principal medio donde se difundió fue el *Papel Periódico Ilustrado*, referenciándola en un tono aprobatorio y con frecuencia siendo elogiada y enaltecida. Otro medio fue *El Semanario*, donde Rafael Espinosa Guzmán introdujo algunos elementos de crítica, cuestionando la autoría de muchas obras atribuidas a Vásquez, pero sin dejar de presentarlo como un gran artista. En efecto, en “Crónica Bogotana”, publicada en *El Semanario* unos días después de inaugurada la Exposición, Espinosa Guzmán describió la sala donde se ubicó el “arte antiguo”:

“Al salir de este estudio comienza la parte consagrada á la pintura, del tiempo de la Conquista para acá, que llena, en su mayor parte, los cuadros de Vásquez ó atribuidos á él, y entre los cuales descuellan desde el principio el San Pedro (Nº45), colocado en la escalera y luégo, en el claustro de la izquierda al entrar, un San Antonio (Nº214) con la firma del maestro; un San Agustín (Nº222) y un San Francisco (Nº262), y la huida a Egipto (Nº300), propiedad de la Iglesia de San Agustín. Creo que hay más de sesenta cuadros que llaman sus dueños del gran Vásquez, pero de la Exposición se verá, y por Dios sea por ello loado, que ni son todos de aquel pintor, ni muchos de los verdaderos Vásquez corresponden á la fama que goza nuestro compatriota.

15 Alberto Urdaneta, “Escuela de Bellas Artes de Colombia”, *Papel Periódico Ilustrado*, Bogotá, 15 de noviembre, 1886, 122. [En el presente artículo se usó una edición facsimilar del *Papel Periódico Ilustrado* (Bogotá: Banco de la República, 1974)]. Además de la disposición, se destinó un salón especial para la exposición de los trabajos hechos por “señoras y señoritas”. Véase: “Plano de San Bartolomé, donde tiene lugar la exposición de Bellas Artes–1886–1887”, *Papel Periódico Ilustrado*, Bogotá, 1º de enero, 1887, 169.

16 Olga Acosta, “El cuadro dentro del cuadro. Reflexiones en torno a la historia del arte colombiano en las primeras décadas del siglo XX”, en *Camino cruzados: cultura, imágenes e historia*, ed. Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona (Medellín: Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2010), 254-255.

La naturaleza misma de los sesenta cuadros á que me refiero, muestra bien que no pueden ser todos ellos la obra de un solo pintor, por notable que éste fuera, pues no es fácil suponer que haya quien reúna los estilos y colorido de casi todas las escuelas, y esto tanto menos con relación á Vásquez, cuanto que de las obras reconocidamente suyas se desprende un conjunto de caracteres especiales, que forman como el estilo del maestro, según puede verse comparando el colorido general de casi todas ellas y aún algunas figuras que, seguramente sin quererlo, brotan siempre de la adiestrada mano del pintor, según lo muestran los cuadros marcados con los números 218 y 232, dos de las mejores obras del maestro”¹⁷.

Este comentario generó una gran polémica, ya que con el desacuerdo en torno a la calidad, variedad y autoría de las supuestas obras atribuidas a Vásquez, se puso en duda la imagen del pintor, que gozaba de aprecio y admiración por parte de la población y de los intelectuales nacionales. Estos comentarios fueron criticados posteriormente en el *Papel Periódico Ilustrado* por personajes como José Caicedo Rojas, señalando que las personas que dudaban de la figura y de las obras de Gregorio Vásquez no tenían argumentos ni formación artística alguna para emitir tales juicios.

Por otra parte, el periodista Pedro Carlos Manrique, refiriéndose a la pésima iluminación de la Exposición, indicó que ésta no afectaba las pinturas de Vásquez ni dejaba de ocasionar en quien las veía “la más pura emoción estética”. La razón de ello, siguiendo a Manrique, es que Vásquez poseía *amor* y *fe*, virtudes que se reflejaban en sus obras cuando “hacía surgir de sus lienzos la madre del divino Dios, ó uno de esos Evangelistas en actitud de meditar, á cuya mirada se ve levantar un nuevo mundo moral!”¹⁸. Y concluye refiriéndose a Vásquez como “nuestra gloria nacional”, cuya calidad de la obra se ha perdido en el presente y sólo puede encontrarse algo semejante comparándolo con los maestros del Renacimiento.

Por su parte, Luis Mejía Restrepo escribió en el *Papel Periódico Ilustrado* una biografía de Vásquez con comentarios de algunas de sus obras, en la que comenzó repitiendo la anécdota de Vásquez con el *San Roque* de Figueroa, para afirmar —de nuevo, y como lo hizo en su momento Groot— la superioridad de Vásquez sobre su maestro. Posteriormente, contextualiza su obra estableciendo un paralelo con maestros europeos de la misma época como Velázquez y Murillo, con el fin de mostrar que éstos gozaron de fama y reconocimiento, que se formaron en diversas escuelas y que consiguieron ser patrocinados por mecenas adinerados, mientras que Vásquez tuvo una escasa formación y pintó para personas “que no comprendían ni sentían las bellezas de sus cuadros [...] que no veían más que el pasaje ó el santo de su devoción”.

17 Rafael Espinosa Guzmán, “Crónica Bogotana”, *El Semanario*, Bogotá, 8 de diciembre, 1886, 156.

18 Pedro Carlos Manrique, “Exposición de pintura”, *Papel Periódico Ilustrado*, Bogotá, 15 de diciembre, 1886, 151.

Se preguntaba entonces cómo es posible que un individuo con tantas limitaciones haya producido una obra de tales magnitudes estéticas y se respondió afirmando que sencillamente se trataba de un genio, “de aquéllos que Dios echa de siglo en siglo, y en los que parece haberse complacido en acumular dones y talentos”¹⁹.

En torno a esa comparación con los maestros europeos, la imagen de Vásquez continuó edificándose a partir de anécdotas publicadas en el *Papel Periódico Ilustrado*. José Caicedo Rojas, por ejemplo, en sus “Recuerdos y apuntamientos”, hizo referencia en dos ocasiones a Vásquez a partir de anécdotas que recogió “de ancianos y respetables amigos que ya no existen, y que la recogieron á su turno de boca de sus antepasados, por lo cual no vacilo en darle crédito”²⁰. La primera de las historias relata la visita de Alexander von Humboldt a la iglesia de Santo Domingo en Bogotá en 1802. En busca de las pinturas que allí se conservaban, el naturalista quiso que le mostraran la *Virgen del Rosario*, y cuando los clérigos lo llevaron al camarín, donde estaba el cuadro que quería ver, se encontró con una obra que estaba bloqueando una ventana. Preguntó qué era aquella pintura, y cuando le dijeron que era un cuadro viejo que habían guardado en ese lugar sin ningún propósito, pidió que lo bajaran para observarlo con mayor detenimiento. Ante la admiración de la obra les preguntó por qué una pintura de semejante calidad estaba abandonada, cuando cualquier persona inteligente le daría a la orden religiosa una gran suma de dinero por ella. Humboldt creyó en principio que era obra de algún maestro europeo y que había llegado allí por alguna razón desconocida, pero cuando los clérigos lo limpiaron vieron la firma de Vásquez, con fecha de 1698. Los padres, termina la historia, le indicaron que se trataba de un pintor local, y cuando le mostraron otras obras del mismo autor, terminó por alabarlas²¹.

En otra oportunidad, Caicedo Rojas volvió a retomar la vida de Vásquez relatando en el *Papel Periódico Ilustrado* otra anécdota que le “vino por conducto seguro”. La historia recurre a un extranjero que había estado en Bogotá hacía unos años, y quien tuvo la oportunidad de comprar dos cuadros de Vásquez a bajo precio. Cuando regresó a Europa los presentó en una exposición con autoría de Zurbarán, uno, y el otro, de autor anónimo, “y así nos arrebató, no sólo los cuadros mismos, sino la gloria de su autor y de nuestra patria”. Casualmente, un visitante colombiano acudió a la exposición, y cuando reconoció las obras de Vásquez, quiso

19 Luis Mejía Restrepo, “Vásquez y su obra”, *Papel Periódico Ilustrado*, Bogotá, 15 de diciembre, 1886, 153.

20 José Caicedo Rojas, “Recuerdos y apuntamientos”, *Papel Periódico Ilustrado*, Bogotá, 1º de octubre, 1886, 69.

21 Alexander von Humboldt, figura de prestigio y autoridad reconocida en la época, termina incluido en el relato con la intención de dar el lugar que les corresponde a las pinturas de Vásquez, destacando su valor y calidad.

corregir el error “reivindicando, aunque probablemente sin fruto, el honor del arte nacional”²². En este mismo sentido, Mejía Restrepo también señaló que “es sabido que en algunos museos particulares de Londres y París y en el del Vaticano, hay obras de Vásquez atribuidas á Murillo, ó cuando menos á algún gran maestro desconocido de la Escuela Sevillana estimados en sumas considerables”²³.

Asimismo, en la “reseña oficial” que se hizo de la Exposición, Lázaro María Girón, secretario de la Escuela de Bellas Artes, resaltó los méritos de diversos pintores de todas las regiones y épocas, pero siempre en un escalafón inferior al de “la colosal figura del gran Vásquez, genio único y honra de América, que guía con su mano maestra el camino del arte patrio”²⁴. Según Girón, “el príncipe del arte de nuestro país” se destaca por encima de los demás pintores pues “es una figura culminante de las artes”, tanto en Colombia como en América y en el mundo. Este autor continúa afirmando que la obra de Vásquez merece ser admirada pues “sería una joya en cualquiera museo; resiste á la más escrupulosa crítica, honra á cualquier nación y á cualquiera época”. Y concluye que si no fuera porque Groot demostró que Vásquez nació en Santa Fe podría dudarse de su nacionalidad, ya que en su obra se evidencia que estudió en Europa, pues “todo fruto es resultado de alguna semilla, y los frutos de Vásquez llevan el sello de un grande estudio de lo clásico, estudio que no podía por aquellas épocas adquirirse en Santa Fe, y mucho menos improvisarse”²⁵.

Como se ve, en los escritos publicados en el *Papel Periódico Ilustrado* y la *Exposición de la Escuela de Bellas Artes*, Alberto Urdaneta mostró su interés por la reconstrucción del pasado colonial, interés que se observa en la publicación constante de grabados dedicados a individuos como Gonzalo Jiménez de Quesada y Vasco Núñez de Balboa. Urdaneta estaba construyendo con sus pinturas y grabados un pasado colonial conectado a la tradición hispánica, y a través de la dirección del *Papel Periódico Ilustrado* logró erigir un discurso histórico en el que se veneró el pasado colonial y el del período de la Independencia, y se rechazaron el pasado inmediato y el presente, en función de unos principios políticos y religiosos, dando forma a ideales nacionales que terminaron por glorificar personajes como Simón Bolívar, pero también como Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos.

22 José Caicedo Rojas, “Recuerdos y apuntamientos”, 15 de diciembre, 1886, 147.

23 Luis Mejía Restrepo, “Vásquez y su obra”, 1° de febrero, 1887, 208.

24 Lázaro María Girón, “Primera exposición anual de la Escuela de Bellas Artes”, *Papel Periódico Ilustrado*, Bogotá, 1° de abril, 1887, 275.

25 Lázaro María Girón, “Primera exposición anual”, 15 de febrero, 1887, 225.

3. Un pintor como los del Renacimiento: la panorámica de Santafé de Bogotá y el autorretrato de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos

Como se ha indicado en este artículo, a finales del siglo XIX la figura de Gregorio Vásquez se volvió fundamental para legitimar una cultura nacional republicana, originada en un pasado colonial. La existencia de un personaje al nivel de los pintores del Renacimiento europeo fue vital para la élite intelectual, política y cultural del país. Sin embargo, no fue suficiente escribir o transmitir oralmente historias y narrativas de la vida del pintor. También resultó fundamental la presencia de vestigios de la vida, muestras del talento y la capacidad del individuo, que normalmente se podían testificar a través de objetos materiales como pinturas, o espacios donde el personaje vivió, todos ellos rodeados de anécdotas. En este sentido, la casa ubicada en la Calle 11 con Carrera 4 fue reconocida como el lugar donde habitó y pintó Vásquez: el dintel de la construcción llamó particularmente la atención, por ser más alto de lo común, y la tradición oral afirmó que la razón de ello fue que los cuadros hechos por Vásquez para la iglesia del Sagrario no podían pasar por la puerta y resultó necesario romperla para poderlos sacar de allí. La ciudad se convirtió entonces en vestigio y testigo del pasado y en lugar de memoria sobre el pintor.

Ese esfuerzo de finales del siglo XIX por materializar el mito en torno al pintor puede entenderse a partir de una de sus obras, que la historiografía tradicionalmente tituló “Gregorio Vásquez entrega dos de sus obras a los padres Agustinos” (ver la imagen 1). Esta pintura se convirtió en un hito a finales del siglo XIX y la mayor parte del siglo XX. Fue la prueba viva de dos aspectos que eran buscados afanosamente en las obras de los pintores coloniales y que eran comunes en las manifestaciones pictóricas del Renacimiento europeo: los autorretratos y los paisajes naturalistas. Los autorretratos de los pintores eran el testimonio de la toma de conciencia de su función como “artistas” y de la particularidad de su obra, algo extremadamente valorado desde el siglo XVI. También fue común que los pintores europeos de los distintos *renacimiento*s se aventuraran a representar el mundo natural en sus obras: paisajes, ciudades e interiores que remitían a su vida cotidiana.

Lo anterior ayuda a comprender por qué Lázaro María Girón, en 1887, a propósito de la Exposición, bautizó esta obra con ese nombre²⁶. En el *Papel Periódico Ilustrado* escribió al

26 En su libro de 1926, Roberto Pizano le concede a Alberto Urdaneta el mérito de haber denominado esta obra con el nombre señalado, pero fue Lázaro María Girón quien la denominó así. Quizá la razón de ello se deba a que Pizano encontró la referencia en un número del *Boletín de Historia y Antigüedades* de 1904 donde se reprodujo el comentario de Lázaro María Girón pero a nombre de Alberto Urdaneta. Al respecto, consultar: Alberto Urdaneta, “Bocetos Biográficos”, *Boletín de Historia y Antigüedades* 2: 24 (1904): 747-752.

Imagen 1. El Abad Joaquín de Fiore presenta los retratos adelantados de San Francisco y Santo Domingo



Fuente: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, *El Abad Joaquín de Fiore presenta los retratos adelantados de San Francisco y Santo Domingo*, c. 1680, óleo sobre tela, 208 x 312 cm, Museo Colonial, Bogotá (Colombia).

respecto que “la Exposición, primera de su clase en el país, proyectó luz brillante sobre el nombre de Vásquez, y tendió sombra de nubes sobre los de otros de escaso mérito”. Pero más importante aún resulta su gran hallazgo. Luego de referir los cuadros que se llevaron del Museo Nacional para la Exposición, llama la atención sobre uno de gran formato que, “estudiado con la debida atención, reveló el tan buscado secreto de los rasgos fisonómicos del eminente pintor santafereño. Ese cuadro, de mano de Vásquez, lo representa á él mismo entregando dos de sus cuadros al pintor de un Convento”²⁷. Girón continúa describiendo la obra, señalando que la escena representada es el momento en el que Vásquez le entrega a un padre agustino los retratos de Santo Domingo y San Francisco frente a la Catedral de Santafé. En palabras de Girón,

“El Agustino se vuelve hacia el espectador, y con inteligente mirada parece interrogar el buen gusto de quien contempla la obra del maestro. La mirada tiene aquella vaguedad con que gustaba Vásquez señalar muchos de sus tipos, y hace que el espectador vea la figura como de frente desde cualquier punto. Vásquez ocupa el centro del cuadro, y

27 Lázaro María Girón, “Primera exposición anual”, 15 de marzo, 1887, 258.

habida consideración á la perspectiva, la figura, que es de tamaño natural, apenas mide 1 m. 58. De espaldas, cubierto con los pliegues de ancha capa de color verde sepia, calzón corto, media blanca, espadín, elegantes encajes, abundoso pelo, todo á la moda de la época. Presenta distinguido perfil y la mirada es vivísima é inteligente. Está en actitud de dar un paso hacia adelante, lo que comunica mucho movimiento á la figura. Frente á él, un cortesano, con el sombrero en la izquierda y la derecha sobre el corazón, con el gesto natural de quien dirige una galantería, para decir frases de alabanza al artista. Este, indudablemente convencido de su propio mérito, corresponde, quitándose con franqueza el sombrero de terciopelo negro [...]”²⁸.

En el texto, Girón continúa reconociendo al oidor Francisco Casalero y Guevara en el personaje de capa roja a la derecha, al hermano de Vásquez en la figura entre el padre agustino y el oidor, y en el sujeto de rodillas a un pastor que representa “la fe religiosa y la admiración por la obra”. Esta pintura se constituyó entonces como la prueba viva de un autorretrato²⁹ de Vásquez, identificándolo asimismo como “artista” que negocia sus obras con las órdenes religiosas. Además de ello, la obra fue considerada por Girón como un paisaje urbano naturalista de la Santafé de Bogotá del siglo XVII:

“El fondo está completamente ocupado por una aglomeración de edificios que bien pudieran ser los notables de las órdenes religiosas, ó los que habría por entonces en Bogotá. El frontis de la antigua Catedral parece no dejar duda sobre su autenticidad, como que sobre la parte alta reconocemos la estatua, que aun existe hoy, en la Catedral actual, de San Pedro, trabajada por Juan de Cabrera. Detrás de la cabeza del Agustino, las cuatro estatuas que adornan una fachada, y la media naranja, recuerdan las descripciones de los que fue el templo de Santo Domingo. Entre la cabeza del Agustino, y la del hermano de Vásquez, se ve algo como la calle del Arco, y encima la torre de San Francisco. Debajo del sombrero de Vásquez se ve la pila del Convento de Santo Domingo. Muchos otros monumentos, quizá ideales, llenan el horizonte”³⁰.

28 Lázaro María Girón, “Primera exposición anual”, 15 de marzo, 1887, 258.

29 La intención de encontrar el rostro de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos también se halla en otras obras del pintor. Según Girón, en *San Francisco Javier Predicando* el pintor se retrató a la izquierda del predicador, debajo de su capa, ver: Lázaro María Girón, “Primera Exposición Anual”, 15 de marzo, 1887, 259; y Pizano ve el rostro de Vásquez en una de las almas que arden en las llamas de un *Purgatorio* de Funza, ver: Roberto Pizano Restrepo, *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos: pintor de la ciudad de Santa Fé de Bogotá, cabeza y corte del Nuevo Reyno de Granada, narración de su vida y el recuento de sus obras* (París: Camilo Bloch Editor, 1926), 33.

30 Lázaro María Girón, “Primera exposición anual”, 15 de marzo, 1887, 259.

Esta interpretación de la obra fue aceptada, apropiada y transmitida en diversos trabajos historiográficos durante décadas³¹, y no fue sino hasta 1992 que se cuestionó la identificación de Vásquez en esta pintura. En efecto, Héctor Schenone³² establece una ruptura con esa interpretación, al explicar que la lectura correcta de la obra estaría asociada a un episodio profético del siglo XII en el que el abad Joaquín de Fiore (1132-1202) muestra los retratos *proféticos* que encargó de Domingo de Guzmán y Francisco de Asís, para ser colocados en las puertas de la sacristía de la Basílica de San Marcos, en Venecia. Según Schenone, en la pintura colonial las referencias a las profecías de la venida de los santos se entienden gracias a un contexto propagandístico de las tesis joaquinistas, ya que fue cien años después de la llegada de las primeras órdenes religiosas a América —cuando ya no había esperanzas de realización de la nueva era que planteaba De Fiore— que se encargaron pinturas que narraban este episodio³³.

La obra de Vásquez, siguiendo nuevamente a Schenone, pudo haber sido tomada de una lámina pues, según las convenciones de la época, las representaciones de las ciudades en los grabados no exigían la reproducción exacta de los espacios urbanos. La plaza se corresponde con la de Venecia, y no con la de Santafé, y el personaje principal es un benedictino que muestra las imágenes de los santos antes de ponerlos en las puertas de la sacristía, anunciando el inicio de la tercera edad del mundo, la del Espíritu Santo, que comenzaría con el milenio y estaría dirigida por la acción de los monjes de las distintas órdenes³⁴, específicamente los franciscanos y los dominicos, quienes vieron en el descubrimiento de América y la evangelización, como indica Marta Fajardo de Rueda, el comienzo de una nueva era profetizada por De Fiore³⁵.

En síntesis, estos estudios muestran que la pintura de Vásquez no era ni un autorretrato ni una representación exacta de Santafé de Bogotá, como se llegó a pensar hasta hace pocos años. En realidad, el escenario de la profecía milenarista es Venecia, que se comprueba por la representación del león de san Marcos en la parte superior de la fachada de la basílica. La

31 Luis Alberto Acuña, en 1958, todavía reconocía en la pintura la Catedral de Santa Fe. Ver: Marta Fajardo de Rueda, “El pensamiento de Joaquín de Fiore en la formación de la iconografía temprana de la Nueva Granada”, en *Historia, cultura y sociedad colonial, siglos XVI-XVIII: temas, problemas, perspectivas*, ed. Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona (Medellín: La Carreta/Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2008), 281.

32 Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los Santos*, vol. 1 (Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992).

33 Schenone indica que en el convento franciscano de Quito hay una pintura en la que el abad contempla la figura de san Francisco, y Francisco de Escobar pintó otro cuadro que relata el mismo episodio con la Plaza de San Marcos en Venecia, ubicado en el convento de San Francisco, en Lima. Héctor Schenone, *Iconografía del arte*, 335.

34 Las dos *edades* anteriores son la del Padre, que comienza en la Creación y termina en el Nacimiento de Cristo, y posteriormente la del Hijo —en la que vivió De Fiore—, que comienza con su nacimiento y termina con la llegada del nuevo Milenio.

35 Marta Fajardo de Rueda, “El pensamiento de Joaquín”, 283.

identificación de Vásquez con el personaje que da la espalda obedece a una interpretación que a finales del siglo XIX deseaba acercar al pintor colonial a un prototipo de artista europeo. Se trataba de un modelo ideal que corresponde a los grandes pintores del Renacimiento, elementos retóricos que van desde la forma de narrar la vida —como los episodios y anécdotas que *demuestran* las virtudes y el gran talento del artista— y describir las obras hasta encontrar los autorretratos y los rostros de los grandes genios del arte, materializar sus fisonomías y corporales como ruinas que se conservan de la imagen de un héroe. En palabras de Lázaro María Girón, “este cuadro bastaría para inmortalizar al sublime artista que honra, no solamente a Colombia, sino también a la América”³⁶.

4. Roberto Pizano y la figura de Gregorio Vásquez como artista romántico

En julio de 1926 se publicó en París, “a expensas del autor”, una biografía del pintor titulada *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, pintor de la Ciudad de Santa Fe de Bogotá cabeza y corte del Nuevo Reyno de Granada*. En ella, Roberto Pizano (1896-1929) presentó la vida de Vásquez en un marco temporal completamente lineal, comenzando en su infancia y terminando en su muerte. Sin embargo, lo más interesante de esta biografía son el tono de la narración y las *funciones*³⁷ en las que está estructurada. En efecto, en la escritura de esta biografía de Vásquez se lee un tono romántico en el que se está elevando la figura del artista-pintor como el héroe de una tragedia. El estilo de la prosa se acerca más a la literatura que a la historia, y por ello no es extraña la sensación de estar leyendo una novela francesa del siglo XIX al estilo de *Rojo y negro* de Stendhal. Algunas descripciones del entorno de la ciudad o del paisaje del altiplano lo hacen evidente:

“Algunas veces, acosado Vásquez por el hastío de su existencia, plana y monótona como La Sabana en que vive, cabalga por entre riscos y breñas casi inaccesibles, hasta sentir las bocanadas del aire helado del Páramo, sedante para sus nervios exasperados. Ascende inclinado sobre el caballo, cuyos cascos se hunden en la tierra negra, y va viendo surgir de entre la niebla un horizonte nuevo: anfiteatro de colinas que encierra una laguna silenciosa [...]

Vaga horas enteras al azar por entre rocas cubiertas de líquenes, que parecen de plata manchada y sin lustre; cruza el monte áspero, entre atrayentes de un verde profundo,

36 Lázaro María Girón, “Primera exposición anual”, 15 de marzo, 1887, 259.

37 En 1928 Vladimir Propp publicó un estudio en el que analizó los cuentos populares rusos encontrando componentes o estructuras recurrentes que denominó “funciones”. *Morfología del cuento* (Madrid: Akal, 1985).

ocultos casi por las pequeñas frutas rojas, como bancos de coral. Detiénese largo rato a contemplar una corriente que se pierde en la espesura, trozo de paisaje que guardará en su memoria para reproducirlo más tarde en sus obras³⁸.

Por otra parte, esta *vida* de Vásquez está compuesta de afirmaciones categóricas sobre aspectos de su vida presentadas sin ningún documento que lo compruebe³⁹, y en no pocas ocasiones sin invocar la *tradición*. Además de ello, apelando repetidamente a la biografía que escribió Groot, Pizano replica las anécdotas sobre la expulsión del taller de los Figueroa luego de pintar los ojos de San Roque⁴⁰, y el *Ecce-Homo* del relicario que volvió a la Nueva Granada en poder de unos jesuitas que venían de España⁴¹. No obstante, Pizano realizó en su texto algo que los biógrafos y comentaristas anteriores sólo habían insinuado en las descripciones de algunas obras: el relato se desenvuelve siguiendo las representaciones de sus pinturas, viendo en ellas episodios de la vida cotidiana del pintor, como si éstas fueran un reflejo fiel de los hombres retratados y de los espacios reproducidos en la época. En el libro, por ejemplo, Pizano insiste una y otra vez en que a Vásquez le gustaba la cacería, actividad que, además de representar en sus obras, practicaba:

“En estos cuadros se aunaban su vocación de artista y su pasión por la caza, muy abundante entonces en los alrededores de la ciudad, y por esto pasatiempo favorito de los santafereños [...] Durante toda su vida conservó Vásquez la afición a este deporte, que a los treinta años cumplidos le llevaba a gastar sin miramientos cuanto tenía para renovar su arsenal de balas y pólvora y mantener caballos, perros y servidores, que no debían de ser pocos, ya que hasta nosotros ha llegado noticia de un pleito por cuatro esclavos que le pertenecían. Acomodado en una silla sobre las espaldas de éstos y a su paso ligero e igual, pudo ir de caza hasta las lejanas montañas y conocer ampliamente la naturaleza a la vez que divertirse⁴².”

Ahora bien, la biografía de Vásquez es narrada siguiendo lo que se podría denominar *funciones* o *estructuras* que trazan una línea temporal heroica y romántica con un punto bajo en su nacimiento, elevándose en su etapa de artista y volviendo a descender cuando le llega

38 Roberto Pizano Restrepo, *Gregorio Vásquez*, 47-48.

39 El mismo Roberto Pizano señala que los únicos documentos que hablan de la existencia de Vásquez son su partida de bautismo, los comentarios del Padre Zamora, unas palabras en el retrato de Enrique de Caldas Barbosa y las firmas en las pinturas.

40 Roberto Pizano Restrepo, *Gregorio Vásquez*, 19.

41 Roberto Pizano Restrepo, *Gregorio Vásquez*, 53-54.

42 Roberto Pizano Restrepo, *Gregorio Vásquez*, 27.

la muerte. Comenzando con la *niñez*, Pizano señala que el pintor gozó de la dulzura en el ambiente familiar, donde despertó “una gran afición a los libros, afición que enriquece su fantasía y le lleva a inspirarse, primero en romances, y, más tarde, en la *Biblia*, su fuente favorita”, y un gusto por la música reflejado en la “complacencia con que introduce en sus cuadros ángeles músicos, elegantes y graciosos como los de Albertinelli, y el modo natural, fácil y variado como coloca en sus manos los diversos instrumentos”⁴³. La segunda etapa de la vida de Vásquez se centra en el momento en que es *expulsado del taller* de los Figueroa, donde —según Pizano— fue poco lo que éstos debieron haberle enseñado “porque era poquísimos lo que ellos mismos sabían”. Vásquez es expulsado por los Figueroa, ya que “al darse cuenta de los dotes de aquél comprendieron que se hallaban en presencia de un competidor temible que podía llevarles a la ruina”, y en esta reacción ve que “se traslucen la envidia y el desprecio de los dos viejos pintores”⁴⁴.

Como consecuencia, este autor indica que Vásquez quedó sumido en una situación de pobreza, y siendo desconocido en la ciudad le resultó difícil continuar con su formación en pintura. Se desarrolla la tercera etapa de la vida, en la que el pintor *vive aventuras*, refugiándose en la “compañía de mozos alborotados y reñidores”, reuniéndose con “jinetes y caballistas en las *chirriaderas* de San Juan”, aprovechando dichas andanzas para observar “el medio pintoresco que le rodea”⁴⁵. Es también en estas circunstancias que se observa “la formación del carácter americano, extremadamente soñador, amoroso, devoto, melancólico y aventurero” de Vásquez, exaltado “por la lectura de comedias de figurón, crónicas y leyendas, cuyos episodios complacía en dibujar”⁴⁶.

Sin embargo, llega el día en que Vásquez deja las aventuras tras *conseguir un mecenas*. Con el objetivo de ilustrar este hecho, Pizano repite una anécdota de Groot en la que relata las intenciones de este pintor de elaborar una imagen de la historia de los *Siete infantes de Lara*. Cuando realizó el primer dibujo, le pidió a un muchacho que fuera a venderlo, y éste encontró un comerciante español que, encantado con la factura, quiso comprar los demás y convertirse en el protector de Vásquez, facilitándole la instalación de un taller. En este momento comenzaron a cambiar las cosas para el artista, y pronto, según indica Pizano, empezarían a encargarle obras para poner en altares de iglesias. Luego, para afirmar que Vásquez *pintaba del natural*, Pizano se dedicó a comentar algunas obras. Así, en bodegones, animales y flores, considera que Vásquez

43 Roberto Pizano Restrepo, *Gregorio Vásquez*, 16.

44 Roberto Pizano Restrepo, *Gregorio Vásquez*, 19.

45 Roberto Pizano Restrepo, *Gregorio Vásquez*, 21.

46 Roberto Pizano Restrepo, *Gregorio Vásquez*, 24.

aprendió a representar los distintos tipos de materia: “la transparencia de un vaso de cristal, el matiz de unas rosas blancas sobre un paño blanco, el jugo y la pelusa de las frutas, la pelambre de unas liebres muertas, el brillo irisado y resbaladizo de los peces”⁴⁷. Pero la prueba más significativa de ello, tal como lo ve el autor, se observa en los rostros de las vírgenes en las que Vásquez retrató a su esposa⁴⁸:

“La mujer en quien puso su amor de hombre y su instinto de artista supo mantener siempre viva la inefable atracción. Sensata y apacible, le asiste cariñosa en los hoscos silencios y en los exaltados arrebatos. Deja las labores caseras para pasar en el taller horas interminables acicalada y pulida, la frente levantada, los ojos soñadores, maternal y opulenta, en tanto que su marido copia sus facciones, buscando ese parecido que da a sus obras un carácter de puro y noble realismo, lleno de intimidad y de ternura [...] Para sus *Inmaculadas* toma siempre como modelo a su esposa, y después de muchísimos años de haberla perdido, ya viejo y enfermo, este recuerdo juvenil es el único que se mantiene en su imaginación trastornada, tan claro y constante, que días antes de su muerte lo pudo trasladar al lienzo por última vez”⁴⁹.

Del mismo modo, Pizano hace referencia a otro punto que también es frecuente en la vida de otros artistas, el momento en que deja de *pintar por placer* y comienza a *trabajar por encargo* para poder sobrevivir. En la época en la que vivió Vásquez, los clérigos y los miembros de las órdenes religiosas fueron los principales *consumidores* de imágenes, y sabiendo esto, Vásquez proyectó su trabajo en ellos: “su espíritu sutil y su sagacidad natural le muestran el camino: pinta algunos lienzos piadosos, cuidadosamente terminados, inspirándose en los grabados de madera, toscos e imperfectos, traídos de Europa para estimular la devoción de los fieles”⁵⁰. Cuando comprobaron su talento, “de todas partes se acudió a Vásquez para que se encargara de cubrir con pinturas los muros inmensos y desnudos de las iglesias”⁵¹. En este punto se llega al momento culmen de la vida del “artista”, cuando gozaba de fama en la ciudad y no tenía tiempo para descansar, debido a los numerosos encargos. Después de este período dorado, su vida y su oficio irían en picada.

47 Roberto Pizano Restrepo, *Gregorio Vásquez*, 26.

48 Esta práctica fue frecuentemente empleada por pintores desde el Renacimiento, quienes utilizaban a sus esposas, hermanas o hijas como modelos para representar personajes femeninos. Puede pensarse en Rembrandt y su esposa Saskia, cuyo rostro es retratado en algunas pinturas de temas mitológicos.

49 Roberto Pizano Restrepo, *Gregorio Vásquez*, 36-38.

50 Roberto Pizano Restrepo, *Gregorio Vásquez*, 29.

51 Roberto Pizano Restrepo, *Gregorio Vásquez*, 32.

La siguiente función caracteriza a Vásquez como un *artista melancólico* o aplacado por sufrimientos. Este temperamento lo deduce Pizano de los paisajes sombríos que transmiten a quien observa la sensación del momento. Es en el amanecer o en el atardecer, que sirven como telón de fondo a las obras que le fueron encargadas a Vásquez, donde se perciben “el sentido y la expresión propios de hombres sufridos y resignados, juntamente con la intuición de los grandes artistas”⁵². Esta “tristeza artística” se ve reflejada en la siguiente etapa de la vida: el *aislamiento*. Dicha situación de exilio se produce por una sensación de “hastío” del lugar donde vive, y es por ello que decide irse a los pueblos del Altiplano, donde también le hicieron encargos.

Una vez más, Pizano acude a aquello que ve en las pinturas, y observa “la diafanidad de la atmósfera [que] hace aparecer los objetos pequeños y cercanos. Un grupo de pobres viviendas, con sus techos de paja y sus paredes de tierra gris, sumergido en un horizonte sin límites, en el que se destaca, blanca y aguda, la torre de la iglesia parroquial”⁵³. Su presencia frecuente en estos lugares se comprueba, en el análisis de Pizano, por la presencia de estas construcciones rurales en sus obras, debido a que el campo se convirtió, para el protagonista de su historia, en el espacio que le permitía escapar a su “existencia plana y monótona”. Sin embargo, siempre tenía que regresar a su vida habitual, obligado a “recorrer otra vez las callejas de la ciudad, mojado y taciturno”⁵⁴.

La *vejez* es el preámbulo de su última etapa, y en este momento el artista es caracterizado por todos los males que llegan con los años: “poco a poco empieza a apoderarse de su ánimo la tristeza, y más tarde comienzan a atormentarle temores y sobresaltos infundados e inexplicables”. Pizano considera que Vásquez, cansado y sin el talento que antes poseía, cae envuelto en la indigencia y no le queda más remedio que ofrecer “sus cuadros a cambio de un bocado de pan”. Sus amigos se han alejado, debido a “su humor salvaje”; en sus comportamientos se percibe “la locura de los últimos tiempos”, y solamente su hija permanece cerca “para prepararle un fin tranquilo y cristiano”. Por último, se describe a un Gregorio Vásquez que *muere* en 1711, solo y desconocido, sepultado en una tumba anónima en la Catedral y “para que fuera incierto hasta el lugar en que descansan sus restos, un día echaron tierra sobre su tumba, se igualó el piso y se enlozó con ladrillos grandes”⁵⁵.

El relato de Pizano refleja así la continuación de un tipo de *historia nacional*, donde la vida del “artista” es definida por episodios apacibles, heroicos y trágicos. En el libro, la figura de

52 Roberto Pizano Restrepo, *Gregorio Vásquez*, 46.

53 Roberto Pizano Restrepo, *Gregorio Vásquez*, 47.

54 Roberto Pizano Restrepo, *Gregorio Vásquez*, 49.

55 Roberto Pizano Restrepo, *Gregorio Vásquez*, 66.

Vásquez está al nivel de los protagonistas de novelas románticas y se constituye en un personaje casi ficcional a partir del *modo* de la narración, pero principalmente a partir de *lo* narrado. Etapas de la vida como “dulce niñez”, “adolescencia llena de aventuras”, “autoexilio”, “miserable vejez”, “muerte anónima” y, sobre todo, “redescubrimiento glorioso” son *ritmos* de un hombre novelesco, típico de las biografías de próceres, guerreros y hombres virtuosos escritas en el siglo XIX, donde además, para el caso de los pintores, estaba surgiendo el modelo del *artista moderno*, que pintaba por placer y cuya vida estaba gobernada por el conflicto interno y la más profunda melancolía.

Consideraciones finales

Actualmente, la figura de Gregorio Vásquez permanece en la cúspide de la pintura colonial en Colombia. Historiadores, anticuarios y coleccionistas se refieren al pintor como un personaje sublime del arte, desconociendo, además, que aquello que hoy se entiende por *artista* mucho del *oficio* realizado por Vásquez en el siglo XVII. Los textos que se han estudiado pertenecen a un siglo XIX que comienza con la obra de Groot y se prolonga hasta la obra de Pizano. Un largo siglo en el que la pregunta por la exaltación de la figura de un pintor como Vásquez puede responderse a partir del estudio de la escritura de la historia en ese período. Es aquí donde pueden encontrarse las claves para rastrear el mito Vásquez y entenderlo en un contexto republicano, cultural y artístico decimonónico. Precisamente, la obra de Groot fue un modelo para las futuras biografías que se realizaron sobre el pintor, repitiendo una serie de leyendas de carácter romántico y nacionalista de la obra original.

Sobre esos modos de hacer historia en el siglo XIX, Bernardo Tovar Zambrano señala que la historiografía sobre la Colonia en ese período se debatió constantemente entre dos ideales políticos y nacionales: el liberalismo y el conservadurismo⁵⁶. La vida de Vásquez fue relatada en el marco de este último, y por ello no es extraño que el pasado colonial, los vínculos culturales con España y la pertenencia a la monarquía sean presentados con nostalgia. En efecto, personajes como Groot son insistentes en la necesidad de contar con la herencia hispánica para construir un nuevo país. Y en el marco de la República Conservadora, bajo el lema de *Regeneración o catástrofe*, se invocó la tranquilidad que se vivía en la sociedad colonial para solucionar los conflictos del presente y de ese modo sustentar un nuevo proyecto histórico. Siguiendo de nuevo a Tovar Zambrano, casi cien años después de las batallas de Independencia, culturalmente los políticos y escritores conservadores acudían a las institu-

56 Bernardo Tovar Zambrano, *La Colonia en la historiografía colombiana* (Bogotá: Ecoe, 1990), 70-71.

ciones, la religión y los valores tradicionales del pasado colonial como elementos vitales de civilización y progreso, en función de la construcción de un nuevo orden político, de un nuevo Estado nacional. La historiografía escrita en estas circunstancias deseaba moldear una identidad nacional en el presente a partir de una interpretación del pasado específica, y ello puede observarse, tal como lo muestra Jorge Orlando Melo, en el éxito de la perspectiva conservadora que impuso la Regeneración en casi la totalidad de los estratos de la sociedad⁵⁷.

En el *Papel Periódico Ilustrado* se hace evidente esta óptica conservadora interesada en configurar un Estado nacional. Los relatos y los grabados de héroes y hombres de letras, de batallas, de entornos urbanos y rurales, se ubican en una serie de lineamientos ideológicos donde Urdaneta, como indica Abelardo Forero Benavides, aspira a *tejer* la “unidad de la historia granadina”⁵⁸, desde la llegada de Gonzalo Jiménez de Quesada hasta la presidencia de Francisco Javier Zaldúa. Los textos publicados en el *Papel Periódico Ilustrado* no escapan a estos intereses; por el contrario, los confirman, y en esas circunstancias de crear una nación colombiana con instituciones políticas y económicas, con creencias religiosas católicas, con condiciones sociales y ritmos de vida cotidiana definidos, otros aspectos como la literatura y el arte deberían desempeñar también un papel fundamental. En este sentido, la vida de Gregorio Vásquez se divulgó profusamente, y su figura se presentó como un “personaje fundacional”; de ahí que Luis Mejía Restrepo afirme que Vásquez, “habiendo nacido pintor, como Bolívar guerrero y José Eusebio Caro poeta”, descubrió por sus propios medios las técnicas de la pintura, ya que no pudo haberlas aprendido en el taller de los Figueroa⁵⁹.

Por otra parte, en la Exposición de la Escuela de Bellas Artes el mito de Vásquez terminó por consolidarse, creando a su alrededor una atmósfera de admiración excesiva, en la que el pintor surgió como un prohombre, como un héroe, como un genio que glorificó el “arte nacional”. La misma propuesta de la exposición planteaba claramente a la escuela de Bellas Artes, fundada por Urdaneta, como la institución heredera de las artes nacionales, y la obra de Vásquez se constituyó como la prueba, como el vestigio de un principio fundacional de las artes y de la cultura de la República. Se hace necesario en este punto preguntarse qué implicaciones tuvo el texto de Groot en la Exposición, o mejor dicho, si fue determinante este texto para el desarrollo de la misma. Y la tentativa de responder afirmativamente se sustenta en la autoridad de Groot como historiador en aquel momento, pero también en una suerte de

57 Jorge Orlando Melo, *Historiografía colombiana. Realidades y perspectivas* (Medellín: SEDUCA/Martín Vieco, 1996), 77.

58 Abelardo Forero Benavides, “Prólogo. Alberto Urdaneta”, en *Grabados del Papel Periódico Ilustrado* (Bogotá: Banco de la República, 1968), 17.

59 Luis Mejía Restrepo, “Vásquez y su obra”, 154.

continuidad en la que resultaba esencial construir una historia nacional que pudiera vincularse con el pasado colonial y con la herencia cultural europea, para poder legitimar un presente conservador que era visto por sus defensores como el estandarte de la civilización, colmado de honores a la Patria.

Por último, siguiendo las tradiciones pictóricas europeas, la visualización del rostro de Gregorio Vásquez se convirtió en una necesidad para comprobar su existencia. El libro de Roberto Pizano, que en la actualidad se sigue estudiando como uno de los acercamientos más “virtuosos” a la vida del pintor, debe mirarse con cautela, no sólo porque sus numerosas afirmaciones estén hechas a raíz de observaciones personales y no estén fundamentadas en ningún hecho verificable, sino por un pasaje específico del libro en el que Pizano indica un “reciente descubrimiento” hecho por Ricardo Acevedo Bernal: un retrato anónimo de Gregorio Vásquez pintado en 1685⁶⁰ (ver la imagen 2). Esta pintura hoy forma parte de la colección del Museo Colonial de Bogotá, y aunque su autor permanece en el anonimato, está fechada en el siglo xx. Esta última datación se propuso evidentemente por aspectos como la disposición del personaje, la utilización de materiales y el estado de conservación de la obra, y no cabe duda de que todos estos conocimientos los poseía Roberto Pizano, quien tuvo una importante formación en artes plásticas, principalmente en pintura. ¿Por qué sugirió entonces que este retrato fue un “reciente descubrimiento” de Acevedo Bernal, pintado en 1685?

En 2001 Germán Rubiano Caballero publicó un libro sobre Pizano, en el que se reproduce este retrato, pero en esta ocasión, el biógrafo le concede la autoría al mismo Pizano. Además de ello, es reproducido otro *Retrato ecuestre de Gregorio Vásquez* (ver la imagen 3), donde aparece montando un caballo, rodeado por dos perros y un ayudante que le sigue, delante de una escena de cacería. Si se observa esta obra y se compara con los demás retratos, paisajes e interiores firmados por Pizano, se observa una diferencia enorme en las proporciones, la disposición de los personajes, los colores utilizados y la técnica pictórica, donde en el primero puede verse sin lugar a dudas una “simulación” de la pintura colonial, tal vez para nada desinteresada.

Estas *actitudes* sólo pueden entenderse en el contexto en el que fueron realizadas. ¿Por qué representó Pizano una escena de cacería protagonizada por su “héroe”, evocando otro estilo pictórico que no practicaba habitualmente? ¿Por qué realizó un retrato sobre su ídolo no sólo renunciando a la autoría, sino adjudicándola a un desconocido de tiempos pretéritos? Querer ver el rostro del pintor en sus obras e incluso presentar un retrato de Gregorio Vásquez eran la prueba material irrefutable de su existencia y de su ser como “artista”. Estas acciones son el resultado de unos deseos de erigir un pintor en fundador

60 Roberto Pizano Restrepo, *Gregorio Vásquez*, 41-42.

Imagen 2. Retrato imaginario de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos



Imagen 3. Retrato ecuestre de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos.



Fuentes: **Imagen 2:** Anónimo, *Retrato imaginario de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*, siglo xx (ca. 1920), óleo sobre lienzo, 62 x 41 cm, Museo Colonial, Bogotá (Colombia). **Imagen 3:** Roberto Pizano, *Retrato ecuestre de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*, 1920-1923, óleo sobre lienzo, 53 x 76 cm, Museo Colonial, Bogotá (Colombia).

del arte en una naciente república, y Gregorio Vásquez encarnó esa fiebre nacional, esa necesidad patriótica que lo representa como un gran “artista” colombiano equiparable a los grandes genios del mundo europeo.

En este proceso de construcción histórica, Vásquez no representó sólo un pintor del siglo xvii, sino que encarnó al primer “artista nacional” que vinculaba el pasado hispánico con el surgimiento de la República. La consolidación del mito de Gregorio Vásquez se dio, por un lado, en la cultura escrita a través del género biográfico, y por el otro, en la cultura visual, al surgir la necesidad de designarle un rostro ficticio a través de la pintura.

Bibliografía

Fuentes primarias

Documentación primaria impresa:

Groot, José Manuel. *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez y Ceballos, pintor granadino del siglo xvii – Con la descripción de algunos cuadros suyos en que más se da a conocer el mérito del artista*. Bogotá: Imprenta de Francisco Torres Amaya, 1859.

Pizano Restrepo, Roberto. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos: pintor de la ciudad de Santa Fé de Bogotá, cabeza y corte del Nuevo Reyno de Granada, narración de su vida y el recuento de sus obras*. París: Camilo Bloch Editor, 1926.

Restrepo, José Manuel. *Historia de la Nueva Granada*, 2 volúmenes. Bogotá: Cromos/El Catolicismo, 1952.

Restrepo, José Manuel. *Historia de la Revolución de la República de Colombia en la América Meridional*. París: Lib. Americana, 1827.

Urdaneta, Alberto. "Bocetos Biográficos". *Boletín de Historia y Antigüedades* 2: 24 (1904): 747-752.

Vasari, Giorgio. *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra, 2002.

Publicaciones periódicas:

El Semanario. Bogotá, 1886.

Papel Periódico Ilustrado. Bogotá, 1886-1887. [Edición facsimilar. Bogotá: Banco de la República, 1974].

Imágenes:

Anónimo. *Retrato imaginario de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*, siglo xx (ca. 1920). Museo Colonial, Bogotá (Colombia).

Pizano, Roberto. *Retrato ecuestre de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*, 1920-1923. Museo Colonial, Bogotá (Colombia).

Vásquez de Arce y Ceballos, Gregorio. *El Abad Joaquín de Fiore presenta los retratos adelantados de San Francisco y Santo Domingo* (ca. 1680). Museo Colonial, Bogotá (Colombia).

Fuentes secundarias

Acosta, Olga. "El cuadro dentro del cuadro. Reflexiones en torno a la historia del arte colombiano en las primeras décadas del siglo xx". En *Caminos cruzados: cultura, imágenes e historia*, editado por Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2010, 239-261.

Acosta, Olga. "Felipe Santiago Gutiérrez y los comienzos de la Academia en Colombia". En *Diego, Frida y otros revolucionarios*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2009, 70-97.

Acuña Ruth. *Alberto Urdaneta: coleccionista y artista*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Sistema de Patrimonio Cultural y Museos, 2010.

Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo. "Groot y la construcción de mito de Gregorio Vásquez". En *El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*, compilado por Constanza Toquica. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia/Museo Colonial, 2008, 121-127.

Fajardo de Rueda, Marta. "El pensamiento de Joaquín de Fiore en la formación de la iconografía temprana de la Nueva Granada". En *Historia, cultura y sociedad colonial, siglos XVI-XVIII: temas, problemas, perspectivas*,

editado por Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona. Medellín: La Carreta/Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2008, 271-289.

Forero Benavides, Abelardo. "Prólogo. Alberto Urdaneta". En *Grabados del Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: Banco de la República, 1968, 7-25.

Melo, Jorge Orlando. *Historiografía colombiana. Realidades y perspectivas*. Medellín: SEDUCA/ Martín Vieco, 1996.

Montoya López, Armando y Alba Cecilia Gutiérrez Gómez. *Vásquez Ceballos y la crítica de arte en Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2008.

Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Akal, 1985.

Schenone, Héctor. *Iconografía del arte colonial. Los Santos*, volumen 1. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992.

Tovar Zambrano, Bernardo. *La Colonia en la historiografía colombiana*. Bogotá: Ecoe, 1990.