

¿EN EL MUSEO O EN LA IGLESIA? EN BUSCA DE UN DISCURSO PROPIO PARA EL ARTE COLONIAL NEOGRANADINO, 1920 - 1942

In the museum or in the church? In search of a local discourse for colonial art in New Granada, 1920-1942

¿No museu ou na igreja? Em busca de um discurso próprio para a arte colonial neogranadina, 1920 -1942

DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/hart00.2017.04>

OLGA ISABEL ACOSTA LUNA

Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia

Doctora en Historia del Arte de la TU Dresden.

Graduada como diseñadora gráfica y magíster en Historia de la Universidad Nacional de Colombia. Asistente de curaduría en el Museo Nacional de 2008 a 2011 y de los Museos Santa Clara y Colonial de Bogotá durante 2012. Realizó una estancia posdoctoral sobre museología en Berlín entre 2013 y 2014. Desde 2015 se desempeña como profesora asistente de Historia del Arte en la Universidad de los Andes. Sus investigaciones se han concentrado principalmente en el arte colonial del Nuevo Reino de Granada sobre el cual posee varias publicaciones, entre otras, el libro *Milagrosas imágenes marianas en la Nueva Granada*, (Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2011) y en el tema de este artículo: “Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Reflexiones sobre la construcción de un mito”, en *América: cultura visual y relaciones artísticas*, editado por Rafael López Guzmán, Yolanda Guasch Marí y Guadalupe Romero Sánchez (Granada: Universidad de Granada, 2015), 3-11.

RESUMEN

Este artículo propone comprender la complejidad que encerraba la nostalgia colonial que se vivió en las artes colombianas entre las décadas de 1920 y 1940, una añoranza que si bien se presentó como un obstáculo para la llegada de la modernidad al arte colombiano fue generadora de espacios de construcción de discursos propios en torno al arte, especialmente la pintura producida entre 1638 y 1711 por el pintor santafereño Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. La institucionalización desde fines del siglo XIX de espacios de enseñanza, colección y exposición de las artes nacionales, el surgimiento de una literatura en torno a Vásquez, y coyunturas particulares como la desamortización y exclaustración de las órdenes religiosas desde 1861 fueron fundamentales en la conformación de unos ideales que defendían los vínculos con España y la remembranza de Vásquez como el gran pintor y modelo de artista nacional.

PALABRAS CLAVE

Nostalgia colonial, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, Roberto Pizano, José Manuel Groot, Museo Colonial.

ABSTRACT

This paper seeks to understand the complex implications of the nostalgia for the colonial characteristic of the arts in Colombia between the decades of 1920 and 1940. Although this yearning would hinder the arrival of modernity in Colombian art, it opened up spaces where local discourses about art took shape, especially through debates regarding the paintings produced between 1638 and 1711 by the painter Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos from Santa Fe de Bogotá. The creation of institutional spaces for learning, collecting and exhibiting the national arts, the emergence of a literature around Vásquez and particular events such as the expropriation and secularization of the monastic orders after 1861, were all critical factors in the emergence of ideals that upheld links with Spain and pointed back to Vásquez as the nation's great painter and paradigmatic artist.

KEYWORDS

Colonial nostalgia, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, Roberto Pizano, José Manuel Groot, Colonial Museum.

RESUMO

Este artigo propõe-se a compreender a complexidade implicada na nostalgia colonial que foi vivida nas artes colombianas entre as décadas de 1920 e 1940, um anseio que, embora tenha-se apresentado como um forte obstáculo para a chegada da modernidade à arte colombiana, foi também gerador de espaços de construção de discursos próprios em torno da arte, especialmente a pintura produzida entre 1638 e 1711 pelo pintor santafereño Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. A institucionalização, a partir de finais do século XIX, de espaços de ensino, coleção e exposição das artes nacionais, o surgimento de uma literatura dedicada a Vásquez, e conjunturas particulares, como a desamortização e exclusão das ordens religiosas a partir de 1861, foram fundamentais na conformação dos ideais que defendiam os vínculos com Espanha e a recordação de Vásquez como o grande pintor e modelo de artista nacional.

PALAVRAS-CHAVE

Nostalgia colonial, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, Roberto Pizano, José Manuel Groot, Museu Colonial

1. Pini se refiere por ejemplo a las decoraciones propuestas, aunque nunca realizadas, para el adorno del Teatro Municipal de Bogotá en 1923 donde en los estudios previos se hacía visible la nostalgia por la Colonia a través de cuadros de Roberto Pizano en los cuales “la Colonia, con sus leyendas de misterios, de amores y de crímenes puede dar tema para novelas y cuadros que nos revelan claramente el modo patriarcal y sencillo como vivieron nuestros abuelos”. Ivonne Pini, *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia 1920 - 1930* (Bogotá: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 2000), 212 - 213. La autora cita a su vez a Medina, Álvaro, *Procesos del Arte en Colombia* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978), 141.

2. Vale resaltar las publicaciones que desde hace una década se han realizado en torno a la figura de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Véase: Toquica, Constanza (ed.), *El oficio del pintor: Nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez* (Bogotá: Museo de Arte Colonial, 2008); para este análisis quiero destacar especialmente el texto de Yobenj Aucardo Chicangana, “Groot y la construcción del mito de Gregorio Vásquez”; Montoya López, Armando y Gutiérrez Gomez, Alba Cecilia, *Vásquez Ceballos y la crítica de arte en Colombia* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2008); Chicangana, Bayona, Yobenj Aucardo y Rojas Gómez, Juan Camilo. “El príncipe del arte nacional: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos interpretado por el siglo XIX”, *Historia Crítica* 52, (enero - abril 2014): 205-230; y Acosta Luna, Olga Isabel, “Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Reflexiones sobre la construcción de un mito”, en *América: cultura visual y relaciones artísticas*, editado por Rafael López Guzmán, Yolanda Guasch Marí y Guadalupe Romero Sánchez (Granada: Universidad de Granada, 2015), 3-11.

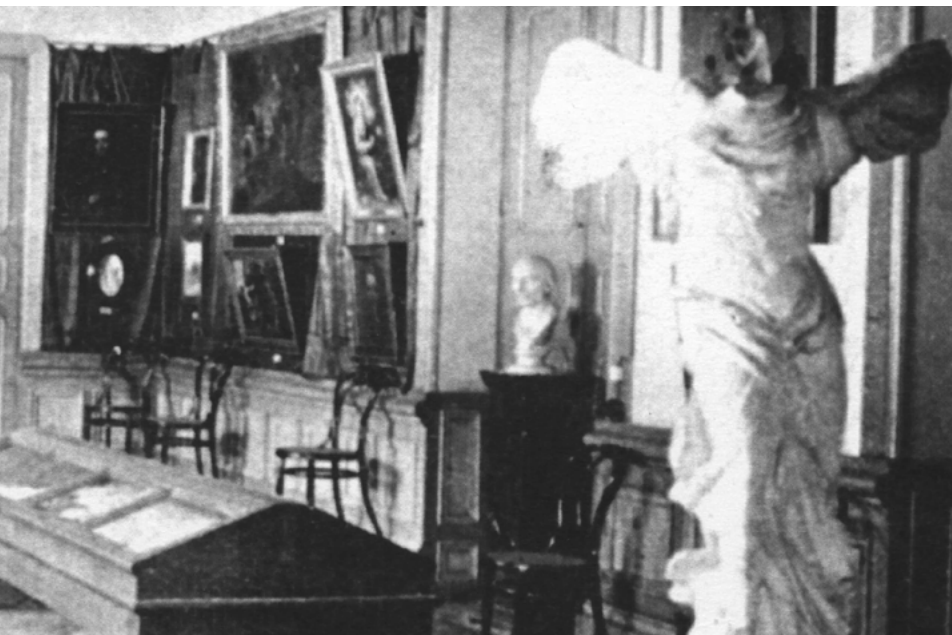
3. Se entiende acá por arte colonial una categoría básica que permite reunir el arte realizado e importado al territorio del Nuevo Reino de Granada y al posterior Virreinato de la Nueva Granada desde los siglos XVI hasta la supresión del virreinato con la Independencia en 1819.

4. El Caballero Duende, “La Escuela de Bellas Artes”, *Cromos. Revista Semanal Ilustrada*, Vol. XXXI, No. 758, (18 de abril 1931): 22-23.

5. Hoy se desconoce el paradero de esta réplica que no es mencionada en la catalogación hecha por Ángela Mejía de López en 1984 de las esculturas de la Colección Pizano; véase entre otros: Mejía de López, Ángela, *La escultura en la Colección Pizano* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Museo de Arte, 1984); Rubiano



En las páginas dedicadas a Colombia en el libro *En busca de lo propio*, Ivonne Pini resalta cómo a comienzos de la década de 1920 resultaba poco probable que espacios institucionales como la Escuela de Bellas Artes en Bogotá se abrieran a las tendencias de la vanguardia europea y explica tal reticencia en parte por la admiración de la sociedad bogotana por el arte español y en general por un sentimiento hispanista arraigado en varios artistas vinculados con la institución. Por ello, y como lo explica Pini en su texto, el tema del mestizaje o del indio en las artes plásticas colombianas estuvo ausente en esta década y existió más bien una preocupación por priorizar y visibilizar los lazos con lo español que se reflejó en una nostalgia por la Colonia.¹ En esta coyuntura, fue la remembranza del pintor Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos [Santafé de Bogotá 1638 – 1711] —quien más que ningún otro artista simbolizó esa nostalgia y a quien desde la segunda mitad del siglo XIX se le reconoció como el iniciador de un arte nacional²— una añoranza que a su vez fue pilar del pensamiento artístico de una figura crucial en entornos propios de las artes colombianas durante la década de 1920 como lo fue Roberto Pizano [Bogotá 1896 – 1929]. En las siguientes páginas, se proponen justamente algunos caminos de análisis para entender con mayor precisión de qué se trataba tal nostalgia colonial que, si bien se presentó como un obstáculo para la llegada de la modernidad al arte colombiano durante las décadas de 1920 a 1940, generó espacios de construcción de discursos propios en torno a lo que hoy llamamos arte colonial.³



Anónimo, Fotografía de una de las salas de la exposición de pintura en la Escuela de Bellas Artes en Bogotá, publicada en El Caballero Duende, "La Escuela de Bellas Artes", Cromos. Revista Semanal Ilustrada, Vol. XXXI, No. 758, (18 de abril 1931): 22.

REFLEXIONES SOBRE UNA FOTOGRAFÍA PARTICULAR

Escudriñar una fotografía permite estructurar esta reflexión. En la edición del 18 de abril de 1931, la revista *Cromos* publicó un artículo dedicado a la Escuela de Bellas Artes con motivo de la inauguración de su nueva sede en el antiguo edificio de la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional; el artículo está ilustrado con varias fotografías de las nuevas instalaciones de la institución y una de ellas muestra una de las dos salas de su Museo de Pintura.⁴ Es posible identificar fácilmente obras presentes en la imagen que hoy se encuentran dispersas en diferentes colecciones en Bogotá, como lo es la réplica de la diosa griega de la victoria, Niké, en el primer plano a la derecha, así como los cuatro bustos sobre pedestales repartidos en el salón que pueden haber pertenecido a la colección de réplicas que unos cuatro años atrás había adquirido la Escuela gracias a las gestiones de Roberto Pizano y que conocemos como la Colección Pizano.⁵ Tras la estatua de la diosa griega cuelga un cuadro que representa *El triunfo de la Galatea*, una pintura sobre cobre que pertenece al Museo Nacional por lo menos desde 1886⁶ y que podría tratarse de una copia del lienzo que con el mismo tema realizó el artista boloñés Francesco Albani [1578 – 1660].⁷ Quizá se trate de una copia del siglo XIX o comienzos del XX hecha por un pintor nacional como resultado de la práctica común dentro de los procesos de aprendizaje de los artistas colombianos que viajaban a Europa desde fines del siglo XIX.⁸

Caballero, Germán et. al., *Roberto Pizano* (Bogotá: Seguros Bolívar, 2001); Padilla, Christian, "La Colección Pizano a través del tiempo. Despertares de 80 años en recurrente catalepsia", en *El legado de Pizano: Testimonios de una colección errante*, editado por Arcos-Palma, Ricardo y Padilla, Christian (Bogotá: Unimedios, 2009), 26-79; y Universidad Nacional de Colombia, *La Colección Pizano: La peregrinación de los testigos de yeso* (Unimedios, 2012). Acceso del 25 de mayo de 2016. <http://www.primatv.unal.edu.co/nc/detalle-serie/detalle-programa/article/la-coleccion-pizano-la-peregrinacion-de-los-testigos-de-yeso.html>.

6. Museo Nacional de Colombia, *Colección de pintura* (Bogotá: Editorial Planeta, 2004), 283. La obra posee el número de registro 2236 en las colecciones del Museo Nacional. Coriolano Leudo por su parte la catalogó en 1934 como *El carro de Anfirite* del pintor italiano Francesco Albani. Entonces, aunque la obra ya pertenecía al Museo Nacional, se encontraba en comodato en la quinta sala del Museo de la Escuela dedicada a autores varios, nacionales y extranjeros. Véase: Academia Nacional de Bellas Artes, *Iniciación de una guía de arte colombiano* (Bogotá: Academia Nacional de Bellas Artes, 1934), 262 y 264.

7. Albani realizó en vida diferentes versiones de la Galatea montada sobre un carruaje marino acompañada de ninfas y amores, sin embargo, la misma representación que se encuentra en el museo bogotano no se halla en el catálogo razonado más reciente del artista. Véase: Catherine R. Puglisi, *Francesco Albani* (New Haven and London: Yale University Press, 1999). Por otro lado, en los acervos del Museo de Arte de Harvard y el Museo Británico existen láminas grabadas por Giuseppe Longhi en 1813 a partir de una pintura de Albani idéntica a la pintura bogotana, véase: en el Museo de Arte de Harvard <http://www.harvardartmuseum.org/art/277119>, y en el Museo Británico http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3070525&partId=1&searchText=Francesco+Albani+&page=1, enlaces consultados el 7 de junio de 2016.

8. La copia de pinturas europeas de artistas de diferentes épocas y tradiciones se dio de manera usual en la enseñanza de las Bellas Artes. El Museo Nacional posee dentro de sus acervos diversos ejemplos de estas reproducciones realizadas desde fines del siglo XIX por pintores colombianos, como la copia de la Última cena del *Tiépolo* firmada por un pintor desconocido de nombre F. Archila. Al respecto, véase: Acosta Luna, Olga Isabel, "El secretario de la Escuela de Bellas Artes", en: *Cuadernos de Curaduría*, No.7, (Julio diciembre 2008): www.museonacional.gov.co/cuadernos/7/secretario.pdf.

9. El lienzo mencionado del *Niño de la Espina* sería la obra que hoy cuenta con número de registro 070 en el Museo Colonial y, según los pocos datos consignados en el catálogo del Museo Colonial de las obras de Vásquez, esta pintura perteneció al Museo Histórico Nacional, después al Museo de Bellas Artes de la Universidad Nacional y posteriormente pasó al Museo de Arte Colonial en 1942. Así mismo, el catálogo menciona que *Huida a Egipto* se trataría de la pintura con número de registro 072 y habría pertenecido a los hermanos Rufino José y Ángel Cuervo, quienes la habrían donado al Museo Nacional, de allí habría pasado al Museo de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional y finalmente —en 1942— al Museo de Arte Colonial. Véase: Morales de Gómez, Teresa y García Riveros, Patricia, *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Colección de obras* (Bogotá: Instituto de Cultura - Museo de Arte Colonial, 1996), 54-55, 40-41 y 24-25 respectivamente.

10. La pintura presenta la siguiente rúbrica: *Grego, Vazqz, Cevallos, Ma* año 1697. Esta obra —número de registro 024— habría pertenecido al Convento de Santo Domingo y posteriormente habría corrido la misma suerte de las obras anteriores, haciendo parte del Museo Histórico Nacional, el Museo de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional y finalmente pasó a los acervos del Museo de Arte Colonial en 1942. (Morales de Gómez y García Riveros, *Gregorio Vásquez*, 25).

11. Universidad Nacional de Colombia, *Museo de Arte Colonial 1942-1943* (Bogotá: Editorial Kelly, 1942-1943) 32, Cat. No.: 96-98.

12. Academia Nacional de Bellas Artes, *Iniciación*, 257- 264.

13. Archivo Universidad Nacional, Archivo de septiembre 1978 - Archivo Museo Nacional, "Acta de entrega de 8 cuadros y 2 relieves en madera, policromados, que hace la Universidad Nacional al Ministerio de Educación Nacional para el Museo Colonial, los cuales pertenecen en propiedad a la citada Universidad", 4 de agosto 1942, No. 3. Los ocho lienzos que aquí se mencionan coinciden con obras referenciadas tanto en el Catálogo de obras de la Escuela de 1934, como en su inventario de 1936 y pueden ser fácilmente relacionadas con obras del Museo Colonial. Las ocho pinturas entregadas fueron: 1. *El niño Jesús*, llamado "de la espina", por Vásquez Ceballos, tamaño 0.68 x 0.50, avalúo \$1.500. 2. *Huida a Egipto*, por Vásquez Ceballos, 1.42 x 1.00, avalúo \$2.000. 3. *La Inmaculada*, por Vásquez Ceballos, 1.42 x 1.00, avalúo \$2.000. 4. *Cristo con la cruz*, Baltasar de Figueroa, 1.40x 1.14, avalúo \$2.000. 5. *La Virgen* (con fondo dorado), autor desconocido, 1.60 x 1.00, avalúo \$2.000. 6. *Retrato de Vásquez Ceballos*, autor desconocido. 0.61 x 0.41, avalúo, \$1.500. 7. *San Francisco*, autor desconocido, 0.43 x 0.33, avalúo \$300. 8. *San Jerónimo*, autor desconocido, 0.67 x 0.47, avalúo \$300. Las

Entre las réplicas mencionadas, en el mismo muro del *El Triunfo de Galatea*, aunque de difícil identificación, se encuentra en la primera fila en la parte superior una de las pinturas del *Niño de la Espina* atribuidas a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. A su lado cuelga un lienzo de formato horizontal y de mayor tamaño, que probablemente se refiere a una de las representaciones de la Huida a Egipto también atribuidas a Vásquez.⁹ Finalmente encontramos en la pared de fondo, en el rincón izquierdo, una pintura de formato vertical que puede ser identificada con una *Inmaculada Concepción de la Virgen* firmada por Gregorio Vásquez Ceballos y fechada en 1697;¹⁰ las tres pinturas harían parte del Museo Colonial desde su fundación en 1942.¹¹ Además de las menciones en el primer catálogo del Museo Colonial, podemos identificar estas pinturas como parte de la colección del museo de la Escuela de Bellas Artes gracias al inventario publicado por el pintor Coriolano Leudo sobre las obras expuestas en 1934 en esta institución¹² y por un documento de 1942 de traspaso de obras al Museo Colonial dos días antes de su fundación.^{13*} Por estas fuentes sabemos que, junto con estos tres lienzos, la Escuela contaba por lo menos con otras cinco pinturas pertenecientes al periodo colonial.¹⁴

Después de este recorrido por la sala de exposición, vale la pena preguntarse ¿qué tan común era la fotografía publicada por *Cromos* en 1931? y ¿con qué frecuencia el público bogotano encontraba en las exposiciones de pintura obras procedentes de los siglos XVII y XVIII compartiendo escena con obras de otros contextos y entornos artísticos diferentes? La curaduría presente en esta sala muestra las colecciones misceláneas que había logrado conformar la Escuela para la apertura de su Museo y que reflejan, en parte, el pensamiento artístico de la Academia por aquellos días, como el resultado de procesos fomentados desde el siglo XIX en torno a las artes nacionales en relación a la historia del arte occidental.¹⁵ Al mismo tiempo, desde la década de 1920, otra serie de artistas colombianos tomaron distancia de estas posiciones y se interesaron por el muralismo mexicano y las vanguardias francesas; entre ellos podemos mencionar a Ignacio Gómez Jaramillo, Julio Abril, Hena Rodríguez, Pedro Nel Gómez y un personaje ambivalente como fue Luis Alberto Acuña, quien igualmente se interesó ampliamente por historiar el arte del periodo colonial, interés que lo llevó a publicar diversos textos relacionados y a dirigir el Museo de Arte Colonial durante los años 1954 a 1967.¹⁶

Para que las tres pinturas atribuidas a Vásquez pudieran estar expuestas en la sala de un Museo en 1931 ocurrieron diversos acontecimientos que incluyeron transformaciones culturales, políticas y económicas nacionales que posibilitaron la entrada de imágenes religiosas coloniales en los espacios museales. La 'musealización' de lo que hoy llamamos pintura colonial conllevó principalmente un proceso de secularización de estas imágenes cuya función original estuvo vinculada con las prácticas religiosas y cuya valoración se dio inicialmente en este contexto.



Anónimo, *El Trínfo de la Galatea* - ¿copia a partir de la obra de Francesco Albani?-, siglo XIX, Museo Nacional de Colombia.



Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (atribuido), *Niño de la Espina*, hacia 1650 – 1711, Museo Colonial, Bogotá.

Es diciente el año 1931 como el momento en que pudo ser posible la toma fotográfica de esta puesta en escena; esto ocurría justamente once años antes de la fundación en Bogotá de un museo dedicado exclusivamente al “arte colonial” y casi medio siglo después de que se diera la gran exposición de la Escuela de Bellas Artes de 1886, donde las obras atribuidas a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos y a la familia Figueroa fueron protagonistas en las salas de la exposición del Colegio San Bartolomé organizada por Alberto Urdaneta.

Entender este proceso en su complejidad implica indagar sucesos propios del siglo XIX como el surgimiento de una literatura enfocada a pensar el arte en el periodo colonial, la celebración de exposiciones artísticas y la fundación de la Escuela de Bellas Artes que tuvieron como telón de fondo las coyunturas de la desamortización y la exclaustación de las comunidades religiosas, situación que influyó en la secularización de la mirada de lo que hoy conocemos como arte colonial. Así pues, las siguientes páginas se referirán brevemente a estos contextos que anteceden en una década a la fotografía mencionada y que permiten plantear algunos elementos fundamentales para entender con mayor precisión aquella nostalgia colonial que invadía las mentes de algunos miembros de la Escuela de Bellas Artes durante las décadas de 1920 y 1930, fenómeno que a su vez fue determinante a la hora de fundar el Museo de Arte Colonial en 1942.

.....
otras obras mencionadas en este documento también pueden ser relacionadas con pinturas pertenecientes a la colección del Museo Colonial.
* Agradezco a Carolina Vanegas por mostrarme hace ya varios años la existencia de este documento que se ha convertido en una fuente de gran utilidad en esta investigación.

14. Dentro de las cinco obras he identificado a la fecha un óleo sobre tabla de procedencia andaluza del siglo XVI y que retrata a la milagrosa imagen de la Virgen de la Antigua de la Catedral de Sevilla. Véase: Olga Isabel Acosta Luna, “A su imagen y semejanza. Un retrato de la Virgen de la Antigua en Bogotá”, en: *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* 3, (Enero-Junio 2013): 12-24, <http://revistaquiroga.andaluciayamerica.com/index.php/quiroga/issue/view/3>.

15. Véase: Pini, Ivonne, “Reflexiones desde Colombia en torno al arte mexicano” y Lleras Figueroa, Cristina, “El programa del muralismo en Colombia”, en: Museo Nacional de Colombia, *Diego, Frida y otros revolucionarios*, Catálogo de exposición en el Museo Nacional de Colombia, 27 de agosto -15 de noviembre de 2009 (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2009), 98-123 y 124-134.

16. Información suministrada por el Museo Colonial en Bogotá.



Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (atribuido), *Huida a Egipto*, hacia 1650 – 1711, Museo Colonial, Bogotá.

VÁSQUEZ PARA COLECCIONAR

Que unas pinturas pertenecientes al periodo colonial, como *El Niño de la Espina* y *la Huida a Egipto* atribuidas a Vásquez y *La Inmaculada Concepción* firmada y fechada por el mismo pintor santafereño en 1697, estuvieran expuestas en la sala de exposición del Museo de Pintura de la Escuela de Bellas Artes en 1931 nos permite sospechar que, por lo menos para la Escuela o una fracción de la misma, las pinturas de vírgenes, cristos y santos de los siglos XVI al XVIII eran catalogadas como obras de arte y con ello valoradas como piezas de colección y de exhibición. Sin embargo, no es posible desconocer que durante la década de 1920 a 1930 la rotulación como obras de arte de imágenes religiosas —que anteriormente pudieron cumplir funciones devocionales o ejemplarizantes— estuvo especialmente relacionada con la atribución de éstas a la legendaria figura

de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. La exposición de sus pinturas en 1931 en la sala del Museo de la Escuela responde al sólido posicionamiento de su figura en el panorama de las artes nacionales para ese momento, el cual, como mostraremos, era compartido y divulgado por la misma entidad educativa. Rápidamente recordemos la configuración de la figura de este pintor como el más destacado artista neogranadino en la memoria histórica nacional.

A pesar de su afamado prestigio, al revisar las huellas escritas sobre este pintor santafereño, encontramos que son mínimas las menciones que se hacen de Vásquez en las crónicas coloniales. Las breves menciones tempranas que conocemos proceden de textos del siglo XVIII: los elogios proferidos por el fraile dominico Alonso Zamora en su crónica *Historia de la Provincia de San Antonio en el Nuevo Reino de Granada* publicada en 1701, el jesuita italiano Felipe Salvador Gilij le dedica algunas líneas en su *Ensayo de Historia Americana* publicado en Italia entre 1780 y 1784 y, por último, la mención de dos pinturas marianas atribuidas a Vásquez en el inventario de bienes de Luis Ortega y Padilla de 1785.¹⁷

Fue en el siglo XIX cuando se configuró un amplio corpus de memorias escritas en torno al pintor colonial.¹⁸ El primer testimonio conocido es el de Alexander von Humboldt durante su visita a Santafé de Bogotá en 1801. El científico alemán menciona marginalmente la grandeza de este pintor, a quien le atribuye poseer una genialidad única en Suramérica y lo compara con los mejores alumnos de Anton Rafael Mengs, y califica una pintura de la *Huida a Egipto* de la Iglesia de Santo Domingo como su mejor obra,¹⁹ quizá la misma que estaba colgada en una de las paredes del Museo de la Escuela en 1931 (figs. 1 y 4). Referencias a la genialidad de Vásquez se dejan leer también en otras crónicas de viajeros de las primeras décadas del siglo XIX, sin embargo será José Manuel Groot en 1859 con su *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Arce y Ceballos, pintor granadino del siglo XVII* quien le dé a Vásquez finalmente un corpus historiográfico.²⁰ Dicho texto se constituye en un análisis pionero, gestado en un periodo de formación del Estado nacional, que presentaba a Vásquez como un neogranadino ejemplar surgido en un ambiente lleno de falencias. Groot buscaba esfumar las dudas que existían en torno a la nacionalidad del pintor y su biografía constituye un recorrido por la historia de la pintura occidental, en cuyo escenario Groot le otorgó un espacio protagónico a Vásquez. Fue este autor también quien dio las principales pistas sobre la valoración que tenía la obra de Vásquez en la sociedad santafereña del siglo XIX, al anotar que no había “casa de familia antigua que conserve algo de sus antepasados, que no tenga pinturas de Vásquez”,²¹ práctica que podemos olfatear en el siglo XVIII, cuando sabemos que en espacios privados como el estrado femenino ya se encontraban expuestas estas pinturas religiosas despojadas de algún aura milagrosa o de las demandas tridentinas relacionadas con funciones ejemplarizantes, nemotécnicas o devocionales.²²

17. Alonso Zamora, *Historia de la Provincia de San Antonio del Nuevo Reyno de Granada* (Barcelona: Imprenta de Joseph Llopi, 1701), Libro V, Cap. XII, 507; Felipe Salvador Gilij, *Ensayo de Historia Americana o sea Historia Natural, Civil y Sacra de los Reinos, y de las Provincias de Tierra Firme en la América Meridional*. Traducida al castellano por el presbítero Mario Germán Romero y el profesor Carlo Bruscantini, Volumen LXXXVIII de la Biblioteca de Historia Nacional (Bogotá: Editorial Sucre, 1955), Tomo IV, 294-295; y Liliana Vargas Murcia, *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*, (Bogotá: Biblioteca del Nuevo Reino de Granada: ICANH, 2012), 47, tomado de: AGN, NI, vol. 211, rollo 43, fotog. 321.

18. Sobre estos escritos decimonónicos sobre Vásquez, véase: Montoya López y Gutiérrez Gomez, *Vásquez Ceballos y Acosta Luna*, “Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos”, 3-11.

19. Von Humboldt, Alexander, *Reise auf dem Río Magdalena, durch die Anden und Mexiko. Teil II: Übersetzung, Anmerkungen und Register* (Berlín: Akademie Verlag, 2003), 334, cita 33.

20. Groot, José Manuel. *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 Francisco Torres Amaya, 1859). El texto fue publicado nuevamente en 1951 bajo la siguiente referencia: José Manuel Groot, “Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Ceballos, pintor granadino del siglo XVII”, en: *Historia y cuadros de costumbres*. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana (Bogotá: Editorial ABC, 1951), 19-89.

21. José Manuel Groot, *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*. Biblioteca de Autores Colombianos (Bogotá: Editorial Cosmos, 1956), 9.

22. Véase por ejemplo: López, María del Pilar, “La vida en casa en Santa Fe en los siglos XVII y XVIII”, en *Historia de la vida privada en Colombia*, editado por Jaime Borja Gómez y Pablo Rodríguez Jiménez, Tomo I, 81- 108. Bogotá: Taurus, 2011.

La preocupación por la preservación de obras de los años coloniales por parte de las órdenes religiosas y familiares ante la desamortización de bienes de manos muertas y la exclaustación impuesta por el gobierno de Tomás Cipriano de Mosquera se constituyó en un impulso importante para que las imágenes religiosas coloniales se trasladaran a espacios laicos y, con ello, su recepción se secularizara. Sólo dos años después de haberse publicado el libro de Groot, en 1861, el gobierno nacional decretó la extinción de bienes de manos muertas de la Iglesia en Colombia el cual cambió ampliamente la suerte de las imágenes coloniales albergadas hasta entonces en conventos e iglesias. Aunque es una historia de la cual sabemos aún poco, después de 1861 fueron diversas las colecciones desmembradas y las obras que nunca retornaron a su lugar de origen. Este desmantelamiento del poder religioso fue fundamental en la construcción de un pensamiento artístico en Colombia.

Sabemos por Gabriel Giraldo Jaramillo que en 1861 Ramón Torres Méndez habría solicitado un permiso a Manuel María de los Santos Acosta para formar una galería de arte con obras exclaustadas. Torres Méndez habría logrado reunir más de 70 cuadros en el antiguo monasterio de Santa Inés, algunos de los cuales años después serían llevados al Museo Nacional.²³ A su vez, estas obras pueden relacionarse con un grupo de 77 pinturas que hicieron parte de un inventario de 1872 de la Escuela de Ciencias Naturales en la cual, según Giraldo Jaramillo, se alojaron durante algunos años las principales obras pictóricas nacionales y extranjeras que se conservaban en Bogotá —pudieron llegar allí después de la desamortización y exclaustación de las órdenes religiosas decretada por el gobierno nacional desde 1861.²⁴

Si bien las acciones llevadas a cabo en pro de la preservación del patrimonio colonial a partir de la desamortización permitieron darle nuevos significados a algunas pinturas y esculturas que hasta entonces cumplían funciones dentro de prácticas religiosas católicas, el nombre de Vásquez seguía siendo el motor que daba solidez a la catalogación de estas piezas como obras de arte. Su nombre ayudó a su vez a consolidar la institucionalización de la educación artística en el país; vale la pena mencionar el frustrado intento de fundar una entidad oficial encargada de la educación artística nacional en 1873, para lo cual Rafael Pombo habría influido para obtener la autorización del congreso para la formación de la Academia Vásquez para el fomento de la pintura, el grabado, la música, la arquitectura y la escultura, en homenaje a la memoria de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos.²⁵ Hoy sabemos que a pesar de la llegada del mexicano Felipe Santiago Gutiérrez como su director, por solicitud de Rafael Pombo, el proyecto nunca se hizo realidad pero sí ayudó a cimentar las bases de la futura Escuela de Bellas Artes que se fundaría en 1886. El frustrado proyecto muestra que Vásquez y su obra constituían un referente fundacional del arte nacional académico y del proyecto civilizador que en ese momento

23. Giraldo Jaramillo, Gabriel, *La pintura en Colombia* (México – Buenos Aires: FCE, 1948), 122.

24. Giraldo Jaramillo, Gabriel, *Notas y documentos sobre el arte en Colombia* (Bogotá: Editorial ABC, 1954), 292-294, cita a su vez a Antonio R. de Narváez en *Anales de la Universidad*, tomo VI, (Bogotá: 1872), 497-498.

25. “Ley 98 de 1873”, en: *Diario Oficial*, año IX, No. 2880 (Bogotá: lunes 16 de junio de 1873): 565.

26. Acosta Luna, Olga Isabel, “Felipe Santiago Gutiérrez y los comienzos de la Academia en Colombia”, en *Diego, Frida y otros revolucionarios*, Catálogo de exposición del Museo Nacional de Colombia [27 de agosto -15 de noviembre de 2009], (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura), 71-72 y 89. Es interesante resaltar que tal proyecto estuvo apoyado también por otros “pintores de profesión o aficionados a este arte” como José María Espinosa, J. Miguel Figueroa y Alberto Urdaneta, entre otros. Sobre la Escuela “Vásquez” —que a manera de reparación con el pintor mexicano fue llamada Gutiérrez y no contó con la grandeza institucional a la que alguna vez aspiró en el proyecto de ley— le han sido dedicadas varias páginas en el siguiente trabajo de tesis: Ladino Becerra, Rubén Darío, “Primeros años de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia” (Tesis de maestría en Historia de la Universidad Javeriana, 2015), 17-38. Igualmente, son valiosos los estudios recientes realizados sobre la Escuela de Bellas Artes, véase: Vásquez, William, “Antecedentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia 1826-1886: de las artes y ocios a las bellas artes”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 9 (1) (2014): 35-67. Consultado el 10 de junio 2016. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.MAVAE9-1.aenb>; Huertas, Miguel, “Reflexiones sobre la educación artística y el debate disciplinar en Colombia”, *Revista Educación y Pedagogía*, Universidad de Antioquia, Facultad de Educación, 22 -58 (septiembre – diciembre 2010): 165-176.



Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (firmado), *Inmaculada Concepción*, 1697 (fechado), Museo Colonial, Bogotá.



Francisco Antonio Cano (firmado), *El Secretario de Bellas Artes Eugenio Peña*, 1929 (fechado), óleo sobre tela, Museo Nacional de Colombia.



“Estatua del pintor santafereño Vásquez Ceballos, obra de los escultores Acuña y Gómez, descubierta el pasado 20 de julio en el patio principal de la Escuela de Bellas Artes” En *Cromos*. Revista semanal ilustrada, Vol. XXXVI, No 875, Bogotá, julio 29 de 1933.

lideraban intelectuales como Rafael Pombo, José Manuel Groot y Ramón Torres Méndez, entre otros, que como hemos visto apreciaban y abogaban por la preservación y conocimiento del arte colonial.²⁶

Unos años más tarde, con la fundación oficial de la Escuela de Bellas Artes en Bogotá en 1886, Alberto Urdaneta lideró dos proyectos donde la obra de Vásquez y de otros artistas coloniales recibió un importante lugar. Por un lado, la publicación seriada *Papel Periódico Ilustrado* [1881-1888] donde durante los años de su existencia se dedicaron varios artículos a la figura de Vásquez y a sus obras; el segundo proyecto, de gran importancia para nuestra reflexión, fue la organización de la primera exposición realizada por la Escuela de Bellas Artes en el mismo año de su fundación.

Urdaneta logró reunir 1200 obras para ser expuestas en el mes de diciembre de 1886, en su mayoría pinturas, de las cuales una tercera parte eran obras de temática religiosa atribuidas a Vásquez, a su taller o a otros artistas activos en el periodo colonial y que fueron expuestas en la sección de “Obras de arte antiguo”.²⁷ Para sacar de los templos varias pinturas, Urdaneta contó con el apoyo del entonces Arzobispo José Telésforo Paul, de tal manera que numerosas parroquias prestaron buena parte de sus obras para ser expuestas por primera vez en un espacio diferente a una iglesia.²⁸ Igualmente, varios particulares —como Rafael Pombo y el mismo Urdaneta— habrían prestado piezas de las colecciones que hasta entonces habían adornado sus casas.²⁹

27. Durante el siglo XIX se llevaron a cabo varias exposiciones —en 1841, 1842, 1846, 1846/1871, 1874 y 1884— en las cuales es necesario indagar si Vásquez fue protagonista. Giraldo Jaramillo, *Notas y Documentos*, 222-228.

28. Manrique, Pedro Carlos, “Exposición de pintura”, en *Papel Periódico Ilustrado*, No. 106, año V (15 de diciembre 1886): 150 y “Primera Exposición anual de la Escuela de Bellas Artes”, en *Papel Periódico Ilustrado*, No. 109, Año V (1º de febrero de 1887): 210.

29. “Primera Exposición anual de la Escuela de Bellas Artes”, en *Papel Periódico Ilustrado*, No. 110, Año V (15 de febrero de 1887): 226.

Según las columnas dedicadas a la exposición en el *Papel Periódico*, Vásquez era presentado como “el inmortal Gregorio Vásquez Arce y Ceballos, príncipe del arte de nuestro país” y quien contaba con una gloriosa corte conformada por los otros artistas presentes en la exposición como Antonio Acero de la Cruz, Baltasar de Figueroa y Antonio Pimentel, entre muchos otros.³⁰ Por primera vez las obras del “príncipe del arte patrio” fueron expuestas junto a aquellas pinturas atribuidas a artistas europeos con quienes había sido comparado desde comienzos del siglo XIX —como Anton Rafael Mengs—, intentando finalmente con ello poner la obra de Vásquez al nivel de genio mundial.³¹ Así mismo, y de gran interés para esta reflexión, las obras atribuidas a Vásquez presentes en la fotografía de 1931 publicada por *Cromos* fueron expuestas por primera vez en esta muestra organizada por Urdaneta.³²

EL PRÍNCIPE DEL ARTE NACIONAL: ENTRE LA ALABANZA Y LA EXAGERACIÓN

A pesar del protagonismo de Vásquez en la exposición de 1886 y de que influyentes personajes de fin de siglo —como el político conservador Sergio Arboleda— anotaron que la escena de la pintura nacional aún no había logrado reemplazar al artista santafereño colonial,³³ lo cierto es que en el marco de esta exposición algunos textos publicados señalan un pensamiento crítico en torno a la construcción de su grandeza artística. Justamente, Rafael Espinosa Guzmán [1858 - ¿?] publicó el siguiente comentario en relación a la exposición de 1886:

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 a la fama que goza nuestro compatriota. La naturaleza misma de los sesenta cuadros a que me refiero, muestra bien que no pueden ser todos ellos la obra de un solo pintor, por notable que éste fuera.³⁴

Seis años más tarde, a las dudas sobre las autorías atribuidas a Vásquez se sumaban impresiones sobre el exagerado lugar que se le quería dar al pintor santafereño en el arte occidental. Así, en 1892, los hijos de Rufino Cuervo, Ángel y Rufino José, al escribir sobre su padre y referirse a la frustrada aventura del mismo al llevar los cuadros de Vásquez a Europa en 1835, anotaban que:

Desgraciadamente la opinión que tenemos de Vásquez es en extremo exagerada. El mérito de nuestro pintor es relativo: grande para nosotros, si se ve la época y el teatro en que trabajó, pero pequeño, insignificante, al lado de los maestros inmortales (...) Las pinturas de Vásquez son para nosotros de suma importancia y necesarias para la historia del arte en nuestro suelo, y deben

30. “Primera Exposición anual”, 226. Sobre Vásquez como príncipe del arte nacional, véase: Chicangana, Bayona y Rojas Gómez. “El príncipe del arte nacional: ...”, 205-230.

31. *PPI*, No. 110, Año V (15 de febrero de 1887): 224.

32. “La Concepción. Firmado «Grezo. Vazqz Zeballos me hacia año 1697», prop. del Museo Nacional”, véase: Escuela de Bellas Artes de Colombia, *Guía de la primera exposición anual organizada bajo la dirección del rector de dicha escuela, General Alberto Urdaneta* (Bogotá: Imprenta Vapor de Zalamea Hs., Editor E. Zalamea, 1886), 25, No. 215. *El niño de la espina* y la *Huida a Egipto* pueden ser relacionadas con algunas obras listadas en el catálogo, por ejemplo con las número 52, 292, 231, 265, 300 y 762; estas dos últimas se tratarían de copias realizadas por Ramón Torres Méndez y José Manuel Groot de la pintura la *Huida a Egipto* cuyo único original de Vásquez, según el listado de este catálogo, estaba firmado bajo la rúbrica «Grego Bazqz m.a.» y pertenecía entonces a la Iglesia de San Agustín, 30 (300).

33. Sergio Arboleda anotaba en 1888, al hablar del estado de las Bellas Artes en Colombia, que “en pintura no hemos reemplazado a Vásquez”. Sergio Arboleda. *Las ciencias, las letras y las Bellas Artes en Colombia*. Tomo 51 de la Selección Samper Ortega de Literatura Colombiana (Bogotá: Editorial Minerva, 1936), 39.

34. Rafael Espinosa Guzmán, “Crónica bogotana”, *El Semanario: periódico de literatura, ciencias, artes y noticias, Bogotá*, (8 de Diciembre 1886), citado en: Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978), 259.

conservarse como monumento, pero nunca como obras acabadas, pues si en Vásquez se deben admirar el talento y la fecundidad, también se deben deplo-
rar defectos que no cuadran con la idea que se tiene de un pintor excelente.³⁵

Un año después de las palabras de los Cuervo, José María Cordovez Moure [Popayán 1835 - Bogotá 1918] en sus *Reminiscencias de Santafé y Bogotá* publica-
das por primera vez en 1893 también hacía breves y no tan generosos comentarios
sobre Vásquez, de cuyas obras comentaba que debido a su falta de conocimiento
“de las obras de los grandes pintores de su tiempo, las producciones que nos dejó,
si bien es cierto que tienen el gran mérito que el patriotismo les asigna, carecen de
variedad y adolecen de monótono amaneramiento”.³⁶

Ante estos comentarios es posible deducir que para fines del siglo XIX no
existía un pensamiento unánime sobre el “gran Vásquez” y se configuraba ya una
posición crítica ante la significación que tenía su figura en la memoria colectiva rela-
cionada con el arte colombiano. Con este panorama de fondo, se avizoraba el siglo
XX, siglo durante el cual Vásquez siguió dando bastante de qué hablar y escribir.

ROBERTO PIZANO: “GENIO NO HUBO SINO UNO, EL DE GREGORIO VÁSQUEZ”

Roberto Pizano [Bogotá 1896 - 1929] sería el encargado de continuar la labor
de mantener y enaltecer la memoria de Vásquez al publicar —en París en 1926—
el único catálogo razonado que se ha escrito sobre el pintor colonial: *Gregorio
Vazquez de Arce y Ceballos pintor de la ciudad de Santa Fe de Bogota cabeza y corte
del Nuevo Reyno de Granada*.³⁷ Pizano —como Groot en el siglo XIX y poste-
riormente Luis Alberto Acuña desde 1950— pertenece a un grupo de artistas
que asumieron un papel decisivo en la recuperación de patrimonios coloniales y
en la escritura de la historia del arte de este periodo en Colombia.

Pizano procedía de una familia de comerciantes, hombres letrados y cer-
canos al movimiento cultural desde el siglo XIX, de tal manera que podemos
suponer que desde su niñez supo de la existencia de Vásquez.³⁸ Gracias a su for-
mación artística, sus análisis sobre el pintor santafereño hacen mayor mención a
su técnica y estilo que lo hecho en su momento por Groot. Sin embargo, así como
sus antecesores, Pizano vio en Vásquez un símbolo de un arte nacional previo a la
Independencia, sobre el cual no dudaba en afirmar que “(...) genio no hubo sino
uno, el de Gregorio Vásquez”.³⁹ Fue igualmente Pizano el encargado de ampliar el
espectro e insertar a Vásquez en una categoría mayor: la del arte colonial, etiqueta
en la que devela sus admiraciones hispanistas al anotar en 1926 que:

[...] el arte colonial debe considerarse en la historia de la cultura como uno de
los más excelentes frutos del germen de civilización que España llevó a América,

.....

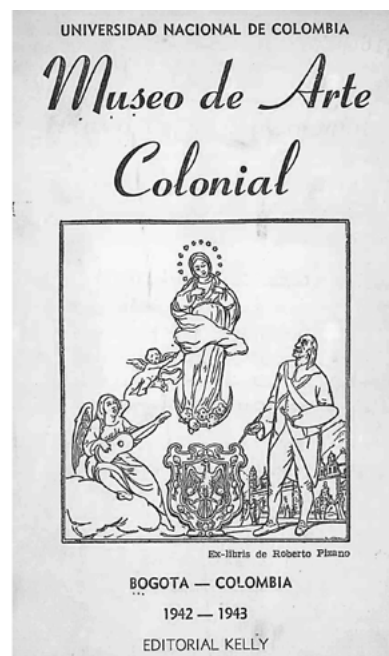
35. Cuervo, Ángel y Rufino José. *Vida de Rufino Cuervo y noticias de su época* (Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1946), 211-212. Acosta Luna, Olga Isabel. “Historia de una desilusión. Obras de Vásquez en Europa” (Ponencia presentada en el XVII Congreso Nacional de Historia, Universidad del Rosario, Bogotá, 7 de octubre 2015).

36. José María Cordovez Moure, *Reminiscencias de Santafé y Bogotá* (Madrid: Aguilar, 1962), 819.

37. Roberto Pizano Restrepo, *Gregorio Vazquez de Arce y Ceballos pintor de la ciudad de Santa Fe de Bogota cabeza y corte del Nuevo Reyno de Granada* (París: Camilo Bloch editor, 1926). Editado por segunda vez con correcciones y adiciones en 1985 por Francisco Pizano de Brigard (Bogotá: Editorial siglo XVI, 1985). Los apartes biográficos también han sido publicados independientemente en Roberto Pizano, “Biografía de Gregorio Vásquez”, en Selección Samper Ortega de Literatura Colombiana (Bogotá: Editorial Minerva, 1936).

38. Entre otros, su tío paterno Marco Antonio Pizano Elbers participó con artículos en el *Papel Periódico Ilustrado*; su abuelo materno Vicente Restrepo Maya montó con su hermano uno de los primeros talleres de fotografía en el país y organizó una importante colección de arte precolombino, mientras que su tío Ernesto Restrepo dirigió durante un tiempo el Museo Nacional y su madre Elisa Restrepo era aficionada a la pintura y había participado en una exposición en 1886 dedicada a las mujeres. Véase: Pizano Salazar, Diego, “Breves notas sobre el pintor Roberto Pizano y su época”, en: Rubiano Caballero, *Roberto Pizano*, pp. 45-64, acá 47-50.

39. Roberto Pizano Restrepo, *Gregorio Vazquez de Arce y Ceballos*, (Bogotá: Editorial Siglo XVI, 1985), 27.



Exlibris de Roberto Pizano utilizado como portada del primer catálogo del Museo Colonial, 1942-1943.

como una muestra fiel del adelanto moral alcanzado en las colonias, que, juntamente con el descubrimiento, constituye la más grande gloria de España.⁴⁰

Aunque para 1926 aun no podemos hablar de una conciencia general y elaborada en América Latina de la categoría de “arte colonial”, el elogio proferido por Pizano a Vásquez no se limita a recordarlo a través de su biografía y sus obras, sino al reconocimiento nacional e internacional del arte colonial como un fenómeno cultural producido durante más de tres siglos.⁴¹ A pesar de su rebozado hispanismo y de vincular la genialidad de Vásquez con pintores como Zurbarán, Giorgione y Ticiano, Pizano será el primero en relacionar la grandeza de Vásquez con tradiciones prehispánicas e indígenas contemporáneas al pintor. De esta manera, Pizano narra que el pintor santafereño tras dejar de trabajar en el taller de los Figueroa hacia 1658 debió dedicar bastante tiempo a perfeccionar la preparación de los colores que empleaba para sus pinturas, de tal manera que:

[...] de los indígenas logró aprender, a fuerza de obsequios y de ingenio, el uso de la goma elástica, que puede extenderse en capas delgadísimas, y del elemí. Indicáronle éstos además en dónde se hallaban los mejores yacimientos de arcillas de distintos colores y calidades: en La Peña, en Bosa, y especialmente en Ráquira, donde consiguió tierras doradas en gradaciones del amarillo pálido a los rojos tostados.⁴²

40. Pizano, *Gregorio Vásquez*.

41. En 1936 se fundó en México el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México que tenía como fin el conocimiento del arte mexicano; diez años más tarde, en 1946, se fundó en Buenos Aires el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazso” con el propósito de estudiar el arte argentino y latinoamericano. Por otro lado, el Museo de Arte Colonial surge en 1942 como primer espacio de reflexión en torno al arte colonial en Colombia.

42. Pizano, *Gregorio Vásquez*, 49.

Las relaciones de Vásquez con sus contemporáneos indígenas no se detenían en la preparación de pigmentos pues, según Pizano, el pintor santafereño también usaba un “lienzo de la tierra” que aun en 1926 se tejía en regiones como Sogamoso, Tunja y Chocontá.⁴³ Así, el hispanismo de Pizano y la figuración de la grandeza de la obra de Vásquez no se asemejaban del todo a aquellos de sus antecesores del siglo XIX que no establecían ninguna relación con un pasado prehispánico y aún menos algún vínculo con tradiciones indígenas contemporáneas a Vásquez. En su libro de 1926, Pizano deja entrever una posición más abierta que la de sus antecesores e incluso que sus propias opiniones de comienzos de la década de 1920, cuando mostraba preocupación ante “la ‘contaminación del gusto’, que podía ocasionar una permanencia prolongada bajo la influencia de las nuevas corrientes parisinas”.⁴⁴ Poco antes de su muerte, en 1929 y siendo ya director de la Escuela de Bellas Artes, Pizano denotaba una posición diferente al expresar su simpatía ante el surgimiento en Colombia de un arte propio que se basara en el pasado indígena, resaltando la originalidad de las obras de un contemporáneo como Rómulo Rozo.⁴⁵

Por otro lado, en sus últimos años, Pizano no sólo simpatizaba con las influencias indígenas en el arte de Vásquez y en el de sus contemporáneos, también se mostró crítico con las producciones artísticas sometidas a contextos y funciones religiosas, marcando con ello una diferencia fundamental con la posición de su antecesor, José Manuel Groot, quien veía en la religión católica una de las principales fuentes motoras de la grandeza de Vásquez. De esta manera, Pizano exalta la genialidad independiente del pintor santafereño, quien a diferencia de los demás:

[...] lo mismo en Santa Fe de Bogotá que en Quito, Lima, Méjico, Puebla, etc., están fatalmente ligados al género religioso. Sus obras no tienen otro fin que la enseñanza objetiva de la fe. Por eso apenas sí se le dieron a tratar otros asuntos que los puramente piadosos, pintó, sin embargo, cuadros de costumbres, escenas de caza, animales en movimiento y naturalezas muertas.⁴⁶

Como había ocurrido en su momento tras la publicación del libro de Groot sobre Vásquez, la publicación de Pizano parece haber tenido, por lo menos en el papel, rápidos efectos de carácter legislativo. El 3 de junio de 1927, un año después de la publicación del libro, el Consejo de Bogotá sancionó el Acuerdo 29 que ordenaba “la inscripción de las obras pictóricas de Vásquez” y la adopción de “otras medidas sobre el particular”.⁴⁷ Los nueve artículos que conforman el Acuerdo reconocen la importancia del libro de Pizano como la base para la compilación de un Catálogo Municipal de la obra de Vásquez, tanto que el segundo artículo disponía que “las personas que deseen hacer figurar en el Catálogo Municipal de Obras de Vásquez cuadros que no

43. Pizano, *Gregorio Vásquez*, 49.

44. Pini, *En busca de la propio*, 219.

45. Pini, *En busca de la propio*, 220.

46. Pizano, *Gregorio Vásquez*, 27.

47. Consejo de Bogotá, “Acuerdo 29 de 1927”, Bogotá, 3 de junio de 1927, en línea en: <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=13177#>, consultado el 3 de junio de 2016. Agradezco la generosidad de Samuel León Iglesias por señalarme la existencia de este documento. Entre otros, el Acuerdo menciona en su artículo 7 el obsequio al Museo Nacional de una copia del retrato de Vásquez, de autor desconocido y fechado en 1685, entonces en la colección de Pablo Argáez Valenzuela. Probablemente se trate del mismo retrato que en 1942 fue trasladado al Museo de Arte Colonial. Véase acá referencia a pie de página 13.

aparezcan en el libro del señor Pizano, deberán proponerlos a la Alcaldía para que, previo un examen de dos bien reputados pintores, se certifique su autenticidad o probable origen”.⁴⁸ Finalmente, se anota que el rector de la Escuela de Bellas Artes, entonces el mismo Pizano, ayudaría al alcalde en la ejecución de lo estipulado.

Aunque desconocemos si se acató tal acuerdo, lo cierto es que tras la muerte de Pizano en 1929, la Escuela de Bellas Artes continuó promoviendo a Vásquez como el artista más importante del periodo colonial en Colombia y, con ello, la colección y la exposición de sus obras. Un ejemplo de ello es un cuadro del Museo Nacional, firmado por Francisco Antonio Cano y fechado en el mismo año de 1929, que nos presenta al entonces secretario encargado de la Escuela de Bellas Artes, el paisajista Eugenio Peña. Como ya se ha propuesto en otra ocasión, este cuadro debió ser realizado durante la enfermedad de Pizano o al poco tiempo de su muerte porque la pintura parece rendir un homenaje a la Escuela y al mismo Pizano.⁴⁹ Peña se encuentra en su despacho que está decorado con varias pinturas, entre ellas y sobre el escaparate de fondo vemos una pintura de la Inmaculada Concepción como “Tota Pulchra” que reproduce justamente la obra firmada y fechada en 1697 por Vásquez, hoy propiedad del Museo Colonial en Bogotá y que no es otra que la pintura que aparece en la fotografía de la sala de exposiciones del Museo de la Escuela publicada por *Cromos* en 1931.

Por tal motivo, no resulta extraño encontrar en la década de 1930 rastros relacionados con la importancia dada a Vásquez en el colectivo de la Escuela, como lo manifestó Luis López de Mesa en 1934 cuando anotó que “antes de él hubo aficionados sin técnica ni facultades sobresalientes”, mientras que Vásquez “improvisó una técnica de magníficas expresiones de ternura mística y a veces de retratos de gran carácter con materiales rústicos adecuados ingeniosamente”.⁵⁰ La importancia dada al pintor santafereño en el entorno de la Escuela se hace notoria no sólo en las manifestaciones de sus miembros, sino también en las obras que estaban exhibidas en sus diferentes rincones. Tal fue el caso del homenaje hecho el 20 de julio de 1933 por la Escuela al maestro santafereño, al descubrirse en el patio principal de la institución una escultura de tamaño real con la figura de Vásquez como Velázquez —a la usanza de la representación hecha años antes por Roberto Pizano en su publicación de 1926—, realizada por los artistas Acuña (¿Luis Alberto Acuña?) y Gómez (¿Carlos Julio Gómez Castro?).

EL MUSEO DE ARTE COLONIAL: FINALMENTE UNA CASA PARA VÁSQUEZ

El 6 de agosto de 1942, en el marco del aniversario de Bogotá, durante el gobierno de Eduardo Santos y gracias a gestiones del entonces Ministro de Educación Nacional, Germán Arciniegas, se inauguró el Museo de Arte Colonial. Su primera directora pertenecía a la familia Cuervo, la misma cuyos miembros decimonónicos Rufino José, Ángel y su padre, Rufino, escribieron, coleccionaron y emprendieron periplos trasatlánticos relacionados con Vásquez. Teresa Cuervo, quizá heredera

48. Consejo de Bogotá, “Acuerdo 29 de 1927”, Artículo 2.

49. Acosta Luna, “El Secretario”.

50. Academia de Bellas Artes, *Iniciación*, 30.

consciente de esa tradición, expresaba en sus palabras de la introducción al catálogo inaugural que con la fundación del museo se saldaba una deuda y se materializaba la nostalgia colonial que se venía alimentando desde los albores del siglo XIX. El Museo se convertía así en el espacio que debía “albergar nuestra tradición artística. Desgraciadamente disgregada por descuidos imperdonables”.⁵¹

Como era de esperarse, la inauguración del Museo tuvo como indiscutible protagonista a Vásquez con la exposición de su legendaria serie de 89 dibujos atribuidos y únicos en América Latina y hasta esa fecha poco conocidos,⁵² de 46 pinturas identificadas y 5 atribuidas, así como una serie de 15 pinturas identificadas pertenecientes a la colección privada de Josefina y Pablo Argáez, quien había realizado el catálogo general de las pinturas de Gregorio Vásquez junto con Pizano para su libro de 1926⁵³ y era reconocido como importante coleccionista de obras del pintor santafereño.⁵⁴ Así, en las palabras de Cuervo, el protagonismo de Vásquez en 1942 era compartido con el de Pizano, homenajeado póstumamente con la fundación de esta institución:

Casi todas las obras pertenecientes al Museo, fueron catalogadas por Roberto Pizano, cuyo espíritu vive entre nosotros; insigne artista, sin duda alguna el más interesante que haya tenido este país en el campo de las artes; autor del magistral estudio sobre Gregorio Vásquez Arce y Ceballos.⁵⁵

Un último elemento en el marco de la inauguración del museo —donde confluye la nostalgia colonial encabezada por la configuración de un personaje como Vásquez— se ilustra en la reproducción en el catálogo inaugural del exlibris que había sido publicado por Pizano en su libro de 1926. Esta imagen emblemática es una buena síntesis de lo narrado hasta acá. Como imagen central aparece una Inmaculada Concepción como Tota Pulchra, semejante al lienzo presente en la pintura de Cano dedicada a Eugenio Peña y en la fotografía de la Escuela de 1931; la Virgen aparece triunfante en los cielos de Bogotá que se identifican gracias al escudo de la ciudad y a la silueta del costado oriental de la plaza central —conformado por la Catedral y la Capilla del Sagrario—, espacio reconocido desde el siglo XVIII por albergar excelentes lienzos de Vásquez. Todo esto es posible gracias al pincel de un pintor que se asemeja a Diego Rodríguez de Silva y Velázquez y que no es otro que Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, cuya memoria y legado finalmente lograban materializarse con la creación del Museo de Arte Colonial.

A MANERA DE CONCLUSIÓN: VÁSQUEZ ENTRE LA NOSTALGIA COLONIAL Y EL HISPANISMO

Los antecedentes presentados acá dan una mayor perspectiva para entender aquello que se ha denominado la “nostalgia colonial” que, si bien frenó en buena

51. Universidad Nacional de Colombia, *Museo*, 12.

52. Universidad Nacional de Colombia, *Museo*, 17-23. El catálogo lista 89 dibujos; actualmente se habla de 105, la confusión se debe a que algunas láminas poseen más de un dibujo y en 1942 los dibujos fueron numerados por cantidad de hojas, mientras que hoy se cuentan por el número de dibujos.

53. Pizano, *Gregorio Vásquez*, 149.

54. Universidad Nacional de Colombia, *Museo*, 77.

55. Universidad Nacional de Colombia, *Museo*, 12.

medida la entrada de la modernidad en la producción artística colombiana, responde a un complejo proceso de construcción de discursos y espacios propios que ayudaron a enriquecer y fortalecer una idea particular en torno a lo que podía ser considerado como arte durante la Colonia. De tal manera que la concepción del arte colonial debe ser entendida durante las décadas de 1920 a 1940 como la obra pictórica atribuida o identificada a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, excluyendo por completo otros géneros como la escultura, la gráfica y la cultura material, fenómeno que justamente se empieza a plantear de forma distinta con la fundación del Museo de Arte Colonial en 1942. Así pues, la concepción de esa añoranza colonial estaba vinculada con ideales en torno a la grandeza y genialidad artística encarnadas por Vásquez que fueron configurándose desde el siglo XIX con la ayuda de personajes como Alexander von Humboldt, José Manuel Groot, Rafael Pombo y Roberto Pizano, entre muchos otros que contribuyeron a encontrar un modelo interpretativo que puso a Vásquez en relación con los intereses estéticos de diferentes momentos desde el siglo XIX hasta 1942.

Es importante resaltar que este modelo interpretativo permitió establecer una idea de artista donde Vásquez y especialmente el reconocimiento de su genialidad se adaptaron fácilmente a diferentes ideales construidos en torno a su figura desde el siglo XIX. Por un lado, la genialidad de Vásquez propuesta por Groot en 1859 es diferente a la propuesta por Pizano en 1926. Groot, quien cuando escribe su libro era ya un católico convencido, ve en el entorno religioso colonial e incluso en la religiosidad del mismo Vásquez el catalizador de su grandeza y aún más, según él sólo gracias a este factor se habría dado el milagro de su genialidad.⁵⁶ Para Pizano, la grandeza de la obra de Vásquez radicaba justamente en la liberación y superación de las ataduras impuestas por un ambiente religioso, logro que lo hiciera único en un contexto americano.⁵⁷ Inevitablemente, estas dos posiciones nos muestran un panorama de cambio en la mirada y ante todo una secularización en el valor agregado dado a la obra pictórica de Vásquez durante casi 70 años en las artes en Colombia, o por lo menos en ciertos círculos que incluyeron redes intelectuales, instituciones y espacios oficiales y privados relacionados con las artes. Por otro lado, esta transformación de la mirada nos muestra que la nostalgia colonial y con ella el discurso a favor del hispanismo deben ser analizados cuidadosamente y están lejos de poder generalizarse. Carolina Vanegas, en relación a las celebraciones del Centenario de la Independencia, anota justamente que en 1910 el discurso prohispanico no era nuevo como marco ideológico de las élites colombianas: por ejemplo, sirvió y fue adaptado tanto por el Partido Conservador y la Iglesia, pero también por los sectores más progresistas reacios a la intervención norteamericana.⁵⁸

Es además interesante anotar acá que el proceso que conllevó a la configuración de Vásquez como el protagonista de la nostalgia colonial dio paso a

56. Groot, "Noticia biográfica", 24.

57. Pizano, *Gregorio Vásquez*, 27.

58. Carolina Vanegas Carrazco, "Representaciones de la Independencia y la construcción de una "imagen nacional" en la celebración del Centenario en 1910", en *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010*, editado por Ángela Santamaría Delgado, (Bogotá: Museo Nacional de Colombia – Ministerio de Cultura), 104 – 129, acá 110.

la recreación de retratos del artista, un tipo de visualización que —hasta donde tenemos conocimiento— sólo se dio de forma literaria y no pictórica durante el siglo XIX. Fue especialmente Pizano el encargado de retratar la figura imaginada de Vásquez y de ocuparse de darle un rostro y un cuerpo, especialmente en la imagen del frontispicio de su libro de 1926 que también sirvió de portada del primer catálogo del Museo Colonia. Ya Yobenj Chicangana y Juan Camilo Rojas expusieron este punto fundamental explicando que “la visualización del rostro de Gregorio Vásquez se convirtió en una necesidad para comprobar su existencia”.⁵⁹ Sin embargo, considero que va más allá debido a que la comprobación de su existencia y de su nacionalidad fue una tarea defendida especialmente por José Manuel Groot y de la cual hizo uso Pizano.

Curiosamente, el rostro y la figura que se construye de Vásquez replica a Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, y no deja de presentarse como una amalgama interesante que trae nuevamente a colación el hispanismo mencionado por Ivonne Pini, vivido con fuerza en la década de 1920. Tal amalgama puede relacionarse con el contexto biográfico específico de Pizano y que parece obedecer a la fiebre *velazquista* que se vivió en España desde las últimas décadas del siglo XIX hasta los primeros años del XX, fenómeno que posee semejanzas con la configuración de la figura de Vásquez en Colombia. Factores que determinaron la fascinación febril por el pintor sevillano están relacionados con hechos como que el Museo del Prado dedicó en 1899 un espacio importante de exposición a las obras de Velázquez y el surgimiento de una literatura crítica *velazquista* producida entre 1883 y 1905, textos que sobrepasaron las fronteras españolas.⁶⁰ Pizano no debió desconocer tal furor en torno a Velázquez; recordemos su estrecha vinculación con España y especialmente con los círculos artísticos madrileños, ciudad donde estudió en la Academia San Fernando y vivió varios años entre 1917 y 1920. En este caso y de manera precisa, Pizano logró amalgamar así la añoranza colonial en torno a Vásquez alimentada en el siglo XIX y legitimar su relación hispánica al replicar la figura del gran pintor del Siglo de Oro español con el genial Vásquez. Esta situación no parece restringirse al contexto colombiano; en Ecuador, la figura de Miguel de Santiago también recibió un toque *velazquista*.

Por último, vale la pena destacar, que la añoranza colonial se construyó en torno también a algunas obras particulares atribuidas al pincel de Vásquez, pinturas que después en 1942 fueron reunidas en las salas del Museo de Arte Colonial y que hoy conforman los acervos de la institución. Así las tres obras mencionadas especialmente a lo largo de este escrito, *El Niño de la Espina*, *Huída a Egipto*, y sobre todo, *la La Inmaculada* Concepción, fueron piezas clave de este rompecabezas. Sus periplos institucionales desde la desamortización condujeron a que estas pinturas ayudaran a la configuración de un corpus pictórico relacionado con Vásquez y a su vez con la añoranza colonial. Difícilmente podemos relacionar

59. Chicangana y Rojas, “El príncipe del arte nacional”, 227. Los autores se refieren especialmente al retrato anónimo hoy propiedad del Museo Colonial que según Pizano habría sido hallado por Ricardo Acevedo Bernal y pintado en 1685, pero los autores lo fechan hacia 1920; una segunda obra mencionada es el *Retrato ecuestre de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos* realizado por Pizano. Pizano, *Gregorio Vásquez*, 41-42.

60. Javier Portús, “Diego Velázquez, por Diego Angulo”, en *Diego Angulo. Estudios completos sobre Velázquez*, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007), 19-39, acá 38-39.

este corpus expuesto en 1942 con una conciencia historiográfica amplia sobre iconografías propias de la pintura de Vásquez, sin embargo Pizano sí dedica una particular atención a lo que él llamaba sus “Inmaculadas”, una temática donde seguido por la piedad popular, Vásquez habría escogido asuntos más españoles que italianos que le permitieron mostrar su ideal religioso. Pizano reconocía con ellas la iconografía de la Inmaculada Concepción como una “creación netamente española, en la cual se puso a prueba el genio artístico de la raza”.⁶¹ De esta manera suma Pizano un nuevo ingrediente a la ideología en torno a la añoranza colonial, estrechamente relacionada con un hispanismo promotor de la unificación de la religión y la raza. Ante esta reflexión, nuevamente la imagen del frontispicio del libro de Pizano de 1926 reforzaría esta posición prohispanica al incorporar en los cielos bogotanos la figura triunfante de la Inmaculada Concepción, posible únicamente gracias al pincel del gran Vásquez, presente en la imagen, quien entonces sólo era equiparable con la genialidad de Velázquez.

.....
61. Pizano, *Gregorio Vásquez*, 74.



BIBLIOGRAFÍA

- Acosta Luna, Olga Isabel. "A su imagen y semejanza. Un retrato de la Virgen de la Antigua en Bogotá". *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, n° 3, (2013): 12-24, <http://revistaquiroga.andaluciayamerica.com/index.php/quiroga/issue/view/3>
- Academia Nacional de Bellas Artes. *Iniciación de una guía de arte colombiano. Bogotá: Academia Nacional de Bellas Artes, 1934.*
- Acosta Luna, Olga Isabel. "El secretario de la Escuela de Bellas Artes". *Cuadernos de Curaduría*, n° 7 (2008):1-17.
- Acosta Luna, Olga Isabel. "Felipe Santiago Gutiérrez y los comienzos de la Academia en Colombia". En *Diego, Frida y otros revolucionarios*, Catálogo de exposición del Museo Nacional de Colombia. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura, 2009.
- Acosta Luna, Olga Isabel. "Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Reflexiones sobre la construcción de un mito". En *América: cultura visual y relaciones artísticas*, editado por Rafael López Guzmán, Yolanda Guasch Marí y Guadalupe Romero Sánchez. Granada: Universidad de Granada, 2015, 3-11.
- Acosta Luna, Olga Isabel. "Historia de una desilusión. Obras de Vásquez en Europa". Ponencia presentada en el XVII Congreso Nacional de Historia, Universidad del Rosario, Bogotá, 7 de octubre 2015.
- Arboleda, Sergio. *Las ciencias, las letras y las Bellas Artes en Colombia. Bogotá: Editorial Minerva, 1936.*
- Chicangana, Bayona, Yobenj Aucardo y Juan Camilo Rojas Gómez. "El príncipe del arte nacional: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos interpretado por el siglo XIX". *Historia Crítica*, n° 52 (2014): 205-230.
- Consejo de Bogotá, "Acuerdo 29 de 1927", Bogotá, 3 de junio de 1927, en línea en: <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=13177#>, consultado el 3 de junio de 2016.
- Cordovez Moure, José María. *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*. Madrid: Aguilar, 1962.
- Cuervo, Ángel y Rufino José. *Vida de Rufino Cuervo y noticias de su época. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1946.*
- El Caballero Duende, "La Escuela de Bellas Artes", *Cromos. Revista Semanal Ilustrada* XXXI, n° 758 (1931): 22-23.
- Escuela de Bellas Artes de Colombia, *Guía de la primera exposición anual organizada bajo la dirección del rector de dicha escuela, General Alberto Urdaneta*. Bogotá: Imprenta Vapor de Zalamea Hs., 1886.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel. *La pintura en Colombia. México – Buenos Aires: FCE, 1948.*

- Giraldo Jaramillo, Gabriel. *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC, 1954.
- Groot, José Manuel. *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 Francisco Torres Amaya, 1859.
- Groot, José Manuel. *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*. Bogotá: Editorial Cosmos, 1956.
- Huertas, Miguel. “Reflexiones sobre la educación artística y el debate disciplinar en Colombia”. *Revista Educación y Pedagogía* 22, n° 58 (2010): 165-176.
- “Ley 98 de 1873”. En: *Diario Oficial*, año IX, n° 2880. Bogotá: lunes 16 de junio de 1873: 565.
- López, María del Pilar. “La vida en casa en Santa Fe en los siglos XVII y XVIII”. En *Historia de la vida privada en Colombia*, editado por Jaime Borja Gómez y Pablo Rodríguez Jiménez. Bogotá: Taurus, 2011.
- Medina, Álvaro, *Procesos del Arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- Montoya López, Armando y Alba Cecilia Gutiérrez Gomez. *Vásquez Ceballos y la crítica de arte en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2008.
- Manrique, Pedro Carlos. “Exposición de pintura”. *Papel Periódico Ilustrado*, n° 106 (1886): 150.
- Mejía de López, Ángela. *La escultura en la Colección Pizano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Museo de Arte, 1984.
- Morales de Gómez, Teresa y Patricia García Riveros. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Colección de obras*. Bogotá: Instituto de Cultura - Museo de Arte Colonial, 1996.
- Museo Nacional de Colombia, Colección de pintura*. Bogotá: Editorial Planeta, 2004.
- Padilla, Christian. “La Colección Pizano a través del tiempo. Despertares de 80 años en recurrente catalepsia”. En *El legado de Pizano: Testimonios de una colección errante*, editado por Arcos-Palma, Ricardo y Christian Padilla. Bogotá: Unimédios, 2009, 26-79.
- Pini, Ivonne. *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia 1920 – 1930*. Bogotá: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 2000.
- “Primera Exposición anual de la Escuela de Bellas Artes”. *Papel Periódico Ilustrado*, n° 109, (1887).
- Pizano, Roberto. *Biografía de Gregorio Vásquez*. Bogotá: Editorial Minerva, 1936.

- Pizano Roberto. *Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos*. Bogotá: Editorial Siglo XVI, 1985.
- Pizano, Roberto. *Gregorio Vazquez de Arce y Ceballoz pintor de la ciudad de Santa Fe de Bogota cabeça y corte del Nuevo Reyno de Granada*. París: Camilo Bloch editor, 1926.
- Portús, Javier. “Diego Velázquez, por Diego Angulo”. En *Diego Angulo. Estudios completos sobre Velázquez*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007, 19-39.
- Puglisi, Catherine R. *Francesco Albani*. New Haven y London: Yale University Press, 1999.
- Rubiano Caballero, Germán. *Roberto Pizano*. Bogotá: Seguros Bolívar, 2001.
- Salvador Gilij, Felipe. *Ensayo de Historia Americana o sea Historia Natural, Civil y Sacra de los Reinos, y de las Provincias de Tierra Firme en la América Meridional*. Bogotá: Editorial Sucre, 1955.
- Toquica, Constanza (ed.). *El oficio del pintor: Nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*. Bogotá: Museo de Arte Colonial, 2008.
- Universidad Nacional de Colombia. *La Colección Pizano: La peregrinación de los testigos de yeso* (Unimedios, 2012). Acceso del 25 de mayo de 2016. <http://www.prismatv.unal.edu.co/nc/detalle-serie/detalle-programa/article/la-coleccion-pizano-la-peregrinacion-de-los-testigos-de-yeso.html>
- Universidad Nacional de Colombia. *Museo de Arte Colonial 1942-1943*. Bogotá: Editorial Kelly, 1942-1943.
- Vanegas Carrazco, Carolina. “Representaciones de la Independencia y la construcción de una “imagen nacional” en la celebración del Centenario en 1910”. En *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010*, editado por Ángela Santamaría Delgado. Bogotá: Museo Nacional de Colombia – Ministerio de Cultura, 104 – 129.
- Vargas Murcia, Liliana. *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*. Bogotá: Biblioteca del Nuevo Reino de Granada: ICANH, 2012.
- Vásquez, William. “Antecedentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia 1826-1886: de las artes y ocios a las bellas artes”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, nº 9 (2014): 35-67, <http://dx.doi.org/10.11144/>
- Von Humboldt, Alexander. *Reise auf dem Río Magdalena, durch die Anden und Mexiko. Teil II: Übersetzung, Anmerkungen und Register*. Berlin: Akademie Verlag, 2003.
- Zamora, Alonso. *Historia de la Provincia de San Antonio del Nuevo Reyno de Granada*. Barcelona: Imprenta de Joseph Llopi, 1701.