

ACHSC

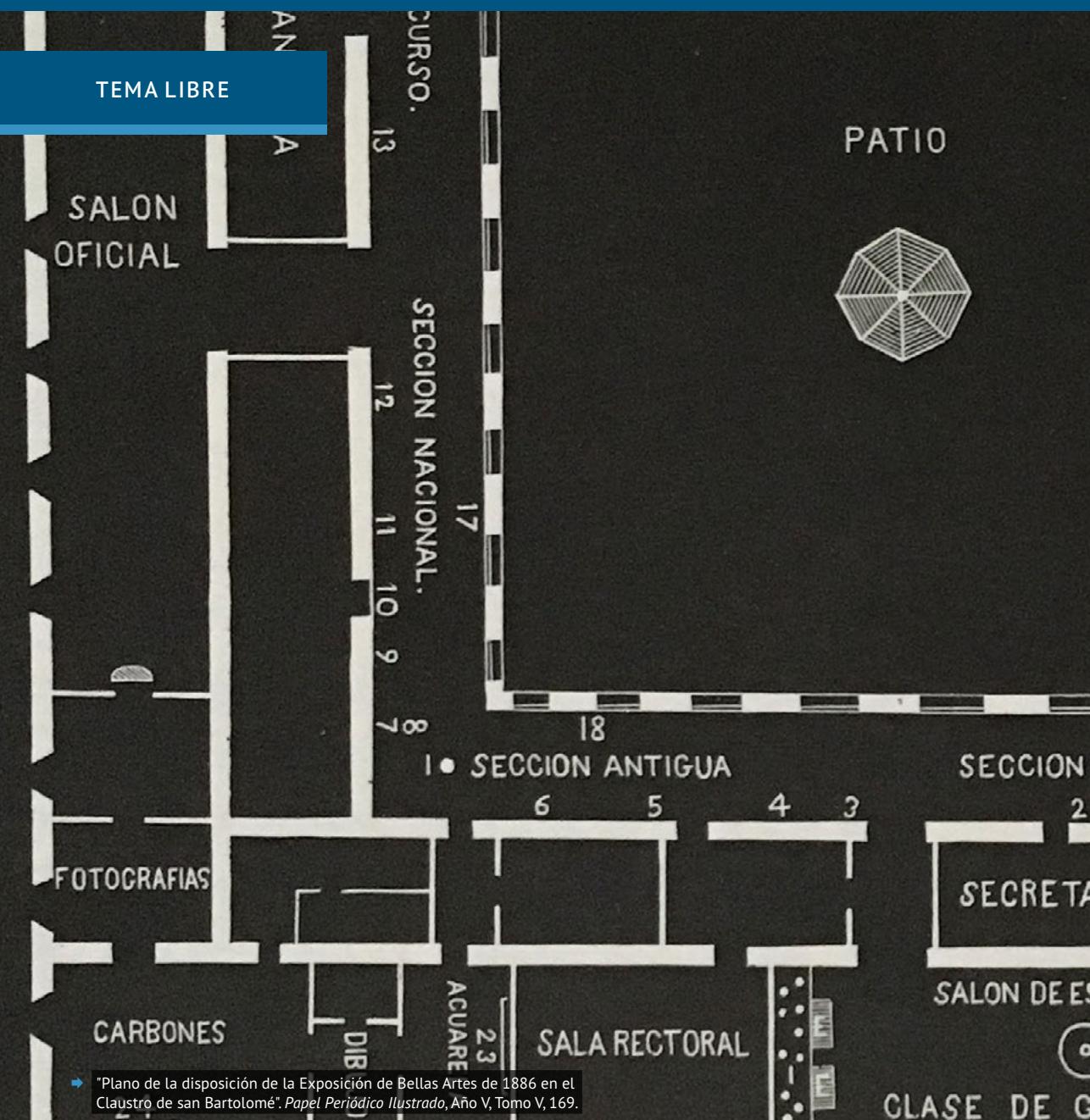
ANUARIO COLOMBIANO de HISTORIA SOCIAL
y de la CULTURA

VOL. 52, N.º 1, ENERO-JUNIO 2025

ISSN-L: 0120-2456

revistas.unal.edu.co/index.php/achsc

<https://doi.org/10.15446/achsc>



→ "Plano de la disposición de la Exposición de Bellas Artes de 1886 en el Claustro de san Bartolomé". *Papel Periódico Ilustrado*, Año V, Tomo V, 169.

Las narrativas del arte en Colombia. Construcción y uso de un concepto historiográfico, 1850-1930

*The Narratives of Art in Colombia. Construction and
Use of a Historiographic Concept, 1850-1930*

*As narrativas da arte na Colômbia. Construção e utilização
de um conceito historiográfico, 1850-1930*

⇒ <https://doi.org/10.15446/achsc.v52n1.112792>

⇒ **JUAN PABLO CRUZ**

Universidad Externado de Colombia, Colombia

cruzmedjp@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0003-3189-6594>

Artículo de investigación

Recepción: 4 de febrero del 2024.

Aprobación: 5 de julio del 2024.

Páginas: 1-38

Cómo citar este artículo

Juan Pablo Cruz, “Las narrativas del arte en Colombia. Construcción y uso de un concepto historiográfico, 1850-1930”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 52, n.º 1 (2025): 1-38.



Reconocimiento-SinObraDerivada 4.0
Internacional (CC BY-ND 4.0)

RESUMEN **Objetivo:** evaluar, en términos de discurso, las reflexiones desarrolladas por José Manuel Groot, Alberto Urdaneta y Roberto Pizano en torno a la producción visual colonial, con el fin de rastrear los orígenes del concepto de arte aplicado a la producción visual del periodo colonial y utilizado hoy como parte de la reflexión historiográfica. **Metodología:** lo anterior se realiza siguiendo los planteamientos hechos por la llamada historia conceptual, a partir de la cual se asume que la idea de arte asociada a la producción visual colonial se presenta como un constructo propio del siglo XIX, cuyo resultado fue la subversión del lugar de producción de la pintura de los siglos XVI y XVII. **Originalidad:** este estudio se distancia de quienes aún hoy asumen la producción visual de los siglos XVI y XVII como producto artístico, legible a la luz del aparataje institucionalizado por el academicismo y las reflexiones estéticas vinculadas a la filosofía y la historia del arte propias de los siglos XVIII y XIX. En esta medida, introduce una reflexión útil en relación con la lectura y la correcta comprensión, no solo del llamado “arte colonial”, sino también de los procesos de construcción y resignificación del pasado llevados a cabo en el siglo XIX en Colombia. **Conclusiones:** la producción visual colonial, concebida originalmente como fabricación mecánica, terminó convertida, gracias a la mirada de hombres como Groot, Urdaneta y Pizano, en un producto estético, un arte que, bajo la mirada del siglo XIX, representaba parte de la civilización heredada del mundo hispánico que debía hacer parte del *ser cultural* de la nación. Bajo este supuesto, se plantea la necesidad de reevaluar los métodos utilizados por la historia del arte para observar los objetos del pasado, acercando sus metodologías a las de la historia conceptual o el constructivismo histórico empleadas en la historiografía tradicional desde la década de 1970.

Palabras clave: academicismo; análisis de discurso; arte; arte colonial; historia conceptual; historia siglo XIX; historiografía.

ABSTRACT **Objective:** To evaluate, in terms of discourse, the approaches developed by José Manuel Groot, Alberto Urdaneta and Roberto Pizano around colonial visual production, in order to trace the origins of the concept of art applied to the visual production of the colonial period and used today as part of historiographical approach. **Methodology:** The above is done following the approaches made by the so-called conceptual History, from which it is assumed that the idea of art associated with colonial visual production is presented as a construct typical of the 19th century, the result of which was the subversion of the place of production of painting in the 16th and 17th centuries. **Originality:** This study distances itself from those who still today assume the visual production of the 16th and 17th centuries as an artistic product, legible in light of the apparatus institutionalized by academicism and the aesthetic reflections linked to the philosophy and history of art typical of the 18th and 19th centuries. To this extent, it introduces a

useful reflection in relation to the reading and correct understanding, not only of the so-called “colonial art”, but also of the processes of construction and re-signification of the past carried out in the 19th century in Colombia. **Conclusions:** Colonial visual production, originally conceived as mechanical manufacturing, ended up converted, thanks to the gaze of men like Groot, Urdaneta and Pizano, into an aesthetic product, an Art that, under the perspective of the 19th century, represented part of the civilization inherited from the Hispanic world that should be part of the cultural being of the Nation. Under this assumption, the need arises to reevaluate the methods used by art history to observe objects from the past, bringing its methodologies closer to those of conceptual history or historical constructivism used in traditional historiography since the 1970s.

Key words: Academicism; Art; colonial art; conceptual history; discourse analysis; historiography; 19th century history.

RESUMO

Objetivo: avaliar, em termos discursivos, as reflexões desenvolvidas por José Manuel Groot, Alberto Urdaneta e Roberto Pizano em torno da produção visual colonial, a fim de traçar as origens do conceito de arte aplicado à produção visual do período colonial e utilizado hoje como parte da reflexão historiográfica. **Metodologia:** o exposto é feito seguindo as abordagens feitas pela chamada história conceitual, a partir da qual se supõe que a ideia de arte associada à produção visual colonial se apresenta como uma construção típica do século XIX, cujo resultado foi a subversão do lugar de produção da pintura nos séculos XVI e XVII. **Originalidade:** este estudo distancia-se daqueles que ainda hoje assumem a produção visual dos séculos XVI e XVII como um produto artístico, legível à luz do aparato institucionalizado pelo academicismo e das reflexões estéticas ligadas à filosofia e à história da arte típicas de os séculos XVIII e XIX. Nesta medida, introduz uma reflexão útil em relação à leitura e correta compreensão, não só da chamada “arte colonial”, mas também dos processos de construção e ressignificação do passado realizados no século XIX na Colômbia. **Conclusões:** a produção visual colonial, originalmente concebida como fabricação mecânica, acabou convertida, graças ao olhar de homens como Groot, Urdaneta e Pizano, em um produto estético, uma arte que, na perspectiva do século XIX, representava parte da civilização herdada do mundo hispânico que deveria fazer parte do ser cultural da nação. Partindo deste pressuposto, surge a necessidade de reavaliar os métodos utilizados pela história da arte para observar objetos do passado, aproximando suas metodologias daquelas da história conceitual ou do construtivismo histórico utilizadas na historiografia tradicional desde a década de 1970.

Palavras-chave: academicismo; análise do discurso; Arte; arte colonial; história conceitual; história do século XIX; historiografia.

A lo largo del periodo entre 1850 y 1930, la producción visual de la Colonia adquirió un rol protagónico dentro de la reflexión cultural en Colombia. Los ilustrados de entonces, los denominados “publicistas”, una mezcla entre políticos, intelectuales y periodistas, comenzaron a ver en las antiguas pinturas de santos y vírgenes el reflejo de una cultura que debía recuperarse.¹ El poder del discurso tradicionalista que defendía los valores hispánicos como pilares de la cultura nacional había dado vida a este fenómeno, potenciando la reflexión en torno al periodo colonial y su cultura. En este contexto, mientras que autores como Joaquín Acosta y José Antonio de Plaza renovaban la historiografía a partir de narrativas que ya no veían los orígenes de la nación en la revolución de independencia, sino en las bases sentadas por España en los tres siglos de dominación colonial, otros pensadores comenzaban a centrar su atención en el legado cultural hispano, uniendo así política e historia en torno a aquello que se comenzaba a perfilar como el “patrimonio” de la nación.² En este contexto cobran importancia las reflexiones realizadas en torno a la figura de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711) y la pintura colonial por parte de los tres protagonistas de esta historia: José Manuel Groot (1800-1878), Alberto Urdaneta (1845-1887) y Roberto Pizano (1896-1929). Cada uno de ellos, ocupando un lugar destacado dentro del ámbito intelectual y de las artes de su propio tiempo, contribuiría en el desarrollo de una nueva categoría instaurada hoy como verdad y principio de clasificación: el concepto de arte, empleado como determinativo de la producción visual colonial. Surgen entonces dos preguntas: ¿cómo se construyó esta idea? y ¿cuáles fueron sus bases?

La respuesta a estos interrogantes entronca directamente con las cuestiones propuestas por la historia conceptual en relación con las formas culturales y su incidencia en la construcción y resignificación del árbol conceptual vigente en un

1 Siguiendo lo anotado por Miguel Huertas, el término *publicista* en el siglo XIX, contrario a la acepción actual que refiere a quien hace publicidad, tenía que ver con el carácter polivalente de la política. El político no solo pertenecía a la élite, hecho que lo convertía en ilustrado, sino que a su vez intervenía en materias históricas y periodísticas que lo ubicaban como un verdadero hombre público. Dentro de esta categoría caben personajes como José Manuel Groot, Alberto Urdaneta o Roberto Pizano, quienes no solo cultivaron las artes y las letras, sino que a su vez tuvieron una posición dentro del ejercicio político de lo público. Ver Miguel Huertas Sánchez, *Del Costumbrismo a la Academia. Hacia la Creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes* (Bogotá: Ministerio de Cultura / Museo Nacional de Colombia, 2014), 20-21.

2 Alexander Betancourt Mendieta, *Historia y nación. Tentativas de la escritura de la historia en Colombia* (Bogotá: Universidad del Rosario, 2020), 15-16 y 19.

tiempo determinado.³ Partiendo de esto, más allá de evaluar la trascendencia de los autores mencionados en la construcción del “mito Vásquez”, tema ya bastante trabajado en la historiografía, centraremos la atención en las implicaciones que el discurso historiográfico proyectado por Groot, Urdaneta y Pizano tuvo sobre la configuración de la idea de arte colonial, vigente aún hoy como parte del debate centrado en la producción visual de los siglos XVI, XVII y XVIII.⁴

Mediante el análisis de las biografías realizadas por José Manuel Groot y Roberto Pizano en torno a la figura de Gregorio Vásquez, así como los discursos y las reflexiones fragmentarias construidas por Alberto Urdaneta alrededor de la pintura colonial, se busca demostrar aquí que la idea de arte aplicada a la producción visual de los siglos XVI, XVII y XVIII no es más que una construcción discursiva de orden historiográfico, la cual se impuso como verdad en relación a una realidad colonial que, como se verá en estas páginas, nunca contempló el concepto de arte bajo el significado que hoy se le atribuye.

El proceso reflexivo que introdujo la idea de la pintura colonial entendida como arte se explica entonces en el marco del surgimiento de una incipiente historiografía de cuño nacionalista, en la que, como ha demostrado Alexander Betancourt, política e historia se hicieron indisociables, convirtiendo al relato histórico en instrumento de difusión de las ideas civilizatorias y de exaltación nacional.⁵ Gracias a todo esto, la pintura de los siglos XVI y XVII, una praxis que en su tiempo fue considerada mecánica y funcional en relación con unas necesidades determinadas, terminó convertida en arte,⁶ concepto institucionalizado

-
- 3 En relación con la historia conceptual y sus características, ver Reinhart Koselleck, *Historias de Conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social* (Madrid: Trotta, 2012), 45-48.
- 4 Sobre el “mito Vásquez”, pueden consultarse a Armando Montoya López y Alba Cecilia Gutiérrez Gómez, *Vásquez Ceballos y la crítica de arte en Colombia* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2008); Yobenj Aucardo Chicangana y Juan Camilo Rojas, “El principio del arte nacional: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos interpretado por el siglo XIX”, *Historia Crítica* 52 (2014); Olga Isabel Acosta, “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).
- 5 Betancourt, *Historia y nación*, 1-2.
- 6 Siguiendo lo planteado por Wladislaw Tatarkiewicz, el concepto *arte* se entenderá aquí como un constructo histórico y sociocultural cuyo significado “varió considerablemente según las épocas”. En este sentido, mientras la definición original de *arte* se asociaba a la técnica (*Techné*), incluyendo lo que hoy denominamos “artesanía”, la acepción introducida en el siglo XVIII hará del arte un producto asociado a la estética y al “genio del espíritu” que, al decir de Hegel, se presenta “como una fuerza inteligente [que] saca de su propio fondo el rico tesoro de ideas y formas que desparrama por sus obras”. La aparición de

por el academicismo decimonónico como la producción de formas que aspiran a la belleza alcanzándola a partir de la disposición estética.⁷ Tal definición, erigida en rasgo de toda cultura que pudiera considerarse como civilizada, fue apropiada por los pensadores colombianos de los siglos XIX y XX como instrumento para validar el carácter civilizado de una nación que, ahora independiente, buscó parangonarse a los grandes estados europeos.

Para demostrar esto, el artículo se divide en dos grandes secciones. La primera busca dar cuenta del contexto sociocultural propio de Groot, Urdaneta y Pizano, señalando los elementos que integran el horizonte de enunciación de sus escritos. Esto permite establecer las diferencias existentes entre el contexto de los autores y la realidad a la que hicieron referencia en sus textos, demostrando así las disparidades entre una y otra. Aquí, conceptos claves incubados por la filosofía estética y el academicismo dieciochesco, tales como el “genio artístico” o “el genio creador”, aparecen como signos de una lectura anacrónica que convirtió a la producción visual colonial en arte, mientras el obrador encargado de su manufactura se transformaba en un artista. A estos conceptos y su aplicación a la producción visual colonial dedicaremos la segunda sección del artículo. Finalmente, a partir de lo enunciado en las dos secciones, la reflexión aquí desarrollada busca apartarse de quienes aún hoy asumen la producción visual de los siglos XVI y XVII como una creación artística,⁸ poniendo en evidencia no solo el carácter discursivo de dicha

tal explicación en relación con el arte, como se verá en las páginas siguientes, produjo una resignificación completa de aquellas obras que se produjeron antes del setecientos, las cuales emanaron del ámbito de la *Techné* retórica y no del genio del espíritu hegeliano. Ver Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (Madrid: Tecnós, 2001), 51-53; G. H. W. Hegel, “De lo bello y sus formas (Estética)”, en *Antología textos de Estética y Teoría del Arte*, compilado por Adolfo Sánchez Vásquez (Ciudad de México: UNAM, 1978) 72-73.

7 Esta definición, como señala Tatarkiewicz, fue obra del filósofo francés Charles Batteaux, quien en el siglo XVIII introdujo la primera teoría de las bellas artes, definiéndolas como una forma de expresión sensible gobernada por unas reglas. El arte se convirtió así en un mecanismo de expresión asociado a una experiencia sensible. Ver Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, 49-59.

8 Para un ejemplo al respecto, ver Olga Isabel Acosta Luna, Juanita Solano Roa y Patricia Zalamea Fajardo, “Rostros y diversidad en el arte en Colombia”, en *Historia del Arte en Colombia. Identidades, alteridades, migraciones, geografías*, editado por Olga Isabel Acosta Luna, Natalia Lozada Mendieta, Juanita Solano Roa (Bogotá: Universidad de los Andes, 2023), 29-51. Aquí las autoras utilizan el concepto de arte para cobijar un grupo de manifestaciones visuales ubicadas entre el 200 a. de C. y el 2014, en las cuales evalúan la representación del rostro. Si bien la reflexión resulta atractiva, llama la atención el hecho de que el concepto de arte es esgrimido aquí para obviar las diferencias contextuales existentes entre creaciones tan distantes entre sí como las máscaras funerarias de la Hacienda Malagana (200 a. de C.), la representación de los “Caballeros de Esmeraldas” de Andrés Sánchez Galque (1599) y la obra *Sudarios de*

apreciación, sino también su vínculo con las necesidades asociadas a la creación en la Colombia del siglo XIX de un discurso de nación que reflejara los principios civilizatorios enunciados en el Viejo Mundo.

Observar el pasado a través del prisma del presente: la resignificación de la producción visual colonial en términos académicos

En 1856 la imprenta de Francisco Torrez Amaya dio a luz la primera edición de la *Noticia Biográfica de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. El texto escrito por José Manuel Groot recogía los aspectos más importantes de la vida de quien hasta entonces se consideraba como el pintor insignia del país. Nacido en 1638 y fallecido en 1711, Gregorio Vásquez fue presentado como el máximo referente de las artes en Colombia, gracias a una profusa obra expuesta principalmente en los templos y capillas de la capital del país. Como producto de esto, su nombre se convirtió en parte de la memoria colectiva y, para mediados del siglo XIX, su historia ya era más que conocida por la sociedad bogotana. Esto se hace patente, por ejemplo, en una de las epístolas introducidas por José Caicedo Rojas en sus “Recuerdos y Apuntamientos”, obra de carácter autobiográfico publicada originalmente en el *Papel Periódico Ilustrado*. En medio de las palabras dirigidas por Caicedo a una amiga, este recuerda la figura de Gregorio Vásquez apuntando que “tanto se ha hablado y se ha escrito sobre Vásquez que nada se puede decir que no sea una cansada repetición, ya innecesaria”.⁹

Esa memoria popular a la que alude Caicedo, proyectada en la cultura oral del siglo XIX, sirvió como base a José Manuel Groot para la articulación de su biografía de Vásquez. De hecho, más allá de las huellas documentales que el historiador bogotano logró recolectar, su trabajo se basó en “noticias tradicionales”,

la artista conceptual Erika Dietes (2011), las cuales son tomadas como partes de un todo llamado “arte”. El problema radica en que mientras el rostro retratado por Sánchez Galque en los “Caballeros de Esmeraldas” tenía como objetivo la enseñanza moral asociada a la epidíctica retórica, los rostros reflejados por Erika Dietes hacen parte de una estética inimaginable en el siglo XVI. Qué no decir de la orfebrería prehispánica o la fotografía de Benjamín de la Calle (1869-1934), otros de los ejemplos incluidos por las autoras. En este caso, el anacronismo de la reflexión subyace al uso del arte como categoría universal integradora de experiencias que, tal como ocurre la producción visual del periodo colonial, no eran definidas en esa época bajo este concepto.

⁹ José Caicedo Rojas, “Recuerdos y Apuntamientos”, en *Papel Periódico Ilustrado*, edición facsimilar, tomo V (Cali: Carvajal, 1979), 147.

las cuales –como él mismo indica– “las he recojido, hace muchos años, de personas de edad avanzada, que viniendo del último tercio del siglo anterior, bien han podido conservar las tradiciones de sus antepasados, más cercanos a los tiempos de Vásquez”.¹⁰ En virtud de esto, su texto se presentó como una semblanza breve, cargada más de inferencias propias que de datos concretos.

A pesar de su carácter sucinto y vivencial, la biografía de Gregorio Vásquez redactada por Groot tendría un futuro promisorio, convirtiéndose con el tiempo en la “piedra angular” de la historia del arte nacional, así como en la cuna del concepto de arte que habría de cobijar, en la centuria siguiente, la producción visual de los siglos XVI, XVII y XVIII. El texto, según palabras del mismo autor, se fundaba en “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”.¹¹ Estos anhelos se presentaban como la materialización no solo de la proyección del ideal “artístico” sobre el pasado colonial, sino también del pensamiento de un hombre que exhibía una cultura artística asociada a la férrea defensa de las tradiciones hispánicas, entendidas como base de una república civilizada. José Manuel Groot, en este sentido, no solo había transitado del liberalismo al ortodoxo conservatismo católico, sino que se ubicaba como un hombre criado dentro del canon de la tradición hispánica dominante en la élite de su época.¹² La cultura libresca materializada en su amplia biblioteca, así como sus profundas convicciones católicas, terminaron dando forma a un gusto por el arte derivado en la admiración por la figura de Gregorio Vásquez. Tal inclinación sería reforzada por la propia actividad pictórica de Groot, quien no solo estudió dibujo, sino que a su vez se convirtió en una figura de mediana relevancia dentro del campo de la pintura costumbrista.

Adicionalmente, Groot dictó clases de dibujo y caligrafía en el Colegio de la Merced, las cuales acompañó de lecciones privadas. Llama la atención aquí, siguiendo lo señalado por Sergio Mejía, que muchos de los colegas de docencia de Groot lo criticaron fuertemente por sus métodos de enseñanza, centrados en la formación del dibujo y la caligrafía como base del principio artístico. Mientras los

¹⁰ José Manuel Groot, *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez de Arce i 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), 2.

¹¹ Groot, *Noticia biográfica*, 1.

¹² Sergio Andrés Mejía, *El pasado como refugio y esperanza. La Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada de José Manuel Groot* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2009), 35-46.

docentes más liberales veían en las leyes de la perspectiva la base de todo trabajo artístico, Groot defendía la postura más tradicional del academicismo, lo cual pone en evidencia el lugar desde el cual enunció sus juicios sobre la pintura colonial.¹³ Esto explica por qué un pintor como Gregorio Vásquez se convirtió para Groot en la encarnación del concepto de arte ideado por el academicismo, campo que en la Colombia de mediados del siglo XIX se hallaba aún en ciernes.

En este sentido, la biografía dedicada por Groot a Vásquez hacía manifiesto el tributo al ídolo artístico, a la vez que asentaba los cimientos de una historia del arte nacional que pudiera ser parangonable a la de Europa, continente que se presentaba entonces como el paradigma de la “sociedad civilizada” occidental.¹⁴ Atendiendo a estas necesidades, José Manuel Groot planteó su obra como un llamado a la preservación del legado artístico colonial, labor que escondía la necesidad política de oponer el amparo de la tradición, propio del pensamiento conservador, a los embates secularizadores impulsados por los pensadores liberales más radicales del meridiano del siglo XIX. Gregorio Vásquez, erigido en signo de la presencia de una tradición artística rastreable hasta los tiempos coloniales, fue presentado entonces por Groot como el símbolo del desarrollo cultural del país alcanzado en tiempos de la dominación hispánica, avance plasmado en una larga herencia amparada bajo el concepto de arte, convertido por la Europa del siglo XVIII en sinónimo de civilización. En este marco, Groot ubicó a Vásquez como la figura más descollante dentro de un contexto pictórico dominado por otras figuras de menor valía, como el caso de Ochoa, Camargo, Medoro o Antonio Acero, quien, según Groot, “pintó muchos cuadros, pero mal”.¹⁵

La publicación de la *Noticia Biográfica* de Vásquez sería secundada, años más tarde, por otro de los protagonistas de esta historia, Alberto Urdaneta (1845-1887). Periodista, fotógrafo, ilustrador y artista, Urdaneta ocupó la primera plana del

13 Mejía, *El pasado como refugio*, 51-52.

14 Como ha señalado Jaime Jaramillo Uribe, en la segunda mitad del siglo XIX se consolidó un ideal sociopolítico europeo en el país, afianzado sobre los modelos económicos y culturales de Francia e Inglaterra en detrimento del modelo español. Hombres como Rufino Cuervo allanaron, frente a esta postura, caminos alternos en los que se defendían las bases de la cultura católica dejada por España, a la vez que se defendían las bases trazadas por los ingleses en términos de política y economía. Finalmente, la cultura francesa se presentaba como modelo cultural, redefinido –según la postura conservadora de hombres como Cuervo– sobre la permanencia de la cultura católica hispana. Ver Jaime Jaramillo Uribe, *El pensamiento colombiano en el siglo XIX* (Bogotá: Planeta, 1996), 48-54.

15 José Manuel Groot, *historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*, tomo II (Bogotá: Casa editorial de Medardo Rivas, 1890), 5.

panorama cultural del último cuarto del siglo XIX, consolidándose no solo como el fundador de la Escuela de Bellas Artes, sino también como el organizador de la primera gran exposición de arte del país, dos apuestas que cobraron forma entre 1886 y 1887.¹⁶ Como pintor y grabador interesado en las bellas artes, Urdaneta reconoció el testigo dejado por Groot, solidificando el uso del sintagma arte, vinculado a la producción figurativa acometida en Colombia entre los siglos XVI y XVIII. Para Urdaneta, la producción visual del periodo colonial no solo debía ser valorada como parte de la obra hispana desarrollada en el país, sino que, más allá de esto, debía ubicarse como parte integral de la historia del arte universal, aspecto que solidificaba las relaciones entre la cultura artística nacional y la del Viejo Mundo.¹⁷

Sin embargo, las aspiraciones de Urdaneta, orientadas hacia la configuración de las bellas artes como un signo del progreso de la nación, se verían truncadas por su repentina muerte en 1887. El suceso luctuoso marcaría un paréntesis en el desarrollo de las artes plásticas en el país, interrupción agravada por la deriva política suscitada por la Guerra de los Mil Días (1899-1902). Concluido el conflicto y asentado con ello el proyecto regeneracionista conservador, las primeras décadas del siglo XX permitieron dar un nuevo aire al academicismo, vinculado ahora a una joven generación de artistas formada en las academias de Francia y España. Será dentro de este marco donde emergerá la figura del pintor bogotano Roberto Pizano, quien se ubicará como el heredero de las banderas de Groot y Urdaneta. Pizano no solo habría de cerrar con su obra pictórica e intelectual lo que denominamos aquí como el “primer ciclo de las bellas artes en Colombia”, sino que a su vez consolidaría de forma decisiva la idea de un arte colonial, concepto que aparece enunciado por primera vez, ubicado no solo como la génesis del arte nacional, sino también como “uno de los más excelentes frutos del germen de civilización que España llevó a América”.¹⁸

16 Al respecto, ver Olga Isabel Acosta Luna, “Forming the National School of Fine Arts in Colombia. Local Desires and External Influences”, en *Academies and Schools of Art in Latin America*, editado por Oscar E. Vásquez (Nueva York: Taylor & Francis / Routledge, 2020), 65-67 y 72-73. Con relación al decreto que ordena la exposición de Bellas Artes de 1886 y las secciones que constituyeron dicha exposición, ver *Papel Periódico Ilustrado*, t. V, 123.

17 Al respecto, puede verse lo señalado por Alberto Urdaneta en la inauguración de la Exposición de Bellas Artes de 1886 en el discurso transrito en Alberto Urdaneta, “Primera Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes”, en *Papel Periódico Ilustrado*, t. V, 222-226.

18 Roberto Pizano Restrepo, *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, pintor de la ciudad de Santafé, cabeza y corte del Nuevo Reino de Granada* (París: Camilo Bloch, 1926), 11.

La biografía de Gregorio Vásquez, publicada por Pizano en París en 1926, se convertiría así en la base de un nuevo proyecto tendiente a vincular tradición, civilización y arte bajo la novedosa idea del arte colonial.¹⁹ Con la temprana muerte de Pizano en 1929, se cerraría un ciclo que dejaría sentadas las bases de lo que hoy se conoce como arte colonial, concepto tendiente a presentar la producción visual de los siglos XVI, XVII y XVIII como el producto de unas mentes creativas que, fundadas en su genio plástico, sembraron las semillas del arte nacional. Vale la pena preguntarnos entonces qué fue lo que realmente se resignificó en la obra de estos autores, cuestión que permitirá evaluar el carácter que el discurso historiográfico concebido por Groot, Urdaneta y Pizano tuvo en relación a la constitución de la idea de arte colonial.

La producción visual colonial, el oficio convertido en Arte

Dar respuesta al interrogante antes planteado implica comprender, en primera instancia, que el concepto de arte fue redefinido, desde la segunda mitad del siglo XVIII, en términos de sensibilidad estética, cambio que marcaría una ruptura frente al significado que poseía desde la Antigüedad clásica. Cabe señalar aquí que fue la *paideia* sofista del siglo IV a. de C. la encargada de instituir entre los griegos una clasificación formal de las artes, asociada a la distinción entre las artes del pensamiento o liberales y las artes mecánicas. Mientras que las primeras se definían como artes vinculadas a la creación pura, las segundas agrupaban la *techné* asociada a los diferentes ramos de la fabricación manual, determinando así dos campos de acción humana: el de lo manual y el de lo intelectual. La diferencia entre uno y otro es evidenciada por Platón en *Cármides*, diálogo en el que sostiene que el artesano se distingue de quien cultiva las artes del pensamiento en la medida en que usa su arte con el fin de “hacer cosas para los otros”.²⁰ Para Platón, el primero de los filósofos clásicos en preocuparse por la definición del concepto de arte, mientras el cultor de las artes del pensamiento se ocupa de sí mismo y de los universales, el

19 En su biografía de Vásquez Pizano hará referencia en dos ocasiones al arte colonial: en la primera, lo definirá como fruto de la civilización que España llevó a América, mientras que en la segunda lo utilizará para aludir a la Iglesia de Santa Clara de Bogotá como un “mosaico valiosísimo del arte colonial”. De igual forma, el pintor y escritor utilizará a lo largo de su texto los conceptos de “pintor colonial” y “artista colonial” como referencia a los imagineros de los siglos XVI, XVII y XVIII, hecho que demuestra la resignificación del obrador colonial en clave estética y artística. Ver Pizano, *Gregorio Vásquez*, 11, 104, 142 y 163.

20 Platón, “Cármides”, en *Diálogos*, vol. 1 (Madrid: Gredos, 1981), 344-366.

artesano dependía siempre –según esta definición– de lo que quieren y necesitan los demás, caso al que correspondía el ejercicio de lo que hoy conocemos como bellas artes.²¹ La pintura quedaba definida entonces como un oficio o arte mecánica, orientada a producir un elemento útil, comerciable y asociado a un fin propedéutico dependiente de las necesidades de la religión y el poder político.

Aunque actualmente un grupo de historiadores vinculados al campo de la historia del arte defienden que la condición de arte asociada a la pintura y a la escultura en los siglos XV, XVI y XVII se hallaba vinculada a una posición casi reverencial, lo cierto es que la información documental apunta hacia otro lugar.²² En el caso de España son conocidos los casos de pintores como Diego Velázquez o Doménikos Theotokópoulos, “El Greco”, quienes, siendo hoy considerados grandes maestros de la pintura universal, fueron marginados de ciertas prebendas en los siglos XVI y XVII, como respuesta a la práctica de su oficio. Velázquez, por ejemplo, nunca se presentó a ojos de la corte como un simple “artista”, sino que a la par de su trabajo como pintor cumplió diversas funciones, entre las que se cuentan la de decorador de las estancias regias y la de encargado de compras de muebles y objetos para el palacio. Adicionalmente, Velázquez tuvo que afrontar un largo proceso para poder adquirir el hábito de Santiago, como producto del ejercicio de un oficio manual, la pintura, que le impedía acceder a la condición nobiliaria.²³

21 Cabe señalar que la importancia de Platón es crucial, no solo en la consolidación del concepto de arte que regirá hasta el siglo XVII en el mundo occidental, sino también en el desarrollo de la teoría estética que servirá de base al academicismo de los siglos XVIII y XIX. Siguiendo una premisa errónea fundada en la exaltación de los principios de la visualidad clásica instituida por los griegos, quienes concibieron las primeras historias del arte en los siglos XVIII y XIX vieron en el *Hypias* de Platón el origen de la reflexión estética, principio que omitía el carácter de copia y arte menor otorgado por el discípulo de Sócrates a las representaciones pictóricas y escultóricas. Ver Raymond Bayer, *Historia de la estética* (Ciudad de México: FCE, 2014), 24 y 36-40.

22 Se cuentan aquí autoras nacionales como Olga Isabel Acosta, Laura Vargas Murcia o Patricia Zalamea, mientras que en el ámbito hispanoamericano destaca fundamentalmente la escuela de historia del arte argentina liderada por Gabriela Siracusano, quienes defienden la valoración de la visualidad colonial como arte. En relación con esta perspectiva, ver Laura Vargas Murcia, *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)* (Bogotá: ICANH, 2012) 29-72; Patricia Zalamea, “En diálogo con un mundo antiguo: las pinturas de las casas coloniales de Tunja en el marco de un Renacimiento global”, *Historia y Sociedad* 36 (2019); Gabriela Siracusano y María Maier, “Del obrador al laboratorio, la biblioteca y el archivo. Una arqueología del hacer artístico”, en *Arte americano: contextos y formas de ver. Terceras Jornadas de Historia del Arte*, coordinado por Juan Manuel Martínez Silva (Santiago de Chile: RIL, 2006) 71-76; Acosta, Lozada y Solano, eds., *Historia del Arte en Colombia*.

23 Lo que pareciesen ser casos aislados, como el de Velázquez, representaban una constante en la España de los siglos XVI y XVII. Como ha demostrado Guillén Berrendero, tanto las órdenes de caballería como

Un caso más interesante es el de El Greco quien, llegado a España en 1577, procedente de Italia, tuvo que afrontar la condición marginal que los pintores poseían en tierras castellanas. Tenidos por obradores y comerciantes, los pintores debían asumir el pago de la alcabala, impuesto de compraventa al que estaban sujetos los oficios mecánicos. La renuencia por parte de El Greco asumir dichos costos lo llevó a cobrar fama de pendenciero, a lo cual se sumaría su vinculación a largos procesos judiciales. Adicionalmente, lo que se valoraba de un pintor no era su inventiva o su creatividad, sino más bien su fidelidad al canon visual y las órdenes de los comitentes, fenómeno que El Greco terminó también padeciendo. Sus obras, dominadas por una pincelada y un colorido muchas veces lejano al canon, determinaron su rechazo en los círculos aristocráticos y eclesiásticos, al punto que el mismo Felipe II repudió su obra, impidiendo así su acceso a pintor de corte.²⁴

Contrario al ideal del “artista renacentista” incubado por la historiografía del siglo XIX, lo que se evidencia en estos casos es el lugar secundario que pintores y escultores, como obradores mecánicos, poseían en la sociedad alto-moderna. Lejos de la concepción de artista, el oficio del pintor entre el siglo XV y el XVII poseía más similitudes con un sombrerero que con artistas como los poetas o los músicos. De esto da cuenta el humanista italiano Giovanni Dominici (1356-1419), quien en los albores del *Quattrocento* señalaba la condición de la pintura como oficio útil, equiparándola a la labor desempeñada por sastres y leñadores.²⁵

Tal condición, superviviente hasta el siglo XVIII, terminará proyectándose sobre una América que, entendida como parte de la Monarquía Española, absorberá buena parte de las estructuras culturales del Viejo Mundo. En el caso de la condición de oficio mecánico asignado a la pintura, esto se hace evidente no solo en la ausencia del pintor como figura social relevante entre el siglo XVI y el XVIII, sino también en la precariedad asociada a su oficio en los nuevos territorios. En virtud de esto, la vida y obra de pintores neogranadinos como Gregorio Vásquez o

La titulación nobiliaria excluía a todo aquel que practicase un oficio manual, hecho evidente en los cuestionarios diseñados para el acceso a los hábitos de las órdenes militares, o las solicitudes de prebendas nobiliarias. Esto demuestra que el pintor era un obrador inferior más, el cual, si bien podía ser valorado por reyes y sacerdotes, no dejaba de ser visto como un fabricante manual que además comerciaba con su producto. Ver José Antonio Guillén Berrendero, *La edad de la Nobleza. Identidad nobiliaria en Castilla y Portugal (1556 – 1621)* (Madrid: Polifemo, 2012), 187-190 y 314-321; Antonio Domínguez Ortiz, *Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen* (Madrid: Akal, 2012), 68-69.

24 Francisco Calvo Serraller, *El Greco* (Madrid: Alianza, 1994), 37-39.

25 Dominici citado en Eugenio Garin, *La Educación en Europa 1400–1600. Problemas y Programas* (Barcelona: Crítica, 1987), 79-80.

Baltasar de Figueroa resulta ser una incógnita, hecho al que se suma la imposibilidad de ser un artista en ciudades como Santafé.²⁶

Como ha demostrado Óscar Guarín, un pintor hoy destacado dentro del panorama del arte colonial como Antonio Acero de la Cruz no solo se desempeñó como productor de imágenes, sino que a la par de este oficio realizó otras tareas como la compraventa de inmuebles.²⁷ Casos como el de Acero de la Cruz no resultan ser fenómenos aislados, pues tanto en los reinos ultramarinos como en la metrópoli española pintores y escultores vivían más del comercio o de la práctica de oficios varios que de su arte.

La investigación realizada por María Vizcaino en torno al oficio del pintor en la España del siglo XVII demuestra cómo la mayoría de pintores, a la par de su quehacer pictórico, se desempeñaban en otras labores que permitían su subsistencia. Algunos pintores realizaban trabajos relacionados con su quehacer, tales como la carpintería, el dorado o la tasación de obras y objetos en almonedas e inventarios; otros, quizás menos afortunados, se dedicaban al comercio de géneros diversos, entre los cuales se encontraban sus propias obras, las cuales incluían como uno más de los productos que vender. Finalmente, algunos pintores se dedicaban al adorno de casas o el embellecimiento de calles a expensas de propietarios o cabildos, mientras otros se dedicaron al pluriempleo, acometiendo oficios tan variopintos

26 Las pesquisas de archivo realizadas en los últimos años por Laura Vargas Murcia, aunque han puesto en evidencia la existencia de valiosas fuentes documentales relativas al oficio de pintores y escultores en el periodo colonial, también revelan el carácter secundario de las referencias a estos oficios. Comparada con la documentación relativa a abastos, fábrica de iglesias, procesos de doctrina o estructura de comercio, las huellas dejadas por pintores y escultores es casi inexistente. Esto permite observar el carácter no solo secundario, sino meramente utilitario de estos oficios en los siglos XVI y XVII, condición que llevó a los historiadores del siglo XIX a hacer uso de la memoria oral para reconstruir la vida de estos sujetos. En el caso de Gregorio Vásquez, salvo la tangencial mención hecha por Fray Alonso de Zamora en su crónica, quien lo presenta como un pintor dotado de “primores, viveza y gallardía”, ningún otro cronista o moralista hizo alusión a Vásquez u otro pintor. Esto resulta dicente, en la medida en que la Nueva Granada contó con grandes moralistas como Pedro Mercado, Juan Bautista del Toro o Gabriel Álvarez de Velazco, o cronistas de la talla de Juan de Castellanos y Juan Rodríguez Freyle, quienes a pesar de hablar de pinturas o imágenes nunca llegan a mencionar pintores como Vásquez o Figueroa. La explicación de ello es simple: el pintor es un fabricante de obras útiles y, por ende, es precisamente la utilidad de la imagen la que merece atención. Sobre la alusión de Zamora a Vásquez, ver Alonso de Zamora, *Historia de la provincia de San Antonio del Nuevo reino de Granada*, vol. 4 (Bogotá: ABC, 1945), 96.

27 Oscar Guarín Martínez, “Del oficio de pintar: hacia una historia social de los pintores santaferéños en el siglo XVII”, en *El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*, compilado por Constanza Toquica (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2008), 29.

como el de criado, la escribanía, los oficios religiosos o la milicia.²⁸ En este último caso, es llamativo lo anotado por Guarín en relación con Baltasar de Figueroa “el Viejo”, pintor radicado en la Nueva Granada, quien en los albores del siglo XVII ostentó el cargo de alférez de milicias, cargo que combinaba con su oficio de pintor.²⁹

Todo esto demuestra que el pintor colonial, contrario a lo que algunos argumentan, era un simple obrador, un comerciante que a la vez que se dedicaba al oficio de la pintura podía realizar otras labores. La pintura, finalmente, ni es arte, ni refleja una condición social relevante en el periodo colonial, aun cuando ciertas personas pudieran estimar la obra del pintor como un buen trabajo, hecho que podía darse también con un buen sastre, un buen tallador o un buen zapatero. Como sostiene Guarín, “a los pintores se los identificó generalmente como pertenecientes al grupo de los artesanos” y fueron varios los que se mantuvieron como sujetos pobres que murieron en la total miseria.³⁰

Ahora bien, para que la pintura terminara desplazándose al campo de las bellas artes, abandonando así su condición comercial y artesanal, sería necesaria entonces la irrupción, en el siglo XVIII, del concepto contemporáneo de estética, definido en términos de la relación entre lo sensible, lo bello y lo perfecto.³¹ Como producto de esto, se desarrolló una recomposición del juicio estético que impactaría directamente sobre la definición de las bellas artes, convirtiéndolas en sinónimo de lo estéticamente bello. En consecuencia, el nuevo concepto de arteemergería como un mecanismo de resignificación de las obras anteriores al XVIII, juzgándolas ya no como discursos visuales, sino como elementos estéticos clasificables en grupos.³²

Partiendo de esta idea, el siglo XVIII patentará una nueva definición de *arte* que, en el caso de la pintura o la escultura, será reforzada a través de la aparición

28 María Ángeles Vizcaino Villanueva, *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005), 273-361.

29 Guarín, “Del oficio de pintar”, 29.

30 Guarín, “Del oficio de pintar”, 29.

31 El concepto *estética* aparece por primera vez en la obra del filósofo y educador alemán Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), definido como una teoría de la sensibilidad vinculada a la relación entre lo sensible y lo bello. En este sentido, la relación entre lo bello, lo sensible y el arte terminará dependiendo de un amplio número de elementos (forma, color, expresión, etc.) que forman una unidad. Ver Bayer, *Historia de la Estética*, 9-13.

32 En relación con la introducción del juicio estético como principio significador de las artes entre los siglos XVIII y XIX, ver Hans Robert Jauss, *La historia de la literatura como provocación* (Barcelona: Península, 1976), 76-91.

del academicismo. Gracias a este, el arte no solo se vinculará a principios de clasificación y significación estética, sino que a su vez introducirá una nueva forma de ver, entendida como el principio legitimador de lo que es estéticamente artístico y lo que no. Como señala Etienne Soriano, la Academia de Bellas Artes terminará funcionando como un sistema de prácticas que impuso al arte y los artistas “un ideal perfectamente definido, [asociado a] medios proclamados como los exclusivamente legítimos”.³³ El arte, siguiendo esta premisa, se convirtió desde la segunda mitad del siglo XVIII en una categoría subjetiva, asociada a una observación mediada por unos valores y unas reglas claramente delimitadas. En esta medida, como ha señalado recientemente Óscar E. Vázquez, las Academias de Arte no solo funcionaron como un centro de enseñanza, sino que a su vez “se presentaron desde su fundación como centros de debate, control, difusión y legitimación de las teorías de las [llamadas] *fine arts*”.³⁴

Tal concepción, reinante desde el siglo XVIII y a lo largo de las centurias siguientes, será la que articule la aproximación hecha a la producción visual colonial por personajes como Groot, Urdaneta y Pizano. Ubicados en un periodo que atraviesa la última mitad del siglo XIX y las primeras dos décadas del siglo XX, estos hombres harán de la pintura un producto, ya no de la realidad retórica y “artesanal” colonial, sino más bien del juicio estético convertido en parte de la epistemología contemporánea. La inversión del lugar de producción original de la pintura colonial se fundamentará entonces en la introducción de una nueva forma de ver el arte que, en el caso de Groot, Urdaneta y Pizano, será reforzada por las necesidades propias del contexto colombiano de finales del siglo XIX.

En este orden de ideas, si entendemos la observación no como un acto pasivo y objetivo, sino como un acto constructivo que otorga significado a los objetos del mundo, es posible deducir que el uso de la etiqueta “obra de arte” se encuentra vinculado a unos valores propios que se imponen como definición de la obra en cuestión. En consecuencia, la vida y obra de Gregorio Vásquez, y el concepto de arte sobre el cual se ensambló esta, aparecieron en el siglo XIX como un producto discursivo, opuesto a las realidades propias de la pintura colonial, pero cercano a la epistemología de quienes la analizaron desde el marco de la naciente República.

33 Etienne Soriano, *Diccionario Akal de Estética* (Madrid: Akal, 1998), 20-21.

34 “Academies and schools of art [...] were centers for the debate, control, dissemination, and legitimization of the theories, teaching and practice of the fine and applied arts in Europe”; ver Oscar E. Vázquez, “Introduction”, en *Academies and School of Art in Latin América*, 1. La traducción es mía.

En este punto es fundamental apelar a la diferenciación efectuada por Alfonso Mendiola entre el pasado como “cosa que preexiste a la operación de observar”, y el pasado como “forma” configurada a partir del acto de observar convertido posteriormente en escritura.³⁵ En los casos aquí trabajados, el pasado como *cosa preexistente* representaría la producción visual colonial, mientras que el pasado como *forma significante* haría alusión a la formulación narrativa gestada por los ya citados Groot, Urdaneta y Pizano. Atendiendo a esto, es evidente que la operación desarrollada por los tres autores se fundó en la proyección arbitraria de una realidad dominada por la idea dieciochesca de “bellas artes” sobre un pasado colonial totalmente distante a esta apreciación. Gracias a esto, la idea de un arte colonial, definido en términos de creación estética, se convirtió en el principio significante de la producción visual de los siglos XVI, XVII y XVIII. Esta dejó de ser así un mero oficio artesanal, para convertirse en un producto estético animado por el genio y la imaginación. Tal resignificación traía aparejada una función adicional, la de fundar los orígenes de un arte nacional que, para los hombres del siglo XIX, debía presentarse como el signo de la nación civilizada que pretendía ser Colombia.

La idea del genio artístico como base para la creación del arte colonial

Si la operación historiográfica desarrollada por Groot, Urdaneta y Pizano supuso la resignificación del pasado colonial a partir de la proyección anacrónica de las categorías presentes sobre un pasado ya inexistente, es claro que dicha operación no se realizó de forma arbitraria. La obra de los tres autores evidencia, en este sentido, que el proceso de resignificación de la producción visual colonial se asentó sobre unas bases claras, vinculadas a las necesidades propias del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Como ya se ha mencionado, el pensamiento político del siglo XIX en Colombia se ensambló sobre la oposición entre tradición y ruptura, polaridad que fue zanjada a favor del tradicionalismo gracias al triunfo del proyecto regeneracionista en el ocaso de la centuria. En consecuencia, tradición, civilización e hispanismo se convirtieron en conceptos transversales de la vida nacional, los cuales llegaron a permear la concepción misma de las artes. Cabe mencionar, como ejemplo de esto, posiciones como la del político e intelectual

³⁵ Alfonso Mendiola, “El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado”, *Historia y Grafixa* 15 (2000): 197.

Sergio Arboleda (1822-1888), quien, haciendo gala de un tradicionalismo radical, recordaba que la sociedad tenía la tarea de dominar la barbarie, forzándola a “bajar la cabeza y someter la cerviz al yugo de la civilización”.³⁶ Siguiendo este espíritu, Arboleda planteó una relación directa entre arte y civilización, sosteniendo que las bellas artes encarnaban “la última palabra de la Civilización”, camino evidente hacia la demostración del progreso del país. Para el político, el arte se presentaba como una muestra de civilización, evidencia de que “el hombre espíritu ha subyugado ya completamente al hombre animal”. Tal certeza imponía la urgente necesidad de educar “los sentimientos y el gusto [...] por lo menos, de la clase ilustrada y rica, que es la que da la ley y el tono de la sociedad”.³⁷ Será precisamente esta línea de pensamiento la que Groot, Urdaneta y Pizano, desde diferentes perspectivas, esgrimirán en sus escritos, otorgando a las artes un valor asociado a la puesta en escena de la “cultura civilizada” del país, una cultura de élite derivada de la obra civilizadora hispánica y aunada al sostentimiento de la tradición como mecanismo impulsor del desarrollo de la nación.

Estas ideas, proyectadas sobre las reflexiones en torno a la vida de Gregorio Vásquez y los pintores coloniales, determinaron que la resignificación de la pintura colonial se hiciera en clave de un nacionalismo en el que las necesidades políticas se entremezclaron con la fundamentación propia del academicismo artístico. Tal combinación produjo como resultado dos líneas argumentales que, estando presentes en la obra de Groot, Urdaneta y Pizano, se ubicaron como los ejes del nuevo sentido asignado a la producción visual de los siglos XVI, XVII y XVIII.

La primera de estas líneas argumentales tiene que ver con un ejercicio de definición de la producción visual neogranadina en relación con el arte europeo. El Viejo Mundo, erigido como paradigma de civilización y progreso cultural, se convirtió aquí en el punto de referencia, hecho que hizo de lo artístico todo aquello que le era comparable o que superaba los estándares de su producción. De la mano de esto, el arte quedó inscrito dentro de los límites propios de la dominación europea sobre América, es decir, dentro del ámbito de la producción visual colonial. Al definirse como resultado de la influencia hispana sobre la Nueva Granada, esta podía parangonarse al arte europeo cobrando significado en términos de estética y de tradición. Este razonamiento puede ser denominado como político, en la medida

³⁶ Sergio Arboleda, *Las Letras, las ciencias y las Bellas Artes en Colombia* (Bogotá: Ministerio de Educación Nacional / Minerva, 1936), 73.

³⁷ Arboleda, *Las Letras*, 40-41.

en que pretendía ubicar a Colombia y su producción visual dentro del primer plano de las artes, encuadrándola en el campo de posibilidades de un progreso cultural asociado a la defensa de la herencia hispana.

La segunda línea argumental entronca, por su parte, con la proyección de las categorías propias del academicismo artístico sobre la imagen colonial. Aquí, apelando por desconocimiento al anacronismo, Groot, Urdaneta y Pizano convirtieron al artesano de los siglos XVI, XVII y XVIII en un artista de academia. En su narrativa, cada uno de estos autores asociaron el hacer propio del obrador colonial con procesos de observación, creatividad y desarrollo de complejas estructuras compositivas que, en esos siglos, eran totalmente inexistentes. Este argumento, al que podríamos denominar como estético/académico, permitió a los pensadores del siglo XIX y las primeras décadas del XX reforzar la posición del artista nacional en el marco de la historia del arte universal. Así, haciendo uso de las categorías concebidas por la historiografía de arte nacida en el siglo XVIII de la mano de autores como Johan Joachim Winkelmann (1717-1768), hombres como Groot, Urdaneta y Pizano lograron gestar una nueva caracterización del obrador colonial, dotándolo con los rasgos prototípicos que definieron al genio pictórico en el siglo XVIII. Vale la pena entonces hacer un acercamiento a los aspectos principales de ambas líneas, evidenciando así la acción significante establecida por los tres autores con relación a la pintura colonial, con el fin de demostrar el carácter anacrónico de dicha aproximación. Tal anacronismo coincide aquí con la utilización, por parte de Groot, Urdaneta y Pizano, de una serie de categorías propias del academicismo decimonónico, las cuales, inexistentes en el periodo colonial, trastocaron la realidad subyacente de la producción visual de los siglos XVI y XVII.

La comparación con el medio europeo

Al evaluar el perfil delineado por Groot, Urdaneta y Pizano en torno a la figura de Gregorio Vásquez, salta a la vista, como una de las características transversales a los tres autores, la inclinación a comparar el recorrido vital de Vásquez con las vidas y obras de los grandes pintores europeos. Desde el siglo XVI, gracias a obras como *Las vidas*, de Giorgio Vassari, el género biográfico se había vinculado a la historia del arte, buscando hacer de pintores y escultores –en especial de aquellos que trabajaron en el periodo renacentista– un “héroe-genio”, figura arquetípica en la que se sumaban la genialidad y los dones manuales.³⁸ Esta visión laudatoria

³⁸ François Dosse, *La apuesta biográfica. Escribir una vida* (Valencia: Universitat de Valencia, 2007), 184-187.

del artista, criticada por autores como el historiador del arte Erwin Panofsky, en tanto deformación de las artes y la cultura misma del Renacimiento, dio vida a un modelo que se asentaría definitivamente en los siglos XVIII y XIX.³⁹

Gracias a las biografías de pintores construidas en el marco de la emergencia de las bellas artes por el pintor y tratadista Anton Raphael Mengs (1728-1779), o a obras de carácter enciclopédico como el *Museo Universal de Pintura y Escultura* (1840), de la que el mismo Groot se serviría, la vida del artista se convirtió en una sucesión de escenas comunes que lo definían como un genio.⁴⁰ El descubrimiento temprano de los dotes pictóricos, el estrecho vínculo con la observación y el desciframiento de la realidad, o la apropiación natural del genio compositivo, se presentaban aquí no solo como las etapas características de la vida de todo genio pictórico, sino también como rasgos que ponían en evidencia la genialidad de todo artista.

En este orden de ideas, la vida de todo pintor que se quisiera presentar como genio debía adecuarse a este modelo. En el caso de Gregorio Vásquez, tanto Groot como Urdaneta y Pizano ejecutaron esta operación, estableciendo un perfil biográfico que, además de responder al arquetipo, apeló siempre a la comparación como mecanismo de legitimación. En virtud de esto, Vásquez no solo aparece retratado como un genio natural o un hombre dotado de las mayores calidades pictóricas, sino que, adicionalmente, sus cualidades se equiparan a las de los grandes pintores europeos. José Manuel Groot señalará, en este sentido, la similitud del pintor santafereño con artistas como Tiziano Vecellio, Rafael o *il Guercino*, llegando al punto de denominarlo como el “Correjio granadino”, apelativo que lo presentaba como émulo de Antonio Allegri da Correggio (1489-1534), uno de los pintores más destacados del Renacimiento italiano.⁴¹

La elección del símil por parte de Groot no resulta para nada gratuita; por el contrario, esta entronca con la retórica mítica asociada con las primeras biografías del pintor italiano. Cabe anotar que de los primeros años de *Il Correggio* poco o nada se sabe, laguna que permitió a los biógrafos de los siglos XVIII y XIX convertir al desconocido pintor en el símbolo del genio natural propio del

39 Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* (Madrid: Alianza, 1980), 26.

40 Groot, *Noticia biográfica*, 6.

41 Groot, *Noticia biográfica*, 8 y 61-65.

Renacimiento.⁴² El descubrimiento de una vocación artística desde temprana edad, ligada a un proceso de formación autodidacta en el que se alcanza la maestría sin apelar a maestros o procesos de imitación de otros pintores, se convirtieron así en rasgos característicos del *Correggio*, los cuales serían luego proyectados –de forma igualmente mítica– sobre Gregorio Vásquez. En este sentido, la denominación aplicada por Groot al pintor santaferense va más allá de la simple comparación, al legitimarlo como genio, aun a pesar de la ausencia de formación o de un contexto artístico adecuado para su desarrollo. En consecuencia, al señalar a Vásquez como otro *Correggio*, Groot se servía del modelo desarrollado por la historiografía europea con relación al genio artístico, con el fin de entronizar a Vásquez dentro de un marco específico, el de la historia universal del arte, excusando de paso sus deficiencias formativas a partir del modelo del genio autodidacta.

La comparación con el medio europeo, instaurada por Groot en su discurso biográfico, impactará directamente sobre el concepto de arte vinculado a la producción colonial, la cual, desde entonces, quedará delimitada dentro del marco arquetípico que dio vida al ideal del genio artístico en el Viejo Mundo. Aquí, aspectos como la destreza compositiva, la apropiación de la naturaleza observada o el uso de recursos visuales propios del academicismo se convertirán en tópicos de la reflexión en torno a la producción visual colonial. Esto se hará evidente en los planteamientos de Alberto Urdaneta, figura en la que se unía el amplio conocimiento de la historia del arte, con la formación académica, aspectos reforzados a partir de los dos viajes realizados por el pintor a Europa.⁴³ Como producto de esto, Urdaneta no solo extenderá la exaltación a Vásquez proyectándola sobre otros pintores del periodo colonial como Camargo o Acero de la Cruz, sino que a su vez planteará la comparación con el mundo europeo, ubicando a Colombia y a su producción visual como privilegiada dentro del contexto hispanoamericano de los siglos XVI y XVII. En consecuencia, Urdaneta convertirá a Vásquez en el “Miguel Ángel americano”, símil que le permitirá ubicar al pintor colonial en el plano de una historia universal del arte en la que América aparece como nuevo actor.⁴⁴

⁴² Para un ejemplo de esta visión mítica de la vida del artista, ver Corrado Ricci, *Antonio Allegri Da Correggio: His Life, His Friends, and His Time* (Londres: W. Heinemann Publisher, 1896).

⁴³ La reseña de sus viajes a Europa puede encontrarse en el texto laudatorio escrito por José Caicedo Rojas tras su muerte; ver José Caicedo Rojas, “Alberto Urdaneta” *Papel Periódico Ilustrado*, t. V, 280-281.

⁴⁴ Alberto Urdaneta, “Primera Exposición anual de la Escuela de Bellas Artes”, en *Papel Periódico Ilustrado*, t. V, 224.

Tal apuesta será reforzada en el discurso inaugural de la Exposición de Bellas Artes de 1886, a través de la relación cronológica hecha por Urdaneta en torno al progreso de las artes desde la Antigüedad hasta su presente. La relación histórica, iniciada con Egipto y concluida con arte propio de España y Colombia, buscaba generar un marco común para insertar a Gregorio Vásquez y los demás pintores neogranadinos dentro de la historia del arte, reforzando de paso el valor de la muestra expositiva en relación con el reconocimiento de la obra de estos artistas.⁴⁵

Aquí llama la atención un componente novedoso asociado a la exposición misma de 1886 y enunciado tangencialmente por José Manuel Groot en la biografía germinal de Vásquez: este es el de la inserción de la pintura colonial dentro de un marco patrimonial. Aunque la palabra *patrimonio* no aparece en los textos de Groot, Urdaneta y Pizano, sí se hacen presentes en sus discursos diversas alusiones al carácter patrimonial de la pintura colonial. En el caso de Groot esta dinámica empalma con la necesidad de reconocer y salvaguardar un conjunto pictórico que “con funesta facilidad [...] se pone en manos del primero que llega”.⁴⁶ La advertencia planteada por Groot será recogida y resignificada por Urdaneta, quien, de la mano de la organización de la Exposición de 1886, designará a las viejas pinturas coloniales como joyas no solo del arte, sino de la historia del país.⁴⁷ El calificativo “joya” introduce aquí una valoración tanto estética como patrimonial, en la medida en que ubica a la obra de Vásquez, Acero y otros pintores de los siglos XVI, XVII y XVIII como verdaderos tesoros, piezas icónicas de un pasado común que se impone como raíz de la nación colombiana.

Este carácter de génesis artística, otorgado por Urdaneta al arte colonial resulta más que propicio en términos del discurso político de corte hispanista

45 Dos elementos son llamativos dentro del relato de la historia universal del arte planteado en el marco inaugural de la Exposición de 1886 por Urdaneta. En primer lugar, el académico omite cualquier mención a la Edad Media, hecho común dentro de una historia del arte que descansaba sobre dos pilares: la grandeza del arte antiguo y su recuperación en el Renacimiento. La Edad Media quedaba así descartada, bajo el signo oscurantista que veía en estos siglos la pérdida de todos los valores antiguos. De la mano de esto, surge el segundo elemento: la relación trazada por Urdaneta entre Renacimiento, arte español y arte colonial colombiano. El encadenamiento de procesos ejecutado por Urdaneta otorgará al temprano arte colombiano una singularidad vinculada, tanto al arte desarrollado en España, como a la influencia que sobre este tuvo el Renacimiento. Tal conjectura convertía al arte colonial, materializado en la obra de Vásquez, Acero y Medoro, en una proyección del Renacimiento, caracterización anacrónica e infundada que, aún hoy, sigue teniendo eco en el mundo académico. Ver Urdaneta, “Primera Exposición anual de la Escuela de Bellas Artes”, 222-242.

46 Groot, *Noticia biográfica*, 9.

47 Urdaneta, “Primera Exposición anual de la Escuela de Bellas Artes”, 225.

reinante en la mentalidad de la Regeneración, en la medida en que el carácter de “joya” asociado a la producción visual colonial permitía ligar directamente las raíces culturales de la nación con el pasado hispánico. Haciendo gala de este ideal, Urdaneta destacará la relación entre la naturaleza civilizadora de la cultura española y la aparición del arte en la Nueva Granada, señalando que “cuando la gran civilización española tocó sus dianas entre los verdes bosques de América, aquí no tenía el arte más muestras que las de los pocos adelantos alcanzados por la nación Chibcha”, pues solo España pudo dar forma a un arte vinculado a la llegada del “evangelio como un foco de luz consoladora”.⁴⁸ Afirmaciones como esta, recogidas y ampliadas posteriormente por Roberto Pizano, se presentan aquí como producto de un discurso que trasciende lo artístico, vinculándose a la necesidad política de imponer las raíces hispánicas como tradición nacional.

La defensa de la cultura hispánica como principio articulador del discurso relativo al arte colonial será precisamente lo que destaque en el caso de Roberto Pizano. El pintor bogotano, ubicado en la segunda década del siglo XX, recogerá en su biografía de *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos* todos los elementos planteados por Groot y Urdaneta en torno a la vida de Vásquez y los pintores coloniales, estableciendo así una caracterización en la que la comparación con el mundo europeo y la valoración patrimonial del arte colonial vuelven a aparecer como elementos protagónicos.

Para Pizano, un hombre formado en el academicismo europeo, Gregorio Vásquez no solo se presentará como símil de grandes artistas, sino que, a su vez, sus pinturas, así como las de los diferentes pintores coloniales, se ubicarán como tesoros artísticos dignos de ser protegidos y preservados. En este punto, aunque Pizano repite buena parte de lo ya planteado por Groot y Urdaneta, va más allá, derivando del carácter europeo de la pintura de Vásquez o los Figueroa la necesidad de que en el país se configuren museos y eventos expositivos destinados a albergar, difundir y proteger el legado de los pintores coloniales. El argumento de Pizano planteaba como una tarea vital en relación con las artes la necesidad de “reunir el patrimonio artístico de la Patria en un Museo que acoja y glorifique a nuestros artistas y nos enseñe a conocerlos y amarlos”. La idea de ese “depósito sagrado” de obras antiguas por el cual “deben velar los Poderes públicos” comenzaba a

48 Urdaneta, “Primera Exposición anual de la Escuela de Bellas Artes”, 224.

consolidar no solo la aspiración de un “patrimonio-nación”, sino también la necesidad de su conservación.⁴⁹

Inmerso en un mundo como el de la Colombia de principios del siglo XX, que defendía aún la tradición hispánica como signo cultural, Roberto Pizano tuvo por suerte la posibilidad de vivir en Madrid, ciudad en la que se educó de la mano de grandes maestros como Joaquín Sorolla o Cecilio Plá.⁵⁰ La unión en Pizano del hispanismo decimonónico con su encuentro del mundo artístico europeo determinó la configuración de una visión idealizada, romántica y caballeresca del periodo colonial, la cual se presentaría como teatro perfecto para la entronización del concepto de arte colonial, dinámica aunada a la deformación narrativa de la imagen del obrador colonial. En su relato, a la vez que Gregorio Vásquez se presenta como un verdadero artista, dotado de genio y recursos técnicos, la Santafé colonial se convierte en un paraje idílico donde “abundan los pajareros, los tocadores de dulzainas y chirimías, los encantadores de serpientes, que con suaves ondulaciones o bruscos enroscamientos arrancan expresiones poco piadosas a los españoles”.⁵¹

La apacible vida colonial descrita por Pizano en su biografía es complementada a partir de toques mucho más pintorescos, como la aparición de duelos, torneos o la “pasión por la caza”, en las que Vásquez aparece como protagonista.⁵² Gracias a todo esto, siguiendo el relato de Pizano, el pintor santafereno pudo alejarse por instantes de la representación pictórica de temas “puramente piadosos” para entregarse a la concepción de “cuadros de costumbres, escenas de caza, animales en movimiento y naturalezas muertas”.⁵³ La enunciación que Pizano hace del catálogo de géneros pictóricos construido por el academicismo aparece así –en virtud de la narrativa– presentado como el producto de un medio bucólico descifrado por la genialidad del artista.

Las escasas noticias sobre el pintor colonial, edulcoradas por Pizano, dieron entonces como resultado una visión ideal –y completamente anacrónica– del periodo colonial y su producción visual. El Gregorio Vásquez cazador, altivo y genial, producido por la mente de Pizano, aparece aquí como un símbolo funcional, no

49 Pizano, *Gregorio Vásquez*, 9.

50 Daniel Samper Ortega, “Roberto Pizano”, en *Biografía de Gregorio Vásquez por Roberto Pizano* (Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1936), 14-15.

51 Pizano, *Gregorio Vásquez*, 22.

52 Pizano, *Gregorio Vásquez*, 27.

53 Pizano, *Gregorio Vásquez*, 11.

solo en términos del fortalecimiento de la noción de arte colonial, sino también de las necesidades propias del tradicionalismo de corte hispanista impulsado por el conservatismo en el país. La operación historiográfica efectuada por Pizano terminó así resignificando un pasado que, deformado a partir del discurso, produjo nuevas realidades en las que la idea de un arte y unos artistas coloniales se convirtió, a fuerza de repetición, en una verdad histórica.

La aparición del “genio creador”

A lo largo del periodo colonial, la praxis pictórica se ensambló sobre una serie de principios que, reinantes desde la antigüedad clásica, determinaban los límites del hacer propio de todo pintor o escultor. La imagen se presentaba entonces como un producto normado en relación con su funcionalidad social, es decir, en términos de su capacidad para transmitir verdades morales. El discurso visual, en este sentido, tenía como objetivo enseñar los valores y las historias propias del cristianismo, a la vez que proyectar los modelos que debían acoger los sujetos como fórmula para su conversión en buenos vasallos del rey y la Iglesia. Una representación de la Virgen, un santo mártir o un retrato del rey se convertían así en instrumentos de comunicación, lo que determinaba la aceptación de una serie de reglas que posibilitaran la correcta transmisión del mensaje. La representación pictórica, como ha señalado Valeriano Bozal, se presentaba entonces como una propedéutica de la religión y la política, sirviendo siempre a sus necesidades.⁵⁴

Los relatos hagiográficos o las estampas grabadas provenientes de Europa se convirtieron, en medio de esta dinámica, en la mejor herramienta del pintor, puesto que contenían los elementos visuales que se debían disponer sobre el lienzo. Bajo esta premisa, el trabajo de pintores como Gregorio Vásquez consistía en recabar elementos de diversas fuentes, disponiéndolos luego como partes del todo en sus obras. Los pintores podían replicar así, una y otra vez, la misma imagen, al igual que modificarla siguiendo las necesidades impuestas por los diferentes comitentes. En términos generales, la función del pintor consistía en elegir un arquetipo pre establecido adaptándolo a condiciones y necesidades específicas. Esta labor, más que imaginación, demandaba unos rudimentos básicos vinculados al hecho de fabricar imágenes. La elaboración de pigmentos, la preparación de las telas o el

⁵⁴ Valeriano Bozal, “Orígenes de la Estética Moderna”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. 1, editado por Valeriano Bozal (Madrid: Visor, 2000), 30-31

manejo de las formas y los colores se presentaban como conocimientos básicos del hacer, traducibles en la fabricación de unos objetos (imágenes) útiles a la sociedad.

Este contexto de producción visual, vigente en América y Europa a lo largo de los siglos XVI y XVII, cambiará radicalmente en el siglo XVIII en virtud de las transformaciones efectuadas en relación tanto con el sistema de conocimiento como con la estructura educativa. El siglo de las luces, de la mano de la emergencia de la “razón ilustrada”, trajo consigo la progresiva secularización de la estructura epistemológica, dinámica que permitió una reestructuración del sistema educativo basada en la renovación de las cátedras y la admisión de nuevos saberes. De la mano de esto, el concepto de arte se desplazó desde el ámbito de la mecánica hacia el campo del pensamiento, originando así una nueva rama epistemológica. En consecuencia, la pintura dejó de ser objeto útil para convertirse en objeto estético, producto de la inventiva, el genio y la formación académica del pintor.

Esta premisa dieciochesca, acentuada por el academicismo decimonónico y contraria totalmente a las prácticas visuales de la temprana modernidad, será la que acojan Groot, Urdaneta y Pizano como fórmula de análisis de la imagen colonial. Aquí, la imposición anacrónica de un modelo incompatible con las realidades coloniales no solo servirá como base para la creación de mitos como el de Gregorio Vásquez, sino que a su vez reforzará la idea del artista y el arte colonial, definidos erróneamente como productor y producto de una práctica cuasiacadémica.

En su *Noticia Biográfica*, José Manuel Groot presentaba a Gregorio Vásquez como un hombre que nació “dotado de grande ingenio para la pintura [...] un jenio de aquellos que lucen al través de las sombras que les rodean, i que descuellan por encima de todos los obstáculos que los embarazan”.⁵⁵ Tal idea entroncaba directamente con una serie de características propias del hacer pictórico académico del siglo XIX, las cuales se asocian al lugar de enunciación propio de Groot, erigiéndose como instrumento que recrea la realidad colonial. En virtud de esto, Gregorio Vásquez aparecerá retratado como un verdadero academicista, dominador de saberes tales como el manejo de la luz, la composición, o la copia al natural de la figura humana. En este último caso, Groot llegará al extremo de señalar que “probablemente” Vásquez “pagaba a algunas personas para que le sirvieran de modelo en el estudio”, tal como ocurría en las grandes academias del siglo XIX.⁵⁶ Esta perspectiva convirtió la producción visual colonial en un símil imperfecto de

55 Groot, *Noticia biográfica*, 4.

56 Groot, *Noticia biográfica*, 36.

los principios academicistas que, a pesar de ser totalmente contrarios al ejercicio pictórico colonial, fueron utilizados por los autores del siglo XIX como mecanismos de definición y análisis de la producción visual de la colonia.

En el caso de Alberto Urdaneta, esto se verá reforzado en virtud de su posición como fundador de la Academia de Bellas Artes y teórico del dibujo y la pintura, aspectos que solidificarían la definición académica de la producción visual colonial. Aquí, principios propios de la enseñanza academicista tales como el dibujo, la composición, la perspectiva o la oposición de luz y sombra se convertirían en la clave para leer y descifrar las viejas imágenes de los siglos XVI y XVII. Como producto de esto, la lectura crítica de la obra de pintores como Gregorio Vásquez terminó estructurándose a partir de elementos anacrónicos como el manejo del dibujo, la forma o el color. Asimismo, la caracterización de las obras se basó en las categorías definidas por la historia del arte del siglo XIX, lo que hizo aparecer, dentro del conjunto visual colonial, obras correspondientes a géneros entonces inexistentes, tales como el paisaje o el autorretrato. En este último caso, destaca la aproximación hecha por Urdaneta a la “Visión de Joaquín de Fiore presentando los retratos anticipados de San Francisco y santo Domingo”, obra que bajo el sesgo academicista terminó convertida en el “Autorretrato de Gregorio Vásquez presentando dos de sus obras a los padres agustinos”, lienzo que según Urdaneta “reveló el tan buscado secreto de los rasgos fisonómicos del eminentе pintor santaferéño”.⁵⁷

Guiado por el convencimiento de la existencia de un arte colonial protoacadémico, Urdaneta subvirtió aquí el contexto sacralizado y retórico al que respondía la imagen colonial, convirtiendo la representación de un milagro vinculado a las esperanzas milenaristas, en un autorretrato criticable a la luz del academicismo. Desde este marco interpretativo, el fundador de la Academia de Bellas Artes exaltó, en relación con esta obra, el valor de Vásquez como retratista, a la vez que reconoció los valores compositivos de la imagen utilizando para ello conceptos totalmente ajenos al pensamiento y el hacer del obrador colonial. La alusión al “magnífico claroscuro” de la pintura, así como a una “delicadeza” en los más finos detalles que bastan para “inmortalizar al sublime artista”, proyectaron sobre la pintura el código propio del academicismo, omitiendo así la función meramente religiosa de una imagen que debió ser compuesta a partir de una o varias estampas grabadas. Lo llamativo aquí es que la legendaria lectura de Urdaneta mantuvo su vigencia más allá de la década de 1990, cuando un estudio realizado por Marta

57 Urdaneta, “Primera Exposición anual de la Escuela de Bellas Artes”, 258.

Fajardo de Rueda reveló el yerro iconográfico.⁵⁸ Aun así, la representación del milagro de Joaquín de Fiore sigue dando pábulo a complejas interpretaciones de orden estético y compositivo, las cuales, en la misma línea de lo planteado por Urdaneta, observan la pintura como una muestra del poder artístico de Vásquez.⁵⁹

Aproximaciones de este tipo dan cuenta del impacto que la interpretación de hombres como Urdaneta y el círculo de académicos que lo acompañaban tuvieron sobre la concepción de un arte colonial definido en términos académicos. En este sentido, cabe recordar el comentario hecho por Luis Mejía Restrepo sobre Gregorio Vásquez. En una nota crítica publicada en el *Papel Periódico Ilustrado* en diciembre de 1886, Restrepo concluía que en Vásquez “campeaban” ante todo:

Una incomparable nitidez en las tintas, y una maestría en la composición verdaderamente Rafaelesca; sus carnes son frescas y transparentes; sus rostros de vírgenes suaves y blandos como la seda; sus coros de ángeles dibujados y entonados con exquisito gusto y tratados con un amor y una pureza no superadas hasta ahora, y en sus mujeres resalta la morbidez y soltura del contorno y el castísimo tinte de la entonación.⁶⁰

Aquí, al igual que en la interpretación realizada por Urdaneta, la producción visual colonial queda reducida a la caracterización propia del académico, que subordina los elementos morales y discursivos concomitantes a la pintura colonial, para dar protagonismo a rasgos como la composición, la forma o el color, adjetivos que coinciden con el “exquisito gusto” que debían contener las bellas artes.

Un caso similar se da con Roberto Pizano, quien acentuaría la caracterización establecida por sus antecesores, alimentándola con los conocimientos propios de su hacer. En consecuencia, el “Gregorio Vásquez” de Pizano ya no es solamente un genio pictórico, sino que, de la mano de esto, se presenta como un verdadero cultor del academicismo. El pintor aparece nuevamente, siguiendo el argumento de Groot, utilizando a su esposa como modelo, pero esta característica se asocia

⁵⁸ Marta Fajardo de Rueda, “Milenarismo y arte. La presencia del pensamiento de Joaquín de Fiore en la Nueva Granada”, *Palimpsestos* 4 (2004), 236-258.

⁵⁹ Un ejemplo de este tipo de inferencias se puede ver en Alfredo Montaño Bello, “La geometría y la composición perspectiva en la obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos”, en *Reflexiones sobre historia y teoría del arte*, editado por Ana María Carreira (Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2015).

⁶⁰ Luis Mejía Restrepo, “Vásquez y su obra”, en *Papel Periódico ilustrado*, t. V, 154.

ahora con un principio básico del pintor académico: la observación de la realidad. El pintor santafero se convierte así, de la mano de Pizano, en un caminante de la ciudad, un observador de los bosques y los animales, lo cual le permite alimentar la imaginación, logrando trasplantar al lienzo formas y colores que ya no hablan solo de su genio, sino también de su sensibilidad natural. El obrador colonial se transformó, en virtud del discurso histórico, en un hombre que “había ejercitado el arte como un placer”, visión irreal que llenaba de contenido estético y académico al concepto de arte colonial.⁶¹

La asunción de tal concepto, vinculada al carácter de *autoritas* encarnada por Groot, Urdaneta y Pizano, pone así en evidencia la naturaleza figurativa del discurso histórico, el cual no solo subvierte las realidades pasadas, asignándoles nuevas formas y significados, sino que a su vez convierte dichas representaciones en verdades fácticas, gracias al ejercicio de un poder/autoridad que legitima lo fabuloso convirtiéndolo en verdad. Finalmente, como sostiene Keith Jenkins, la historia, en tanto relato del pasado, nunca refleja el pasado que estudia, sino más bien el sentido que alguien, en un tiempo determinado, le otorga a esa realidad pretérita ya inexistente.⁶²

A modo de conclusión. El arte colonial hoy

El concepto de arte colonial se encuentra hoy completamente instalado como parte de la reflexión en torno a la producción visual de los siglos XVI, XVIII y XVIII. Gracias al discurso erigido en verdad por hombres como Groot, Urdaneta y Pizano, y afianzado a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, la idea de una producción visual colonial leída en términos estéticos o de arte sigue siendo un lugar común. En virtud de esto, el interés principal sobre la imagen colonial ha permanecido actualmente vinculado al campo de la historia del arte, siendo parcialmente relegado dentro del marco de la historia. En esta, el documento escrito sigue hoy reinando como fuente privilegiada, remitiendo el uso de lo visual a un segundo plano. El panorama actual del debate en torno a la producción visual colonial puede sintetizarse entonces en la presencia de dos escenarios opuestos entre sí.

El primer escenario, regido por la conceptualización propia de la historia del arte, defiende la existencia no solo de un arte colonial, sino también de una

61 Pizano, *Gregorio Vásquez*, 29.

62 Keith Jenkins, *Repensar la Historia* (Madrid: Siglo XXI, 2009), 9-10.

percepción, propia de la cultura de los siglos XVI, XVIII, XVIII, en la que el pintor se presenta como artista, mientras su obra integra la condición de arte.⁶³ Planteamientos de este tipo concuerdan, para el caso de la Nueva Granada, con el uso de conceptos derivados del modelo de clasificación estética reinante aún en las reflexiones de la historia del arte. Aquí etiquetas como “Renacimiento” o “Barroco”, criticadas ya como construcciones conceptuales de orden historiográfico,⁶⁴ siguen proyectándose de forma arbitraria como principios significantes que dan cuenta de los procesos de influencia e intercambio surgidos entre Europa y América en cuanto a la producción visual.⁶⁵

El segundo escenario, dominado por la perspectiva constructivista y ligado a las reflexiones asociadas al giro historiográfico, ha buscado demostrar el carácter meramente discursivo de conceptos como “arte colonial”. En este caso, el análisis ha girado en torno a los procesos de construcción narrativa asociados a la instauración de conceptos como “arte” o “artista”, cuestionando su uso en relación con un lugar de producción determinado.⁶⁶ Es precisamente dentro de este último campo donde se inscribe la reflexión aquí planteada, tendiente a poner en evidencia el carácter anacrónico que subyace a la idea de un arte colonial presente como objeto y como percepción mental en los siglos XVI, XVII y XVIII.

Desde una perspectiva constructivista, las páginas precedentes demuestran la manera en que los relatos históricos del siglo XIX y las primeras décadas del XX

63 Un ejemplo de esto es la reflexión planteada por Laura Vargas, *Del pincel al papel* (Bogotá: ICANH, 2012), 29-72.

64 Al respecto, pueden verse los trabajos de Peter Burke con relación al “Renacimiento” o de José Antonio Maravall en torno al concepto de “Barroco”, ver Peter Burke, *El Renacimiento* (Barcelona: Crítica, 1999) y José Antonio Maravall, *La Cultura del Barroco* (Barcelona: Ariel, 2012).

65 Un ejemplo de esto se hace evidente en la obra recientemente publicada *Historias del arte en Colombia. Identidades, materialidades, migraciones y geografías*. Tal como lo plantean sus editoras, la obra, alejándose de aquellos “volúmenes [que] buscan narrar una sola historia evolucionista que recopila diversas obras, artistas y fenómenos de lo que se ha catalogado como arte colombiano”, centra su atención en un grupo de veintiún obras, objetos y manifestaciones, frente a las cuales se hace una lectura muchas veces descontextualizada, que tiende a recordar las descripciones del formalismo reinante en la historia del arte desde finales del siglo XIX. Llama la atención aquí que, en el balance sobre la historia del arte hecha por las editoras en la introducción, no se menciona ninguno de los aportes hechos desde la historia al campo de lo visual, marginando apuestas valiosas desarrolladas en los últimos años por autores como Jaime Borja, Oscar Guarín o Constanza Villalobos. Este fenómeno da cuenta, en últimas, de la distinción entre historia e historia del arte a la que aquí se alude. Ver Olga Isabel Acosta Luna, Natalia Lozada Mendieta, Juanita Solano Roa, “Historias del Arte en Colombia: un preámbulo”, en *Historias del arte en Colombia*, XVI-XVII.

66 Un ejemplo de esto es la reflexión planteada por Jaime Borja, *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo* (Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño / Alcaldía Mayor, 2012), 24-27.

dieron forma a una significación de la imagen colonial en términos de arte. Aquí, en contracorriente de la historiografía que ha pretendido ver en el oficio del pintor colonial un arte que contó con “reconocimiento social”,⁶⁷ se demuestra el carácter erróneo de dicha apreciación, así como su vínculo con los discursos incubados en el siglo XIX. Tales narrativas modificaron de forma definitiva la situación real del obrador colonial, que convirtió su oficio manual en un arte asociado ahora a conceptos anacrónicos derivados de la epistemología academicista. Como se estableció en la primera parte de este texto, hombres como José Manuel Groot, Alberto Urdaneta y Roberto Pizano observaron el pasado colonial desde su propio presente, utilizando para ello categorías conceptuales que, si bien eran de uso común en el marco de la reflexión estética de los siglos XVIII y XIX, no poseían relación alguna con la cultura visual del periodo colonial. Gracias a esto, la vocación artesanal y retórica de la pintura de los siglos XVI y XVII terminó convertida, en virtud de la narrativa historiográfica, en un arte producto del genio de hombres como Gregorio Vásquez.

Ideas como la del “genio artístico” manifiesto en la creación visual se presentarán aquí, tal como se planteó en la segunda parte de este artículo, como mecanismos de lectura e interpretación de la visualidad colonial, lo cual reforzaría su idealización artística. Esta premisa, aunada a intenciones de corte político, presentó una directa relación con la construcción de una idea de nación concebida desde la élite con un marcado carácter europeizante. Bajo este signo la producción visual colonial no solo se convertirá en muestra de civilización, sino también en huella del legado cultural traído por los europeos al Nuevo Mundo. Esta apuesta europeizante se dio como consecuencia del encuentro de Groot, Urdaneta y Pizano con las ideas propias de la estética y el academicismo del Viejo Mundo, aspecto reforzado por el cariz eurocentrista e hispanófilo que adquiriría la política colombiana en

67 En este campo destacan las hipótesis desarrolladas por Laura Vargas Murcia quien, a partir de algunos hallazgos documentales; la autora asegura no solo que el oficio de pintor era rentable, sino también que este poseía cierto reconocimiento social. Esta idea merece, sin embargo, algunos matices. Cabe señalar, por ejemplo, que en la sociedad estamental propia del periodo colonial el reconocimiento social derivaba de elementos muy diferentes al del dinero, lo que impide trazar una relación directa entre ganancia y posición social. Al margen de esto, la promoción social en los siglos XVI y XVII se asociaba a fenómenos como la hidalguía, el honor o el linaje, aspectos que, como se verá más adelante, se veían opacados por la práctica de un oficio manual. Ver Laura Vargas Murcia, *Del pincel al Papel*, 48-49 y Laura Vargas Murcia, “Del arte de pintores”, en *Catálogo del Museo Colonial. Volumen I: Pintura* (Bogotá: Museo Colonial - Ministerio de Cultura, 2016), 71.

la segunda mitad del siglo XIX.⁶⁸ Gracias a esto, la premisa del “arte colonial”, construida progresivamente por Groot, Urdaneta y Pizano, dejaría de ser un ideal materializado narrativamente para convertirse en una verdad replicada en el periodo siguiente a la desaparición de los integrantes de este primer ciclo de las artes. Como ha señalado Carlos Rojas Cocoma, las décadas de 1950 y 1960 vieron florecer la designación de arte colonial construida entre 1850 y 1930, gracias a la obra de hombres como Gabriel Giraldo Jaramillo o Carlos Arbeláez Camacho. Estos personajes, conectados en su trasegar académico con Europa, reforzarían las ideas desarrolladas por Groot, Urdaneta y Pizano, convirtiéndolas en un lugar común en la descripción y la caracterización de la producción visual de los siglos XVI y XVII a lo largo de los últimos cincuenta años.⁶⁹ En consecuencia, la distinción de la imaginería colonial como arte sigue siendo hoy objeto de un álgido debate en el que, como ya se mencionó, historiadores e investigadores en el campo de la Historia del Arte toman partido.

Ahora bien, en el marco del debate desarrollado en torno a las posibilidades de existencia de una pintura entendida como arte en el periodo colonial, estas páginas no pretenden ubicarse como un punto final, sino más bien como una contribución tendiente a ampliar las posibilidades de interpretación de un conjunto material importante para comprender los procesos culturales asociados a la expansión imperial hispana. Tomando distancia de la posición tradicional en la que la visualidad colonial se presenta como un arte observado y caracterizado a partir de lo que Carlos Rojas denomina el “complejo sistema de la historia del arte”,⁷⁰ se busca abrir aquí una nueva perspectiva en la que reflexiones actuales como las del constructivismo y la historia conceptual sean acogidas como fórmulas para leer lo visual y su resignificación a lo largo del tiempo.

68 Como ha señalado Frederick Martínez, el contexto político de la segunda mitad del siglo XIX en Colombia estuvo dominado por una profunda vocación europeísta. Mientras el liberalismo radical dominante en la década de 1860 veía en Francia el ideal a seguir, el conservatismo de las últimas dos décadas del XIX y las primeras tres del XX vio en Inglaterra y España el mejor modelo a seguir. Esto influiría notoriamente en la proyección de un sentimiento nacionalista de corte hispanófilo, el cual influiría decisivamente sobre la entronización de la producción visual colonial como arte. Ver Frederick Martínez, *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional de Colombia* (Bogotá: Banco de la República – IFEA, 2001), 450-461.

69 Carlos Rojas Cocoma, “Tradición o revolución: La invención del arte colonial en la historiografía colombiana, en la década de 1960”, *Memoria y Sociedad* 16, n.º 32 (2012): 56-57.

70 Rojas hace alusión con esto al aparato epistemológico propio de la historia del arte que tiende a establecer un consenso en relación no solo con lo que es arte y lo que no, sino también con las causas que promueven tal designación. Ver Rojas, “Tradición o revolución”, 61.

El llamado aquí es a que historiadores y quienes se dedican al campo de la Historia del Arte se abran a nuevas posibilidades en términos del uso de fuentes no escritas, así como a la ampliación de ámbitos de interpretación que posibiliten no solo descifrar las realidades del periodo colonial, sino también entender la manera en que los hombres del siglo XIX resignificaron dichas realidades con el fin de dar forma a su propio presente. Tal como se ha demostrado en las páginas anteriores, un análisis desde el ámbito discursivo y conceptual permite revelar elementos que tienden a pasar desapercibidos, poniendo en evidencia la manera en que el relato historiográfico resignifica el pasado construyendo versiones de este adecuadas a su propio presente. Esto, en el caso de las narrativas propias del siglo XIX, concuerda con lo planteado por Hayden White, quien sostiene que, a pesar de las pretensiones científicas de los historiadores decimonónicos, sus relatos no representaron un “pasado objetivo”, sino más bien un “pasado práctico” útil a las necesidades de la comunidad o la nación.⁷¹ El caso de la aplicación del concepto “arte” a la producción visual colonial es representativo de este fenómeno, demostrando la manera en que la narrativa histórica *re-crea* el pasado generando una conexión directa entre ese pasado y las realidades propias del presente.

El concepto de arte, en este sentido, merece ser entendido en términos polisémicos que conduzcan a la diferenciación entre el arte como categoría historiográfica de orden clasificatorio y el arte como realidad histórica cambiante. En este último caso, sería inválido hablar de un arte colonial, por lo menos en los mismos términos que hombres como Groot, Urdaneta y Pizano utilizaron como referencia. Aquí es sugerible hablar de imagen o de producción visual, categorías que ya han empezado a ser utilizadas en el ámbito de la historia y el análisis discursivo de la imagen como sustitutos del problemático vocablo “arte”.⁷² Finalmente, la imagen colonial poco o nada tiene que ver con la categoría de arte que hoy empleamos, concepto erróneo en la medida en que anula la ontología propia de la imagen de los siglos XVI y XVII: ser un objeto útil destinado a enseñar valores y virtudes en medio de un contexto dominado por la retórica.

71 Verónica Tozzi y Omar Muras, “La carga ética de la figuración histórica”, en *El pasado práctico*, Hayden White (Buenos Aires: Prometeo, 2017) 12-13.

72 Al respecto, ver Jaime Humberto Borja, *Los ingenios del pincel. Geografía de la pintura y la cultura visual en la América colonial* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2021) y del mismo autor el ya citado *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada*.

Bibliografía

I. Fuentes Primarias

Publicaciones periódicas

Papel Periódico Ilustrado. Año V. Tomo V. Edición Facsimilar. Cali: Carvajal, 1979.

Documentos impresos

Arboleda, Sergio. *Las Letras, las ciencias y las Bellas Artes en Colombia.* Bogotá: Ministerio de Educación Nacional / Minerva, 1936.

Groot, José Manuel. *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada, tomo II.* Bogotá: Casa editorial de Medardo Rivas, 1890.

Groot, José Manuel. *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez de Arce i 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.

Samper Ortega, Daniel. “Roberto Pizano”. En *Biografía de Gregorio Vásquez por Roberto Pizano*, 5-22. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1936.

Pizano Restrepo, Roberto. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballoz, pintor de la ciudad de Santafé, cabeza y corte del Nuevo Reyno de Granada.* París: Camilo Bloch, 1926.

Platón. *Diálogos.* Vol. 1. Madrid: Gredos, 1981.

Ricci, Corrado. *Antonio Allegri Da Correggio: His Life, His Friends, and His Time.* Londres: W. Heinemann Publisher, 1896.

Zamora, Alonso de. *Historia de la provincia de San Antonio del Nuevo reino de Granada.* Vol. 4. Bogotá: ABC, 1945.

II. Fuentes Secundarias

Acosta Luna, Olga Isabel, Natalia Lozada Mendieta y Juanita Solano Roa. “Historias del Arte en Colombia: un preámbulo”. En *Historias del arte en Colombia. Identidades, materialidades, migraciones y geografías*, editado por Olga Isabel Acosta Luna, Natalia Lozada Mendieta y Juanita Solano Roa, 14-21. Bogotá: Universidad de los Andes, 2023.

Acosta Luna, Olga Isabel, Juanita Solano Roa y Patricia Zalamea Fajardo. “Rostros y diversidad en el Arte en Colombia”. En *Historias del arte en Colombia. Identidades, materialidades, migraciones y geografías*, editado por Olga Isabel Acosta Luna, Natalia Lozada Mendieta y Juanita Solano Roa, 29-51. Bogotá: Universidad de los Andes, 2023.

Acosta Luna, Olga Isabel. “Forming the National School of Fine Arts in Colombia. Local Desires and External Influences”. En *Academies and Schools of Art in Latin America*, editado por Oscar E. Vásquez, 65-78. Nueva York: Taylor & Francis / Routledge, 2020.

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, 3-11. Granada: Universidad de Granada, 2015.

Bayer, Raymond. *Historia de la estética*. Ciudad de México: FCE, 2014.

Betancourt Mendieta, Alexander. *Historia y nación. Tentativas de la escritura de la historia en Colombia*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2020.

Borja, Jaime Humberto. *Los ingenios del pincel. Geografía de la pintura y la cultura visual en la América colonial*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2021.

Borja, Jaime Humberto. *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño / Alcaldía Mayor, 2012.

Bozal, Valeriano. “Orígenes de la Estética Moderna”. En *Historia de las Ideas Estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. 1., editado por Valeriano Bozal, 19-31. Madrid: Visor, 2000.

Burke, Peter. *El Renacimiento*. Barcelona: Crítica, 1999.

Calvo Serraller, Francisco. *El Greco*. Madrid: Alianza, 1994.

Chicangana, Yobenj Aucardo y Juan Camilo Rojas. “El principio del arte nacional: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos interpretado por el siglo XIX”. *Historia Crítica* 52 (2014): 205-230.

Domínguez Ortiz, Antonio. *Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen*. Madrid: Akal, 2012.

Dosse, François. *La apuesta biográfica. Escribir una vida*. Valencia: Universitat de Valencia, 2007.

Fajardo de Rueda, Marta. “Milenerismo y arte. La presencia del pensamiento de Joaquín de Fiore en la Nueva Granada”. *Palimpsestvs* 4 (2004): 236-258.

Garin, Eugenio. *La Educación en Europa 1400 – 1600. Problemas y Programas*. Barcelona: Crítica, 1987.

Guarín Martínez, Oscar. “Del oficio de pintar: hacia una historia social de los pintores santafereños en el siglo XVII”. En *El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*, compilado por Constanza Toquica, 13-31. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2008.

Guillén Berrendero, José Antonio. *La edad de la nobleza. Identidad nobiliaria en Castilla y Portugal (1556 – 1621)*. Madrid: Polifemo, 2012.

Huertas Sánchez, Miguel. *Del costumbrismo a la academia. Hacia la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes*. Bogotá: Ministerio de Cultura / Museo Nacional de Colombia, 2014.

Jaramillo Uribe, Jaime. *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. Bogotá: Planeta, 1996.

Jauss, Hans Robert. *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península, 1976.

Jenkins, Keith. *Repensar la historia*. Madrid: Siglo XXI, 2009.

Koselleck, Reinhart. *Historias de Conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Madrid: Trotta, 2012.

Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 2012.

Martínez, Frederick. *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional de Colombia*. Bogotá: Banco de la República – IFEA, 2001.

Mejía, Sergio Andrés. *El pasado como refugio y esperanza. La Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada de José Manuel Groot*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2009.

Mendiola, Alfonso. “El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado”. *Historia y Grafía* 15 (2000): 181-208.

Montaño Bello, Alfredo. “La geometría y la composición perspectiva en la obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos”. En *Reflexiones sobre historia y teoría del arte*, editado por Ana María Carreira, 41-59. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2015.

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

Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1980.

Rojas Cocoma, Carlos. “Tradición o revolución: La invención del arte colonial en la historiografía colombiana, en la década de 1960”. *Memoria y Sociedad* 16, n.º 32 (2012): 54-69.

- Sánchez Vásquez, Adolfo. *Antología textos de Estética y Teoría del Arte*. Ciudad de México: UNAM, 1978.
- Siracusano, Gabriela y María Maier. “Del obrador al laboratorio, la biblioteca y el archivo. Una arqueología del hacer artístico”. En *Arte americano: contextos y formas de ver. Terceras Jornadas de Historia del Arte*, coordinado por Juan Manuel Martínez Silva, 71-76. Santiago: RIL, 2006.
- Soriau, Etienne. *Diccionario AKAL de Estética*. Madrid: AKAL, 1998.
- Tatarkiewicz, Wladislaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Técnos, 2001.
- Tozzi, Verónica y Omar Muras. “La carga ética de la figuración histórica”. En *El pasado práctico*, Hayden White, 11-18. Buenos Aires: Prometeo, 2017.
- Vargas Murcia, Laura Liliana. “Del arte de pintores”. En *Catálogo del Museo Colonial. Volumen I: Pintura*, 67-83. Bogotá: Museo Colonial – Ministerio de Cultura, 2016.
- Vargas Murcia, Laura Liliana. *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552 – 1813)*. Bogotá: ICANH, 2012.
- Vázquez, Oscar E. “Introduction”. En *Academies and School of Art in Latin América, 1-14*. Nueva York: Taylor & Francis / Routledge, 2020.
- Vizcaíno Villanueva, María Ángeles. *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005.
- Zalamea, Patricia. “En diálogo con un mundo antiguo: las pinturas de las casas coloniales de Tunja en el marco de un Renacimiento global”. *Historia y Sociedad* 36 (2019): 161-194.