



{ La voz baja de Felicianana

Resumen

Se reconstruye la historia de Felicianana Vásquez Bernal, supuesta hija del pintor colonial colombiano Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Primero, se plantean elementos del discurso dominante en el arte colombiano, dentro del cual Vásquez es tenido como la figura con la que arranca la historia del arte nacional, lo que hace de su obra una «voz alta» del arte. Después se analiza críticamente cómo los relatos referentes a este artista contribuyen a consolidar la condición de subalternidad de la población indígena, mestiza, femenina, pobre, etc., y cómo la obra

y los relatos biográficos sobre él son excluidos o instrumentalizados para conformar un coro de «voces bajas» de la historia del arte. Finalmente, se propone escuchar la voz baja de Felicianana Vásquez Bernal en rumores y menciones someras a ella, buscando imaginar su rostro, su voz, su carácter y elementos de su estilo.

Palabras clave: Felicianana Vásquez, Gregorio Vásquez De Arce y Ceballos, Arte, Colonia, decolonialidad, estudios subalternos.

Ricardo Toledo Castellanos

Departamento de Artes Visuales
Pontificia Universidad Javeriana,
Bogotá, Colombia

CORRESPONDENCIA AL AUTOR
rtoledo@javeriana.edu.co

INFORMACIÓN DEL ARTÍCULO
Recibido: 25.01.2019.
Aceptado: 28.02.2019.

• Para citar este artículo • To cite this article • Para citar este artículo
Toledo, R. (2019). La voz baja de Felicianana. {Común-A}, 3(1), 19-57.

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de Creative Commons 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), la cual permite su uso, distribución y reproducción de forma libre siempre y cuando el o los autores reciban el respectivo crédito.



Felician's Low Voice

{Abstract}

This paper recreates the life of Felician Vasquez Bernal, the alleged daughter of Colombian colonial painter Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. It describes the elements of the dominant discourse in Colombian art, within which Vasquez is regarded as the genesis of art history in the country, making his works “speak loudly” in the art world. It then critically analyses how the discourse around this artist contributed to consolidating the subservience of the indigenous, mestizo, feminine and poor populations, among others, and how his work and the biographies written about him are excluded or instrumentalized to form a chorus of “low voices” within the history of art. Finally, it proposes that we listen to the “low voice” of Felician Vasquez Bernal’s, in the rumors and brief mentions of her, seeking to imagine her face, her voice, her personality, and the elements of her style.

Key words: Felician Vásquez, Gregorio Vásquez De Arce y Ceballos, Colony, Subaltern Studies.

A voz baixa de Felician

{Resumo}

Neste trabalho, reconstrói-se a história de Felician Vásquez Bernal, suposta filha do pintor colonial colombiano Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Em primeiro lugar, são apresentados elementos do discurso dominante na arte colombiana, dentro do qual Vásquez é tido como a figura com a qual a história da arte nacional começa, o que faz de sua obra uma «voz alta» da arte. Em seguida, é analisado, criticamente, como os relatos referentes a esse artista contribuem para consolidar a condição de subalternidade da população indígena, mestiça, feminina, pobre etc., e como a obra e os relatos biográficos sobre ele são excluídos ou instrumentalizados para conformar um coral de «vozes baixas» da história da arte. Finalmente, é proposto escutar a voz baixa de Felician Vásquez Bernal em boatos e menções superficiais a ela, a fim de imaginar seu rosto, sua voz, seu caráter e elementos de seu estilo.

Palavras-chave: Felician Vásquez, Gregorio Vásquez De Arce y Ceballos, Cólônia, decolonialidade, estudos subalternos



Estatismo y élite

Desde el punto de vista de los discursos más institucionales, y sus correlatos históricos, el arte suele aparecer como un valor conexo al tipo de vida que pueden disfrutar ciertos individuos privilegiados de la sociedad, los cuales expresan o ven expresarse en este su bienestar económico, alto nivel educativo y, asimismo, un supuesto «buen gusto» y «refinamiento sensible». Esta visión se afianza en un fenómeno típico de la tradición de Occidente: dado que la producción de una obra de arte, a lo largo de la historia, ha exigido el esfuerzo de personas altamente preparadas y el gasto de cantidades importantes de riqueza, su posesión, disfrute y comprensión han sido privilegios de las élites. Más específicamente, a partir de la modernidad, el círculo de legitimación del arte como un valor de distinción ha estado compuesto por una élite social, académica, comercial y profesional que ha producido las condiciones de validación, los parámetros de calidad y el ciclo de producción, recepción y posesión de las obras de arte, que el sociólogo Pierre Bourdieu llamó «campo del arte» (1990, p. 169). En tanto discurso, la historia del arte ha sido desarrollada a partir de las matrices espaciotemporales de la llamada «historia universal», gestada en los centros políticos, económicos y culturales del primer mundo.

El historiador indio Ranahit Guha (2002) llamó «estatismo» a la estructura epistémica, subyacente en la historia, que ha promovido

la naturalización de la servidumbre y la aceptación o la defensa del orden del dominio político residual de etapas coloniales. El estatismo —expone Guha— hizo emergencia en la Europa del Renacimiento y fue base de una expansión colonial (externa) y de una expansión hegemónica (interna) del dominio de Europa Occidental.

Por un lado, la *expansión colonial* de los estados europeos buscó asimilar nuevos territorios a sus fines, mediante la explotación y el dominio. Ya Marx (1867/2000, p. 197) había denunciado que la expansión colonial es un componente esencial para comprender las dinámicas de la acumulación por expropiación, la cual conduce a la enajenación de los territorios y los seres, potenciada por el distanciamiento de las regiones de explotación de las de consumo, que en su desarrollo ha hecho viable económica y moralmente la instrumentalización del otro en la forma de colonialidad.

Por otro lado, la *expansión hegemónica* suscitó, al interior de los estados europeos y sus colonias la asimilación de la totalidad de la población, absorbiendo su fuerza de trabajo e instancias de la vida como el descanso, la afectividad y el sexo a los fines de las élites socioeconómicas. Según la investigación del filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez

(2010), las políticas coloniales de territorio del imperio español, en busca de control del espacio y los pobladores de las colonias, promovieron su conversión «en una cualidad objetiva, mensurable (...) mediante una estricta reglamentación de todos sus flujos» (pp. 230 y 248). Como lo hace evidente el sociólogo peruano Aníbal Quijano (2007), desde el siglo XVII el control estatista colonial requirió la producción de vectores de localización (estriamiento) para formalizar la hegemonía desde una base epistemológica

que daba cuenta de las necesidades cognitivas del capitalismo: la medición, la cuantificación, la externalización (objetivación) de lo cognoscible respecto del concedor, para el control de las relaciones de las gentes con la *naturaleza*, y entre aquellas respecto de esta, en especial de la propiedad de los recursos de producción. (p. 94)

La colonialidad no es un accidente; todo lo contrario, es constitutiva de la consolidación del patrón mundial de poder capitalista, al incorporar de manera hegemónica prácticamente todo ámbito de la vida íntima y social de los territorios, tal como lo expone Quijano (2007):

Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social. (p. 93)

Este patrón impuso en gran parte de Asia, África, Oceanía y América Latina un orden que concentró enormes esfuerzos en la extracción de materiales; llevó a la servidumbre una gran parte de población, e invalidó otras formas de saber extrañas a su dominio racional centrado en la escritura. Esta orientación estructural, continúa Quijano (2007), naturalizó

las experiencias, identidades y relaciones históricas de la colonialidad y de la distribución geocultural del poder capitalista mundial. Ese modo de conocimiento fue, por su carácter y por su origen eurocéntrico, denominado *racional*; fue impuesto y admitido en el conjunto del mundo capitalista como la única racionalidad válida y como emblema de la *modernidad*. (p. 94)

Luego de su emergencia, con el posterior ascenso de la burguesía moderna, la hegemonía colonial se ha reforzado mediante el vínculo entre estatismo e historia. Tal como lo expresan recientemente historiadoras feministas como Linda Nochlin (2007), los relatos de la historia del arte no son menos parciales que los históricos en general. A medida que se ha consolidado el orden productivo de la modernidad capitalista, también ha desarrollado un orden valorativo de la significación social de la producción artística, haciendo de su posesión, disfrute y comprensión, señal y privilegio del rango social de las élites estatistas.

La hegemonía epistemológica del dominio occidental, blanco, adulto, masculino, patriarcal, «inconscientemente aceptado como el punto de vista del historiador del arte, puede resultar y resulta de hecho, inadecuado no solamente al considerar cuestiones morales y éticas o por su elitismo, sino por razones únicamente intelectuales» (Nochlin, 2007, p. 17), ya que esta prerrogativa, lo subraya la también la historiadora feminista Griselda Pollock (2007), margina *lo otro* (en este caso lo femenino) en tanto productor de pensamiento, y lo absorbe como punto de diferenciación que debe ser estudiado, situación de subalternidad epistémica, junto a lo indígena, lo negro, lo popular, etc. Al igual que nunca

parece necesario decir «artista blanco», «artista heteosexual», «nunca decimos hombre artista o arte de los hombres; simplemente decimos arte y artista» (Pollock, 2007, p. 52). Desde una perspectiva resistente, el historiador y teórico de arte paraguayo Ticio Escobar (2011) identifica la relación existente entre la colonialidad y la hegemonía, en el caso de ese «otro» que es, desde el modelo de oposición centro-periferia, el arte latinoamericano:

Enunciada desde el lugar del centro (el llamado “primer mundo”), la periferia (o el “tercer mundo”) ocupa el lugar del otro. Este significa el inevitable costado oscuro del *yo* occidental: la copia degradada o el reflejo invertido de la identidad ejemplar. Según esta perspectiva, el *otro* no representa la diferencia que debe ser asumida, sino la discrepancia que habrá de ser enmendada: no actúa como un *yo* ajeno que interpela equivalentemente al *yo* enunciator, se mueve como el revés subalterno y necesario de este. (p. 40)

Es así que historiadores como Nochlin (2007) insisten en que debemos considerar cómo el discurso histórico ha sido dominado tácitamente por la subjetividad del hombre blanco,

en «una en una serie de distorsiones intelectuales que deben ser corregidas para lograr alcanzar una visión más adecuada y precisa de las situaciones históricas» (p. 18). En el centro de esas distorsiones, que Nochlin invita a corregir, se encuentra la estructura epistemológica que hace «históricos» únicamente aquellos hechos en los que la élite dominante se ha involucrado, en términos de Guha, la «voz alta» del discurso estatista, colonial y hegemónico; y, a su vez, la visión de los subalternos periféricos como instrumentos que, determinados instintivamente u obligados por las circunstancias, cooperan con los fines de las élites (tanto estatales como revolucionarias), para conformar las «voces bajas» de la historia.

Con el término *subalternidad* Guha se refiere a una fuerza social que diferencia a la población local (en tanto sujetos no conscientes de su papel histórico ni de los fines de las movilizaciones históricas) de la élite colonial (2002, pp. 41-42). Ocurre, sin embargo, que algunos sujetos subalternos en ciertos contextos han formado parte de la élite, mientras que en otros (por ejemplo, en el caso de la India colonial) las burguesías locales que dominaban en las provincias eran subalternas de las élites nacionales o extranjeras.

Investigaciones como la del pedagogo del arte colombiano William Vásquez han puesto en debate las formas en que la modernización (instaurada como base teleológica) guió, a partir de finales del siglo XIX, un punto de quiebre en la política estatal colombiana, que «abandona el proyecto del progreso por la enseñanza y acumulación de saber de la técnica y la industria, y se acoge el de la enseñanza de las Bellas Artes, propiciadoras de civilización y de progreso de espíritu» (2014, p. 58).

La historia del arte produce subalternos que hablan en voz baja: el arte de los indígenas, los campesinos y mestizos; los esclavos africanos y sus descendientes, las mujeres y otras subjetividades instrumentalizadas. El discurso dominante en el arte colombiano, dentro del cual Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos es tenido como la figura con la que arranca la historia del arte nacional, hace del relato de su vida y obra una *voz alta* del arte, dentro de la cual indios, mestizos, negros, mujeres, son instrumentalizados o excluidos para conformar un coro de *voces bajas* tanto de la vida política y social como del desarrollo artístico de la época colonial.

A continuación, siguiendo la invitación de posturas críticas como las abiertas por estudios subalternos que propone Ranahit Guha

(2002) y grupos de debate como el feminismo y el giro decolonial, inclinaremos la cabeza para escuchar la voz baja de Feliciano Vásquez Bernal en los rumores y en los discursos y testimonios que se refieren a ella. Trataremos de pensar cómo era su rostro, su voz, su personalidad; buscaremos momentos de su vida y elementos del estilo de su trabajo artístico.

La voz alta del arte colombiano

Como ha ocurrido con la mayoría de los relatos históricos que se generan y promueven institucionalmente (centros educativos, museos, discursos políticos), la historia oficialmente aceptada de Colombia presenta como sus protagonistas a personajes de las élites, como conquistadores, reyes, virreyes, oidores, militares de alto rango, caudillos, criollos ilustrados, intelectuales o políticos. Esta tradición histórica ha visto en los criollos a los verdaderos fundadores de la cultura y el arte nacionales y, asimismo, a los protagonistas de su posterior proyecto de desarrollo histórico. La historia del arte colombiano, inmersa en la ideología elitista, atribuye a la producción simbólica y expresiva indígena el lugar de una prehistoria desordenada, así como a los

cuadros y estampas doctrineros, traídos por los conquistadores y los primeros misioneros católicos, el papel de primeras obras de arte que llegaron al país.

La base discursiva de la historia del arte colombiano comenzó a ser escrita a partir de la segunda mitad del siglo XIX, en relatos biográficos sobre obras de arte y artistas activos en los siglos XVI, XVII y XVIII. Algunos inventarios incluyen cuadros, custodias, tallas, altares y otros objetos doctrineros, decorativos o suntuarios (presentes en iglesias, colecciones privadas y otros espacios de acumulación) y comentarios críticos sobre las primeras exposiciones públicas de arte.

Los inicios de la historiografía del arte colombiano están marcados por esa condición elitista que constituye la voz alta del gusto académico (derivado de los valores del Renacimiento, el neoclasicismo y el romanticismo) de las élites que instauraron los inicios del campo del arte. En los relatos históricos y biográficos escritos a finales del siglo XIX y comienzos del XX el arte del periodo colonial es entendido como el despertar de la barbarie con que vivían los indígenas; por esto es visto como el origen de cualquier desarrollo artístico posterior.

Estos primeros estudios escritos sobre arte representaban el gusto ideal del círculo social dominante del país (compuesto por criollos descendientes de las familias cuyo prestigio y riqueza habían sido consolidados durante la etapa colonial) y restaban credibilidad a los comentarios de quienes no hubieran formado su gusto en condiciones parecidas. Los autores de estos textos (como José Manuel Groot —Bogotá, 1800-1878—; Roberto Pizano —Bogotá, 1896-1929—; Luis López de Mesa —Donmatías, Antioquia, 1884-Medellín, 1967—; Coriolano Leudo —Bogotá, 1866-Villeta, Cundinamarca, 1957—, entre otros), formaban parte de la minoría que tenía cierto grado de instrucción y conocimientos en asuntos artísticos gracias a las lecciones de maestros extranjeros o en instituciones de países como España, Francia o Inglaterra (donde además recibieron educación de acuerdo a valores de la ilustración europea).

En 1841, durante la Primera Exposición Moral y de la Industria (en el gobierno del general Pedro Alcántara Herrán), fueron exhibidos objetos y productos representativos del avance industrial que había en el país y, junto a estos, una exposición de cuadros en la que sobresalían las obras de Francisco Javier Matiz y Luis García Hevia (discípulo y amigo del embajador de Francia Jean Baptiste

Louis Gros, a su vez hijo del pintor neoclásico Jean Antoine Gros). Luego de esta, la primera gran exposición artística (con 1200 obras), que suscitó gran cantidad de comentarios escritos especialmente en los periódicos, fue la Primera Exposición Anual de Pintura, Escultura, Arquitectura, Grabado, etc., de 1886 organizada por Alberto Urdaneta (1845-1887), fundador y director de la Escuela de Bellas Artes.

A partir de la exposición de 1886, el pintor criollo Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos ocupa el destacado lugar de máximo representante del arte colonial y el de primer artista nacional (la exposición exhibió 60 obras de Vásquez. Según el catálogo realizado por Roberto Pizano y Pablo Argaez,¹ publicado en 1934, es de 403 pinturas; en 1985 Francisco Pizano de Brigard y Fernando Restrepo Uribe catalogaron 50 pinturas más)². La exposición fue parte de un proyecto estatal que se propuso «á más de revelar civilización y adelanto, contribuirá poderosamente á hacer conocer tesoros hasta hoy los más de ellos ocultos y á desarrollar el gusto artístico en Colombia» (Sic.) (Urdaneta, citado

por Chicangana-Bayona & Rojas, 2014, pp. 211-212).

Muy recientemente, el historiador contemporáneo Yobenj Chicangana (Chicangana-Bayona & Rojas, 2014) hace visible que Urdaneta, tanto en sus escritos (en el *Papel Periódico Ilustrado* y la *Exposición de la Escuela de Bellas Artes*) como en los grabados que publicaba (dedicados a figuras como Gonzalo Jiménez de Quesada y Vasco Núñez de Balboa), estaba interesado en la construcción de un relato histórico para Colombia en el que, a la vez que se veneraba el pasado colonial y el periodo de la Independencia, «se rechazaron el pasado inmediato y el presente, en función de unos principios políticos y religiosos, dando forma a ideales nacionales que terminaron por glorificar personajes como Simón Bolívar, pero también como Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos» (p. 215). Esta actitud da cuenta de la fuerte dependencia ideológica eurocéntrica (que no fue superada por los criollos y sus descendientes luego de las guerras de independencia) en el trazado del proyecto nacional.

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos nació en Santafé de Bogotá el 9 de mayo de 1638, hijo de Bartolomé Vásquez de Arce y María de Ceballos (ambos criollos de Santafé); hizo

1 El catálogo aparece publicado en Academia Nacional de Bellas Artes (1934).

2 Véase los anexos de Pizano (1985).

sus primeros estudios en los colegios Seminario de San Bartolomé y Gaspar Núñez. Fue aprendiz de pintura en el taller de los Figueroa (Gaspar de Figueroa),³ del cual fue expulsado en 1660. Su primera obra firmada es de 1657, la última de 1710.

Vásquez fue un pintor bastante solicitado para realizar por encargo pinturas que necesitaban iglesias, conventos y algunas casas de familias prestantes. Entre sus obras reconocidas están los cuadros de la Capilla del Sagrario de Bogotá (1600-1700); *La Virgen con el Niño y Santa Ana* (1669) y *El Purgatorio* (1670) de la iglesia de Funza; *El Juicio Final* de la iglesia de San Francisco (1673); *El Calvario* y *La Predicación de San Francisco Javier* para la Iglesia de San Ignacio (1697); *La entrega de dos de sus obras a los padres agustinos* (ca. 1680-1690); *San Agustín* (1710, actualmente en el Museo de Arte Colonial) y el *Retrato de don Enrique de Caldas Barbosa* (1698, actualmente en el Colegio de Nuestra Señora del Rosario). En 1665 contrajo matrimonio

con Jerónima Bernal Esguerra, matrimonio del cual nacieron dos o tres hijos.⁴

El pintor, su esposa, sus hijos y su hermano Juan Bautista conformaron su taller. En 1701 Vásquez fue puesto prisionero, al parecer por formar parte del grupo que secundó el rapto de María Teresa de Orgaz por su amante el oidor Bernardino Ángel de Issunza, suceso que puede haber desencadenado la ruina económica al pintor. Según la biografía de Vásquez escrita por Groot, luego de enloquecer, murió en Santafé de Bogotá en el año de 1711. Dice Groot en el mismo texto: «En el convento de Santo Domingo hay un cuadro del martirio de San Crisanto que tiene el nombre de Vásquez y el año de 1675, con otra inscripción más abajo, y de otra letra, que dice: comulgó, enloqueció y murió: año 1711» (p. 11); el cuadro con dicha inscripción no ha sido hallado.

3 Gaspar de Figueroa fue discípulo de su padre Baltasar de Figueroa «El Viejo», y en su taller se formaron sus hijos Baltasar «El Joven» y Nicolás, también Juan Bautista Vásquez (hermano de Gregorio), Gregorio Vásquez y Gregorio Carballo de la Parra.

4 Según la versión de los historiadores José María Restrepo Sáenz y Raimundo Rivas (anexo genealógico de la edición de Villegas Editores de la biografía de Vásquez —véase nota 5—), sus hijos fueron: Diego (1667), Feliciano (1675) y Pedro (1683). Según la versión de Francisco Gil Tovar (1980), fueron dos hijos: Bartolomé Luis y Feliciano.

Establecen Chicangana y Rojas (2014) que el hito de la exposición de Bellas Artes creó, en torno a Gregorio Vásquez,

una atmósfera de admiración excesiva, en la que el pintor surgió como un prohombre, como un héroe, como un genio que glorificó el “arte nacional”. La misma propuesta de la exposición planteaba claramente a la escuela de Bellas Artes, fundada por Urdaneta, como la institución heredera de las artes nacionales, y la obra de Vásquez se constituyó como la prueba, como el vestigio de un principio fundacional de las artes y de la cultura de la República. (p. 226)

Al afirmar a Vásquez como principio fundacional del arte nacional fue negada la existencia de algún tipo de arte —y, por ampliación, manifestación cultural— que valiera la pena reseñar y continuar antes de él y, a la vez, se consolidó con el ejemplo de su talante una metodología de enseñanza basada en la imitación de modelos de gusto europeos que regiría el espíritu de las bellas artes. Asimismo, la *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Ceballos*, de José Manuel Groot (1859), primera biografía de Vásquez, dice responder al deseo «de que no se pierda para el país la

memoria de un artista célebre cuando tan escasos han sido nuestros progresos en las bellas artes». Groot advierte a sus lectores que «las noticias de las que se compone esta biografía son tradicionales» (p. 5), es decir, orales; testimonios recogidos por el mismo historiador entre testigos (de edad avanzada) indirectos de los hechos y descendientes de conocidos del pintor. El relato de Groot contó también con la mención que en 1669 el padre Zamora hizo sobre el pintor en una relación de los cuadros de la capilla Del Sagrario, y una transcripción de la partida de bautismo de Vásquez.

Según Groot la obra de Vásquez es una de las poquísimas cosas que valía la pena incluir como inicio de una historia del arte nacional que estuviera a la altura de los referentes europeos, con los cuales lo compara a lo largo de su escrito, al tiempo que exalta los elogios que recibió de viajeros europeos. En numerosos apartes del texto de Groot se hace evidente dicha actitud:

Correggio granadino. (p. 9)

Se diría que Vásquez tuvo la misma idea que Robusti [Tintoretto] en su San Marcos librando al esclavo. (p. 16)

Observando esto [*La cena Eucarística*] el señor Mark, vicecónsul inglés e inteligente en pintura, me decía que le era difícil creer que estas pinturas no fueran traídas de Europa, que Vásquez no hubiera sido europeo. (pp. 16-17)

Tuve el gusto de mostrar esta pintura [*San Agustín*] al señor Jouffroy, actual secretario de la legión francesa y conocedor en pintura, quien la ha admirado como una obra maestra. (p. 20)

Este cuadro [*Dalila cortando el pelo a Sansón*] se diría que era de la escuela flamenca. (p. 22)

En el año de 1802 visitaba el barón de Humboldt el convento [de Santo Domingo], y habiéndolo introducido los padres a esa sacristía, quedó admirado al ver el cristo, y les preguntó de dónde habían adquirido ese cuadro tan bueno. Se le dijo que era de Vásquez y aún no lo creía [...] también mereció este cuadro el aplauso del barón Gros. (p. 24)

Este cuadro [San Pedro y Malco] presenta un conjunto maravilloso, y para mí tengo que no lo habría hecho mejor Van Dyck. (p. 33)

Como es resaltado recientemente por Chicangana y Rojas (2014), el biógrafo estructuró los datos de la vida de Vásquez,

estableciendo referentes y paralelos con vidas ejemplares de maestros y artistas europeos del Renacimiento, quienes constituían los modelos de lo que debía ser un artista, por lo menos, desde la perspectiva de los intelectuales eruditos de la Nueva Granada de mediados del siglo XIX. (pp. 207-208)

El estatismo del discurso de Groot es indisoluble de la posición social privilegiada que ocupaba el escritor, heredada de la Colonia y fortalecida durante la Independencia. Groot era miembro de una familia centralista que apoyó a Antonio Nariño; había tenido por maestros a Manuel del Socorro Rodríguez, Mariano Hinojosa y José María Triana, y fue fundador de una «casa de educación» (1828). Tanto en las ideas como en el gusto hace manifiesto su menosprecio por lo que el territorio y el pasado locales podrían aportar al desarrollo del arte; Groot se refiere con desprecio al contexto local, en el que se desempeñó Vásquez:

Pintaba Vásquez en una sociedad sin gusto ni ideas, y solo en fuerza de su

genio pudo llegar al grado de perfección que admiramos en sus obras de primer orden, las que hacía cuando trataba con gentes entendidas y que le pagaban bien. (p. 19)

La visión estatista y elitista de Groot es emulada, 67 años después, por Roberto Pizano (1926/1929) en su biografía de Vásquez: «abandonado a su propio impulso, en el lugar más apartado del mundo, alcanza el acento de la pintura española, a la cual la suya se asimila tanto por el carácter como por el aspecto» (p. 33).⁵

Los relatos de estos dos autores se refieren a Santa Fe de Bogotá como un contexto social y culturalmente precario: el «lugar más apartado del mundo [donde el pintor se encontraba] abandonado [en] una sociedad sin gusto y sin ideas». Por lo anterior, la apreciación de la estatura histórica y artística de este se basa en la superación que supo hacer del contexto propio para invocar la Europa perdida. En estos relatos hay una escueta

5 Se trata del texto fuente del cual la edición de Villegas Editores es la segunda edición, salvo en el caso de los anexos y apéndices, el texto citado es esta primera edición. Las referencias a este texto aparecen entre paréntesis, al lado de la cita, con el apellido del autor y los números de páginas.

voz alta que encuentra en la obra de Vásquez el mérito de superar la distancia periférica (de Europa), asimilarse satisfactoriamente al «acento» español, emulando los referentes estéticos del gusto hegemónico. Pizano además ve en el régimen colonial la salvación moral que redimió a Colombia de la barbarie; desde su punto de vista, el arte colonial debería «considerarse como uno de los más excelentes frutos del germen de civilización que España llevó a América: es una muestra fiel del adelanto moral alcanzado en las colonias, que, juntamente con el descubrimiento, constituye la más grande gloria de España» (p. 34).

Pizano recogía en su biografía de Vásquez la tradición iniciada atrás en la *Noticia Biográfica* de José Manuel Groot. Pizano era miembro de una familia de la élite bogotana, heredera del linaje colonial europeo; fue artista y erudito, educado artísticamente en algunas academias francesas y titulado maestro en la escuela de San Fernando de Madrid. Fue también la cabeza de una facción institucional y conservadora del medio artístico colombiano, representada por la Sociedad de Embellecimiento y el Círculo de Bellas Artes (contraparte de la Academia Nacional de Bellas Artes). Este pintor y escritor fue defensor acérrimo del academicismo tradicional (como

el Renacimiento y el arte neoclásico-romántico) que pudiera ser un medio para la ilustración estética y el «adelanto moral» de toda la humanidad; por eso al final de su biografía de Vásquez lamenta: «¡Trágico destino el de Vásquez! Dotado de todas las cualidades del genio, pero aislado en un medio semibárbaro, tocóle a él adivinar hasta los principios de su arte, que en otras partes eran de dominio común» (Pizano, 1926, p. 134).

Escuchamos en Groot y Pizano la voz alta de la élite, convencida de la validez universal de los principios artísticos y estéticos que emanaban de las instituciones más académicas de Europa. No obstante, las buenas intenciones de Groot y Pizano, las biografías escritas por estos dos autores pretendían sustentar en Vásquez los principios que, desde el punto de vista de las élites de finales del siglo XIX y comienzos del XX, debían regir el desarrollo del arte colombiano y aún siguen estableciendo parámetros de calidad artística y valor histórico en muchas instituciones artísticas colombianas:

- Reflejar los valores formales y representativos del arte, iniciados en el Renacimiento y desarrollados a lo largo de los tres siguientes siglos en Europa.

- Responder satisfactoriamente a los requerimientos del gusto hegemónico impuesto por la expansión colonial de los estados europeos, tomando en cuenta el criterio de juicio del espectador europeo para establecer el mérito artístico alcanzado por el arte nacional.
- Trascender las condiciones y los aportes que el contexto local proponen al arte y afiliarse a la tradición clásica occidental.

La voz alta del colonialismo artístico presente en estos relatos es el eco de quien el hombre ilustrado del siglo XIX (Groot) y el cosmopolita, viajero y erudito del comienzos del siglo XX (Pizano) veían como protagonista natural de la historia de América: el funcionario, colonizador, evangelizador o viajero; un sujeto hombre, adulto, blanco, patriarcal, europeo. Este tipo de historia del arte invoca algunas veces sujetos subalternos como negros, mestizos, indios, niños, indígenas y mujeres en la medida en que participan de la creación artística como instrumentos que facilitaron el trabajo del artista. Los sujetos instrumentales hablan en voz baja en estos textos; su conciencia, su gusto y su visión son casi inaudibles. Probemos, a continuación, escuchar algo de lo que estos relatos dejan filtrar del pensamiento de estos otros sujetos.

La voz baja de lo local

Los textos de Urdaneta, Groot y Pizano rodean la vida de Vásquez de otros sujetos que participan o cooperan, como instrumentos, en el desarrollo artístico y la vida práctica del pintor: esclavos negros, indígenas y mujeres (se puede suponer la relación del pintor con mestizos, pero no hay una sola mención en los dos relatos).

Groot menciona a los indígenas como seres salvajes que no tenían ni cultura ni ley ni arte; seres que España había venido a salvar del atraso. Pero le sirven al escritor de contraste, exaltando como brote de genialidad la forma como el pintor pudo ignorarlos:

En un país de América recién descubierto; recién conquistado a los salvajes, y en una ciudad pobre y metida en el último rincón del país; cuando todo estaba por crear; sin artes, sin letras, sin gusto, sin modelos para formarlos; sin gloria; sin espíritu de nacionalidad. (p. 36)

Desde una posición divergente, en 1963, Luis Alberto Acuña (también pintor e historiador del arte colombiano y uno de los fundadores

del grupo Bachué)⁶ desvirtúa estas apreciaciones como conjeturas más o menos gratuitas y difícilmente sostenibles a la luz de documentos. En el epílogo a la publicación de textos sobre Vásquez en la que estaban reunidos los textos de Pizano y Groot, entre otros, refiriéndose directamente a las aseveraciones de estos dos autores, comenta:

Cuando en 1638, precisamente un siglo después de fundada, nace en Santafé Vásquez Ceballos, la ciudad ha crecido armoniosa y mesuradamente; pero lo que la hace importante entre todas las del Nuevo Reino de Granada (...) es la calidad de sus instituciones y lo notable de su cultura. (Acuña, 1963, pp. 175-176)

Tomemos en cuenta que Pizano también se había referido al ambiente de la Santafé en tiempos de Vásquez como «un medio

6 El grupo Bachué, del que formaron parte Acuña, Rómulo Roza, Luis B. Ramos, Ramón Barba, Josefina Albarracín, Hena Rodríguez, Darío Samper, promovía lo local, con acento en las huellas indígenas y mestizas, y la crítica al europeísmo dominante en los círculos artísticos; en 1930 declararon: «El europeísmo prácticamente ha fracasado. Solo nos queda una orientación hacia nosotros mismos, hacia la tierra; un único remedio; ser nosotros...» (*Cuaderno del Bachué*, 1930, p. 10).

semibárbaro», en el que Vásquez «tuvo que adivinar los principios de su arte». Acuña presenta como contraargumentos los siguientes hechos de treinta o cuarenta años antes del nacimiento de Vásquez:

El quiteño Fray Pedro Bedón y el italiano Angelino Medoro, habían trabajado en Bogotá y dejado aquí, especialmente en el templo y convento de Santo Domingo, obra tan abundante como meritoria. Por los años de 1630 a 1640 un innominado lego franciscano esculpía la ingente obra que decora el presbiterio del templo de su orden. (Acuña, 1963, p. 176)

Anota también cómo en el barrio Las Nieves había varios talleres y casas de plateros, decoradores y pintores como García de Ascucha (platero), Antonio Acero de la Cruz (pintor) y el mismo Baltasar de Vargas Figueroa. Desmiente la afirmación que hace Pizano de que Vásquez haya tenido que inventar los principios de su obra, argumentando cómo Baltasar de Figueroa había enseñado a su hijo y este a sus discípulos (entre ellos Vásquez) principios sobre preparación de materiales y otros recursos técnicos que «no era mucho, en verdad, pero sí suficiente para servir de seguro fundamento a quien poseyese

inventiva, sensibilidad e imaginación» (Acuña, 1963, p. 176).

Pero el punto más digno de réplica en las afirmaciones de Groot y Pizano sobre el ambiente de la Santafé de tiempos de Vásquez es el uso de calificativos como «idólatras», «salvajes» (o semisalvajes) y «bárbaros». El menosprecio por la cultura indígena se hace notorio a lo largo de todo el texto. En un aparte, refiriéndose a ciertos elementos paganos presentes en las celebraciones y procesiones católicas como las procesiones de cosecha, Pizano (1926) dice lo siguiente: «Los indios idólatras ofrendaban a sus divinidades, en medio de descomunales orgías, los frutos de la tierra» (p. 120).

Según Pizano los indígenas son parte de la «nada» cultural e histórica en que vivía Colombia antes de la colonización española, que logró el avance moral del territorio, en el que «pacificados los indígenas, de costumbres moderadas, menos dispuestos a la lucha que a gozar de los bienes de una vida laboriosa (...) descansaron al fin las espadas» (p. 28).

Esta descripción de la situación dada luego de la Conquista que realiza Pizano nos muestra un ambiente apacible. La palabra ‘pacificados’ describe la derrota definitiva de los

indígenas; «costumbres moderadas» parece ser la actitud sumisa lograda a base de coerción y aculturación; «gozar de una vida laboriosa» significa el sometimiento de la fuerza de trabajo de los indígenas a los fines productivos de los encomenderos y colonos.

En lo que hace referencia al desarrollo artístico de Vásquez, Pizano encuentra en los indígenas un instrumento que sirvió al pintor para descubrir nuevos materiales:

De los indígenas logró aprender, a fuerza de obsequios e ingenio, el uso de la goma elástica, que puede extenderse en capas delgadísimas, y del elemí. Indicáronle estos además en dónde se hallaban los mejores yacimientos de arcillas de distintos colores y calidades. (p. 57)

Es claro que muchos indígenas conservaban saberes ancestrales, cuyo conocimiento permitió a Vásquez hacer una elaboración propia de los temas y motivos europeos, y enriquecerlo con nuevos materiales y colores; pero el texto de Pizano no exalta el conocimiento de los indígenas sino el ingenio y la insistencia obsequiosa con que Vásquez supo sacarles este conocimiento.

Sobre el ambiente local y la presencia histórica de indígenas y mestizos, Luis Alberto Acuña señala la actitud del pintor mismo:

Vásquez se nos presenta como un pintor en absoluto europeo y de manera alguna como el primer intérprete (cronológicamente considerado) de nuestros tipos raciales, del paisaje y demás circunstancias ambientales en que le tocó nacer y vivir, como han pretendido mostrárnoslo algunos de sus comentaristas. (Acuña, 1963, p. 177)

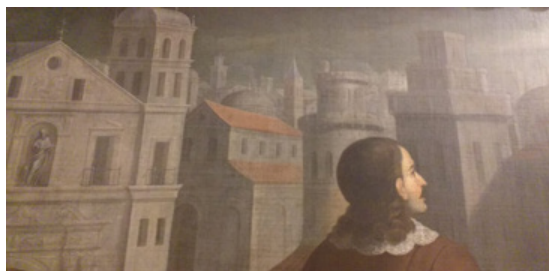
En la obra de Vásquez no hay representaciones de sujetos distintos del tipo racial procedente de Europa, como tampoco las manifestaciones folclóricas; ni siquiera el paisaje local con sus frutas y flores aparecen una sola vez en su obra. Sobre los tipos raciales escribe Acuña (1963):

Por las calles y plazas de la Santafé de Bogotá de la segunda mitad del siglo XVII debieron pulular los indígenas puros, los mestizos y no debieron escasear los mulatos, los zambos y aun los negros. Pero él [Vásquez] solo parece haber tenido ojos para los

blancos y los criollos, únicos que trasladada a sus lienzos. (p. 177)

Escribe también Acuña que el paisaje local en la obra vasqueña es reemplazado por «suaves y desvaídas lontananzas; incoloras formaciones rupestres; eglógicas campiñas...», inspiradas en las estampas grabadas que llegaban principalmente de Italia y Flandes; las flores son exclusivamente azucenas o rosas y las frutas son uvas, manzanas, granadas, peras y melocotones, «permaneciendo proscritas (...) nuestras guanábanas, pitahayas, piñas y papayas, nuestros mangos y aguacates de la

Figura 1a. *Vásquez entrega dos de sus obras a los padres agustinos.*



Nota. Fotografía de Sonia Barbosa Ortiz, 2019.

La crítica de Marta Traba se dirige a señalar que Bogotá no era esa gran ciudad que aparece en el cuadro, grande y llena de edificios, sino una pequeña ciudad provinciana. Si bien Bogotá no era una ciudad pobre, tampoco era esa gran ciudad que pinta Vásquez, y mucho

zona tórrida, o las uchuvras, papayuelas y curubas del altiplano, que debieron producirse en su propio solar» (Acuña, 1963, p. 178).

Un ejemplo del desprecio de Vásquez por los elementos paisajísticos, étnicos y culturales del contexto local es la obra *Vásquez entrega dos de sus obras a los padres agustinos* de la cual la crítica de arte Marta Traba comenta: «Con su habitual tendencia a desdeñar la realidad circundante, Vásquez no se resigna a reproducir el espacio contemplado y parroquial de la plaza mayor de Santa Fe de Bogotá» (Traba, 1984, p. 26).

Figura 1b. *Vásquez entrega dos de sus obras a los padres agustinos.*



Nota. Fotografía de Sonia Barbosa Ortiz, 2019.

menos era como aparece en la obra el paisaje circundante (en ese entonces los cerros orientales debían ser aún más visibles de lo que son hoy), ni los tipos raciales de las personas que ocupaban sus calles y plazas eran exclusivamente blancos como lo representa

el cuadro. Tanto para sus biógrafos como para el pintor mismo, la existencia de indígenas, mestizos y negros es desdeñada, y para los historiadores Groot y Pizano el tono para referirse a los indígenas está lleno de epítetos descalificadores, así como el tono con el que se refieren a las mujeres es eufemístico, pero igualmente descalificador.

La mujer, en el relato de Pizano, parece ser parte de ese paisaje dispuesto a la colonización, fuente de la pureza espiritual y sanguínea (en el caso de las españolas) o de la contaminación y pérdida del honor y el linaje (en el caso de las indígenas, negras, mestizas o las no ceñidas a las costumbres católicas). El relato escrito por Pizano apela varias veces a la mujer para resaltar estos dos aspectos. A las mujeres «cubiertas con rebozos y velos» en los cuadros de Vásquez y las vestidas con mantillas de Bogotá, Pizano las compara por su aspecto con «corés que llevan sus ofrendas a los dioses», e invita a que hagamos, siguiendo a Vásquez, «de la mujer tocada con mantilla una divinidad dulce y benévola, ideal de nuestros artistas, símbolo del pasado que nos recuerde nuestro origen de españoles y nos asegure la perpetuidad de nuestras costumbres» (Pizano, 1926, p. 119).

Orgulloso de su linaje, Pizano resalta cómo en la época colonial las mujeres indígenas no fueron consideradas sujetos dignos para casamientos con españoles: «La tradición doméstica de la madre patria se mantiene entre ellos [españoles neogranadinos] viva y fecunda, debido sin duda al celo con que generación tras generación se trató de conservar la pureza de la raza» (Pizano, 1926, p. 26).

El talante elitista y colonial del texto de Pizano hace evidente que su discurso crítico-histórico sobre el arte colombiano está inmerso en la ideología estatista de la que habla Guha. El arte es aquí el síntoma y el instrumento de la colonización de los sujetos por la vía del gusto; ignora por completo a los mestizos y negros, y hace del indígena y de la mujer sujetos subalternos de los fines de un Estado elitista, racista y patriarcal.

Las biografías de Vásquez dan cuenta de relaciones del dominio moral y subordinación patriarcal hacia las mujeres. En ellas las presencias de su esposa e hija son parte del ambiente emocional e instrumentos del desempeño del artista, su padre y esposo. Su esposa, Jerónima Bernal, es mencionada por Pizano como dato de la evolución social y emocional de Vásquez: «Sensata y apacible, le asiste cariñosa en los hosclos silencios

y en los exaltados arrebatado» (Pizano, 1926, p. 74). También como el ama de casa que dejaba sus labores para servir de modelo en muchos de sus cuadros:

Deja las labores caseras para pasar en el taller horas interminables acicalada y pulida, la frente levantada, los ojos soñadores, maternal y opulenta, en tanto que su marido copia sus facciones, buscando ese parecido que da a sus obras un carácter de puro y noble realismo, lleno de intimidad y de ternura. (Pizano, 1926, p. 74)

Jerónima fue, según esta reseña, una mujer apacible y sumisa que hizo de su vida el acompañamiento y apoyo de la carrera del pintor, encarnando las virtudes que se esperaban de una dama española de buenas costumbres y las facciones que respondían a ese carácter, lo que hacía de ella la modelo ideal para el tema de las vírgenes y santas que pintaba Vásquez.

Figura 2. *Ruth segadora*



Nota. Iglesia de Santo Domingo. Imagen gracias al Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA).

Dice Roberto Pizano que el artista siempre acudió a Jerónima como modelo para las *Inmaculadas*, uno de los motivos más representados por el artista; asimismo, dice Francisco Gil Tovar (1975) de la *Ruth segadora* (figura 1): «El rostro (...) parece ser un retrato familiar varias veces repetido por el pintor criollo, tal vez el de su esposa» (Gil, 1975, p. 846). Si observamos los rostros de la Virgen

y Ruth en estas dos pinturas, es evidente la repetición de rasgos entre ellas, que bien se podría deber al uso de fórmulas representativas según el canon y el gusto que dominó la imaginería religiosa colonial. No obstante, podríamos suponer que algunos rasgos de la fisonomía de Jerónima pasaron a las telas, combinados con una alta dosis de idealización y de corrección de acuerdo con los dibujos que servían de base al artista.

Con el pasar del tiempo, la realización de nuevas interpretaciones y la aparición de nuevos documentos su hija se ha ido haciendo más visible en las biografías del artista; su visibilidad aumenta en algunas biografías más recientes a causa de las sospechas sobre su participación activa como modelo y aprendiz en la ejecución de algunas pinturas de Vásquez y los episodios que la relacionan con Fernando de Caycedo y Solabarrieta (miembro de una familia de alcurnia de Bogotá), con el que tuvo una hija, al parecer la razón por la cual su padre le expulsó del hogar.

Los datos y conclusiones sobre el papel histórico de Feliciano Vásquez son constantemente contradictorios (autora de obras menores firmadas por su padre, pintora de miniaturas, modelo del taller, ayudante o simplemente hija), y no dejan claro si fue realmente la

primera pintora colombiana cuyo nombre es reseñable o solo un personaje ligado a la vida doméstica de su padre.

La voz de Feliciano

En el siglo XIX circulaban rumores tradicionales sobre la existencia de una hija del pintor Gregorio Vásquez. En la obra literaria *Apuntes de Ranchería*, del escritor costumbrista José Caicedo Rojas (1871), se cuenta una historia de amor entre la hija de Vásquez (llamada Inés según Caicedo) y un joven santafereño de alta posición social (llamado Félix de Guillén) que, para frecuentar el taller, pidió al pintor hacerle un retrato, a lo que Vásquez se negó. El retrato fue realizado por la hija del pintor, y en su intento de entregarlo al joven, cayó en manos de su padre, que encerró y vigiló con gran celo a la hija. El joven se hizo misionero y la hija del pintor «se vio obligada a enviar a un niño por las calles y plazas mendigando compradores para sus obras» (Acuña, 1963, p. 174).

En las primeras biografías de Gregorio Vásquez apenas es nombrada «la hija» (se ignoraba su nombre), como una compañía cotidiana del pintor, que le asistía en actividades secundarias. José Manuel Groot se refiere a ella

en algunas partes de su texto para describir algo del ambiente cotidiano del pintor: «Se dice que [Vásquez] guardaba la plata debajo de una tarima del cuarto donde pintaba, y que cada vez que le pedían para el gasto de la casa, mandaba a la hija que sacase (...). Había enviudado Vásquez, y vivía solo con su hija por la calle del convento de la candelaria» (Groot, 1963, pp. 8, 11).

Pizano, al igual que Groot, relata matices de la vida de Vásquez, como su tendencia a no acumular riqueza, mostrándolo secundado por su hija: «[plata y oro] salían de las arcas más fácilmente que entraban pasando sin contarlos de las manos dadivosas de la hija a las de los pobres y de los proveedores de la casa» (Pizano, 1926, p. 103).

Según estos dos autores, la hija asistía a Vásquez también en asuntos del taller, como servirle de modelo. Basado en esto Pizano hace alusión a algunas facciones de la niña presentes en pinturas:

Aparece en edad floreciente en los lienzos del padre (...). Gentil y esbelta doncella, el rostro de un óvalo perfecto la ojera marcadísima, los labios finos, la nariz delgada al arrancar, las manos pequeñas; descubiertos los

brazos y los hombros con casta desenvoltura; la figura ondulante, pero guardando en la posición del cuerpo y en las varias actitudes una modestia natural. (Pizano, 1926, pp. 110-111)

De manera más directa, Pizano señala que en la obra *La predicación de San Francisco Javier* (figura 2), pintada para la iglesia de San Ignacio en Bogotá, los dos hijos de Vásquez sirvieron de modelos al artista para personificar dos de las figuras complementarias de la escena:

¡Con qué efusión paternal copió el pintor en este cuadro los rostros de sus hijos! El varón, un garboso mocito de diez y ocho años, agraciado y carirredondo, airosamente envuelto en la capa que, recogida, deja ver la cazoleta de la espalda; la hija, de rodillas, presenta al santo un niño que lleva en sus brazos. (Pizano, 1926, pp. 109-110)

Figura 3. *La predicación de San Francisco Javier (detalle)*



Nota. Iglesia de San Ignacio, Bogotá, 1698. Posible rostro de la hija de Vásquez.

Según la conjetura de Pizano, en la mujer arrodillada que presenta el niño al santo están reproducidos rasgos como facciones, actitud y carácter de la hija del pintor (quien, contando con la fecha de ejecución de la obra, tendría veintitrés años de edad). Según la biografía establecida por Pizano, para la época en que Vásquez realizó la obra (1698) su esposa ya había muerto y, según los historiadores Restrepo Sáens y Rivas, ella moriría

el año siguiente;⁷ esto hace poco probable que la modelo tomada para la pintura fuera Jerónima. Por otra parte, es indudable, dado el naturalismo en la expresión y los detalles singulares, que este rostro fue realizado siguiendo los rasgos de una modelo presente y no por copia de dibujos ni de grabados con motivos de obras importantes de otros artistas. Estas razones nos permiten asumir que, en efecto, se trata del rostro de una modelo presente, muy posiblemente su hija.

Sobre su nombre, el historiador Guillermo Hernández de Alba publicó en 1963 los documentos de un proceso judicial desarrollado en 1753, en el que el señor Ignacio Carballo reclamaba los derechos de su esposa Petronila de Caycedo y Castillo como heredera de Fernando de Caycedo y Solabarieta, en los que se establece que Petronila de Caycedo es hija de María Casimira de Caycedo y esta, a su vez, hija de Feliciano Vásquez Bernal, la hija de Gregorio Vásquez (Hernández, 1963).

Hernández de Alba publica apartes del acta de bautismo de María Casimira y testimonios notariados de quienes dan fe de su parentesco con Feliciano y el de esta con Gregorio

7 Anexo genealógico de la edición de Villegas Editores de la biografía de Vásquez (ver nota 5).

Vásquez: «El cuatro de marzo de noventa y ocho (1698) bauticé, puse óleo y chrisma a una niña llamada Maria Casimira, hija de la Iglesia». (Libro séptimo de bautismo de Españoles, de la parroquia de la catedral, folio 312, citado por Hernández, 1963, p. 104).

A Ignacio Carballo correspondía-le establecer la filiación natural de su esposa Petronila del Castillo, que apellidaba de Caycedo por derecho de nacimiento. Las posiciones que presenta para que sean resueltas nos llevan a revelar el amargo destino de Feliciana Vásquez de Arce y Bernal, la hija mimada del gran pintor Neogranadino. (Hernández, 1963, p. 103)

Juana Rozo, íntima y confidente de la cuitada, nos refiere

que conoció a Casimira Vásquez, hija de Feliciana Vásquez (...) que la expresada Casimira su hija era hija natural de Don Fernando de Caycedo, y que cuando nació había padecido mil trabajos con ella, hasta el de quererla botar al divorcio, pero que se lo había estorbado el referido Don Fernando, y hasta le solicitó ama que criara a la dicha Casimira, con la que andaba

siempre a escondidas la dicha Feliciano su madre, por el respeto y temor que le tenía a Gregorio Vásquez, su padre. (Hernández, 1963, p. 104)

Se trataba, en efecto, de la hija de Vásquez, llamada Feliciano, de cuya relación amorosa con Fernando de Caycedo y Solabarrieta nació María Casimira. La investigación de Hernández da a conocer episodios de su vida y rasgos de su carácter como el respeto y temor que sentía por su padre, que la llevaron a la tentativa de abandonar a su hija en un hogar de niños expósitos.

El documento también nos hace patentes las condiciones patriarcales y autoritarias de la época, visibles en actitudes como la expulsión del hogar paterno a causa de su embarazo. Escribe Hernández: «El terror se apodera de la infeliz, que solo se cuida de ocultar su deshonor y evitar las iras de su padre ofendido; [tiempo después, Feliciano] amargada y humillada para siempre, esperaría la muerte de sus padres para poder tener a su lado el fruto de sueños de niña» (p. 105). Sobre la actitud de Fernando Caycedo dice Hernández (1963) que

con el correr de los años echó al olvido su apasionado amor por Feliciano,

mas no fue ajeno a las ternuras de padre; no las pudo borrar el tiempo, y a fe de caballero, la pequeña Casimira creció y se educó a su amparo. (p. 105)

Caycedo cuidó que su hija Casimira tuviera recursos para alimentación, educación y vivienda, al parecer más por orgullo e hidalguía que por ternura, pero abandonó a Feliciano para luego casarse con Inés de Herrera y Zapata, una mujer de su misma clase social. No legó ninguno de sus bienes a Casimira, cosa que se comprueba por el hecho de que Petronila (la hija de Casimira) tuviera que apelar a un proceso probatorio de parentesco para reclamar la herencia.

Según estos testimonios y relatos, el carácter de Feliciano fue dulce, sumiso, obediente e inocente (Pizano resalta su «modestia natural») engañada por Caycedo, expulsada del hogar; aun así, reservó ternura para cuidar de su padre cuando este se encontraba viejo y arruinado. Relata Pizano (1929):

En los días finales, cuando el padre, sombrío y torturado, está ya para morir, aparece nuevamente a su lado la hija, reavivando su fe intranquila y acompañándole, solícita y paciente,

como en los largos días en que posaba para los cuadros piadosos.

(...)

Sus amigos le han abandonado, repelidos por su humor salvaje. Tan solo su hija está cerca y vigilante para prepararle un fin tranquilo y cristiano. (pp. 111, 133)

Siguiendo a Pizano, Feliciano acompañó a Gregorio Vásquez cuando la ruina, la vejez y la soledad lo habían alcanzado, olvidando el hecho de que este la hubiera abandonado cuando más había necesitado el apoyo de un padre y esperó a su muerte para reunirse con su hija. El ambiente patriarcal de la Santa-fé de la Colonia, que se vivía en el hogar de Vásquez como en todas las familias criollas y españolizadas, restringía las opciones de desarrollo de una mujer al hogar paterno, la vida conventual o el matrimonio. Podemos presumir que, madre soltera y expulsada del hogar paterno, Feliciano tuvo que buscar la subsistencia con los recursos que estuvieran a su alcance, muy seguramente realizando algunas veces encargos artísticos menores o pintando para vender imágenes decorativas.

Según indicios de los biógrafos de Vásquez, Feliciano colaboró también como pintora en el taller de su padre, en el que debió aprender

en cierto grado el oficio. Hernández de Alba la presenta como «la atrayente doncella que, al lado de tan calificado maestro se supone alternaría con él en el ejercicio de la pintura» (Hernández, 1963, p. 101).

Por su parte, Groot (1963) dice que Vásquez enseñó a pintar a su hija y que esta era ayudante en su taller; que junto con Juan Bautista (hermano de Vásquez) realizaban los trabajos menores, «de ahí viene que haya muchísimos cuadros de Vásquez de poco mérito. Sin duda abandonado en manos de aquellos las obras mandadas hacer urgentes vulgares (sic), y él les daría los últimos toques» (p. 8).

Si bien no se conoce un solo trabajo firmado por Feliciano Vásquez, hay consenso en los historiadores y biógrafos en que el estilo manejado por esta debió ser distinto y muy inferior en calidad al de su padre. Siguiendo esta tesis, habría que buscar, en el conjunto de la obra del taller vasqueño, huellas de su autoría en aquellas obras que presenten anomalías con respecto a los rasgos típicos. A propósito de los rasgos del estilo típico de las pinturas de Gregorio Vásquez dice José Manuel Groot (1963):

Un estilo tan peculiar suyo que muy poco se necesita para no conocer las

figuras de Vásquez, en sus fisionomías amaneradas (...) en sus actitudes tan graciosas pero fáciles, en sus contornos tan elegantes y suaves, en sus ropajes plegados con tanta sencillez como verdad, y por último, en su hermoso y empastado colorido. (p. 12)

Como pintor reconocido de encargos religiosos, Vásquez debía ejecutar sus pinturas ceñido a las normas morales y estéticas de la contrarreforma, vigentes en las colonias españolas. Según la relación que establece el historiador Armando Montoya (2004), la fuente principal que tuvo todo pintor o taller católico de los siglos XVII y XVIII para realizar su trabajo conforme a las normas de representación, tanto de imágenes religiosas como de otros tipos de motivos, fue el libro *Arte de la pintura*, de Francisco Pacheco (hay cierto acuerdo entre historiadores recientes, con respecto a la tesis de Pizano, de que el libro fue conocido, directamente o por comentarios indirectos, por los Figueroa, taller en el cual se formó Vásquez). Este dictaminó los principios que, siguiendo las obras de artistas paradigmáticos de la iglesia (Miguel Ángel, Rafael, Durero, Ticiano, Correggio) debían regir en el oficio: «el decoro, la buena manera y la economía en la decoración» (un tercer lineamiento implícito en el texto). Según

la síntesis de Montoya, el decoro implica «la decencia y honestidad que deben acompañar al individuo [y el] orden en que se dispone el suceso de la historia que se ha de pintar, con tanta propiedad que el espectador juzgue que así sucedió y no de otra manera» (p. 44), lo que derivó en pautas estereotipadas de composición y disponibilidad limitada de poses, ubicaciones y estructuras espaciales. Asimismo, la buena manera, en lo que refiere al cuerpo femenino, dictaminaba

del natural sacaría rostro y manos con la variedad y belleza que le hubiese menester, de mujeres honestas, que a mi ver no tiene peligro, y para las demás partes me valdría de valientes pinturas, papeles de estampa y de mano, de modelos y estatuas y modernas, y de los excelentes perfiles de Alberto Durero (Pacheco, citado por Montoya, 2004, p. 45).

Gran parte de los cuerpos que representó Vásquez estuvieron basados más en dibujos que en modelos reales, con los que el autor armaba las escenas. Varios dibujos estaban basados en copias de partes de obras famosas o en tipos convencionales y otro tanto eran dibujos de su propia producción. Cosa frecuente en todos los talleres de pintores

religiosos (aún de los más famosos de Europa) fue la *economía en la decoración* de las imágenes, que implicaba «evitar todo adorno excesivo o toda hermosura escandalosa» (Montoya, 2004, p. 46).

En el caso del trabajo de Feliciano, si seguimos la tradición que la presenta como aprendiz, se puede suponer que, como en la mayoría de talleres de pintores de los siglos XV a XVIII, el maestro hacía los bosquejos de las pinturas que iban a ser desarrolladas por sus aprendices y ayudantes, y luego les corregía defectos de representación, expresión y color. De esa manera algo del estilo del maestro se conservaba en sus obras de taller.

Así como en la gran mayoría de los casos se pueden diferenciar aquellas obras desarrolladas en su totalidad o en su mayoría por el maestro de aquellas obras de taller, Pizano (1929) identifica ciertos rasgos anómalos en un grupo de pequeñas pinturas del taller vasqueño: dos series de ocho miniaturas octogonales ubicadas en los frontispicios de las mesas de los altares laterales de *La Predicación de San Francisco Javier* y de *El Calvario* de la iglesia de San Ignacio de Bogotá, y los atribuye a la mano de Feliciano: «solo pueden ser obra de sus manos. Los motivos están tomados casi todos de cuadros del padre

y hechos bajo su mirada, con trazos y correcciones de éste» (pp. 110-111).

Pizano (1929) señala en estas pinturas rasgos como «fastuosa imaginación femenina»; detalles representativos y decorativos como «vestidos de telas de diversas calidades, adornados con punta de encajes, filigranas de oro, plumajes fulgurantes; mantos reales, bordados de pedrería y recamados de perlas enlazadas con hilos de plata», y detalles de ejecución y técnica como «factura miniada y preciosista», concluyendo que «Al verlo no puede dudarse de que aquello está hecho por una mujer, del mismo modo que al leer ciertos libros sabemos que solo una mujer los ha podido escribir» (p. 111).

El historiador del arte Francisco Gil Tovar hace una réplica de la afirmación de Pizano diciendo:

Ante los cuadritos (...) hablar de «fabulosa imaginación» parece, cuando menos, exagerado; y deducir la autoría de la hija de Vásquez (...) es algo que más bien abona a la imaginación del biógrafo. Las tablas son, desde luego, obras del taller vasqueño. Su misión secundaria como pequeñas y no muy visibles partes en el conjunto

barroco de los altares justifica, junto con el tamaño, su tono menor. (Gil, 1975, p. 856)

Es de anotar que, aunque la conclusión es sugerente, los argumentos de la atribución que hace Pizano no son evidentes y carecen de base documental; en los cuadros aludidos es difícil (si no imposible) reconocer los rasgos y detalles que distingue Pizano. Esto presenta varios problemas, implícitos en el carácter estatista de la historia del arte en tanto relato. Linda Nochlin (2007) lo plantea de la siguiente manera:

Se puede decir que las mujeres artistas son más introspectivas, más delicadas y sugerentes en el trato que dan a su medio (...) ¿Es Fragonard más o menos femenino que Mme. Vigée-Lebrun? ¿No se trata, acaso, de que el estilo rococó del siglo XVII en Francia era “femenino” si se juzga en términos de una escala binaria de “masculinidad” versus “femineidad”? Evidentemente, si hemos de tomar la delicadeza, el primor y la finura como distintivos del arte femenino, no existe fragilidad en la obra *La feria equina* de Rosa Bonheur ni nada de primoroso o introvertido en los lienzos

gigantes de Helen Frankenthaler. Si las mujeres han recurrido a las escenas de la vida doméstica o de la infancia, también lo hicieron Jan Steen, Chardin y los impresionistas Renoir y Monet, al igual que Morisot y Cassatt. (p. 20)

De lo anterior podemos dejar claro que, lejos de ser manifestaciones de atributos naturales ligados al complejo hecho de ser mujer, rasgos como la delicadeza, la emotividad, la minuciosidad, etc., han sido marcadores de condiciones de subalternidad histórica que expresan más al contexto social que a los sujetos. Algo posible de constatar es que las pinturas, más sencillas en sus detalles y ejecución técnica, presentan un estilo representativo dinámico y gestos de pincelada más rápidos y espontáneos, que difieren de aquel de las obras típicas de Gregorio Vázquez, de carácter más idealizado y estático. Pero es sobre todo en la composición donde las pautas estético-morales del «decoro» ceden lugar a fórmulas constructivas más intuitivas como el desequilibrio dinámico de las posiciones de los cuerpos, composiciones menos axiales y la economía cromática del conjunto, más estructurado en el claroscuro.

Otro aspecto a tomar en cuenta es el hecho de que el pintor —sea quien sea— descuide las pautas y reglas de estilo en esta serie menor, en el sentido de que en ellas priman, sobre lo constructivo (corrección anatómica, unidad espacial), rasgos expresivos como el acento en las actitudes corporales y gestos faciales acordes con el evento representado (martirios de santos) en comparación, por ejemplo, con el cuadro *La predicación de San Francisco Javier*, que preside el altar. Esto parece ser señal de que se trata de trabajos de taller realizados con una alta participación de sus ayudantes y poca del maestro.

Hay otro factor que podría servir de argumento en contra de las afirmaciones de Pizano: si *La predicación de San Francisco Javier* fue realizado en 1698, año en que fue bautizada María Casimira (4 de marzo) la hija de Feliciano, es de suponer que ya hacía tiempo Vázquez la había expulsado. Esto significaría que Feliciano ya no hacía parte del taller vasqueño cuando el encargo fue realizado y entregado, a menos que las miniaturas fueran producidas antes, a la espera de un encargo del que pudieran formar parte; lo anterior es muy posible, teniendo en cuenta la gran cantidad de pinturas de las mismas medidas y formatos que salieron de este.

Existe otro conjunto pictórico que se puede suponer realizado por Feliciano Vásquez: los cuadros que decoran el llamado *Biombo santafereño* (figura 4), hipótesis propuesta por Jorge Luis Arango (1955):

En la casa de don Eduardo Restrepo Sáenz se conserva, por tradición de familia, desde hace muchos años, un curioso biombo mandado a pintar

en 1738 por don Fernando de Caycedo y Solabarieta [padre de Casimira, la hija de Feliciano] ¿pintaría las escenas de este biombo Feliciano Vásquez? ¿Se las encargaría, por ayudarla, ya casado, su ex amante don Fernando? Muchas de las características de su pintura, anotadas por Roberto Pizano, se destacan y relievan en estos lienzos.

Figura 4. *Biombo santafereño (detalles)*



Nota. Colección privada, 1738.

Las sospechas que siembra Arango se basan en el hecho de que Fernando de Caycedo hubiera sido el amante de juventud de Feliciano Vásquez y padre de su hija; por este motivo invita a suponer que, siendo ella pintora, Caycedo tuviera la consideración de

ofrecerle trabajo y así ayudarla con la subsistencia que beneficiaría a su hija no reconocida. No obstante, el biombo está reseñado por la historiadora María del Pilar López en la investigación *En torno al estrado* (1996) (exposición y publicación), bajo la autoría de

Joseph de Medyna (cuya firma está estampada en el biombo), un pintor poco reconocido en el ámbito santafereño. El hecho de estar firmado con el nombre de un pintor activo siembra muchas dudas sobre la hipótesis de la autoría de Feliciano; aun así lo insinuado por Arango es sugerente por razones que se plantean a continuación.

Caycedo se había casado con Inés Herrera en 1716 y el biombo está fechado en 1738; si en efecto encargó el biombo a Feliciano esto sería muestra del reconocimiento público de la relación que habían tenido y la aceptación de la existencia de la hija natural (cosa frecuente y aceptable en las sociedades patriarcales como la de la Colonia, pero criticada desde el punto de vista de la moral católica imperante). Pero el biombo no está firmado, hecho que nos hace suponer que no había interés (en Caycedo o en Feliciano, o por mutuo acuerdo) de registrar o hacer pública su autoría, cosa probable, tomando en cuenta que los biombos se usaron para delimitar el espacio del estrado, un lugar de reunión y esparcimiento de las mujeres (esposas,

hijas) de las casas típicas de las familias de alcurnia de la Santafé de la época colonial.

Las características de la pintura de Feliciano, señaladas por Pizano y vistas por Arango en las pinturas del biombo, no son una señal certera (como ya lo hemos anotado) de su autoría. Sin embargo, siguiendo la tradición que dice que Feliciano fue ayudante y aprendiz de Vásquez, lo que sí podemos deducir es que, ya fuera del taller de Vásquez, no siguió ejerciendo de manera profesional el oficio de la pintura.

Si los trabajos de taller eran bosquejados por el maestro para que los aprendices los desarrollaran, siempre corregidos por él, al trabajar sin la guía del maestro la antigua aprendiz debió acudir a un tipo de dibujo muy distinto (aun a dibujar de memoria); esto explicaría que, manteniendo una intención representativa en las escenas del biombo, haya distorsiones desde el punto de vista de la construcción anatómica de los cuerpos y de la aplicación de perspectiva a la arquitectura.

Figura 5. *Biombo santafereño (detalles)*



El cuidado en la representación de detalles como la corona de flores de la mujer de la izquierda o los encajes de la camisa y los pliegues en la falda de la mujer de la derecha hacen patente una intención de reproducir de manera creíble las cosas representadas. Por otro lado, las distorsiones, visibles en estos dos detalles (proporción de los cuerpos y perspectiva de los edificios), son indicios de que quien realizó las imágenes no tenía ante sí modelos de construcción (bocetos del natural o esquemas previos) o la pericia técnica para construirlos.

Por otra parte, la pauta de «buena manera», tal como fue enunciada por Pacheco, que

debería aplicarse «eligiendo lo más gracioso y compuesto», para así marcar diferencia, «los pintores católicos de los gentiles, por estar de por medio la ley de Dios» (Pacheco, citado por Montoya, 2004, p. 45), no parece aplicada en las estampas del *Biombo*. Esto permite suponer que quien haya sido su autor(a) no ejecutó el encargo desde una posición de profesional reconocido.

Si Feliciano fue expulsado del hogar y del taller paterno, no tenía consigo los dibujos de los que Vásquez extraía la mayoría de sus bosquejos, razón por la que tendría que inventar completamente los motivos y la organización de las escenas.

Figuras 6a, 6b y 6c. *Biombo santafereño (detalles)*



Nota. 6a y 6b. G. Vásquez, *Virgen orante*, dibujo y pintura al óleo (Museo de Arte Colonial, Bogotá). 6c Feliciano Vásquez (¿?), detalle de pintura del *Biombo santafereño*.

El encargo del biombo —de haberse dado— debió ser esporádico; esto explicaría que en el ejemplo de la representación de mujer con mantilla, aunque siga la tradición representativa de ladear la cabeza de la mujer en signo de imitación de las virtudes de la Virgen, sea notoria la falta de esquemas convencionales de construcción y representación.

En tres imágenes podemos comparar las diferencias de estilo representativo en el motivo de la figura femenina en actitud de recogimiento. En el caso de la obra de Gregorio Vásquez (figura 6a y 6b), está basada en un esquema preestablecido en dibujo y trasladado a la pintura como bosquejo, mientras que en el detalle del *Biombo santafereño* (figura 6c, posiblemente de Feliciano Vásquez) es

visible que ha sido planteado directamente en la superficie a pintar, sin la existencia de un esquema anterior; de ahí la poca elaboración de detalles representativos como el esfumado del color o el tratamiento de drapeado en las telas.

Sin un taller propio, sin los recursos para acceder a todos los colores, disolventes, soportes e imprimaturas que hubiera deseado y necesitado, Feliciano habrá tenido que innovar técnicas y maneras de trabajo; esto explicaría que los cuadros del biombo presenten algunas veces falta de unidad en la calidad y elaboración de los detalles (sobre todo los ropajes y objetos) y, sin embargo, mantenga la unidad en el conjunto en cuanto a iluminación, composición y colorido.

Por último, siendo mujer, abandonada por su amante y expulsada del hogar por su padre (y en un contexto patriarcal y puritano como el de la Colonia), la visión artística de Feliciano debió ser solidaria y sensible a la existencia de otros sujetos subalternos, como campesinos, mestizos e indígenas. Sería viable asumir que en una serie de imágenes de interés doméstico como las del biombo, pintadas por una mujer en tales condiciones de exclusión, su representación sea índice de simpatía o identificación.

Figura 6. *Biombo santafereño (detalles)*



Nota. *Una revuelta de indígenas.*

Como se puede observar en estampas del *Biombo*, en el caso de *Una revuelta de indígenas* se aplica el mismo criterio de representación para el cuerpo del sacerdote blanco y el de los indígenas protagonistas. No obstante, de acuerdo con el evento representado, se hacen patentes fuerzas contradictorias, como la visible actitud violenta de algunos de los hombres indígenas (de facciones y construcción corporal sin distorsiones grotescas ni caricaturizaciones), que vuelcan la violencia principalmente en maltrato a las dos mujeres, cargando en este hecho el significado del carácter reprochable del evento. Por su parte, en la estampa *Una escena familiar campesina*, se puede resaltar el interés en expresar la demostración e intercambio de afectos, más allá de la sola crónica de una escena de costumbres (figura 7).

Figura 7. *Biombo santaferño (detalle)*

Nota. *Una escena familiar campesina.*

Finalmente, siguiendo el grupo de conjeturas, al ser un encargo esporádico, en un objeto de carácter doméstico y realizado por una autora sin ningún tipo de reconocimiento profesional ni social, las pautas para aplicar las normas del «decoro» y «buena manera» (según el tratado de Pacheco) estaban lejos de su alcance e interés y, por otra parte, no se aplicaban a la envergadura del encargo. Como lo ha expuesto la artista e historiadora Linda Nochlin (2007), las desventajas que se han presentado a las mujeres artistas, aunque pueden justificar la precariedad de medios y

oportunidades, no determinan una posición intelectual; «en cambio, al utilizar como una posición de ventaja su situación como desamparadas en el reino de la grandeza y forasteras en el campo de la ideología, las mujeres pueden revelar las debilidades institucionales e intelectuales en lo general» (p. 43).

Un caso como el de Feliciano acerca nuestra visión a una problemática del arte de contextos no hegemónicos como el colombiano: los sesgos en los discursos históricos y críticos reproducen en el contexto local la misma estructura de subalternidad de la que el arte de Colombia, América Latina y otros contextos no hegemónicos han sido objeto en la historia: los eventos y el mercado del arte mundial, marcados por la hegemonía del gusto y los fines trascendentales de lo que se ha dado en llamar «primer mundo». Paralelamente, encontramos que los subalternos han producido maniobras de resistencia, tácticas de supervivencia que han conservado sus voces en los discursos del dominio, por fuera de las redes hegemónicas, en voz baja.

Hemos buscado a lo largo de este texto las huellas de un ser humano, de una mujer que existió (eso es seguro) en un contexto excluyente, moralista y patriarcal y quien, a causa de las convenciones sociales y los intereses

de las instituciones, dejó poquísimas huellas documentales que registren los hechos de su vida, tanto como para atribuirle reconocimiento institucional. En cambio, su lucha diaria produjo ciertos rumores residuales que la mantuvieron viva en la memoria popular, de sus contemporáneos y las generaciones siguientes (no sin distorsiones). Hemos ido también tras la imagen de una artista sin obras firmadas, sin una carrera pública, pero que dejó su estilo plasmado en voz baja, oculto detrás de la voz alta de la vida y obra de su padre y maestro, lejos de la institución arte.

Si al final se ha logrado traer a la presencia una existencia al reunir un nombre, un rostro, algunos rasgos de su carácter y algunos índices de su estilo artístico para imaginar, junto a un ser humano, la paciente resistencia al borramiento social de las mujeres, y se logra sacar a la luz algunos de los presupuestos residuales de la subalternización colonial, vigentes de modos subrepticios en la actualidad, este ejercicio ha valido la pena.

Referencias

- Academia Nacional de Bellas Artes. (1934). *Iniciación de una guía de arte colombiano*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Acuña, L. A. (1963). Ficción y realidad en torno a la vida y la obra de Vázquez. En J. M. Groot, et al. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos: su vida, su obra, su vigencia*. (pp. 172-179). Bogotá: Menorah.
- Arango, J. L. (1955). Un biombo del siglo XVIII. *Hojas de Cultura Popular Colombiana*, (57).
- Bourdieu, P. (1971). Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística. En A. Silbermann et al., *Sociología del arte* (pp. 43-80). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. Ciudad de México: Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Caicedo, J. (1871). *Apuntes de Ranchería y varios otros escritos literarios*. Havre: Imprenta de A. Lemale.
- Castro-Gómez, S. (2010). *La Hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)* (2ª ed.). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Chicangana-Bayona, Y. A., & Rojas, J. C. (2014). El príncipe del arte nacional: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos interpretado por el siglo XIX. *Historia crítica*, (52), 205-230.
- Cuaderno del Bachué (17 de agosto de 1930). *Lecturas Dominicales, El Tiempo*, p. 10.
- Escobar, T. (2011). Arte indígena: el desafío de lo universal. En J. Jiménez, *Una teoría*

- del arte desde América Latina* (pp. 31-52). Madrid: MEIAC/Turner.
- Gil, F. (1975). Gregorio Vásquez y su obra. En S. Editores, *Historia del arte colombiano*. Bogotá: Salvat.
- Gil, F. (1980). *La obra de Gregorio Vásquez*. Bogotá: Carlos Valencia Editores y Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Groot, J. M. (1859). *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Arce y Ceballos. Pintor granadino del siglo XVII, con la descripción de algunos cuadros suyos en que más se da a conocer el mérito del artista*. Bogotá: Imprenta de Francisco Torres Amaya.
- Groot, J. M. (1963). *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Ceballos*. En Groot, J. M., Pizano, R., Hernández, G., Martínez, S., Giraldo, G., Arango, J. L. et al. (1963). *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos: su vida, su obra, su vigencia* (pp. 4-38). Bogotá: Menorah.
- Guha, R. (2002). *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Crítica.
- Hernández de Alba, G. (1963). *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos: su vida, su obra, su vigencia*. Bogotá: Menorah.
- López, M. (1996). *En torno al estrado (catálogo de la exposición)*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- Marx, K. (1867/2000). *El Capital* (libro I tomo III). Madrid: Akal.
- Mendoza, E. (1966). *Dos siglos de pintura colonial colombiana*. Bogotá: Sol y Luna.
- Montoya, A. (julio-diciembre de 2004). Vásquez Ceballos y la estética de la Contrarreforma. *Artes, la revista*, 4(8), 38-50.
- Museo de Arte Colonial. (1996). *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Colección de obras*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura y Museo de Arte Colonial.
- Museo de Arte Moderno de Bogotá. (1997). *Colombia en el umbral de la modernidad (catálogo de la exposición)*. Bogotá: Autor.
- Nochlin, L. (2007). ¿Por qué o han existido antes artistas mujeres? En K. Cordero, & I. Sáenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-43). Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Pizano, R. (1926). *Biografía de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. Bogotá: Minerva.
- Pizano, R. (1985). *Gregorio Vásquez* (2ª ed.). Bogotá: Villegas Editores.
- Pollock, G. (2007). Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo. En K. Cordero, & I. Sáenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 45-79). Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

- Quijano, A. (2007). Colonialidad del poder y clasificación social. En S. Castro-Gómez, & R. Grosfoguel, *El giro decolonial* (pp. 93-125). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Traba, M. (1984). *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Vásquez, W. (2014). Antecedentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia 1826- 1886: de las artes y oficios a las bellas artes. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9 (1), 35-67.

