

Vásquez Ceballos, el tiempo de la obra y el tiempo de la crítica

comunicación

103

Alba Cecilia Guitérrez Gómez

Resumen

A partir de la “Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Ceballos” —escrita en 1859, por el historiador, poeta y escritor costumbrista José Manuel Groot— este pintor neogranadino, que vivió entre 1638 y 1711, se convierte en centro de atención de críticos e historiadores. No obstante, la crítica de las distintas épocas presenta variaciones sustanciales, que sorprenden a los lectores de hoy, y que ponen en evidencia su historicidad. Este texto muestra el contraste entre los argumentos de Groot, en 1859, y los de la argentina Marta Traba, en 1974, respecto a la obra de Vásquez Ceballos; ambos están reflejando, no tanto la obra del pintor, sino los intereses teóricos del autor y el gusto artístico del momento en que se escribe.

Abstract

Starting with the «Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Ceballos» —written in 1859 by historian, poet and folk writer José Manuel Groot— this Colombian painter, who lived between 1638 and 1711, has become the center of interest of critics and historians. Nevertheless, in the different periods critics have offered substantial variations that surprise today's readers and give an evidence of their historical character. The present text contrasts the arguments exposed by Groot in 1859 with those of the Argentinean Martha Traba in 1974, regarding the work of Vásquez Ceballos: rather than reflecting the painter's work, both show theoretical interests of the authors and the artistic taste at the moment of writing.

Entre 1638 y 1711 nació, vivió y murió el pintor Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. El escenario de su vida y sus acciones fue la pequeña ciudad de Santafé de Bogotá, capital del Nuevo Reino de Granada, dependiente del Virreinato del Perú. Vásquez fue discípulo de Baltasar de Figueroa, miembro de una familia de pintores cuyo abuelo, Baltasar “el Viejo”, se formó como artista en los talleres de Sevilla, antes de venir al nuevo mundo.

Vásquez Ceballos, también de ascendencia sevillana, resultó ser un pintor más talentoso y fecundo que sus maestros, y hoy se encuentran cerca de 500 cuadros suyos y más de un centenar de dibujos distribuidos en museos, iglesias, conventos y colecciones particulares de Colombia, especialmente en Bogotá y en la zona cundiboyacense. Nada se escribió sobre este artista neogranadino hasta mediados del siglo XIX, si exceptuamos una corta pero elogiosa mención de su nombre y su oficio que hace en 1682 el cronista del convento de Nuestra Señora del Rosario, refiriéndose a las pinturas de la Capilla del Sagrario. Siglo y medio después de la muerte del pintor se escribe el primer libro en torno a su vida y su obra: se trata de la “Noticia biográfica de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos pintor de Santafé de Bogotá”, publicada en 1859 por el historiador José Manuel Groot; es ésta, a su vez, la primera monografía con que cuenta la bibliografía artística colombiana.

En su propósito de salvar del olvido a este artista cuyas obras lo han conmovido profundamente, Groot recoge en la tradición oral del pueblo santafereño algunos datos biográficos hoy nos resultan dudosos por su coincidencia con algunas anécdotas de la vida de los grandes pintores europeos; pero rescata a la vez hechos verídicos e importantes, y encuentra en los archivos de Bogotá la partida de bautismo del pintor, que descarta todas las dudas sobre el origen europeo de Vásquez Ceballos.

El Libro de Groot, escrito en un momento en que la joven república de Colombia comienza a

asumirse como nación e inicia el reconocimiento de sus héroes y la construcción de su identidad nacional, despierta el interés de la élite cultural bogotana. Las obras de Vásquez Ceballos ya no serán solamente imágenes para motivar la oración y el fervor en iglesias y conventos, pues se reconocerá en ellas un mérito artístico especial y se empezarán a incluir en las colecciones particulares de objetos valiosos.

Pero fue la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1886, organizada por Alberto Urdaneta, el evento que cimentó, para las próximas décadas, la fama del pintor Vásquez Ceballos. El conjunto de casi cien obras del artista neogranadino se destacó entre las mil doscientas piezas de las más distintas técnicas que conformaron esa inolvidable exposición, verdadero inventario del patrimonio artístico nacional. Las reseñas y comentarios del evento coinciden en señalar al “divino Vásquez” como el gran pintor de Colombia y de América, y uno de los mejores del mundo.¹

En la primera mitad del siglo XX la obra del pintor neogranadino se convierte en el tema privilegiado por todos aquellos intelectuales que están interesados en incursionar en el campo de la crítica y de la literatura artística. Y aunque este entusiasmo inicial decae en las décadas siguientes, el lector actual cuenta con un buen número de textos que, aunque dispersos en periódicos, libros y revistas de todo el país, permiten un interesante recorrido de cerca de ciento cincuenta años de crítica e historiografía en torno al artista, algo excepcional en la bibliografía artística colombiana. Entre los autores que han escrito sobre la obra de Vásquez vale la pena destacar además a José Manuel Groot, Alberto Urdaneta, Pedro Carlos Manrique, Roberto Pizano, Santiago Martínez Delgado, Gabriel Giraldo Jaramillo, Marta Traba y Francisco Gil Tovar.

No obstante, una primera aproximación a la literatura crítica en torno a la obra de Vásquez deja en quien la aborda más preguntas que respuestas. Los críticos de las diferentes épocas destacan o reclaman valores tan distintos, que el lector queda completa-

mente desorientado; este ensayo pretende dar cuenta de los argumentos más sobresalientes en algunos de los textos mencionados.

Se impone entonces volver a la monografía de Groot, que sigue siendo un texto esencial en lo que se refiere al tema que nos ocupa. Predomina en él una valoración del virtuosismo técnico del artista, y se puede captar la intención de demostrar que la obra de Vásquez cumple todas las normas del clasicismo, y es, por lo tanto, una obra de calidad. La mención repetida que se hace en el texto del pintor alemán Mengs, nos permite pensar que el historiador colombiano se basó para su análisis en el libro “Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la pintura”, publicado en Madrid en 1780, y ampliamente difundido en su época.

Antonio Rafael Mengs (1728- 1779), un personaje casi olvidado hoy por la historia del arte y la estética, fue en la segunda mitad del siglo XVIII un artista y teórico de fama internacional, a quien sus contemporáneos llamaron “el pintor filósofo” y cuya influencia marcó el desarrollo del academicismo en España y América durante el siglo XIX. Amigo de Winckelmann, el arqueólogo que descubrió para los europeos el carácter modélico de la escultura griega antigua, Mengs fue el adalid de la reacción clasicista contra el sensualismo y el naturalismo de los pintores barrocos. Las obras de Mengs² fueron publicadas, un año después de su muerte, por el español José Nicolás de Azara, quien fuera su mecenas y el principal coleccionista de sus obras.

De acuerdo con las ideas de Mengs, la función primordial del artista es la búsqueda de la belleza ideal; y como la belleza perfecta no se encuentra en la naturaleza, al arte le corresponde seleccionar lo mejor de los distintos individuos para crear seres más bellos que los que presenta la realidad. La aspiración de todo artista debe ser la adquisición del “gusto verdadero” que le permita discernir correctamente la belleza.

La estética de Mengs es de un rigor exagerado. Baste recordar, para entender hasta dónde llegaba su dogmatismo estético, que Mengs negó todo valor artístico a las obras renacentistas anteriores a Rafael, así como a la pintura holandesa y flamenca. Además, consideró bárbara la pintura alemana incluyendo a Durero, e hizo muy duras críticas a la obra de Miguel Ángel.³ Los únicos pintores que merecen su reconocimiento, sin que estén exentos de juicios negativos, son Rafael, Ticiano y el Correggio. En su *Historia de las ideas estéticas en España* Marcelino Menéndez y Pelayo⁴ afirma que Mengs “fue aclamado como un semidiós de la pintura” por los españoles de la segunda mitad del siglo XVIII, y considera que su influencia fue nefasta para el desarrollo del arte en su generación y la siguiente.

Afortunadamente, en el mismo libro en que se publicaron las obras de Mengs, aparece un comentario de su editor, Azara, casi tan extenso como el libro, que refuta y corrige muchas de sus ideas estéticas. No debe extrañarnos entonces un cierto eclecticismo que se advierte en la crítica de Groot, pues al mismo tiempo que se esfuerza en encontrar la correspondencia entre las normas del neoclasicismo de Mengs y la obra de Gregorio Vásquez Ceballos, resalta otros valores que pertenecen a una estética más abierta y moderna.

Groot destaca la corrección del dibujo en los cuadros de Vásquez como prueba inicial de su competencia artística. Y es de esperarse que resalte este aspecto, porque en la concepción neoclásica del arte, el dibujo perfecto es elemento fundamental del cuadro. No obstante, para que la obra alcance el valor de “la gracia”, es necesario que en la imagen final las líneas no se vean, que los contornos se suavicen y se esfumen logrando una apariencia natural. Por eso es un gran elogio el que hace el historiador a algunos de los cuadros de Vásquez cuando dice: “Nada de dureza; las tintas perfectamente fundidas y los contornos perdidos”⁵ (...) “No se ve una línea, nada hay determinado”.⁶

El claroscuro es otro valor importante en el análisis de Groot. Este consiste en la imitación de los efectos producidos por la luz y la sombra en la superficie de los cuerpos, y es lo que produce el “efecto de bulto”, que engaña a la vista y que demanda la intervención del sentido del tacto, algo que provocaba tanta admiración en nuestros antecesores del siglo XIX. El cuadro de *La huída a Egipto* parece ser el que mejor tratamiento tiene de las luces y las sombras, según el historiador citado, quien elogia ampliamente los recursos lumínicos de que se vale Vásquez para dejarnos ver los personajes sagrados que viajan en la oscuridad de la noche.

Aunque hoy sabemos que Vásquez conocía muy poco de la perspectiva renacentista, Groot destaca con entusiasmo sus aciertos en este campo; respecto a *La Última Cena*, de la capilla del Sagrario dice, por ejemplo: “...trabajo cuesta al ver este cuadro desde su punto de vista, persuadirse de que no hay verdadera distancia entre los que están sentados en la parte de allá y los que están sentados en la parte de acá”.⁷ Llamaban también mucho su atención aquellas pinturas en que se puede apreciar “el aire intermedio” entre las figuras. Y ni se hable de los efectos de escorzo, máxima prueba de destreza del pintor: Groot no se cansa de señalar el ala de un ángel, la pierna, el pie de un personaje cuando “parece que salen del lienzo”.

En cuanto al color, elemento fundamental de la pintura en todas las épocas, Groot resalta en relación con varios cuadros su brillantez, su adecuación al tema, al ambiente y al personaje representado, la transparencia de las tintas y la suave degradación de los tonos.

En general, el historiador admira en Vásquez la sabiduría para la imitación, entendida como capacidad para crear la ilusión de lo real, mandato ineludible del arte según su concepción. Y encuentra en los cuadros del pintor neogranadino tal perfección en este aspecto que en alguno de ellos “parece que se nota la respiración agitada de Cristo”, y en otro cree

oír “el crujido de los dientes del caballo que está comiendo”.⁸

El concepto de expresión que utiliza Groot coincide, ya no con la estética de Mengs sino con las ideas de Azara, quien lo define como “el arte de hacer comprensibles los afectos interiores y las situaciones morales”,⁹ pero dista de su significado actual, en cuanto a que está totalmente subordinado a las leyes de la belleza. El pintor Vásquez se ajusta muy bien a ese mandato —según Groot— y ejemplo de ello es el cuadro citado de la última Cena, donde podemos observar la candidez de San Juan, la actitud enérgica y respetuosa de San Pedro, y en general, el gesto que le corresponde a cada personaje. Hay también expresión adecuada en sus representaciones de Cristo crucificado, y especialmente en un Cristo que aparece sentado en una piedra y atado de pies y manos, respecto al cual afirma el historiador que “La cabeza es excelente y la expresión divina, pues aunque se nota padecimiento, no se nota bajeza ni debilidad. La mirada es imponente, parece que penetra el pensamiento”.¹⁰

Cuando la obra logra transmitir de manera efectiva el mensaje que le corresponde, tiene “verdad”, y ése es el mejor elogio que puede merecer un cuadro, como lo merece, en el texto citado, el pequeño óleo sobre latón que representa a la Virgen María visitando a Santa Isabel: “Esta composición, aunque tan sencilla, es de gran mérito por la verdad que le da la vida; por su elegante y correcto dibujo; por la grande inteligencia con que está dirigido el claroscuro, y finalmente, por su tierno y brillante colorido”.¹¹

Muy cercanos al análisis de Groot, son los comentarios críticos que se hacen a la obra de nuestro pintor neogranadino a propósito de la exposición nacional de 1886. Alberto Urdaneta escribe entusiasmado que “Vásquez es para América algo como Miguel Ángel para el mundo (...) Vásquez, cuya portentosa corrección de dibujo y de colorido, cuya riqueza de composición nos abisman hoy, y cuyas obras produ-

cirán sin duda agradable sorpresa en los visitantes de la exposición —es un coloso. Su nombre es de aquellos que no pueden pronunciarse sin profundo respeto”.¹²

Pedro Carlos Manrique afirma a su vez que al contrario de otras obras presentes en la exposición, los cuadros del “divino” Vásquez producen en todo momento “la más pura” emoción estética:

“La gracia, la dulzura, la elevación, el misticismo, que distinguen a nuestro artista nacional, unidos a una brillante coloración, sin efectos exagerados ni relumbrones, son cualidades que verdaderamente se han perdido en nuestra época, y se necesita remontar a los maestros del Renacimiento para encontrar algo semejante”.¹³

En general, los voceros de la crítica de finales del siglo XIX admiran en la obra de Vásquez Ceballos la imitación idealizada de la realidad, la serenidad imperturbable de los rostros, la armonía de la composición, la delicadeza de la factura, la exactitud en la representación de los detalles, la coloración suave que rehuye todo exceso, cualidades que todos ellos ven plenamente materializadas en la obra de nuestro pintor.

Después de examinar los argumentos de Groot, Urdaneta y Manrique, el lector cree haber comprendido bastante sobre los valores de esas obras de nuestro arte colonial, que tanto entusiasmaron a los contemporáneos de Vásquez y a nuestros antecesores del siglo XIX. Pero la lectura de otro texto crítico, realizado en la segunda mitad del siglo XX, obliga a descartar todo lo aprendido, pues los valores señalados antes han perdido su vigencia en la estética del arte moderno. El texto a que hacemos referencia, da inicio a la “Historia Abierta del Arte Colombiano” que Marta Traba escribe en 1974, y forma parte de una revisión y reinterpretación de los hechos y obras más importantes de nuestra historia del arte, que la crítica argentina asumió desde su llegada a Colombia en 1954.

Marta Traba hace un recorrido por la obra de Vásquez, apoyándose en las pautas fundamentales de la estética del arte moderno. Muchas cosas han cambiado desde que se escribió la primera monografía del artista: la obra de arte ha dejado de ser vehículo privilegiado para transmitir los contenidos de la religión, la historia y la literatura, y por otro lado, el virtuosismo en la representación realista, la idealización de la figura humana, el dominio de la perspectiva y el claroscuro, han dejado de ser pautas para juzgar sobre la calidad de un cuadro. El centro de interés es ahora el sujeto creador, y la obra vale solamente como expresión de sus sentimientos, de su manera personal de interpretar el mundo.

El color de la obra de Vásquez, tan elogiado por los críticos anteriores, es en la crítica de Marta Traba motivo de enfático rechazo: se considera un color neutral, meramente descriptivo, que no da cuenta de una personalidad artística. La “placidez imperturbable” de esta obra, su intención de ajustarse a los contenidos de la religión, su búsqueda de la unidad, se han convertido en antivalores. La crítica argentina considera que en la pintura de Vásquez no hay estilo, no hay contenido alguno que expresar, y que carece por completo de autenticidad.

Marta Traba reclama a Vásquez Ceballos que sus cuadros no reflejen el entorno físico y social en el cual le correspondió vivir: no reflejan, por ejemplo, los conflictos entre españoles e indígenas, o entre las seis mil casas de religiosos que existían en la época en la Nueva Granada, ni tienen nada que ver con la sencilla arquitectura de tapias blancas y tejas que veían sus ojos, ni con los colores y las formas del paisaje tropical.

Pero la máxima objeción que tiene Marta Traba frente al pintor neogranadino es que no pensó en términos de pintura, lo cual, en su concepto, equivale a tener una propuesta única en cuanto a la organización de los elementos del cuadro, un color que sea resultado de una ardua búsqueda personal, unas formas que expresen la actitud del artista frente a su mundo.

La lectura de los textos que se han abordado para el inicio de esta investigación sobre Vásquez Ceballos y la crítica en Colombia, constituye una buena lección sobre el devenir de las ideas estéticas y de los criterios de la crítica. Es evidente que cada uno de los críticos le está aplicando a la obra de este pintor del siglo XVIII los valores y las expectativas que él mismo tiene respecto al arte, y que son producto de su propio contexto histórico. El lector puede constatar que las concepciones estéticas tienen una historicidad, y que el discurso de la crítica es efímero, en cuanto depende de pautas, principios, que son cambiantes, no importa que los argumentos se presenten como verdades universales e intemporales, no importa que el crítico se olvide o prefiera olvidarse de la temporalidad de sus juicios.

Los comentarios críticos de Groot y Marta Traba nos hacen pensar en las ideas que expresaba Herder a finales del siglo XVIII, cuando en un debate con otros humanistas se oponía a que el arte egipcio fuera valorado con base en los cánones del arte griego, insistiendo en que los productos artísticos de una sociedad están condicionados por los propósitos e ideas de esa sociedad, propósitos que pueden no coincidir con los nuestros. Herder pensaba, a diferencia de Winckelmann, que ningún arte en particular puede servir de modelo para el arte de todas las épocas y todas las culturas: “Sería una estupidez manifiesta considerarnos a nosotros mismos la quintaesencia de todas las personas y épocas”.¹⁴

En la lectura de estos textos que nos sirven hoy de ejemplo, hemos aprendido bastante de la estética de la academia, de su concepción de la obra de arte como una imitación de la naturaleza sometida a normas estrictas de la razón, de su búsqueda de la belleza ideal como premisa fundamental, y hemos recibido también, por parte de Marta Traba, una brillante lección sobre lo que la estética del arte moderno le exige al pintor, sobre la preeminencia de la creación de formas originales y la expresión de los sentimientos del artista, ideas que, aunque en los años setenta

sonaban a verdades irrefutables, y aunque todavía proporcionan pautas valiosas para la apreciación y la creación artística, no son ya absolutamente válidas para abordar el análisis o la crítica de todos los grandes pintores actuales. Parece confirmarse aquí la reflexión que a comienzos del siglo XX se hacía el crítico Baldomero Sanín Cano: “llamar buena o mala a una obra de arte nada tiene que ver con ella: eso no es sino un dato sobre la inteligencia de los jueces”.¹⁵

¿Y qué de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos? No hemos aprendido todavía lo suficiente de su obra —por lo menos en la lectura de los textos citados— pero sabemos que sus cuadros siguen allí, en el Museo de Arte Colonial de Bogotá, y en muchas iglesias, conventos y colecciones particulares, y que en todos estos lugares son conservados con sumo cuidado, pues se les considera un patrimonio valioso de la comunidad. ¿Acaso ese reconocimiento de su propio público a la obra, en el momento de su creación y después de más de 350 años de haber sido realizada, no es síntoma de un valor, que merece ser tenido en cuenta? ¿Acaso ese ignorar el paisaje local y sus conflictos sociales para concentrarse en un mundo idílico, bien sea religioso, mitológico u onírico no ha sido una de las opciones del arte en todas las épocas?

Es cierto que Vásquez Ceballos eludió la representación de su entorno físico. Y sin embargo —como ha sucedido muchos artistas— esa evasión de lo cotidiano tiene en su obra un sentido claro, nos está hablando de una “voluntad artística”, no sólo individual sino colectiva, de una pequeña población donde las ceremonias y los asuntos relacionados con el culto religioso eran los acontecimientos más importantes de la vida de sus habitantes; nos está hablando, en fin, de una realidad histórica nuestra, de una cultura provinciana cuya enorme distancia del mar y de la capital del Virreinato la mantenía aislada de muchos intereses y preocupaciones que se movían en los centros de poder. La obra de Gregorio Vásquez Ceballos mantiene presente para nosotros, mejor que otros documentos, el espíritu de esos ante-

cesores nuestros, es un espejo que nos muestra nuestro propio pasado, y eso la hace valiosa, independientemente del nivel estético que alcance en la comparación con obras similares de otros países.

Entendemos ya que Groot y Urdaneta exageraban cuando le otorgaban a Vásquez el título de “gran pintor de América” y uno de los mejores del mundo, pero también exageraba Marta Traba cuando ubicaba la pintura de Vásquez en el rango de la simple artesanía. El análisis formalista y las demandas expresionistas que se hicieron en la segunda mitad del siglo xx a una obra que sirvió en forma eficaz a lo que en su época y en su lugar de origen se pedía y se necesitaba de la pintura, y que fue considerada por los colombianos del siglo xix el modelo por excelencia de la buena pintura, deja por fuera aspectos importantes de contenido que podrían explicar ese notorio desfase entre el veredicto de algunos críticos y lo que la obra vale y significa en el contexto de la historia de la cultura colombiana.



Notas

- 1 En el *Papel Periódico Ilustrado* y en *El Semanario* de Bogotá, entre diciembre de 1886 y febrero de 1887, se encuentran varios artículos que comentan la Primera Exposición de Bellas Artes y la obra de Vásquez Ceballos.
- 2 Obras de D. Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de Cámara del Rey. Madrid: Imprenta Real de la Gaceta, 1780.
- 3 Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Historia de la Ideas Estéticas en España*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943, p. 536-537
- 4 *Ibid.*
- 5 Groot, José Manuel, “Noticia biográfica sobre Gregorio Vásquez de Arce y Cevallos”, en: Varios, *Gregorio Vásquez de Arce y Cevallos. Su vida, su obra, su vigencia*, Bogotá: Menorah, 1963, p.33.
- 6 *Ibid.*, p.22
- 7 *Ibid.*, p. 17
- 8 *Ibid.*
- 9 Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p.148.
- 10 Groot, José Manuel, *op. cit.*, p. 29.
- 11 *Ibid.*, p. 32.
- 12 Urdaneta, Alberto. “Discurso de inauguración de la Primera Exposición Nacional de Bellas Artes” en: *Papel periódico Ilustrado*, Bogotá, febrero 15 de 1887, N° 110, año V. P.224.
- 13 *Ibid.*
- 14 Cfr, Podro, Michael, *Los historiadores del arte críticos*, Madrid: Visor, 2001.
- 15 Sanín Cano, Baldomero. “El Impresionismo en Bogotá”, en: *Escritos*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1984.