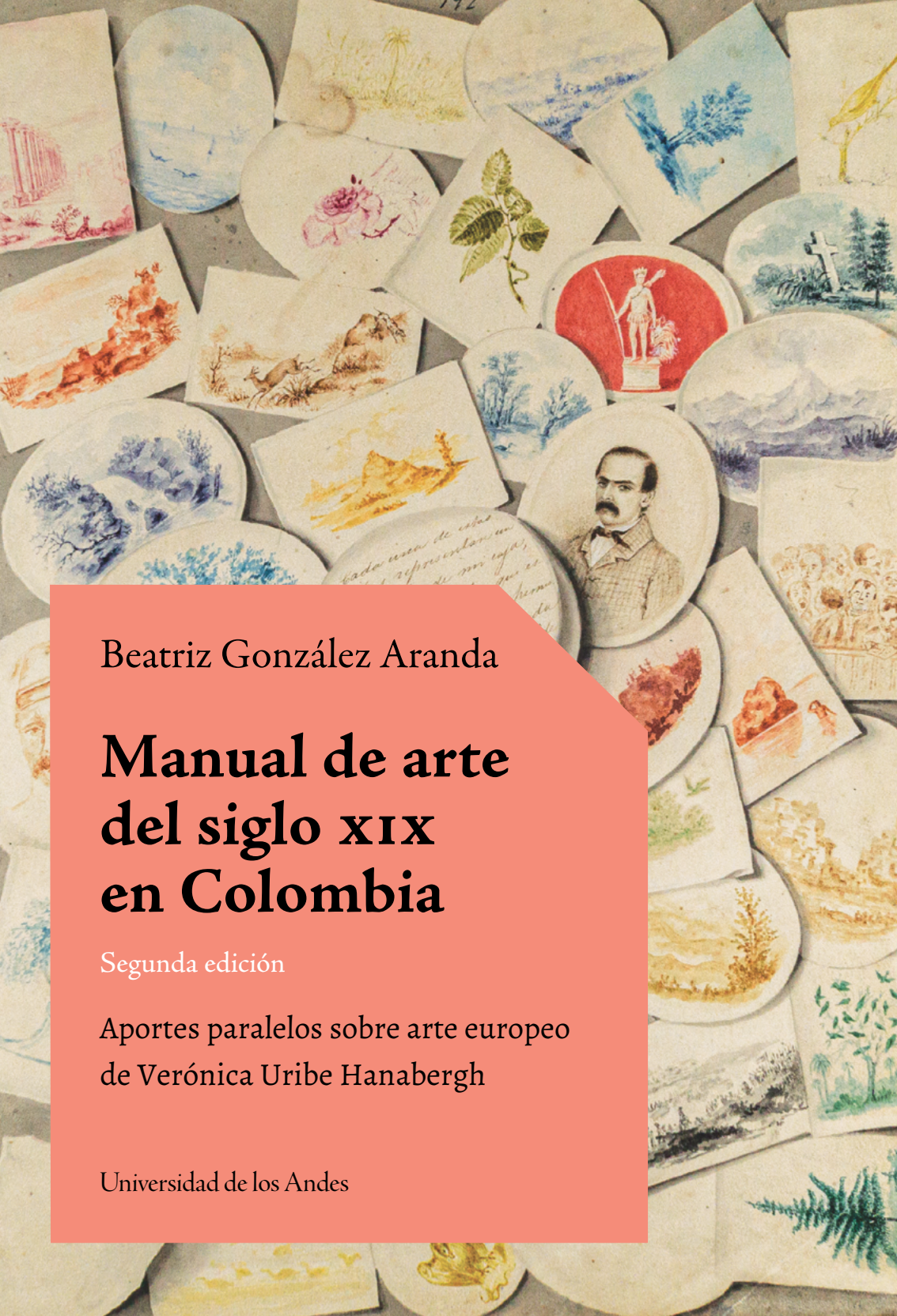

Beatriz González Aranda

# Manual de arte del siglo XIX en Colombia

Segunda edición

Aportes paralelos sobre arte europeo de Verónica Uribe Hanabergh

Universidad de los Andes

# Manual de arte del siglo XIX en Colombia

# Manual de arte del siglo XIX en Colombia

Segunda edición

Beatriz González Aranda

Aportes paralelos sobre arte europeo
de Verónica Uribe Hanabergh

Universidad de los Andes Colombia | Ediciones Uniandes

Nombre: González Aranda, Beatriz, autora. | Uribe Hanabergh, Verónica, escritora de prólogo, autora de texto adicional.

Título: Manual de arte del siglo xix en Colombia / Beatriz González Aranda; con aportes paralelos sobre arte europeo de Verónica Uribe Hanabergh.

Descripción: Segunda edición. | Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes, 2026. | 370 páginas: ilustraciones; 15 × 22 cm.

Identificadores: isbn 9789587989991 (rústica) | 9786287903005 (e-book) | 9786287903012 (e-pub)

Materias: Arte colombiano – Historia – Siglo xix – Historia del arte – Beatriz González

Clasificación: CDD 709.861–dc23

Primera edición: julio de 2013
Segunda edición: abril de 2026

© Beatriz González Aranda y sus herederos

© Verónica Uribe Hanabergh, por los aportes paralelos sobre arte europeo

© Universidad de los Andes,
Vicerrectoría de Investigación y Creación, Ediciones Uniandes

Ediciones Uniandes
Carrera 1.ª n.° 18A-12, bloque Tm
Bogotá, D. C., Colombia
Teléfono: 601 3394949, ext. 2133
https://ediciones.uniandes.edu.co
ediciones@uniandes.edu.co

isbn: 978-958-798-999-1
isbn *e-book*: 978-628-7903-00-5
isbn e-pub: 978-628-7903-01-2
doi: https://doi.org/10.51573/Andes.9789587989991.9786287903012

Corrección de estilo: Carlos Valderrama
Diagramación interior: Precolombi EU-David Reyes
Diseño de cubierta: La Central de Diseño
Imagen de cubierta: Manuel José Joaquín Rafael Doroteo Carvajal Marulanda (1819-1872), álbum de M. D. Carvajal (página 192). Inscripción: "Cada una de las tarjetas representan un color de los de mi caja, faltando solo los que están en blanco. Esta hermosa caja fue destrozada (sic) i (sic) robada el 4 de feb de 1862 por los guerrilleros que azaltaron (sic) la Moneda", 7.1848-1863. Dibujo (tinta sobre papel), 30,5 x 23 cm, Reg. 975.192. Comodato Minculturas, icc y fcc.
Detalle del separador: José María Domínguez Roche (1788-1858), álbum de acuarelas (página 14), ca. 1835. Encuadernación (acuarela sobre papel), 24 × 20 × 2 cm, Ing. 2006.11. Comodato Minculturas – icc.

Impresión:
La Imprenta Editores S. A.
Calle 77 n.° 27A-39
Teléfono: 601 2402019
Bogotá, D. C., Colombia

Impreso en Colombia – *Printed in Colombia*

Universidad de los Andes | Vigilada Mineducación. Reconocimiento como universidad: Decreto 1297 del 30 de mayo de 1964. Reconocimiento de personería jurídica: Resolución 28 del 23 de febrero de 1949, Minjusticia. Acreditación institucional de alta calidad, 10 años: Resolución 000194 del 16 de enero del 2025, Mineducación.

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

# CONTENIDO


A manera de prólogo a esta edición 9
*Verónica Uribe Hanabergh*

Introducción 15

I. Arte y ciencia: la Ilustración y la Expedición Botánica 19

II. Revoluciones artísticas y el retrato del héroe de la Independencia 47

III. Retratos heroicos: Santander, Bolívar, Policarpa. El retrato en miniatura 69

IV. Artista abanderado del siglo xix en Colombia: José María Espinosa 91

V. La escuela de Humboldt y el paisaje americano 117

VI. Costumbrismo 143

VII. La Comisión Corográfica 175

VIII. Revolución en papel: caricatura y grabado 225

IX. Fotografía y daguerrotipo: el barón Gross y la música de los fotógrafos 273

X. La academia llega por diversos caminos 303

XI. Fin del sueño académico 329

Bibliografía 357

# A MANERA DE PRÓLOGO A ESTA EDICIÓN

Estimada Maestra:

Han pasado seis semanas desde su partida, trece años desde la publicación de la primera edición del *Manual de arte del siglo XIX en Colombia* y dieciséis años desde que nos conocimos en un pequeño salón del primer piso del edificio Aulas de la Universidad de los Andes. En este, usted se sentaba en la mesa central frente a un grupo de veinte estudiantes del curso de pregrado *Arte en Colombia del siglo XIX*, sacaba sus hojas tamaño oficio con el tema del día e iniciaba un recorrido de conocimiento, análisis, crítica y tejido de una época que usted supo poner sobre la balanza de la historia del arte de nuestro país en los últimos treinta años.

Su curso fue el primer encargo académico que tuve al entrar recién graduada del doctorado a trabajar en la Universidad. La entonces directora del Departamento de Arte de la Facultad de Artes y Humanidades, la profesora Carolina Franco, me asignó acompañar su curso con tareas de apoyo y evaluación en una modalidad que usted ya había dictado en el 2008 junto a la profesora Patricia Zalamea. Yo encantada y a la vez temerosa, Maestra, nunca me atreví a contarle que yo había sido guía voluntaria de la División Educativa del Museo Nacional de Colombia en el 2002, cuando usted aún era curadora de esta institución. Yo la recordaba a usted como esa presencia seria, rigurosa, lejana y totalmente

inalcanzable no solo porque yo era una jovencita inexperta de veintidós años, sino porque su oficina quedaba al otro extremo del Museo y las noticias sobre sus niveles de exigencia eran comunes. Yo la veía a usted tan imponente en las salas, los pasillos, las reuniones, y en la preparación del guion de exposiciones como *Obras maestras de la pintura europea. Colección Rau*, donde yo inicié una tímida relación con la historia del arte.

Maestra, al menos por ahora no me atrevo a equiparar mis aportes a los estudios decimonónicos colombianos con los suyos, no creo que lo vaya a lograr nunca. Prefiero creer que tuvimos la pintura en común y, luego, la historia del arte aprendida de manera empírica como un quehacer de vida. Eso sí, me gusta pensar que aprendí de usted generosidad académica y que ojalá haya estudiantes que algún día me identifiquen como mentora, como yo la llamo a usted. Después de la primera clase usted me invitó a traer a cada sesión mis conocimientos recién adquiridos sobre arte europeo, creando paralelos y conexiones de una historia más global, pero, sobre todo, y sin saberlo en ese momento, abriéndome una puerta profesional que nunca se cerró. En este libro está la prueba del espacio que usted me abrió entre los capítulos de su vida.

Sé que así la recordamos muchos, porque usted fue para muchos de sus alumnos de vida guía, colega y compinche. Sus historias entretenidas, su humor audaz y sus críticas a nivel político hacían de sus conferencias, clases y textos un espacio donde podíamos reevaluar la educación escolar que habíamos tenido tantos con un siglo XIX colombiano difícil, conflictivo, convulso, sangriento y ácido, por no decir más. Pero la manera como usted se acercaba a estas conversaciones utilizando imágenes y personajes abría la posibilidad de revisar ese siglo y de volverlo a contar, de proponer nuevas lecturas, fechas y momentos clave. ¿Cuánto no viajamos desde la quietud por la geografía colombiana quienes la pudimos escuchar recorriendo de la mano de dibujos y lienzos hechos por viajeros ingleses, franceses y alemanes? ¿Qué no aprendimos sobre nuestro pasado con su experticia y humor en el ámbito de la caricatura y la gráfica política? ¿Cómo no reconocer que personajes inquietantes como fueron José Celestino Mutis, Salvador Rizo, Alexander von Humboldt, José María Espinosa, Ramón Torres Méndez, Agustín Codazzi, Carmelo Fernández, Luis García Hevia, Alfredo Greñas, Alberto Urdaneta o

Andrés de Santamaría se entretejieron en sus muchos estudios, charlas, artículos y curadurías creando una línea de tiempo documental y visual del siglo XIX en Colombia? Tantos de ellos que venían de ámbitos como la Historia, la Geografía y la Política encontraron en usted un vehículo que supo articular el conocimiento que ya existía con su propia visión y organizar nuevos hallazgos en un libro que usted soñaba que pudiera ser para un público amplio y no especializado.

Por esta razón decidimos una tarde del año 2012 en la oficina de la entonces decana de la Facultad, la profesora Claudia Montilla, que este libro formaría parte de la colección CBU (Ciclo Básico Uniandino). El sentido era que se convirtiera en un texto base para las clases, que, además, funcionara como manual de la época y que, también, cualquier aficionado del pasado de nuestro país lo pudiera leer. Trece años después de su publicación, su vigencia y su legado están en esta segunda edición que la Universidad de los Andes quiso hacer para conmemorar su trabajo, Maestra. Claro, en el transcurrir de estos años sabemos que la manera de abordar los estudios históricos y visuales ha cambiado y que la Historia ya no es la historia de unos cuantos, sino que son las historias, las de muchos, las que permean de múltiples formas y por otros canales, a partir de otros eventos y que, además, las que revisan los lugares desde donde se enuncia y son las que entienden la cultura material desde otros ángulos y con otros actores. Así son la historia y las historias, y si algo aprendimos de usted es que eso está bien, siempre y cuando el rigor, el detalle, la fuente y el argumento sean serios.

Este libro ganó en el 2014 el Premio Julio González Gómez de las Becas de Estímulos de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá. Su generosidad estuvo nuevamente al día en la participación que usted me dio en cada paso como coautora cuando mis aportes eran significativamente menores. Recibimos el premio en el Concejo de la ciudad, en la calle 36, nos lo entregó el entonces presidente del Concejo de Bogotá, Miguel Uribe Turbay. Mientras escribo esta carta, Maestra, encuentro la foto de ese día, hoy ya no están ni él ni usted y yo ya no soy esa jovencita treintañera. Me produce tristeza esto, ya que definitivamente el paso del tiempo y de la vida se hacen latentes, y la reedición de este libro nos recuerda de forma contundente que lo que

queda para la posteridad son las personas que fuimos, los individuos a quienes marcamos y las cosas que hicimos.

Después del libro siguieron las aventuras. Trabajamos tardes enteras en su apartamento o en el mío, comiendo galletas y tomando té, escudriñando nuestras bibliotecas y navegando el mundo del dibujo y de las libretas que tanto nos conectó. Hicimos visitas a archivos, entramos en reservas y logramos consolidar a finales del 2017 la curaduría de *Libretas de bocetos: rencuentros de memoria gráfica*, exposición que se presentó en la Casa Republicana del Banco de la República, proceso que disfruté tanto y que recuerdo como un hito cúspide del tiempo que pude compartir con usted. Nuevamente su generosidad y amplitud me permitieron poner en acción años de trabajo e investigación sobre los cuadernos de dibujo y sus usos, objetos que eran preciados para ambas como artistas. Cada vez que nos reuníamos para este proyecto, usted me contaba de las lecturas que había hecho la tarde anterior, me recordaba la importancia de estar al día con nuevas publicaciones y me regañaba por tomar tantos apuntes, insistiendo en que en el futuro me pasaría como a sus tías santandereanas, que de tanto anotar se les dañó la memoria. Pero es que no todos podemos tener su memoria prodigiosa, Maestra; lo que usted construía con fechas, nombres, lugares, documentos, obras, colecciones y archivos, la verdad, era único. Aún hoy hay momentos en que en el acto de anotar todo diariamente recuerdo su llamado de atención y pienso que aún desde ese otro lugar, usted nos está vigilando a todos, asegurándose de que su legado se mantenga en pie, sirva para muchos, amplíe el mundo del saber y quede guardado en proyectos para la continua reescritura de la historia de Colombia.

Le cuento una anécdota, Maestra: el día en que usted se marchó físicamente de este mundo, me embarqué en una aventura mayor que no le alcancé a contar y le prometo que sentí esto como un paso nuevo que tenía su beneplácito. Viví este cambio como un hilo que se rompía y reconocí como una lectura personal la coincidencia de su partida con mis nuevos inicios. Ese mismo día pasé por Guaduas recordando su clase sobre la Pola, bordeé Honda reviviendo conversaciones sobre el río Magdalena y su navegación, para finalmente subir la cordillera central hasta el Valle de Aburrá. A la semana de llegar a mi nuevo cargo como

decana de la Escuela de Artes y Humanidades de la Universidad Eafit, solicité una visita a la Sala Patrimonial y a la reserva del Centro Cultura Biblioteca Luis Echavarría Villegas de esta institución, no solamente porque soñaba con ver sus colecciones, sino porque era una manera de honrar el papel que usted tuvo en la conformación de mi vida profesional. Ver los libros de viajeros de la colección Juan Kalb, por ejemplo, era una forma de materializar su acompañamiento en el periplo de lo que ha sido una vida académica. Pasar las páginas de la libreta de dibujos original de Manuel María Paz, adquirida por el entonces rector Juan Luis Mejía, fue para mí una manera de conversar con usted en silencio, de decirle adiós. Sus palabras de conocimiento, pero también su cariño para conmigo y mi familia, resuenan a diario, Maestra. Espero que esté sentada leyendo con Urbano frente al mar como solían hacerlo durante horas en el balcón de su apartamento de Santa Marta.

Maestra Beatriz, aquí sigue su legado.

Verónica Uribe Hanabergh
Medellín, 22 de febrero del 2026

# INTRODUCCIÓN

El presente manual de estudio del siglo XIX, realizado para estudiantes curiosos sobre el arte colombiano, plantea preguntas más que respuestas sobre tópicos muy reiterados: ¿Hubo rupturas después de la Independencia? ¿El aislamiento cultural de Colombia es verdadero? ¿Los productos de ese supuesto aislamiento son obras originales? ¿Los artistas colombianos eran primitivos?

Cuando Alexander von Humboldt visitó la Casa de la Botánica en 1801 se refirió a Francisco Javier Matis[1] y a Salvador Rizo como los mejores pintores de flores del mundo. ¿Es posible que se autoconsideraran pintores menores por estar al servicio de la ciencia? ¿Esclavos de la ciencia? No importa. Con esos buenos augurios del sabio alemán, conocedor del arte y de la ciencia, y con el empeño de José Celestino Mutis, se inició la historia del arte en el siglo XIX en el territorio que, dos décadas después, se llamaría Colombia.

A comienzos de 1819, el joven José María Espinosa regresó furtivamente a su casa en Bogotá, tras seis años de vivir como soldado y fugitivo. Tenía claro cuál era su vocación. No fueron suficientes los ruegos para que siguiera su carrera militar y acompañara al Libertador en la

1 En los documentos antiguos aparece su apellido así, "Matis", escrito con "s" y sin tilde.

Campaña del Sur: "di las gracias, y […] llevé a cabo mi propósito consagrándome desde entonces a mi profesión de pintor y retratista".[2]

Estas dos anécdotas marcan el comienzo de una historia llena de "rupturas" y "continuidades".[3] Durante el siglo XIX se pueden seguir en Colombia las huellas de los movimientos entrecruzados del arte que se daban en Europa: en la ornamentación de un reloj se identifica la imagen neoclásica de David; en una acuarela que representa un precipicio se reconoce el Romanticismo; en dos bueyes impresos en litografía se advierte el Realismo de Courbet. Mientras en Europa se daban el Clasicismo, el Romanticismo, el Realismo, el Impresionismo y el Neoimpresionismo, para mencionar solo grandes tendencias, acá los artistas luchaban por tener una Academia de Bellas Artes que les enseñara a pintar. Sin embargo, era tan grande la expectativa que los propios artistas se las ingeniaron para aprender técnicas y procesos de grabado, fotografía y caricatura que los sincronizaban, sin proponérselo, con el arte de vanguardia europeo.

Un ingrediente muy común durante todo el siglo fue la convergencia de viajeros de distintas nacionalidades, que produjo miradas diversas hacia el país, las cuales en cierta forma planteaban preguntas incipientes sobre identidad y autorreconocimiento.

La idea de imprimir un *Manual de arte del siglo XIX* es el resultado de dos cursos que se llevaron a cabo en la Universidad de los Andes a finales del 2008 y 2010 respectivamente. Cursos basados en textos a partir de los cuales se buscaba que los estudiantes sintieran curiosidad por las imágenes de un siglo que había sido bastante olvidado y menospreciado.

Los textos de clase han sido revisados y se ha añadido en cada capítulo un complemento sobre el estado del arte en Europa, realizado por la historiadora del arte Verónica Uribe con el fin de mantener una visión paralela entre los temas, técnicas y episodios que se gestaban en tierra colombiana y los que a su vez eran vividos en Europa. Los aportes

2 Espinosa, José María. *Memorias de un abanderado*. Bogotá: Imprenta El Tradicionista, 1876, pp. 264-265.

3 Posada Carbó, Eduardo, "Invitación al porvenir" en *El Tiempo*, 12 de octubre de 2001, p. 17.

no pretenden crear la idea de un paralelo idéntico, pero sí construir algunas similitudes que puedan ayudar a comprender nuestra historia como parte de una historia del arte más amplia.

En este momento en que el siglo XIX ha despertado interés en todos los campos, es necesario corregir versiones, evitar los clichés, plantear una revisión de la historia del arte en Colombia, identificar las tendencias y los textos que llegaban al país y, por sobre todo, despertar la mirada crítica de los jóvenes hacia las imágenes que conforman un capítulo de nuestra historia del arte.

Beatriz González Aranda
27 de septiembre de 2011

Nota editorial:
La autora no se hace responsable de los pies de fotos de las obras pertenecientes a los museos, quienes exigen un sistema particular para citar las imágenes de su propiedad.

# I

# ARTE Y CIENCIA: LA ILUSTRACIÓN Y LA EXPEDICIÓN BOTÁNICA

## La sincronización de los relojes atlánticos

Existió un capítulo dentro de la historia colombiana en la que tuvo lugar lo que Ángel Rama definió, de modo acertado, como "la sincronización de los relojes atlánticos".[1] Ese capítulo, denominado Expedición Botánica, tiene implicaciones históricas, científicas y estéticas.

Las implicaciones históricas se relacionan con Mutis y la difusión de conocimiento; en efecto, cuando este murió, hace doscientos años, el país se encontraba *ad portas* de la Independencia. Las implicaciones científicas tienen que ver no solo con las plantas y su servicio a la medicina sino con el reconocimiento de nuestro paisaje, el estudio del medio ambiente y la geografía. Las implicaciones estéticas se refieren a qué corriente artística pertenecen y cómo están elaboradas las láminas botánicas. Según la profesión y disciplina de cada cual, se intentan descifrar los iconos botánicos.

1 Texto inédito que Rama envió entre octubre y noviembre de 1983 para un simposio en la Universidad del Rosario. Como se sabe, Ángel Rama murió junto con su esposa Marta Traba y otros conferencistas que asistían a dicho simposio, en el accidente aéreo de Avianca en noviembre de 1983. El simposio no se realizó.

## La influencia de la Ilustración en las artes de Colombia

El historiador Javier Ocampo afirma que

> En la penetración del pensamiento ilustrado en el Nuevo Reino de Granada existen algunos acontecimientos que manifiestan la tendencia hacia el naturalismo y el pensamiento racionalista, estimulado por el interés de los monarcas españoles ilustrados y de los virreyes, interesados en el conocimiento profundo del medio natural americano y en la explotación de sus recursos.[2]

En un sector de la población del virreinato del Nuevo Reino de Granada, existió en la segunda mitad del siglo XVIII una influencia de la Ilustración y del pensamiento del filósofo Juan Jacobo Rousseau. La postura naturalista de Rousseau influyó en Europa de manera definitiva; en América aún no se ha medido la proporción de su influencia en la sociedad y en el arte.

Los criollos ilustrados como Antonio Nariño, José María Cabal, Francisco Antonio Zea y Pedro Fermín de Vargas, tenían una actitud hacia el hombre y la naturaleza que podía tener sus raíces en el pensamiento del filósofo francés. No es aventurado afirmar que la masonería aportó al Nuevo Reino de Granada el interés por el pensamiento de Rousseau. En la casa de Nariño en Bogotá había un Santuario

> […] cuya descripción se encontró también entre sus papeles. Se trata de un plano en que se indica la composición del lugar adornado con dos estatuillas o cuadros de Franklin y de Washington, y sobre la pared colocadas una serie de frases de pensadores, que parecen constituir la *biblioteca ideal* de los socios del Santuario: Cicerón, William Pitt, Jenofonte, Washington, Tácito, Raynal, Sócrates, Rousseau, Plinio, Buffon, Solón, Montesquieu, Platón, Quintiliano, Franklin y Newton, autores a quienes pueden haber leído en algún momento, haber deseado leer, o conocer a

2 Ocampo López, Javier. *Historia básica de Colombia*. Bogotá: Plaza y Janés, 1978, p. 159.

> través de citas de otros autores. Sea el caso de Rousseau, quien no figura en la lista de obras secuestradas [a Nariño], y de quien él adquirió posteriormente en Europa el *Contrato Social* […]. Y sin embargo ¡hay tanto "rousseaunianismo" en muchos de sus escritos anteriores![3]

El arte del Nuevo Reino de Granada se transformó con la aproximación a la naturaleza orientada por el sabio José Celestino Mutis, para quien no eran extraños los nombres de Buffon y de Newton, a partir de su llegada a Santafé de Bogotá en 1761, y con la ratificación de su investigación botánica obtenida de parte de los científicos suecos a partir de Carlos Linneo y durante la permanencia de Alexander von Humboldt en Santafé en 1801.

Para Puiggros:

> […] los Borbones —y de modo especial Carlos III (1759-1788)—, proyectaron modernizar a España, arrancarla del siglo XVI y ponerla a la altura de Francia. […] El progresismo de los ministros carlistas, las sociedades económicas, la difusión de las doctrinas enciclopedistas, fisiócratas y economistas, y, en fin, las ideas de la Ilustración rozaban a la sociedad española muy por afuera. […] Las ideas de renovación social venían del extranjero y se presentaban con ropaje extranjero.[4]

Esto explica las dificultades para establecer en el Nuevo Reino de Granada una institución como la Expedición Botánica y cómo el carácter internacional que esta tuvo no procedía de España sino de la independencia de Mutis para manejar la empresa con países protestantes como Suecia, Alemania y Gran Bretaña. Ello permitió uno de los pocos momentos de sincronismo cultural con Europa que tuvieron lugar en la historia colombiana: europeos y criollos, científicos, comerciantes y artistas dirigieron sus pasos y sus miradas hacia la naturaleza tropical.

3 Silva, Renán. *Los ilustrados de Nueva Granada 1760-1808. Genealogía de una comunidad de interpretación*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit-Banco de la República, 2002, p. 323.

4 Puiggros, Rodolfo. *La España que conquistó el Nuevo Mundo*. Buenos Aires: Siglo XX, 1965, pp. 207-208.

El rechazo de los científicos españoles a las teorías de Linneo, por representar a un país protestante, los llevó a preferir la ciencia de Francia e Italia, en especial al francés José de Tournefort, cuyas teorías estaban atrasadas con relación a Suecia.[5] No solo era la cuestión religiosa sino que hablar de botánica significaba hablar del sistema sexual, y eso escandalizaba al clero. "En 1759 el Papa Clemente XIII ordena quemar todas las obras de Linneo que ingresen al Vaticano, decisión que la Iglesia no reconsiderará hasta 1774".[6] Sin embargo, el rey Carlos III financió expediciones botánicas que de alguna manera estaban ligadas al país nórdico, en México, Perú, Nuevo Reino de Granada, Filipinas y Cuba. Por ello, Alexander von Humboldt afirmó: "Nunca, nunca antes un naturalista tuvo tal libertad para proceder".[7] La más notable de aquellas expediciones, en el sentido numérico y artístico, fue la del Nuevo Reino de Granada, gracias al alto grado de exigencia que Mutis impuso a sus dibujantes.

José Celestino Mutis nació en Cádiz, donde la Ilustración se afincó por vía marina antes de florecer en Madrid o en los centros de poder. Cádiz es considerada la cuna de la Ilustración en España. Mutis alcanzó renombre internacional años antes de iniciar oficialmente, en 1783, la Expedición Botánica, empresa por la que se le reconoce. Según la investigación del profesor José Antonio Amaya, el nombre de Mutis es mencionado en 1782, en el *Suplementum plantarum* del hijo de Linneo, más de setenta y cinco veces.[8] El mundo científico europeo —entre ellos sir Joseph Banks, Pierre André Pourret y Jean-Baptiste Le Blond— estaba al tanto de la empresa que tenía a España pendiente y asustada de su propio prestigio. El botánico sir James Edward Smith y los alemanes Paul Dietrich Giseke y Karl Ludwig Willdenow —el maestro de botánica de Humboldt— esperaban respuesta de Mutis con gran avidez y James

5 Amaya, José Antonio. *Mutis, Apóstol de Linneo*, Tomo I. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, p. 131.

6 *Ibidem*, p. 135.

7 Holl, Frank. "El regreso de Humboldt: Alexander von Humboldt en Colombia y Ecuador", en Catálogo de la exposición *El regreso de Humboldt*. Bogotá: Museo Nacional, 2001, p. 15.

8 Amaya, *op. cit.*, p. 36.

Figura 1. Salvador Rizo, *José Celestino Mutis*. 1809/1810, Pintura (óleo/tela) 118 x 104 cm
Registro 48. Museo de la Independencia-Casa del Florero

Sowerby copiaba la *Mutisia Clematis* del herbario de Linneo. En 1801 Humboldt compara a Mutis con Banks y admira que un solo hombre haya sido capaz de concebir y ejecutar tan vasto plan.[9]

Existen documentos de Suecia, Inglaterra, Francia y Alemania, países que estaban ansiosos de lo que sucedía en el dominio de la botánica, no en España, sino en una de sus colonias, tal vez la menos productiva, denominada Nuevo Reino de Granada. Desde la Nueva Granada, y en medio de las más variadas situaciones —explica el libro *Mutis, Apóstol*

9 Gredilla, A. Federico. *José Celestino Mutis*. Bogotá: Plaza y Janés, 1982, p. 171.

*de Linneo*, del profesor Amaya—, el gaditano se consolida como un verdadero corresponsal de Linneo. Conforma dos ricas colecciones para enviarle, que constan de herbarios, descripciones, dibujos, semillas, frutas y aves disecadas. Para realizar su obra reúne un grupo de españoles y criollos de distintas regiones del Nuevo Reino de Granada.[10]

Este intercambio es fructífero para Linneo, para el Nuevo Reino de Granada, para Mutis y para España. Mutis envió a Suecia por su cuenta a su discípulo Clemente Ruiz para que aprendiera mineralogía. Es maravilloso imaginarse al precursor aventurero Francisco de Miranda, en la gran casa de verano del científico sueco Alströmer, hablando de botánica, cuando este le comenta —tal como Miranda lo anota en su diario— de "un médico americano [sic] llamado José Celestino Mutis que es un hombre laborioso e instruido en la ciencia natural".[11] Cuando a Mutis le roban el descubrimiento de los árboles de quina, es a Suecia y no a España donde acude en busca de auxilio.

La extensa biblioteca de Mutis, que abarcaba todos los aspectos de la cultura, historia, literatura, geografía, matemáticas y botánica, revolucionó el ambiente novogranadino. Los novogranadinos solamente habían observado los modelos grabados que representaban santos y figuras religiosas, los cuales eran enviados por casas europeas, entre ellas, la más importante, Plantin Moretus de Amberes. La biblioteca de Mutis comprendía libros impresos en distintos lugares de Europa, como Holanda, Inglaterra, Alemania, Francia e Italia, con avanzadas técnicas y con iconos botánicos, en su gran mayoría observados directamente de la naturaleza por artistas y naturalistas. Poseía los últimos libros de Jackin, quien estuvo en Cartagena; de María Sybilla Merian, que había dibujado la flora y fauna de Surinam; de Linneo, padre e hijo; y del abate Antonio José Cavanilles. Su biblioteca también contenía libros de estética de Antonio Rafael Mengs y técnicos como los de Antonio Palomino de Castro y Velasco.

El internacionalismo de Mutis es claro a través de los documentos científicos que intercambió con Suecia y su relación con otros países.

10 Amaya, *op. cit.*, pp. 244-252.

11 *Ibidem*, p. 209.

Dentro de las críticas a Mutis se encuentra aquella según la cual él nunca terminó los textos que debían acompañar la investigación, sin embargo, lo que resulta como una conclusión del libro del profesor Amaya, es que Mutis valoraba la imagen sobre el texto y que en eso radica su modernidad.

Figura 2. María Sybilla Merian, *Metamorfosis de una mariposa*, 1705, grabado sobre metal coloreado a mano

Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá

## Arte y ciencia

El problema de la imagen científica es el problema de la verdad. La exigencia de Mutis provenía de las altas metas que se había trazado para que el científico europeo de Madrid, París, Londres o Estocolmo no dudara en sus observaciones y clasificaciones. Esta meta se condensa en el que debía ser el mayor deseo de Mutis, esto es, que quien tuviera la lámina en la mano pensara que tenía la planta viva. El retrato al óleo del abate Antonio Cavanilles, director del Jardín Botánico de Madrid, pintado por Salvador Rizo, mayordomo de la expedición, evidencia la anterior afirmación: la obra presenta al botánico español en su gabinete. Fue realizado a partir de un retrato grabado, ya que Rizo nunca salió del país, ni Cavanilles vino a América. En la composición aparece de perfil, observando una lámina que sostiene en una mano y que representa la planta *Rizoa*, mientras que con la otra hace anotaciones en un cuaderno. Está abstraído como si tuviera en frente la planta real. El óleo de Rizo no fue conocido por su modelo. Rizo trabajó para Mutis y la Expedición durante casi treinta años, no le tenía miedo al peligro de los bosques, se levantaba a la madrugada para observar del natural las plantas acuáticas, dirigió las escuelas de dibujo botánico en Bogotá, renunció a la Expedición en 1812, se incorporó a las tropas de Bolívar en la Guerra de Independencia y murió fusilado en Bogotá por orden de Morillo durante la reconquista.

La Expedición Botánica, institución ejemplar, evidencia el antiguo problema de las relaciones entre arte y ciencia. Con relación a este tema existen dos teorías opuestas cuyos ejemplos se sitúan en los albores del Renacimiento: una, la del iconógrafo Erwin Panofsky y otra del sociólogo Pierre Francastel. El primero propone que en el Renacimiento, la relación arte-naturaleza se basó —además de la invención de la perspectiva— en la observación detallada de la naturaleza viva que se encontraba en los cuadernos o *tacuina* de los herboristas o herbolarios, en los cuales anotaban sus observaciones, literarias y gráficas.[12]

12 Francastel, Pierre. *Sociología del arte*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1972, p. 80.

En Botánica era necesaria la gráfica, es decir, el dibujo de las plantas. Por ejemplo, los libros de higiene como el *Regimen Sanitatis* que se publicó entre los siglos XI y XIV, fueron el *best seller* de la época. La urgencia de identificar las plantas medicinales los llevó a hacer uso del grabado, en la misma proporción en que la religión lo utilizó para difundir la doctrina. Muchas plantas se podían confundir por su aspecto, pero en verdad unas podían curar y otras matar. En las pinturas flamencas, los jardines o huertas cerradas en los conventos se usaban no solo como escenario simbólico de la Virgen, sino que presentaban plantas medicinales. El origen del nuevo realismo en el arte de las regiones nórdicas, particularmente en el arte flamenco, se encuentra en el empleo de estas herramientas científicas.

La segunda teoría corresponde a Francastel, quien sostiene que el arte en el Renacimiento "no parte de la observación del detalle ni de la perspectiva lineal para representar un fragmento del espacio tal cual es, como tampoco da los elementos de un estilo, el ilusionismo no nace de una fidelidad mayor o menor a lo real".[13] Para Francastel como para Leonardo "la pintura es una cosa *mental*".[14]

No obstante, Leonardo luchaba para que la pintura fuera reconocida como una ciencia. Para probarlo ideó su *Tratado de la pintura*. Las razones que motivaron a Leonardo a iniciar la difícil empresa de demostrarle a su época la cientificidad de la pintura fueron de tipo socio-económico. La profesión de pintor no era entonces reconocida ni valorada tal como lo era la del científico. El estatus del primero era inferior en todo aspecto al del segundo. En busca de esta "reivindicación", Leonardo llegó a afirmar que "quien la pintura menosprecia, filosofía y naturaleza no ama", o que "quien reprueba la pintura, la naturaleza reprueba, porque las obras del pintor representan las obras de la misma naturaleza".[15]

Pero no solo en el *Tratado de la pintura* sostuvo Leonardo sus teorías, sino que las ejemplarizó en toda su obra: en el paisaje que sirve de fondo a la *Monalisa*, en el estudio del enebro que enmarca el rostro de *Ginebra*

13 *Ibidem*, p. 81.

14 *Ibidem*, p. 81.

15 Da Vinci, Leonardo. *Tratado de Pintura*. Madrid: Editora Nacional, 1976, p. 42.

*de Benci*, en el minucioso estudio de los huesos de los músculos, de las plantas, los animales, la caricatura y en sus invenciones en el campo de la mecánica. Al igual que Leonardo, Durero también se aproximó a la naturaleza con mirada científica.

En los Países Bajos se desarrolló un espíritu científico con relación a la Botánica que se prolongó más allá del Renacimiento. La Escuela de Utrecht en el siglo XVII, se reconoce como el centro de un arte relacionado con la botánica e imbuido por la Reforma. Cada flor que se pinta, cada naturaleza muerta, adquiere un doble carácter, científico y simbólico. En las surtidas naturalezas muertas, con flores e insectos pintados con intenso realismo, hay mensajes condensados de tipo religioso, emparentados con el Barroco del momento.

En Ámsterdam y Amberes se produjeron los mejores libros de botánica a la par que se formaban grandes colecciones de insectos y plantas llegadas de ultramar. Un impresor millonario apoyó la investigación de María Sibylla Merian en Surinam, colonia holandesa, quien dibujó las 63 láminas de su obra *Recueil de plantes des Indes*. Una edición impresa en París, en 1768, coloreada a mano, perteneció a la biblioteca de José Celestino Mutis.

La significación del desarrollo de aspectos científicos dentro de la historia del arte es motivo de arduas discusiones. Para Wilfrid Blunt (1989):

> El dilema que enfrenta el artista botánico consiste en saber si él es un servidor de la ciencia o del arte. No cabe duda que el artista botánico busca registrar con rigor los detalles de las plantas con propósitos científicos, en tanto que el pintor de flores busca primordialmente efectos estéticos. Los grandes artistas de flores han sido aquellos que han sabido comunicar en sus obras verdad y belleza. Ellos han entendido las plantas con los ojos del científico y han sabido describirlas con la mano del artista.[16]

16 Stearn, William T. *The Art of Botanical Illustration*. Gran Bretaña: Royal Botanic Garden, 1994, p. 26.

Los dibujantes mutisianos debían tener claridad sobre el problema de la servidumbre del arte y la ciencia. Invirtieron el aserto Blunt; trabajaron con tanto rigor y amor sus láminas botánicas que ellas comunican verdad y belleza.

## Los pintores botánicos en la escuela de Mutis

Cuando Mutis llegó al Nuevo Reino de Granada, ya había vivido la disputa entre España y Suecia por el poder del conocimiento en el campo de la Botánica. Un científico sueco, Löfling, había logrado grandes avances en el territorio español pero murió al llegar a Venezuela. Dejó un cúmulo de iconos por los que se disputaban los botánicos españoles y el círculo de Linneo. Dentro de la disputa y gracias a la presencia de botánicos suecos en Cádiz, Mutis pudo acceder, días antes de su viaje a América, a la famosa *Philosophia Botánica* de Linneo:

> Es posible que en vísperas de viajar a América Mutis ya hubiese tenido la ocasión de consultar la *Philosophia Botánica*. De hecho la obra ingresó en 1752 a la Biblioteca del Real Colegio de Cirugía de Cádiz, *alma mater* de Mutis, en donde este se matriculó en 1749. En todo caso fue el naturalista Frédrik K. Logié quien le ofreció su propio ejemplar de la obra, que Mutis introdujo en el Nuevo Reino y que supo atesorar hasta su muerte.[17]

Además de Logié, Mutis estaba agradecido con Alströmer porque fue él quien convenció al primero de que le regalara el libro. Así lo dice Alströmer en una carta a Linneo, quien veía en Mutis no solo a un hombre de talento sino a alguien que podía ser útil para la comunidad científica de Suecia. Mutis en reciprocidad, cuando venía por el Magdalena y encontró una planta durante un reposo del viaje, la bautizó con el nombre de *Astromeria*.

Las inquietudes sobre la elaboración de láminas botánicas que surgieron en la mente de Mutis se relacionan con el estado del arte en

17 Amaya, José Antonio; Restrepo Forero, Olga (eds.). *Ciencia y Representación*. Bogotá: CES/Universidad Nacional, 1999, p. 201.

España, y en el Nuevo Reino de Granada, que comprendía además a la afamada Escuela de Quito.

En primer lugar, ¿cómo era el estado del arte español de la segunda mitad del siglo XVIII para que él aspirara a importar artistas de la Academia de San Fernando en Madrid? Tres vertientes artísticas convergen en la corte de Carlos III y Carlos IV; dos de ellas hacen su aparición en la península, en 1761, con la llegada casi simultánea a la corte del alemán Antonio Rafael Mengs (1728-1779) y del veneciano Juan Bautista Tiépolo (1696-1770), y la tercera es la presencia de Goya.

Tiépolo y Mengs fueron las figuras opuestas del enfrentamiento entre los rezagos del Rococó —falsedad, ligereza y frivolidad— y la gravedad del Neoclasicismo. El veneciano Giovanni Battista Tiépolo comenzó a dibujar sus figuras como si estuvieran en el cielo, en éxtasis, vistas de abajo hacia arriba. Los cielos rasos de los palacios, las iglesias y las mansiones se llenaron de alegorías y martirologios. El rey de España, Carlos III, quien conocía profundamente a Italia porque había sido rey de Nápoles, contrató a Tiépolo para la ornamentación del Palacio Real en Madrid.

El pensamiento ilustrado se expandió en la corte de Carlos III gracias a la llegada del pintor-filósofo Antonio Rafael Mengs, cuya primera estadía en España (1761-1769) coincidió con la publicación de su tratado *Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la pintura*, a través del cual promulgó una nueva estética "que tenía como soporte la noción de perfección y como meta la corrección de la naturaleza".[18]

Las características de la nueva corriente neoclásica, hija de la Ilustración, es decir, del enciclopedismo —la ciencia y la verdad— fueron la sencillez, la sobriedad y la solidez.

El arte de Mengs vino a equilibrar la influencia de Tiépolo. Mengs, que también fue uno de los filósofos más importantes de su tiempo, logró implantar el rigor académico del Neoclasicismo. Impugnó la frivolidad alegre y el carácter ornamental de la obra de Tiépolo. El neoclásico buscaba la idealización de la naturaleza: "Por ideal —escribía

18 Navascues Palacio, Pedro. "Introducción del Arte Neoclásico en España", en Honor, Hugh, *Neoclasicismo*. Madrid: Xarait Ediciones, 1982, p. 40.

Mengs— indico aquello que uno ve solamente con la imaginación, y no con los ojos: y así, un ideal en pintura depende de la selección de las cosas más bellas de la naturaleza, purificadas de toda imperfección". Para él, el arte es "superior a la naturaleza porque cuanto reúne las perfecciones que en la naturaleza se encuentran separadas".[19]

Es importante recordar que el año de la llegada del bohemio-alemán a la corte española coincidió con el de la llegada de Mutis a la Nueva Granada. Si bien Mutis no pudo conocerlo personalmente, fue súbdito del mismo rey ilustrado que llevó al pintor-filósofo a la corte, y como tal importó a estas tierras las preocupaciones que envolvieron a España durante ese periodo de transición. Mutis, García del Campo y hombres públicos en Santafé tenían la obra *Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la pintura* del filósofo alemán. A través de su correspondencia, de sus conversaciones con los virreyes y los libros que recibía, Mutis se impregnó del mismo afán de verdad y ciencia.

Por último, en el panorama artístico español, aparece un grupo de artistas que aspiran a contrarrestar las imposiciones del Neoclasicismo de Mengs y dan prelación a la mirada directa a la naturaleza, por sobre la copia de modelos y corrección de la naturaleza que imponía la academia. Preside esta época el genio inclasificable de Francisco de Goya y Lucientes (1747-1828), quien ingresa a la Corte para pintar cuadros de costumbres como bocetos para las tapicerías.

Entre las tres concepciones de arte, la de Tiépolo, quien concebía a América como una amazona montada en un gigantesco cocodrilo; la de Goya, que mostraba en ese momento una inquietud por la representación de las costumbres y el comportamiento de los pueblos, la cual había sido difundida por España y América con la obra del ilustrado padre Feijoo; y la de Mengs, quien hablaba de verdad y belleza; fue este último quien influyó el pensamiento de Mutis.

A finales del siglo XVIII el arte en el territorio novogranadino había cambiado en algunos aspectos, en comparación con el heredado del siglo XVII y comienzos del XVIII. Primero, se había incentivado el género del retrato. El nuevo cliente, diferente del tradicional de las jerarquías

19 *Ibidem*, pp. 36-40.

eclesiásticas, estaba representado por las autoridades y las clases prominentes. Segundo, se cultivaba un género religioso asociado con la docencia: las tesis. Mediante una pintura o un grabado la tesis ilustra los temas teóricos, con imágenes alegóricas y símbolos, para facilitar la comprensión de los dogmas. Tercero, se produjo un paisaje articulado con el tema de los milagros. Allí aparecen los primeros paisajes con motivos autóctonos en la geografía y la fauna.

Estos cambios están acompañados de la influencia definitiva de la escuela quiteña, que se encontraba muy avanzada en la concepción espacial, en el decorativismo y en la habilidad para la aplicación de los pigmentos. El comercio de sus productos se incentivó a mediados del siglo XVIII y su influencia se proyectaba en Popayán, Santafé de Antioquia, Cartagena, Tunja y Santafé. La escuela cuzqueña, con su inclusión del oro en las pinturas, también influyó en el retrato y el arte religioso, especialmente en Popayán y Santafé de Bogotá.

Mutis al iniciar su *Historia Natural* tuvo muchas dudas, unas científicas y otras prácticas. En cuanto a las primeras, se trataba de cómo nominar lo que descubriera. En cuanto a las segundas el asunto era cómo representar los iconos botánicos. La primera pregunta que surge es si Mutis sabía dibujar. Las escuelas de medicina tenían como materia obligatoria el dibujo anatómico. De modo que es posible que tuviera alguna práctica. De todas maneras no se ha encontrado una lámina firmada por él. Cuando llegó a Santafé de Bogotá no encontró dibujantes ni pintores expertos en gráfica científica capaces de ilustrar una historia natural, que era su proyecto primigenio. Había muchos pintores de santos y algunos retratistas. Además, en su personalidad fue apareciendo una faceta de pedagogo y se dirigió hacia las juventudes para entrenarlas en las ciencias naturales.

Se deben imaginar las cuestiones que se planteaba Mutis al introducir un proyecto tan nuevo en estos territorios: ¿Dibujaría él mismo los iconos para que fueran perfeccionados en España? ¿Solicitaría dibujantes de España, Francia, Italia, Holanda o Suecia expertos en la materia? En estos últimos países, ciertamente, había una gran experiencia en ese campo. ¿Los formaría él mismo? ¿Podía un pintor de santos cambiar su modelo y mirar alrededor, a la naturaleza y en particular a la flora nativa?

El trabajo de Mutis en este aspecto se divide en dos etapas. La primera fue solo de innovación y experimentación. La desarrolló únicamente con los recursos que obtuvo de sus distintas disciplinas: médico, mineralogista y profesor. Tuvo un solo pintor de santos, monjas y más adelante, virreyes, Pablo Antonio García del Campo, y alguno que otro ocasional. Este periodo duró desde 1760 hasta 1783. La segunda etapa fue burocrática y muy profesional y tuvo el apoyo económico de la Corona. Contó con pintores formados por él, escuelas y técnicas. Esa etapa duró desde 1783 hasta su muerte en 1808, e incluso más allá de ella, hasta 1816, cuando se cerró definitivamente la empresa durante la Reconquista española.

Esta segunda etapa es la más estudiada, porque allí se ven los frutos de su labor como maestro. La Expedición Botánica se inauguró oficialmente el 27 de abril de 1783, 23 años después de su llegada. La primera sede se radicó en la Mesa de Juan Díaz (Cundinamarca, 1783), después en Mariquita (Tolima, 1783-1791) y más tarde en Santafé de Bogotá (1791-1808), donde adquirió el carácter de una verdadera institución científica, que contaba, como lo describe Gredilla, el biógrafo de Mutis, con "local espacioso, selecta y grandiosa biblioteca, sin sobresalto de ningún género, riqueza de aparatos e instrumentos científicos, y un crecido número de personas hábiles dedicadas con entusiasmo al estudio de las ciencias naturales".[20]

En Mariquita, durante los siete años y medio que allí permaneció, siempre fueron pocos los pintores oficiales: a fines de 1789 eran ocho. Y para agosto del año siguiente, según Mutis, se habían concluido poco más de seiscientas láminas y otros tantos diseños en negro. En cambio, en Santafé, la Expedición contó invariablemente con un promedio de entre trece y diecinueve pintores simultáneos, y logró terminar algo más de 4.000 láminas nuevas. Todos los pintores de la Expedición Botánica —excepto uno, el malagueño José Calzada o Calzado— fueron americanos. Solo dos habían recibido entrenamiento en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, el mencionado Calzado y el peruano Sebastián Méndez. Los dos fueron un fracaso, en particular el primero,

20 Gredilla, *op. cit.,* p. 164.

quien murió al año de haber llegado a causa de su vida desarreglada. Mutis buscó una solución desde el punto de vista de maestro: él mismo formaría a jóvenes novogranadinos. Como tenía noticias de la llamada Escuela Quiteña, se propuso hacer contactos con pintores de Quito para que enviaran jóvenes y adiestrarlos en este nuevo arte. Su entusiasmo ante los frutos recibidos se desbordó cuando hizo que los jóvenes añadieran a sus apellidos criollos el gentilicio *¡Americanus pinxit!*[21]

En realidad, su programa de Historia Natural lo había iniciado en 1761, al año de su llegada a América, cuando vinculó a Pablo Antonio García del Campo (1744-1814), quien tenía 18 años y era 12 años menor que él. Primero lo estimuló para que se convirtiera en pintor y después lo inició en el dibujo de historia natural. García del Campo acompañó a Mutis durante veintitrés años, desde 1761 hasta principios de 1785. Era un santafereño distinguido, discípulo de Joaquín Gutiérrez y estuvo dispuesto a colaborarle en la loca aventura de la Historia Natural. ¿Por qué lo hizo? Tenía gran futuro como pintor en Santafé de Bogotá. Con el tiempo dio buenas muestras de pintura de género religioso; de retratista de virreyes; fue nombrado en 1784 pintor de cámara del virrey Antonio Caballero y Góngora, y de monjas muertas —tenía permiso de entrar a conventos de clausura. Ya famoso soñó con crear una academia de arte y por su testamento se sabe que poseía la obra *Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la pintura* de Antonio Mengs, el filósofo-pintor alemán de la corte de Carlos III.

García del Campo conocía, como lo exigía el programa mutisiano, "los rudimentos del dibujo". Sin embargo, no estaba familiarizado con ese tipo de arte-ciencia que promovía el médico recién llegado de España. Estuvo a su lado en las minas donde pintó culebras, insectos y plantas. Años después Mutis le encargó pinturas de castas novogranadinas, hoy desaparecidas. Las primeras obras de arte-ciencia que debió conocer fueron las grandes ediciones que Mutis encargó tempranamente a Europa, como las de Jussieu, Jacquin y María Sibylla Merian.

21 Uribe Uribe, Lorenzo S.J. *La Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada.* Bogotá: Instituto de Cultura Hispánica, 1954. s.p.

Los dibujantes botánicos de la empresa mutisiana se pueden dividir en cuatro grupos: los iniciadores, donde se encuentra en primera instancia Antonio García del Campo. Pocos años después se vincularon al proyecto, dos pardos, Rizo y Caballero y un lugareño de Guaduas, Francisco Javier Matis. Un segundo grupo está conformado por los ecuatorianos, jóvenes en su gran mayoría, educados en la escuela de Quito. En tercer lugar se encuentran aquellos que Mutis llamaba con ironía "los académicos", un español y un peruano que estudiaron en la Real Academia de San Fernando en Madrid, quienes poco o nada aportaron a la expedición. Y por último, los alumnos de la Escuela Gratuita de Dibujo, quienes aprendieron el arte de la miniatura y el dibujo bajo la experiencia de Mutis y Rizo.

El número total de dibujantes botánicos es de sesenta y dos, si se cuenta entre ellos a Francisco José de Caldas, quien ante todo era un agente de Mutis en el Ecuador, que se incorporó tardíamente a la expedición y a quien se le asignaban dibujantes, hasta el momento desconocidos.

¿Cuál era la procedencia de los jóvenes pintores? En un comienzo no todos eran santafereños ni distinguidos como Pablo Antonio García del Campo. Cuando se abrió la escuela gratuita había un buen número de Santafé de Bogotá, como se puede observar en la lista de alumnos. Del norte del país —Cartagena y Mompox—, provienen Caballero y Rizo; de Boyacá —Soatá—, era Mancera; de Guaduas, Cundinamarca, Matis. Un grupo grande estaba conformado por originarios de Popayán como Jironza, Quesada, Tolosa, Zambrano, Valencia y Tello. Diez provenían de Quito y por último, un limeño, Sebastián Méndez. Todos eran americanos excepto un español, José Calzado quien por su enfermedad y muerte (9/10 .3. 1789) no dejó huellas en las láminas botánicas. A ellos es a los que Mutis se refiere cuando dice: "estoy presente, dirijo, me dedico con una paciencia que no es fácil de ponderar".[22]

22 Carta de José Celestino Mutis al naturalista y médico sueco Pehr Jonas Bergius, en Guillermo Hernández de Alba (ed.). *Archivo epistolar del sabio naturalista don José Celestino Mutis,* tomo I. Bogotá: Editorial Kelly, 1968, p. 285.

Cuando se refiere al dibujo científico habla de "esta clase de pintura" de la cual ninguno de los jóvenes tenía idea porque no existía en los sitios de origen de cada uno de ellos, ni "había modelos qué imitar". El dibujo científico era en ese momento, en la Nueva Granada, arte moderno y como todo arte moderno era "un nuevo camino" que para introducirlo Mutis necesitó "intrépida osadía", como él mismo lo dice.[23]

## ¿Cómo reaccionaron los jóvenes ante ese nuevo arte?

Entre la comunidad de dibujantes había unos más atrayentes que otros. Salvador Rizo, aunque había estudiado pintura en un taller en Cartagena, llegó a la expedición como delineante cartográfico, acompañando al navegante Francisco de la Torre Miranda; por lo tanto, era de los pocos que había practicado un tipo de dibujo científico. Fue seducido por Mutis para su empresa. Llegó a ser mayordomo de la expedición, docente y retratista. Su actividad era grande. Esto se deduce por la correspondencia: manejaba sus negocios; desde Mariquita se convirtió en comerciante de imágenes quiteñas. Las importaba en coordinación con los pintores quiteños y las exportaba a Cartagena. Fabricaba y vendía cera, velas y tinta. Por las listas de encargos se deduce su responsabilidad ante los pintores. Debía solucionar desde problemas cercanos, como que se cayó una tapia, hasta grandes como subsistir. Según una lista que era una especie de agenda, él debía adjudicar las láminas que cada artista debía hacer. A Rizo no le molestaba el arte-ciencia que, más bien, se puede evidenciar en su espíritu investigativo: anota todos los pasos cuando trata de hacer verde; descubre que el vinagre en lugar de hacer verde produce morado. No perdía la oportunidad de dibujar, como se puede observar en los papeles que comprenden su correspondencia.

De entre los dibujantes, el más promocionado de todos ha sido Matis: pasó a la historia como el único que dedicó su vida a la ciencia botánica. También es el único de quien se conoce su rostro y sus manos, a causa de los retratos que le hizo el pintor santafereño, José María Espinosa. Dentro de la comunidad de artistas fue el que causó más problemas,

23 *Ibidem,* p. 285.

hasta el punto que Mutis le aconsejó a Rizo, en un momento de crisis, que lo dejara abandonar la Expedición.

Donde Mutis pudo modelar su escuela de iconos botánicos fue con los quiteños. Los jóvenes, en su gran mayoría, estaban educados en la escuela de Quito, prestigiosa por la talla de sus esculturas y sus pinturas basadas en la minuciosidad, en los colores brillantes, en las líneas sinuosas. Los jóvenes ecuatorianos eran hijos o discípulos de grandes pintores. Los hijos de José Cortés habían aprendido pintura en el taller de su padre. Sin embargo, no sabían de iconos botánicos. Su padre le pide a Mutis que les dé consejos a sus hijos para que no olviden su arte y lo practiquen en los días libres: "haga que mis hijos pinten imágenes de maría santísima i santos, o figuras heroicas o que no olviden el Dibujo Alma de la Pintura".[24]

Los otros pintores quiteños demuestran sus habilidades y permanecen en la Expedición porque la oferta de Mutis era atractiva.

En 1790 ya habían venido cinco pintores quiteños. Mutis pidió que vinieran más y así llegaron Francisco Villarroel y Merino, y Xavier Cortés. Mutis pidió fondos porque esos pintores podían contribuir directamente a los progresos de su obra.[25] Los artistas quiteños realizaron gran cantidad de láminas de calidad.

Sorprende el número de los artistas de Popayán: Félix Tello, Jironza, Quesada, Tolosa, Zambrano y Valencia. Es posible que se hayan entusiasmado por la vecindad de Quito, por las noticias de Caldas que estaba en Ecuador o por el prestigio que tenía Mutis y la ciencia botánica entre la alcurnia de Popayán.

En Bogotá aumentaron los alumnos, la escuela de dibujantes que dirigía Rizo se profesionalizó: además, se fundó la Escuela Gratuita de Dibujo gracias a la Sociedad Patriótica. Esta era una institución inspirada en las Sociedades Económicas que dentro de sus programas estimulaban la educación popular. La Sociedad Patriótica se estableció en Santafé de

24 San Pío Aladrén, María Pilar. *Catálogo del Fondo Documental José Celestino Mutis*. Madrid: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995, n.° 86 (1.2.1791).

25 Hernández de Alba, *op. cit.*, p. 107.

Bogotá en diciembre de 1801 con el apoyo de Mutis. Cuando el arzobispo Caballero y Góngora regresó a España, se estableció en Córdoba donde fundó una Escuela Gratuita de Dibujo. Los alumnos de Santafé de Bogotá se convirtieron en verdaderos dibujantes científicos.

## El arte de los pintores botánicos: la miniatura

En la Expedición Botánica se enseñaba a mirar del natural los modelos de plantas vivas que colectaban los herbolarios al amanecer. Además, se investigaba sobre pigmentos y técnicas: un gran problema para Mutis era qué pigmentos usar y con qué técnicas realizar las láminas de plantas, flores y animales. Para estar actualizado solicitaba continuamente libros a Europa. Si bien los primeros intentos de Mutis y García del Campo fueron dibujados en lápiz, tinta y a veces coloreados al óleo, era necesario implementar una técnica propia para las láminas botánicas.

En este sentido la investigación se dividió en dos: los pigmentos y la técnica. Los pigmentos tienen que ver con la ciencia, con la química: desde que Mutis llegó, su observación se dirigió no solo a la naturaleza tropical sino a un proyecto científico y tal vez editorial. Esto se comprueba en su temprana anotación del diario el 28 de octubre de 1761: "Me regaló D. Miguel de Santisteban, una porción de azul de Grita, ciudad en la provincia de Maracaibo. Recógese esta materia en minas, y es muy bueno para pintar al temple".[26] Se preocupaba sobre cómo se prepara el índigo; qué hierbas nativas con muy poca fermentación se vuelven azules; cuál es el punto y grado de fermentación; con qué medios se precipitan; cómo se logra el añil silvestre tan común en las telas de los trajes de los habitantes de los pueblos del Nuevo Reino. En una carta le pide a fray Diego García que recoja una muestra de tierra azul y todas las noticias sobre plantas tintóreas.[27]

Como se puede ver, se trataba de un método de prueba y error propio de la ciencia. Allí se combinaban productos y materias europeas,

26 Mutis, José Celestino. *Diario de observaciones*, tomo I. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1983, p. 104. (28.10.1761).

27 San Pío Aladrén, María Pilar, *op. cit.*, p. 74. n.° 510. (6.12.1783).

como el azul de Prusia, con productos locales para la preparación de los pigmentos y agentes aglutinadores. Los aglutinantes usados eran desde el vinagre y la goma arábiga, hasta la panela. Le preocupaba la conservación de los colores y también le fastidiaba el brillo que podían dejar en los iconos estos agentes aglutinadores. Sin embargo, en este proceso no solo inventaron, también aprendieron de los indígenas: los rojos se obtuvieron del palo brasil, del palo mora, del achiote y de la guaba. Los amarillos se extrajeron del principio amarillo del achiote, de los tunos y de las dalias. Los anaranjados, del azafrán, los azules y violáceos del añil, del árnica, del espino puyón y de otras plantas novogranadinas. Los sepias del gamón y de los líquenes, los verdes de la chilca, de la mezcla de la gutigamba y el azul de la Grita, los rosados de la uvilla de anís con jugo de limón.[28]

Su dedicación a la minería lo ayudó en la búsqueda de pigmentos. Además, en el presente sus iconos botánicos plantean problemas de entidad, filosóficos, cuando se descubre que los pigmentos que utilizaba para dibujar las plantas eran elementos constitutivos de las mismas plantas. En los iconos está presente el ser del ente.

El segundo problema que tenía Mutis era la técnica, el arte. El 16 de enero de 1784 menciona una nueva técnica que denomina "invención de los colores": "Continuando mi gusto al ver la perfección con que van saliendo las plantas dibujadas al natural con sus respectivos colores y […] la invención de los colores". A los ocho días ya habla de "láminas iluminadas": Mutis estaba encantado con la iluminación de sus láminas, como llamaba a la miniatura: "Gasto mucho tiempo ahora en observar los progresos de la nueva invención de láminas iluminadas. Propuse a mi dibujante si sería factible iluminar las ya trabajadas con la tinta de China. Nos propusimos hacer la prueba con una lámina antigua del principiante… pero bien trabajada".[29]

El conocimiento de la miniatura le llegó a Mutis cuando ya estaba establecida la Expedición, en 1784. Al año siguiente lo anotó en su diario en Mariquita, el sábado 19 de febrero de 1785:

28 Hernández de Alba, *op. cit.*

29 Mutis, *op. cit.*, tomo II, p. 120. (24. 1.1784).

> Será muy singular que la grande habilidad y grande práctica del maestro Pablo Caballero concilien algunas ventajas a mis láminas. Aunque el género de pinturas al temple le sea poco familiar, ha insinuado a su discípulo Rizo que convendría añadir a la goma la azúcar candia. Se propuso experimentarlo Rizo en el baño que dio ayer a la lámina actual; y hoy se ha observado que secan las hojas más fácilmente sin aquel pegante duradero que tienen las hasta aquí hechas. Puede ser que pruebe mejor este método, que dice Caballero haberlo leído en el autor Palomino.[30]

El término "iluminadas" es el que aclara que ya han implementado la técnica de la miniatura. Ciertamente, así se denomina en inglés y en francés. Se informó de *El museo pictórico y escala óptica*, obra de Antonio Acisclo Palomino de Castro y Velasco (1655-1726), que llegó a ser "la Biblia" de los artistas del mundo hispano del siglo XVIII. Este tratado incluía las definiciones de algunos términos utilizados por Mutis y sus colaboradores para referirse a las técnicas empleadas en la elaboración de las láminas: iluminación, al temple, aguada, acuarela y miniatura. Sin embargo, los nombres que más utilizaron son temple y miniatura. El primero es el más mencionado por Mutis, el segundo por sus discípulos. "Salvador Rizo escribió *Experimentos prácticos para la miniatura, nuevas composiciones de los colores para la imitación del reino vegetal inventados en la Real expedición para su flora en que presentó trece fórmulas cromáticas*".[31] Inclusive Humboldt prefiere hablar de miniaturas: "30 pintores trabajan para Mutis desde hace 15 años; él posee de 2.000 a 3.000 dibujos tamaño folio, que son miniaturas".

Según Palomino, miniatura es "pintura que se ejecuta sobre vitela o papel terso, a manera de iluminación; pero ejecutado el claro y el oscuro, punteado y no tendido".[32] Iluminación es una "especie de pintura al temple, que de ordinario se ejecuta en vitelas o papel terso". Pintura al temple, "especie de pintura acuosa, que se hace con ingredientes pegantes

30 Mutis, *op. cit.*, p. 583.

31 Amaya, José Antonio. *Mutis al natural. Ciencia y arte en el Nuevo Reino de Granada.* [Catálogo de la exposición]. Madrid: Real Jardín Botánico, 2008, p. 61.

32 González, Beatriz y Amaya, José Antonio. "Pintores, aprendices y alumnos de la Expedición Botánica", en *Credencial Historia*, n.° 74, febrero de 1996, p. 15.

como goma, cola o templa de huevos, de que procedió a llamarse temple, porque fue lo primero con que comenzó la templa de huevo".

Cuando en el presente, el Real Jardín Botánico emplea la palabra *témpera* para designar la técnica de las láminas botánicas, está utilizando la acepción italiana de la palabra "temple". Sería aconsejable que revisara el oficio ya que témpera es un término muy general. Se debe considerar que la belleza y permanencia de las láminas se debe a la técnica de la miniatura, a sus colores y a la colocación del pincel perpendicular al plano, no tendido.

Algunos artistas como Rizo salieron al campo, a pintar del natural, eso era una completa novedad en arte durante la Colonia. No obstante, era más propicio para el manejo de las tintas estar en un salón: "Pusimos en agua una sola flor que hallamos próxima para abrirse".[33]

Si la técnica inquietaba a Mutis, otra angustia era la verdad y el conocimiento que podía desprenderse de una imagen pintada por su grupo de dibujantes. Por eso exclamaba: "Cada lámina me cuesta mil suspiros": desde que la planta era arrancada por los herbolarios a la madrugada y llevada a la sala de dibujo, esta empezaba a morir.

El problema de la imagen científica es el problema de la verdad. La exigencia de Mutis provenía de las altas metas que se había trazado para que el científico europeo de Madrid, París, Londres o Estocolmo no dudara en sus observaciones y clasificaciones.

¿Qué tipo de arte es el de las láminas botánicas?, ¿naturalista o abstracto? Indudablemente parte de la observación de la naturaleza, pero para construir el icono se debe hacer abstracción. Ninguna planta puede estar con las hojas de cara y de envés. Tampoco pueden estar florecidas y frutecidas al mismo tiempo. Se necesita una postura mental del dibujante para lograrlo.

¿Qué tipo de artistas fueron ellos? ¿Esclavos de la ciencia o del arte? ¿Simples artesanos, dibujantes científicos o pintores? Cuando Alexander von Humboldt visitó la Casa de la Botánica en 1801 se refirió a Matis y Salvador Rizo como los mejores pintores de flores del mundo.

33 Mutis, *op. cit.*, tomo II, p. 39 (20. 6.1783).

El exclusivo círculo de los científicos suecos manifestó su admiración: "Al ver (sus) láminas me causaba mucha admiración el que (usted) pudiera tener en América muy excelentes dibujantes, superiores a los europeos".[34]

¿Es posible que se consideraran pintores menores por estar al servicio de la ciencia? ¿Esclavos de la ciencia?

Los artistas mutisianos debían tener claridad sobre el problema de la servidumbre del arte y la ciencia. Ello se deduce de los términos de la renuncia del pintor cartagenero Pablo Caballero cuando se retiró de la Expedición, porque consideró "que el trabajo no correspondía al mérito de su pincel".[35]

Con estos artistas se realizó el ideal de Rizo: "Concebía el diseño como 'un arte precioso, necesario a la ciencia demostrativa y a las artes útiles' e identificó en la enseñanza de los 'principios de la pintura' la clave para acelerar la conversión de los 'artesanos de oficio' en 'pintores de profesión'".[36]

Solo uno, Matis, se dedicó a la botánica como ciencia. Y dos de ellos trabajaron cuadros de costumbres que tienen relación con la etnografía y la sociología: Mancera dejó imágenes de las regiones orientales y Xavier Cortés pintó costumbres para viajeros en Lima.[37]

Se puede afirmar que la obra de Mutis planteó en la sociedad novogranadina el problema de arte-ciencia. Para lograrlo técnicamente, Mutis importó la miniatura moderna, desarrolló la observación y el dibujo directo de la naturaleza, promovió la organización de artistas en una escuela estatal, permitió la apertura en el campo de las ciencias naturales y las matemáticas. Esto se manifiesta en su retrato póstumo, realizado por Rizo como una escultura encarnada sobre un pedestal a cuyos pies se encuentran todos los campos que investigó y que aportó al desarrollo

34 Amaya, José Antonio. *Mutis Apóstol de Linneo*, p. 39. (nota 5, apéndice 3, documento 1-8). (12.9.1784).

35 Giraldo Jaramillo, Gabriel. *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá: Colcultura, 1980, p. 145.

36 Amaya, José Antonio, *Mutis Apóstol de Linneo*, p. 61.

37 Majluf, Natalia. *Reproducing nations: Types and Costumes in Asia and Latin América*, ca.1800-1860. Nueva York: Americas Society, 2006, p. 206.

del país, los cuales, en su totalidad tienen que ver con el arte y la ciencia. Como fondo de este monumento se encuentra el paisaje nativo, con la cordillera andina que alguna vez él ordenó dibujar.

Lo que sucedió a finales del siglo XVIII en el Nuevo Reino de Granada, fue la creación de una escuela de iconos botánicos que enseñó a mirar directamente la naturaleza. Como en Flandes e Italia en el siglo XIV, "las herramientas científicas" y "la observación detallada de la naturaleza viva",[38] dieron inicio a la verdadera historia del arte en Colombia.

Figura 3. Salvador Rizo, *Begonia Fischeri, ca.* 1790, miniatura sobre papel
Real Jardín Botánico de Madrid

38 Francastel, *op. cit.*, p. 87.

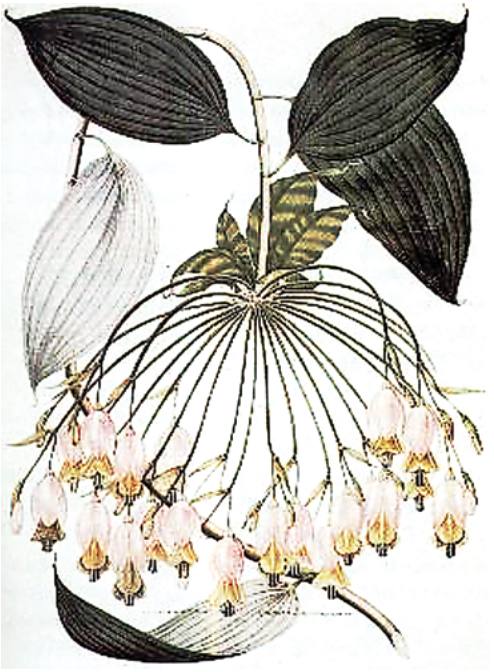

Figura 4. Francisco Javier Matís, *Amaryllidaceae, ca.* 1783, miniatura sobre papel
Real Jardín Botánico de Madrid

**La Europa ilustrada de finales del siglo XVIII**

No es gratuito que José Celestino Mutis desembarcara en la Nueva Granada en 1760 patrocinado por el trono español. Esto, tan solo cinco años después de que Felipe VI hubiera situado al Real Jardín Botánico en las afueras de Madrid, proyecto que en 1781 sería trasladado y embellecido por el Conde de Floridablanca, primer ministro del rey ilustrado Carlos III. Este suceso demostraba que la Corona deseaba modernizar a España y con esto, a sus colonias hispánicas hacia el auge de la ciencia moderna que estaba viviendo toda Europa. Este mismo rey ilustrado había promovido en Nápoles, su otro territorio, las excavaciones de Pompeya, Herculano y Stabies, yacimientos de la Antigüedad que fueron claves en el desarrollo de una nueva filosofía, estética y pensamiento sobre el mundo clásico. Es gracias a estos descubrimientos y exploraciones que Johann Joachim Winckelmann desarrolló lo que serían los primeros pasos hacia la ciencia arqueológica.

Con este mismo objetivo de desarrollo científico y artístico, el rey trajo a la corte a pintores extranjeros de la talla de Giovanni Battista Tiépolo, Anton Rafael Mengs y el arquitecto italiano Francisco Sabatini, para que inculcaran en las artes los nuevos ideales y desarrollos sobre la Antigüedad y bajo los cánones neoclásicos de belleza y gusto. Mengs, amigo y estudioso de los tratados estéticos de Winckelmann, sería un eslabón imprescindible en esa carrera por sacar a España de un cierto oscurantismo posterior a su Siglo de Oro. Las ideas de Wincklemann sobre la imitación de los estilos clásicos y la búsqueda de la perfección, encontrarían en Mengs a un embajador perfecto ante los artistas españoles que se verían influenciados por él. Este es el caso de los hermanos zaragozanos Bayeu, quienes a su vez traerían a Goya, siendo sus cuñados, a trabajar en Madrid. El mismo espíritu de modernización llevó a que el arquitecto Juan de Villanueva diseñara en 1785, también por orden de Carlos III, el edificio que hoy alberga al Museo del Prado, construido en su momento como Gabinete de Ciencias Naturales. Todos estos avances señalaban el propósito de la Corona Española de posicionarse ante el mundo y sus colonias como un trono que impulsaba el desarrollo, el enciclopedismo y los avances del conocimiento.

Al mismo tiempo que este desarrollo sucedía en España, Gran Bretaña y el rey Jorge III estaban viviendo transformaciones sobre el mundo de la ciencia de una manera diferente. La Revolución Industrial y su rápida expansión parecíanllegar con un apogeo en pos de la rapidez y de los inventos técnicos. La moder-

nización de la ciencia en Inglaterra llegaba por otros caminos diferentes a los de las ciencias naturales, que de igual manera se estaban desarrollando a pasos agigantados. Prueba de esto sería el viaje que haría Charles Darwin a comienzos del siglo siguiente. La Ilustración inglesa, en cuanto a las artes, venía de la mano del auge del Grand Tour, de la fascinación por las excavaciones italianas y del coleccionismo al que se dedicaron los viajeros ingleses durante sus viajes al continente. El estilo neoclásico fue retomado también por artistas como Sir Joshua Reynolds, primer presidente de la Real Academia de Londres fundada en 1768, quien auguraba por el "Gran Estilo" y la idealización de la belleza.

De tono más científico e ilustrado, en esta época se encuentran los cuadros de Joseph Wright of Derby, artista que se dedicó a pintar el espíritu de la industrialización, las ciencias y la filosofía. En pinturas como *El filósofo enseñando con un planetario mecánico* (1766, *Galería de Arte de Derby*, Inglaterra) o *Experimento con un pájaro en una bomba de aire* (1768, *Tate Gallery*), demuestran que el conocimiento racional también estaba presente en las bellas artes.

Con este mismo estilo e interés, en Francia aparecen pinturas de la mano de Jacques-Louis David, donde los ciudadanos formados en las ciencias son retratados resaltando su importancia en la creciente sociedad burguesa e intelectual. Este es el caso del *Retrato del Doctor Alphonse Leroy* (1783, Musée Fabre, Montpellier). En este retrato, aunque de atuendo cómodo e informal, David retrata al importante ginecólogo Leroy quien era miembro de la Facultad de Medicina de París. David también pinta *Retrato de Antoine-Laurent Lavoisier y Marie-Anne Lavoisier* (1788, Metropolitan Museum of Art). El padre de la química moderna Antoine Lavosier, aparece retratado junto a su esposa y sus herramientas de trabajo. Con el estilo que lo caracteriza como gran representante de la pintura neoclásica y posteriormente como el pintor de la Revolución, David retrata al intelectual con pluma en mano y en un espacio propicio para el buen impulso de sus estudios. En el fondo, aparecen las columnas que en la arquitectura de fin de siglo también se inspiraron en la Antigüedad griega y romana.

Este es un marco breve sobre lo que estaba sucediendo en la Europa ilustrada y artística cuando el sabio español, José Celestino Mutis, invitaba al territorio de la Nueva Granada a estudiar y representar la diversidad botánica uniendo arte y ciencia. El ambiente que se gestaba en la Europa de finales del siglo XVIII había sido construido por monarcas, filósofos, científicos y artistas innovadores y cultivados que deseaban darle a sus naciones y colonias un espíritu de renacimiento clásico en todo el sentido de la palabra.

Verónica Uribe Hanabergh.

# II

# REVOLUCIONES ARTÍSTICAS Y EL RETRATO DEL HÉROE DE LA INDEPENDENCIA

## Rupturas y continuidades

En 1800 Francisco de Goya (1746-1828) pintó en Madrid *La Familia de Carlos IV* y Jacques-Louis David (1748-1825) realizó en París el retrato ecuestre *Napoleón cruzando los Alpes*. Estas obras sentaron las grandes pautas del retrato oficial. Las referencias de la pintura de Goya llegaron al territorio novogranadino durante los años que antecedieron a la Independencia, en pequeños grabados de Fernando VII que se adhirieron a las insignias —veneras— de tela bordada, para festejar su ascenso al trono en 1808. El 5 de septiembre,

> […] salieron todos con su señoría ya con la escarapela al pecho, con la cifra de Fernando VII, y para este efecto se hicieron trabajar a todos los plateros hasta los días de fiesta. Desde este día la comenzaron a usar todos los clérigos, monjas, menoristas, monaguillos y colegiales, al pecho; los seglares al sombrero y las mujeres en el brazo izquierdo y en general en los sombreros.[1]

1 Caballero, José María. *Diario de la independencia*. Bogotá: Banco Popular, 1974, p. 52.

Un novogranadino, Pedro de Agar, se hizo retratar de Goya porque pertenecía a la corte de Cádiz. Sin embargo, ese retrato solo se había visto en estos territorios por medio de una mala copia. La influencia de Goya se detecta en muy pocas obras; un retrato de autor anónimo que representa al general Barreiro, jefe del derrotado ejército español en la batalla de Boyacá, denota huellas del pintor español en la posición del cuerpo del modelo y en el tratamiento de las telas del uniforme.

No se puede medir hasta qué punto los retratos elaborados por los pintores europeos influyeron en las revoluciones de ultramar y llegaron a transformar el arte de las remotas regiones. A mediados del siglo XX tuvo lugar una discusión sobre el tema de si el arte se transformó al pasar de la Colonia al periodo histórico llamado de la Independencia, o si prevalecieron los sistemas de expresión de la sociedad colonial. Estas posiciones están argumentadas por dos críticos de arte colombianos: el uno, Gabriel Giraldo Jaramillo, quien habla de una "emancipación del arte" a partir de la Independencia: "en cuanto a las bellas artes podemos afirmar que la independencia política trajo consigo una definitiva emancipación pictórica y que a través de la historia artística del siglo XIX no encontramos huella ninguna de los principios y las normas que orientaron el arte colonial neogranadino".[2] Eugenio Barney Cabrera, por su parte, solo acepta "simples variantes formales" e "innovaciones técnicas" en el arte, "pero de ninguna manera posturas estéticas antes desconocidas". "Si el pensamiento no varió —dice Barney—, si las costumbres continuaron vigentes, si la estructura socioeconómica tuvo simples modificaciones de superficie, la secuencia cultural debió ser similar a la colonial".[3]

La discusión se puede ampliar al campo de la historia en general: en época reciente, Eduardo Posada Carbó rectificó el criterio del poeta William Ospina en relación con el mismo tema: "Ospina le hace eco a una concepción de la historia que se impuso aquí desde hace algunas

2 Giraldo Jaramillo, Gabriel. *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá: Colcultura, 1980, p. 158.

3 Barney Cabrera, Eugenio. *Temas para la historia del arte en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional, 1970, pp. 55, 56 y 69.

décadas. Así la Independencia, según él, no habría tenido mayor significado: 'toda la jerarquizada estructura de la Colonia habría pasado a la República sin romperse ni mancharse'". Posada Carbó argumenta: "Si bien hubo continuidades, la Independencia representó también importantes rupturas con la Colonia: se abrieron espacios políticos y sociales para figuras de origen humilde [...] No es cierto que nada cambió tras la Independencia".[4]

Parafraseando a Posada Carbó, en el arte de la época de la Independencia se encuentran rupturas y continuidades. Rupturas como el cambio de modelos: a las gentes del pueblo, que demostraron su valor en las luchas por la Independencia, se las retrató como héroes. Hubo, asimismo, continuidades, en particular en los sistemas de expresión. Se había heredado el oficio de taller, por un lado, y la observación del natural y la técnica de la miniatura, por otro.

Dentro de la articulación de rupturas y continuidades es posible afirmar que las obras de arte que se realizaron en el país entre 1800 y 1840 fueron el producto de la convergencia de la pintura religiosa de la sociedad colonial del siglo XVIII, esto es: las escuelas de Quito (un arte barroco americanizado) y del Alto Perú (un arte neoclásico ornamentado con lámina de oro), y los talleres novogranadinos; el retrato y la pintura virreinal y el desarrollo de la observación y del dibujo durante la Ilustración en el siglo XVIII, la influencia del arte de Goya en la Corte española, la difusión del estilo neoclásico francés, el pictorialismo inglés y del romanticismo alemán.

## Neoclásico, estilo verdadero

La revolución del arte en Europa en el siglo XVIII se manifestó con el denominado "estilo verdadero" o clásico. Dentro de la Historia del Arte en la actualidad, se lo denomina Neoclásico, nombre acuñado a mediados del siglo XIX, por la utilización de formas antiguas, particularmente en la arquitectura.

4 Carbó, Eduardo Posada, "Invitación al porvenir" en *El Tiempo*, octubre 12 de 2001, p. 17.

Sin embargo, este arte clásico o estilo verdadero que se relaciona con la ética, antecedió a las revoluciones políticas de la segunda mitad del siglo XVIII y fue apoyado por los reyes del despotismo ilustrado. Jacques-Louis David, quien es el perfecto ejemplo del artista de la Revolución Francesa, fue enviado por Luis XVI a Roma para que bebiera en las fuentes mismas del clasicismo. Al estallar la revolución francesa se comprometió con la lucha hasta el punto que fue regicida, esto es, votó por la muerte de su antiguo patrón y protector, Luis XVI; realizó un retrato dibujado de María Antonieta hacia el cadalso, que recuerda una caricatura. Llegó a ser tan importante dentro de los revolucionarios, que decidió muchas ceremonias y modas de la revolución. Sus obras, aún antes de 1789, se han interpretado de manera política.

Con relación a la asociación entre el arte y las condiciones sociales y políticas, Hugh Honour, el gran estudioso del Neoclasicismo anota que:

> […] a finales de ese siglo, [XVIII] época en la que cabe suponer que las simpatías políticas de los artistas y el contenido político de sus obras fuesen abiertos e inequívocos […] Pero cuanto más nos aproximamos para inspeccionar de cerca a los artistas individuales y sus obras, más difícil resulta asociar y mucho menos identificar, la revolución artística con la revolución política.[5]

Si es difícil aceptar la vinculación directa de arte y política en Europa, resulta aventurado esperar que los artistas americanos se vincularan artísticamente a la revolución. El Neoclasicismo, que nace como un estilo a mediados del siglo XVIII, se convierte con el tiempo en el sistema de expresión de la revolución ideológica. Los pintores utilizan sus parámetros para pintar a Marat, a Napoleón, a Washington y a Bolívar. Allí se identifica claramente el nacimiento del arte comprometido, un siglo antes de que en Alemania se manifestaran los expresionistas y en México, los muralistas.

El contenido moral y social de las obras existía también con anterioridad a las revoluciones políticas —Estados Unidos, Francia y

5 Honour, Hugh. *Neoclasicismo*. Madrid: Xarait Editores, 1982, p. 105.

Haití— porque procedía de la *Enciclopedia*. Diderot afirmaba que el arte "debe hacer atractiva la virtud, ridículo y odioso el vicio: he aquí la finalidad de todo hombre honesto que coge la pluma, la paleta o el cincel".[6] Un personaje tan controvertido como Marat fue pintado muerto por David, en ese momento presidente del club radical de los jacobinos. Los juicios sobre Marat se debaten entre "la virtud patriótica y la locura furiosa".[7] Por su periódico *El amigo del pueblo*, se lo considera un formador de opinión en toda Francia. Pero en realidad Marat era famoso por su radicalismo, por su "llamada a la violencia popular y por su soporte a una dictadura revolucionaria. […] El 13 de abril de 1793, la *Convention Nationale* le denunció ante el tribunal revolucionario donde fue absuelto. Tres meses después, por lo tanto, fue asesinado por la realista Carlota Corday".[8] En el cuadro de David, Marat fue pintado como un hombre que hasta el momento de su muerte está trabajando por el pueblo. Todo está pensado, la composición, el color, la figuración para enaltecer a un héroe ético, *El amigo del pueblo* como se llamaba su exitosa publicación.

Con esta actitud tan propia de la Ilustración se buscaba educar a los artistas en el aspecto intelectual, en la pintura de cuadros históricos, seria y estimulante. Los cuadros no se refieren a los reyes en sí; las virtudes que se celebran son la sobriedad, el valor, la continencia, el respeto por las leyes y sobre todo el patriotismo. Se ponen de ejemplo a los romanos y la Edad Media en Francia. Y se debe honrar a los hombres de talento.

El arte clásico es premonitorio de la sociedad que soñaron los revolucionarios franceses: según Isaiah Berlin, la Revolución Francesa se consagró "a la reacción o restauración de una sociedad estática y armoniosa, basada en principios inalterables, un sueño de perfección clásico, al menos la mayor aproximación a que ese sueño fuese factible sobre la tierra. Predicaba un universalismo pacífico y un humanismo racional".[9]

6 *Ibidem*, p. 115.

7 *Diccionario de la revolución francesa*. Acteurs: París, 1989, p. 180.

8 AA.VV. *Politique et polemique. La caricature francaise et les révolution, 1789-1799*. Los Ángeles: Universidad de California, 1988, p. 226.

9 *Ibidem*, p. 115.

Esa sociedad produjo un arte que refleja ese sueño, el arte clásico o neoclásico, como dice Hugh Honour, frío como un mármol de Canova.

Las huellas del Neoclásico en el territorio colombiano son tempranas y se pueden percibir en obras arquitectónicas como el Observatorio Astronómico y la Catedral de Bogotá. La primera, proyectada y financiada por Mutis, fue elogiada por el científico Francisco Antonio Caldas cuando observó que tenía "belleza y solidez",[10] dos características de ese estilo. La segunda, la nueva Catedral de Bogotá, originó una famosa polémica entre el señor Lasso de la Vega Ladrón y el arquitecto capuchino Domingo Buix (1759-1811) originario de Petrés (Valencia, España). Las dos obras son del mismo autor, quien planteó en la ciudad otra manera de ver y hacer la arquitectura. Fray Domingo había conocido ruinas romanas en Sagunto, España, y era discípulo del escultor español neoclásico, Francisco Salzillo (1707-1783). En los documentos de la polémica sobre la Catedral, entre 1804 y 1808 se utilizan con mucha fluidez términos como "columnas dóricas" y Fray Domingo aspira a construir para la "eternidad" porque considera que "las principales reglas del arte son la firmeza y la hermosura".[11]

Una referencia a Jacques-Louis David en el país se ha encontrado en el *Papel Periódico de Santafé* de Bogotá, en 1794, publicación monárquica que describe la pintura de David, *La Muerte de Marat*, sin haberla visto. El autor, dominado por el odio a la Revolución Francesa, se lo imaginó y lo describe atacado por la lepra y en el colmo del deterioro físico. De la misma manera que presenta a María Antonieta como una santa que le rezaba a la Virgen de Lorena. *Los Horacios* de David, llegó al país en forma de reloj. Se trata de un objeto de museo que pertenece a la Quinta de Bolívar. Es un buen ejemplo de Neoclasicismo, aunque las espadas que soporta el protagonista han sido sustraídas. Más adelante, después de la Guerra de Independencia, existieron nexos más fuertes entre la

10 AA.VV. *Homenaje al arquitecto capuchino fray Domingo de Petrés en el segundo centenario de su nacimiento 1759*. Bogotá: Ediciones Seminario Seráfico. Misional Capuchino, 9 de junio de 1959, p. 72.

11 *Ibidem*, p. 82.

Figura 5. *Reloj del juramento de los Horacios*, ca. 1805. Fundición, repujado (bronce). 46 x 57 x 15 cm

Reg. 05-044. Casa Museo Quinta de Bolívar

iconografía napoleónica de David y la del Libertador, vertida en grabados realizados en Europa.

## El retrato del héroe de la Independencia

El retrato, tal como se practicaba poco antes del grito de independencia y de la Batalla de Boyacá, era una prolongación del retrato virreinal. No se conocían en el actual territorio colombiano las reglas para ejecutar un retrato académico. Presenta una continuidad en los sistemas de representación de la Colonia, realizado en los talleres familiares. Los más afamados retratos de los virreyes y de la gente principal provenían del taller del artista Joaquín Gutiérrez, cuyo estilo se prolongó por medio de Pedro José Figueroa (*ca.* 1770-1836). En Popayán y Pasto se detecta la presencia de los maestros quiteños. No obstante, también se percibe la existencia de sistemas que provienen de la Ilustración, basados en la

observación directa de la naturaleza y que técnicamente se afianzan en el dibujo y la miniatura.

La ruptura se descubre en los personajes representados después de la Independencia que eran, en especial, los héroes de la guerra magna. El pedido se consignaba en un decreto. Se trataba de los nuevos retratos oficiales, pero a diferencia del siglo XVIII, los modelos no posan por ser gobernantes, ni poderosos, sino por ser héroes populares de la Independencia.

El retrato más representativo de esta etapa histórica es *Post Nubila Faebus.*[12] *Simón Bolívar, Libertador y Padre de la Patria.* El pintor Pedro José Figueroa recibió la comisión de hacer una obra que honrara a Bolívar y la Libertad. Tal fue la intención de los peticionarios según la reseña publicada un mes después por la *Gaceta Extraordinaria de Bogotá* del 17 de octubre del 1819 y reproducida tardíamente en el *Correo del Orinoco*, el sábado 20 de enero de 1820. El texto dice lo siguiente:

> La *Asamblea de Notables*, encabezada por Tiburcio Echevarría, quiso agasajar a Bolívar y a sus tropas después del triunfo de Boyacá, para lo cual creó una condecoración: la Cruz de Boyacá y dispuso la realización de una pintura: Baxo el Dosel del Cabildo de la Ciudad, será colocado un cuadro emblemático, en que se reconocerá la Libertad sostenida por el brazo del General Bolívar.[13]

No obstante, el pintor, quien escribió la cartela, no colocó en ella la palabra *Libertad* sino la palabra *Patria* (y añadió: "Hecho en 1819. Edad 36 años 6 meses"). La intención de quienes mandaron hacer el cuadro era que la Libertad apareciera sostenida por Bolívar.

Lo que sorprende del pintor son los dos pasos que da: primero convertir a la Libertad en Patria y, segundo, utilizar la alegoría de América para representar la Patria. No se sabe de qué grabado partió Figueroa

12 Después de las tinieblas sale el sol.

13 *Correo del Orinoco, 1818-1821.* Reproducción facsimilar. Bucaramanga: Gerardo Rivas Moreno, 1998, p. 197. Allí se cuenta que el Libertador debía estar acompañado de los generales Anzoátegui, Santander y Soublete.

para realizar la figura alegórica acompañante, pero esta procede en último término de la imagen de la *Iconología* de Cesare Ripa (1555-1622) publicada en 1593:

> Para la fijación de la iconografía de América fue decisiva en 1593 la aparición de la *Iconología* de Cesare Ripa, tratado que por su prestigio y ediciones fue determinante para los artistas durante el Barroco. Ripa la describe así: "Mujer desnuda y de color oscuro, mezclado de amarillo. […] ha de llevar un velo jaspeado de diversos colores que le cae de los hombros cruzándole todo el cuerpo, hasta cubrirle enteramente las vergüenzas. Sus cabellos han de aparecer revueltos y esparcidos, poniéndosele alrededor de todo el cuerpo un bello y artificioso ornamento, todo él hecho de plumas de diversos colores. Con la izquierda ha de sostener un arco, y una flecha con la diestra, poniéndosele al costado una bolsa o carcaj bien provista de flechas, así como bajo sus pies una cabeza humana traspasada por alguna de las saetas que digo. En tierra y al otro lado se pintará algún lagarto o caimán de desmesurado tamaño. […] La corona de plumas es el adorno que suelen utilizar más comúnmente […] El cráneo humano que aplasta con los pies muestra bien a las claras cómo aquellas gentes, dadas a la barbarie, acostumbran generalmente alimentarse de carne humana.[14]

La imagen de América de Ripa es una mujer de pie, con los siguientes atributos: el carcaj, el arco, la flecha, un cocodrilo y una cabeza cortada a los pies. La corona de plumas no se distingue bien, al menos en el grabado de la primera edición. No aparece la cornucopia, que se agregó en otras versiones. La imagen evolucionó y en las versiones del siglo XVIII aparece sentada, el cocodrilo crece de tamaño y de la cornucopia salen frutos tropicales. A la pequeña imagen de "la Patria" que acompaña al Libertador se le aplican entonces los atributos de una iconografía de América tardía. Desaparece la cabeza cortada, está sentada, vestida muy recatadamente, no posee rasgos indígenas y tiene a su lado

14 Santiago, Sebastián. *Iconografía del indio americano siglos XVI-XVII*. Madrid: Ediciones Tuero, 1992, p. x.

una cornucopia. Bajo la figura se observa el cocodrilo y detrás hay una palma y un paisaje.

Resulta importante rastrear cuál fue la fuente cercana de esta imagen de la que partió un pintor tan monárquico como Figueroa, ya que la lejana, la de Ripa, pudo llegar en las cartografías. Santiago Sebastián afirma que Ripa se informó del cartógrafo Fausto Rughese.[15] No se puede negar que los pintores novogranadinos, debido a su dedicación a la pintura religiosa, conocían el lenguaje de las alegorías. Por su parte José Celestino Mutis tenía alegorías relacionadas con los soberanos. Sin embargo, para la imagen de América se han encontrado algunas huellas en acuarelas que se realizaron en 1808 con motivo de la jura del rey Fernando VII. De ello quedaron acuarelas y monedas. En especial una acuarela presenta el tablado que se puso en la plaza mayor de Honda, donde en una parte del escenario aparecen los cuatro continentes a lado y lado del retrato de Fernando VII que cuelga de dos columnas. América con corona de plumas sostiene en la mano derecha la lanza y en la izquierda el arco. Tiene una falda de plumas y un manto que la cubre. La fecha es 25 de diciembre de 1808. Por lo minucioso de la acuarela pudo ser dibujada por los miniaturistas de la Expedición Botánica.

El investigador Juan Ricardo Rey referencia otra acuarela de los mismos festejos y del mismo año, pero con fecha diferente, 11 de septiembre de 1808:

> Con la llegada del delegado español Juan José Samaniego se hizo la celebración. Según José Acevedo y Gómez, encargado del cabildo de Santafé, cuenta que se exhibió un emblema con "dos matronas de bella actitud, sentadas en dos continentes divididos por el mar. La una representa a España, la otra América, con sus respectivos atributos cada una".[16]

15 *Ibidem*, p. x.

16 Rey, Juan Ricardo. "Colección de Numismática Los indígenas europeos: la 'Indias de la libertad'" en *Cuadernos de curaduría*, Bogotá: Museo Nacional, 2007. Hernández de Alba, Gonzalo. *Los árboles de la Libertad*. Bogotá: Planeta, 1989 pp. 39-40. Una imagen similar se encuentra en la portada del libro *Emblemata regio-política* de Juan Solórzano Pereira (Madrid, 1653), del cual existe un ejemplar en la Biblioteca del Colegio Mayor del Rosario.

No se sabe si la alegoría era pintada o representada por personajes de carne y hueso. Estas escenas se repitieron y se describen en muchos documentos. Los ejemplos literarios abundan; el más descriptivo es la narración de un evento el 4 de febrero de 1816 en el *Diario de la independencia* de José María Caballero, que dice:

> Domingo 4. Se fue mucha gente a Bogotá (nombre antiguo de Funza) y plantaron en dicha Parroquia el Árbol de la Libertad: llevaron un cerezo con tierra y una gorra colorada a la mitad de la plaza, donde había un hoyo dispuesto. Iba una con su corona bien dispuesta, con su corona de plumas. Salió una gran comitiva, con una música de la casa del cura D. Policarpo Jiménez, y muchos sacerdotes y caballeros y señoras. Dieron la vuelta a la plaza y en llegando al lugar del hoyo dijo la india: "planto aquí el árbol que nuestros enemigos arrancaron con crueldad de este mismo lugar".

Una representación de esta escena es la obra de autor anónimo que representa a la india de la libertad recostada en un árbol y sosteniendo en la lanza el gorro frigio. Su encanto radica en el primitivismo y en el tipo indígena de la modelo. Al contrario de la figura que acompaña a Bolívar esta aparece semidesnuda.[17] Lo que estos ejemplos prueban es que la iconografía de América era conocida por los novogranadinos. Sin embargo, ¿de dónde surgió el gorro frigio engastado en una lanza?

Francisco de Miranda podría ser la clave y el precursor de la iconografía de América convertida en patria: cuando llegó a Venezuela recibió el 5 de julio de 1811 la encomienda de diseñar los emblemas patrios, la bandera y el escudo.[18] La bandera tenía los colores amarillo, azul y rojo, ya usados por él en la fracasada campaña de 1806, a los que añadió en la parte superior la imagen de América con la lanza que soporta un gorro frigio. El icono de América pudo llegar por la vía de Venezuela.

17 Caballero, José María. *Diario de la independencia*. Bogotá: Banco Popular, 1974, p. 200.

18 Quintero, Inés. *Francisco de Miranda*. Caracas: Biblioteca Gráfica Venezolana, 2006, p. 82.

En 1812 se encuentra una iconografía que simboliza a Cartagena de Indias: una moneda del Estado de Cartagena y un sello de la Constitución del Estado de Cartagena. Esto demuestra que no solo era reconocida como continente sino utilizada con fines patrióticos: estos dos ejemplos se relacionan con la Independencia de Cartagena, por lo tanto la india ya no representa a América sino que es el emblema de una ciudad. Las dos imágenes son muy semejantes y la mujer aparece recostada contra una palmera. Tienen los atributos del icono clásico: la corona de plumas, el arco, el carcaj esta vez terciado a la espalda. Sin embargo, le añaden nuevos elementos simbólicos: las cadenas rotas, el ave que come la granada entreabierta sostenida por la india en la mano derecha. El paisaje presenta modificaciones. En la moneda se muestra un llano y dos palmeras; en el sello dos suaves colinas, cada una con unas construcciones semejantes a iglesias. Se afirma que una de estas colinas es el cerro de la Popa.

Existe un grabado impreso en España hacia 1815, que debió tener gran difusión, posterior a las juras, en el que se presenta una *Alegoría de Fernando VII como rey de dos mundos*. Europa aparece sentada, como una gran matrona y sostiene una corona de laurel en la mano izquierda y en la derecha un cetro. América, al lado de dos figuras indígenas, coronadas de plumas, sostiene una lanza en la mano izquierda y tiene sobre la espalda el carcaj. Con la mano derecha señala el mar. Cercano, en la parte baja, se observa un cocodrilo. Es indudable que estas alegorías de los continentes se conocían en España en el siglo XVIII, gracias a la presencia de Juan Bautista Tiépolo en Madrid.

Como un colofón del recorrido de la imagen de América que antecede a la obra de Figueroa, aparecen dos grabados, uno en metal y otro litográfico, uno inglés y otro francés, que representan a "Simón Bolívar/ Jefe Supremo de la República/ y Capitán General de la Armada de/ Venezuela y Nueva Granada".[19] Los dos están orlados con la imagen de América que ostenta todos los atributos y sostiene en la mano derecha el gorro frigio. Los dos están fechados en 1819. La fecha del grabado

19 Simón Bolívar/ Supreme Chief of the Republic/ and Captain General of the Armies of / Venezuela and New Granada.

inglés es más explícita: "primero de febrero de 1819", esto quiere decir que fue impreso siete meses antes de la obra de Figueroa. Se podría aventurar que posiblemente la reunión de Bolívar y América en un cuadro ya era conocida en la Nueva Granada. La pregunta es cómo llegaron estos grabados a Colombia. Habría que examinar las importaciones de material gráfico.

Figura 6. Anónimo, *India de la libertad*, ca. 1819. Pintura, óleo/tela. 82,4 x 62,4 cm
Reg. 18. Museo de la Independencia-Casa del Florero

El pintor Alberto Urdaneta dio en 1883 una versión minuciosa de la primera exhibición del cuadro: "Fue este retrato de Bolívar el que en la función preparada y llevada a cabo en honor del Libertador en Septiembre de 1819, se le presentó sobre un tablado, en la plaza de Bogotá, por la señorita Dolores Vargas, que más tarde fue esposa del General Rafael Urdaneta". Según el cronista Pedro María Ibáñez:

> La apoteosis acordada por la asamblea de notables en días anteriores se verificó el 18 de septiembre. Desde los albores de ese día apareció engalanada la casa consistorial con un cuadro al óleo, emblemático de la libertad, sostenida por el brazo de Bolívar, que aún se conserva en el Museo Nacional.[20]

A partir de allí se pueden establecer las transmutaciones que han sufrido en este cuadro los conceptos de Libertad → Patria → Colombia → Alegoría de América.

El pintor Pedro José Figueroa (1770-1836) fue el primero contratado por el gobierno de Bogotá para hacer un retrato del Libertador, cuando este se encontraba recién llegado de la Batalla de Boyacá. La mayoría de los retratos de Bolívar venían de Europa y procedían de la iconografía napoleónica o de pintores casuales que lo retrataron en medio de la guerra antes de la Batalla de Boyacá. Figueroa no solo pintó a Bolívar como "Padre de la Patria" sino que le hizo otros retratos encargados con motivo de los homenajes que se le rindieron por su triunfo en Boyacá. Uno de estos debía ser colocado en la fachada de la catedral y, según los cálculos, solo empleó quince días para realizar su encargo.[21]

Se ignora el momento en que el pintor conoció a Bolívar. Pudo ser cuando este se tomó a Bogotá en 1814 durante la guerra entre federalistas

20 Ibáñez, Pedro María. *Crónicas de Bogotá*, tomo IV. Bogotá: Imprenta Nacional, 1914, pp. 58-59. En la actualidad no se encuentra en el Museo Nacional. Fue trasladado a la Quinta de Bolívar por el Ministerio de obras en el decenio de 1970, cuando se hizo una restauración de este inmueble.

21 En la actualidad este se encuentra en la sala de Fundadores del Museo Nacional de Colombia.

y centralistas. Tampoco se sabe si lo vio entrar triunfante después de Boyacá. Vergara y Sandino afirman, en una crónica sobre la exposición que hizo Urdaneta en 1886, que Figueroa visitó a Bolívar en Palacio para retratarlo, pero esta es una confusión de los escritores a partir de la equivocación de los nombres de los pintores Figueroa y Espinosa. En efecto, este último fue quien visitó a Bolívar en Palacio. Según Gabriel Giraldo, el pintor fue contratado para ornamentar la Quinta de Bolívar. Por el aspecto de Bolívar en el cuadro se deduce que el pintor Figueroa no le tenía mucho afecto.

La historia más cercana a la verdad es la que narra que el pintor Pedro José Figueroa se encontraba pintando un retrato de Fernando VII a solicitud de un oidor en agosto de 1819, cuando se enteró del triunfo de Boyacá y, llenó de temor, pintó encima a *Simón Bolívar, Libertador y Padre de la Patria*. Aunque la historia total no ha podido documentarse, existen unas pruebas irrefutables, como la radiografía en la que aparece otro retrato en el fondo, colocado de manera horizontal, de un personaje que no se sabe si es Fernando VII o Pablo Morillo. El historiador Gabriel Giraldo Jaramillo narra sin mencionar las fuentes que

> […] en el año de 1819 y poco después del triunfo de los patriotas en Boyacá, dirige Figueroa una carta a las autoridades dándoles cuenta de un retrato de Fernando VII que le encargó el oidor don Pablo Chica y que se vio obligado a borrar el 9 de agosto, "temeroso de alguna desgracia, por la espantosa anarquía en que nos vimos aquel día"; se le solicita que entregue el retrato o los sesenta pesos que por él pagaron; pero el pintor humildemente pide que se le conceda un plazo, pues "en cuanto al busto ya ha oído Vuestra excelencia lo ocurrido; el dinero me es imposible devolverlo porque mi notoria pobreza no me permite".[22]

22 Giraldo Jaramillo, Gabriel. *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Colcultura, 1980, p. 163.

Figura 7. Figueroa, Pedro José. Bogotá, ca. 1770-1838. *Simón Bolívar libertador y padre de la patria*, ca. 1819. Pintura, óleo/tela. 125 x 97 cm

Reg. 03-076. Casa Museo Quinta de Bolívar

## El rostro de Bolívar

¿Cómo era el rostro de Bolívar? ¿Cómo eran su figura, su aspecto? ¿Cuál era su verdadera imagen, el *vero icono*? En realidad sus imágenes corresponden a una época en que no existía la fotografía, por lo tanto,

pueden tener mucho de invención. La invención y la realidad se contraponen en la iconografía de los famosos. ¿Hasta dónde son verdaderas las imágenes que han llegado hasta nosotros de Alejandro Magno, Julio César, Aníbal, Napoleón, Washington, San Martín y Bolívar?

Lo primero que nos preocupa de Bolívar es cómo era su rostro —de frente y de perfil—, y después su aspecto, su estatura. Se escuchan con atención las anécdotas relacionadas con su comportamiento y sus acciones, las cuales permitieron que el pueblo lo siguiera e intentara imitarlas. ¿Dónde residía su magnetismo? La verdadera imagen de Bolívar, el *vero icono* es difícil de determinar. El término *vero icono*, que se transforma con el tiempo en "Verónica", es una imagen estampada directamente en un paño y se refiere a la imagen de Cristo. Verónica es una mujer que de acuerdo con la tradición siguió a Cristo en el camino al calvario y, con un velo o una tela de lino, le limpió el rostro. La imagen quedó impresa milagrosamente en la tela. A Verónica se la representa como figura devocional, que sostiene en sus manos la tela con la imagen de Cristo. El *vero icono* es el rostro de Cristo estampado en el sudario, representado por los pintores bizantinos. Para Bolívar no existió una Verónica que enjuagara su rostro y se convirtiera en la imagen verdadera.

La iconografía del Libertador Simón Bolívar se basa en investigaciones, catalogaciones, y clasificaciones de acuerdo con el análisis y la procedencia de las imágenes. De todos los personajes notables de la historia, el arte y la cultura colombiana, la iconografía de Bolívar es la más rica, estudiada, inventada, mal atribuida y falsificada.

¿Por qué trascendió? La obra se encontraba casi abandonada en la Casa de Moneda cuando el director Ernesto Restrepo Tirado se planteó, en 1910, la necesidad de recoger todos los retratos de Bolívar que se encontraban en oficinas públicas para colocarlos en el Museo Nacional. A finales del siglo XIX, estas pinturas no eran muy apreciadas. Restrepo Tirado lo describe así:

> Retrato de Bolívar semejante en facciones al que lleva el número 103. A la derecha se ve una muchacha representante de la raza indígena, a la cual Bolívar echa el brazo por encima. Este retrato es obra del artista

> Espinosa. Al pie del retrato se lee: "*Post Nubila Faebus*. Simón Bolívar, Libertador y padre de la Patria". A la izquierda, y en letra más pequeña: "hecho en 1819, edad 36 años 6 meses". Este retrato estaba en la Casa de Moneda, de donde se trajo al Museo por disposición del señor Ministro del Tesoro.[23]

Por la descripción no se nota un gran afecto por esta pintura. Se necesitó de la transformación del gusto en la segunda mitad del siglo XX para que se encontraran sus valores; Marta Traba fue la gran admiradora y difusora de esta pintura:

> El retrato de Bolívar de 1819 es, sin duda, la pieza maestra de la iconografía bolivariana. El general de frente, con su gesto semi irónico, semi despectivo, apoya la mano derecha sobre el hombro de la pequeña república empenachada. La figurita femenina está sentada en una roca a manera de trono, pero su figura infantil y frágil desdice cualquier semejanza con la tradicional opulencia de las alegorías femeninas destinadas a expandirse en el espacio. En el costado izquierdo del cuadro, una palmera se inclina ligeramente sobre la república para enmarcarla. Debajo de la figura emerge la torpe y oscura cabeza de un cocodrilo y caen de un cuerno de la abundancia disimulado tras la república, algunas frutas tropicales. La figurita parece jugar mientras levanta el dedo índice hacia arriba, obedeciendo más al gesto leve, tierno y protector de la mano del Libertador, que a su propia voluntad de dominio. Simbólicamente, la pequeña república es la hija del Libertador, él la muestra con cierto orgullo burlón y le dirige sus gestos.[24]

23 Restrepo Tirado, Ernesto. *Catálogo general del Museo de Bogotá*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1917, p. 21.

24 Traba, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Cali: Ediciones Museo la Tertulia, 1974, p. 48.

Figura 8. Francois Désiré Roulin, *Simón Bolívar*, 1828, grabado en metal sobre papel
Sala Colección Bolivariana patrocinada por PDVSA-Centro de Arte la Estancia, Fundación John Boulton

En el presente es un icono. Ha participado en exposiciones internacionales y ha sido solicitado para publicaciones. Sin embargo, sabemos que es Bolívar por el rótulo, no por tratarse de un retrato realista o reconocido. Se puede afirmar que el artista creó el icono a sus espaldas. Hay unos elementos que pueden dar la clave de su popularidad:

1. El planismo que está de acuerdo con la pintura pop de la década de 1960. Si se comparan las dos figuras se observa que ella (la Patria) tiene volumen que define el cuerpo a través del traje y del velo rosado que la cubren. En cambio el traje de Bolívar —y por lo tanto su cuerpo—, es plano. El rojo y el azul no tienen sombra

ni matices. La cinta de la cintura es casi recta y los alamares del uniforme son también planos.

2. El primitivismo mediante el cual el autor hizo abstracción de detalles realistas. Es una imagen sencilla, realizada tal vez con disgusto por parte del pintor hacia el personaje, o por su propia incapacidad para tratar un tema tan complicado. En este caso también se puede hablar de que por accidente o por la crítica de arte se convirtió en una "imagen esencial".

El arte se convirtió en un aliado de la historia. Ahora que estamos en una era "de comunicación televisiva y de publicidad omnipresente nos damos cuenta con más sensibilidad del poderoso impacto que ejercen sobre nosotros las imágenes".[25] La iconografía procera fue creada por quienes tuvieron la voluntad de difundir unas imágenes y por medio de ellas guardar la memoria. Lo que hicieron los pintores y los historiadores desde el siglo XIX, correspondió a un programa de memoria. Había en ese entonces, lo que se puede llamar un *estado de memoria*.

**Rupturas y continuidades en el fin de siglo europeo**

Así como al hablar del Arte en Colombia del siglo XIX se discuten las rupturas y las continuidades con relación a la época colonial, en Europa sucede algo similar respecto a un antes y un después de la Revolución Francesa. En las primeras décadas del siglo XIX, los grandes temas del arte se vieron trastocados por los movimientos políticos y sociales, pero la técnica y el mismo estilo neoclásico, prevalecieron. Es decir, así como David abordaba los temas oficiales, retrató a Napoleón Bonaparte por medio del retrato público. La técnica y la mirada de este estilo fueron las mismas en pinturas como *Los Amores de Paris y Helena* (1788, Museo del Louvre), que en retratos como *Napoleón en el Paso de San Bernardo* (1801, Kunsthistorisches Museum, Vienna) o *La muerte de Marat* (1793, Musées Royaux Des Beaux-Arts, Bruselas). Con el mismo gusto, se representaban dioses antiguos y héroes nuevos. Precisamente, la técnica y la mirada fueron una continuidad, incluso las virtudes que se celebraban, tanto

25 Prólogo de Dietrich Briesemeister, en Santiago, Sebastián, *op. cit.*, 1992, p. IX.

antes como después, son las mismas; en cambio la ruptura se dio en los sujetos representados.

El mismo Jean-Auguste Dominique Ingres, quien nació pocos años antes de la Toma de la Bastilla, pintó a *Napoleón en su trono imperial* (1806, Museo del Ejército, París) como si el quebrantamiento de las instituciones oficiales nunca hubiera sucedido. La luz, las telas, los emblemas y el retrato de Napoleón presentaban una pintura académica, racional y en la cual predominaba el dibujo. Ninguna de estas características estéticas parecía recordar la furia, la violencia y la libertad que se desataron en Francia en la última década del siglo XVIII.

En Inglaterra, retratistas como Sir Joshua Reynolds, primer Presidente de la Real Academia de Londres (1768-1792) trabajaban, como parte de su labor académica, pintando retratos oficiales. Por ejemplo, en 1766, Reynolds retrató al *General John Burgoyne* (Frick Collection, NY), conocido por haberse rendido ante las tropas americanas en Saratoga en 1777. La importancia de los retratos de generales, capitanes y demás personajes de las fuerzas oficiales inglesas fueron de categoría a finales del siglo. Inglaterra, por un lado en su defensa de las invasiones francesas, y por el otro, a causa de la pérdida de poder en las colonias americanas, le dio significancia a las representaciones de estos héroes.

Igualmente y con la misma mirada enaltecedora, en 1779, Reynolds retrató al Rey Jorge III en su trono (Real Academia de Arte, Londres). Inglaterra no sufrió un episodio de la magnitud de la Revolución Francesa, pero sí enalteció el patriotismo, la labor y el fervor por la defensa de sus territorios en la cual sobresalen los retratos de monarcas, nobles, militares y burgueses por igual.

El *Retrato de Carlos IV y su familia*, pintado por Goya en 1800 (Museo del Prado), quedó catalogado como retrato oficial de la época. Goya, con su eclecticismo y variedad, trabajó para la corte española como Director de la Fábrica Real de Tapices y en ese espacio retrató a Carlos IV, al Ministro de Justicia Jovellanos, a la reina María Luisa, a los duques y duquesas y a Fernando VII. De forma paralela pintó escenas de tipo costumbrista que, así como en Francia y en Inglaterra, exaltaron lo nacional y lo típico. El cambio de siglo trajo consigo episodios históricos que reforzaron el hecho de que cada país defendiera lo que era suyo, lo propio, ya fueran territorios, leyendas o tradiciones. En España, la invasión del ejército francés inspiró un nuevo tipo de retrato heroico, como las escenas del 2 y el 3 de mayo de 1808, episodios donde los ciudadanos de Madrid, imitando a los franceses diecinueve años antes, defendieron su nación de las irrupciones extranjeras.

Verónica Uribe Hanabergh.

# III

# RETRATOS HEROICOS: SANTANDER, BOLÍVAR, POLICARPA. EL RETRATO EN MINIATURA

¿Quién crea los iconos: el artista, el pueblo, el museo? Esta primera reflexión lleva al concepto de *iconografía*.

## El concepto de iconografía

Icono (del griego *eikôn*, imagen) es una palabra que encierra misterio hasta en su doble ortografía. Se puede pronunciar como esdrújula (ícono) o como grave (icono). Su significado es simple, pero ha sido adoptado por las artes plásticas, la publicidad comercial y los computadores en el sentido de emblema.

Desde la popularización del lenguaje de los computadores, para nadie es un misterio la palabra icono. Sin embargo, pocos saben que la imagen de Cristo, conocida como el *Salvador Aquiropoeta, la Santa Faz que no ha sido hecha por la mano del hombre*, porque fue estampada directamente del rostro en la tela, es considerada por el iconógrafo moderno, el monje Gregorio Krung, como "la imagen perfecta de Dios, icono de iconos".[1]

1 Marcadé, Jean-Claude. *Iconos rusos: desde la mística a la vanguardia*. Bogotá: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 2003, p. 18.

Lo ideal es que el icono se transfigure en imagen poderosa, se difunda como un emblema. La iconografía es la ciencia de leer las imágenes.

## Recetas para construir iconos

Malévich, pintor de la vanguardia rusa, creó lo que él denominaba "el icono de nuestro tiempo".[2] Conocedor de los iconos de la iglesia ortodoxa, al instalar su exposición *Suprematismo de la pintura*, en Petrogrado, en 1915, colocó una pequeña obra en un rincón, como alusión a la situación de estas imágenes en las casas rusas, que llamó *Cuadrángulo*, hoy conocido como *Cuadrado negro sobre fondo blanco*.

> Para Malévich, el icono suprematista debía crear una nueva relación pictórica, más allá del icono ortodoxo y del cuadro de caballete, haciendo aparecer un nuevo sitio; se trata de la expresión "imagen esencial", despojada del fárrago figurativo, oponiéndose al *imago*, a la efigie, llevada a lo único. Malévich no estuvo influido únicamente por el lado formal del icono; logró aprehender por una intuición genial la cuestión filosófico-teológica del icono; es decir, que la presencia real no se encuentra en la imagen simbólica representada, sino en la relación de esta última con el modelo ausente: "la invisibilidad de la imagen es la fuente de la visibilidad del icono".[3]

La voluntad del artista ruso era crear un icono moderno, un icono anti-icono porque era a la vez iconoclasta.

La mayoría de los iconos de la Independencia se encuentran en los museos históricos que guardan la memoria y que tienen por deber difundir valores. Aurora León afirma que:

> […] el museo histórico se define esencialmente por la exposición del material ideológico, narrativo y discursivo de los hechos y cambios sociales que han afectado la historia de las civilizaciones. Dentro de ese

2 *Ibidem*, p. 18.

3 *Ibidem*, pp. 48-49.

> material ideológico, narrativo y discursivo un museo puede resaltar unas obras. Para ello debe recurrir al concepto de autenticidad. El museo como institución que representa la identidad debe preguntarse sobre su capacidad de revisión y cambio de acuerdo con los tiempos, sin perder de vista el legado de la memoria.[4]

## Iconografía procera

Además de Bolívar y los militares, otros héroes populares fueron tomados de modelo, no obstante su humilde extracción. Tal es el caso de la surtida iconografía de Policarpa Salavarrieta que abarca todo el siglo XIX y llega hasta el siglo XX. *Policarpa Salavarrieta marcha al suplicio,* de autor anónimo, demuestra una persistencia de los sistemas de arte religioso en la pintura después de la Independencia.

Esta obra, que fue realizada a mediados de 1820, concuerda con el estilo del taller de Pedro José Figueroa. A finales del siglo XIX, cuando se iniciaba la Escuela de Bellas Artes y el gusto académico se había impuesto, este retrato fue motivo de crítica:

> Notable y curioso por ser uno de los primeros cuadros inspirados en asuntos nacionales, es el incorrectísimo y disparatado de no muy grandes dimensiones que representa a Policarpa Salavarrieta cuando la conducían al patíbulo. Un soldado de formas desproporcionadas lleva atada a la mártir que marcha al banquillo, en donde la espera el sacerdote.[5]

La crítica anterior refleja la diferencia de criterios entre el siglo XIX y el XX en lo referente al juicio estético, ya que en el presente esta obra es considerada como una de la más representativas de los inicios de la República. El trabajo minucioso de los rostros y del Crucifijo, demuestra que el pintor tenía pleno conocimiento de su oficio. La alteración de los volúmenes hace de este cuadro un claro antecedente de la pintura de

4 León, Aurora. *El museo: teoría, praxis y utopía.* Madrid: Ed. Cátedra, 1986, p. 132-133.

5 Urdaneta, Alberto. *Papel Periódico Ilustrado,* tomo III. Bogotá: Imprenta,1883.

Fernando Botero. El tratamiento del color recuerda la elegancia propia de las pinturas de la época de la Colonia.

En cuanto al personaje retratado, se identifica con el cambio ideológico vivido a comienzos del siglo XIX. La historia es muy simple: la heroína nació en Guaduas, Cundinamarca en 1796, aunque existen dudas sobre el lugar de su nacimiento y se afirma que fue en el Socorro, Santander. Murió en Bogotá el 14 de noviembre de 1817, hija de Joaquín Salavarrieta y Marina Ríos. Figura en la historia por haber sido el enlace entre los partidarios de la Independencia y los guerrilleros de los Llanos Orientales. Encarcelada en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, murió fusilada al lado de Alejo Savaraín, su novio. Savaraín había caído prisionero en la Batalla de la Cuchilla del Tambo; al ser quintado sacó boleta de muerte, pero se le indultó y se le obligó a regresar a Bogotá, donde conoció a La Pola y se relacionó con ella. Ella era una empleada de una familia principal, no se sabe si tabaquera o si manejaba un alambique para hacer aguardiente.

La rica y variada iconografía de Policarpa Salavarrieta fue elaborada *a posteriori*, sin que los artistas conocieran a la modelo. Policarpa fue fusilada en 1817 y la iconología más temprana se ha fechado en 1825. No existe la posibilidad de que uno de los retratos que le hizo José María Espinosa haya sido tomado del natural, como dice en el envés del cuadro, firmado y fechado por el autor el 18 de abril de 1855. Espinosa debió conocer al novio de La Pola, Alejo Savaraín, durante la campaña del Sur de Antonio Nariño. Queda descartada la posibilidad de que la conociera porque Espinosa se hallaba prófugo al sur occidente del país cuando La Pola fue fusilada. Los demás retratos que hizo están fechados a partir de 1855. Los artistas realizaron los retratos de La Pola con base en narraciones de testigos; tomaron para su iconografía los datos de los testigos oculares: el traje azul añil, el color del cabello, la piel etc., la arrogancia con que acudió al patíbulo y el rechazo a los auxilios religiosos. Existen cuatro modalidades para su iconografía: primero, su marcha al cadalso; segundo, La Pola en prisión, iconografía iniciada por Espinosa quien le coloca atributos como el escapulario, la carta de su novio en la mano y el soldado vigilante, posiblemente José Hilario López quien la menciona en sus memorias; tercero, el retrato simple sin ningún atributo;

Figura 9. Anónimo. *Policarpa Salavarrieta marcha al suplicio*, ca. 1825. Pintura, óleo/tela. 74,7 x 93,5 cm

Reg. 555. Colección del Museo Nacional de Colombia
Foto: © Museo Nacional de Colombia/Juan Camilo Segura

cuarto, ella convertida en estatua y pintada como si estuviera esculpida, o simplemente esculpida como en la plaza de Guaduas o en la calle 18 con avenida Jiménez de Bogotá, cerca de la Universidad de los Andes.

¿Por qué La Pola se convirtió en icono y a otros protagonistas no les sucedió lo mismo, ni hubo transfiguración? ¿Por ser del pueblo? ¿Por ser mujer?

Dos retratos de autor anónimo sorprenden por su belleza y por la ausencia de una iconización. ¿Cuál es la causa? Son héroes con una biografía muy exigua. En el caso de Luis Fernando Santos, se trata de una obra llena de simbologías, como el árbol de la Libertad y otras enseñas como la granada. Presenta una cartela al estilo de las pinturas de género religioso, donde se identifica al personaje y en la que aparece la fecha (1821) y el lugar —Vélez, Santander— donde fue realizado el retrato.

¿Qué pintor podía estar en Vélez? Es una obra perfecta: composición, color, técnica. El otro retrato es el de Francisco Urdaneta que se puede considerar ecuestre, aunque no está montado en el caballo, sino de pie, delante del caballo donde se destacan todos los arreos militares. Es también anónimo y se lee con dificultad una fecha (1825). Tienen todas las condiciones pictóricas para ser iconizadas. Se captan con rapidez, se relacionan con el espectador por medio de la mirada, son bellos. Su memoria se ha perdido, no los fusilaron. Sobrevivieron a la Guerra de Independencia y se dedicaron a la vida política del siglo XIX, con sus guerras civiles y cambios constitucionales.

Figura 10. Anónimo. *Luis Fernando Santos*, 1820. Pintura, óleo/madera. 29 x 21 cm

Reg. 1888, Colección del Museo Nacional de Colombia
Foto: © Museo Nacional de Colombia/Ernesto Monsalve

Figura 11. Anónimo. *Francisco Urdaneta*, 1822. Pintura, óleo/tela. 91 x 72,5 cm

Reg. 344. Colección del Museo Nacional de Colombia
Foto: © Museo Nacional de Colombia/Juan Camilo Segura

¿En qué cambia el género del retrato entre los siglos XVIII y XIX? En este género es donde se detectan más las rupturas que las continuidades. El género del retrato post Independencia se divide en dos: en las continuidades se observan los parámetros del final del siglo XVIII. En las rupturas se da el retrato naturalista, basado en el dibujo, cuyo mejor ejemplo son los realizados por José María Espinosa.

En el primero cambian los modelos, pero las cualidades del retrato repiten los cánones de los talleres coloniales: el color, la pincelada, los contornos, la luz. Son retratos de taller y la mayoría provienen del taller de Pedro José Figueroa quien formó una escuela con sus tres hijos, José

Miguel, José Celestino, José Santos y su amigo, Luis García Hevia. Este último pintó a su maestro y lo compara con Apeles.

Pedro José Figueroa pintó al general Santander y, como sucedió con el retrato de Bolívar, sus hijos repitieron el mismo modelo. Por algunos detalles se deduce que no era muy amigo de los patriotas, y se establece una diferencia cuando la pintura representa a una autoridad española como Morillo durante la reconquista, o a una republicana. Figueroa, antes de morir hizo un cuadro inusual por el formato y por el tema: *La muerte de Sucre*.

Esta obra, firmada y fechada en 1836, denota las intenciones éticas por medio de fórmulas *naif*. Representa el momento del crimen en las montañas de Berruecos pero con un ingrediente satírico. Sucre aparece caído con un disparo en la sien, su mula espantada levanta las patas, el sirviente a caballo retrocede y los cuatro asesinos a sueldo disparan sus armas. En la espesura de la selva de árboles de mopa-mopa que el pintor nunca conoció, aparece un tigre americano, "el más temible de los felinos" como dijo Humboldt. La cabeza del felino —clara alusión a Obando, a quien apodaban "el Tigre de Berruecos"—, de cuyas fauces sale sangre, está rodeada de flores blancas con las que el pintor se refiere a otro de los sospechosos del crimen, el general venezolano Juan José Flores. Se puede pensar que Figueroa, tan diestro en las alegorías de Bolívar, empleó este sistema para representar el crimen y, sin saberlo, estaba pisando el terreno de la caricatura.

Los sistemas del taller de Pedro José Figueroa son los siguientes: finura en el tratamiento del color y de los textiles, propios de los talleres coloniales, tal como se observa en el retrato del general Luis Fernando Santos o en los retratos de mujeres que hizo Luis García Hevia, entre ellos el de la poetisa Josefa Acevedo . La figura se presenta simple y sin afectación, sin elegancia, aunque está enjoyada, sin posturas teatrales, ni gestos retóricos, colocada sobre fondos planos de tonos muy refinados, verdes y azules. Persistencia de los sistemas como las cartelas, para narrar la vida de los retratados, como se contaba en el arte religioso la vida de los santos. Los rasgos del modelo se presentan tan simplificados que rayan en la caricatura, son sintéticos. El sistema coincide con una figura poética en boga llamada "silueta" que consistía en describir en

pocas palabras, en verso, a un personaje, tal como lo hace la escritora Josefa Acevedo de Gómez, del guerrillero Ambrosio Almeida:

> Buen mozo, pálido y flaco,
> De cara fresca y risueña
> Alto de cuerpo, delgado
> Y con nariz aguileña.[6]

Luis García Hevia firmó el *Fallecimiento del general Santander*, un año y cinco meses después de la muerte de Santander (6.5.1840). Es una de las más notables obras del Museo Nacional que se ajusta al espíritu del Neoclasicismo. Es el equivalente, guardando la distancia, de la *Muerte de Sócrates*, de David. El tema de la muerte está tratado en forma testimonial y a la vez a manera de homenaje: presenta a sus amigos y a sus fieles servidores, quienes acompañaron a Santander en el momento de su deceso; no aparecen su esposa y su hermana porque los médicos consideraron que debían retirarse de la habitación. Según narra el cronista: "Ocho minutos antes de expirar repitió sin cesar: '¡Ahora sí! Adiós mis amados amigos'. Muere finalmente sin oírsele apenas su último suspiro; muere y sus amigos guardan silencio largo porque piensan que está dormido…". Es un retrato colectivo, más que una escena en una habitación; de esta solo se observan el piso y las borlas blancas de una cortina. El blanco domina el espacio del cuerpo del personaje mientras sus acompañantes conforman una barrera negra que lo enmarca. Toda la dignidad del momento está tratada con probidad en los medios. Es muy diciente que en la exposición de 1841, el mismo pintor participó con este retrato y con dos daguerrotipos de su autoría. La misma escena fue realizada por Espinosa para convertirla en una litografía en París.

6 Ibáñez, *op. cit.*, tomo III, p. 384.

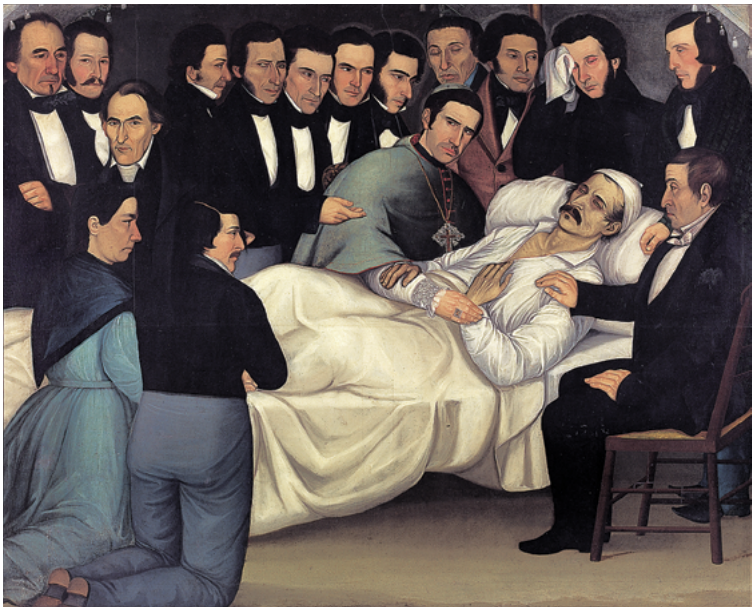

Figura 12. Luis García Hevia (1816/1887). *Muerte del general Santander*, 1.10.1841. Pintura, óleo/tela. 163,5 x 205 cm

Reg. 553. Colección Museo Nacional de Colombia
Foto: © Museo Nacional de Colombia/Juan Camilo Segura

Santander había dividido la opinión de las cinco naciones liberadas por Bolívar. En el Congreso, en el decenio de 1840, hubo una discusión respecto a la solicitud de realizar otro retrato al óleo de su persona. En la discusión se llegó a afirmar, para evitar el encargo, que ya no se debían hacer retratos sino esculturas. A pesar de este concepto, García Hevia, que ya conocía la técnica del daguerrotipo continuó haciendo retratos.

El país se sentía en deuda con los próceres. Pocos retratos se salen del esquema del militar, de las condecoraciones. Uno de ellos es el inspirado en un dibujo de José Antonio Páez realizado por el danés Fritz Georg Melbye (1826-1896) quien residió en Venezuela y las Antillas entre 1850 y 1858. Fue maestro y compañero de viajes por Venezuela de Camille Pissarro (1830-1903). Se ignora el autor de la pintura del Museo Nacional, no se le puede atribuir a Melbye porque es demasiado primitiva. Lo curioso del retrato es que aparece Páez viejo y tranquilo, al lado

de su caballo, lo cual es una contradicción porque cuando participó en la Guerra de Independencia era un joven fogoso e impulsivo.

El retrato ecuestre, inspirado en el retrato de Napoleón de David, continuó funcionando, en particular en los pintores de provincia. El préstamo hecho a David trascendió el tiempo y el espacio y llegó hasta bien avanzado el siglo XIX a Antioquia en la era radical, para celebrar el triunfo sobre la rebelión conservadora del general caucano Julián Trujillo, al finalizar la "guerra santa" en 1876. En la pintura se han suprimido los nombres de los héroes que aparecen en la obra de David y en su lugar el artista colocó un paisaje de verdes montañas y un nevado. Su autor es el pintor naif, Leopoldo Carrasquilla, de la escuela de imagineros antioqueños quien tomó algunos atributos del retrato de Napoleón, pero le hizo cambios también curiosos, como colocar el gorro militar en la mano extendida del héroe.

## El retrato en miniatura: el arte de la naciente República

> Guayaquil, 1 de junio de 1912
> Al Dr. Director del Museo Nacional
> Señores:
>
> Próxima ya al fin de mi peregrinación en este mundo, he deseado legar a mi amada y recordada ciudad natal, Bogotá, la más venerada joya que poseo.
>
> Es el retrato de mi adorado padre, Dr. Pedro Gual; la imagen de un hombre inmaculado que sirvió toda su vida á la causa de la Independencia sudamericana. Y de una manera más directa y especial á la Nueva Granada, cuando en las épocas de mayor desgracia y peligro luchaba con fiereza por conquistar su libertad […]
>
> Ese retrato, ejecutado por el pincel famoso del artista Figueroa, bogotano[7], fue el recuerdo de afecto sincero y puro que mi padre obsequió

7 Durante la investigación de las miniaturas para clasificarlas, se descubrió que la miniatura estaba firmada por Juan Francisco Mancera en agosto 22 de 1816.

> á la que poco tiempo después fue su esposa, mi madre, hija del Prócer de la Independencia, Don José María Domínguez del Castillo, cuya firma es una de las constancias en el acta de la Independencia. Él sufrió crueles persecuciones y estando en la cárcel murió de la cruel y súbita impresión que sintió al tener noticias de la muerte de sus amigos Don Camilo Torres y los Gutiérrez.[8] […]
>
> Aprovecho esta oportunidad para ofrecer a Ud. los sentimientos de mi distinguida consideración
>
> *María Josefa Gual.*

¿Cuál es el misterio de esas pequeñas imágenes que producen tal emotividad y se comparan con tesoros y se conservan o se llevan muy cercanas al corazón?

Son retratos muy pequeños, realizados en acuarela aplicada sobre delgadas láminas de marfil, con toques diminutos de pincel, punteados, no tendidos. Las láminas unas veces son ovaladas y otras circulares, enmarcadas como si fueran joyas. Es la técnica que se conoce como miniatura.

El término "miniatura", se ha prestado a interpretaciones equívocas por asumir que la palabra tiene su origen en el formato mínimo. Procede en realidad del latín *miniare*, esto es, escribir con *minio* o rojo de plomo, cuya fórmula química es Pb3O4. Esta sustancia fue usada por los calígrafos (en latín *miniator*) que laboraban durante la Edad Media en los monasterios.

Las raíces de la miniatura se hallan específicamente en las ilustraciones chinas, turcas, e hindúes. El minio fue usado por los calígrafos para iluminar los manuscritos con adornos y retratos. Por ello a la miniatura se le llama en inglés *limning* y en francés *enluminer*, del latín *iluminare*.

8 Pedro Gual nació en Caracas en 1783, fue el nexo entre Bolívar y Miranda. Tuvo una vida política muy activa. Fue presidente encargado de Venezuela en diversas oportunidades. Fue derrocado en un golpe de Estado en 1861 y enviado a las Antillas, de ahí se trasladó a Guayaquil, donde murió en 1862.

Posteriormente, el minio fue reemplazado por otros materiales pictóricos y no dejó sino su nombre para designar una técnica y un tipo de formato, el de la miniatura. En cuanto al retrato en miniatura, este se independizó del documento e inició una etapa de gran variedad en el soporte: se usaron desde piel de pollo, la vitela y el cartón, hasta el revés de las cartas de naipe.[9]

La miniatura es una técnica emparentada con el dibujo y la pintura, pero independiente de ellos. Fueron sobre todo las princesas, entre ellas Blanca de Castilla, Margarita de Provenza y Juana de Navarra quienes encargaron y coleccionaron libros, misales, biblias y demás escritos piadosos acompañados de espléndidas miniaturas, convertidas ellas mismas en "objetos de contemplación y de ensueño".[10] Se encuentran también en los libros de horas que se remontan al siglo VI, ornamentados por los monjes de los conventos y posteriormente por los artistas de la corte.

Con la invención de la imprenta desaparecieron los calígrafos, pero la técnica de la miniatura fue recuperada por los reyes para el retrato cortesano. Este retrato tuvo el mayor auge en Francia, en los siglos XIV y XV, en particular en la corte de Francisco I (1494-1547) con Jean Clouet padre e hijo (†1540/1), (1506-1562).[11] Pasó rápidamente a Inglaterra, donde tuvo un gran desarrollo hasta finales del siglo XVII.[12]

La miniatura se convirtió en el siglo XVIII en una joya que adornaba los anillos, los pendientes y las cajas de rapé. Dicha aplicación amplió el concepto de miniatura hasta abarcar la técnica de la pintura esmaltada. Según Gisèlle Freund, la nobleza

> era una clientela difícil. Exigía un oficio perfecto. Con el objeto de satisfacer el gusto de la época, el pintor intentaba evitar los colores francos y los sustituía por tonos más delicados. La tela no podía bastar por sí

9 González, Beatriz. *Museo Nacional de Colombia. Catálogo de Miniaturas*. Bogotá: Ediciones Museo Nacional de Colombia, 1993.

10 Dupont, Jacques y Gnudi, Cesare. *La peinture gothique*. Ginebra: Editions d'Art Albert Skira, 1954.

11 Reynolds, Graham. *European Miniatures in the Metropolitan Museum of Art*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1996, p. 67.

12 *Ibidem*, p. 69.

> sola a esa pretensión; hacían falta materiales más apropiados para los efectos de terciopelo y seda.
>
> Una forma de retrato correspondía particularmente a tales exigencias: el retrato miniatura. Bajo forma de tapas de polveras, de dijes, cabía siempre la posibilidad de llevar consigo los retratos de los ausentes, de la familia, del amigo, del amante. Los retratos en miniatura de moda en los medios aristocráticos y más por acentuar el encanto de la personalidad, fueron una de las primeras formas de retrato adoptadas por la capa ascendente de la burguesía […] Fácilmente adaptable a la nueva clientela, el retrato miniatura, a medida que se extendía, se fue convirtiendo en el arte menor más en boga. Buen número de miniaturistas se ganaban la vida tras haber ejecutado en un año de treinta a cincuenta retratos, que cobraban a precios módicos.[13]

Durante el siglo XVIII el arte de la miniatura tuvo un cambio de dirección fundamental y se volvió una popular forma de retrato a través de Europa. Ese cambio se debió a la pintora veneciana Rosalba Carriera (1675-1757) que era una famosa retratista e investigadora de técnicas. En París enriqueció el procedimiento tradicional de la miniatura al aplicar acuarela directamente sobre un soporte de marfil, en lugar del pergamino templado o sobre tarjetas, así allanó el camino para un tipo de expresión más libre y colorido. Además, en 1770 introdujo el retrato en pastel.[14]

Las cualidades más notables del soporte de marfil son su transparencia y dureza; produce la misma sensación visual de la acuarela sobre papel, pero sin la fragilidad de este. Sin embargo, el marfil también resulta ser un material resbaloso, muy poco absorbente, incompatible con la acuarela. El uso del marfil como soporte resulta extraño: sobre él, la pintura se puede agrietar o resquebrajar si se expone a cambios de temperatura y humedad. Quizás la naturaleza frágil y exótica lo hizo

13 Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social.* México: Editorial Gustavo Gili. S.A. de C.V., 1993, pp. 14-15.

14 Reynolds, Graham, *op. cit.*, p. 13.

parecer apropiado para un arte tan suave. Para superar estos inconvenientes los artistas lo lijaban y desengrasaban ligeramente, con el fin de lograr la adhesión de la acuarela. Para ello agregaban pequeñas cantidades de goma arábiga al pigmento. Desde la introducción del marfil como soporte, la técnica de la miniatura escasamente cambió en los siguientes dos siglos.[15]

Debido al costo del marfil en sus inicios, las imágenes se dibujaron en formatos mínimos, pero más adelante, cuando se inventó la laminación por presión hidráulica, el tamaño aumentó.

La técnica de la miniatura ortodoxa presenta las siguientes características: acuarela o *gouache*, soporte de marfil y pequeño formato. Sin embargo, su condición especial se encuentra en la precisión de la factura, lograda mediante un fino pincel de pelo de marta muy agudo, para colocar el toque perpendicular al plano del soporte, de minúsculos puntos de color. Vista con la lupa, una verdadera miniatura da la sensación de estar contemplando un cuadro puntillista de Seurat. Miles de pequeños puntos y líneas de colores van conformando las formas representadas.

Los británicos Archibald y Alexander Robertson fundaron en los Estados Unidos la Columbian Academy, donde difundieron la técnica de la miniatura. Su hermano menor, Andrew, se estableció en Londres y le dio una nueva dirección a la miniatura: la hizo más grande y de formato rectangular; esto permite que la miniatura ya no sea el retrato íntimo, una prenda de amor, sino una pieza de gabinete para ser expuesta en un escritorio.[16]

Aunque enraizada en la corte, el retrato en miniatura fue pronto prerrogativa de otras clases sociales. A finales del siglo XVIII, tomó carácter político a causa de la Revolución Francesa. El tamaño de la miniatura ha impulsado el coleccionismo privado y público, en particular en los museos.

15 Strickler, Susan E. *American Portrait Miniatures*. Worcester: Worcester Art Museum, 1989.

16 *Ibidem*, p. 145.

## La miniatura en Colombia

Según Gabriel Giraldo Jaramillo, el historiador de la miniatura en Colombia, "los orígenes de la miniatura americana son las páginas miniadas de libros de la nobleza, constituciones de mayorazgo y otorgamiento de títulos y particularmente los cantorales o libros destinados al canto religioso, cuyas páginas se encuentran decoradas con exquisitas miniaturas".[17]

En la segunda década del siglo XIX, después del grito de Independencia, comienza a imponerse este tipo de retrato, que se aparta técnica y estéticamente del que se había difundido al finalizar el siglo XVIII. Ya no se trata del retrato estereotipado, de gran formato, realizado al óleo sobre tela, que representaba a las autoridades virreinales y a los criollos distinguidos engalanados con trajes recamados en oro. Algo había cambiado en la visión y en el deseo de representar a los habitantes en este territorio.

La miniatura, como se sabe, se introdujo en Colombia a partir de la segunda mitad del siglo XVIII con la presencia del médico gaditano José Celestino Mutis y la creación de la Expedición Botánica. El influjo y los aportes de esta empresa científica al arte colombiano se pueden resumir de la siguiente manera:

1. Observación directa del natural
2. La técnica del dibujo
3. La técnica de la miniatura moderna
4. La temática naturalística
5. La organización de los artistas en una escuela estatal

El procedimiento de la miniatura fue adoptado formalmente en Colombia a fines del siglo XVIII, cuando el sabio José Celestino Mutis solicitó a Europa instrucciones de la técnica con el objeto de perfeccionar los iconos botánicos de la Expedición. Un informe de Jorge Tadeo

17 Giraldo Jaramillo, Gabriel. *La miniatura en Colombia*. Bogotá: Prensas de la Universidad Nacional, 1980, p. 35.