

LA MINIATURA, LA PINTURA Y EL GRABADO EN COLOMBIA



GABRIEL
GIRALDO
JARAMILLO

BC
Biblioteca
Básica DE
Cultura
Colombiana

▪ arte ▪



LA MINIATURA,
LA PINTURA
Y EL GRABADO
EN COLOMBIA

GABRIEL
GIRALDO
JARAMILLO

**B
C**
- arte -

Catalogación en la publicación – Biblioteca Nacional de Colombia

Giraldo Jaramillo, Gabriel, 1916-1978, autor

La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia / Gabriel Giraldo Jaramillo ; presentación, Eduardo Serrano. – Bogotá : Ministerio de Cultura : Biblioteca Nacional de Colombia, 2017.

1 recurso en línea : archivo de texto PDF (818 páginas). – (Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Arte / Biblioteca Nacional de Colombia)

ISBN 978-958-5419-67-4

1. Miniaturas (pintura) – Historia - Colombia 2. Pintura colombiana - Historia
3. Grabados colombianos - Historia 4. Arte Colombiano - Historia 5. Libro digital I.
Serrano, Eduardo, autor de introducción II. Título III. Serie

CDD: 759.9861 ed. 23

CO-BoBN– a1018229

Mariana Garcés Córdoba

MINISTRA DE CULTURA

Zulia Mena García

VICEMINISTRA DE CULTURA

Enzo Rafael Ariza Ayala

SECRETARIO GENERAL

Consuelo Gaitán

DIRECTORA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL



Javier Beltrán

COORDINADOR GENERAL

Isabel Pradilla

GESTORA EDITORIAL

Jesús Goyeneche

ASISTENTE EDITORIAL Y DE INVESTIGACIÓN

Sandra Angulo

COORDINADORA GRUPO DE CONSERVACIÓN

María Antonia Giraldo

RESPONSABLE DE ALIANZAS

Talia Méndez

PROYECTOS DIGITALES

Camilo Páez

COORDINADOR GRUPO DE COLECCIONES Y SERVICIOS

Patricia Rodríguez

COORDINADORA DE PROCESOS ORGANIZACIONALES

Fabio Tuso

COORDINADOR DE PROCESOS TÉCNICOS

Valentín Ortiz

ACTIVIDAD CULTURAL Y DIVULGACIÓN

José Antonio Carbonell

Mario Jursich

Julio Paredes

COMITÉ EDITORIAL

Taller de Edición • Rocca®

REVISIÓN Y CORRECCIÓN DE TEXTOS,
DISEÑO EDITORIAL Y DIAGRAMACIÓN

eLibros

CONVERSIÓN DIGITAL

PixelClub S. A. S.

ADAPTACIÓN DIGITAL HTML

Adán Farías

CONCEPTO Y DISEÑO GRÁFICO

Con el apoyo de:

BibloAmigos

ISBN: 978-958-5419-67-4

Bogotá D. C., diciembre de 2017

© Herederos de Gabriel Giraldo Jaramillo

© 1980, Instituto Colombiano de Cultura

© 2017, De esta edición: Ministerio de Cultura –
Biblioteca Nacional de Colombia

© Presentación: Eduardo Serrano

Material digital de acceso y descarga gratuitos con fines didácticos y culturales, principalmente dirigido a los usuarios de la Red Nacional de Bibliotecas Públicas de Colombia. Esta publicación no puede ser reproducida, total o parcialmente con ánimo de lucro, en ninguna forma ni por ningún medio, sin la autorización expresa para ello.

ÍNDICE

▪ PRESENTACIÓN	9
▪ AGRADECIMIENTOS	23
▪ PRESENTACIÓN A LA EDICIÓN DE 1980	25

LA MINIATURA EN COLOMBIA

▪ EL ARTE DE LA MINIATURA	35
▪ LA MINIATURA EN ORIENTE	41
▪ LA MINIATURA EN EUROPA	47
▪ LA MINIATURA EN LA COLONIA	59
▪ LA MINIATURA EN EL SIGLO XIX	79
▪ EL APORTE EXTRANJERO	111
▪ LA MINIATURA CONTEMPORÁNEA	135
▪ AGRADECIMIENTO	143

LA PINTURA EN COLOMBIA

▪ LA ÉPOCA COLONIAL	147
▪ LA PINTURA DEL SIGLO XVIII	267
▪ LA ERA REPUBLICANA	305
▪ LOS MODERNOS	359

EL GRABADO EN COLOMBIA

▪ INTRODUCCIÓN	411
▪ EL GRABADO EN LA HISTORIA	439
▪ EL GRABADO EN AMÉRICA	461
▪ EL GRABADO EN EL ARTE COLONIAL	485
▪ EL PRIMER GRABADOR: DON FRANCISCO BENITO DE MIRANDA	505
▪ UN TRATADISTA DEL ARTE DEL GRABADO EN SANTAFÉ	515
▪ DON ANSELMO GARCÍA DE TEJADA	523
▪ LA INTRODUCCIÓN DE LA LITOGRAFÍA, Y LA PRIMERA ESCUELA DE GRABADO	535
▪ EL GRABADO A MEDIADOS DEL SIGLO XIX	551
▪ LOS GRABADORES DEL <i>PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO</i>	563
▪ EL GRABADO CONTEMPORÁNEO	581

NOTAS Y DOCUMENTOS SOBRE EL ARTE EN COLOMBIA

▪ INTRODUCCIÓN	593
▪ LOS PLATEROS SANTAFEREÑOS EN 1631	601
▪ ORGANIZACIÓN DEL GREMIO DE PLATEROS	607
▪ ALGUNOS INCÓGNITOS MAESTROS COLONIALES	623
▪ DOS OPINIONES SOBRE GREGORIO VÁZQUEZ	629
▪ EL <i>SAN ANTONIO</i> DE LA PARROQUIAL DE BUGA	635
▪ EL ESCULTOR PARROQUIAL ROQUE NAVARRETE	639
▪ TRES RETRATOS DESCONOCIDOS	643
▪ PINTORES EXTRANJEROS EN BOGOTÁ	647
▪ VIAJE DE UN PINTOR FRANCÉS POR COLOMBIA	651
▪ ANUNCIOS DE ARTISTAS	659
▪ EDWARD WALHOUSE MARK	665

- UN JUICIO SOBRE RAMÓN TORRES MÉNDEZ 671

TRES ARTÍCULOS

- HUMBOLDT Y EL DESCUBRIMIENTO ESTÉTICO DE AMÉRICA 677
- LAS ARTES POPULARES EN COLOMBIA 699
- JOSÉ GUADALUPE POSADA 715

BIBLIOGRAFÍA SELECTA DEL ARTE EN COLOMBIA

- BIBLIOGRAFÍA 727
- BIBLIOGRAFÍA GENERAL DE GABRIEL GIRALDO JARAMILLO 773
- ÍNDICE DE NOMBRES 787

▪ PRESENTACIÓN

LA MINIATURA, LA PINTURA, y el grabado en Colombia son tres libros básicos que constituyen el primer intento juicioso e instruido de presentar la historia del arte en el país como un todo, como una continuidad, con sus contradicciones e inclusive con sus conexas interrupciones, pero que ilustran con análisis y detalles desconocidos hasta su publicación los valores artísticos y, a través de ellos, muchos aspectos de la vida social, cultural y política de la sociedad colombiana desde la Conquista hasta mediados del siglo xx.

Su autor, Gabriel Giraldo Jaramillo, no sólo fue un historiador y un crítico de arte prolífico y atinado, sino también uno de los más perceptivos y dedicados investigadores con que ha contado el país. Humanista convencido en cuanto a su concepción integrada de los valores humanos, diplomático, abogado y etnólogo, escritor recursivo y preciso, y profundo conocedor de la historia del arte universal, sus libros son al tiempo informativos y razonados, puesto que además de corroborar o contradecir muchas

de las noticias artísticas publicadas hasta su momento por cronistas y escritores de los siglos anteriores, examina con manifiesta agudeza las obras plásticas más sobresalientes producidas hasta los años cuarenta en el país. Los tres libros están estrechamente interrelacionados y son complementarios, como es apenas natural, tratándose de las apreciaciones del mismo autor y de modalidades de las artes plásticas de la misma región y de las mismas épocas.

Giraldo Jaramillo inició su labor a finales de la década de los años treinta, periodo de gran ebullición artística, pues trajo profundos cambios en los conceptos, visibilizados primordialmente en un acendrado nacionalismo expresado, ya no a través de la representación de la geografía, topografía y vegetación por las cuales los paisajistas de la Escuela de la Sabana habían expuesto su admiración y devoción por el territorio nacional, sino por medio de una clara preocupación por temas sociales impulsados en parte por los propósitos y la filosofía claramente política de los muralistas mexicanos.

Gabriel Giraldo Jaramillo, seguramente alarmado por la inexacta y escasa información que existía sobre el arte producido en el país, quiso entonces descubrir sus cimientos, proveerle una historia, y se dio en primer lugar a la tarea de revisar toda la información que pudo encontrar acerca del arte nacional a partir de la Conquista, y de ser posible, a comprobarla, a catalogarla si se quiere, pero en un catálogo que incluye acertados y penetrantes comentarios sobre cada obra y pertinente información sobre la vida en el país en el periodo de su ejecución.

Para Gabriel Giraldo Jaramillo «la tarea del historiador y del crítico se complementan, pero no deben confundirse: el primero suministra los materiales, el segundo los elabora», y esta convicción le dio la seguridad para estudiar e interpretar al mismo tiempo, para aprender y enseñar simultáneamente, acerca de los acaecimientos artísticos de los que fue testigo y de los que se tenía noticia, con una lucidez y un profesionalismo desconocidos en el país.

El más temprano de los tres libros es *La miniatura en Colombia* (1946), en el que provee las primeras muestras, no solamente del ánimo integral de sus investigaciones sino también de su mirada experta e inquisitiva. En este libro el autor explica los orígenes de la miniatura en el mundo y sus particularidades, reconoce que el término se ha expandido para calificar cualquier pintura de pequeñas dimensiones, y avanza hasta llamar justicieramente la atención sobre la obra del calígrafo y miniaturista Francisco de Páramo, autor de los libros de coro de la catedral de Bogotá.

Examina también otras miniaturas de la Colonia que, tal vez por ser piezas aisladas, no le merecieron mayor interés, y se introduce seguidamente en la labor de los miniaturistas del siglo XIX, la cual comenta, una por una, concluyendo que cada época tiene sus peculiares medios de expresión y que la miniatura fue el que mejor tradujo las inquietudes de esa centuria. El autor dilucida claramente los obstáculos e inconvenientes que confrontaron estos artistas sin escuela, reitera el empleo de láminas de marfil seccionadas de bolas de billar como soporte y señala su ingenuidad

e impericia, pero no para reprobar, mas para reconocer la gracia y sinceridad de muchas de sus obras. Más adelante, en una nueva consideración de los miniaturistas, destaca el trabajo de José María Espinosa, e introduce al lector en las andanzas y hazañas de estos artistas como soldados de la Independencia, poniendo de relieve que, en su pensamiento, el arte y la vida corren parejos, lo cual es una de las características más relevantes de sus apreciaciones.

En 1948 publica *La pintura en Colombia*, obra que constituye «un recuento de la vida pictórica colombiana desde los días coloniales» hasta ese entonces, y que es la más ambiciosa y reveladora de las tres en referencia, resultando por demás extraño que hubiera sido editada originalmente en Argentina y que sólo más de treinta años después (1980) lo fuera por primera y única vez hasta el presente en Colombia. En este libro el autor comienza por estudiar los pintores anónimos o artesanos primitivos de los primeros años después del descubrimiento, por lo general soldados y aventureros españoles sin mayor educación, hasta llegar al primer pintor nacido en Colombia, Antonio Acero de la Cruz, a cuyas obras se refiere señalando sus falencias, subrayando su ausencia de maestros y de ejemplos que seguir, pero también situándolo en la época, ciudad y circunstancias espirituales, estéticas y técnicas en las cuales le correspondió desempeñarse, y destacando su osadía pictórica y su manifiesta recursividad.

Llama la atención especialmente en sus libros la certera percepción para identificar las obras más significativas en cada momento, y así lo pone de manifiesto su declaración

del siglo XVII como el más brillante pictóricamente del periodo colonial, y el reconocimiento de Gaspar de Figueroa, de su hijo Baltasar Vargas de Figueroa, y en particular de Gregorio Vásquez y Ceballos, como los más logrados artistas de su época. Un irrefutable reconocimiento de los Figueroa como retratistas y de las oportunas luces que emitieron desde su taller, pero sobre todo, su decidida calificación de Vásquez y Ceballos como el más sobresaliente de los pintores coloniales, apoyado en la particularidad de su colorido y en el vigoroso poder de síntesis de sus dibujos, no deja duda de su precepción del arte de la pintura ni de sus conocimientos de la historia.

Enfatiza, por ejemplo, sus aciertos cromáticos, sus delicadas veladuras, su dominio de los gestos y el carácter de intimidad que sabía imprimir a sus obras. Recalca así mismo sus méritos por captar los anhelos de su hora, por haber logrado cautivar a su sociedad y emocionar a sus contemporáneos, y por cuanto traduce de modo admirablemente fiel la sensibilidad de toda la Colonia. El hecho de que juzgue los dibujos de Vásquez como obras acabadas y no sólo como apuntes o bocetos es una clara demostración de su mirada artísticamente visionaria puesto que sólo hasta finales del siglo XX los dibujos serán valorados internacionalmente como obras terminadas. El crítico supo ver desde entonces, en las líneas puras de Vásquez, una «fantasía abstracta... lejos de la anécdota y más bien orientada, hacia lo estructural, lo esencial, lo eterno».

Como es frecuente en materia de artes plásticas, algunas de las declaraciones y los valores de Giraldo Jaramillo

han sido discutidas por críticos posteriores que, como él mismo, y como todos, han respondido a las prioridades filosóficas, sociológicas y artísticas de su respectiva época. Pero esta actitud de juzgar las obras y los escritos de arte con valores diferentes a los de su tiempo sin tener en cuenta las condiciones de su producción ha probado ser no sólo equivocada, dado que no permite ver las verdades de su momento, sino arrogante puesto que intenta convertir en axiomas posiciones críticas que es muy posible que, a su vez, y con argumentos igualmente justificados, críticos posteriores las echen por tierra.

Con respecto a los pintores coloniales, incluido Vázquez, por ejemplo, se ha cuestionado el hecho de que no hubiesen dejado mayores indicaciones de la vida en su respectiva época, impugnación que revela una gran ignorancia de la situación política, económica y religiosa del periodo colonial. Porque precisamente las pocas indicaciones de las particularidades del medio son reflejo claro de las circunstancias en que les correspondió desempeñarse. Hubiera sido muy difícil ubicar las escenas bíblicas en el entorno neogranadino puesto que hubiera contradicho los preceptos promulgados por el pintor español Francisco Pacheco, quien, con el visto bueno del Santo Oficio, precisaba con exactitud la iconografía con la que se debían pintar las imágenes religiosas, y se corría el riesgo de ser castigado por la Inquisición si se violaban o alteraban.

También se ha criticado a los pintores del periodo colonial, incluido Vázquez, por apoyarse para sus pinturas en las estampas grabadas, generalmente de pequeñas

dimensiones, que se despacharon en millares de España y Flandes hacia las colonias, pero ¿había otra alternativa considerando que se trataba de una cultura y un arte trasplantados, sin escuelas ni tradición? Giraldo Jaramillo se responde, por una parte, demostrando cómo el hombre de la Colonia fue rodeado por un sistema administrativo político religioso que limitó sus posibilidades y, por otra parte, comprobando con argumentos aún valederos los valores formales de las más sobresalientes pinturas del periodo.

Pero, si tenemos en cuenta que en estos comienzos del siglo XXI, hora de *collages*, apropiaciones y fotomontajes, no se buscan los valores definatorios del arte en la perfección técnica, sino en el contenido, el significado y las implicaciones, habrá que reconocer la originalidad de la obra de Vásquez, ya que su escala, color y recursos pictóricos son indiscutiblemente propios, sin dejar de lado el amplio horizonte artístico que abarcaba la mirada de Giraldo Jaramillo dentro de sus razonamientos fundamentalmente estéticos.

Los anteriores argumentos son igualmente válidos para las consideraciones que se han hecho a su revisión del siglo XVIII, en la cual señala la decadencia del arte pictórico que no supo continuar las enseñanzas de Vásquez, aunque destaca la obra de Joaquín Gutiérrez, especialmente sus retratos de los virreyes en los que sabe apreciar el refinamiento y el espíritu cortesano que los imbuye. Es cierto que su obra refleja una sociedad jerarquizada, pero así era la sociedad en la que se desenvolvía. Y a pesar de que algunos críticos, como Marta Traba, se han empeñado

en situar a Vásquez y a Gutiérrez en el mismo siglo y en la comparación de sus obras, es claro que Gutiérrez, quien trabaja alrededor de cien años después del esplendor de Vásquez, ya había tenido noticias o visto algunos grabados de tendencia rococó, posiblemente en el equipaje del arzobispo virrey Caballero y Góngora, según puede colegirse de las ornamentadas vestiduras de sus personajes. Las obras de cada uno en su siglo fueron recibidas con entusiasmo por sus contemporáneos y eso habla a las claras no sólo de la percepción de los artistas de su entorno social, sino de los valores de su sociedad, y por supuesto, no de los de la europea.

Y así sucesivamente Girardo Jaramillo va recorriendo paso a paso muchos de los caminos que transita el arte nacional, señalando las características de cada época, enfocándose directamente en los pintores que juzgó más sobresalientes y respaldando con sensatos raciocinios sus evaluaciones, o deteniéndose en capítulos como el de la Expedición Botánica, en el cual, consciente de los nuevos conceptos pictóricos que refleja la combinación de exactitud científica con diseños artísticos, proclama a José Celestino Mutis como el verdadero renovador del arte nacional.

Ahora bien, para Giraldo Jaramillo el periodo de la Independencia que se inicia por esa época es también un momento de «emancipación pictórica», refiriéndose al cambio de ruta, al final de la «tiranía espiritual» impuesta por la Inquisición, y a la distinta orientación que seguirá el arte nacional que abandona los modelos españoles para mirar a Francia, y producir, nuevamente con marcada

ingenuidad ejemplificada en la obra de Pedro José Figuerroa, una selecta iconografía militar, política y religiosa.

Y después de resaltar la labor del padre Santiago Páramo, anotando acertadamente que refleja una influencia más internacional que las obras religiosas coloniales, señala la oportuna inclinación por la representación de los elementos autóctonos que da pie a la pintura costumbrista, y resalta el carácter documental de las acuarelas de la Comisión Corográfica, para terminar su evaluación de este periodo «emancipador» refiriéndose a los logros alcanzados por el retrato en los pinceles de Epifanio Garay y Ricardo Acevedo Bernal, a quienes cataloga como «modernos» apoyado seguramente en la apreciación de que sus pinturas «no desmerecerían en parangón con las grandes obras del género ejecutadas en Europa por el mismo tiempo», y en el precepto de que en la Edad Moderna se antepone la razón a la religión.

Pueden resultar sorprendentes sus pocos comentarios sobre el trabajo de Andrés de Santa María, a quien reconoce como el más universal de los artistas colombianos, pero a cuya obra sólo se refiere en relación con el impresionismo. Cuando se publicó este libro aún no se habían visto en el país, sino a través de fotografías en blanco y negro, los trabajos de Santa María posteriores a su salida de Colombia en 1913, hecho que le impidió extenderse sobre sus innovaciones o significado. Se concentra entonces, como es lógico, en las obras que conoce, comenta la nueva técnica que introduce, lo registra como un artista renovador y revolucionario, pero no puede referirse al

periodo de su producción más original y más sintonizado internacionalmente con su época.

Se orienta después, como corresponde, hacia el modernismo que empezaba a despuntar en el país para referirse especialmente a los paisajistas señalando su inclinación por pintar al aire libre y por ende la influencia del impresionismo vía Santa María. Pero no contó el autor con la perspectiva adecuada para mirar el arte de los años cuarenta y elucubrar en estos tomos sobre sus razones y propósitos.

Reconoció con admiración, sin embargo, su nacionalismo, encomió sus raciocinios y exaltó el trabajo de sus más destacados exponentes, entre ellos Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo y Luis Alberto Acuña, cada uno de ellos de poderosa influencia en el arte nacional en esa época, así como el trabajo del paisajista de influencia oriental Gonzalo Ariza. Afirma que los cuarenta son unos años en los que se enfrentan tendencias extremistas, de una parte aquellos que respetan las normas clásicas, y de otra los vanguardistas que proclaman la creación de un arte nuevo «coreados por una crítica literaria y superficial», pero dice que por tratarse de obras en formación susceptibles de cambios de orientación no pueden ser justamente ubicadas ni precisamente definidas en ese momento.

El último libro de esta trilogía, *El grabado en Colombia* (1960), complementa el panorama descrito en los otros dos, pero no sin antes poner al lector al día en las diversas técnicas del grabado e ilustrarlo sobre su desarrollo, así como sobre la vida de los primeros grabadores que trabajaron en Colombia. En este libro el autor no sólo se refiere al

grabado como matriz para impresiones sino también como hendiduras sobre superficies duras, citando como ejemplo las incisiones sobre marfil de los bargueños. También encomia los aportes en la materia del *Papel Periódico Ilustrado*, al que se refiere como «la contribución más valiosa que se hizo a la cultura general del país», y por primera vez compara obras precolombinas, los sellos, con procedimientos de origen europeo.

A Giraldo Jaramillo se le ha criticado por su entusiasmo para referirse al arte nacional, pero la verdad es que, en sus apreciaciones de los pintores, aun de aquellos que más lo entusiasmaron, siempre encontró observaciones que hacerles desde el punto de vista esteticista, que parece haber sido su métrica, aunque teniendo también en cuenta conceptos correspondientes al neoclasicismo y el romanticismo. A Vásquez, por ejemplo, a quien consideró el de más notables valores esenciales y el de más profundo contenido humano de todo el periodo colonial en América, le objeta el carácter desigual de su producción, de la cual afirma que sólo se debe juzgar a partir de sus mejores obras; a Gutiérrez le reprocha incorrecciones en las figuras y la apariencia plana de sus colores; a Espinosa el colorido impropio, y a pesar de su valor documental, la composición anárquica de sus cuadros de batallas; a Santa María lo llama el menos colombiano de los pintores nacionales; de los retratos de Garay dice que en unos cuantos se advierten fallas y deficiencias debidas a la improvisación, en tanto que de los de Acevedo expresa que en algunos «apenas si logró producciones medianas».

Es decir, Giraldo Jaramillo no fue un panegirista obnubilado y patriotero, y hoy es claro que quienes lo acusaron de apasionamiento fueron por lo regular críticos extranjeros que desconocían la idiosincrasia e historia nacionales y que se alejaron del contexto en que fueron realizadas las obras para evaluarlas con criterios en boga en sociedades de mayor desarrollo, los cuales, sencillamente, no eran aplicables. Gabriel Giraldo Jaramillo hizo más que bien la tarea que le correspondió llevar a cabo: concatenó la historia del arte nacional, antes dispersa y carente de una mirada unificadora; recopiló una bibliografía selecta del arte en Colombia; valoró a los más destacados artistas de los siglos anteriores; observó con atención los sucesos plásticos de su época; facilitó ostensiblemente el trabajo de los críticos e historiadores posteriores que sólo tuvieron que acudir a sus escritos para saber de qué y de quién hablar y hacia dónde dirigirse para sus dictámenes. La investigación estaba hecha, los análisis avanzados y los contextos esbozados.

Giraldo Jaramillo comparaba con frecuencia el arte colonial con los primeros balbuceos de un niño, «llenos naturalmente de fallas y deficiencias enormes», pero precisando más adelante que «infancia no es barbarie, es infancia simplemente». Pues bien, ese niño va creciendo bajo su mirada escudriñadora y sagaz de tal manera que el lector puede enterarse de su desarrollo a través de las páginas de estos tres libros, hasta llegar a una madurez que no sólo condujo a los artistas a mirar para adentro, a reconocerse a sí mismos como la expresión visual de una

PRESENTACIÓN

sociedad convulsionada pero diferente, sino a la sociedad colombiana al convencimiento de que, para reconocer los logros de otras latitudes, no había por qué desconocer los propios.

EDUARDO SERRANO

▪ AGRADECIMIENTOS

ESTA OBRA SE HIZO CON LA amplísima colaboración de doña Julia de Giraldo, quien generosamente ofreció al Instituto su valiosa información. Al doctor Francisco Gil Tovar, cuyo archivo personal hizo posible consultar textos inconseguibles en otras fuentes. A doña Emma Araújo, directora del Museo Nacional de Colombia. A doña Pilar Moreno de Ángel y al doctor Jaime Duarte French, director de la Biblioteca Luis Ángel Arango. A Rosa Myriam Díaz, Antonio Ospina, Armando Bernal, Nelson Osorio, Carlos Vallejo, Mauricio Pombo y Álvaro Rodríguez, del Instituto Colombiano de Cultura. Y a don Rafael Cabrera. A todos ellos, nuestro agradecimiento, pues sin su participación esta obra no habría podido realizarse.

▪ PRESENTACIÓN A LA EDICIÓN DE 1980

ANTES DE QUE GABRIEL GIRALDO Jaramillo esbozara la primera historia veraz de la pintura en Colombia se confiaba en la existencia de un gran tesoro artístico que sustentaba una supuesta tradición grandiosa y propia. El nacionalismo, la falta de vigor y el embotado instinto de los *historiadores* habían creado un pasado artístico excepcional, que sus inventores querían heredar para mitigar el insoportable y orgulloso presente anegado de mediocridad. Esta debilidad por mejorar el presente exaltando el pasado, queda en su humilde situación al abrir Gabriel Giraldo Jaramillo los archivos y al iluminar los rincones de las iglesias en donde deberían estar las obras maestras, que nunca aparecieron en la pintura colombiana: «La tradición, aunque existente, no creo que sea realmente aprovechable; el arte colonial fue apenas el trasunto del arte español de su tiempo». Y esos *grandes maestros* no están en Colombia, sino en Europa.

La prolongada jornada de investigación de Gabriel Giraldo Jaramillo da a sus juicios un respaldo de autoridad

a lo largo de sus libros, que intencionalmente evita criterios tajantes y *a priori*, audacias teóricas, polémicas e interpretaciones históricas rígidas tan frecuentes en el estudio de estos temas.

Su labor, exhaustiva y con el sorprendente resultado de un manual sobrio, completo y de conclusiones obtenidas sin atajos, sólo tiene a mi juicio un «pero»: el engolosinamiento por la investigación, más grave aún cuando el resultado es el inventario de una galería gris carente de vida en sí misma, que desde la Colonia hasta los años 50 de este siglo existía en su desorganización, creando borrosos mitos y expectativas alimentadas casi totalmente por la incapacidad de abarcarla en una mirada. Y después de ese desempolvar, de contar, descubrir, perseguir, de entrar y no salir de una agigantada información, Gabriel Giraldo nos deja una gran duda sobre todo nuestro pasado artístico: ¿se trata en realidad de un pasado memorable, brillante, original o, siquiera, digno de un oficio milenario? El mismo Gabriel Giraldo se abstuvo de decirnos lo que seguramente pensaba en su intimidad. No veo en esta pintura personalmente más que un salón de sombras y uno que otro pintor, al que nadie se atreve a criticar para no dejar esta galería totalmente vacía: Gregorio Vásquez, Torres Méndez, Espinosa... Me temo que todos estos años de pintura no son más que materia prima para la historia de Colombia, pues carecen casi por completo de esa resonancia que cobra el mundo al pasar por el sorprendente remanso del arte. El mundo y su curso se han llevado por delante esta pintura mediana, de mediana visión, de mediana técnica,

de medianos logros... Por qué no decirlo: nuestro pasado artístico es mediocre.

Mucho más valioso que este juicio personal y tal vez arbitrario es el silencio de Gabriel Giraldo ante este espectáculo que él mismo puso ante nuestros ojos. Pero entró en esta pintura opaca y sin habla y con ella quiso hacer una historia social de la pintura, enriqueciendo con la vida de la época lo que la mudez de los cuadros no podía contar-nos. En cierta forma Gabriel Giraldo utilizó esta pintura como ilustración de un período de nuestra historia. ¿Qué otra cosa se podía hacer con una pintura que no tiene ninguna vitalidad? En ella nada es memorable, ni lo bueno ni lo malo, como para consagrar su existencia. Es una actividad subalterna, marginal, hecha a costa de la inspiración popular, de la artesanía, de la imaginación de los nativos. Estas fuentes fueron secadas para nada, quedándonos sólo un limbo entre dos sangres, entre las ruinas de un imperio áspero, severo, orgulloso y milenarista, y entre un dulce imperio condenado, frágil, primitivo, soñador y vencido.

Cualquier cosa puede ser objeto de estudio, incluso el viaje de una obra de arte por el interior de una persona, pero el arte es alimento y, a la vez, un hecho más de la vida, tan expresivo como pudieron serlo los hombres que lo crearon. Y de esta pintura, lo dice Gabriel Giraldo Jaramillo: «Su mensaje no se escucha en nuestros días»; pero no es culpa de los tiempos como él sugiere, sino del alcance mismo de este arte: en pintar una casa cualquiera y pintar la casa de nuestra infancia puede estar la diferencia: sólo en la casa de infancia está la poderosa atracción

de sus espacios, que no cesa ni en los sueños, y que descifra el centro de un alma. Este llamado debe ser el llamado de todo arte, el llamado de las cosas que ordenan para siempre el pequeño cosmos de nuestro interior, que a pesar del tiempo muerto que ha dejado la vida, sigue intacto en lo esencial. Digámoslo de otra manera: el arte es el único camino de regreso a todas las cosas. Es una disposición de alma, atenta sólo a las vivencias de *silenciosa sonoridad* que un hombre puede creer inextinguibles.

Después del inventario agotador de Gabriel Giraldo Jaramillo queda una vaga opresión, una tenue pero agobiante sensación de haber deambulado por entre la utilería de un mundo sin voz porque tal vez nunca la tuvo. Para mí, con la resonancia de lo personal, quedan con vida las magníficas láminas de la Expedición Botánica, los dibujos de Gregorio Vásquez, el precario arte de José María Espinosa, el mundo de novela de aventuras de Riou —el ilustrador más sorprendente de las obras de Julio Verne—, algunas acuarelas de Mark, los objetos de arte popular, unas pocas viñetas de Roberto Páramo y muchos cuadros de paisajistas «menores» sabiamente resignados a sus cualidades y a su paisaje natal, hasta llegar a los nítidos hallazgos de Guillermo Wiedemann y Alejandro Obregón como los más grandes ejemplos de arte entre nosotros: el arte colonial americano es «una mala copia del español»; después de las luchas de independencia no aparece en el panorama del «arte nacional» sino «un solo ejemplar que llena todo el siglo XIX», y en los comienzos del siglo XX continuamos siendo «en arte como en tantas otras cosas un

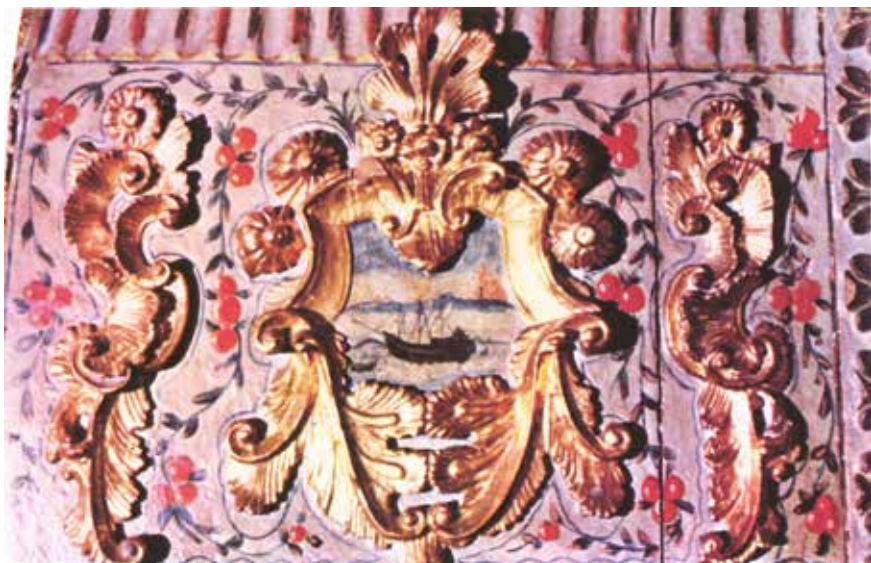
país a la penúltima moda». Una ingrata conclusión para alguien que catalogó con buen sentido y minuciosidad una extensa galería con más de 300 años de pintura colombiana, antes de él dispersa —y, como historia, inédita— aunque muchas veces cayendo él mismo en una información abrumadora, otras estancado en la prosaica comprobación de la existencia de una obra y otras venciendo la incómoda certeza de tener que sobrellevar esa tradición artística de «mediana categoría» hasta una obra que acabara con la espontaneidad irresponsable con que se había *estudiado* anteriormente el arte colombiano.

Es este, pues, el primer paso que se dio para organizar un pasado, seguido con mejor sentido, gracias a Gabriel Giraldo Jaramillo, por Eugenio Barney Cabrera, y que aún sostiene toda investigación que se emprenda sobre nuestra herencia artística.

SANTIAGO MUTIS DURÁN

PRESENTACIÓN

Esta antología contiene sus libros sobre la miniatura, la pintura y el grabado en Colombia; fragmentos de su libro *Notas y documentos sobre el arte en Colombia* que complementan las obras anteriores; tres artículos dedicados a Humboldt, las artes populares y Guadalupe Posada, seleccionados de su inmensa publicación de textos y catálogos que son, salvo estas tres excepciones, extractos de sus libros.



Atribuido a Pedro Caballero

Detalles ornamentales de portada tipo dosel

Madera tallada y dorada y pintada

Finales del siglo XIII

Museo de Arte Colonial-Bogotá

Se incluye también su *Bibliografía selecta del arte en Colombia*, con algunos recortes por no contribuir al conjunto de esta obra, cuya extensión no permitió

PRESENTACIÓN

complementar dicha bibliografía que llega hasta 1955 y que fue continuada por doña Carmen Ortega Ricaurte — hasta 1966— y por Efraín Sánchez hasta nuestros días, en investigaciones particulares pendientes de edición.



LA MINIATURA EN COLOMBIA

▪ EL ARTE DE LA MINIATURA¹

EXQUISITO ARTE ESTE de la miniatura, tan lleno de encanto y de delicadeza; arte que dentro de su pequeñez peculiar encierra tan puros valores plásticos y una tan honda significación estética y sentimental; que tanta placidez proporciona a los sentidos y tan elocuentemente habla al corazón. Arte esencialmente refinado, cuyas escasas dimensiones hacen que toda la energía descriptiva y la fuerza creadora se aúnen, se aíslen, se refugien, por así decirlo, dentro de muy cortos moldes materiales, atendiendo más a la calidad de los elementos que lo forman que a su cantidad, y que tiene como objetivo directo y fundamental el culto por el detalle, la apreciación paciente y minuciosa de lo aparentemente insignificante, pero lleno en sí mismo de contenido y de trascendencia.

Aparte de su alto valor intrínseco y del señalado lugar que ocupa en la historia del arte, la miniatura tiene un

¹ *La miniatura en Colombia*, Prensas de la Universidad Nacional, Bogotá, 1946.

profundo contenido emocional; es ella, como bellamente lo dijera alguna vez Luis Augusto Cuervo, «urna diminuta que guarda un dolor, que despierta una alegría y que siempre está muy cerca del corazón; es una confidencia a lo ignoto, un grito que no salió del pecho, un suspiro que se acalló en los labios, una pregunta sin eco ni respuesta».

Y es precisamente ese íntimo carácter de la miniatura, tan lleno de recuerdos y de sugerencias, tan reservado y personal, el que le ha dado su valor eterno, el que la ha convertido en el arte familiar por excelencia, en un arte pleno de intimidad y melancolía.

Tuvo Diderot, que a par de filósofo y revolucionario fue hombre singularmente entendido en achaques de arte, una frase que dentro de su sencillez define y compendia con rara precisión el arte de la miniatura: «Por la pequeñez de los objetos que representa —escribe— y por su gran perfección, la miniatura parece agraciar y embellecer a la naturaleza imitándola».

Y no contento con manifestar así su admiración por este género artístico, pretendió hacer derivar la palabra miniatura de la voz francesa *mignard*, que en romance significa lindo, gracioso, y que en su primitiva forma céltica *min* vale decir pequeño, diminuto; sin embargo, parece que el verdadero y único antecesor lingüístico de la voz miniatura es *minium*, óxido rojo de plomo, con que se acostumbraba pintar los manuscritos antiguos que por ello se llamaron miniados.

En estricto sentido, y desde el punto de vista técnico, la expresión *miniatura* debe sólo aplicarse a la pintura

hecha sobre superficies muy pulidas y tersas, como vidrio, mármol o porcelana y especialmente sobre vitela, pergamino o marfil, y mediante colores diluidos en agua de goma, cualquiera que sea su concentración, ya sea por el sistema primitivo del puntillero o por medio de amplios trazos, de libre pincelada, modificación introducida en el retrato-miniatura por el sueco Pedro Adolfo Hall en la segunda mitad del siglo XVIII.

Son esenciales la limpieza y transparencia de los colores, de tal modo que no cubran el fondo que sirve para dar las tonalidades claras, pues es él, precisamente, el que pasando a través de los tonos, comunica a estos la infinita variedad de sus matices.

Es decir, su técnica es la misma de la acuarela y como en ella, es preciso que el fondo sobre el cual se pinte sea blanco, y «que por la transparencia graduada de los tonos, en toda la extensión de la gama, se obtenga la brillantez, la variedad, la entonación, la suavidad y el vigor del colorido, mediante que el agua contenga mayor o menor cantidad de color».

Por consiguiente, la miniatura presenta las mismas dificultades técnicas de la acuarela, ya que esta constituye propiamente su procedimiento, y a la imposibilidad de efectuar correcciones se agrega el tamaño de la obra que hace aún más ardua la labor.

Sin embargo, por miniatura se entiende en la actualidad todo trabajo artístico de pintura, cualquiera que sea su procedimiento —acuarela, aguada, temple, óleo—, realizado en escala reducida, y tanto es así, que prodigiosos

retratos diminutos del Bronzino o del Tintoretto pintados al óleo son considerados como verdaderas miniaturas debido a sus pequeñas dimensiones.

Tanto en sus aspectos técnicos como en su valor peculiar y significación artística, los manuscritos miniados de los cuales parte el arte miniaturístico como los retratos-miniaturas que tan extensa difusión alcanzaron desde el siglo XVI en adelante, presentan características muy diversas: predomina en los primeros el valor documental, mientras que los segundos son acabadas obras de arte; el manuscrito ilustrado fue tarea de artesanos que en ocasiones alcanzó elevada calidad estética, al paso que los retratos fueron siempre obra de grandes pintores que prefirieron a otros este exquisito modo de expresión; fue la una tarea auxiliar más emparentada con las artes menores del libro que con la pintura propiamente dicha; la otra, por el contrario, es una rama de la pintura, especialmente clasificada por su carácter particular, pero en la cual participaron muchos de los más consagrados maestros de valor universal: los Clouet, digamos, o Hans Holbein, o Velázquez, para sólo mencionar nombres señeros.

Calidades eximias del espíritu, así como raras capacidades naturales requiere el miniaturista; una aguda sensibilidad y una finísima percepción que le den el significado exacto de los valores de su obra y lo capaciten para llevar a cabo con éxito tanto el análisis de todos sus componentes, por pequeños que sean, como la síntesis final que los reúna y compendie; reducir a dimensiones, muchas veces microscópicas, los objetos de tamaño natural, sin

hacerles perder su belleza ni su encanto, y sin transformar esencialmente su contenido material y su significado, es tarea realmente benedictina. Y esta palabra nos está indicando, precisamente, uno de los orígenes próximos de la miniatura, ya que fueron pacientes y laboriosos frailes de la orden de San Benito quienes tuvieron como principal ocupación la muy grata de iluminar los manuscritos antiguos por ellos copiados, de ilustrarlos con bellas y expresivas capitales y adornarlos con cuantos dibujos y ornamentos eran capaces de idear.

Aparte de las exigencias, pudiéramos decir físicas, y de las aptitudes intelectuales que requiere el arte de la miniatura, son necesarios también ciertos elementos materiales, sin los cuales su ejecución es del todo imposible: finísimos pinceles que den la longitud y el espesor deseado a los trazos; colores tan limpios y puros que no dejen manchas de ninguna clase y no se extiendan sobre la superficie pintada echando a perder el efecto; lentes apropiadas y, en fin, un gran número de objetos cuya utilización es indispensable al miniaturista.

Y hacemos referencia especial a este punto para que pueda apreciarse con más exactitud el valor y el mérito de los miniaturistas colombianos, a quienes está dedicado este estudio, ya que ellos en su mayor parte se vieron obligados a improvisar los instrumentos de trabajo, a preparar pinceles y colores, ingeniarse para conseguir superficies planas de suficiente tersura y pulimento y, en una palabra, a trabajar en el más impropicio de los ambientes.

▪ LA MINIATURA EN ORIENTE

DE EXTRAORDINARIO INTERÉS, por la millonaria riqueza de sus motivos y la variedad de sus valores plásticos, la historia de la miniatura constituye uno de los más apasionantes capítulos en la evolución general de las bellas artes.

Conocida desde los tiempos más remotos, la miniatura sirvió en sus comienzos para la ilustración de libros de religión y de ciencias, de los cuales la más antigua muestra conservada es el famoso *Libro de los muertos*, la biblia de los antiguos egipcios, que data del siglo xv antes de Cristo, y cuyos papiros se encuentran bellamente ilustrados con figuras en colores que no sólo tienen un elevado valor histórico y documental, sino positivo mérito artístico.

Otros pueblos de la antigüedad cultivaron también con gran brillantez el arte de la decoración de libros, dejando obras sorprendentes por su gracia inimitable y su exquisito buen gusto.

Han sido, sin embargo, los pueblos del próximo Oriente, entre otros, los verdaderos creadores de la miniatura, y de ellos puede decirse que agotaron todas las posibilidades

técnicas y realizaron una obra tan asombrosa y variada como no se tiene noticia de otra en la historia del arte. Los dibujantes bizantinos, y posteriormente los árabes y persas, llevaron el arte de la miniatura a su mayor perfección, fundando escuelas cuya influencia se hizo sentir en los dos continentes.

Ilustraron las obras de astrónomos y médicos, de geómetras y viajeros, de poetas y geógrafos, en una forma hasta entonces desconocida, utilizando cuantos elementos tuvieron a su alcance y haciendo alarde de una brillante y poderosa imaginación.

De Alejandría, donde se establecieron los primeros miniaturistas profesionales, el arte de la decoración bibliográfica pasó al Imperio bizantino, que tanto en sus obras de carácter profano como en las de índole religiosa, presenta ejemplos maravillosos; tales entre los primeros el *Calendario de 354*, el célebre *Dioscórides de Viena*, y la *Topografía cristiana*, de Cosme Indicopleustes, de importancia capital, ya que con ella «penetró en la iconografía bizantina toda una serie de composiciones y de tipos nuevos»; entre las religiosas se mencionan por su valor excepcional *El Génesis de Viena*, la biblia famosa de Cotton (Museo Británico), *El octateuco* (Biblioteca Vaticana) y *El libro de los profetas* (Florencia); en el Imperio bizantino «la miniatura, por su carácter más íntimo, conservó las fórmulas antiguas, a pesar de las destrucciones de los iconoclastas, y sin salir de las enseñanzas del dogma dio cierta libertad a las composiciones».

Al gran valor artístico de la miniatura bizantina que vino a inspirar, en último término, las composiciones

murales de los mosaístas, debe agregarse su alta significación documental, ya que nos presenta la vida y las costumbres, la arquitectura y la decoración, la indumentaria y el ceremonial del Imperio romano de Oriente en una de sus épocas de mayor esplendor y de más vasta influencia cultural.

Independizada de las influencias alejandrinas, sirio-palestinas y orientales, la miniatura alcanzó su plena madurez en el siglo IX, decayendo luego paulatinamente hasta desaparecer casi por completo a fines de la duodécima centuria.

De Bizancio aprendieron los árabes el arte de la miniatura, que imitaron servilmente durante las primeras épocas, logrando más tarde adquirir y desarrollar un estilo propio, que si bien no alcanzó altas calidades estéticas, sí tuvo notable valor documental.

Las severas disposiciones del Corán, que prohibían absolutamente la pintura de imágenes, contribuyeron no poco a que la miniatura se refugiara casi exclusivamente en la decoración ornamental de los textos, sin alcanzar manifestaciones de otra índole.

Debe distinguirse cuidadosamente dentro del arte y la historia general de la miniatura, la ilustración del adorno. Los primeros libros miniados no eran hechos propiamente con un criterio artístico sino con fines pedagógicos; no predomina, pues, en estas obras, sentido alguno estético, sino más bien educacional; no se *adornaban* los pergaminos sino que se *ilustraban*, aunque hoy en día las dos denominaciones han alcanzado idéntica significación.

Sin embargo, era tan elevado el sentido ornamental de los pueblos orientales y tan profundo su entusiasmo

por lo decorativo, que esta distinción no puede admitirse sin reservas; la ornamentación de textos, religiosos especialmente, alcanzó en Basora primero y luego en Bagdad florecimiento magnífico, y en las dos ciudades se fundaron escuelas de miniatura que ejercieron una vasta y poderosa influencia en todo el mundo islámico. En las posesiones musulmanas de Occidente —Egipto, norte de África y España— la decoración bibliográfica adquirió enorme desarrollo y superó ampliamente todo lo hecho hasta entonces.

La maravillosa armonía de los colores, la perfecta distribución de los diversos motivos ornamentales y la exquisitez y buen gusto de la composición general, no han sido hasta ahora superados.

Fue tan extraordinario el prestigio de los miniaturistas y de los decoradores de libros durante la dominación de los mamelucos en Egipto, que Tamerlán hizo llevar a Samarcanda a encuadernadores y dibujantes musulmanes.

Entre todos los manuscritos árabes es famoso el de *Los makames de Hariri* (Biblioteca Nacional de París), narraciones pintorescas en que luce la rica imaginación oriental, tan celebrada en obras como *Las mil y una noches*, y que presenta episodios de la vida real, acontecimientos militares, ceremonias de la corte, oficios religiosos y escenas del desierto que permiten reconstruir la existencia del pueblo árabe y constituyen un valioso auxiliar para la interpretación de su historia.

Habilísimos fueron los miniaturistas árabes en el dibujo de animales, hasta el punto de que por el movimiento que

les imprimieron y la gracia de líneas han merecido ser comparados con el célebre Pisanello.

Pero fueron los persas quienes cultivaron la miniatura en todos sus aspectos con un éxito realmente extraordinario; influenciados al principio por el arte chino, fueron emancipándose poco a poco de esta tutela hasta adquirir una completa independencia y una gran originalidad.

Todo se prestaba dentro del espíritu persa a la perfección de este arte: una imaginación rica y fecunda, estimulada por un espléndido y lujurioso paisaje hábilmente explotado por poetas y cuentistas; un temperamento ardiente, de agudísima sensibilidad, naturalmente inclinado hacia lo fabuloso y legendario; una historia plena de hechos admirables, de lujosas cortes y opulentos príncipes; todos los elementos que conformaban la vida material y espiritual del pueblo persa lo conducían al cultivo de este arte que tan eficazmente respondía a sus inquietudes estéticas y con tanta propiedad interpretaba sus más recónditos anhelos de belleza.

Se inicia en Persia el arte miniaturístico con la invasión de los mogoles hacia el año de 1258; este primer período sólo deja algunas obras de evidente ascendencia china y de escaso valor artístico, como la *Historia de los mogoles*, de Alá ed-din Yuveni, conservada en la Biblioteca Nacional de París.

Con el advenimiento de Timur a fines del siglo XIV, las miniaturas persas adquieren mayor amplitud, siempre dentro de la influencia china, hasta el punto de que es muy difícil juzgar si las miniaturas de la época fueron

ejecutadas por artistas persas educados en China o por artistas chinos residentes en Persia.

Bajo los timúridas cambian los motivos, haciéndose más poéticos y menos violentos y bárbaros, la tinta china es reemplazada por colores vivos, la composición se hace más elegante y variada y se producen obras de tanta belleza como *El Apocalipsis de Mahoma*, la *Historia de la conquista del mundo* y *La crónica de Mirjond*. Comienza entonces el florecimiento de la miniatura persa que en la época sefévida llega a su mayor esplendor, produciendo ejemplares de elegancia exquisita, de fino gusto y alto valor decorativo, como los que ilustran el *Khamsah*, el *Sha Naméh* y *La historia de los profetas*.

Con razón pudo escribir Élie Faure, refiriéndose a esta época espléndida:

Bastó a la escuela persa de pintura nacida entonces, con escuchar los consejos de los admirables decoradores de las mezquitas esmaltadas, para alcanzar, con Djahangir, con Mani y, sobre todo, con Behzadé, la más alta expresión viviente del arte musulmán. La escasa pintura floreció entonces repentinamente, para marchitarse muy pronto y no tardar dos siglos en morir, por haber brillado demasiado y exhalado demasiados perfumes. Fue como un sueño encantado, en el cual confundieronse, durante una hora, la ardiente sensualidad de la India, el amaneramiento de los persas, la lenta ciencia de los chinos y la gran ilusión mágica de los árabes.

▪ LA MINIATURA EN EUROPA

EN OCCIDENTE, EL ARTE de la miniatura encuentra su natural aplicación en la decoración de manuscritos, que alcanza gran esplendor con la escuela autóctona de Irlanda, de dilatada influencia no sólo en Inglaterra sino en todo el continente; el arte céltico —dice un autor— puede describirse como arte mecánico que combinó con exactitud matemática los adornos y figuras, dando a unos y otros colorido denso y armonioso que prestaba al conjunto apariencia de esmalte.

Sin preocupación ninguna por la figura humana, que toscamente estilizada y retorcida viene a convertirse en un elemento más de la composición, los miniaturistas celtas dejaron muestras tan preciosas como el *Book of Kells* y fundaron escuelas en Escocia y Bretaña que a su vez recibieron la influencia bizantina.

Fue precisamente un artista celta, Alcuino de York, quien contribuyó eficazmente al desarrollo de la decoración bibliográfica en la época de Carlomagno. Los manuscritos carolingios, inferiores en muchos aspectos a

los celtas, emplean con profusión el dorado, descuidan la interpretación de la figura humana, utilizan los motivos de la arquitectura románica y siguen literalmente los preceptos del arte bizantino.

Entre los siglos VII y XII la iluminación de libros adquiere amplio desarrollo tanto en Francia como en Italia y Flandes; en estos primeros manuscritos las miniaturas combinan caprichosamente las figuras y los adornos; poco a poco las figuras centrales van independizándose y adquiriendo mayor perfección; los ornamentadores utilizan toda clase de elementos, muchos de ellos de evidente origen oriental, en que emulan el capricho y la extravagancia de los artistas. De gran importancia son las iniciales miniasdas que presentan las más pintorescas y variadas formas; animales exquisitamente estilizados y concebidos fantásticamente constituyen el cuerpo de las letras, algunas de las cuales son modelos acabados de buen gusto y de refinamiento caligráfico.

Durante todo el medioevo la miniatura busca un objetivo esencialmente didáctico y, si se quiere, tendencioso; se propone contribuir a la divulgación de ciertas verdades, de determinadas tesis, probar, enseñar, moralizar de acuerdo con las normas que le han sido señaladas, por canonistas y teólogos; como bien lo dice Valdemar Vedel: «Tanto en la música como en las imágenes de las iglesias y en las ilustraciones de los libros, es el común espíritu cristiano, la común substancia de la fe, lo que resalta; música y arte decorativo responden a necesidades del culto. El hermano que pinta sobre la cal húmeda, ejecuta, ni más ni menos

que el escultor en su taller, estrictamente aquello que le ha sido prescrito en el capítulo, con todo detalle, por los entendidos de la Orden. Y los iluminadores que convierten en joyas las páginas de pergamino, se limitan con idéntica fidelidad a seguir el contenido del libro, al decorar el texto con sus pinturas».

A principios del siglo XIII comienza en Europa el renacimiento de la miniatura concebida a la manera persa, no tanto en su ejecución como en su objeto; aparecen los magníficos *Libros de horas*, en cuyas páginas se encuentran las más interesantes muestras del arte pictórico del medioevo. De espíritu renacentista ya, como que anunciaban la llegada de una nueva era en las artes, pero de concepción y ejecución netamente medioevales, las miniaturas de los *Libros de horas* y de algunos manuscritos de aquella época ponen de relieve una poderosa fuerza expresiva, una enorme capacidad de creación, un dominio absoluto del gesto y un ingenuo, aunque armonioso sentido de la composición.

Ilustran *Libros de horas* los más insignes maestros prerrenacentistas como Hans Memling, Gerard Horenbout, Simón de Brujas y Jean Fouquet.

Aunque la propagación de la imprenta hizo disminuir considerablemente la ilustración de manuscritos, este arte no desapareció por completo; se conservan numerosos ejemplares de carácter histórico y pedagógico, como *Los fracasos del amor*, ilustrado por orden de Francisco I, y *La ciudad de Dios* y *La ciudad del mundo*, una de las mejores muestras de este género, en que se aúnan a un gran sentido

decorativo y a valiosos elementos pictóricos una gracia y una picardía encantadoras.

Con el perfeccionamiento cada día creciente de la imprenta, el antiguo arte de los iluminadores e ilustradores de libros comenzó a decaer y la miniatura encontró su natural refugio en el retrato de pequeñas dimensiones; en un principio los miniaturistas, influenciados por sus inmediatos antecesores, pintaron las efigies sobre pergamino debidamente pulimentado con piedra pómez humedecida en agua o en alcohol; luego se utilizaron vitelas pintadas a la acuarela y por último se generalizó el uso del marfil pintado a la aguada. No fue desconocido el óleo en las miniaturas, especialmente en las italianas, empleándose láminas delgadas de cobre, lienzos de fina urdimbre y pequeñas superficies de madera y de hueso.

La miniatura-retrato viene a reemplazar, pues, el arte de los decoradores e iluminadores de libros que poco a poco va haciéndose más escaso hasta desaparecer casi por completo.

Como uno de los creadores del retrato en miniatura se ha tenido a Hans Holbein el Joven, maestro insigne del renacimiento anglosajón, en cuyos retratos, alarde increíble de propiedad, de realismo y de buen gusto, el pincel ha logrado una acabada recreación de la naturaleza.

Durante su permanencia en la corte de Enrique III, de tan trascendental significación en el arte inglés, se generalizó el retrato portátil a semejanza de los antiguos camafeos, y Holbein, el artista más querido y más solicitado de Londres, se vio asediado por la aristocracia inglesa que quiso

conservar las imágenes de sus parientes y amigos salidas del pincel prodigioso del ilustre artista. Su influencia fue profunda y duradera en Inglaterra y la obra de sus discípulos e imitadores señala el apogeo de la miniatura inglesa. El más notable miniaturista de esta época fue Nicholas Hilliard (1547-1618), de quien se conservan hermosos retratos de personajes de la era isabelina y cuyos cánones estéticos sintetizó así: «Mínimo uso de sombras y máxima precisión en el dibujo».

La tradición miniaturística continuó con Isaac Oliver, quien «unió a la precisión holbeniana del diseño la elegancia lineal del manierismo italiano y una riquísima gama de colores, estudiados en su viaje a Italia en 1596».

De importancia especial fue el viaje a Inglaterra de Anton van Dyck, en quien se inspiraron todos los pintores del llamado período Estuardo, como John Hoskins y muy especialmente Des Granges y Rosse. Samuel Cooper (1609-1692), que enriqueció la iconografía militar y política de la era de Cromwell y de la corte de Carlos II, supera a todos los discípulos de Van Dyck. Cooper supo concebir la miniatura en una forma nueva, como una composición armoniosa enmarcada en un fondo apropiado al estilo de creaciones de mayor tamaño, pero sin despojarla de su carácter íntimo y delicado. Dejó honda huella y continuadores notables como Bernard Lens, uno de los primeros artistas británicos que utilizaron el marfil en la ejecución de miniaturas.

En la segunda mitad del siglo XVIII aparece la obra renovadora de Richard Cosway, «auténtico representante

del setecientos por su gusto, por lo impreciso y sugerente y la expresión infantil de sus figuras». Sobresale entre sus discípulos John Smart, que deja valiosa producción realizada en la India. Rival de Cosway fue George Engleheart, de fecundísima obra en gran parte inspirada en Reynolds; de la Royal Academy salieron algunos pintores que cultivaron con éxito la miniatura; el más representativo fue Ozias Humphry, de calidad y fineza elevadas, imitador de los grandes retratistas ingleses del siglo XVII.

En Italia tuvo la miniatura en sus comienzos un cultivador de tan altos méritos como Gabriel de Attavante, cuyos adornos miniados describe encomiásticamente el Vasari; pequeños retratos al óleo sobre láminas de estaño se conservan del Bronzino; muchos medallones miniados se atribuyen fundadamente al Parmigiano, al Tintoretto, a Guido Reni, al Guercino y a otros pintores contemporáneos.

En el siglo XVI sobresalen algunos nombres famosos en este arte como Tiberio Titi, Fontana, Stefaneschi e Hipólito Galantini. No fue el genio italiano, sin embargo, adecuado al cultivo de la miniatura, y sólo en el siglo XVIII aparecen pintores distinguidos en este género como la Fratellini, Garzoni, Sofía Giordano, siendo la más famosa Rosalba Carriera, de vasta influencia en las cortes europeas, al igual que Juan Bautista Lampi, retratista que fue de los monarcas de Polonia y Rusia.

Aparece la miniatura en Francia a comienzos del siglo XV con Jean Clouet, cuyos dibujos fueron aprovechados por su hijo Francisco para las miniaturas que le encomendara Catalina de Médicis; Jean Fouquet y Jean Perreal se

cuentan entre los iniciadores de este género, que tiene luego numerosos cultivadores, aunque limitado interés artístico.

Se distinguen en el curso del siglo XVII, entre otros, Boucher, los alemanes Enrique y Ana María Stressor, Brentel, Desfosses, la tratadista Catalina Perrot, Larguilliere, Montpetit, etcétera. El ginebrino Juan Petitot puso de moda la miniatura sobre tabaqueras y cofres, *boîtes à portrait*, dando un considerable impulso al arte de los esmaltes, realizando para Carlos I de Inglaterra y luego para la Corte francesa gran número de miniaturas tan deliciosas como apreciadas. Su influencia fue notable, contándose entre los discípulos del Rafael de los esmaltes, como fue llamado, a los dos Bordier, Du Guernier, Samuel Bernard y Sofía Cheron.

El siglo XVIII señala la época de mayor esplendor de la miniatura que se convierte, por así decirlo, en un arte nacional, de asombrosa precisión técnica, que, por otra parte, reflejaba con suma propiedad una época frívola y galante, privada por completo de todo espíritu y de toda profundidad.

Hacia 1750 se introduce el uso del marfil, «maravilloso campo para las ricas carnaciones, morbideces esculturales y esplendideces de color». Fue el sueco Pedro Adolfo Hall el miniaturista más admirado y de más honda influencia en el arte francés de su tiempo; retrató con gran delicadeza y buen gusto a toda la aristocracia, haciendo una fortuna inmensa y dejando multitud de discípulos entusiastas que supieron aprovechar sus innovaciones e hicieron perdurable su recuerdo; entre ellos figuran Greuzze, Nattier,

Perroneau, Mosnier, Siscardi y muchos otros de quienes se conservan obras exquisitas.

Caracteriza los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX la rivalidad entre los excelentes artistas Jean-Baptiste-Jacques Agustin y Jean-Baptiste Isabey; severo y clásico el primero, más amplio y libre el segundo, colocados en distintos campos estéticos, dan al arte miniaturístico en Francia alto vuelo, dejando producciones admirables. Isabey, como bien se ha dicho, «dejó en su obra el comentario gráfico de su tiempo, pero un comentario adulador, idealista, que supo poetizar a las más vulgares burguesas y endiosar a las princesas encumbradas».

Entre los últimos grandes miniaturistas franceses se cuentan Aubry y Daniel Saint, después de los cuales la miniatura deja de ser un arte representativo para convertirse en agradable pasatiempo de los pinceles femeninos.

En los demás países de Europa también alcanzó la miniatura éxito notable; el retrato miniado en Alemania, Holanda, Bélgica y Dinamarca siguió igual trayectoria y estuvo sometido a influencias semejantes; en el siglo XVI predomina la tradición retratista de Lucas Cranach y Holbein el Joven: precisión objetiva del dibujo y minuciosa observación de los detalles, calidades que se encuentran en Hans Bol; más tarde Friedrich Brentel, autor de un precioso libro de oraciones para el Morgrave de Baviera, manifiesta especial predilección por la manera de Van Dyck. Los holandeses se inspiran en Rubens y Van Dyck; son especialmente dignos de mención Fruytiers, Deynun y sobre todo Gerrit Lundens, auténtico renovador; en el

siglo XVIII se destaca el grupo de Van Blarenberghe, que después de renovar en París el gusto por las *bôites à portrait* se traslada al Brasil. Son también los dos grandes pintores flamencos los orientadores de la miniatura alemana más libre y amplia, que encuentra su natural manifestación en los esmaltes que favorecen los tonos claros y transparentes; representantes distinguidos de esta técnica son Chadowieski, Brechensen, Clauze, Juan Walch, Sofía Federica Diglinger y el más sobresaliente miniaturista alemán, Friedrich H. Füger, cuyas enseñanzas son recogidas por multitud de miniaturistas de alta calidad, como Agricola, Peter, Wald Müller y los vieneses Michel Daffinger, Rober Theer, Alois von Anreiter, que se inspiran en los frágiles y delicados retratos de Thomas Lawrence.

En Suecia, el inglés Cooper encuentra un habilísimo discípulo en Arvid Karsten, pero las corrientes francesas se imponen rápidamente con Paul Signac, conjugándose todas las influencias en la obra admirable de Eric Utternhjelm.

Rusia congrega en su Corte miniaturistas de todas las tendencias y de todas las nacionalidades, dando nacimiento a una obra cosmopolita de acentuado sabor francés, privilegio exclusivo de las altas clases y completamente desvinculada del pueblo y del espíritu ruso.

En España, la miniatura no alcanzó nunca la perfección y el desarrollo que tuvo en el resto de Europa y especialmente en Inglaterra y Francia; los manuscritos iluminados de la Edad Media se resienten de la influencia árabe y franco-italiana, siendo, por lo general, muy simples

y muy sencillos en su composición y de motivos muy primitivos e ingenuos.

Desde el Renacimiento, los más ilustres pintores tributaron homenaje a los retratos de pequeñas dimensiones y, aun cuando en un principio no hubo propiamente miniaturistas dedicados por entero a este género, se conservan magníficas muestras de el Greco, de Felipe de Liaño, a quien se llamó no sin alguna exageración el Pequeño Tiziano, de Velázquez, Murillo y Vicente López, y más tarde de don Francisco de Goya.

Uno de los primeros miniaturistas profesionales españoles fue Francisco Antonio Menéndez, quien viajó por Italia y de regreso a España se consagró por completo a este arte. Alcanzó gran prestigio en la Corte y en 1725 le fue concedido el título de «Pintor de miniaturas de SS. MM. y AA. para que volviese a retratarlos cuando conviniere al real servicio»; sus hijos, José Agustín, Luis y Ana, fueron miniaturistas, también, aunque no llegaron a la altura alcanzada por su padre.

Entre estos precursores de la miniatura española se cuenta asimismo a la hija del sevillano Juan de Valdés, María Valdés, que dejó una obra corta, pero de notable significación.

La llegada a España del pintor alemán Anton Raphael Mengs señala el resurgimiento de la miniatura en ese país; Mengs deja escuela que, aunque influida originalmente por el arte francés y alemán, va tomando cada día mayor originalidad; durante esa época se despierta gran entusiasmo por la miniatura, y las altas damas de la sociedad

y de la Corte se dedican a ella; en el siglo XIX aparecen algunos de los más distinguidos miniaturistas españoles, como Rivero, José de Roxas, Luis de la Cruz, Juan Pérez de Villamayor y Antonio Tomasich, el último gran miniaturista peninsular.

▪ LA MINIATURA EN LA COLONIA

▪ LOS ORÍGENES

AUNQUE, COMO HEMOS visto, el arte de la miniatura no alcanzó en España pleno desarrollo, hasta bien entrado el siglo XVIII, fue cultivado en forma esporádica y con fines eminentemente decorativos y didácticos desde la Alta Edad Media; notable es el influjo oriental en temas y ejecución de la miniatura española en esta primera etapa que se extiende hasta el siglo XII, como lo ha hecho presente doña Manuela Churruca en su excelente monografía sobre la materia.

En los días del descubrimiento de América y en los inmediatamente siguientes, la decoración de libros presenta ejemplos preciosos en España, como los famosos misales del cardenal de Talavera y de Isabel la Católica, señalándose por su alcornia artística el celebrado *Misal rico*, hecho para el cardenal Jiménez de Cisneros entre 1503 y 1518.

De especial interés por su influencia en los orígenes de la miniatura americana son las páginas miniadas de libros

de nobleza, constituciones de mayorazgos y otorgamientos de títulos, y particularmente los cantorales o libros destinados al canto religioso, cuyas páginas se encuentran preciosamente decoradas con exquisitas miniaturas; destacado lugar ocupan en la historia del arte decorativo peninsular los iluminadores fray Alonso de Cáceres, Diego y Gaspar de Orta, Francisco Flórez, fray Andrés de León, que minió algunos de los libros corales de El Escorial, y Nicolás Gómez, que ostentó el título de «Iluminador de los libros de los reyes nuestros señores».

Este tipo de miniatura de mayor valor histórico y documental que propiamente artístico fue el que la Conquista española trasplantó, con los demás elementos culturales, a América, y del cual se conocen muestras que datan de los primeros días del descubrimiento.

La miniatura concebida a la manera española encontró en la ingénita habilidad y paciencia del aborigen americano un acucioso intérprete que modificó la técnica europea ampliando sus propios elementos terrígenos y explotó, en pintoresca y abigarrada combinación, los motivos autóctonos y los foráneos.



Ramón Torres Méndez

Fotografía de Aristides López Aldana

Acuarela-marfil (miniatura)

Colección particular

6,4 x 5 cm

(Fotografía: Jaime Moncada)



Fotografía de Ramón Torres Méndez.

En México, las primeras manifestaciones del arte de la miniatura se conservan en los famosos códices precortesianos, en los cuales se representaron variados aspectos de la vida mexicana de los días coloniales, utilizando los procedimientos aborígenes; queda en ellos una curiosa prueba de *transculturación* pictórica en la mezcla de técnica indígena e ideas españolas, siendo notable la ingenuidad en la ejecución de las figuras, lo simple e infantil de la composición y el sentido eminentemente decorativo que quiso dárseles, todo lo cual los emparenta muy estrechamente con el primitivo arte cristiano. Entre los más interesantes figuran el *Lienzo de Tlaxcala*, «obra admirable por su ingenuidad y por la potencia de imaginación que revela», el *Códice Mendocino* y el *Códice de Tlatelolco*.

También en Quito la miniatura encontró habilísimos intérpretes aborígenes que en el curso de los siglos XVI, XVII y XVIII produjeron obra espléndida, de vasta influencia y merecido prestigio continental; toda la paciencia indígena asociada a un innato sentido estético dio origen a una rica floración de pintores, dibujantes e imagineros que han hecho de Quito uno de los centros más florecientes del arte hispanoamericano; entre todos los cultores ilustres del miniado bastaría mencionar para orgullo del solar quiteño a la madre Magdalena Dávalos, que alternaba sus aficiones musicales con primorosas labores de miniatura y dibujo, a las cuales se refiere elogiosamente La Condamine.

▪ EL MAESTRO FRANCISCO DE PÁRAMO

El primer miniaturista de que se tenga noticia en el Nuevo Reino de Granada es el maestro Francisco de Páramo, que, entre otras obras, ilustró los libros corales de la catedral de Bogotá; trabajó Páramo en Santafé por los años de 1607 a 1614 aproximadamente, dejando en los citados cantorales una labor de gran valor decorativo y una de las primeras manifestaciones del arte de la miniatura en América.

Apenas mencionada por historiadores y cronistas, la figura de Páramo ha pasado poco menos que ignorada; el arzobispo don Fernando Caycedo y Flórez en su *Memoria para la historia de la Santa Iglesia Metropolitana de Santafé de Bogotá*, aparecida en 1824, escribe, basándose posiblemente en la sucinta noticia que trae el genealogista don Juan Flórez de Ocáriz: «Puso también a su costa el señor Lobo Guerrero los veinte libros grandes de pergamino que hoy sirven para la dirección del canto llano, con las notas de música muy bien hechas en que lució y aún luce la habilidad y discurso del maestro Francisco de Páramo, presbítero, que fue el ejecutor de esta obra, como de las preciosas miniaturas con que la adornó». Y el padre fray Alonso de Zamora, refiriéndose a los trabajos del arzobispo en la catedral, aclara: «Procuró adornarla con la hermosa sillería de su coro, ambones de hierro, y veinte y dos libros de pergamino en que se copiaron los que de España trajo el señor don fray Juan de los Barrios».

Páramo no fue presbítero, como afirma Caycedo y Flórez, ni licenciado, como algunos otros han dicho; de acuerdo con documentos originales e inéditos que gentilmente nos ha facilitado don Guillermo Hernández de Alba, el maestro Francisco de Páramo figura por los años de 1614 en Santafé contratando la enseñanza de la caligrafía con un su discípulo, Juan de Parada, en su calidad de *oficial de escritor de libros*; ejerció en Santafé la profesión de comerciante y en su tienda alternaba el negocio de mercaderías con la escritura e iluminación de libros; seis escribió para el convento de San Agustín de Cartagena, y muy probablemente son de su mano los libros corales conservados en la iglesia bogotana de la misma orden. Como único entendido en las artes de iluminación y miniado en Santafé, acudió a su taller el arzobispo Lobo Guerrero para que decorara los cantorales con que generosamente obsequió a la Catedral Metropolitana; consta su obra, como se ha dicho, de veinte grandes libros en pergamino admirablemente conservados. En algunos de ellos se encuentra la siguiente leyenda: «Este libro escribió Franco. de Páramo por mandado de su Sa. del Sor. don BRme. Lobo Guerrero, Arçobispo deste nuevo Reyno de Granada, año 1607».

Contienen los libros el canto llano que era de uso en aquellos días, tanto en los comunes como en los de fiesta, cuidadosamente dibujada la música en rojo y negro; las capitales, que constituyen propiamente las miniaturas, son preciosamente estilizadas, adornadas en forma fantástica con motivos de la flora y la fauna americanas. Los colores usados de preferencia por Páramo en sus miniaturas

son, como los de la casi totalidad de los pintores coloniales, de mala calidad, lo que les ha hecho perder, en parte, su brillo primitivo; empleaba con abundancia el oro a la manera bizantina, un azul de varias tonalidades, el amarillo, el blanco, el verde y diversas clases de bermellón. Los principales elementos de su decoración son flores y frutas, objetos sagrados y del culto como cálices, custodias y ornamentos religiosos, mascarones góticos, urnas, todo ello combinado en una forma ingenua y primitiva y entrelazado con orlas y figuras simbólicas.

Existe una gran semejanza entre las miniaturas de algunos de los libros y las capitales de otros; parece ser que Páramo no trabajaba solo y que algunos de sus discípulos le ayudaron en su tarea; viene a confirmar esta suposición el nombre de Alonso García, que se encuentra escrito en uno de los libros, con la misma letra del texto, y que bien pudo ser uno de los ayudantes del maestro.

Francisco de Páramo pertenece a la misma estirpe de los grandes iluminadores que dejaron muestras perdurables en los breviarios y *Libros de horas* del medioevo español; hermano en el arte de aquel Luis Lagarto que con tan primorosa fantasía decorara los libros corales de la catedral de Puebla, y del no menos ilustre Adriano Alecio que en la Ciudad de los Reyes realizara parecida labor, representa la iniciación magnífica de un arte exquisito que por desgracia no tuvo muchos continuadores en la América colonial.

▪ LA MINIATURA EN EL SIGLO XVII

Aparte de la obra de Páramo, no se conserva de los siglos XVI y XVII muestra alguna de miniatura propiamente dicha; sin embargo, todos los artistas del Nuevo Reino dejaron pequeñas pinturas en tabla o en lienzo que pueden entrar dentro de esta denominación. Ofrecen particular interés los octágonos miniados que ostenta la capilla de Nuestra Señora de Loreto de la iglesia bogotana de San Ignacio; presentan ellos las peculiaridades características de nuestra pintura colonial: motivos exclusivamente religiosos, colores muy simples, abundancia de dorados, composición simétrica, ingenua aunque armoniosa y en ocasiones muy bien equilibrada; los colores aplicados sobre láminas de latón o de cobre adquieren un brillo especial que los hace particularmente vivos: de gran encanto es *La Virgen niña, con San Joaquín y Santa Ana*, en el frontal de la mencionada capilla, en la que encontramos una muestra típica de la producción pictórica de los días coloniales.

En la dispar obra de los predecesores de Gregorio Vásquez y entre la labor, por muchos aspectos admirable, de los dos Figueroa, los alférez Gaspar y Baltasar, aparecen numerosas telas de reducidas dimensiones, pero realizadas, así en su técnica como en su ejecución general, como obras mayores; muchas de las figuras de tamaño natural o heroico que decoran los lienzos coloniales se encuentran rodeadas de imágenes menores que por su delicadeza pueden considerarse como verdaderas miniaturas; merecen este calificativo, sobre todo, los adornos primorosos de

telas y ropajes que a veces forman series enteras de figuras armoniosamente dispuestas, así como el dibujo de joyas, medallones y encajes. De este género es ejemplar admirable *La Virgen de los Desamparados* que se venera en el convento de los padres capuchinos.

Del siglo XVII se conservan asimismo buenas imágenes pintadas sobre porcelana o vidrio con colores bastante diluidos, lo que les presta cierta apariencia de miniaturas auténticas, a lo que contribuyen igualmente sus pequeñas dimensiones; *San José y el Niño*, de la colección de don Jorge Cuervo, es una muestra valiosa de este género.

Entre la múltiple producción anónima del siglo XVII se destaca el nombre de uno de los pocos miniaturistas conocidos de la época colonial, Tomás Fernández de Heredia, santafereño, que a mediados del siglo frecuentó el afamado obrador del mariquiteño Gaspar de Figueroa, en compañía de los hijos de este, Baltasar y Nicolás de Vargas Figueroa, y de Juan Bautista Vásquez y Carvallo de la Parra. Fernández de Heredia acredita modestas capacidades, siendo notable la influencia que sobre su arte ejercieron los maestros santafereños a cuyo taller asistió; sólo una miniatura conocemos de su pincel, una *Santa mártir ante la Trinidad* (Museo Colonial), de acertada composición y grato colorido, pintada sobre espejo y fechada en 1676.

Aparte de estos ejemplos, que más pertenecen a la pintura propiamente dicha que al miniado, el siglo XVII granadino presenta valiosas muestras caligráficas en las que sobresale el insigne historiador y genealogista don Juan Flórez de Ocáriz, que adornó sus manuscritos con artísticas

iniciales y decoró sus márgenes con algunos dibujos pintados no exentos de mérito.

La miniatura criolla tiene también aplicación en los múltiples libros de nobleza que se conservan de la época colonial, en expedientes de probanzas de servicios y documentos sobre armas de los nobles linajes castellanos que pasaron al Nuevo Mundo; sobre pergamino y diestramente dibujados a la acuarela, con abundancia de oros, guarda nuestro Archivo Nacional numerosos escudos en que la pericia caligráfica emula con los sólidos conocimientos heráldicos.

La cartografía, mucho más rica en la época colonial de lo que suele suponerse, dio también a miniaturistas y calígrafos buenas oportunidades de lucir sus dotes; los márgenes de cartas geográficas, mapas y planos de ciudades fueron pintorescamente decorados con toda la fantástica fauna que los viajes de españoles y portugueses no lograron desterrar de la calenturienta imaginación popular.

▪ VÁSQUEZ CEBALLOS, MINIATURISTA

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, la más encumbrada figura del arte colonial hispanoamericano, que en la Santafé del siglo XVII adelantara una prodigiosa tarea pictórica y dejara en más de medio millar de lienzos y un centenar de dibujos la más hermosa muestra del arte pictórico

americano, cultivó también, en pequeña escala aunque con éxito singular, el arte de la miniatura.

Vásquez Ceballos (1638-1711) recibe algunas lecciones en el taller de Baltasar de Figueroa, inicia luego su dura labor de autoaprendizaje estudiando en los pocos grabados europeos que a la capital llegaban, y aprendiendo pacientemente de los indígenas el uso de tierras de colores y yerbas, pobres elementos terrígenos con los cuales realizara su obra sorprendente; vigorosamente emparentado con la escuela sevillana del siglo XVII, hermano menor de don Bartolomé Esteban Murillo, así en su acrisolada religiosidad como en su proteica paleta, Gregorio Vásquez representa la más auténtica floración del arte español en América; pero por su técnica original, por el paisaje que lo rodeó y que tan inspiradamente supo trasladar a sus lienzos, por la fuerza y encanto de las figuras aborígenes que movieron sus pinceles, constituye también una clara manifestación del indoamericanismo pictórico del cual es el primero y más vigoroso representante.

La producción artística de Vásquez ha sido analizada en sus diversos aspectos, ponderándose su innato sentido de la composición, la frescura de su colorido de riquísimas gamas, la honda intimidad y dulzura de sus creaciones femeninas, y, por sobre todo, su milagroso dibujo que lo relaciona extrañamente tanto con los más puros maestros clásicos como con Pablo Picasso y otros desconcertantes pintores contemporáneos. Las iglesias bogotanas de El Sagrario, Santo Domingo, San Ignacio y San Francisco, entre otras, muestran hasta dónde llegó la paleta del santafereño, y la

colección de dibujos que guarda el Museo Colonial pondera la precisión, la gracia, la excelencia de su pincel hasta ahora no superado en la historia del arte nacional.

Pero, como lo hemos dicho, Gregorio Vásquez Ceballos dejó también algunas manifestaciones de su talento como miniaturista; no es la suya la miniatura en su sentido riguroso y estricto, pues generalmente sus obras de este género están pintadas al óleo sobre concha, tabla, lienzo o láminas de cobre; pero es tan graciosa y delicada su ejecución, tan cuidadoso el desarrollo de los detalles, tan puro y transparente el colorido que, aparte de la calidad que les otorgan sus minúsculas dimensiones, bien merecen ser consideradas como verdaderas creaciones miniaturísticas.

En su *Noticia biográfica* del pintor (1859) escribe don José Manuel Groot:

Difícil sería de creer que quien se ocupa de pintar grandes cuadros, pintara con tanta perfección figuras tan pequeñas. Yo he visto un relicario de dos pulgadas de largo, con un San Ignacio de medio cuerpo por un lado y por el otro la Virgen de cuerpo entero sentada, pintados al óleo en una hoja de cobre con marco de oro.

Estas pequeñas grandes obras merecieron ya en el siglo XIX la admiración de los más exigentes conocedores europeos; el mismo señor Groot, en su *Historia eclesiástica y civil de la Nueva Granada*, nos cuenta cómo mister Mark, cónsul inglés, que también pintaba y con gran habilidad, quedó sorprendido ante la perfección y encanto de aquellas miniaturas:

Admiró el señor Mark en Vásquez la cualidad de haber tenido tanta facilidad para pintar figuras del tamaño natural como para pintarlas tan sumamente pequeñas como se necesitaban para colocar ocho o diez en un cuadro de ocho a diez pulgadas, como uno que le manifestamos en latón: eran los desposorios de Santa Catalina y varios ángeles, y de él dijo no haber visto pintura más fina al óleo, aunque tocada con tanta libertad como si fueran aquellos rostros del tamaño natural.

La más valiosa muestra de miniaturas pintadas por Vásquez es la colección de los doce apóstoles que conserva don Alberto Pizano; el señor Groot dice:

Otra obra curiosa hizo Vásquez, y fue un apostolado pintado en conchas primorosamente, para adorno del marco del Santo Domingo revistiéndose, que está en la sacristía del convento. Estas conchas estaban incrustadas en el marco, y se vendieron a don Manuel Benito Castro, quien las pagó a onza de oro cada una, y no se sabe más de ellas.

Roberto Pizano Restrepo, gran artista y entusiasta biógrafo del santaferreño, compró estas conchas en París al nieto del barón Goury de Rosland, decidido admirador de Vásquez, quien las había adquirido en Bogotá cuando desempeñaba el cargo de ministro de Francia en la Nueva Granada, y llevado consigo a Europa.

Se observan en estas pinturas las cualidades propias y los defectos característicos de Vásquez: el dibujo de las manos y de los ropajes es a veces incorrecto, pero siempre

elegante y suelto; las facciones bien logradas acreditan en el pintor su realismo y su gran dominio de los gestos y de la expresión. Concebidos a la manera clásica, en sus actitudes tradicionales y con sus conocidos símbolos, estos apóstoles son una muestra preciosa de lo que fue la miniatura colonial en Santafé.

Miniaturista también del mismo estilo de Vásquez fue, según las atribuciones que se le han hecho, la hija del santafereño, que con tanta abnegación acompañó al pintor hasta sus últimos momentos. Por obras suyas se tienen, aunque retocadas por Vásquez, los pequeños óleos hexagonales que decoran los frontispicios del altar de San Francisco Javier y de la Dolorosa en la iglesia de San Ignacio, de amable ingenuidad religiosa, que ilustran con sencillez y candor la vida del santo y la de la Virgen en su piadosa advocación.

▪ LOS LIBROS DE PROFESIONES DEL CONVENTO DE SAN AGUSTÍN

Una de las más interesantes manifestaciones del arte del miniado en la época colonial la presentan los Libros de Profesiones de las comunidades religiosas establecidas en el Nuevo Reino y, de manera especial, los de la Orden de San Agustín.

Siguiendo antiguas y piadosas tradiciones, los novicios de San Agustín, en el momento de entrar a la comunidad, debían hacer solemne profesión religiosa, dejando

constancia por escrito de su voluntad y manifestando algunas circunstancias de su vida y de su familia, prometiendo al mismo tiempo obediencia a sus superiores y a la regla que habían escogido, así como el cumplimiento estricto de los votos a que se obligaban. Estas profesiones debían ser redactadas en castellano o en latín, a voluntad de los profesos, y de acuerdo con sus mayores o menores conocimientos en letras humanas.

Los Libros de Profesiones son de muy desigual valor y mérito artístico, pues al lado de exquisitas composiciones religiosas, que enmarcan las efigies de los santos eminentes de la orden, se encuentran páginas de pésimo gusto en que algún lego sin sentido ninguno de la decoración dejó la prueba de su ignorancia y de sus reducidas habilidades. De particular interés es el aspecto puramente caligráfico de estas composiciones por lo pintoresco de las letras empleadas, muchas de las cuales pretenden imitar figuras humanas, animales o monstruos; algunos de estos elementos decorativos están caprichosamente retorcidos y estilizados, recordando en su simplicidad la proteiforme fauna gótico-medioeval.

Estas profesiones religiosas tan arbitraria y curiosamente historiadas son un ejemplo vivo de las mutuas relaciones de los motivos hispano-cristianos y aborígenes, que pueden observarse asimismo en la escultura y la imaginería coloniales y algo en la pintura; el espíritu altamente barroco del indio, eminentemente decorativo y plástico, acogió con avidez la espléndida iconografía sagrada y la adaptó a sus peculiares concepciones mitológicas, aportando además los significativos elementos de su propia fauna

y flora; fue lento, realmente, este trabajo de *transcultura-*
ción, pero su efectividad se observa ya en la primera mitad
del siglo XVII y perdura aún en nuestros días en múltiples
aspectos del arte popular y del folklore americanos.

Por lo disímil de sus méritos y por el hecho de encon-
trarse dibujos de la misma mano, puede conjeturarse
fundadamente que los profesos de algunas posibilidades
económicas solicitaban de un pintor la decoración de su
profesión, en tanto que otros debían ingeniarse para tra-
zar por sí mismos los adornos y ejecutar la leyenda alusiva.

Sobre las hojas de papel común y en su parte central,
se escribía la fórmula sacramental, con tinta negra, y en la
parte superior se colocaba algún motivo religioso o alguna
consagrada imagen, como la Anunciación o la Virgen de
Chiquinquirá, siendo común también la efigie del santo
fundador de la orden o alguna figura simbólica; a los lados,
en sendos nichos, solían situarse imágenes sagradas: San
José, santos, santas o ángeles, no siendo raro que la leyenda
se encuentre enmarcada entre dos columnas rematadas por
hojas, flores o frutos. La base de la composición la forma
por lo general un arabesco que encierra símbolos eclesiás-
ticos o místicos. Los colores son comúnmente de mala
calidad, con excepción de los dorados, muy frecuentes,
que conservan todo su vigor; se empleó la acuarela en dis-
tintas concentraciones, usándose colores de origen vegetal
que por su mala preparación y rudimentario tratamiento
producen una impresión terrosa poco agradable.

Muchas de las láminas de estos libros son copia de la
iconografía religiosa de la época colonial; las figuras están

concebidas en sus clásicas posiciones y con su tradicional indumentaria, aunque su ejecución es mucho más primitiva y elemental que la de las composiciones de gran tamaño.

Numerosos debieron ser los Libros de Profesiones de los conventos granadinos, dado el auge de las órdenes religiosas en la época colonial; pocos se conservan en nuestros días, sin embargo, debiéndose en gran parte su desaparición a las vicisitudes que las bibliotecas de los conventos sufrieron a mediados del siglo pasado; el padre fray Eugenio de Ayape, en su *Historia del desierto de La Candelaria*, escribe:

Memoria particular haremos de los libros de antiguas profesiones. En el archivo del desierto sólo se encuentran dos, forrados en pergamino; el primero corre desde el 12 de agosto de 1668 hasta el 21 de noviembre de 1773, y el segundo desde el 8 de octubre de 1783 hasta el 2 de febrero de 1858. Me ha parecido relativamente escaso el número de profesos. Empero, sí se desarrolla en la apun-tación de cada una de las partidas riqueza profusa de adornos caligráficos y de simbólicas pinturas, no siempre del todo artísticas.

El noviciado de los padres agustinos de la población de Boyacá conserva también un ejemplar en que están asentadas las partidas desde el año de 1806 hasta el presente; es de escaso mérito, y sólo contiene algunas muestras de la pintura del siglo pasado realizadas hacia 1850.

El más valioso Libro de Profesiones que conocemos pertenece al doctor Enrique Otero D'Costa, que gentilmente nos lo ha facilitado para su estudio; comienza en

el año de 1682 y termina en 1757, y contiene algunos de los mejores ejemplos de este arte menor de la decoración bibliográfica, siendo un documento de excepcional interés para el estudio de la paleografía indohispana de la era colonial.

Perdido entre los escasos y mediocres artistas que florecieron en la Santafé virreinal de la segunda mitad del siglo XVIII, ha pasado hasta nuestros días Joaquín Gutiérrez, mencionado tan sólo por los lienzos que sobre la vida de San Juan de Dios pintara para la iglesia bogotana de su nombre.

En realidad, Gutiérrez es acreedor a mayor estimación, pues su obra, no muy numerosa ciertamente, pero variada y por diversos aspectos valiosa, representa dentro de la producción decadente del siglo XVIII un aporte original que rompe, hasta cierto punto, con la tradición pictórica santafereña.

Nace Gutiérrez ya un poco avanzado el siglo e inicia su aprendizaje bajo la dirección del maestro Nicolás Banderas, mentor de buen número de pintores y quien, según parece, frecuentó el taller de Gregorio Vásquez; en febrero de 1750 coloca Gutiérrez en la iglesia de San Juan de Dios el primero de la serie de 26 cuadros que sobre la vida del santo titular le encomendara fray Juan Antonio de Guzmán. Sólo seis de estos lienzos conservan la iglesia y el hospital de la comunidad, habiendo desaparecido los demás, cuya existencia acreditan fehacientes documentos; señalan ellos la primera manera del artista, un poco desmañada y elemental, bastante alejada ciertamente de la

buena escuela del siglo XVII neogranadino; sin embargo, y a pesar de referirse a la vida del santo, fueron ejecutados captando el ambiente del siglo XVIII en trajes, maneras y arquitectura, lo que les presta cierto valor costumbrista.

Algunas otras obras de tipo religioso pintó Gutiérrez, como la *Virgen del Rosario* que figuró en la Exposición Urdaneta de 1886 y los temas alegóricos que guarda el Museo Colonial. Pero lo más saliente de su labor y lo que señala una nueva época y un nuevo estilo, mucho más originales y valiosos que los anteriores, son sus retratos de personajes notables de la sociedad colonial santaferña; de su pincel se conservan firmados los interesantes retratos de don Jorge Miguel Lozano de Peralta y de su esposa doña María Tadea González Manrique, primeros titulares del marquesado de San Jorge, y de la hija de estos, doña Juana; del mismo estilo y de idéntica concepción y ejecución guarda nuestro Museo Colonial las efigies de don Eustaquio Galavís y de los virreyes Sebastián de Eslava, José Alfonso Pizarro, José Solís, Pedro Messía de la Zerda, y Manuel Guirior, por lo cual reclamamos para Gutiérrez el justo título de Pintor de los virreyes, con que debe ser conocido desde ahora por su meritoria e interesante tarea pictórica.

Por su originalísimo estilo, por sus colores simples que producen la impresión del esmalte, por el cuidado y la minuciosidad de la ejecución, puede decirse, paradójicamente, que estos retratos son verdaderas *miniaturas de tamaño natural*; absolutamente se distancian de la tradición retratística colonial que produjo ejemplares de tan

encumbrada alcurnia como el muy famoso de don Enrique de Caldas Barbosa, del pincel de Gregorio Vásquez, y también de la serie de efigies eclesiásticas, tan numerosas y variadas, del siglo XVIII.

Pero Joaquín Gutiérrez cultivó también la miniatura en su más precisa y estricta significación, dejando pequeñas obras maestras, como los retratos de dos nobles, quizá los marqueses de San Jorge o los marqueses de Surba, que enriquecen la colección de don Luis Augusto Cuervo. Sobre láminas de marfil y pintadas a la acuarela estas miniaturas —las primeras en su género que presenta el arte colonial— se encuentran estrechamente emparentadas con los mejores linajes miniaturísticos de Francia e Inglaterra; la apostura gentil, el exquisito tocado, el ropaje espléndido sabiamente diseñado hasta en sus menores detalles, las rosadas carnaciones en que se deja al marfil el desempeño de su papel esencial, el tratamiento minucioso de joyas y encajes, ponderan la habilidad del pintor y reclaman para Joaquín Gutiérrez un lugar destacado en la historia del retrato-miniatura, del que constituye, por otra parte, un feliz e inspirado precursor².

² El capítulo correspondiente a los miniaturistas botánicos no se incluye aquí, por estar el tema más ampliamente tratado en *La pintura en Colombia*. Véase «Los pintores botánicos», pág. 146 de esta misma edición. (Nota del editor).

▪ LA MINIATURA EN EL SIGLO XIX

SI, COMO SE HA DICHO, cada época tiene sus peculiares medios de expresión y escoge sus propios procedimientos técnicos con el objeto de traducir tan exactamente como le sea posible las inquietudes ambientales, así en el terreno político como en el literario y artístico, puede afirmarse, sin temor de incurrir en generalizaciones peligrosas, que uno de los medios expresivos más característicos del siglo XIX americano, en lo que a las artes plásticas se refiere, es la miniatura.

De manera singularmente exacta corresponde el arte de la miniatura a los ideales estéticos y a la mentalidad toda de la era republicana; el Romanticismo, que tan hondamente arraigó entonces y tan múltiples manifestaciones tuvo, encuentra su traducción pictórica en el medallón, el camafeo, la delgada lámina de marfil que encierra la imagen de los seres queridos y que tan adecuadamente responde al sentimiento colectivo de la época. Y tan cierta es esta afirmación, que la miniatura por sí sola evoca con plenitud la época romántica, la dama de amplio descote,

diminuta cintura y frondoso miriñaque, el galán que a fuerza de afeites semejaba un doncel medioeval, de larga melena y entristecida faz a lo Werther: María y Efraín no pueden concebirse sino sobre la delgada vitela, la pulida lámina de marfil en que la acuarela va dejando sus tenues y transparentes matices.

Se dirá entonces: ¿por qué los tratados de pintura americana apenas si la nombran, y por qué es tan desconocida y son tan escasos los nombres de los artistas que la han cultivado? Las razones de este injustificado olvido son múltiples; los valores propios de la miniatura, su carácter estrictamente personal, íntimo y reservado han hecho que permanezca oculta en el hogar, guardada entre los recuerdos de familia, distante, por consiguiente, del gran público y ajena a museos y pinacotecas. Especialmente en Suramérica la miniatura no ha ocupado todavía la categoría que le corresponde en las artes plásticas y apenas es considerada por su valor documental como aporte iconográfico para biógrafos e historiadores.

Sin embargo, por lo que a Colombia respecta, y creemos que a la América toda, la miniatura adquirió en el curso del siglo XIX un desarrollo extraordinario y tuvo representantes brillantísimos que realizaron trabajos de encumbrada categoría artística que pueden competir ventajosamente con las mejores muestras europeas.

Unos cuantos nombres escogidos al azar ponderan el auge de la miniatura americana; México presenta, entre otros, a Francisco Morales y José María Uriarte; Venezuela ostenta con orgullo a Juan Bautista Ugalde, afortunado

retratista de Bolívar, calificado por sus contemporáneos de el «titán de la miniatura», que alcanzó éxitos notables en Europa; el Ecuador, tierra de miniaturistas, señala, entre numerosos hombres ilustres, a José Sáez y Joaquín Pinto; Jean Phillippe Goulu la lleva a la Argentina, en donde una figura femenina de gran relieve, Luisa Sánchez de Arteaga, adelanta preciosa labor, sin olvidar a Antonio Somellera, en ciertos aspectos comparable con nuestro José María Espinosa; en el Brasil florece un miniaturista de dotes no comunes y de reputado prestigio: M. S. Gentil.

Creemos, sin embargo, que pocos países americanos pueden presentar como Colombia a la admiración del continente una nómina más numerosa de excelentes artistas que en diversos estilos y utilizando procedimientos diferentes produjeron en el curso del siglo XIX una obra copiosa, de incomparable valor documental y de evidente categoría estética; la época colonial señala entre nosotros la prehistoria de este arte, con algunos artistas geniales, como Joaquín Gutiérrez, por ejemplo, en quien el retrato-miniatura alcanza toda la pureza y exquisitez de los más refinados marfiles franceses; pero es en el siglo XIX, en la pobre, turbulenta y congestionada era republicana, cuando se depura y perfecciona este arte en manos de unos cuantos modestos dibujantes cuyas discretas vidas y laudable tarea deseamos destacar en estos apuntes.

▪ LA HERENCIA DE LOS MINIATURISTAS BOTÁNICOS

Este espléndido florecer de la miniatura colombiana en el siglo pasado encuentra sus orígenes en la ya ponderada labor de los pintores de la Expedición Botánica; el dibujo de plantas, en que se atendía por una parte a la exactitud científica y por otra a la perfección artística, la técnica misma empleada en las acuarelas, el culto de los detalles, la fidelidad objetiva, todo contribuyó a que el dibujo botánico derivara, naturalmente, hacia el retrato de reducidas dimensiones.

Y son precisamente los colaboradores de Mutis y los alumnos de la escuela que el sabio fundara anexa a la Expedición los primeros representantes de este arte entre nosotros.

Mariano Hinojosa, el quiteño a quien contratara el presidente de la Real Audiencia, don Estanislao Andino, en marzo de 1791, para que viniera a reunirse con sus compañeros que se encontraban ya trabajando en la *Flora de Bogotá*, es el primer miniaturista que aparece en los días de la Independencia. Nacido en Quito en 1776, frecuentó uno de los acreditados talleres de aquella ciudad hasta su viaje a Santafé en 1791; permaneció en la Expedición hasta su clausura definitiva en 1817, a pesar de la mala situación en que estuvieron los pintores del instituto después de la muerte de Mutis; el Gobierno resolvió en 1811 rebajar los sueldos, lo que ocasionó el retiro de algunos dibujantes y, como dice Sinforoso Mutis en memorial al virrey, «los que

permanecieron porque ya por sus años no podían tomar otra obligación, preferían siempre que se les proporcionara trabajar en su arte para los particulares».

Por decreto del 22 de noviembre de 1817 se suspendió el pago de los pintores y se les autorizó para buscar otro oficio. Hinojosa se dedicó entonces a la enseñanza del dibujo, contando entre sus discípulos al futuro historiador y miniaturista don José Manuel Groot; no conocemos obra ninguna del pincel de Hinojosa y sólo queda recuerdo de sus habilidades como pintor y de haber cultivado con éxito la aguada y la miniatura, siendo uno de los primeros que ensayaron la pintura al pastel.

Se ha dicho que Hinojosa estuvo condenado a muerte por patriota, lo que no es verosímil, pues lo encontramos en 1817, en los mismos días en que abandonaba su cargo en el Instituto Botánico, que conservó hasta entonces, declarando sobre la ninguna participación de Sinforoso Mutis en el movimiento revolucionario y sobre su fidelidad al rey.

Trabajan por aquella época en Bogotá dos miniaturistas de mérito sobre los cuales apenas poseemos datos muy incompletos: Francisco Antonio Mancera y Félix Sánchez; bogotanos probablemente, recibieron sus primeras lecciones de pintura en la escuela gratuita fundada por el sabio Mutis; más tarde, y debido sin duda a su habilidad y consagración, hicieron parte del grupo de dibujantes que adelantó la *Flora de Bogotá* bajo la dirección de Salvador Rizo, pues los encontramos en la nómina de oficiales pintores en 1809; por los sueldos que entonces tenían sabemos que Mancera era uno de los mejores dibujantes, pues

recibía 240 pesos anuales, en tanto que Sánchez sólo ganaba 160, y otros de los ayudantes 120.

Con motivo de la reducción de sueldos, Mancera y Sánchez se retiran de la Expedición, perdiéndose entonces toda huella de sus actividades. Es probable que se dedicaran a la pintura en Bogotá, aunque obras suyas sólo conocemos desde el año de 1820 en adelante. Sánchez es autor de una interesante miniatura del Libertador, fechada en 1820 (colección de don Ignacio Borda), y especialmente valiosa por referirse a una época particularmente pobre en documentos gráficos bolivarianos; en una diminuta lámina de marfil se encuentra la figura de Bolívar en traje militar, pintada a la acuarela y que por sus rasgos recuerda el retrato de Gil o la miniatura de Ugalde, bien diferentes por cierto de otras interpretaciones, la de Carmelo Fernández, por ejemplo, o el dibujo de Kepper; consideramos esta efigie del héroe, hasta hoy inédita y desconocida, como una de las más acertadas por su sencillez y ausencia de intención mistificadora; Félix Sánchez entra desde hoy en la nómina de intérpretes pictóricos del Libertador, con una pequeña y delicada obra que viene a enriquecer la muy numerosa y desconcertante iconografía bolivariana.

De Francisco Antonio Mancera quedan algunos marfiles pintados entre los años de 1820 y 1830; cuidadoso dibujante, minucioso y detallista era Mancera, como correspondía a sus iniciales disciplinas botánicas; empleó la técnica puntillística y supo dar gracia y distinción a las figuras femeninas y energía y vigor a las masculinas; muestra ejemplar de las primeras es el retrato de una dama desconocida que enriquece

la colección de don Jorge Cuervo y que trae a la memoria la divulgada miniatura anónima de doña Manuela Sáenz; entre las segundas se destacan el interesante retrato del general Santander y el de don Guillermo von Lansvergue (colección de don Luis Augusto Cuervo), así como el de don Eloy Zaldúa y Plaza, propiedad de don Guillermo Hernández de Alba.

Los retratos de Mancera poseen toda la graciosa ingenuidad que caracteriza la miniatura de aquella época, y muestran claramente hasta dónde se había emancipado el arte republicano de los cánones coloniales y cómo a la independencia política correspondía muy exactamente una independencia pictórica que destruyó total y definitivamente los moldes estéticos del coloniaje.

▪ DON PÍO DOMÍNGUEZ DEL CASTILLO

Aunque este rompimiento fue en tal forma vigoroso y eficiente que nada podemos encontrar en el arte del siglo XIX que se emparente con el de los tres siglos anteriores, es natural que existan puentes, vínculos de unión entre una y otra época; tal se manifiesta en la labor pictórica de uno de los miniaturistas de más fuerte personalidad de los primeros años del siglo XIX: el teniente coronel don Pío Domínguez del Castillo. De familia patricia, nació en Santafé el 11 de julio de 1780; siguió estudios en el Colegio de San Bartolomé y, a pesar de la tradición acentuadamente

realista de los suyos, se alistó en las filas revolucionarias después de los movimientos de 1810, prestando eficaces servicios como ingeniero y cosmógrafo; esta valerosa actitud le valió los sarcásticos comentarios de don Francisco Javier Caro en sus acres décimas:

Los Domínguez han quedado
porque sus padres murieron;
menos la ley que tuvieron
lo demás lo han heredado.
Esta ley es, bien mirado,
la ley del amor y unión
a la española nación;
y no la ley de insurgentes,
traidores, desobedientes,
como los más de ellos son.

Partidario entusiasta del general Antonio Nariño y centralista decidido, combatió contra las fuerzas de la Unión y se distinguió en la defensa de Bogotá en 1812 y 1813; en el combate del 5 de enero de este año, fue hecho prisionero, lo que causó profunda conmoción en la capital; poco después salió para Cartagena comisionado para organizar la centralización de las provincias; en 1814 fue nombrado director de la fábrica de pólvora de Cundinamarca y durante el año siguiente levantó los planos de las provincias de Tunja, Socorro y Pamplona, y dirigió luego la fortificación de varias plazas, luchando contra las tropas españolas.

A órdenes de Serviez combatió bravamente durante toda aquella desgraciada campaña del año de 1816, sin haber recibido remuneración económica de ninguna clase; después del desastre de Cáqueza, en el año citado, fue hecho prisionero por las fuerzas españolas.

En los primeros días de la República volvió al servicio activo y en 1824 desempeñaba un cargo en el segundo batallón de Bogotá. Empezó posteriormente algunas obras públicas, como el camino de Honda a Bogotá, y trazó los planos del cementerio de esta ciudad; murió a la avanzada edad de ochenta y un años, el 16 de marzo de 1861.

Don Pío Domínguez gozó de excepcionales condiciones como pintor y dibujante y es de lamentar que ocupaciones múltiples hubieran entretenido su tiempo impidiéndole adelantar una labor pictórica de mayor entidad; su profesión de ingeniero, que tan fecundamente orientó hacia la milicia y el servicio de la patria, apenas si le dejó algunos instantes de ocio que empleó inteligentemente en la confección de sus miniaturas de próceres y de personajes destacados de nuestra sociedad; no deja de extrañar, sin embargo, que su producción artística proceda, precisamente, de la época de mayor agitación política y más intenso servicio; porque del año de 1824 en adelante hasta el de su muerte nada conocemos salido de sus manos, a pesar de que durante aquel largo lapso estuvo tranquilamente consagrado a las tareas propias de su profesión.

Miniaturista de calidad excelente fue el coronel Domínguez del Castillo, cuyas obras nada tienen que envidiar a los mejores trabajos de José María Espinosa y Ramón Torres

Méndez. Emplea, como algunos de sus antecesores y casi todos sus contemporáneos, la técnica puntillística, aprovechando plenamente las calidades del marfil; sabe tratar con propiedad las expresiones, comunicándoles un vigor y una gracia insuperables; sus colores son suaves, de amables entonaciones cálidas, y los fondos adecuadamente dispuestos hacen contrastar gratamente las figuras.

En Pío Domínguez pueden observarse todavía algunos rasgos coloniales, lo que no es de extrañar, pues sus primeras obras fueron ejecutadas en plena Colonia; tal la graciosa imagen de doña María de los Remedios Aguilar (colección de don Luis Augusto Cuervo), la célebre «Cebollino», que con su belleza y donosura y sus singulares dotes para el canto, deleitó a los santafereños de fines del siglo XVIII, dejando honda huella en los anales del teatro capitalino. *El caballero desconocido* (colección de don Jorge Cuervo), posiblemente uno de los próceres del año 10, muestra ejemplarmente las aptitudes del pintor y pondera su habilidad como dibujante y retratista. El Museo Nacional conserva una valiosa colección de miniaturas de don Pío Domínguez, pequeñas obras maestras y preciosos documentos iconográficos: son los retratos de los próceres José María Arrubla, Antonio Villavicencio, José María García, Diego Fernando Gómez, Jorge Tadeo Lozano, don José María Portocarrero, el general José María Obando, el arzobispo don Juan Bautista Sacristán, el duque de York y Luis XVI.

Contemporáneo de Domínguez fue José Antonio de Rojas, que en Popayán frecuentó el taller del quiteño Pedro

Tello, y fue considerado en su época como uno de los más hábiles retratistas payaneses; se recuerdan sus miniaturas en marfil unánimemente elogiadas; desempeñó el cargo de director de la Imprenta de la Universidad hacia 1850; murió en su ciudad natal el 8 de noviembre de 1861.

▪ JAIME JOAQUÍN SANTIBÁÑEZ

Entre los pintores colombianos que florecieron en la primera mitad del siglo pasado se cuenta a don Jaime Joaquín Santibáñez, nacido en Cali en 1789 y muy celebrado por algunos de sus retratos y sus composiciones alegóricas. Es probable que hiciera sus estudios en Quito «por el colorido y la brillantez de fondos y figuras», como dice don Gustavo Arboleda en la sucinta noticia que del artista trae en su *Diccionario biográfico y genealógico del antiguo Cauca*. Santibáñez formó parte de los ejércitos patriotas después de la batalla de Boyacá y se dedicó luego por completo a su arte. En 1829, encontrándose en Cartago, hizo un acertado retrato del Libertador, tomado del natural, que fue muy apreciado; trabajó en Buga, para cuyo cementerio pintó un celebrado retablo que «representa con tal naturalidad el Calvario, que las golondrinas pretenden posarse en los árboles»; ejecutó también algunas composiciones religiosas como el *Ecce homo* que figuró en la exposición de 1871 y que mereció los más elogiosos comentarios de la crítica que estuvo a cargo de los señores Saturnino Vergara y Leonidas Scarpetta. Pintó numerosos retratos, de

los cuales son muestras ejemplares de su estilo los del franciscano José Ignacio Ortiz y el general Eusebio Borrero, pintado este último en 1845 (Museo Nacional).

Comentando Alberto Urdaneta el retrato de Bolívar que considera como «uno de los estudios más concienzudos que hemos visto, y que más verdadero entusiasmo boliviano demuestra en su autor», hace el siguiente juicio crítico de Santibáñez:

Hasta mediados del siglo figuró como pintor activo, gran productor, si mediano como compositor, fecundo como artista intrínseco en el sentimiento; defectuoso en su dibujo, como en el modelado de sus obras, aunque concienzudo en la totalidad de los detalles; ignorante completamente de las facilidades que suministra el estudio de los maestros para las grandes composiciones, y sin duda alguna por no haber visto obras de los grandes pintores, aunque poseedor de las condiciones que, educadas debidamente, dan por resultado los mejores artistas; subyugado, sin embargo de lo dicho, por la inspiración de los artistas franceses que en el segundo cuarto del siglo detenidamente se ocuparon de las glorias de Bonaparte; imbuido en las lecturas extranjeras, que si por un lado educan al dibujante por otro nada dicen al colorista, poco al patriota, y nada nuevo al que quiere buscar inspiraciones artísticas para el sentimiento, el señor doctor Joaquín de Santibáñez, caleño, que hasta 1848, época en que según entendemos murió, pintó infinidad de cuadros de toda clase, muy especialmente religiosos, y trae muchos retratos inspirados por el vértigo que produjo Bolívar en sus contemporáneos.

Como hábil miniaturista fue conocido el señor Santibáñez en su tiempo, y los críticos de la exposición de 1871, al comentar algunas de las miniaturas presentadas al certamen, manifiestan su satisfacción considerando que «sí hay quien conserve este género de pintura olvidado ya por lo difícil de su procedimiento y que creíamos muerto con la desaparición de uno de sus mejores mantenedores, el virtuoso artista señor J. J. Santibáñez». No debió de ser escasa, pues, la producción miniaturística de Santibáñez cuando, desaparecido ya, mereció tan elogioso recuerdo de los señores Vergara y Scarpetta; sólo conocemos dos miniaturas de su pincel: el retrato de don Pedro J. de Iragorri (propiedad de don Jorge Obando Lombana), sin duda alguna su mejor obra, y el retrato del arzobispo Mosquera, que guarda el Museo del Seminario Conciliar de Bogotá; no es en realidad una de las mejores muestras de este género, aunque está bien concebida y esmeradamente ejecutada; viene a enriquecer la ya numerosa iconografía del eminente prelado payanés.

▪ EL ABANDERADO DON JOSÉ MARÍA ESPINOSA

Príncipe de los miniaturistas colombianos mereció llamarse el abanderado de Nariño, don José María Espinosa Prieto, por lo numerosa y fecunda su obra, por sus singulares méritos artísticos, por el imponderable valor documental e

histórico de sus marfiles en que dejó imágenes perdurables de las primeras figuras de la patria; retratista el más afortunado del Libertador, intérprete sagaz de la sociedad colombiana, dibujante de méritos indiscutibles, no sólo portó con heroica ardentía la bandera de los ejércitos patriotas en los días aciagos de la Patria Boba, sino que supo llevar altivamente la bandera del arte nacional durante gran parte del siglo XIX; patriota esclarecido, artista por mil títulos insigne, maestro de juventudes y por sobre todo ciudadano ejemplar, Espinosa pasó casi inadvertido durante su vida, laborando calladamente a la sombra acogedora de su hogar, y casi olvidado ha sido después de su muerte; ya en sus días lo lamentaba don José Caicedo Rojas:

¡Ni una sola voz se alzó en la tumba abierta para recibir sus despojos, que le dijera *requiescat in pace!* ¡En esta tierra clásica de los discursos y de las peroratas no hubo un orador para Espinosa!

Nació Espinosa en Bogotá, de distinguida familia emparentada con miembros ilustres de la aristocracia criolla; escasas fueron las oportunidades de educarse que tuvo, pues cuando apenas contaba catorce años estalló la revolución del 20 de julio de 1810 en la que tomó parte activa, a pesar de su corta edad, y desde entonces hasta el año de la victoria (1819) transcurrió su vida en medio de las agitaciones de la guerra civil y de las zozobras permanentes de la persecución de que eran víctimas todos los patriotas; este período de la vida del artista, narrado magistralmente en sus deliciosas *Memorias de un abanderado* que, guiado

por sus recuerdos, redactó don José Caicedo Rojas, nos presenta a Espinosa como un verdadero prócer de la Independencia: valiente, temerario en ocasiones, leal a su causa y sobre todo a su preclaro general don Antonio Nariño, a quien sirvió con lealtad y entusiasmo sin límites, deseando conservar siempre el título de «Abanderado de Nariño» que él consideraba más honroso que los demás grados alcanzados en las campañas de 1813 a 1816; como cadete se incorpora en los ejércitos centralistas el 30 de mayo de 1811 y, después de servir dos años, recibe el grado de alférez y lucha bravamente a órdenes de Nariño en la campaña del sur, distinguiéndose en las acciones de Alto Palacé, Calibío, Juanambú, Tasines y Pasto, El Palo y Cuchilla del Tambo, en donde fue tomado prisionero en compañía de otros eminentes patriotas; altivamente soporta los tristes días de prisión, sin una queja ni la menor sombra de claudicación, firme en sus ideales libertarios aun en los instantes de mayor confusión y desamparo; confinado en La Plata, recorre las ásperas tierras del Cauca, desciende al Magdalena, se fuga de la cárcel de San Agustín a cuya prodigiosa civilización prehistórica dedica un efusivo recuerdo en sus *Memorias*; vive la tremenda existencia del perseguido, acosado por los españoles, viendo cómo sus compañeros de luchas y de sufrimientos son fusilados y ahorcados; busca abrigo en la selva, compartiendo el pan con los indios o con desterrados que como él huyen de la furia pacificadora.

En aquellos años terribles y en medio de las vicisitudes de su agitada vida, Espinosa practica siempre que puede el dibujo y la pintura, por los cuales tiene decidida vocación;

es emocionante representarnos a este soldado que no ha dejado de ser un niño, con su barrita de tinta china amorosamente conservada y un improvisado pincel de esparto o de pelo de cabra, caricaturizando a sus compañeros de prisión, tomando un rápido bosquejo de algún pintoresco personaje o copiando en hojas de papel florete la imagen de San Emigdio, patrono contra los temblores; la naturaleza agresiva en que vive y el múltiple paisaje del sur nutren su espíritu y estimulan su sensibilidad de pintor; no pierde ocasión de aprender algo nuevo en su arte y aun en la prisión conoce de su carcelero el uso y la preparación de los colores empleados en los afamados barnices de Pasto.

En sus ya citadas *Memorias* nos dejó Espinosa una animada pintura de las campañas del sur, en donde se encuentran agudas observaciones sobre las costumbres de la Patria Boba y atinados conceptos sobre los sucesos políticos; nos describe con ardor y entusiasmo las batallas que luego dejaría en cuadros del más vivo interés documental; alcanza en ocasiones altas calidades líricas, como cuando recuerda a sus compañeros ausentes o relata aquella escena de *Coral*, el perro que parece custodiando la tumba de su amo, muerto en campaña; es un espíritu ágil que capta rápidamente todos los matices del paisaje, de la emoción y del sentimiento; posee además un corazón generoso y agradecido; evoca con honda gratitud a todos aquellos que le sirvieron en las horas de dolor y es justo también con quienes han faltado a su palabra, o a sus deberes; pero no hay amargura en sus palabras, ni aun refiriéndose a sus perseguidores, a quienes imparcialmente juzga; hay también

en Espinosa un humorista que sabe ver el aspecto ridículo o grotesco de cosas y personajes, lo que luego traduciría en sus estupendas caricaturas; aun en medio de las penas se muestra regocijado y optimista y sabe responder el agravio o el desdén con fina ironía; a unos representantes que no habían dado su aprobación al proyecto de comprar su retrato de Bolívar por mil pesos, les preguntó en cuánto lo habían puesto; «no se puso porque es muy caro», respondieron; «cuanto más vale un retrato son cien pesos»; entonces les dijeron que eso sería el de un representante, ¡pero no el del Libertador!...

Muy cerca ya de la hora triunfal de Boyacá, y acogéndose al indulto general, regresó Espinosa a Bogotá dedicándose por completo al cultivo de su arte; no participa en las muchas guerras civiles de aquella época, pues fue siempre enemigo de ellas:

En cuanto a mí —escribe— me queda la gran satisfacción de no haber derramado sangre de hermanos, si se exceptúa el corto período de guerra civil que siguió a la revolución de 1810 entre centralistas y federalistas; siempre he combatido contra los enemigos nacionales, jamás contra mis compatriotas; por eso he preferido el modesto título de *Abanderado de Nariño* a todos los pomposos grados y empleos con que el Gobierno de mi país hubiera recompensado mis hazañas en las guerras civiles que han ensangrentado, empobrecido y desacreditado a nuestra tierra.

Firmemente decide Espinosa consagrarse a la pintura y rehúsa los halagadores ofrecimientos que le hacen para que continúe en el ejército; el general Joaquín París, su antiguo compañero de armas, le comunica que pronto será expedido el decreto en que se le nombra capitán:

Le di las gracias —dice Espinosa— pero le manifesté que estaba dispuesto a dejar el servicio, porque mi salud se hallaba quebrantada y quería retirarme a vivir de mi trabajo. Él me instó a que desistiese de esta idea que me haría truncar mi carrera; pero yo le dije que ya veía libre a mi patria, por la cual había hecho sacrificios y peleado para defenderla, y que otros debían continuar sirviéndola. Y en efecto, llevé a cabo mi propósito consagrándome desde entonces a mi profesión de pintor y retratista, y en mis últimos años he hecho los cuadros al óleo de todas las batallas campales en que me hallé y los retratos de muchos próceres y jefes de la guerra de la Independencia.

Desde los días de la fundación de la República hasta el año de 1883 en que murió, a la avanzada edad de ochenta y seis años, fue José María Espinosa la figura central de la pintura colombiana y el más querido y admirado de nuestros artistas. Por su taller desfilaron casi todos los hombres de alguna significación política, religiosa o social de la capital y no hubo exposición en que no figuraran ostentando los primeros premios sus óleos, sus dibujos y miniaturas. Sin otro maestro que su propio esfuerzo y su ejemplar consagración, logró Espinosa realizar una de las obras más personales y valiosas de la pintura americana del siglo XIX; la única oportunidad cultural de su vida fue malograda por la política; el

Libertador le ofreció un viaje a Italia que hubiera sido una redención para el artista; dejemos la palabra a Espinosa, que nos relata así su conversación con el héroe:

A otro rato me preguntó si quería ir a Italia a ver las obras de los grandes artistas; le manifesté que sí, y entonces me dijo: Se irá usted con el señor Gual; el Gobierno le costeará el viaje y todo lo necesario; con que usted reciba algunas lecciones de uno de los pintores más afamados, tiene para venir a poner su escuela. Le di las gracias, agregando que prepararía mi viaje. Ya me soñaba yo en Roma, lleno de admiración y entusiasmo, viendo y estudiando los prodigios del arte; pero sucedió la conspiración contra la vida del Libertador y se acabó todo.

Vida ejemplar fue la de Espinosa, vida modesta y fecunda, de agitada juventud en servicio de la patria, de sosegada madurez transcurrida en la creación artística y de plácida y grata ancianidad que le permitió decir ya en sus días postreros: «Sin ambición ni pretensiones de ninguna especie he pasado hasta hoy mi vida tranquila, o por lo menos exenta de remordimientos, consagrado a un trabajo pacífico y haciendo votos por la prosperidad y engrandecimiento de mi patria».

En los ochenta y seis años de su vida tuvo Espinosa oportunidad de cultivar todos los géneros pictóricos, de intentar innumerables ensayos y de dejar una obra múltiple y variada, y, naturalmente, desigual en méritos e importancia.

Se inicia Espinosa con caricaturas, para lo cual estaba muy bien dotado, pues, como lo hemos dicho, sabía ver el aspecto ridículo o grotesco de cosas y personajes y

traducirlo al papel con sobra de gracia y picardía; las caricaturas de tipos pintorescos de los primeros días de la República, que conserva el doctor Eduardo Santos, constituyen auténticos cuadros de costumbres, del más depurado realismo. Por la sencillez y sobriedad de sus líneas, la casi mágica capacidad de captar los rasgos característicos y la fuerza expresiva de los rostros, Espinosa debe figurar entre los más sabios dibujantes colombianos, al lado de aquel coloso del

dibujo que fue Gregorio Vásquez. Pintó también Espinosa numerosos retratos al óleo y dejó visiones diversas del Libertador, de tan excelente calidad que una de ellas sirvió, con el perfil famoso de Roulin, al insigne Tenerani para la concepción de su magistral estatua del héroe; tan intensamente impresionó el retrato del Libertador al general Mosquera, que justamente propuso fuera llamado *El Bolívar de Espinosa*.

Pero es en la miniatura en donde nuestro artista alcanza más alta valoración; con delicadeza y precisión exquisitas manejó la acuarela sobre marfil, produciendo una obra tan rica en número y calidad como es difícil hallar otra en la pintura hispanoamericana; no sólo son retratos, sino cuadros de costumbres, escenas callejeras, paisajes, lo que Espinosa trasladó en pequeñas dimensiones a la delgada lámina de marfil; empleó la acuarela con habilidad y limpieza, ya por el primitivo método del puntilleo, pero preferentemente a libre pincelada; en superficies de un centímetro cuadrado lograba dar la expresión deseada, consiguiendo pequeñas obras maestras que asombran por su

perfección y su gracia. Diversas *maneras* pueden apreciarse en la labor miniaturística de Espinosa que es naturalmente desigual, debido a lo numeroso de su obra y al hecho de haber sido ejecutada a través de medio siglo; no es aventurado calcular los marfiles de Espinosa en varios centenares, siendo muy abundantes los firmados por el artista y aquellos que, anónimos, acusan claramente su estilo. En retratos de personajes notables, y particularmente en los de próceres y altas dignidades políticas y eclesiásticas, puso Espinosa todo su esmero y atención; no así en retratos hechos de encargo para satisfacer la vanidad de alguna familia, en los cuales se observan, con frecuencia, defectos de dibujo y composición y fallas del colorido; la clientela era tan abundante y tan múltiples los pedidos, que el artista no tenía tiempo para cuidar excesivamente su aplicación en todos los casos. En el primer grupo pueden catalogarse las obras maestras del pintor en las que se manifiesta como un miniaturista de escuela, de excepcionales capacidades; son los diversos retratos del Libertador ejecutados con el esmero que le inspiraba su admiración por el padre de la patria que tan amablemente lo acogió y supo estimularlo. No hay, sin embargo, mistificación ninguna en estos retratos ni deseo de adulación o lisonja; muy por el contrario, en algunos de ellos y de los más característicos, el de la colección Pardo, por ejemplo, aparece Bolívar francamente feo, llevando en su rostro las huellas de padecimientos y desengaños incontables que agriaron su carácter, minaron su salud y precipitaron su trágico fin. Bolívar aparece aquí en toda su humana desnudez espiritual, a pesar del brillante

uniforme y el marcial aspecto; no olvidemos que es el hombre de 1828 y no el arrogante triunfador de Boyacá.

Entre estas miniaturas de primera categoría se encuentran las varias interpretaciones del general Santander (colecciones del doctor Eduardo Santos, de don Luis Augusto Cuervo y de don Pablo Argáez), muestras las más notables de la iconografía santanderina; los retratos del mariscal Sucre (colecciones de don Mario Espinosa y la familia Cantillo O'Leary) y los valiosos marfiles de propiedad del Museo Nacional que completan la iconografía patria. En figuras femeninas dejó Espinosa ejemplares espléndidos en que el delicado tratamiento de ropajes y adornos, la gracia de los rostros y la suavidad del colorido, forman un encantador conjunto; tal es el retrato de doña María Jesús Restrepo Montoya (propiedad de doña Teresa Tanco de Herrera) y la *Dama desconocida* de la colección de don Jorge Cuervo. Entre los cuadros de costumbres, menos numerosos ciertamente que los retratos, es digna de mencionarse, por la asombrosa precisión de los detalles y su valor documental, *La administración del padre Margallo*, muy admirada en la exposición de 1841, y perteneciente hoy a don Guillermo Hernández de Alba.

La desigualdad a que antes aludimos en la producción de Espinosa se debe en buena parte a que varios de sus hijos ensayaron también este género, siendo auxiliados por su padre en el dibujo y la distribución de los colores; debe anotarse, además, que personas inescrupulosas han firmado antiguas y mediocres miniaturas con las iniciales, y aun con el nombre de Espinosa, dando lugar a equivocaciones.

Curiosas y divertidas eran las dificultades del retratista del siglo pasado, que Espinosa relata con sobra de humor en carta dirigida a don José María Quijano Otero en 1878:

«Tuve que estudiar mucho el carácter de las personas, particularmente el de las señoritas. Jamás logré hacer un retrato de una persona del bello sexo sin que la víspera no hubiera estado indispuesta; al día siguiente, cuando yo iba a comenzar a trabajar se presentaba la señorita llena de adornos, con los que casi siempre cubría o desfiguraba la naturaleza, que es lo mejor y lo que debía imitar. Enseguida entraba la señora madre y me saludaba con la consabida cláusula de la indisposición de la señorita. “Espinosa”, me decía, “Mariquita está hoy muy descolorida, porque anoche estuvo enferma de los nervios”. Yo ya sabía con esta indicación que debía ponerla con un color de rosa. Entre tanto, la señorita procuraba adivinar por cuál facción empezaría yo; si creía que me dirigía a los ojos, comenzaba a abrirlos o a adormecerlos, según le parecía que le quedaban más hermosos; si comprendía que estaba en la boca, eran mayores los apuros: ya ocultaba la mitad de los labios, o si no fingía una sonrisa que, como era natural, la desfiguraba también; por consiguiente yo tenía que engañarla, y cuando estaba imitando los ojos le decía que estaba en la boca, para que los tuviera quietos; y a la inversa, cuando estaba en la boca, para que no me perjudicara con los gestos. Si me recordaba que no le hiciera favor, me esmeraba en hacérselo: porque era lo que ella más deseaba; como me lo había enseñado la experiencia —y en esto eran lo mismo los hombres—. Hay muchos hombres que también flaquean por la vanidad.

Una vez estudiaba yo la postura que le convenía a un viejo y él me dijo: “¿No le parece a usted que yo tengo unos ojos muy pícaros?”. Pero la pregunta que me hacían casi todos era: ¿Qué le parece a usted mi fisonomía? Yo les contestaba según lo que conocía que ellos querían: a uno le dije que tenía cara de héroe y se puso muy alegre. Los retratos que sí me gustaban eran los de los muertos. El día que iba a hacer alguno de estos, cada uno de los dolientes me hacía una explicación diferente del colorido y demás. Tenía que ponerme a trabajar sin dilación; porque si lo iba a entregar cuando ya les hubiera pasado la pesadumbre, no lo querían admitir aunque estuviera idéntico».

▪ RAMÓN TORRES MÉNDEZ

Contemporáneo de Espinosa, y no menos admirable en este arte de la miniatura, fue el bogotano don Ramón Torres Méndez, nacido en la capital el 29 de agosto de 1809; autodidacto, como lo debían ser todos los artistas de su tiempo, pues escaseaban los maestros y en los colegios —lo dice don Juan Francisco Ortiz— «una clase de dibujo lineal hubiera sido un fenómeno», se formó en la brega diaria, a fuerza de constancia y observación, llegando a ser uno de los más vigorosos y originales pintores colombianos del siglo XIX. Muy joven todavía, y debiendo subvenir a las necesidades de su familia, se emplea en el establecimiento litográfico de los señores Fox y Stoakes, donde tiene oportunidad de ver una preciosa miniatura

inglesa que le señala el derrotero; sabe de los éxitos de Pío Domínguez y de Espinosa y, renunciando al cargo, decide dedicarse de lleno a la pintura;

Careciendo en absoluto de marfiles, de pinceles y colores — escribe don José Belver — y siendo muy difícil conseguirlos en aquel tiempo, su padre indagó, buscó, se afanó, hasta que halló una caja de colores que pudo suplir las primeras necesidades; pero los marfiles no pudieron conseguirse, y don Eugenio Torres, hombre industrioso, que no sabía detenerse ante ningún obstáculo, tomó unas bolas de truco y aserrándolas, proporcionó a su hijo cuantas planchas de marfil le fueron menester.

Se inicia, pues, en este arte adquiriendo cada día mayor habilidad y nuevos éxitos, convirtiéndose en el émulo del abanderado Espinosa; toma parte en 1830 en la defensa de Bogotá, atacada por las fuerzas venezolanas, y recibe un lanzazo en la batalla del Santuario, sin graves consecuencias por fortuna. Viaja por algunas de las provincias colombianas en cumplimiento de una comisión oficial, lo que le proporciona una visión de los tipos, paisajes y costumbres que luego debía interpretar sagazmente en sus renombrados cuadros de *Costumbres granadinas*, publicados en 1851 en la litografía de los hermanos Martínez; debe rechazar un gentil ofrecimiento del barón Gross, que lo invita a viajar con él a Francia y a perfeccionar su arte en las academias europeas; su vida transcurre discreta y modestamente en medio de sus tareas artísticas y sus labores pedagógicas, como profesor de dibujo en varios colegios y secretario de la Academia de Dibujo y Pintura fundada en 1846; organiza un incipiente museo de

arte, y participa en las varias exposiciones con que se celebran las fiestas patrias, hasta su muerte ocurrida en 1885, en plena contienda civil, y sin que, a semejanza de su compañero Espinosa, ni una sola voz lamentara su final partida.

Hasta el presente Ramón Torres Méndez ha sido considerado como pintor religioso, como retratista y como costumbrista, debiendo a la explotación de este género su mayor gloria y el puesto de honor que ocupa en la historia de la pintura nacional. Realmente, Torres tuvo la fortuna de romper la tradición artística en cuanto se refería a la exclusiva interpretación de motivos exóticos y a la copia fiel del arte europeo, y supo adivinar una rica fuente de inspiración, inédita hasta entonces: su propio mundo, el de todos los días, el que lo rodeaba y envolvía con su aparente vulgaridad y rudeza; el mundo de los campesinos y de los indios, el de los *cachifos* y las sirvientas, el de los *cachacos* emperejilados y las acicaladas damas; el mundo que nadie había sabido ver debido quizás a su excesiva proximidad. Torres era un espíritu picaresco y supo captar las imágenes de la ciudad con sobra de malicia y de intención. Nada se escapó a su pupila atenta: sus cuadros de costumbres son el *film* de esta Santafé medio india y medio española, medio civilizada y medio salvaje, tan llena de contradicciones, de absurdos y de encantos. Fue Torres Méndez el pintor de su ciudad, su más agudo intérprete, el primero que supo comprenderla y traducirla en el papel, creando, tal vez sin quererlo, un arte auténticamente nacional.

Como miniaturista, Ramón Torres ocupa con José María Espinosa uno de los primeros puestos en la pintura

colombiana del siglo XIX; su obra, inferior en número a la del Abanderado, no le cede en habilidad técnica ni en perfección pictórica; más de un centenar de marfiles pintó entre los años de 1825 y 1840, habiéndose consagrado desde esta fecha a la pintura al óleo y al dibujo costumbrista. Son sus miniaturas obras de juventud pero que denotan bien a las claras sus capacidades de estupendo retratista y hábil observador; se nos antoja que las miniaturas de Torres Méndez están concebidas y ejecutadas al estilo de grandes composiciones al óleo, por el vigor de las fisonomías, la fuerza expresiva y el hondo carácter que las anima; carecen de la dulzura y suavidad propias de los marfiles miniados que afeminan un poco los rostros masculinos y acentúan en las figuras de mujeres su natural ternura y placidez; el rasgo predominante en los retratos de Torres Méndez es el carácter que nimba la imagen toda, dotándola de una fuerza interior a la que no es posible sustraerse. Esta calidad se encuentra en toda la producción del artista, pero, naturalmente, es más vigorosa en los retratos masculinos; obsérvese, si no, la noble, serena y valiente fisonomía de don Pedro Gual (colección de don Luis Augusto Cuervo), obra maestra del arte de la miniatura colombiana, vivo documento que por sí solo ilustra la personalidad del canciller insigne de la Gran Colombia; plenos de vigor son, asimismo, los retratos de don Pablo Agustín Calderón (propiedad de don Pablo García de la Parra) y el de don José Belver (colección de don Jorge Cuervo). Merecen recordarse igualmente entre los marfiles de Torres Méndez los retratos de don Gerardo Arrubla y doña María

Luisa Quevedo de Arrubla (propiedad del doctor Gerardo Arrubla) y los de personajes desconocidos que guarda el Museo de Bellas Artes.

Trabajaron también la miniatura las hijas de Torres Méndez, Adelaida y Clementina Torres Medina, que supieron aprovechar las enseñanzas de su padre y merecieron de los críticos de su tiempo elogiosos comentarios. En el *Almanaque de Bogotá y guía de forasteros para 1867*, publicado por José María Vergara y Vergara y José Benito Gaitán, figura la señorita Adelaida Torres como iluminadora de retratos; corresponde a las hijas del gran costumbrista bogotano el mérito de haber sido las iniciadoras de la pintura femenina en Colombia, que ya tuvo sus antecedentes ilustres en la hija de Gregorio Vásquez y que en nuestros días está representada por un grupo de distinguidísimas artistas.

Entre las damas que cultivaron la miniatura a mediados del siglo pasado figura también doña Juliana Torres, hija de Camilo Torres, el egregio mártir payanés; no ha llegado a nuestro conocimiento ninguna obra de sus manos, pero sabemos de sus aficiones por la nota necrológica aparecida en *La Opinión* del 23 de octubre de 1901, que dice: «Doña Juliana era artista distinguida. En el año de 1840 hizo dos preciosas miniaturas de Bolívar, la una se conserva en Bogotá, y la otra fue llevada a Europa por el entonces auditor de la delegación apostólica, señor Valenzi».

▪ DON JOSÉ MANUEL GROOT

Venerable en los anales de la cultura nacional es el nombre del bogotano don José Manuel Groot (1800-1878), historiador de reputado prestigio, autor de la *Historia eclesiástica y civil de la Nueva Granada*, escritor costumbrista que a la par de Vergara y Vergara, Eugenio Díaz, Ricardo Silva y José David Guarín, creara uno de los géneros literarios más auténticamente colombianos y de más acentuado sabor terrígeno; vigoroso polemista, defensor ardiente de los dogmas católicos, vapuleador contumaz de herejes, apóstatas y ateos de todo pelaje, erudito y disertador contradictor de Ernest Renan, cuya *Vida de Jesús* intenta refutar en original estudio; cronista y crítico de arte, primer biógrafo de Gregorio Vásquez y decidido admirador del maestro santafereño a quien hábilmente copia; retratista, pintor de costumbres y miniaturista; en todos los campos espigó el inquieto señor Groot, dejando muestras de sus capacidades múltiples y de su insaciable curiosidad.

Correspóndenos tan sólo recordar algunos aspectos del artista que indudablemente hubo en él, y en particular del miniaturista.

Ya desde su infancia manifestó el señor Groot sus aficiones artísticas frecuentando el taller de Mariano Hinojosa, quien seguramente lo inició en el arte de la miniatura, y luego el de Pedro José Figueroa, pintor religioso, retratista de algún mérito, uno de los iniciadores de la pintura en el siglo XIX, cuyos hijos, Miguel, Celestino y Santos Figueroa supieron continuar la tradición santafereña que

tan brillantemente ilustraron los maestros del mismo apellido, y muy posiblemente sus antecesores en la Santafé del siglo XVII.

El género preferido por el señor Groot fue el costumbrista, como que en él se armonizaron adecuadamente la habilidad literaria y la pericia pictórica en la interpretación de la vida popular; demasiado vigor poseían los tipos de nuestro pueblo, y gran fuerza expresiva la vida cotidiana de la mestiza Santafé de principios del siglo, para no inspirar a quien en sus venas llevaba sangre holandesa; de su labor literaria quedan cuadros deliciosos en donde aparecen en toda su vivacidad y colorido las pintorescas costumbres sabaneras y los característicos tipos bogotanos. De menor entidad fue en este género su producción artística, y es de sentir que las múltiples ocupaciones del señor Groot le hubiesen impedido acometer una obra que fácilmente competiría con la de Torres Méndez; algo semejante puede afirmarse de los otros géneros: el religioso, el retrato, la miniatura, de los que dejó muestras apreciables pero en muy escaso número; copió con acierto y cariño algunos de los lienzos capitales de Vásquez Ceballos y estudió la vida y la obra del santafereño con tan sagaz criterio, que muchos de sus juicios críticos tienen plena vigencia en la actualidad.

Atento observador, paciente en sus labores, escrupuloso en la escogencia de los motivos y amigo de los pormenores, el señor Groot poseía innatas condiciones para el arte de la miniatura; infortunadamente, su continuada brega periodística, la ponderosa labor que sus

estudios históricos le impusieron, y su afán polémico, no le permitieron consagrarse de lleno a la pintura.

Los pocos marfiles que de su pincel se conservan acusan delicadeza y buen gusto, aunque no tienen el vigor de los de Torres Méndez ni la gracia de los de Espinosa; entre las mejores obras del pintor deben mencionarse los retratos de su esposa y de su hija (propiedad de la familia Rivas Groot), los de don Ignacio, don Justo y don José de Castro (propiedad de don Tadeo de Castro) y el del general Juan José Neira (propiedad de doña Isabel Vélez de Child), uno de sus mayores aciertos. Dejó también varios retratos de miembros de la Compañía de Jesús, ejecutados en tonos fríos, grises y verdes, que recuerdan los lienzos del siglo XVIII.

Las hijas del señor Groot, doña Rosa y doña Dolores, ensayaron también la miniatura sobre marfil, dejando piezas delicadas, de cuidadoso dibujo y acertado colorido, en donde pueden observarse dos de las más vigorosas tendencias de la época: el romanticismo y el gusto por el arte francés, personificado este último en la neoclásica figura de Ingres.

▪ EL APOORTE EXTRANJERO

NO FUE COLOMBIA, durante el siglo XIX, tan favorecida por la visita de artistas extranjeros como lo fueron otros de los países americanos en los cuales la presencia de pintores, escultores y arquitectos, deseosos de *descubrir* estas incógnitas tierras, señala hitos capitales en la evolución de su cultura. Es cierto que a principios del siglo Humboldt y Bonpland remueven un poco la quieta vida intelectual capitalina y tienen oportunidad de admirar y estimular a los pintores de la Expedición Botánica y de señalar a la admiración del mundo la obra adelantada por ellos.

Huérfanos de adecuada orientación estética, de maestros inteligentes y del auxilio poderoso de libros y viajes, estuvieron por lo general los pintores colombianos de la era republicana, lo que hace más meritoria aún su tarea pictórica y exalta sus innegables capacidades. Como los maestros coloniales, los del siglo XIX fueron auténticos autodidactos cuyo único maestro eficaz fue la naturaleza misma, y sólo contaron con la sana emulación que estimularon las exposiciones de industria y arte, inauguradas

en 1843, y con el apoyo entusiasta de unos cuantos fervorosos mecenas.

No fueron figuras de primer orden en las bellas artes las llegadas a Bogotá a mediados del siglo; no contamos, como Chile y la Argentina, con un Raymond Monvoisin ni con un Johann Moritz Rugendas; nuestras escuelas de artes no tuvieron, como la Academia Mexicana de San Carlos, diestros dirigentes que orientasen las inquietudes de las generaciones nuevas; tan sólo unos pocos pintores alcanzaron la capital colombiana, y se cuidaron más de aprovechar los valiosos elementos de nuestro medio que de difundir sus conocimientos y apreciar la labor de nuestros artistas.

Algunos nombres ilustres, los más de ellos desconocidos, aparecen, sin embargo, en la historia de la pintura nacional. François Desiré Roulin, naturalista francés contratado por el Gobierno en 1822, trazó en prodigioso perfil la efigie del Libertador, una de las más certeras e inspiradas, que con el Bolívar de Espinosa sirvió a Tenerani en la concepción de su admirable estatua.

Curiosas muestras de las costumbres y el paisaje colombianos se encuentran en los dibujos de diversos autores que ilustran las narraciones de los viajeros que por entonces visitaron el país; relaciones sabrosas, de rico contenido, aunque no siempre bien intencionadas, que constituyen vivos documentos para la historia republicana. M. André, Auguste Le Moyne, Mollien, Holton, Stewart, entre otros muchos, dejaron en sus memorias una visión directa de la Colombia del siglo XIX del más apasionante interés.

Entre los pintores europeos que llegaron por entonces al país figura un alemán, Albert Berg de Schiwering, que debía captar en sus telas la naturaleza tropical, con destino a una colección del barón de Humboldt; nada más sabemos de este precursor del paisaje colombiano, ni de su obra, quizás irremisiblemente perdida.

A mediados del siglo exponen en Bogotá el alemán Agen, muy celebrado por la crítica contemporánea, el francés León Gauthier y el norteamericano Alfredo J. Gustin, a quien debemos uno de los pocos dibujos originales de la ermita de El Humilladero.

En la historia de la miniatura colombiana sobresalen tres nombres de pintores europeos que no podemos olvidar: los de los italianos Antonio Meucci y Emigdio Conti, y el del inglés Edward W. Mark.

En su erudito ensayo sobre la iconografía bolivariana, escribe Alberto Urdaneta, a quien debemos la primera noticia sobre Meucci:

No brillaban por aquel entonces las artes plásticas en estos países entregados a las glorias de Belona, y nada conocemos de la biografía y estudios artísticos del italiano Meucci, e ignoramos cuándo y por qué vino a la Gran Colombia. Si hemos de juzgar por las obras que nos legó, no debió ser notable miniaturista, aunque sí artista de corazón, puesto que con ahínco y cariño reprodujo muchas veces la imagen del Libertador. Sabemos que Meucci abandonó a Bogotá herido por las sarcásticas cuanto severas y justas críticas del ya célebre miniaturista don José María Espinosa. A Meucci debemos un perfil de Bolívar, que si carece de la idealización artística que

supieron darle David, Roulin y Tenerani, es sin embargo un retrato que manifiesta más los caracteres del tipo que representa, adolorido por los desengaños, enfermo de cuerpo y palpitante el espíritu al recuerdo de sus gloriosos hechos y al fuego de sus eximias virtudes. De muchos de los perfiles en miniatura de Bolívar, medio el más económico en aquella época al mismo tiempo que el más artístico para conservar la imagen de quien se amaba, fue dibujante y activo reproductor el artista Meucci. Tenemos noticia de muchas de estas miniaturas y varias de ellas conocemos. No podemos asegurar si en estas últimas se halla la que fue tomada del natural; pero la que nos ha sido franqueada por el señor D. J. G. Rivas es una de las que más llaman la atención. Tiene esta miniatura cualidades notables en el modelado, aunque el dibujo no es perfecto.

Antonio Meucci llegó a Cartagena a principios de agosto de 1830 procedente de Kingston, según lo dice el anuncio aparecido en *El Registro Oficial* del Magdalena en donde ofrece sus servicios como retratista y avisa que permanecerá pocas semanas en la ciudad. Había nacido en Roma y estudiado posiblemente en alguna de las academias italianas, dedicándose por completo a la miniatura, de la que dejó no pocas muestras en América. De Cartagena pasó a Medellín y luego a Rionegro, donde lo encontramos a mediados de 1831 entregado a su arte; en estas ciudades pinta, entre otros retratos, el de don José María Montoya (propiedad de don José María Restrepo Sáenz) y el de la señora Nepomucena Mejía Bernal, que perteneció a don Eduardo Posada; es probable que hubiera venido más tarde a Bogotá, pues no de otra manera serían explicables los disgustos con Espinosa a que alude Urdaneta, pero no

conocemos obra ninguna de su pincel fechada en la capital; sin embargo, el retrato de doña Ana Herrera de Narváez, que figuró en la exposición de 1886, fue seguramente ejecutado en Bogotá. *El Telégrafo* de Lima anuncia la llegada de Meucci a esa ciudad en el año de 1833; sabemos que en la capital peruana ejecutó varios trabajos, pero de allí en adelante perdemos sus huellas, ignorándose si regresó a su patria o murió en América.

Numerosos marfiles hemos visto que, aunque sin firma, acusan el estilo peculiar del italiano; entre los identificados, aparte de las diversas versiones de Bolívar ya mencionadas, sobresalen los retratos de personajes desconocidos que guardan las colecciones de don Jorge Cuervo y don Mario Espinosa. Como bien lo anota Urdaneta, no fue Meucci un cuidadoso dibujante, pero no pueden negársele sus capacidades como retratista y la suavidad del colorido; sus retratos tienen vigor y carácter, aunque son demasiado severos y ayunos de gracia; el italiano era más técnico que artista, atendía más al parecido que a la obra de arte. Aunque inferior a sus contemporáneos, su labor es valiosa, y la fortuna de haber sido el último retratista del Libertador hará perdurar su nombre.

Compatriota de Meucci fue Emigdio Conti, quien vino a Colombia como primer violín de una compañía de ópera hacia 1850; músico de profesión, ensayó también con éxito la pintura; de su pincel nos queda tan sólo una miniatura al óleo sobre marfil con la efigie del arzobispo Mosquera (colección del general Manuel J. Balcázar), que acredita notables aptitudes de dibujante y colorista.

Prodigioso acuarelista antes que miniaturista fue el inglés Edward Walhouse Mark, que tuvo a su cargo la representación consular de la Gran Bretaña en Santa Marta y más tarde en Bogotá, y ocupó también el cargo de encargado de negocios por los años de 1852 y 1853. Nacido en Málaga, donde su padre desempeñaba el consulado inglés, vino a Colombia en 1843, y permaneció entre nosotros hasta 1856, habiendo sido trasladado a Baltimore y luego a Marsella. Murió en Norwood en 1895, a la edad de setenta y ocho años.

Aparte de sus gestiones diplomáticas adelantadas con gran tino y en las que tuvo que intervenir en asuntos difíciles como la deuda de Colombia a Mackintosh, Mark es digno de particular admiración por la labor artística que desarrolló en los largos años de su mandato consular, labor contenida en la preciosa colección de acuarelas que conserva el señor ministro de Bélgica,

S. E. René L. van Meerbecke; vistas de numerosas poblaciones, de lugares históricos, de tipos y costumbres de provincia, paisajes y flores, en una palabra, una visión emocionada de la naturaleza colombiana, captada con sobra de finura, en límpidas acuarelas que constituyen uno de los más valiosos documentos gráficos del siglo XIX entre nosotros. Ejecutó también el señor Mark algunos retratos, como los de los generales Joaquín Acosta, Murgueitio y París, que figuraron en la exposición de 1886. Fue Mark un decidido admirador de nuestro pasado artístico y prodigó sus elogios a Gregorio Vásquez, como lo recuerda el señor Groot en cita anteriormente mencionada. Su entusiasmo

por José María Espinosa llegó hasta copiar algunas de sus miniaturas, como las de Santander, Sucre y Obando, conservadas por el señor Van Meerbecke, en las que luce sus dotes eminentes de dibujante y acuarelista.

▪ JOSÉ GABRIEL TATIS

En 1813 nació en Cartagena don José Gabriel Tatis, en el hogar del prócer Manuel José Tatis, que tan valiosos servicios prestó a la patria en los días de la Independencia; José Gabriel siguió la carrera de las armas, afiliándose desde su juventud al Partido Liberal y alternando las arduas tareas militares con el cultivo de la pintura, afición que también le venía por herencia, pues algunos miembros de su familia dejaron lienzos de diverso mérito en varias ciudades de la Costa; durante las administraciones de Herrán y Mosquera desempeñó varios puestos públicos de importancia; sirvió en la Guardia Nacional de Mompos de octubre de 1840 a septiembre de 1841; a órdenes del general Herrán hizo toda la campaña de la Costa, encontrándose en la acción de Ocaña en septiembre de 1842 y en otros combates contra los revolucionarios momposinos y pasó luego al Estado Mayor de Cartagena. Intervino más tarde en política, aunque sin conseguir posiciones destacadas; tomó parte en la desgraciada revolución de Melo y en 1855 fue indultado con la condición de residir tres años en el extranjero; años más tarde lo vemos actuando como secretario de la junta organizada en Bogotá en julio de 1859 para protestar

contra diversos actos del presidente Ospina, y en 1860 luchando con las fuerzas revolucionarias de Mosquera.

A pesar de sus inquietudes políticas, Tatis fue especialmente conocido como dibujante y retratista, y así nos lo presentan los *Alacranes* Posada y Gutiérrez de Piñeres en su curioso memorial en verso en que piden al juez se compruebe lo dicho al señor Patricio Armero de que era tuerto y tenía los ojos verdes:

Con tal objeto, a Usía pedimos
haga comparecer a dos pintores,
y también a dos médicos doctores,
que jurando declaren su opinión.

.....

Declaren el señor Gabriel de Tatis
y el señor don José María Espinosa
después de una análisis minuciosa,
con arreglo a su arte la verdad.

Poseía el general Tatis innatas capacidades para el dibujo y la pintura, deficientemente desarrolladas; no tuvo oportunidad de pulir su estilo ni de estudiar metódicamente los principios del arte. En su obra se advierten, por consiguiente, las fallas inherentes a la improvisación y a la ausencia de guías adecuados. Sus fondos son de un mal gusto impresionante, pero los rostros de sus retratos son graciosos y aristocráticos; la impresión que producen

sus telas cuidadosamente dibujadas y sus marfiles es, por lo general, muy agradable...³.

Conserva el Museo Nacional de Bogotá un curioso álbum completamente inédito hasta hoy y casi totalmente desconocido, pues por su mismo formato no es posible exhibirlo en su conjunto y del cual la sola noticia publicada es la muy sucinta que trae don Ernesto Restrepo Tirado en su *Catálogo general del Museo Nacional*, Bogotá, Imprenta Nacional, 1917, página 62.

Comprende esta interesante obra diecinueve grupos de personajes bogotanos de mediados del siglo pasado, dibujados a la acuarela y casi todos ellos de perfil, con el vestido de rigor en aquella época entre los caballeros de nuestra sociedad, y sombrero de copa.

Los diecinueve grupos suman un total de 115 retratos, aunque el citado historiador Restrepo Tirado habla de ciento treinta y cuatro; la obra se intitula *Ensayos de dibujo* y está fechada en Bogotá el 15 de junio de 1853. Nos dice su autor, don José Gabriel Tatis, que fue compuesta en sólo treinta y tres días y la dedica a los señores Florentino González, Jorge Gutiérrez de Lara, Carlos Martín y Antonio María Pradilla, «por la protección y buena acogida que siempre les he merecido en mis obras y particularmente en esta».

³ Por estar más ampliamente tratado el tema, hemos reemplazado el texto original por un fragmento del capítulo XLI, «La iconografía social de don José Gabriel Tatis» de su libro *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*, 1954. (Nota del editor).

Manifiesta igualmente en una breve introducción que no ha tenido todos los originales a la vista «y por lo tanto no he tenido oportunidad de hacer las correcciones que dicta el buen gusto y mezclar a la par del estilo natural la elegancia en las actitudes, hermoeadas con colores brillantes que realzasen los imperfectos grupos que exhibo».

Inicia la obra el autorretrato del pintor, a la acuarela y en vivos colores, en que aparece sentado a la mesa de trabajo, al parecer realizando la obra; los evidentes errores de perspectiva señalan por sí mismos las medianas dotes del dibujante.

Siguen los grupos en los cuales aparecen los más importantes personajes de aquella época, hombres de gobierno y de iglesia, gentes de sociedad, comerciantes, escritores, políticos, diplomáticos, etcétera. Merecen citarse, entre otros, a los generales José María Obando, Tomás Herrera y Santos Acosta, a don José de Obaldía, don Lorenzo María Lleras, don José María Plata, don Florentino González, don Justo Arosemena, don Carlos Martín, don Antonio María Pradilla, don Rafael Eliseo Santander y don Próspero Pereira; al presbítero don Manuel Antonio Bueno y, entre los extranjeros, al nuncio apostólico monseñor Barilli y a los representantes de Francia y Gran Bretaña, barón Goury de Rosland y señor Edward W. Mark, este último excelente dibujante y fino artista.

Sobrevivió a todos los retratados en este álbum su propietario el general Guillermo Martín que generosamente lo obsequió al Museo Nacional en el año de 1913.

Al final de la obra se encuentran dos dibujos que representan los salones de la Cámara y del Senado y que ofrecen sólo un interés documental.

Los retratos presentan los rasgos fisonómicos de un numeroso grupo de gentes prestantes de la sociedad bogotana de hace un siglo y son doblemente valiosos como documentos iconográficos y como estudio de la indumentaria de la época; no son ciertamente obras acabadas como dibujo y la misma escogencia de la posición —todos están de perfil— muestra que el autor buscó el camino más fácil y trató de simplificar su tarea; algunos son bastante caricaturescos, pero la mayoría tienen cierta gracia a pesar de que la actitud es idéntica en todos.

Entre las miniaturas pintadas por don José Gabriel Tatis sobresalen los retratos de *Damas desconocidas* (pertenecientes a la colección de don Jorge Cuervo) y el de don Enrique Price, propiedad de don Ignacio Rivas Putnam.

Tributó también el señor Tatis su homenaje al Libertador, dibujando en piedra su imagen en las ilustraciones que hizo para varias ediciones de *Mi delirio sobre el Chimborazo* que aparecieron en Bogotá por los años de 1850 a 1852.

▪ SIMÓN JOSÉ CÁRDENAS

Meritorio institutor, habilísimo calígrafo, miniaturista y dibujante, además de entusiasta militante político, fue el señor Simón José Cárdenas, natural de Palmira, donde nació el 16 de octubre de 1814. Desde joven se radicó en

Bogotá, fundó diversos establecimientos de enseñanza, como el Instituto de Caldas y la Academia de Dibujo, y tomó parte activa en la política conservadora de la época; en 1849 ocupó la presidencia de la Sociedad Popular de Bogotá, fundada con el objeto de contrarrestar la labor de las famosas Democráticas de tan decisiva influencia durante el gobierno de José Hilario López; ensayó en periodismo de oposición, publicando en *El Día* un artículo sobre «La tiranía bajo la administración del 7 de marzo», y escribió un folleto con el título de *Apuntamientos curiosos sobre algunos hechos relativos a la independencia de la Nueva Granada*. En 1855 fue elegido diputado a la Constituyente, y desempeñó la secretaría de la Cámara de Diputados en 1859 y 1860. Se alistó en el Ejército legitimista que defendía el gobierno del presidente Ospina y pereció en el combate de San Diego, en Bogotá, el 18 de julio de 1861.

Fue también el señor Cárdenas un apasionado por las bellas artes y a su esfuerzo, que encontró eficaces auxiliares en Luis García Hevia, Ramón Torres Méndez, Narciso Garay y algunos otros aficionados bogotanos, se debió la creación de la Academia de Dibujo y Pintura iniciada el 9 de octubre de 1846, pero que sólo fue establecida definitivamente el 18 de marzo del año siguiente. Contribuyó también a solemnizar las fiestas patrias con la presentación de exposiciones de la industria y el arte nacionales, como la de 1841, en que figuraron obras de los principales ingenios bogotanos de entonces y en que el mismo señor Cárdenas exhibió «una muestra de escritura elegantemente hecha, un retrato del general Sucre y una pintura de Jesús Nazareno trabajada en miniatura».

Entre sus obras se destaca el *Acta de Independencia de 1810*, que presentó a la exposición del 20 de julio de 1846, «trabajo admirable con retratos de varios próceres y la imitación exacta de las firmas de cuantos intervinieron en la expedición de ese documento». Aparecen allí algunas de las mejores muestras de miniatura que se conservan de Cárdenas, como los retratos de José Miguel Pey, fray Diego Padilla, Joaquín Camacho, Luis Eduardo de Azuola, Camilo Torres, Ignacio Herrera, Frutos J. Gutiérrez y José de Acevedo y Gómez. Esta acta fue mandada litografiar en París, a mediados del siglo, por don Rafael Duque Uribe, y el Gobierno nacional ordenó en 1910 su reproducción en la casa de Víctor Sperling, de Leipzig.

Aparte de los dibujos del Acta, ya mencionados, sólo conocemos unos pocos marfiles del pincel de Cárdenas, de los cuales es muestra ejemplar el retrato del general Juan José Neira (colección de don Jorge Cuervo), de dibujo descuidado e ingrato colorido; la leyenda alusiva y los ramos de laurel ponen de manifiesto el mal gusto del autor, que muy precisamente representa los ideales artísticos populares de su época.

▪ LUIS GARCÍA HEVIA

Inmensamente mejor dotado que Cárdenas, y tan entusiasta para las bellas artes como él, fue el bogotano don Luis García Hevia, nacido el 19 de agosto de 1816 y muerto en la capital el 30 de marzo de 1887.

Estudió bajo la dirección de Pedro José Figueroa, cuyo retrato ejecutó en 1836 y en el cual puso, «aficionado como el pintor Acero a hacer versos», la siguiente estrofa:

En el arte de Apeles gran talento,
gusto exquisito, amena fantasía,
en su entrañable amor un monumento
consagra a tu virtud la patria mía.
Tú me inspiraste un generoso aliento,
al oír tus lecciones algún día;
débil copia ¡ojalá reprodujera
la imagen que mi pecho fiel venera!

En compañía de Cárdenas fundó la Academia de Dibujo y Pintura, que funcionó durante algún tiempo en su casa, y fue profesor de dibujo en varios establecimientos de la capital.

Como la mayoría de sus contemporáneos no pudo escapar al contagio político y activamente participó en las guerras civiles; ejerció el cargo de juez, intervino en la campaña de 1860 contra el gobierno de Ospina y recibió entonces una herida en la cabeza que le produjo una dolorosa enfermedad de la que vino a morir muchos años después. Por medio de la Ley 88 de 1882 del Estado Soberano de Cundinamarca se le concedió una pensión de cincuenta pesos, de la cual sólo alcanzó a disfrutar durante cuatro años; se tuvieron en cuenta sus servicios a la patria, así civiles como militares, y el ser descendiente del prócer y mártir Francisco Javier García Hevia.

Obras suyas figuraron en casi todas las exposiciones del siglo pasado, desde la inaugurada el 20 de julio de 1841, hasta la famosa de Urdaneta de 1886; ensayó todos los géneros, sobresaliendo en el retrato y la pintura costumbrista, en la que compitió con Ramón Torres Méndez; fue uno de los iniciadores del paisaje nacional, junto con los pintores de la Comisión Corográfica: Carmelo Fernández, Manuel María Paz y Enrique Price. Trabajó también en escultura y fue notable calígrafo y fotógrafo; coleccionó valiosos e interesantes objetos históricos, y formó un museo particular que en parte pasó después a poder de Alberto Urdaneta y de otros célebres anticuarios bogotanos. Fue uno de los introductores del daguerrotipo en Colombia y llevó este arte a varias ciudades del país.

Sus retratos, inferiores a los de Torres Méndez y a los de los Figueroa, muestran, sin embargo, las características de la pintura colombiana del siglo pasado, y son modelos de sencillez e ingenuidad. Recordamos, entre otros, el del arquitecto fray Domingo Pérez de Petrez (sacristía de la Catedral), el de Francisco Javier Matis (conservado en Guaduas) y varios de personajes diversos que guarda el Museo Nacional; su cuadro de gran tamaño sobre la muerte del general Santander (Museo Nacional) revela sus dotes de compositor y colorista, aunque es muy inferior a la obra que sobre el mismo motivo pintó José María Espinosa.

Hasta el presente nada se ha dicho de García Hevia como miniaturista; realmente su labor en este campo es poco numerosa, aunque de excelente calidad; no puede competir, claro está, ni con Espinosa ni con Torres Méndez,

pero los pocos marfiles que de él conocemos revelan aptitudes excepcionales. La señora Paulina García de Price conserva los retratos del prócer Francisco Javier García Hevia y de don Juan Ignacio García Hevia, cuidadosamente ejecutados; pero la obra maestra de nuestro artista es el retrato de su primera esposa, doña Teotiste Mantilla y Mutis (1840), en que brilla no sólo la habilidad de García Hevia como dibujante y colorista, sino el amoroso cuidado que puso en esta obra, deliciosa por su simplicidad y delicadeza. Don Luis García Hevia, promotor entusiasta de nobles empresas culturales, infatigable trabajador y ciudadano eminente, figura, por derecho propio, en la nómina de los miniaturistas bogotanos.

▪ LUCAS TORRIJOS

Ignorado hasta hoy ha permanecido también el doctor Lucas Torrijos, abogado, litógrafo, retratista y miniaturista que dejó una obra escasa pero de positivo mérito. Bogotano, posiblemente, nació Lucas Torrijos en el año de 1814 y desde niño cultivó la pintura que alternaba con sus aficiones teatrales; en 1830 toma parte en la representación de las obras con que se celebró la elección de don Joaquín Mosquera para presidente de la República. Don José Caicedo Rojas escribe en sus recuerdos sobre el origen del teatro nacional: «Representóse en esta ocasión *La Virginia*, en que Torrijos apenas adolescente hacía el papel de Virginia y nuestro inolvidable escribano don Narciso Sánchez el de

Virginio». En este mismo año de 1830 pinta Torrijos con destino a la galería de la Catedral Metropolitana el retrato del arzobispo don Francisco Riva Mazo; la leyenda alusiva a la vida y méritos del prelado, colocada al pie del lienzo, termina con estas palabras: «Se sacó esta copia pr. el retrato que está en aquel Convento [el de La Candelaria] pr. Lucas Torrijos en Nove, de 1830 a los 16 años de su edad».

En 1837 recibió Torrijos su título de doctor en leyes y parece que ejerció su profesión en Bogotá, donde lo encontramos en 1847, y en varias ciudades del Tolima, especialmente en El Guamo; allí cambia en ocasiones los códigos por los pinceles y ejecuta numerosos retratos y dibujos, muy apreciados en su tiempo. El 14 de noviembre de 1851 es nombrado Torrijos gobernador de Azuero, cargo que parece no aceptó. Continuó ejerciendo su profesión en la capital, dedicando sus ocios a la pintura y al grabado; con curiosas litografías ilustró el poema «Aquiminzaque» de Próspero Pereira Gamba, aparecido en 1858; fueron los retratos de Jiménez de Quesada, fray Domingo de Las Casas, Aquiminzaque, Hernán Venegas Carrillo y otras figuras de la época; en el prólogo de la obra escribe su autor: «Réstanos decir una palabra sobre los grabados que acompañan la portada de cada uno de los cantos del poema: ellos son obra del inteligente y hábil artista doctor Lucas Torrijos, y tomados de las mejores fuentes, por lo que se puede garantizar la semejanza y pulcritud de los retratos».

Buen litógrafo y acertado retratista fue Lucas Torrijos, pero el aspecto más destacado y el menos conocido de su labor artística es el que aparece en sus excelentes marfiles

que pueden parangonarse con los mejores de Pío Domínguez, Espinosa y Torres Méndez. De la misma escuela que los viejos maestros santaferreños, Torrijos supo dar a sus miniaturas gracia, fuerza, distinción y sobre todo carácter; manejó hábilmente la acuarela, acertando en el tono adecuado, tratando las fisonomías con pericia de maestro y los ropajes con propiedad y exactitud. Los retratos de doña Rita Torrijos Ricaurte, don José Manuel Torrijos y de un caballero desconocido —otro miembro de la familia Torrijos, posiblemente— que conserva el Museo de Bellas Artes, tradicionalmente catalogados como obras de Espinosa, ponderan las capacidades artísticas del pintor y reclaman para él uno de los primeros puestos en la historia de la miniatura nacional.

▪ MANUEL D. CARVAJAL

Miniaturista, retratista y pintor de costumbres fue Manuel Doroteo Carvajal, nacido en Bogotá en la segunda época del siglo XIX y quien, a semejanza de Torrijos y García Hevia, ha permanecido hasta nuestros días totalmente ignorado; sin embargo, sus dibujos costumbristas, dignos émulos de los famosos cuadros de *Costumbres granadinas* de Torres Méndez, lo acreditan como experto dibujante y agudo observador; sus numerosos retratos lo sitúan entre los mejores pintores de mediados del siglo y sus delicados marfiles admiten ventajosa comparación con las obras de sus antecesores y contemporáneos.

Carvajal explotó con igual habilidad todos los géneros y expuso sus obras en las varias exposiciones que tuvieron lugar en la segunda mitad del siglo pasado, mereciendo siempre elogiosos comentarios, y siendo muy solicitado por particulares y entidades civiles y eclesiásticas.

Don Juan Francisco Ortiz nos cuenta en sus *Reminiscencias*, refiriéndose a la religiosidad del general José María Obando, que «a poco de haber entrado a ejercer la presidencia de la República, hizo pintar a su cuñado Manuel Carvajal una imagen de Nuestra Señora de la Paz, con su rama de olivo en la mano, le hizo una fiesta solemne y la colocó en su gabinete».

Discreta y opaca fue la vida de Carvajal, de quien son muy escasas las noticias que transmiten historiadores y cronistas. Se dedicó a la enseñanza del dibujo y la pintura, y en 1859 publicó unos *Elementos de geometría aplicados al dibujo* con ilustraciones, que merecieron una segunda edición en 1881. Según parece, acompañó a su cuñado el general Obando en su tremenda odisea por el Putumayo y el Amazonas, hasta llegar al Perú, pues uno de los más interesantes retratos del atormentado caudillo caucano, firmado por Carvajal, está fechado en Lima en 1842; sin embargo, el general Obando en sus *Memorias* no lo menciona entre sus acompañantes.

En la exposición de 1871 exhibió Carvajal algunos de sus cuadros de costumbres y varios óleos de tema religioso que le merecieron medalla de plata. Refiriéndose a las obras expuestas, dijeron los señores Vergara y Scarpetta:

El artista señor Carvajal ha elegido para tema de sus pinturas asuntos de costumbres nacionales en cuyos géneros es muy original por bien acertada designación de los argumentos. Los cuadros presentados determinan el estilo del señor Carvajal a quien animamos a continuar ejecutando en este género que puede darle muchos triunfos y que es su especialidad, para que llegue a mayor grado de reputación su bien merecida fama de pintor de costumbres que ha sabido alcanzar con su estilo y su perseverancia.

En la gran exposición de 1886 organizada por Alberto Urdaneta figuraron tres excelentes retratos del pincel de Carvajal, de quien se conservan muchos otros en el Museo Nacional, la Quinta de Bolívar y el Palacio Arzobispal de Popayán.

Otro aspecto de las artes plásticas explotado con fortuna por Carvajal fue el grabado en piedra, del que dejó numerosos ejemplos en los retratos de eminentes personajes de la política y la ciencia colombianas, publicados en las más acreditadas litografías de la capital.

No fue muy abundante la producción miniaturística de Carvajal, pero los pocos marfiles que de él se conservan justifican ampliamente el crecido prestigio de que gozó en su tiempo. Acertado colorista y cuidadoso dibujante, supo dar fuerza y relieve a sus figuras, trató con pulcritud y esmero las fisonomías y con preciosismo y delicadeza las telas y paños; el retrato de Francisco Javier Chaquea (colección de don Luis Augusto Cuervo) y el del caballero desconocido que guarda el Museo de Bellas Artes muestran por sí solos las relevantes dotes pictóricas de Manuel D. Carvajal.

▪ RAFAEL ROCA Y JOSÉ I. CASTILLO

En la segunda mitad del siglo pasado aparecen dos miniaturistas de fuerte personalidad, de asombrosa técnica, que hacen revivir en todo su esplendor la escuela santafereña, renovando los procedimientos, ensayando nuevas maneras y dotando a la miniatura colombiana de un carácter y un vigor hasta entonces no sospechados: son Rafael Roca y José Ignacio Castillo. Trabaja el primero en Bogotá, donde se radica después de un largo viaje por Suramérica, procedente de Barcelona, su patria; funda su hogar en la capital y en los ratos que le deja libre su profesión de comerciante, ensaya el dibujo y la pintura al óleo y a la acuarela; encantado con el paisaje tropical y con el embrujo de la sabana y de sus gentes, pinta algunos paisajes y cuadros de costumbres, escenas populares y vistas de la ciudad; su obra es casi tan desconocida como su vida, hasta hoy revelada; de sus manos conocemos un solo retrato-miniatura que justifica su inclusión en una historia de nuestro arte: el del notable escritor costumbrista don Rafael Eliseo Santander (propiedad de don Guillermo Hernández de Alba), de exquisito tratamiento y colorido, y admirable y vigorosa expresión.

José Ignacio Castillo trabajó en Cartagena hacia el año de 1870; ignoramos su nacionalidad y nada sabemos de su biografía; su estilo se aparta por completo del de sus contemporáneos, y acusa una innegable y decisiva influencia anglosajona en la manera de concebir el retrato y tratar la acuarela; dos obras se conservan de su pincel que representan a desconocidos personajes (colección de don Jorge

Cuervo) y que abren nuevo horizonte en la historia de la miniatura nacional.

Enriquece la colección del doctor Arturo Arboleda una estupenda acuarela que representa el mercado en la plaza principal de Bogotá, hacia 1850, firmada por J. Castillo. ¿Será este el mismo prodigioso miniaturista arriba mencionado o un homónimo suyo que con tanto éxito ensayó el género costumbrista?

▪ OTROS ARTISTAS MENORES

Como arte doméstico que tan adecuadamente correspondía a los ideales estéticos del siglo XIX, la miniatura fue cultivada por multitud de aficionados que dejaron una obra dispar, de no muy crecidos méritos, pero interesante, no sólo por su aspecto documental sino porque manifiesta el nivel medio de la cultura artística de aquella época. La producción anónima es abundantísima y presenta ejemplares de tanto valor como el espléndido retrato del general José María Obando (colección de don Jorge Cuervo), verdadera joya de la miniatura que hace pensar en las mejores producciones de la escuela anglosajona; inferior, pero no menos interesante, es el retrato de la *Dama desconocida con un niño*, de la misma colección, modelo de gracia e ingenuidad; centenares de marfiles anónimos conocemos que acusan las mismas características que hemos señalado en los dibujantes anteriormente mencionados, y que ponderan el auge de este género durante el siglo pasado.

Discípulos de Espinosa, de Torres Méndez y de la Academia de Dibujo fundada en 1874 fueron posiblemente algunos de los miniaturistas menores cuyos nombres hemos logrado sacar del olvido.

En Máximo Merizalde, retratista y pintor, encontramos no despreciables aptitudes, como lo manifiestan los retratos del general Pedro Alcántara Herrán (propiedad de doña María Jesús Pardo Pardo), y el de *Dama desconocida*, perteneciente a don José María Restrepo Sáenz; Máximo Merizalde fue hijo del eminente médico, polemista y escritor doctor José Félix Merizalde, tan renombrado en los anales de la medicina colombiana; trabajó a órdenes de la Comisión Corográfica en la oficina que se estableció en Bogotá para perfeccionar y completar los estudios adelantados en el campo por Codazzi y sus compañeros; ejecutó numerosos retratos, entre los cuales sobresale el de su padre, el doctor Merizalde, y el del arzobispo Mosquera, conservado en la iglesia de Las Nieves.

El menor de los hijos del maestro Pedro José Figueroa, José Santos Figueroa, trabajó también en la miniatura y en el retrato; no alcanzó el prestigio de sus hermanos Miguel y Celestino, y es evidentemente inferior a ellos; como pintor figura en el *Almanaque y guía de Bogotá de 1881*; la mejor producción que de su pincel conocemos es el retrato de un fraile, propiedad de S. E. el señor René van Meerbecke, miniatura al óleo sobre latón, emparentada muy de cerca con los retratos de tamaño mayor en que tan fecundos fueron sus hermanos.

Miniaturista fue también Ignacio Beltrán, autor de numerosos retratos al óleo; varios paisajes de su pincel figuraron en la exposición de 1846, mereciendo unánimes elogios; el Convento de las Siervas del Sagrado Corazón de Jesús conserva una copia de la Virgen de Chiquinquirá firmada por Beltrán en 1849; su mejor obra en miniatura es el retrato del señor Alejandro Carrasquilla, que figuró en la exposición de 1848 y que según los jurados, señores Miguel y Celestino Figueroa, «no parece obra de un aficionado sino de un insigne profesor».

Como miniaturista figura en el *Almanaque y guía ilustrada de Bogotá para el año de 1881*, publicada por Francisco Javier Vergara y Francisco José de Vergara, el dibujante Rafael Villaveces, de quien no conocemos obra ninguna.

Guarda la rica colección de don Jorge Cuervo dos miniaturas seguramente ejecutadas en Bogotá, y que sin ser de refinado pincel presentan cierto interés documental: la una, retrato de un caballero desconocido, está firmada por Pabón, de quien nada sabemos; la otra, firmada por J. M. Z. Muñoz, representa a una dama muy siglo XIX, que recuerda así en su traje como en su expresión los clásicos retratos de la época.

▪ LA MINIATURA CONTEMPORÁNEA

HEMOS DICHO YA QUE cada época posee sus peculiares medios expresivos que en último término son los que más exactamente corresponden al sentir unánime y a la cultura ambiente; si el arte refleja, como se ha apuntado con razón, las condiciones generales de vida de un pueblo, en un momento dado de su historia, es natural que las formas en que el arte se manifieste respondan también a esa sensibilidad media que sintetiza y resume los anhelos colectivos.

Hemos visto ya que la miniatura constituyó durante el siglo XIX uno de los medios de expresión más apropiados y más en consonancia con los sentimientos generales, y de allí su extensa aplicación; no ocurre lo mismo en la era presente, que busca formas nuevas, caminos inéditos, y que en medio de su atroz desconcierto inquiere, ensaya, afanosamente trata de hallar una ruta segura y un sólido principio; precisamente se ha observado que «la revolución para el arte del siglo XIX consiste en la transformación de los procedimientos de representación»; y nada más opuesto que la miniatura y sus elementos esenciales a la

época de la pintura mural y de los *ismos*. Benedictina, es decir, paciente, morosa, delicada, es la tarea del miniaturista; no puede ella, ciertamente, traducir un anhelo de nuestro tiempo, tremendamente congestionado, en que la cotidiana actividad ha alcanzado velocidad increíble. La miniatura fue contemporánea de la imprenta primitiva, de elementales sistemas de transporte y del clavicordio, y no puede, ni mucho menos, sobrevivir en la época del linotipo, de la aviación y del *jazz*. Por estas razones consideramos que el miniaturista del siglo XX vive fuera de su tiempo y en cierto modo traiciona su propio destino histórico; que es un ser anacrónico, en cuyo espíritu perduran anhelos de épocas pretéritas, pero a quien el mundo moderno no le ha comunicado ningún mensaje.

Es obvio que estas observaciones se refieren fundamentalmente al arte considerado en su aspecto social y no en sus valores intrínsecos; porque la miniatura los posee y altísimos, y aunque vive ya su período histórico, conserva intacto su hondo sentido emocional y su depurada perfección técnica.

De esta manera se explica en parte la desaparición casi completa de la miniatura en el presente siglo; pero existe otra causa más directa, y tal vez más eficiente: la invención de los procedimientos mecánicos y químicos de reproducción de las imágenes; en el fotógrafo, como dice Van Loon, encuentra el pintor un rival peligroso. Y es, precisamente, un pintor profesional, Louis-Jacques-Mandé Daguerre, quien después de los ensayos de Niepce, logra la fijación de una imagen sin recurrir a pinceles ni colores. A mediados

del siglo XIX el daguerrotipo comienza a ser conocido entre nosotros, y es uno de nuestros miniaturistas —don Luis García Hevia— uno de los primeros en explotar el ingenioso sistema que era mirado por las gentes sencillas, escribe un cronista, «como una cosa misteriosa, y se confirmaban en su creencia cuando veían que el retratista cubría la máquina con un paño negro y que luego cuidaba de ocultarse siempre en un cuarto oscuro, de donde salía a poco rato con el retrato ya formado».

Muy sagaz es el comentario que sobre el arte fotográfico hace Van Loon:

Es interesante hacer notar que, lo mismo que en la pintura, los primeros fotógrafos fueron los mejores. Parece como si entre estas formas de arte no existiera afinidad o relación alguna, y, sin embargo, tienen muchos puntos comunes. Los Van Dick y otros primitivos flamencos habían pasado numerosos años iluminando manuscritos. Cuando comenzaron a efectuar sus ensayos con la pintura al óleo no hicieron más que pasar de una forma de arte casi prescrito a otro en pleno principio. Esto mismo sucedió con los primeros *daguerrotipistas*. Porque todos habían sido pintores de retratos, y no se convirtieron en fotógrafos sino porque el nuevo procedimiento ofrecía mejores perspectivas materiales. Sus sucesores pertenecían a una generación que no había conocido el largo período del aprendizaje artístico. Fueron demasiado mediocres, y este fue el motivo para que la fotografía fuera considerada como un método mecánico indigno de ser considerado como una de las artes. No olvidemos que la fotografía apareció en un momento en que el gusto europeo se hallaba en su nivel más bajo. Las fotografías

tienen mayores posibilidades de supervivencia que los muebles, los vasos y las estatutas de yeso, porque cada uno de nosotros considera como un sacrilegio el lanzar a la basura la efigie de un antepasado. Estos retratos de familia están ahí para hacernos recordar las grotescas costumbres y la ornamentación capilar de nuestros antecesores inmediatos. Y nosotros acusamos a la fotografía de lo que en realidad es culpable la sociedad de ese tiempo.

Plenamente generalizada ya la fotografía hacia 1880, se inicia la desaparición de la miniatura que a fines del siglo no cuenta ya ni un solo cultivador eminente; los pintores comenzaban a orientarse hacia otros géneros más acordes con la nueva sensibilidad del siglo que se aproximaba; el paisaje, el género histórico y el retrato de grandes dimensiones atraen a los artistas, así como la pintura religiosa, que en los pinceles del padre Santiago Páramo y de Acevedo Bernal se renovará prodigiosamente.

Epifanio Garay (1849-1903), nuestro retratista máximo, ensaya con fortuna el retrato de pequeñas dimensiones; no es, sin embargo, un miniaturista, así por su especial procedimiento como por su concepción misma de la obra; el retrato de doña María de Jesús Carrizosa de Pardo, ejecutado al óleo sobre una delgada lámina de latón, posee todos los primores de la miniatura auténtica, la suavidad del colorido logrado mediante la reducción del óleo, el dibujo escrupuloso, la pureza lineal y el ambiente encantador de los marfiles; pero es un retrato realizado a la manera de los grandes lienzos, con una amplitud de pincelada que lo aleja de la miniatura clásica, estando, sin embargo, estrechamente

relacionado con los primeros ensayos de este género que se hicieron en Inglaterra, Italia y Francia.

Como miniaturista ha sido considerado el maestro Roberto Páramo, que nos dejó muestras encantadoras de paisajes, realizadas en dimensiones diminutas; aunque fue la acuarela el procedimiento utilizado por Páramo, y a pesar de la finura de los trazos, la cuidadosa observación de todos los detalles y la escala misma de su pintura, no pueden considerarse estrictamente sus paisajes como labor miniaturística, entrando más bien en el género del paisaje reducido a que han sido tan aficionados los pintores quiteños de todas las épocas. Porque creemos que la forma moderna de este arte la constituye propiamente el retrato-miniatura, así como su manifestación originaria fue la decoración bibliográfica; en todo caso, consideramos que la figura humana y los motivos ornamentales son el objeto esencial de la miniatura, en tanto que el paisaje, las escenas de género y las llamadas *naturalezas muertas* requieren un tratamiento completamente distinto.

Carlos Valenzuela dejó asimismo preciosos dibujos a pluma que acusan las capacidades excepcionales que admiramos en los iluminadores medievales; sus figuras casi microscópicas son de una impresionante perfección y el conjunto de sus composiciones es en extremo pintoresco y agradable.

▪ LUIS FELIPE USCÁTEGUI

El retrato-miniatura encuentra un renovador fecundo en Luis Felipe Uscátegui, que ha recogido la espléndida tradición miniaturística colombiana, dando vigencia y exaltando los valores permanentes de un arte que parecía definitivamente olvidado.

Uscátegui nació en Bogotá el 30 de septiembre de 1887; en el Colegio de San Bartolomé recibió las primeras lecciones de dibujo del padre Páramo, y después de trabajar algún tiempo en Bogotá se vio obligado a marchar a Costa Rica, perseguido por sus opiniones políticas; en 1909 fue nombrado por el Gobierno costarricense maestro de dibujo en la escuela de Los Ángeles, de Cartago; en 1910 viajó a Europa con el cargo de cónsul de Colombia en Génova, matriculándose en la Accademia Ligustica di Belle Arti, donde recibió lecciones del profesor Alberto Gallina; en París participó en un concurso abierto por la revista *Je Sais Tout* sobre el «*Costume ideal masculin*», obteniendo uno de los primeros premios. Después de regresar a su patria, marcha nuevamente al extranjero, trabaja durante largos años en Nueva York y ensaya por vez primera la miniatura sobre marfil en el taller de la renombrada artista Mrs. Gertrude James.

Desde hace muchos años vive en Bogotá, un poco alejado de la sociedad que, sin embargo, admira y aprecia sus obras. Aunque Uscátegui se desempeña con igual habilidad en todos los géneros, distinguiéndose como acuarelista y retratista, ha mostrado siempre una indeclinable

predilección por la miniatura; hemos dicho ya que ha sido un renovador; pero su renovación es espléndida y original. Uscátegui se encuentra emparentado con los más exquisitos cultivadores de este género, relacionándose de manera especial su estilo y su manera con los de los miniaturistas italianos y franceses del siglo XVIII; su parangón con Isabey, Dumont y Siscardi no es vano y artificial paralelo, sino exacta alusión a su estirpe estética. Sus marfiles de sorprendente pericia técnica encierran todos los valores fundamentales de la miniatura: pureza de líneas, colorido transparente, gracia y elegancia, verdad en el parecido y sagaz interpretación psicológica.

Entre la variada y numerosa producción de Uscátegui —sus miniaturas pasan de doscientas— sobresale la rica colección del general Manuel J. Balcázar; los retratos del pintor José María Espinosa, de don Joaquín Mosquera y de La Pola son, entre otros muchos, pruebas definitivas de las excelentes dotes pictóricas de Luis Felipe Uscátegui, una de las más altas cifras de la miniatura colombiana de todos los tiempos.

▪ MINNI SCHILLER

Con la obra adelantada desde hace varios años por la señora Minni Schiller, ha venido a enriquecerse considerablemente la miniatura nacional; colombiana por adopción y vienesa de nacimiento, la señora Schiller hizo sus estudios en la Academia de Bellas Artes de la Ciudad Imperial, que

ostentaba una lujosa tradición miniaturística representada en figuras de primer orden en el arte europeo como Michael Daffinger, Alois von Anreiter y Robert Theer.

Delicadeza, finura, suavidad y gracia caracterizan sus marfiles que por su aristocrática elegancia recuerdan los pinceles de los retratistas ingleses del siglo XVIII de Gainsborough, de Reynolds, de Romney.

En Bogotá y Medellín ha encontrado la señora Schiller amplio campo para sus actividades artísticas, y ha cumplido hasta el momento una labor de vastas proporciones; los varios centenares de retratos que ha trabajado con honradez e inspiración verdaderas constituyen una iconografía social de incalculable valor, que le tienen asegurado destacado lugar en la historia de la pintura colombiana.

▪ AGRADECIMIENTO

DESEO CONSIGNAR expresamente mi gratitud por la gentil colaboración prestada por los propietarios y coleccionistas de miniaturas que generosamente me las facilitaron para su estudio, e hicieron posible la aparición de estas notas.

Reciban, pues, mis agradecimientos:

Doña María Jesús Pardo de Pardo

Doña Paulina García de Price

Doña Isabel Vélez de Child

General José M. Balcázar

Don Jorge Cuervo

Don Luis Augusto Cuervo

Don Mario Espinosa Ponce de León

Don Guillermo Hernández de Alba

Don Enrique Otero D'Costa

Don José María Restrepo Sáenz

Presbítero José Restrepo Posada

Don Francisco Vernaza

Don Jorge Obando Lombana

Don Ignacio Rivas Putnam

Familia Rivas Groot



LA PINTURA EN COLOMBIA

▪ LA ÉPOCA COLONIAL⁴

▪ EL MEDIO Y EL HOMBRE

SANTAFÉ, EN EL NUEVO REINO DE GRANADA

«La obra de arte», ha escrito Hippolyte Taine, «se halla determinada por el conjunto que resulta del estado general del espíritu y de las costumbres ambientes»; pero ese espíritu y esas costumbres están determinados, a su vez, por la situación económica y por las regulaciones de orden legal que encauzan y orientan todas las actividades de un grupo humano en un momento dado de su historia, y precisamente esos elementos no fueron en los días coloniales, como es de suponerse, consecuencia inmediata del régimen de vida, sino férreas reglas, absolutas e

⁴ *La pintura en Colombia*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1948.

inconmovibles, que cercaban el cuerpo y el espíritu de los súbditos americanos. Todo el sistema jurídico español fue trasplantado a América sin atender a las profundas diferencias étnicas y geográficas que separaban el Nuevo del Viejo Mundo. Cada ciudad indiana era una copia en pequeño de las villas españolas, con su mismo sistema administrativo e idénticos tributos y privilegios. Aun las famosas *Leyes de Indias*, tan piadosamente intencionadas, pero de tan exigua aplicación, fueron hechas sin un conocimiento serio y profundo de las necesidades y las realidades del nuevo continente y de sus pobladores, aborígenes en su mayoría y totalmente ajenos al régimen social de la Metrópoli.

A la llegada de los conquistadores todo cuanto significó cultura y espíritu indígena fue destruido y arrasado; sobre aquellos escombros se estableció una civilización extraña, sin arraigo ninguno en la tierra ni en el alma del hombre autóctono; el antiguo poblador desapareció en parte y en parte fue incorporado, forzada y superficialmente, al nuevo orden.

Santafé, la ciudad que con nombre foráneo fue fundada en la antigua capital muisca, presenta todo el aspecto de una villa castellana; todas sus manifestaciones son españolas y apenas si el paisaje y el vigor soterrado del indio, que raras veces sale a la superficie, logran darle un ligero matiz aborígen. No fue quieta y sosegada la ciudad colonial, como pretenden algunos, antes bien bulliciosa e intranquila, pero de una atolondrada y estéril actividad; pleitos grandes y chicos daban pábulo a los incontables rúbulas que apestaban las ciudades americanas y de quienes se quejaba,

ya hacia 1570, la Real Audiencia; célebres son las disputas entre las autoridades eclesiásticas y civiles en la Colonia, más atentas y desveladas por minúsculos problemas de etiqueta y procedencia que por los serios intereses de la comunidad; caballeros hubo y no pocos que sostuvieron largos y costosos juicios para probar que eran dignos, y mucho, de llevar hábitos de las órdenes de Santiago o San Jorge; inquieta fue la Colonia y ocioso el hombre colonial: oír misa y cumplir devotamente las prácticas cristianas, a riesgo de verse enfrentado con algún familiar de la santa; tomar chocolate con buenos bizcochos confeccionados por las monjas de Santa Inés o Santa Clara, comentar con cierto temor y no poca malicia los acaeceres cotidianos y las envejecidas noticias que traían los *cajones* de ultramar, esa era, en resumen, la vida de los apáticos habitantes de las ciudades coloniales.

Hacia la mitad del siglo XVII Santafé contaba con poco más de diez mil españoles y criollos y algo así como otro tanto de indios, y llamaba ya la atención por su importancia y por la gracia y cortesía de sus vecinos, de quienes dice el genealogista Flórez de Ocáriz que son:

Bien apersonados, prestos, agradables, despejados, valientes, hábiles y sin dificultad para cualquier aplicación de su asunto en todos, afables y socorridos con los pobres y forasteros, y reverentes del culto divino; y el mujeriego hermoso, de buen donaire y distinción, y lenguaje con honestidad, piedad y religión. El lugar —añade el mismo historiador— de mucho comercio y trato, de muy buenos caudales y con mucha gente ociosa, con ocasión de

ser abundante y regalado de sustento por la fertilidad de la tierra para todas familias, naturales o extrañas, y ganados de todos géneros.

La población debía ser ya un poco cosmopolita y abigarrada, según se desprende de esta intencionada observación del bogotánísimo Rodríguez Freyle:

En este tiempo (1553) había una cédula en la Casa de Contratación de Sevilla, por la cual privaba su majestad el emperador Carlos V, nuestro rey y señor, que a estas partes de Indias no pasasen sino personas españolas, cristianos viejos, y que viniesen con sus mujeres. Duró esta cédula mucho tiempo. Agora pasan todos: debióse de perder.

Fama de rica gozaba la ciudad, pero lo cierto es que desde los primeros días coloniales se empieza a oír una continua lamentación de miseria y de pobreza en estos reinos: «Es casado, tiene muchos hijos y padece necesidad», es frase que encontramos a cada paso en memoriales y papeles públicos en que se pone de manifiesto la justicia de un auxilio para algún conocido santafereño, más aficionado a pedir que a trabajar.

Piden los seculares y los religiosos, se quejan las autoridades civiles y los superiores de conventos e iglesias y todo el mundo se lamenta de su situación, pero ninguno trata eficazmente de remediarla. Era imposible que en tan precario medio material pudiese florecer una gran cultura artística; todo se oponía al desarrollo superior del espíritu, y la aparición de un gran valor intelectual hubiera sido un contrasentido, sin explicación alguna posible; mediocre

fue el ambiente y mediocres todas las manifestaciones de quienes en él vivieron. Una vez más se cumplió la regla de «la armónica alianza que se establece entre el artista y sus contemporáneos».

EL MUNDO ESTÉTICO DE LOS COLONIALES

El estudio y la interpretación del arte colonial hispanoamericano debe intentarse con un criterio y un sistema propios, adecuados a todo el complejo social y moral de su tiempo y a la sensibilidad que lo caracterizó; así como sería un grosero error de técnica estudiar con parecido criterio las obras de Giotto y Miguel Ángel, desatendiendo los múltiples elementos materiales y espirituales que rodearon y en cierto modo determinaron la aparición de estos artistas, de la misma manera se cometería una grave equivocación al considerar a nuestros pintores coloniales como vinculados definitiva y absolutamente al arte europeo de su tiempo y analizar sus obras descuidando el ambiente general en que fueron producidas.

El arte americano de los siglos XV y XVI puede compararse a los primeros balbuceos de un niño, llenos, naturalmente, de vicios, fallas y deficiencias enormes; pero debemos tener en cuenta que infancia no es barbarie, es infancia simplemente. Nos encontramos, por consiguiente, en presencia de un arte mediocre, pero no por ello menos interesante y valioso; de un arte pequeño, reducido y limitado en todas sus manifestaciones, pero lleno en sí mismo de contenido y de significado y que nos muestra, muy a las

claras, la mentalidad toda de la época en que apareció; no olvidemos que, como lo ha dicho un agudo observador, el arte resume lo que la historia narra.

Los artistas coloniales compendian en sus obras toda la historia de su tiempo y nos dan asimismo los elementos esenciales de su propia vida interior; son historiadores y biógrafos; nos hablan de las preocupaciones dominantes y de la sensibilidad ambiente; nos relatan las ideas, los prejuicios y las necesidades espirituales de sus contemporáneos, proporcionándonos, por otra parte, la clave exacta de su obra. Sin embargo, lo que descubrimos a través de sus cuadros no proviene tanto de lo que nos dicen cuanto de lo que dejan de decirnos.

La primera observación que cabe hacer acerca de los coloniales es su falta casi completa de altas preocupaciones estéticas, la ausencia de inquietudes espirituales que los llevara a producir determinados efectos, a intentar ciertas realizaciones o resolver algunos problemas. Fueron artesanos más que artistas; les faltó por completo esa «sensación original», patrimonio del auténtico artista; vivían demasiado apegados a las cotidianas necesidades y encerrados dentro de un mundo pobre y limitado, que lejos de estimular su imaginación y avivar su capacidad creadora, los deprimía, reduciendo al mínimo su inspiración y su ideal.

No conocieron los coloniales —estaban imposibilitados para ello— la noción del arte por el arte, de la belleza esencial y eterna, de la cual el motivo, la técnica, los medios, en una palabra, son sólo un útil, pero secundario, auxiliar. Ninguno hubiera tenido el buen gusto de

apartar de su lecho de moribundo un crucifijo de ordinaria factura, como se cuenta de Nanni Grosso, discípulo de Verrochio. Más que pintores, fueron, por lo común —y perdónesenos el barbarismo— pintadores, atentos tan sólo a la producción de cuadros de consumo, pero carentes, casi en su totalidad, de altas miras estéticas.

Contribuía a esta mediocre mentalidad la falta de elementos materiales y de estímulos intelectuales; los pintores debían proporcionarse por sí mismos los colores, muchos de ellos a base de tierras y plantas indígenas; no tuvieron apoyo pecuniario, ni de parte de los Gobiernos, demasiado distraídos en otras ocupaciones, ni de parte de los particulares, pobres en general y poco inclinados a las empresas de arte; tan sólo la Iglesia —más exacto sería decir las iglesias, que según el hiperbólico fray Pedro Simón pasaban de setenta mil en América, a principios del siglo XVII— constituía el único cliente; siendo obligatorio que los altares estuviesen adornados con imágenes, se pintaban por encargo, de cualquier modo, y ya en sus días se quejaba el canónigo Duquesne de la mediocridad de estas obras; refiriéndose a la iglesia y pueblo de Lenguazaque, del cual escribió unas curiosas memorias, dice:

Nuestros mayores no observaron formalidad alguna en estas partes, en la elección de los patronos. En el concilio sinodal de que hemos hablado se mandó a los encomenderos que ornamentasen las iglesias de sus encomiendas, con todo lo necesario para la celebración de los divinos misterios. En este caso los encomenderos daban, entre otras cosas, una pintura de aquellos santos a los que inclinaba

su devoción o les presentaba la casualidad. Por lo regular hacían pintar la imagen de un Crucifijo o de Nuestra Señora, y otros dos de santos a los lados, y a ellos quedaba dedicada la iglesia, que los reconocía por patronos titulares. Tal fue lo que dio el encomendero de este pueblo y su primer altar fue este lienzo en que se han pintado al temple las imágenes de Nuestro Señor Crucificado y a los dos lados los gloriosos santos, San Laureano y San Sebastián. Obra tosca en que no sólo se nota la impericia de las reglas de la pintura, sino el yerro de haber colocado al lado izquierdo a San Laureano, siendo obispo, y a la derecha a San Sebastián, cosa que no supieran que este arte nobilísimo pide en sus profesores un poco más de erudición.

El motivo religioso fue el único explotado por los pintores coloniales; las razones de esta exclusividad son obvias: la religión era el centro de todas las actividades y el determinante inmediato de todos los sentimientos; la salvación del alma —lo ha dicho un notable historiador español— era el principal negocio de los hombres de los siglos xv y xvi; la religión cercaba la vida toda de la Colonia introduciéndose en los más recónditos parajes de la personalidad, influyendo en todos los actos, poniendo su sello indeleble en las conciencias y en los espíritus. Por supuesto que no era, ni mucho menos, una guía moral o un alto principio filosófico; más que religión eran prácticas; más que ideas, actos de culto. Tras de la piedad aparente se escondían toda clase de vicios y licencias, y sus razones tendría don Antonio de Guevara para escribir: «Son poquitos los que con devoción van en romería y son infinitos los que se pierden en romería»; esto que se dice de España puede

aplicarse exactamente a América, y si alguna exageración hay, es por defecto, no por exceso, ya que la Inquisición, tan vigilante y severa en la Península, anduvo un poco descuidada y olvidadiza en estos reinos.

De las imágenes sagradas se preocuparon siempre los funcionarios de la Iglesia, y ya en las *Constituciones sinodales*, promulgadas en Santafé hacia 1556 por fray Juan de los Barrios, encontramos esta disposición que nos muestra cómo la pintura religiosa estuvo supervigilada:

Deseando apartar de la Iglesia de Dios todas las cosas que causan indevoción y en las personas simples causan errores, como son abusiones y pinturas indecentes de imágenes, estatuímos y mandamos que en ninguna iglesia de nuestro obispado se pinten historias de santos en retablo ni otro lugar pío sin que se nos dé noticia, o a nuestro visitador general para que se vea y examine si conviene o no; y el que lo contrario hiciere incurra en pena de diez pesos de buen oro, la mitad para la tal iglesia y la otra a nuestra voluntad.

Pero los más interesantes preceptos de aquellos días sobre arte religioso y que constituyen por sí solos todo un compendio de estética colonial, los encontramos en el capítulo II, título I de las disposiciones sancionadas por el Concilio Provincial de Santafé reunido en la capital del Virreinato el 27 de mayo de 1774; el nombre del capítulo en referencia es «De las imágenes de los santos, sus pinturas y esculturas», y en él se detallan las reglas que deben observarse en la confección de imágenes sagradas,

se instruye al pintor en los requisitos necesarios a su arte y se hacen otras importantes advertencias.

Después de recomendar el culto de las imágenes y lo espiritualmente provechoso de su devoción, se dice:

Prohibimos que las imágenes de Jesucristo, de María Santísima, de los ángeles, apóstoles, evangelistas y otros, se pinten y esculpan en otro hábito y forma que la que se ha acostumbrado en la Iglesia católica desde su origen, y que si estuvieren pintadas y esculpidas de otro modo no se expongan a la pública veneración. Ni se vistan las de santos de alguna religión con el hábito de otra orden de que no hayan sido; y estándolo se quitarán y reformarán poniéndoles el hábito de su propia orden, y así lo observarán los eclesiásticos seculares y regulares sin excepción alguna. Prohíbese igualmente toda pintura, escultura e impresión falsa, apócrifa, supersticiosa o que contradiga a la verdad de la Santa Escritura, tradiciones cristianas e historias eclesiásticas.

Se tiene, luego, en cuenta la manera como deben interpretarse determinadas imágenes y se prohíbe todo lo que atente contra la dignidad de la religión:

La imagen de Dios Padre sentado en su trono entre los coros de espíritus bienaventurados o sin ellos, puede ser colocada así en las iglesias como fuera de ellas, según lo declaró el sumo pontífice Alejandro VIII. Pero prohibimos expresamente la pintura o pinturas de las tres personas de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, estando esta tercera en figura corporal de hombre y no de paloma, y del mismo modo las imágenes de escultura e impresas en la forma referida.

Los pintores, escultores e impresores se abstengan de pintar, esculpir e imprimir imágenes en traje deshonesto, acto profano, ridículo, poético o que represente vanidad, impudicia e irreligiosidad; sino que las pinten, esculpan e impriman en acción, adorno y hábito santo, respirando piedad y devoción; y finalmente no contengan las tales pinturas e imágenes cosa contraria de la cristiana religiosidad, bajo la pena de su prohibición y perdimiento.

Pero no solamente se preocupó el Concilio de la propiedad, digamos teológica, de las figuras, sino también de la belleza de las mismas y de su elegancia y buen gusto:

Previénese a los párrocos y rectores de las iglesias, administradores o mayordomos de cofradías o lugares píos no manden pintar, ni hacer a maestros imperitos imágenes sagradas, para que se coloquen en las iglesias con pretexto de que las hacen por menos precio que los peritos en el arte; bajo la pena de que siendo ridículas, ineptas e indevotas se volverán a pintar y hacer de nuevo a sus expensas.

Difícil de cumplir, ciertamente, esta última disposición, ya que los «maestros imperitos» eran los que más abundaban en la ciudad; se imponía también un pintoresco y curioso castigo para ciertas obras, que de haberse cumplido estrictamente habría contribuido en no pequeña cantidad al enriquecimiento de nuestra historia artística:

Las imágenes fastidiosas a la vista por la antigüedad, o inmundas e indecentes, se enterrarán en el pavimento de las iglesias. Las que fueren deformes, mutiladas e inútiles

para el culto, se quitarán también de las iglesias y de cualquiera otra parte pública o privada.

Parecida costumbre estableció en Popayán el obispo don Ángel Velarde y Bustamante, quien encargó a un sacerdote de reconocido buen gusto y sano criterio destruir cuanta efigie monstruosa o desagradable encontrara en iglesias y capillas; el pueblo lo llamó el doctor «Matasantos», y se dice que inspiraba tanto terror como si fuese un verdugo.

El desnudo estaba absolutamente condenado por el Concilio por ser considerado como impúdico:

Prohíbese toda imagen o pintura obscena, no sólo en las iglesias aunque sean exentas, ni en sus atrios o frontispicios, sino también en casas particulares y se reprende la temeridad de aquellos pintores que pintaren a Cristo Señor nuestro en la cruz en figura de cordero y no de hombre.

El falso criterio con que se miraba la pintura del desnudo humano tiene como consecuencia directa la falta casi completa de este género durante la época colonial; en la misma España, hasta el siglo XIX, sólo se conocen dos academias célebres, la *Venus del espejo*, de Velázquez, y la *Maja desnuda*, de Goya.

La Colonia, pues, supo aplicar a cabalidad el singular principio establecido por el Concilio ecuménico de Trento, referente a las bellas artes: «El arte tiene como único fin a Dios».

Pero la religiosidad, como hemos dicho, era una práctica superficial y epidérmica, una costumbre inveterada casi, más que un profundo anhelo de vigorosa raigambre espiritual. Por esta razón el arte colonial es un *arte superficial*, amanerado, aparente y ficticio, desprovisto casi por completo de sentido humano, aunque pleno de contenido social.

Es realmente curioso observar el absoluto desinterés que muestran los pintores coloniales por todo cuanto les rodea, por su vida, su mundo cotidiano; parece que vivieran aislados totalmente de la realidad, sin contacto alguno con la tierra o con los hombres. Nos place citar aquí las palabras de un agudo crítico francés, Eugène Fromentin, que refiriéndose al arte holandés, escribe:

Siempre se siente uno tentado de interrogar a estos pintores descuidados y flemáticos, y decirles: ¿Es que no hay nada nuevo? ¿Nada en vuestros establos? ¿Nada en vuestras casas, en vuestras granjas? Hubo vendaval, ¿no ha destruido nada el viento? Ha rugido la tormenta, ¿no ha ocasionado ningún daño en vuestros campos, en vuestros ganados, en vuestros tejados, en vuestros trabajadores? Los niños nacen, ¿no hay por lo tanto fiestas? Mueren, ¿es que no hay duelos? Se celebran bodas, ¿no hay entonces honestas fiestas? ¿No se llora, pues, nunca entre vosotros? Si habéis estado enamorados, ¿cómo se sabe? Habéis padecido y compadecido las miserias de los otros, habéis tenido ante los ojos todas las llagas, todas las penas, todas las calamidades de la vida humana, ¿dónde se descubre que hayáis tenido un día de ternura, de tristeza, de pena, de verdadera piedad? Vuestro tiempo como todos los demás, ha visto querellas, pasiones, envidias, fraudes galantes, duelos: de todo esto ¿qué nos mostráis?

Nada, realmente, nos muestran los coloniales, aparte de sus cuadros religiosos —léase bien, religiosos, no místicos—, pues faltó en ellos ese hálito divino, esa inspiración superior, honda y trascendente, que por entonces inflamaba las almas de un Murillo, un Morales, un Zurbarán y daba a sus pinceles esa milagrosa capacidad creadora hasta ahora no superada.

Sin embargo, inconscientemente se veían envueltos en el medio en el cual pintaban; el paisaje, el alma americana se metía de contrabando en sus telas: ya sea una hermosa y atrayente fisonomía indígena que bien podía servir de modelo para una piadosa Virgen, ya uno de los múltiples motivos ornamentales de nuestra fauna o nuestra flora, nos está hablando de un medio aborigen que imprime un sello indeleble a la pintura colonial americana.

LA TIRANÍA ESPIRITUAL

Otro de los elementos determinantes del arte colonial en América y, en general, de todas las manifestaciones intelectuales de aquella época, fue la organización política y social que se dio a las colonias españolas de ultramar. Se cercó el espíritu del hombre de la Colonia, rodeándolo de todo un sistema administrativo y político-religioso, limitando, por consiguiente, todas sus posibilidades: el régimen imperante se extendía a todos los aspectos de la vida social, internándose, a veces, en la misma actividad privada, y «estandarizando», podríamos decir, los actos y los sentimientos.

Muy vigilante fue la administración española para que en sus posesiones ultramarinas se desconociese la propia tierra y se ignorase todo lo que en el Viejo Mundo ocurría; el complicado sistema comercial establecido, con sus mil trabas y dificultades, constituía un eficaz tamiz por donde no pasaba sino lo que convenía, según el criterio real, a las colonias.

Ya en 1543, por una real cédula de 29 de septiembre de dicho año, y de la cual se formó posteriormente la Ley 4.^a, título 24 de la *Recopilación de Indias*, se prohibió llevar a ellas «libros de romance, que traten de materias profanas y fabulosas, e historias fingidas»; prohibieron las leyes las obras de imaginación, pero, como lo anota un sagaz historiador, no podían prohibir la imaginación, y América era toda sueño, toda ideal, toda imaginación.

La cultura estaba prohibida, pero siendo ella un imperativo de la inteligencia encontró vedados caminos por donde abrirse paso; la cultura colonial, así esté representada en aquel admirable cholo peruano que fue El Lunarejo, en un Gregorio Vásquez Ceballos, en una madre Francisca del Castillo, fue una cultura de contrabando, hecha a hurtadillas, en libros prohibidos que se leían en cenáculos y conventículos misteriosos y que, por desgracia, pocas veces escaparon al ojo zahorí de la Inquisición.

La enseñanza oficial era tendenciosa, interesada, intransigente y fanática; puede sintetizarse en aquel consejo que fray Cristóbal de Torres daba a sus alumnos del Rosario, recomendando la imitación del Santo Doctor Angel, «el cual alcanzó más sabiduría de Dios orando que estudiando».

La Corona española no encontró mejor medio de someter estos nuevos reinos que la organización de la ignorancia. La asignatura más importante y trascendental en esos colegios-seminarios de la Colonia era la teología y como preparatoria las Artes de Santo Tomás, ya que, según rezan las *Constituciones del Colegio del Rosario*, «hasta la medicina necesita de este fundamento». Las ciencias naturales eran consideradas poco menos que artes diabólicas dignas tan sólo del fuego eterno; la educación popular era tenida como una utopía perjudicial y la enseñanza femenina como un absurdo sin sentido ni conveniencia.

Sistemática fue también la exclusión del elemento aborigen de todo puesto de consideración e importancia; es la aparición de un auténtico racismo colonial, sobre el cual no se ha puntualizado lo suficiente; las personas de «color quebrado» estaban al margen de la vida intelectual y aun económica y eran buenas tan sólo para la explotación y la esclavitud. En los estatutos o constituciones «que deberá observar y guardar la Academia de la muy noble e inmemorial arte de la pintura» (México, 1753) encontramos esta disposición que nos ahorra todo comentario: «Ninguno puede recibir discípulos de color quebrado, y el que contra este estatuto lo ejecutare, se los expelerá la junta cuando lo sepa».

Bien sabido es que para poder matricularse en el Colegio del Rosario era preciso probar limpieza de sangre, vale decir, que no se tenía ni una gota de la de indios, judíos o moros y también que ni el pretendiente ni sus antepasados hubieren ejercido oficio vil o mecánico; por tales se tenían,

entre otros, los de pintor, alarife, platero, etcétera. Lo más repugnante era que ese exclusivismo se extendía aun a los menesteres religiosos, y en un antiguo documento de nuestra Real Audiencia (1578) leemos: «En lo de la canongía no conviene por ahora que sean mestizos canónigos».

A pesar de estas absurdas disposiciones que así privaban a la cultura general del aporte valiosísimo del elemento indígena y de las razas mestizas, en algunos lugares — México, el Ecuador—, tal exclusión fue tan sólo teórica, ya que la relevante personalidad del indio se impuso por sobre todos los prejuicios, dotando al arte americano de obras espléndidas: tales las de Miguel de Santiago, Pedro Patiño Ixtolinque, los pintores del Cuzco y los anónimos escultores y miniaturistas quiteños.

Tal fue el ambiente intelectual en que se desarrollaron nuestros maestros primitivos, y también todos los artistas coloniales: sobre sus obras pesa la opresión espiritual y la tiranía moral que fueron característica de la época; fueron hijos legítimos de su tiempo y de su hora, y como tales tenemos que comprenderlos y admirarlos.

LA CULTURA PRESTADA

Pero la Colonia no fue estéril; no creó ciertamente: copió a semejanza de todos los principiantes; fue sólo discípula, pero aprovechada y diligente discípula; como adolescente que era, tenía fatalmente que atravesar esa etapa de «cultura prestada» que observamos en el comienzo de todas las civilizaciones y en la infancia de todos los

pueblos. Aun los que han alcanzado más espléndido grado de madurez, han tenido que empezar por la copia servil de sus inmediatos maestros.

La primitiva estatuaria griega, desde la incipiente escuela de Samos hasta la más evolucionada de Egina, se inspira directamente en los moldes orientales, y casi son nulas las diferencias que existen entre el Apolo de Orcomenos, por ejemplo, y una de estas estatuas votivas en que abunda el arte fenicio; las influencias egipcias son tan notables, que en el Apolo llamado de los Polimedas, para no citar sino un caso, la ley de frontalidad es estrictamente observada, aparte de que tiene el mismo gesto de las estatuas egipcias y los brazos pegados al cuerpo como ellas.

Sin embargo, la escultura griega de los siglos V y IV antes de nuestra era alcanza un tan perfecto equilibrio, una tan impresionante perfección que sobrecoge y asombra; con sobrada razón pudo escribir Renan refiriéndose a Atenas: «*Il y a un lieu où la perfection existe: il n'y en a pas deux: c'est lui là*».

El fenómeno de la cultura prestada se repite invariablemente a través de toda la historia del arte: Roma acude a Grecia en busca de fuentes puras de inspiración estética; el arte italiano de los primeros tiempos —Cimabué, Cavallini, Simone Martini— no es otra cosa que una grata y acertada reminiscencia del bizantino; los cuatrocentistas catalanes, así se llamen Ferrer Bassa, Pere Serra o Luis Borrásá, son hijos legítimos de los maestros de la escuela de Siena.

En América no había razón ninguna para que fallara esta regla. Con los conquistadores, como lo anotamos

anteriormente, vinieron artistas y frailes que, lejos de aprovechar el significativo aporte indígena, implantaron sus instituciones, sus enseñanzas y sus ideales en todos los órdenes de la actividad.

Por otra parte, en la colonia americana se prohibía pensar por cuenta propia; el hombre estaba sometido a severísimas reglas y a ellas debía amoldar todos sus actos. Jamás la historia universal —si se excluyen, quizá, los aterradores días de la dominación calvinista en las ciudades helvéticas—, ha contemplado un régimen de intervención más completo y absoluto.

De ahí la falta de toda manifestación superior del espíritu; el hombre encerrado en límites tan estrechos no puede producir nada propio ni original.

El arte español pasó a las Indias no solamente por ser España la conquistadora, sino por el sistema mismo de colonización que se empleó, sistema de cultura cerrada y de monopolio absoluto en todos los aspectos de la vida material y cultural. Tan sólo de España nos llegaban noticias, ideas, víveres, inquietudes, libros y emigrantes. Sevilla era no solamente el puerto más importante y el centro comercial de más renombre, sino el único en Europa, por lo menos durante mucho tiempo, del cual podrían salir embarcaciones con rumbo a las Indias. Uno de los primeros historiadores del comercio americano, Antúnez y Acevedo, escribe:

Sea lo que fuere del año fijo en que empezó el comercio de los particulares con las Indias, es indudable que

desde que tuvieron principio estas expediciones mercantiles, a lo menos hasta el año de 1529, todas se despacharon únicamente del río de Sevilla y no hubo en España otro puerto habilitado para esta negociación.

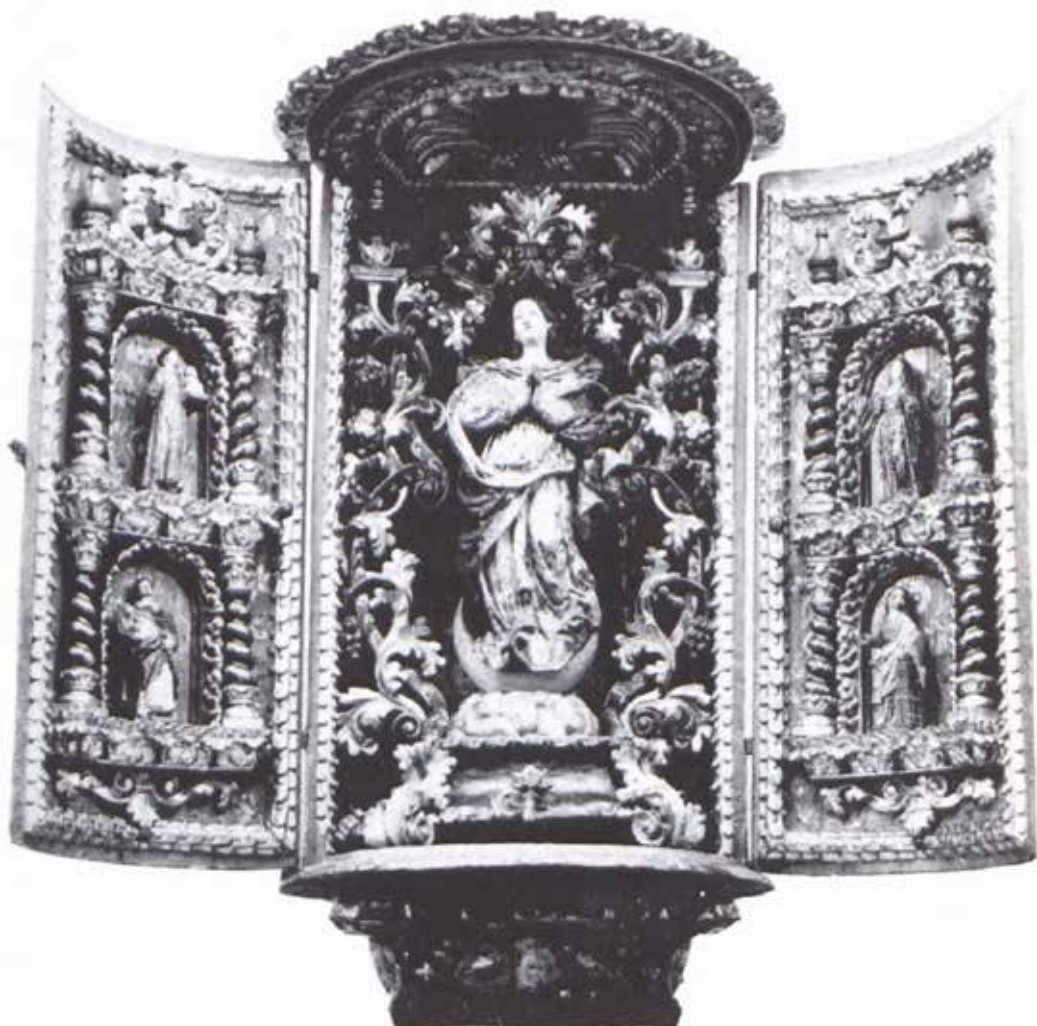
Todo fue español en América, los nombres de las provincias —Nueva Castilla, Nueva Andalucía, Nueva Granada—, los de las ciudades y hasta los del jabón y las telas.

Además, el comercio de cuadros era en la Colonia mucho más intenso de lo que generalmente se supone, aunque todo de procedencia española, con la más explicable excepción de uno que otro grabado italiano o flamenco.

En los angustiosos días de la juventud de Murillo, los mercaderes indianos se aprovecharon de su penuria para adquirir a precios miserables sus obras en las ferias semanales que en Sevilla tenían lugar. En el erudito Ceán Bermúdez leemos:

Los pintores daban a los mercaderes un San Onofre cuando pedían un San Cristóbal, y una Virgen del Carmen cuando solicitaban un San Antonio o las Ánimas Benditas del Purgatorio, pues con unas cuantas pinceladas hacían la metamorfosis. En aquellas producciones no entraba para nada el dibujo, pues sus principales cualidades eran la violencia de los tonos y el contraste de los colores.

Por todas las razones expuestas, lo repetimos, el arte colonial no es más que una copia, a veces atinada, a veces desacertada, del español.



Taller Quiteño

Retablo transportable cilíndrico abierto en tríptico

Madera tallada, dorada y policromada

Segunda mitad del siglo XVIII

Museo de Arte Colonial-Bogotá

(Foto cortesía de Fernando Urbina).



Santa Bárbara

Pintor popular boyacense
Temple sobre fique enyesado
71 x 94 cm Siglo XVIII
Col. Jaime Botero-Duitama



Cofre enchapado en carey y marfil

Interior en pan de oro y temple

42 x 54 x 33 cm

Influencia mudéjar

Museo de Arte Colonial-Bogotá.

(Foto de Fernando Urbina)



Pedro Laboria

Angel del Retablo del Rapto de San Ignacio

Mediados del Siglo XVIII

Iglesia de San Ignacio-Bogotá

▪ LOS PRECURSORES

EL CRISTO DE LA CONQUISTA

La primera obra pictórica de que se tiene noticia en el Nuevo Reino de Granada es, precisamente, una obra española: el *Cristo de la Conquista*. Fue el estandarte traído por don Gonzalo Jiménez de Quesada en su brillante y arriesgada aventura. Una vez que el licenciado cordobés declaró, en nombre de Dios y del rey, fundada la ciudad que llevaría el nombre de Santafé, en recuerdo de la construida por los reyes católicos en la vega de Granada, y habiéndose levantado una docena de chozas y una pequeña iglesia, el padre Las Casas, capellán del ejército, «se puso los toscos ornamentos, y con un cáliz de plomo, ante un Cristo pintado sobre una manta y bajo aquel techo pajizo, dijo una misa y bendijo los cimientos de la nueva ciudad».

Uno de los primeros cronistas de la catedral, el arzobispo don Fernando Caicedo y Flórez, refiriéndose al historiado lienzo, dice:

El principal objeto que se venera en este altar es un gran cuadro con la imagen de Nuestro Señor Jesucristo Crucificado pintada en tela de seda, de muy mal pincel y casi borrada por la antigüedad y vejez; sin embargo, tal y conforme está, se tiene y debe tenerse en mucha veneración por ser la primera imagen de Cristo Crucificado que se vio en estos países. La trajo como bandera principal de su ejército el licenciado don Gonzalo Jiménez de Quesada, primer descubridor del Reino y fundador de esta capital de Santa Fe.

Sobre esta imagen se han formado las más curiosas y absurdas leyendas. Hay quien asegura estar pintado sobre una manta indígena y ser obra del padre Las Casas o de algunos de los soldados que lo acompañaban.

Realmente el *Cristo* es una obra española, en parte pintada sobre tela de seda de uno de los pendones traídos por los conquistadores, y en parte compuesta de aplicaciones de tela y adornos de metal, procedimiento muy empleado en aquellos tiempos. Este sistema de «vestir santos», tan español y tan antiestético, estuvo muy de moda en la época colonial y fue una consecuencia de las falsas ideas que imperaban sobre el desnudo, así como un resto de goticismo decadente y absurdo.

El *Cristo de la Conquista* es uno de esos magníficos ejemplares de evidente origen bizantino en que tanto sobresalieron los maestros catalanes del siglo xv; una obra de factura semejante a los famosos cristos del valenciano Pedro Nicolau, e inspirada en idénticos cánones estéticos. Es un cristo escuálido, de lamentable aspecto, pero de impresionante realismo; el artista —digamos mejor, el pintor— olvida todas las reglas de la anatomía y de la composición, que tal vez no conoció nunca, para hacer una viva imagen del dolor.

Es el *Cristo de la Conquista* todo lo contrario de esos espléndidos cristos del Renacimiento, tan bellos como inverosímiles, que parecen pintados, más que después de la crucifixión, poco antes de la ascensión. El cristo del Renacimiento es vida y fuerza, despliegue de energía, alarde de perfección física; el cristo medieval es dolor, flaqueza,

angustia profunda y amargura suprema; es el verdadero símbolo del cristianismo, la auténtica representación del más grande de los dolores humanos.

¡Un cristo, y español! He ahí la síntesis de nuestra pintura colonial: religiosidad española y arte español; religiosidad que se llevó en las venas, que se aprendió con las primeras palabras, que fue como una sombra en la vida de nuestros antepasados, arte, es decir vida, compendio de todas las actividades del espíritu y del cuerpo; artes sanas y artes bellas, cuya exacta significación y límites precisos no fueron conocidos por los maestros primitivos, encerrados dentro de mil convencionalismos y prejuicios estéticos, para poder abarcar en toda su plenitud el significado recóndito y esencial de la belleza.

LOS MAESTROS ANÓNIMOS

Quien recorra nuestras iglesias, nuestros museos o las pocas colecciones que aún existen de arte colonial, quedará asombrado ante el altísimo porcentaje de obras anónimas; porque el anonimato es una de las características de la pintura americana de los siglos XVII y XVIII.

En aquella época y en tan precario medio, el artista —pintor, escultor, arquitecto— no había alcanzado todavía una suficiente individualización que le permitiera aislarse, definirse por sí mismo, clasificarse en una nueva categoría social, respetable y respetada; su oficio no era considerado —como lo es en nuestros días— como una alta y noble ocupación que mereciera especiales distinciones; era uno de

tantos «oficios viles», como el de sastre, zapatero, alarife, platero, etcétera, y nada indicaba la conveniencia de estampar una firma en la obra que se ejecutaba; no lo exigían los clientes, atentos a otros aspectos por completo extraños al valor intrínseco de la pintura y a la excelsitud del artífice; tampoco lo deseaban los pintores, poco vanidosos quizás o de muy limitada ambición, que no les permitía suponer que con el tiempo sus obras serían minuciosamente estudiadas, y que más que los colores, que la composición, que el asunto mismo del cuadro —tan esencial para ellos— el historiador y el crítico de arte buscarían afanosamente en los extremos de la tela una firma que arrojara luz sobre el pincel desconocido, o unas iniciales siquiera que sirvieran de indicio para la anhelada investigación.

Los pintores coloniales, por lo general, tuvieron una sensibilidad de masa, de agrupación, poco o nada «egoísta», y dentro de la cual los nombres individuales desaparecían para dar paso a una denominación más amplia, más genérica, regularmente de tipo geográfico y regional: escuela del Cuzco, escuela de Puebla, y entre nosotros, con algo de libertad, escuela de Santafé, escuela de Tunja.

Contribuyó a este anonimato, como lo hemos anotado ya, el lugar tan secundario que se asignaba a las bellas artes; discusiones, a veces tremendamente acaloradas, se promovieron acerca de la nobleza y «honorabilidad» de estas disciplinas, que por mucho tiempo fueron tenidas como dignas tan sólo de plebeyos y gente de escasas comodidades y posición menos mediana. De esta torpe idea que produjo graves perjuicios y contribuyó al atraso de las

artes, nos da cuenta un curioso libro, de un tal don Juan de Butrón, profesor de ambos derechos, cuyo solo título habla por sí mismo y nos ahorra ociosos comentarios: *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura que es liberal y noble de todos derechos* es el nombre de la obra; realmente muy mal debía de andar la mentalidad de los hombres de aquellos días cuando era preciso nombrar abogado para defender tan obvias cualidades.

El arte colonial es, pues, obra del artista desconocido, del anónimo pintor que en el mediocre ambiente de su taller, mal remunerado, poco considerado por sus contemporáneos que lo nivelaban por lo bajo, teniéndolo más como artesano que como artista, supo trasladar al lienzo el alma misma de su pueblo y de su tiempo, interpretar el común sentir, captar en toda su complejidad los sentimientos religiosos y los anhelos espirituales de sus coterráneos y darnos una visión de su época, incompleta tal vez y deficiente, pero profundamente humana y llena de deliciosas sugerencias.

Nuestra pintura colonial santafereña, rica, múltiple, espléndida también, sólo recuerda unos cuantos nombres —Acero de la Cruz, los Figueroa, Vásquez Ceballos, entre otros— que se reparten, muy injustamente por cierto, todos los méritos de esta empresa artística; las atribuciones arbitrarias y las falsas paternidades a que son tan dados los críticos, han distribuido entre dos o tres pintores una labor gigantesca, extraordinariamente desigual y variada, que cubre dos siglos de vida colonial, y que no puede medirse con el cartabón elemental de una real o supuesta semejanza;

es natural, por otra parte, que la inmensa mayoría de los lienzos coloniales que se conservan en nuestras iglesias presenten características parecidas, ya que son el producto de una misma época y de idénticos ideales estéticos; estuvieron sometidos a las mismas influencias y tuvieron el mismo y único objeto: el culto religioso.

Nuestra pintura colonial tampoco puede ser sometida a una graduación exacta en su desarrollo, pues no obedece a ningún principio fijo que determine el proceso de su evolución; faltan, además, hasta el momento, elementos suficientes para establecer un riguroso orden cronológico que sirva de base a una clasificación científica y exacta; aun en un mismo autor, y caso clásico es Gregorio Vásquez, la desigualdad es desconcertante; existen, claro está, varias maneras y varias épocas de Vásquez, pero el conjunto está dominado por una impresionante anarquía que complica el estudio y aumenta las posibilidades de error.

Esta anarquía, esta falta aparente de lógica y de consecuencia en lo que se refiere a la técnica, a la composición y al colorido, se extiende a través de toda la era colonial; en 1727 está fechada una hermosa y atractiva Virgen que se conserva en la iglesia de San Diego y que firma P. de la Rocha; cuando fue pintada habían transcurrido 16 años desde la muerte de Vásquez y, sin embargo, parece ignorar el artista todas las enseñanzas de cerca de un siglo y apela a los mismos recursos de composición y colorido que empleó Acero de la Cruz.

No puede hablarse tampoco de decadencia, ni aun de retroceso; es tan sólo anarquía, ausencia completa de guías,

de orientadores que fijaran un rumbo al arte colonial; es la falta de crítica juiciosa, de estímulos poderosos, de acertadas indicaciones; en una palabra, es la carencia de ambiente propicio sin el cual toda manifestación de la inteligencia está irremisiblemente condenada a estancarse y a perecer.

El maestro anónimo, ese pintor humilde, desconocido y olvidado que tan importante papel desempeña en todo el arte colonial americano, naufragó en el medio estrecho, excesivamente limitado y circunscrito de su tiempo y de su pueblo y, por consiguiente, no encontró oportunidad ninguna de manifestar su personalidad: poco original es, por tanto, la pintura colonial y demasiado reducida, por otra parte, en su capacidad expresiva; la religión —lo repetimos nuevamente— era el motivo preponderante, lo que produce un arte en serie, «estandarizado», demasiado monótono y totalmente desvinculado de la realidad; las excepciones a esta regla general son escasísimas aunque de enorme valor, así en su aspecto meramente documental, como en su significado propio e intrínseco.

El anónimo maestro produjo un arte no individual, claramente diferenciado y característico, sino más bien colectivo, multitudinario, arte para un mercado rápido que proporcionara inmediata y adecuada remuneración; ni honda preocupación estética, ni deseo alguno de superación, ni anhelo de originalidad encontramos en esas telas; se trata tan sólo de pintar una Virgen, un San Antonio, un San José, con el fin exclusivo de satisfacer las exigencias de un piadoso cliente, de atender las solicitudes del párroco que debe decorar sus altares; estrictamente se cumple el

compromiso, sin ir más allá, sin atender al valor puramente estético de la obra, desconociendo su significación en función de belleza; en este sentido, podemos decir que fue aquel un arte «popular» no en cuanto recibía del pueblo el motivo o la inspiración, sino en cuanto atendía con toda honradez un común afán de religiosidad y la interpretaba a su manera, simple e ingenuamente.

Porque el arte no había alcanzado todavía entre nosotros aquella excelsa misión de «rodear de belleza las formas en que transcurre la vida»; como en la Edad Media —empleamos las palabras de Huizinga— el arte está absorbido por la vida; la vida está expresada en rígidas formas; está encauzada por los sacramentos de la Iglesia, las fiestas del año y las horas del día, y es medida por ellos; es, pues, un arte ausente, que desconoce los más íntimos y permanentes motivos humanos, que sólo reconoce formas triviales y primarias, que no profundiza y permanece a ras de tierra, en la epidermis apenas de la angustia y el dolor humanos.

Por estos motivos la pintura colonial es eminentemente anecdótica y narrativa, y por consiguiente, superficial; pero no relata hechos vividos, sino soñados; ignora la tierra, los hombres, los animales, las cosas visibles, y se nutre de lo espiritual, de lo inasible, que requiere más fino tacto, más penetrante y aguda sensibilidad; medio no propicio, ambiente mediocre, fallas iniciales de la inteligencia o capacidad del intérprete y ambiciones desmesuradas, debían producir necesariamente una obra desprovista de alto valor estético, apreciable sí, relativamente, pero que ocupa un lugar muy secundario en el concierto del arte universal.

Su significado y trascendencia crecen, sin embargo, cuando se analizan los obstáculos —insuperables muchos de ellos— que se presentaron al artista colonial; la penuria económica y la escasez de elementos determinan su labor imprimiéndole un sello de noble heroísmo, de callados méritos, de dura e ingrata tarea, que debemos admirar, sobre todo, en ese insigne soldado del arte que es el pintor desconocido de los días coloniales.

LOS LIENZOS MILAGROSOS

Cualquier estudio sobre el desarrollo del arte hispanoamericano de los días coloniales quedaría incompleto si se omitiera la referencia a una de las manifestaciones de mayor trascendencia social y estética de aquella época fecunda: las imágenes milagrosas. Tiempos felices fueron aquellos en que lo sobrenatural estaba tan próximo y tan estrechamente vinculado a lo terreno; en que santos y santas abandonaban sus piadosos menesteres edénicos para traer un poco de paz y de consuelo a las almas —almas más que cuerpos— que poblaban estos reinos de Indias. El milagro era consuetudinario acontecer que no turbaba las costumbres conventuales de la sociedad colonial y apenas servía para avivar la fe y encender la piedad de la doméstica grey americana.

En todos los reinos y provincias del Nuevo Mundo comienzan a ponderarse desde los primeros días del Descubrimiento las levantadas virtudes de pobres lienzos salidos de oscuras manos artesanales que, mediante la intervención

divina, recobran sus colores originarios después de años de abandono e incuria; las renovaciones maravillosas llenan innumerables volúmenes de prosa deliciosa e ingenua dedicada a narrar con benedictina minuciosidad la historia de las imágenes y los hechos sorprendentes a que han dado lugar. México, el Perú, el Ecuador y, en general, todos los países indoespañoles, presentan al lector curioso muchas de estas leyendas encantadoras en que una vez más puede apreciarse la unión de elementos españoles y aborígenes en abigarrada mezcla; el indio Juan Diego que encuentra la Virgen famosa de Guadalupe, de tan intenso prestigio continental; o la renovación milagrosa de la humilde imagen de María Ramos, en Chiquinquirá; o la aparición de la Virgen de las Lajas que hizo exclamar a la indiecita que tuvo la suerte de verla por vez primera: «Mamita, vea esa mestiza que se ha despeñado con un mesticito en los brazos y dos mestizos a los lados».

¿Cuáles son las razones humanas de este florecer del milagro en los lienzos coloniales? Creemos, sin pecar de irreverentes, que en parte débese a un como desplazamiento de la fe indígena hacia los objetos del culto cristiano; a una «transculturación», como se dice ahora; las imágenes milagrosas aparecen generalmente en lugares tradicionalmente consagrados por la fe aborígen; los santos reemplazaron a los ídolos, así como el sacerdote vino a ocupar el lugar del jeque; el indio de mentalidad tan fundamentalmente plástica y objetiva no podía entender a cabalidad los arduos problemas teológicos que tan maliciosamente le planteara, por intermedio de los conquistadores,

el famoso doctor Palacios Rubios en su diabólico *Requerimiento*; pero sí comprende sobradamente el encanto y la dulzura de una madre celestial, de un Dios-niño que en sus brazos sonrío al indio y le ofrece en un mundo mejor precisamente todo aquello que en este le están quitando encomenderos y recaudadores.

Las imágenes milagrosas se reprodujeron con una alarmante rapidez durante toda la época colonial; en realidad era sólo la repetición de lo que acaecía en la Metrópoli; con razón la ciencia española por boca del eminentísimo, y por antonomasia, fecundo Alonso Tostado, protestaba de esta manera:

Yerran los que adoran las imágenes que no tienen en sí virtud alguna más que las piedras o maderas del campo, como sean hechas de manos de hombres. Mas son puestas por remembranza de las cosas pasadas porque los simples, los cuales no conocen las cosas pasadas, conózanlas con imágenes pintadas... E por esto pecan mucho algunos cuando en alguna iglesia hay imágenes algunas más antiguas que otras, que fueron halladas desde el fundamento de la Iglesia, e dice que fueron halladas por milagro, e que ellas son a sacar cativos, e estas ponen en lugar más alto é hónranlas más e a ellas facen oración e se encomiendan. Y de aquí se siguen grandes errores y escándalos y el pueblo a menudo tórname hereje e idólatra: ca puesto que algunas imágenes por reverencia de Dios fuesen halladas en peñas o en fonduras de tierras o en corazón de árboles, en lo cual hay muchas mentiras e muy pocas verdades; mas lo más dello introducido para sacar el dinero de las bolsas ajenas.

Las viejas crónicas de este Nuevo Reino de Granada relatan multitud de apariciones milagrosas y de renovaciones sorprendentes; en fray Alonso de Zamora encontramos, por ejemplo, que en el pueblo de Capitanejo «se venera con gran devoción una imagen de San Juan de Sahagún, cuyos continuos milagros lo han hecho celebrar por todos aquellos contornos, asistiendo todas las vecindades cada año a celebrar sus fiestas con grande solemnidad». Y el genealogista don Juan Flórez de Ocáriz dedica buenas páginas a relatar la historia de estatuas y lienzos prodigiosos, pues «lo que ilustra más esta tierra son las reliquias y milagrosas imágenes que tiene».

Hitos son ellas de la geografía religiosa de Colombia; nombres sugerentes, plenos de contenido místico, que van señalando los derroteros de la fe aborígen: *Nuestra Señora de Monguí*, el *Cristo de Sopó*, *Nuestra Señora de la O. de Morcá*, la *Virgen del Rosario de Guaca*.

Pero la más famosa imagen milagrosa de nuestra historia artística es la *Virgen del Rosario de Chiquinquirá*, cuya emocionante renovación y múltiples prodigios son conocidos en todo el Continente y han sido propagados desde los tiempos coloniales por eruditos y entusiastas cronistas.

El primero de ellos así en el tiempo como en la inspiración, el padre fray Pedro de Tovar y Buendía, nos dice:

El lienzo en que está pintada es una manta de algodón que tiene de alto vara y cuarta y de ancho vara y tres cuartas, poco más o menos. La estatura de la Madre de Dios es de casi cinco palmos. La disposición de su santísimo cuerpo es peregrina; las proporcionadas facciones

de su rostro son soberanas, y el todo, de hermosura tan superior que causa asombro y pasmo a cuantos la ven; con una gravedad tan majestuosa, acompañada de tan agradable y extremada modestia y compostura que arrebató los ojos y la atención, embelesa los entendimientos y roba los corazones tan insensiblemente que lo mismo es poner en Ella la vista que quedar presa de sus afectos la voluntad.

La imagen fue hecha por encargo del español Antonio de Santana, encomendero que era del pueblo de Suta:

Cogió Alonso de Narváez una manta de algodón — que son más anchas que largas, según el modo tosco que tienen los indios en sus tejidos— y pintó en medio una imagen de Nuestra Señora del Rosario, que de cuentas blancas tiene en la mano derecha, y está sobre los pies del Niño que tiene en el brazo izquierdo, con un pajarillo en la mano. Advirtieron que por lo ancho de la manta había lugar para otras dos imágenes, que acompañaran la de Nuestra Señora, y dispusieron, que al lado derecho se pintara la imagen de San Antonio de Padua, por ser el santo de quien costeaba la pintura. Por lograr su cuidado el Hermano fray Andrés hizo pintar al lado izquierdo la imagen del glorioso Apóstol San Andrés.

Fue pintada al temple «mixturando tierra de diferentes colores con el zumo de algunas yerbas y flores correspondientes»: debido al escaso cuidado que se tuvo con la imagen, al poco tiempo se encontraba completamente deshecha y por orden del cura del pueblo fue quitada de la capilla que Santana había construido en su hacienda y

enviada a Chiquinquirá, donde una piadosa mujer, María Ramos, la encontró abandonada y, deseando conservarla a pesar de su estado, la colocó en lugar más adecuado; el prodigio de la renovación ocurrió el 26 de diciembre de 1586; aquella tela semidestruida fuese aclarando poco a poco, en medio de la admiración de quienes tuvieron la fortuna de presenciar el portento, y comenzaron entonces los innumerables prodigios que han fatigado las plumas de los devotos historiadores del sacro lienzo.

El autor de la imagen de *Nuestra Señora de Chiquinquirá* es el primer pintor conocido de nuestra historia artística; Alonso de Narváez nació en la villa de Alcalá de Guadaíra, en las cercanías de Sevilla; debió de llegar al Nuevo Reino en el segundo cuarto del siglo XVI y se avendó en Tunja, donde ejerció su oficio de pintor y platero; allí pintó por los años de 1555 su famosa imagen, que, como acertadamente lo dijo el cronista, «eligió a Tunja para su cuna, a Sutamarchán para su sepulcro y a Chiquinquirá para su resurrección». Ninguna otra obra nos queda de Narváez, que debió consumir su vida modesta en la vieja villa que enaltecieron don Juan de Castellanos y la madre Castillo, y en la que el pintor otorgó testamento el 12 de octubre de 1583, ordenando fuera enterrado con el hábito de la orden dominicana. No fue Alonso de Narváez artista de alta inspiración; la obra que ha conservado su nombre para la posteridad, y por la cual se le pagaron veinte pesos de plata, nos atrae por la aureola de leyenda que la rodea y por el prestigio místico que la amerita, pero no admite comparación ni con las telas exquisitamente primitivas

de la España del siglo xv ni con las que luego predecirían la aparición de los grandes místicos hispanos; pero como el *Cristo de la Conquista* es una muestra viva de la fe y de la piedad españolas que nutrieron la vida toda de la colonia americana.

La gloria de la *Virgen de Chiquinquirá* creció con los días y se extendió por todas las provincias del nuevo reino granadino; ella, por sí sola, constituyó un estímulo poderoso de la pintura: la copiarían los más encumbrados artistas y los más modestos dibujantes; iría a ocupar sitio de honor en todas las iglesias del reino y de las más apartadas regiones miles de peregrinos emprenderían alegre y piadosa romería hacia la tierra del milagro. Pueblos enteros quedaban prácticamente despoblados en ciertas épocas del año cuando los campesinos, después de ahorrar por mucho tiempo, iniciaban la tradicional romería; la situación era tan grave y de tan funestas consecuencias para la parroquia, que fray Andrés Moya y Beltrán, cura de Chipaque por los años de 1807, mandó pintar una imagen de la famosa Virgen para impedir así el éxodo anual de su feligresía. Y muchos años antes, por los de 1615, el gobernador don Francisco Herrera de Campuzano llevaría, entre otras, una copia del lienzo de Narváez que alimentara la piedad de los creyentes de la lejana ciudad de Antioquia.

Pero la fe indoespañola no podía quedar satisfecha con una sola imagen milagrosa; en muchos pueblos comenzó a repetirse el prodigio y fue necesario que las altas autoridades eclesiásticas intervinieran para contener los abusos. De la última de las protestas nos da cuenta

una carta del arzobispo don José Manuel Mosquera a don Rufino Cuervo, fechada en Barichara el 11 de agosto de 1837, en que leemos:

«Sólo los santos aparecidos lo pasan mal, pues van desapareciendo de este mundo pecador. Tengo ya escrita la sentencia de destierro de una Virgen de Piedra que hay en esta Iglesia, obra toda de la imaginación de esta gente que ha hecho empeño de ver figura humana donde sólo hay partes brillantes y opacas en una piedra de sal: a la verdad se han salido con pintar en su retina lo que han querido, pues dicen que ven, y yo no les puedo decir que mienten».

▪ LOS MAESTROS PRIMITIVOS

Un poco arbitrariamente quizás, hemos querido agrupar bajo esta denominación a los pintores que inician la historia artística del Nuevo Reino de Granada y que aparecen documentados desde los últimos años del siglo XVI hasta la aparición de don Antonio Acero de la Cruz al promediar la centuria siguiente: representan ellos dentro de nuestra evolución estética lo que los maestros catalanes del cuatrocientos para el arte español. En sus obras encontramos los mismos titubeos, las mismas deficiencias técnicas, idéntica penuria de motivos y muy parecidos recursos pictóricos. Son unos improvisados y unos autodidactos; carecieron de

maestros, de estímulos culturales y de materiales apropiados. Son los niños de un arte que no alcanzó nunca su plena madurez; se mueven dentro de un ambiente mezquino y pobre y son, naturalmente, producto de ese ambiente. Sus obras son la consecuencia y al mismo tiempo el espejo de su época, de las ambiciones, los ideales y las preocupaciones de su tiempo. Por eso sus vidas pequeñas y sus pequeñas obras son la ventana por donde podemos mirar y entender, así sea en mínima parte, la historia de la primera etapa colonial.

Rigurosamente dentro de la calificación de «primitivos» que tiene ya su consagración en la historia artística universal y claramente determina una serie de elementos y circunstancias que rodean la obra de arte, cabrían todos los artistas coloniales, con la excepción de Gregorio Vásquez Ceballos y, quizá, de los Figueroas, Gaspar y Baltasar. Porque una de las características distintivas del arte colonial americano es su «primitivismo», su ingenuidad, su reducido ambiente de creación, su pobreza conceptual, su recortado vuelo ideológico. Es la etapa «artesanal» en que predomina lo meramente objetivo e inmediato sobre lo subjetivo e ideal, que conduce a la búsqueda de valores más permanentes y definitivos.

Sorprende gratamente en el desarrollo de la colonización del Nuevo Continente la rapidez con que el elemento español se adapta a estas tierras de Indias, y la manera como se cumple el trasplante de la vida europea al mundo americano; al cabo de unos cuantos lustros las villas coloniales nacidas casi mágicamente al conjuro de un conquistador que tomó por asalto un lugar en la historia están en

capacidad de competir con los burgos españoles de existencia secular y comienzan a dar sus frutos de cultura.

Sin que hubiese transcurrido todavía un siglo de fundada, Santafé de Bogotá

«tiene —al decir de fray Pedro Simón— muchos letrados, abogados, muchos encomenderos, muchos mercaderes y muy ricos; grandes labradores que crían ganados mayores y menores; maestros de música, armas, gineta; grandes romanticistas toscanos, hombres eminentes en poesía y en música de instrumentos y quien los haga y la compongan; infinidad de oficiales de todos los oficios; muchos plateros de oro y plata, bordadores, pintores, entalladores, ensambladores, armeros, espaderos, doradores, pabonadores y todos los oficios convenientes a república tan ilustre».

Y añade que los edificios

«estaban curiosamente aderezados de mucha seda, tapicerías y cuadros de extremadas pinturas, porque los vecinos en común son muy curiosos y dados a esto».

Entre el grupo numeroso de estos artesanos que preparaban ya la llegada de los artistas, hemos logrado hallar un nombre, el de Simón de Salas, pintor, a quien en el año de 1592 el mayordomo de la catedral paga ciento sesenta pesos de oro corriente de trece quilates «por haber pintado y dorado el racimo de mora y aves, y signos y estrellas de la capilla maior de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad». Y en Tunja, por los años de 1598, el capitán Antonio Ruiz

Mancipe declara que ha pagado a Juan de Rojas «pintor de dorar» ciento ochenta y cuatro pesos de oro de ochenta quilates, por pintar los artesonados y dorar las rejas de hierro y hacer el letrero de la pila, de su famosa capilla en la Catedral. Otro artista que trabajó en Tunja en los albores del siglo XVII ha salvado su nombre para la posteridad: Blas Martín Silvestre, que pintó uno de los altares de la Iglesia de Santo Domingo por los años de 1609.

Al igual que Santafé, Tunja fue centro artístico de importancia singular en la Colonia; basta citar las palabras del historiador poeta don Juan de Castellanos, que tanto decoró con sus obras la villa ilustre:

Capillas hay en él, particulares,
Sepulcros de vecinos generosos,
Con tales ornamentos que podrían
Ser ricos en Toledo y en Sevilla;
Retratos y dibujos que parecen
Haber sido labrados por las manos
De Fidias, de Simón y Policreto,
Algunos de pincel y otros de bulto,
Principalmente la que dejó hecha
Pedro Ruiz García, do su hijo
Antonio Ruiz Mancipe se desvela
En decoralla con sus preciosos dones,
Y así parece ya piña de oro.

Algunos otros pintores han sido recordados sin poderse fijar ni su exacta cronología ni aspecto ninguno de sus

obras; son ellos Simón Velosa y Diego de Salas, de quienes sólo su nombre se conserva.

Una de las figuras más notables de este período no sólo por su significación artística, sino, y especialmente, por sus ejecutorias intelectuales, es el padre fray Pedro Bedón, de la orden dominicana. Nacido en Quito por los años de 1556, recibió las órdenes sacerdotales en Lima, y regresó a su ciudad natal donde inició su fecundo apostolado de cultura; «fue —dice uno de los cronistas de la orden— el primer hijo que la casa tuvo que dio principio a que en ella se profesasen letras y estudio». Consumado teólogo, y animado además por el deseo de llevar a los indios los principios de la religión, supo vencer los obstáculos de las lenguas aborígenes y en ellas predicó a los indios «con mucho ejemplo de los españoles» y singular provecho.

Uno de sus primeros panegiristas, el autor de la *Milicia angélica*, escribe:

Entre las muchas gracias que dispensó la divina providencia a este su siervo fiel fue maravillosa la de pintar; delineó de su mano en el claustro de la recoleta de Quito la vida del beato Enrique Susón.

Por los años de 1592 se dirige al Nuevo Reino y presta una eficaz ayuda al presidente don Antonio González en la implantación del impuesto de tres alcabalas, pues viéndose el gobernante en dificultades llamó al padre Bedón para que este «con su docilidad las introdujera». En 1594 asiste a un cabildo abierto en Tunja y es de parecer que «obligaba en conciencia el pago de la contribución».

Tomó parte en algunas reuniones eclesiásticas de importancia como el Capítulo Provincial de Popayán reunido en 1598 y en todas partes se distinguió por su buen juicio, acrisolada virtud y conocimientos en ciencias teológicas. Su llegada a Santafé fue celebrada en estos términos por el padre Alonso de Zamora:

Muy a los principios del provincialato del Rmo. Fray Pedro Martyr, tuvo esta Provincia y Convento del Rosario la dicha de que de la de Quito viniera el Venerable P. M. Fr. Pedro Bedón, cuyas firmas se veneran en los libros como reliquias. En ellos se hallan como Depositario en estos años y en el Refectorio el año de 1594, cuya pintura se debe a sus manos. Con ellas manifestó en las imágenes de diferentes pensamientos, el grande espíritu y devoción que tenía a los santos. Siendo toda la pintura en las paredes de todo el refectorio y habiendo cien años que lo pintó, están hoy tan vivos los colores que no sólo admiran, sino que mueven a devoción, porque en todo imprimió la viveza de la que tenía en el corazón.

Por la misma época pinta el padre Bedón el refectorio del Convento de Tunja e inicia la construcción de la Capilla del Rosario, al mismo tiempo que funda la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, en esa ciudad. Hombre de rara energía, busca tiempo para escribir sapientes tratados como sus *Comentarios a Aristóteles y Porfirio*, o su *Flor de virtudes*, o su *Manera de enseñar la fe a los indios*. En Quito se celebra como de su pincel la *Virgen de la escalera*, y aun se le ha atribuido, aunque con pocos fundamentos, la paternidad de la famosa *Virgen de las Lajas*, milagrosamente

aparecida a mediados del siglo VIII y a cuya devoción se ha levantado uno de los más grandiosos monumentos de la arquitectura colombiana.

Después de dejar plenamente grabado su nombre en el corazón de santafereños y tunjanos, regresa a Quito, donde continúa su labor, estableciendo conventos, sembrando inquietudes de cultura y adelantando su noble apostolado, hasta su muerte ocurrida en el año de 1623. Tal fue la vida de este noble fraile, uno de los fundadores de nuestra pintura, «en quien se emularon las luces del entendimiento y los ardores de la voluntad, con lo heroico de su virtud y lo profundo de sus letras».

En las postrimerías de la decimosexta centuria aparecen entre nosotros dos pintores italianos portadores de la inquietud renacentista: son Francisco del Pozo y Angelino Medoro. Francisco del Pozo trabajó en Tunja y allí pintó, según lo dice Flórez de Ocáriz, la imagen de la Virgen del Rosario que se venera en la Capilla del Desierto de la Candelaria. Era natural de Milán, según aparece en la firma del mencionado cuadro terminado en 1597: «*Franciscus Puteus Medionalensis*» dice la inscripción de este lienzo, modelo de gracia y elegancia primitivas en que se advierten ya los ímpetus transformadores del Renacimiento italiano. Desgraciadamente, el cuadro fue retocado en 1835 por el pintor bogotano Pedro José Figueroa, que nos privó así de contemplar en toda su prístina belleza la creación de Francisco del Pozo. El padre fray Eugenio de Ayape describe así la famosa *Madona de la Candelaria*:

Aparece la figura de la Virgen sombreada, en actitud esbelta y humilde a la vez. En su cara y en sus amables ojos hay riquezas inefables de bondad misericordiosa. Sostiene en la mano derecha al Niño Jesús envuelto en pañales y un castillo con las bíblicas tortolillas, y en la mano izquierda empuña una vela encendida. Arriba, al lado derecho, asoman tres rostros, de San José, Simeón y Ana; y abajo, a ambos lados, están haciendo la corte a María los gloriosos patriarcas Santo Domingo y San Francisco. El conjunto, en verdad, es algo evocador y hermoso. Sobre todo, fuera de los aciertos de pincel, hay enorme elocuencia simbólica en todos los detalles, desde la penumbra que sirve de fondo hasta el manto estrellado que envuelve el cuerpo virginal de la reina de los querubines.

Ninguna otra obra recuerda a Francisco del Pozo, cuya vida permanece en la penumbra, iluminada tan sólo por su bella imagen de María. Se le ha pretendido identificar, sin embargo, con un homónimo suyo, Francisco Pozo, a cuyo pincel se deben gran número de retratos e imágenes alegóricas que decoran el salón de Cortes del Reino de Valencia, obra terminada en la última década del siglo XVI.

El trashumante Angelino Medoro, llamado «Romano» por sus contemporáneos, dejó profunda huella en varias ciudades americanas que conservan lienzos salidos de su pincel; arriba a estos reinos por los años de 1587, procedente de Roma, su tierra natal, y asienta primero sus reales en Santafé de Bogotá; de «insigne pintor» lo califica el genealogista don Juan Flórez de Ocáriz al dar cuenta de su matrimonio con Luisa Pimental, en 1589. En Bogotá fue

contratado por el prior de Santo Domingo, fray Francisco de Villacinda, para que pintara algunos cuadros con destino a la iglesia del Convento. Trabajó también en Tunja en la decoración de la ya nombrada capilla de los Mancipes de la Iglesia Catedral, según se desprende de estos apartes de la escritura de donación de la capilla, hecha por don Antonio Ruiz Mancipe:

Item. Pagué a Angelino Romano pintor por la hechura de una imagen del puñal de Nuestra Señora de la Antigua, guarnecida de madera y dorada, que le hizo en esta ciudad de Tunja, ciento cincuenta pesos de oro de veinte quilates. Item, pagué más al dicho Medoro Angelino por la hechura de dos lienzos grandes guarnecidos y dorados, el uno de la *Oración del Huerto* y el otro del *Descendimiento de la Cruz* que están a los lados del retablo del altar mayor de las vidrieras y dorar la tribuna y puerta del coro y sacristía, escudo y otras cosas que se pintaron en dicha capilla, doscientos cincuenta pesos de veinte quilates.

También en Cali dejó Medoro obras suyas conservadas en el convento de los franciscanos, y como de su pincel, o por lo menos por él retocado, se tiene el cuadro de San Antonio de Padua, venerado en la parroquia de San Pedro de Buga. Del Nuevo Reino de Granada pasó Angelino Medoro al Virreinato del Perú, posiblemente llamado por su paisano Mateo Pérez de Alecio, discípulo de Miguel Ángel, establecido en la ciudad de los reyes desde fines del siglo XVI. Famosos son, entre otros, el *Señor de la columna* que presenta a su autor «de tendencia renacentista, como

un experto conocedor de la anatomía y poseedor de una atractiva paleta de suaves y delicados matices». Pintó también varios cuadros para la capilla de las Ánimas de la catedral limeña; fue retratista de la Inquisición, y le tocó en suerte retratar a Isabel Flórez de Oliva, conocida luego por Santa Rosa de Lima; muerta la santa en 1617, fue llamado Medoro para que tomara un retrato del natural, obra en que puso toda su inspiración y su religiosidad y que en copias ha sido ampliamente divulgada. La influencia del pintor romano se extendió considerablemente; fue encargado por mercedarios y agustinos para decorar sus conventos, y llevó a la pintura peruana la influencia renacentista, como maestro que fue del notable cuzqueño Pedro Loayza.

Más tarde, y ya de edad avanzada, deseó pasar sus últimos días en Sevilla y allá se dirigió con su familia, según lo manifiesta el ya citado Flórez de Ocáriz.

En Bogotá se conservan de Angelino Medoro una *Santa Margarita* (propiedad de la señora Leonor Cuervo de Collins) en que aparecen sus excelentes condiciones de colorista y dibujante; el *Cristo milagroso* de San Diego y *Santa Margarita de Cortona* de la misma iglesia, y un *San Antonio* en la de Santa Bárbara, así como es muy probablemente suyo el retrato de Santa Isabel de Hungría que se guarda en la capilla de Egipto.

Los cuadros pintados para la iglesia de Santo Domingo fueron destruidos, desgraciadamente, por el incendio del 8 de diciembre de 1761, según las noticias que nos transmite el pintoresco cronista de la época José Antonio Vargas

Jurado: «La pérdida de todo no lo hacen con un millón de dinero, y que no se verá la iglesia como en sí era, mayormente de pinturas, pues los más eran de Vásquez y Medoro, romano, que todo se perdió en esta función».

Adornan todavía la preciosa capilla de los Mancipes de la catedral de Tunja los dos lienzos *El descendimiento* y *La oración en el huerto*, de elegantes figuras italianas y dramática composición en que sobresale un admirable Cristo muerto que hace pensar en Holbein el Joven; infortunadamente, estos cuadros permanecieron por mucho tiempo en lugares inapropiados y los colores han perdido toda su fuerza primitiva; son apenas un recuerdo pálido de los originales que no permite formar juicio certero sobre las dotes de colorista que distinguieron a Medoro.

Medoro, como Francisco del Pozo, representa el trasplante de las influencias italianizantes que tan honda huella dejaron en la pintura española de los siglos XV y XVI; como Mateo Pérez de Alecio en Lima y Simón Pereyngs en México, los dos artistas italianos venidos al Nuevo Reino significaron una auténtica revolución en los cánones estéticos de los maestros peninsulares que iniciaban entre nosotros la pintura americana. Ejemplo fecundo debió de ser el suyo que más tarde debían recoger los Figueroa y llegar quizás hasta el mismo taller de Gregorio Vásquez, que tanto gustó de los modelos italianos.

En medio de la mediocridad con que se inicia el arte pictórico en América, las obras de este romano, que debió saber de la grandeza de Miguel Ángel, ofrecen un contraste singular: son los suyos lienzos vigorosos, de amables

entonaciones cálidas, compuestos con aquella simetría característica de su tiempo y de su escuela, que se apartan bastante del misticismo hispano y nos dan, dentro de su relativa significación estética, la tónica del arte renacentista y de los nuevos caminos que desbrozó aquella época fecunda.

A principios del siglo XVII florece en Santafé uno de los grandes miniaturistas coloniales, Francisco de Páramo, que inicia entre nosotros el arte exquisito de la decoración e iluminación de libros.

Lo encontramos documentado hasta el año de 1614 en que figura contratando la enseñanza de la caligrafía con un discípulo suyo, Juan de Parada, en su calidad de «oficial de escritor de libros»; ejerció en Santafé la profesión de comerciante y en su tienda alternaba el negocio de mercaderías con la escritura e iluminación de libros; seis escribió para el convento de San Agustín, de Cartagena; probablemente de su mano son los cantorales conservados en la iglesia bogotana de San Agustín; a él acudió el arzobispo Lobo Guerrero para que pintara los libros corales de la catedral. Consta esta obra de veinte grandes volúmenes en pergamino admirablemente conservados. En uno de ellos se encuentra la siguiente leyenda: «... Este livro escribió Franco. de Páramo, por mandado de Su Sa. del Sor. don BRme. Lobo Guerrero, Arçobispo deste nuevo Reyno de Granada, año de 1607...». Contienen los cantorales el canto religioso que era de uso en aquellos días, tanto en los comunes como en los de fiesta, cuidadosamente dibujado en rojo y negro; las capitales que constituyen propiamente

las miniaturas son preciosamente estilizadas, adornadas en forma fantástica, con motivos de la flora y la fauna americanas. Los elementos principales de la decoración son flores y frutas, objetos sagrados y de culto, como cálices, custodias y ornamentos religiosos, mascarones góticos, urnas, todo ello combinado en una forma ingenua y primitiva y entrelazado con orlas y figuras simbólicas. Existe una gran semejanza entre las miniaturas de algunos de los libros y las capitales de otros; parece ser que Páramo se hacía ayudar por algunos discípulos, lo que viene a ser confirmado por el nombre de Alonso García que se encuentra escrito en uno de los libros, con la misma letra del texto, y que bien pudo ser uno de sus ayudantes.

Francisco de Páramo pertenece a la misma estirpe de los grandes iluminadores que dejaron muestras perdurables en los breviarios y libros de horas del medioevo español; hermano en el arte de aquel Luis Lagarto, decorador de los libros corales de la catedral de Puebla y del no menos ilustre Adriano Alecio, que en Lima realizara parecida labor, representa la iniciación magnífica de un arte exquisito que, por desgracia, no tuvo muchos continuadores en América.

Por obra de Juan de Betancourt se ha tenido una escalofriante imagen de San Bartolomé en que aparece el santo después de sufrir su atroz martirio y con su piel colgada en el brazo; esta obra de impresionante realismo y muy bien lograda se venera en la capilla de San Laureano en Tunja y es de anónimo pincel; reza la leyenda puesta al pie del cuadro, y que ha dado lugar a confusión respecto a su autor: «MANDO HACER ESTE CVADRO POR SU DEBOCIÓN

JOAN BETANCUR, ACABOSE EN 29 DE MAIO DEL AÑO DE 1623».

Por los años de 1600 florece en la Villa de Mompo el pintor Bernardo Albornoz, de quien se conserva en la iglesia parroquial un gran lienzo de Santa Lucía «abogada de la Castidad y contra el ojo».

El último de los que pudiéramos llamar maestros primitivos, atendiendo a la sucesión cronológica, es Bartolomé de Figueroa, «pintor yndio de las provincias del Pirú», cuya existencia ha revelado el erudito investigador Guillermo Hernández de Alba en las valiosas páginas de su *Teatro del arte colonial*, donde nos presenta también personajes nuevos en nuestra historia y datos sobremañera importantes. Inicia el perulero Figueroa una escuela de pintura para indígenas que debió de tener seguramente felices resultados.

En el año de 1607, en Pamplona, contrata con un indio Salvador «que quiere aprender el oficio de pintor y que tiene afición de aprender con bme. de figueroa yndio pintor» y en el contrato respectivo se dispone que «pa. qe. tenga efecto lo pone con el dho. pintor pa. qe. le enseñe el oficio dentro de dos años, sin le encubrir cosa ninguna y le de el sustento necesario». Ninguna obra queda de este pintoresco e interesante personaje de nuestra historia artística que permita conocer sus dotes, y sólo sabemos que por los años de 1623 permanecía todavía en Santafé. Su significación no es escasa sin embargo; representa él la reacción contra ese racismo colonial de que ya tuvimos oportunidad de ocuparnos y funda una escuela de arte indígena que de

haber tenido continuadores en este Nuevo Reino hubiera podido aprovechar las excelentes condiciones del indio y dotarnos de manifestaciones auténticamente americanas.



Autor desconocido, según Zurbarán

Santa Zita

Óleo sobre tela

Siglo XVII

Convento de San Agustín-Bogotá

(Foto cortesía de Fernando Urbina)

EL MAESTRO DON ANTONIO ACERO DE LA CRUZ

El último de los primitivos y el primero de nuestros clásicos, el artista que resume en su obra las tendencias opuestas de su tiempo y encarna de manera admirable el conflicto estético entre los cánones medievales y las tendencias renacentistas, es don Antonio Acero de la Cruz.

Nace en Bogotá en los primeros años del siglo XVII del matrimonio de Alonso Acero, artesano natural de Zamora, de los reinos de España, y de Gerónima Gutiérrez; es el primer artista «maduro» de la época colonial, dueño de un estilo definido y vigoroso dentro de las corrientes diversas que confluyen en su obra, que presenta interesantes matices y peculiares modalidades estéticas, sintetizando con propiedad y justeza el ambiente de su época contada y exuberante.

Escasas noticias tenemos de la vida de este pintor que se ejercitó en varias labores de arte, como que ensayó con diversa fortuna la arquitectura, la pintura y la poesía, dejando muestras de su talento diverso y no siempre de encumbrada calidad estética. Unió su suerte con Lorenza de Céspedes, que le dio muchos hijos, algunos de los cuales entraron a la vida religiosa, y uno de ellos, Antonio, continuó la tradición pictórica de sus mayores. Debió de ocupar distinguida posición en la sociedad de entonces, ya que entre sus amigos y admiradores más entusiastas se cuenta a los Solís de Valenzuela, gente muy principal, no sólo por su alto y noble abolengo sino por su talento y

erudición, como que uno de ellos, don Bruno, fue el primer dramaturgo de la Nueva Granada, y su hermano, don Pedro, versificó en español y en latín y compuso algunas otras obras religiosas y profanas.

Acero de la Cruz tampoco fue ajeno a las bellas artes; de su afición a las musas son buena muestra un soneto en alabanza de la obra de don Pedro Solís de Valenzuela: *Epítome de la vida y muerte del ilustrísimo señor don Bernardino de Almansa*, publicado en Madrid en 1647, y algunas otras composiciones alusivas a sus cuadros. Realmente como poeta Acero de la Cruz no gozaba de muy exquisitas dotes, ni logró siquiera un modesto lugar entre los liridas de su tiempo; según la gráfica expresión del primero de sus biógrafos, «a la divina Eratos, la musa coronada de rosas y mirtos, no le placía bajar hasta su modesto taller»; júzguese, si no, por el siguiente soneto que encabeza la mencionada obra de don Pedro Solís de Valenzuela:

En un mundo tan grande y donde ha habido
mil tiempos, mil edades diferentes,
así como unos montes, ríos, fuentes,
árboles y animales siempre han sido;

así también tenía yo entendido
que unos ingenios fueron, y unas gentes
cual vemos que han un fruto unas simientes
de un gusto a un tiempo siempre producido.

Mas viendo en ti, oh Pedro, rico indiano,
el ingenio tan nuevo y peregrino
he venido a creer, ¡cosa que espanta!

Que fruto tan maduro y tan temprano,
con gusto tan humano y tan divino,
no le llevó jamás humana planta.

En el año de 1633 murió en Santafé el arzobispo don Bernardino de Almansa, y Acero fue encargado de decorar el túmulo funerario de la capilla ardiente en que reposó el arzobispo en casa de los Solís de Valenzuela; «el ingenioso poeta y pintor, pintó curiosamente la puerta de la capilla, dibujando curiosos jeroglíficos y escribiendo pomposos versos y epitafios en alabanza del arzobispo»; una de las composiciones que ilustraban el decorado dice así:

Copiados en la idea desengaños
hallastes en cadáver confidente
un libro frecuentado, que elocuente
Atlantes hizo juveniles años.

Si de aquesos milagros tan extraños,
atento, vigilante y elocuente
fuistes un Argos vos, ellos Oriente
que os deponen del mundo y sus engaños.

Esplendores sacáis, claras centellas
de los fríos despojos de la muerte
y un gran fuego de amor de aqueso yelo;

un Estna que os reduce a las estrellas
de la casa de Bruno que es un cielo
a do os asigna Dios dichosa suerte⁵.

Del mismo año de 1633 conocemos una copia de *Nuestra Señora de Chiquinquirá*, conservada en Fúquene, y que desgraciadamente ha sido retocada haciendo imposible la apreciación de Acero como copista; este cuadro, el primero de los conocidos del artista, nos muestra, sin embargo, el camino que siguió en sus estudios, copiando las obras más importantes que existían aquí y los grabados en cobre que de Europa venían; manifiesta también su religiosidad y su indiscutible devoción a la sagrada imagen que, precisamente por aquellos años, fue traída en solemne romería a la capital del Nuevo Reino asolada entonces por una terrible peste que diezmó la población y de que murió el padre del pintor.

En Fúquene también tuvimos la oportunidad de encontrar un *Purgatorio* de composición original; seguramente tuvieron nuestros artistas coloniales algún venerado modelo, pues son muy abundantes en las iglesias bogotanas y en las de los pueblos vecinos las composiciones similares a esta de Acero de la Cruz. El colorido de muy mala calidad ha tomado con el tiempo un tinte negruzco y opaco que hace desmerecer la obra. En la iglesia de Santa

⁵ Otros versos de Acero se encuentran en la obra de Pedro de Solís y Valenzuela *El desierto prodigioso y Prodigio del desierto*. Cfr. *The-saurus*, t. XXI, núm. 1, enero-abril, 1966, pág. 72 y ss.

Bárbara existe otro *Purgatorio* de tal modo semejante al de Fúquene, que no dudamos en afirmar que sea una réplica, cosa que no debe extrañar, pues Acero era muy solicitado a mediados del siglo XVII.

El análisis de la producción general de Acero nos muestra que era hombre ambicioso y con cierto sentido de su valer, ya que muchas de sus obras están firmadas con sus dos apellidos, y la fecha en que las terminó, cosa no muy corriente en su época, lo que nos manifiesta el deseo de permanecer en la mente de sus conciudadanos que lo consideraban como «ingenioso en el arte de la pintura» y le encargaron numerosos trabajos; hombre de consejo debió de ser también y acatado y respetado en sus juicios, según se desprende de algunos documentos contemporáneos. Su devoción no puede ponerse en duda, no sólo por la unción y piedad que respiran sus obras, y el amoroso cuidado que ponía en todos los detalles, sino por la época misma en que le tocó vivir, época esencialmente religiosa, que encontró su inspiración en las verdades de la religión y en los misterios de la teología. Profesó Acero de la Cruz un gran culto al detalle; en todas sus obras descubrimos esa minuciosidad y cuidado de quien, valiéndose de una vista admirable y de finísimos pinceles, considera como fundamental la reproducción exacta de todo lo que ve. Realmente esta escurpulosidad es, como lo ha dicho un notable crítico, una habilidad secundaria. Los retratos de Balthasar Denner, por ejemplo, uno de los más detallistas pintores que han existido jamás, y cuyas obras son un alarde de exactitud y propiedad objetivas, no nos producen

esa inefable impresión de un oscurecido y borroso retrato de Eugène Carrière.

Por otra parte, Antonio Acero no exageró excesivamente su aplicación. Muy por el contrario, su obra muy dispar, como la de todos nuestros artistas, sometidos a una serie de vicisitudes espirituales y materiales, ofrece aspectos en los que tan sólo la bondad del espectador puede callar el reproche. Como acertadamente escribió don Lázaro María Girón, quien nos da la primera noticia crítica de Acero, este no fue ni buen compositor, ni buen dibujante, ni buen colorista.

Inspirado en los modelos que se le presentaban, recargados de oro, simétricos en la distribución de las amaneradas figuras, y cubierto de inscripciones, trató de imitar lo prescrito por la tradición; pero no pudo dejar por eso de atenerse también a las nuevas reglas del estilo sencillo y suelto que crearon los maestros italianos del Renacimiento. A los fondos dorados substituyó fondos amarillos; hizo todo lo posible por imitar, a fuerza de laboriosidad, y con colores más o menos hábilmente dispuestos, las ornamentaciones y bordados de oro de las ricas capas damasquinadas. Imprimió cierto movimiento a las figuras, pero no se abstuvo de usar las inscripciones hieráticas, ni los ángeles simétricamente dispuestos, ni los símbolos con tendencia a jeroglíficos.

En ciertas obras, particularmente en sus *Concepciones*, y llevado quizá por su devoción, se muestra muy amigo de la fiel reproducción de los detalles. Los pliegues, que son su fuerte, están admirablemente tratados. Se nota mucho

estudio y muy cuidadoso dibujo en esos complicados atavíos como el que llevan las vírgenes que se conservan en las iglesias bogotanas de San Diego, Santa Bárbara y San Francisco, y sobre todo en la *Concepción* del Hospital San Juan de Dios, de heroicas dimensiones, acompañada de San Ignacio y de San Francisco Javier, que es a no dudar su obra cumbre y en la que el pintor alcanzó su máxima capacidad expresiva.

Se conoce que fue persona paciente y laboriosa —dice Girón— a juzgar por el esmero con que punto por punto, pintaba con deleite las filigranas de un encaje, los caprichos de un bordado o las menudas ornamentaciones de una armadura; y por eso llegó a tal punto que por servir a lo pequeño descuidó muchas veces lo grande.

Lo grande de que habla el crítico es realmente lo primordial en la obra de un artista, y esto fue desgraciadamente muy mediocre en la obra del pintor santafereño. Cuidó, como hemos anotado, el dibujo, convencido, quizá, de algo que fue el lema de un gran artista del siglo XIX, que el dibujo representa la honradez del arte; pero su habilidad no respondía a sus deseos, y su mano no atendía de manera absoluta los mandatos de su espíritu.

Las nuevas corrientes estéticas que aparecían por entonces en la península no habían llegado todavía a estos lejanos y abandonados reinos; cuando Acero llegaba a la plenitud de su vida, Velázquez y Claudio Coello, Murillo y Zurbarán, que son sus contemporáneos, renovaban la pintura española y abandonaban los arcaicos moldes

medievales para buscar, los unos en la naturaleza y los otros en la religión, los más maravillosos motivos de inspiración y de belleza.

Pero América iba muy atrasada en cuanto a cultura. Nuestra Edad Media no había terminado todavía y propiamente no terminó hasta muy entrado el siglo XIX. En la época de nuestro artista eran todavía acatados con singular veneración todos aquellos simbolismos de mal gusto que había empleado como recurso objetivo de persuasión el primitivo arte cristiano. En la *Inmaculada* que se venera en el templo de San Francisco, en Bogotá, y que recuerda en cierto modo las panagias bizantinas, están las letanías simbolizadas en multitud de objetos que rodean la figura central: una custodia, una fuente y una cisterna, un ciprés y una palma, un pórtico, el sol, la luna, una estrella, todo habla de los muchos atributos de la Madre de Dios. En este cuadro llama ante todo la atención un bordado de oro deliciosamente dibujado sobre rojo y verde, que recuerda las primorosas filigranas de los renacentistas. El rostro de la Virgen es suave, cándido y piadoso, pero está muy lejos de respirar ese hálito divino que han logrado imprimir a sus imágenes los maestros europeos que toman sus modelos, como alguien agudamente lo observó, directamente del... sobrenatural. Esta simpatía por el simbolismo nos descubre otro gran mérito de Acero de la Cruz. Fue él, entre nuestros artistas coloniales, el primero que trató en la medida de sus fuerzas de romper los rígidos moldes, impuestos en el arte religioso por el estilo bizantino; hizo cuanto pudo por emanciparse de aquel «grosero modo griego», que dijo

el Vasari. Es cierto que algo queda en su obra del pétreo hieratismo que sirve de base a la pintura cristiana, desde las borrosas imágenes de las catacumbas hasta los escuálidos cristos de Luis Borrás y los tres Serras. Pero ya sus figuras empiezan a adquirir cierta consistencia, cierto movimiento que les infunde, si no un espléndido vigor, por lo menos cierto donaire, por primitivo no menos subyugante. Estas cualidades se observan en las mejores obras salidas de sus manos como las ya mencionadas imágenes de la *Concepción*, *La adoración de los pastores* (propiedad de don Juan Lozano y Lozano), la *Adoración del Niño*, de la iglesia de Las Nieves y, sobre todo, en la *Virgen del Rosario* que se venera en la iglesia de Las Aguas, sin duda uno de los mayores aciertos del pintor, por la gracia ingenua de la composición, la armonía del conjunto y la unción mística que irradia. Cuenta el padre fray Alonso de Zamora en el capítulo xv, libro v de su *Historia de la provincia de San Antonio* que el licenciado Juan Cotrina Topete, «criollo de la ciudad de Pamplona, noble por su sangre y mucho más por su virtud» y quien profesaba una gran devoción a la Virgen del Rosario, movido por un sueño milagroso en que vio «que la Virgen le daba un abrazo», se dirigió a casa de Antonio Acero, «famoso pintor», para encargarle la imagen de su patrona; y, añade el padre Zamora, que «salió milagrosa la pintura y celebrada con devoción del padre Cotrina, la puso en su oratorio». Rodean a la Virgen San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier que, adornados, dice el piadoso cronista, «con vestiduras sacerdotales, ofrecen a los pies de María Santísima el fuego de sus corazones».

Réstanos tan sólo hablar de una de las pocas obras de historia que nos presenta la pintura colonial; aunque realmente no fue pintada para ponderar una acción bélica ni recordar un honroso hecho, sino como tributo al santo fundador de los dominicanos; es *Santo Domingo en la batalla de Monforte*, que se encuentra en el Museo Colonial. El cuadro, en general, está mal concebido y peor interpretado; carece de perspectiva y de movimiento; las fisonomías, como lo anota Girón, son todas las mismas; no hay en los cuerpos movimiento ni vida en los rostros. Es una enorme escena en que muchos muñecos paralizados esperan un bíblico «Levántate y anda» para animarse. Este lienzo fue mandado pintar por el capitán don Antonio Vergara y Azcárate, que así quiso manifestar su devoción al glorioso patriarca Santo Domingo. Al pie de la obra escribió Acero, perseverando en su mala costumbre, la siguiente octava:

Vencida la herejía en argumentos
a batallas reduce su porfía,
mas Dios (cuya es la causa) mil portentos
muestra en Monforte, porque en él confía;
Domingo con un Cristo infunde alientos
sin quitar de sus labios a María,
con que flechas ni dardos no le tocan
y en la efigie de Cristo se colocan.

Don Antonio Acero de la Cruz marca pues, en la historia del arte colonial neogranadino, el momento de transición entre las viejas y las nuevas normas estéticas;

es el más auténtico representante de lo que hemos convenido en denominar «primitivismo» en nuestra pintura, aunque por otra parte presente ya las nuevas luces que iluminarían el mundo del arte.

Otros varios Aceros encontramos en los anales pictóricos del Nuevo Reino en la decimoséptima centuria; son ellos Juan de Acero, de quien sólo conocemos la imagen de San Buenaventura pintada en 1655, que guarda la iglesia tunjana de San Francisco; Bernardo y Jerónimo Acero de la Cruz, hermanos de Antonio, y que con Juan de Dios de Acero, recuerda la tradición como autores de lienzos que decoran los muros de la iglesia y el monasterio de Monguú, hasta ahora no identificados entre la dispar y numerosa producción conservada en el riquísimo santuario.

De Jerónimo de Acero nos queda como única obra conocida el retrato del arzobispo don Pedro Ordóñez y Flórez, que forma parte de la valiosa colección iconográfica de nuestra Catedral Primada. Este retrato, pintado en 1642 y firmado por su autor, no constituye una excepción entre las obras del género que de aquella época se conservan; bien por el contrario está muy por debajo de los buenos retratos de los Figueroa o de Gregorio Vásquez; la figura, poco contrastada sobre el fondo del cuadro, carece de movimiento, siendo pobre la perspectiva y muy elemental el tratamiento de las telas, que no tienen calidad ninguna. Tan sólo el rostro del arzobispo, aunque no de muy escrupuloso dibujo, tiene cierta grata y animada expresión que cautiva; es, en todo caso, valioso como documento en la historia del retrato colonial.

De un hijo de Acero de la Cruz, de nombre Antonio, como su padre, debe de ser necesariamente un lienzo mencionado por Girón, que representa a San Joaquín con la Virgen Niña (1671) que se conservó en el siglo pasado en la iglesia de San Ignacio, y en el que, según el mismo crítico, es de admirarse la minuciosidad en el «estudio de los bordados de oro y colores de las antiguas, lujosísimas telas, ornamentadas con verdadero primor».

▪ LOS FIGUEROA

La pintura colonial neogranadina que se inicia desmedrada y pobre con el *Cristo de la Conquista*, recibe luego los aportes renovadores de un Angelino Medoro y un Francisco del Pozo y se encuentra más tarde en pleno desconcierto pugnaz entre primitivos y renacentistas con don Antonio Acero de la Cruz, alcanza su plena madurez en la obra de dos vigorosos pintores cuyo afamado taller ilumina por varios lustros el arte santafereño: Gaspar de Figueroa y su hijo Baltasar de Vargas Figueroa. La gloria de estos dos ilustres maestros coloniales ha sido eclipsada por la del discípulo egregio Gregorio Vásquez y el entusiasmo que la obra de este despierta, su desconcertante variedad, su valor innumerable, han hecho que la de sus antecesores y contemporáneos haya sido menospreciada, a veces con injusticia notoria y siempre con imperdonable ceguera crítica; sin entenderse que Vásquez es tan sólo la culminación feliz y espléndida de una ardua labor secular de trasplante

y adaptación del arte europeo a América, labor en la cual corresponde a los Figueroa la parte más trascendental y definitiva; constituyen ellos la última etapa de aquel complejo proceso estético que una vez lograda su plenitud de creación con Gregorio Vásquez iniciará su decadencia a través de todo el siglo XVIII que, en conjunto y en lo que a las artes plásticas atañe, nada nuevo aportará a la historia de la cultura patria.

La obra de los Figueroa no representa tan sólo un esfuerzo titánico por vigorizar nuestra pintura colonial y dotarla de entidad individual; no debe estudiarse únicamente a través de las dificultades del medio y de la pobreza ambiente, sino en su significación intrínseca, ya que encierra méritos relevantes y responde ampliamente al desarrollo cultural de la alta Colonia.

Los Figueroa y sus discípulos no trajeron a estas ásperas tierras americanas el contagio creador del Renacimiento, como lo hicieron Medoro o Francisco del Pozo; ni como ellos conocieron la esplendidez de las cortes y la magnificencia de papas y emperadores; su medio fue mezquino, reducido y humilde; el arte no les ofrecía promesas de gloria o de riquezas; apenas si el porvenir de una vida recatada y modesta que transcurriría entre las diarias tareas del oficio —recordemos, oficio, no arte, porque así lo consideraban sus contemporáneos y lo establecía la costumbre— y algún discreto empleo oficial que tan sólo añadía un título a su persona y pocos doblones a su bolsa. Y sin vislumbrar siquiera el fuego que encendió las paletas de Rafael y Tiziano, sin el apoyo de que gozaron los

artífices españoles de su tiempo, en este apartado rincón de los Andes lograron obra perdurable y señalaron el camino a su genial discípulo y a los pupilos menores que en su taller aprendieron los secretos del dibujo y del color y supieron continuar, superándola algunos, la labor de los maestros.

El primero de esta familia que decora con su nombre los anales del arte nacional es don Gaspar de Figueroa, hijo de Baltasar de Figueroa y de Catalina de Saucedo, «vecinos de la ciudad de Mariquita, naturaleza de los hijos», al decir de Ocáriz. Pero debía de ser en la Santafé de mediados del siglo XVII donde este primer vástago tendría oportunidad de ejercer su sagrado ministerio de arte y establecer el taller que tanto lustre daría a la capital neogranadina. Vida discreta fue la suya, consagrada por entero al ejercicio de su noble profesión y al desempeño del cargo de alférez de milicias con que fue distinguido por la administración colonial; vida modesta y opaca sin grandes tropiezos ni brillantes éxitos, que transcurrió en medio de los cuidados domésticos, de la esposa y los hijos que prolongarían las aficiones paternas y agregarían brillo al nombre familiar; y así pudo disponer a la hora de su muerte:

Ytem declaro que Tengo a mi cargo algunas obras de mi officio, de algunas Personas, que las que así fueren y las cantidades que por cuenta dellas tengo rezevidas y cuyas son, constará por memoria que queda en poder del dho. mi Hijo al qual las acabe y entriegue a sus dueños y cobre para sí lo que se me restare debiendo por los conciertos.

De costumbres morigeradas, buen creyente y piadoso, como los hombres de su época, debió de ser alférez don Gaspar, cuyas obras reflejan su honda religiosidad y su apacible carácter; y asimismo nos lo manifiesta el hecho de que habiendo muerto en opinión de santo fray Juan Martín de la Palma, deseó nuestro pintor «por su devoción y por la de otros muchos retratarlo» viéndose en grandes dificultades «pues mudaba el difunto semblantes», como pintorescamente comentaba el mismo artista⁶.

Después de dejar una obra si no muy extensa, sobresaliente en su tiempo y excelente en muchos de sus aspectos, Gaspar de Figueroa dispone su última voluntad el 12 de diciembre de 1658; reposa su cuerpo al pie del retablo mayor de la iglesia de Santa Bárbara, a cuyo amparo cristianamente vivió y murió; en su testamento encontramos cláusulas que nos hablan de su arte, de sus preocupaciones paternas y de su índole bondadosa e ingenua: «Ytem. Mando que los colores, estampas y todo lo que me toca a mi officio de pintor sele de al dh. Baltazar de Figueroa, mi hijo, Para que las acabe y parta hermanablemente, las estampas y copias, con sus dos hermanos chiquitos».

⁶ En su libro *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*, G. G. J. nos comenta sobre los retratos de fray Martín de la Palma:

«Un curioso e interesante capítulo sobre la historia del retrato colonial lo constituyen las diversas versiones que corren sobre la imagen del santo franciscano fray Juan Martín que nos transmite el erudito cronista de la Orden y acucioso biógrafo del santo colombiano R. P. fray Gregorio Arcila Robledo.

De los numerosos hijos del mariquiteño heredaron la habilidad y las aficiones paternas Baltasar y el menor, Nicolás de Vargas Figueroa, que ejerció también el cargo de alférez de milicias. Se sabe que era pintor, aunque hasta nuestros días ninguna obra haya sido identificada como suya; muy apreciados fueron, sin embargo, sus lienzos, como lo manifiesta esta carta de don José Antonio Ricaurte dirigida a un amigo suyo en 1796:

*«Se pueden vender otros trastos míos,
como las pinturas de la sala, cuyo autor es*

«Por uno de los testigos que intervinieron en la información sobre la vida y virtudes del santo levantada en 1669, el religioso profeso Esteban Álvarez de Avilés, sabemos que uno de los retratistas de fray Juan Martín fue el célebre maestro Gaspar de Figueroa; pero lo que agrega interés al hecho son las circunstancias que lo rodearon y que, de aceptar el criterio de los informadores, rayan en lo milagroso. En las citadas informaciones mencionadas por el P. Arcila Robledo, se lee:

Declara este testigo —Álvarez de Avilés— que estando el cuerpo del dicho venerable padre en la sacristía del convento, le vio sudar y mudar muchos semblantes, en tal manera que queriendo Gaspar de Figueroa, pintor, por su devoción y por la de otros muchos devotos retratarlo —como en efecto lo hizo—, le oyó decir este testigo a dicho Gaspar de Figueroa que no podía retratarlo porque mudaba el difunto semblantes.

(*Informaciones...* citado por el P. Arcila Robledo: *Fray Juan Martín, franciscano colombiano*, Bogotá, Tip. Voto Nacional, 1934, pág. 212).

Nicolás de Figueroa. Por lo que toca a lo que quiere Domínguez, son los mejores que hay en América, y los avaluó Joaquín Gutiérrez en \$ 300. Veo que no habrá quien los dé. A mí no me los quiso vender Ugarte por \$ 800,00, y después los adquirí del maestro Posadas y el maestro Antonio García. Si el señor don Francisco da los 80, déselos, que es cuanta gracia puede hacerse».

De Baltasar de Vargas Figueroa, por el contrario, conservamos algunas noticias y lienzos numerosos en iglesias y

«Pero no fue este el único milagro relacionado con los retratos del santo; en las mencionadas informaciones otro de los testigos, sor Antonia de la Cruz, religiosa del Carmen,

Tullida de pies y manos con todas las demás partes del cuerpo, la trajeron una efigie del venerable padre —que por tenerle, dice, todos por santo le sacaron muchos trasuntos—, y encomendándose dicha declarante al venerable padre, desde aquel día empezó a declinar el achaque, y dentro de breve tiempo se halló con perfecta salud. Lo cual lo dijo debajo del juramento que tiene fecho y lo firmó». El piadoso biógrafo comenta: «Este hecho del vencimiento de una parálisis rebelde y tan avanzada, por la sola aplicación del retrato del siervo de Dios, no deja de ser notable.

«Otro hecho no menos extraordinario relacionado también con las efigies del santo y que, cualquiera que sea su mérito intrínseco, nos ilustra sobre la mentalidad colonial, es el relatado por el padre fray Martín de Velasco, décimo testigo de las repetidamente citadas informaciones, que invoca el testimonio del ilustre arzobispo don Lucas Fernández de Piedrahita, nuestro docto historiador; declaró el padre Velasco:

colecciones particulares; sucede a su padre en el cargo militar que sin duda dióle posición en su tiempo, pues como lo anota un antiguo tratadista de estos menesteres «el oficio de Alférez es de confianza y de honra; en ausencia de su capitán gobierna la compañía y es la segunda persona de ella». Conoce Baltasar éxitos y honores que le fueron vedados a su progenitor; de «insigne» lo tildan sus contemporáneos y aun de «primoroso pintor»; en pocos años se adueña de la clientela, así religiosa como secular, que en Santafé desea decorar sus altares con lienzos salidos

Lo que sabe en particular es que estando en Cartagena, le oyó decir al ilustrísimo señor doctor don Lucas Fernández de Piedrahíta, obispo electo de Santa Marta, y que en la ocasión pasaba a los reinos de España, siendo este testigo guardián del convento de Cartagena, cómo se había hallado dicho señor obispo en la muerte y entierro de dicho venerable padre y que entre los retratos que se copiaron de este siervo de Dios, tenía uno con toda reverencia en la pieza principal de su casa, y notó dicho señor obispo que jamás en presencia de este retrato se pudieron tratar materias profanas, y que en cierta ocasión comenzando cierta persona a hablar de ellas, volviendo a ver el retrato de dicho venerable padre, quedó confuso, y dijo se dejase aquella materia para otro lugar.

No son sin interés para la historia del arte colonial estas circunstancias invocadas como milagrosas en la vida del santo de La Palma; no sólo suministran curiosos detalles sobre la actividad artística de uno de los grandes maestros de la escuela santafereña, sino que nos dan la imagen viva y directa del ambiente de misticismo que se vivió en aquellos días y del cual está impregnando todo el arte colonial». (Nota del editor).

de su taller. De los múltiples encargos que se le hicieron nos dan cuenta los curiosos documentos encontrados por Hernández de Alba: en 23 de noviembre de 1660 firma contrato por el que

Se obliga a pintar todos los cuadros y pinturas de la Cassa de Ntra. Sra. de Chiquinquirá para toda la Yglesia, así de arriba como de abajo, desde el arco toral hasta la puerta de la Yglesia, y por cada uno se le ha de pagar por el prior y frayles de la dha Cassa, que al presente son y adelante fueren veinte y dos pesos de a ocho rreales y dentro de un año de la fha. de esta escriptura ha de dar acavada la dha. Obra.

No debía cumplir el pintor este compromiso que nos hubiera dotado de una obra numerosa y variada, como tampoco realizó a cabalidad otros no menos importantes:

Digo Yo Baltasar de Figueroa que me obligo a hacer veinte quadros a todo costo, a la señora abadesa Juana de San Estevan. para la Capilla mayor del Convto. de La Limpia Concepción de esta ciud. de la vida de nra. Señora. Y en ella Los que me pidieren qe. haga del tamaño y ancho de la memoria qe. yra aquí ynserta. Y me a de dar su mrd. seiscientos y veinte patacones. Los trescientos y diez luego de contado para ayuda al costo, y los otros trescientos y diez acabada la obra. Y me obligo a hacerla en año y siete meses. qe. Es el tiempo en que su mrd. acaba de ser abadesa. La qual obra me obligo a hacer a satisfacción de todos los Maestros de mi arte y que sera con todos los aparejos. Colores y demás cosas que pide la pintura...

Muchos otros encargos de parecida entidad fueron hechos al alférez don Baltasar que por varios lustros llevó con orgullo y con decoro el cetro del arte santafereño antes de la aparición del más aventajado de sus discípulos, Gregorio Vásquez, que pronto debería hacer olvidar el pasado prestigio del maestro. Menos afortunado que su padre en el retrato de fray Martín de la Palma lo fue Baltasar, quien siendo «tan primoroso pintor» al decir del padre Tobar y Buendía, y queriendo sacar una copia de la *Virgen de Chiquinquirá*, «se le turbó la vista de manera que confesó públicamente a voces en la iglesia que no podía principiar el bosquejo por la mucha turbación que le había causado la vista de esta soberana señora».

A pesar del trabajo intenso y de las continuas solitudes en que alternaban catedráticos, empleados públicos, bachilleres y frailes, y hasta los indígenas del pueblo de Une, los últimos días de Baltasar de Vargas Figueroa fueron de privaciones y dificultades que llegaron hasta la misma miseria; el 19 de febrero de 1667, después de largo penar, muere el alférez-pintor «bien de mañana y a las once aún no tenía ni una vela encendida»; tanta era su pobreza que de limosna fue sepultado en la iglesia de San Francisco que guarda algunos de los mejores logrados lienzos del artista. Los inventarios consignados en su mortuoria nos proporcionan una idea bastante exacta y en extremo instructiva del ajuar del pintor colonial que en su totalidad aprovechó su hermano Nicolás de Vargas Figueroa; reza el inventario:

Los seis libros de vidas de santos con estampas para las pinturas, más un libro de Architectura, necesario a el arte, más de mil ochocientas estampas que habían costado unas a doce, otras a patacón y otras a quatro reales; más quarenta y cinco o cincuenta copias sacadas de mano del dh. difuncto para pintar por ellas; más quatro piedras de moler colores, que valen a cinco pesos. Más cinco caballetes con sus clavos, que costaron unos a dos y otros a tres pesos; más veynte y quatro bastidores que el dho. tenía para obras sueltas; más los quadros que el difuncto tenía comenzados, de particulares, como los declaró al tiempo de morir; más otras muchas que el susodh. no declaró por estarse muriendo, como son láminas y quadros, más otros lienzos que estaban en un cajón; más muchos bastidores de particulares... más dos botijuelas de aceite de linaza y un frasco de latón de dos quartillos, etcétera, etcétera, etcétera.



Figueroa

La Virgen con el Niño y San Juan Bautista

Óleo sobre tela

89 x 67 cm

Hacia 1669

Marco: madera tallada y dorada

128 x 104,5 cm

Siglo XVII

Colección Museo Colonial-Bogotá



Si Medoro y del Pozo representaron en el naciente arte neogranadino el primitivismo en que apuntaban ya los primeros albores del Renacimiento; si Antonio Acero personifica a cabalidad la época de transición, los Figueroa

pueden ser justamente calificados como los clásicos de nuestra pintura. Todo esto, naturalmente, con las debidas reservas y sin perder de vista en ningún instante el sentido eminentemente relativo de estas denominaciones. Pero si atendemos a la composición, al dibujo y colorido, a la inspiración misma de las obras salidas del taller de los dos Figueroa, y si las comparamos con lo existente hasta entonces y con la producción posterior de Vásquez, no podemos menos que encasillarlos entre los «clásicos» dando a este término, por oposición al de «barrocos», las características que tan magistralmente analiza Heinrich Wölfflin en sus sesudos *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Es natural que sea Gaspar de Figueroa quien mejor responda al espíritu clásico y no su hijo, más evolucionado, más «moderno» y sujeto a mayor número de influencias; Gaspar encarna el clasicismo y su obra, con ligeras y discutibles excepciones, no se aparta de los cánones característicos de esta corriente pictórica; en cambio Baltasar, aunque menos sensible quizá que su padre, menos espontáneo y natural, trata de romper los moldes clásicos aunque no siempre con éxito, abriendo, sin embargo, el camino que triunfalmente debía recorrer Gregorio Vásquez.

Guiados, pues, por la sabia obra del crítico alemán, veamos brevemente hasta dónde corresponden los Figueroa al estilo clásico y hasta dónde se apartan de sus normas; en ambos pintores es evidente el predominio de la línea tanto en los contornos generales de sus obras como en el dibujo de los detalles; se observa a primera vista que su visión es eminentemente «plástica y perfilista», es decir, que la

concepción del objeto materia de la representación pictórica es en líneas y no en masas; para decirlo con las propias y justas palabras de Wölfflin, «el acento carga sobre el límite del objeto». Las figuras aparecen casi como recordadas sobre el fondo del cuadro, lo que hace resaltar aún más el dominio lineal: obsérvese si no el *Jesús crucificado* de la iglesia de Santa Bárbara, una de las obras de más alta inspiración y mejor realizadas de Gaspar de Figueroa, o sus numerosas efigies del Redentor (iglesia de San Diego), las no menos abundantes *Sagradas familias* y el retrato excelente de fray Cristóbal de Torres (Colegio del Rosario), sin duda la obra cumbre del maestro; «dibujístico» es también el estilo de Baltasar, como lo demuestran, entre otras obras, *El martirio de Santa Bárbara* y la *Indulgencia gregoriana a favor de las ánimas* (iglesia de Santa Clara) y la *Muerte de Santa Gertrudis* (Museo Colonial), aunque no tan intensamente como el de su padre, pues en algunas obras se nota ya la liberación lineal, los trazos rápidos menos cuidadosos y ajustados; por este y otros aspectos que veremos adelante, en Baltasar de Vargas Figueroa, parecemos descubrir dos periodos, o maneras más exactamente; característico de esta, digamos así, segunda manera es *El Bautista con donante* (iglesia de Las Aguas) y la armoniosa *Adoración de los pastores* (de la colección Argáez, perteneciente hoy al Museo Colonial), inspirada precisamente en un grabado flamenco de fuerte estilo barroco.

Como consecuencia del predominio del valor «táctil» aparece la disposición de las figuras en un mismo plano aunque la ordenación puede ser recta o sesgada; esta

impresión plana, carente de hondura y de profundidad, la encontramos en el San Martín de Tours (Santa Clara) de Gaspar, y en el citado *Martirio de Santa Bárbara*; siendo interesante a este respecto *La Virgen coronada por la Trinidad* (Colegio del Rosario) también de Baltasar; es «la comprensión plana de las formas», el pleno dominio de lo superficial, por oposición a la profundidad que adquirirá el arte europeo del siglo XVII.

En este punto Baltasar presenta también excepciones por demás instructivas como la ya citada *Adoración de los pastores* y el cuadro del mismo motivo propiedad del Museo Colonial. Siguiendo la evolución de Baltasar de Vargas Figueroa podemos comprobar cuán exacta es la afirmación de que «el proceso de descomposición de estos planos clásicos sigue paralelamente al proceso de la invalidación de la línea».

La forma cerrada del arte clásico es también fácilmente apreciable en la obra de los Figueroa, particularmente del mayor, cuyas numerosas *Sagradas Familias* son un ejemplo elocuente, así como el *Ecce homo* de Santa Bárbara, acertadamente comparado con los Cristos de Morales, el Divino; y la concentración de la imagen, su perfecto equilibrio, la sujeción a un eje central, la observancia rigurosa de la frontalidad, y, especialmente, la absoluta simetría en la composición, pueden apreciarse, casi sin excepción, en los cuadros de Gaspar y algo menos en los de Baltasar, sobre todo en la que hemos convenido en denominar su segunda manera; las correspondencias y la distribución

simétrica de las figuras, a veces en forma piramidal, llegan en ocasiones al amaneramiento y al convencionalismo.

Las mismas consideraciones cabe hacer respecto a la autonomía de las partes que contribuyen a la unidad, pero conservando su valor peculiar y dando la impresión de lo múltiple; la claridad absoluta, esa «apariencia clara de la forma», ideal clásico, consecuencia de los caracteres anteriores, predomina también en el arte de los Figueroa, y no como carácter ocasional y de excepción, sino como algo profundamente arraigado en su estilo. Es natural que no sea posible fijar de manera absoluta la existencia de estos rasgos en la producción desigual de los maestros coloniales, que no tuvieron una personalidad suficientemente desarrollada para crear un estilo propio y fueron apenas una muestra de selección en el arte de su época; pero la coexistencia de estas modalidades nos justifica ampliamente en la denominación de «clásicos» que les hemos dado, sin que se haya pensado en ningún momento asociarlos a los grandes pintores italianos del siglo XVI; pero, ya lo hemos dicho, el arte americano colonial no es otra cosa que una proyección un tanto descolorida del arte europeo de la misma época. Las influencias a que estuvieron sujetos los Figueroa fueron múltiples y contradictorias; Roberto Pizano nos dice:

El arte de los Figueroas muestra toda una serie de influencias heterogéneas, procedentes de los obradores que había establecidos en Andalucía en el siglo XVI, y en los que se imitaba y plagiaba a los grandes maestros italianos; se rendía culto a pedantescas teorías sobre

arqueología y ritualismo y a cánones considerados como inmutables, que privaban por completo de originalidad a quienes los seguían.

Realmente nuestros artistas pintaban de acuerdo con aquellas famosas «recetas de arte» tan comunes en los primeros tratadistas, en un Ceccino Cennini, por ejemplo, y aun en el mismo famoso *Tratado* leonardesco; con razón escribe Pizano:

No sería imposible el que los Figueroas hubieran conocido el libro *Luz de la pintura*, en el que Luis de Vargas refiere sus impresiones de Italia. Algo debían haber oído contar ellos del taller del ilustre Pablo de Céspedes, arquitecto, poeta y pintor, que también había viajado mucho por Italia, o del de Roelas, que bebió en las fuentes venecianas. En todo caso puede sospecharse con fundamento que hayan tenido noticia de la famosa tertulia de Francisco Pacheco, cuyo *Tratado sobre el arte de la pintura*, publicado en Sevilla en 1641, debió llegar a sus manos gracias a los jesuitas, grandes amigos del teólogo de la pintura, encargado por la Inquisición de velar por la decencia de las obras artísticas. Las doctrinas de este pintor —por cierto muy en desacuerdo con la obra del mismo— son acatadas por los Figueroas como preceptos indiscutibles.

En conjunto, debe reconocerse a Baltasar de Vargas Figueroa como mucho más avanzado que su padre, de más recursos, más desenvuelto y de más madura capacidad pictórica; Gaspar, aunque más ingenuo y más elemental, tiene cierta exquisita gracia, cierto donaire encantador que puede observarse, por ejemplo, en algunas figuras secundarias,

como en el niño de la admirable composición *Cristo y las santas mujeres* (Museo Colonial), y en *La sagrada familia*, del mismo museo, deliciosa por la dulce piedad que irradia. Pobre fue la paleta de Gaspar en la cual predominaron el ocre, el rojo, el blanco y el negro; Baltasar enriquece considerablemente su gama y emplea con acierto tonalidades cálidas, en extremo agradables.

A pesar del mayor desarrollo de su hijo, Gaspar presenta una obra que bastaría para inmortalizar su nombre: el retrato de fray Cristóbal de Torres, una de las más extraordinarias producciones pictóricas del período colonial; plena de equilibrio, de arrogancia, de armonía, la imagen del ilustre fundador del colegio del Rosario podría figurar con honor en la más exigente pinacoteca europea. Notable es también *La flagelación* (Museo Colonial) de subida inspiración mística, y bien logrado dramatismo, que muestra, además, una de las mejores anatomías del pintor. Como de su pincel se tiene el retrato del arzobispo fray Julián de Cortázar (sacristía de la Catedral) de estilo severo y monótono colorido, muy inferior a otras producciones suyas.

Mérito peculiar de Baltasar de Vargas Figueroa son los excelentes retratos que coloca en algunos de sus cuadros religiosos en la *Indulgencia de San Gregorio*, *La adoración de los pastores*, de la colección Argáez, y en *La Virgen con un grupo* que se conserva en la iglesia de Las Aguas; a semejanza de Zurbarán, muchas de las figuras que pinta el santafereño son auténticos retratos de personas, y participan por ello mismo de gran verdad y realismo; puede decirse de Baltasar lo que del extremeño ilustre, que rara

vez deja de hacer retratos cuando pinta personas; en los cuadros mencionados introdujo nuestro artista figuras copiadas directamente del natural, personajes notables como fray Cristóbal de Torres, y quizás algunos de los miembros de su familia; de allí que sus lienzos tengan tal aliento de humanidad y se aparten, algunos de ellos al menos, del convencionalismo y amaneramiento tan de uso en su época. Esta costumbre de introducir retratos en las obras religiosas sería continuada por su discípulo Gregorio Vásquez, que nos dejó muestras tan valiosas y significativas como su autorretrato y los amables rostros de su esposa y de su hija.

Hemos dicho que con los Figueroa la pintura neogranadina alcanzó su plena madurez; tiempos difíciles fueron los suyos en medio del desconcierto artístico del seiscientos que aun ellos, en la lejana Santafé, hubieron de sentir a través de las influencias españolas que, en último término, resumían las encontradas corrientes europeas.

Maduro fue su arte en cuanto no hay conflicto en los medios de expresión ni en la concepción y desarrollo de los motivos; sin embargo, la plena madurez conceptual, la riqueza expresiva, el dominio técnico sólo vienen a ser alcanzados, entre todos los discípulos de los Figueroa, por quien, siguiendo la pauta de sus maestros, los superaría ampliamente y daría la más alta nota del arte colonial hispanoamericano: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos.

EL TALLER DE LOS FIGUEROA

Fecundo en el arte neogranadino fue el obrador que a comienzos del siglo XVII estableciera en Santafé el maestro mariquiteño don Gaspar de Figueroa; maestro es el apelativo que cabalmente le cuadra a quien supo formar a su alrededor un grupo de artistas que no sólo continuaron su obra haciéndola más vigorosa y definida, sino que lograron superarlo y llevar a la pintura colonial hispanoamericana uno de los más valiosos y originales aportes. Gaspar de Figueroa no desconoció la materia de su oficio, ni careció de imaginación ni de facilidad, como imprudentemente lo afirma Roberto Pizano, llevado quizá de su excesivo entusiasmo por Vásquez; muy por el contrario, el viejo pintor dejó muestras indudables de su talento, de su sensibilidad y buen gusto, aunque obedeciera, como es natural, a las corrientes de su tiempo y de su medio, de los cuales fue una noble cifra de cultura. Desbrozó él un áspero camino, y como bueno luchó para hacer posible la obra de su hijo Baltasar, que, sin embargo, no tiene la prístina frescura del maestro, aunque pertenece al mismo linaje estético, y para que Gregorio Vásquez alcanzara la plenitud de la creación; porque el taller de Gaspar merecería aplauso y gratitud de la posteridad aunque sólo hubiese producido al dibujante prodigioso y al admirable colorista que fue Vásquez Ceballos, artista el más completo y definido de la América colonial.

Pero, por fortuna, no fue sólo el santafereño genial el único discípulo formado en el taller de los Figueroa;

Gaspar, como lo hemos visto, transmitió sus secretos a sus hijos Baltasar y Nicolás de Vargas Figueroa, que lejos de desaprovechar las lecciones recibidas, dieron impulso al arte colonial y aportaron elementos valiosos a la pintura de su siglo, señalando rutas desconocidas a quienes debían continuar su labor; compañero suyo fue el esclavo Antonio, «peritísimo en el arte», de obra incógnita hasta el momento, y que de haber tenido oportunidades hubiera sabido continuar aquella inédita escuela aborígen que inaugurara otro Figueroa, el indio Bartolomé, muy a comienzos de la decimoséptima centuria.

Otro de los discípulos que han revelado los documentos publicados por Hernández de Alba es el padre Gregorio Carvallo de la Parra, que si no alcanzó muy altas cumbres en su arte, algo aportó al acervo común y, además, constituye un interesante ejemplar humano cuya vida bien compendia la tragedia cotidiana del pintor colonial; no gozó de fama, ni solicitaron su obra ricas comunidades, personajes opulentos ni grandes señores, pero sus lienzos mediocres sustentaron la fe religiosa de la clase modesta, como lo prueban estas dolorosas declaraciones consignadas en su testamento, documento profundamente humano, que enaltece su memoria y nos la hace extremadamente amable y simpática:

«Declaro que el Mo. Ginés Sánchez me mandó hazer tres quadros; uno grande y dos pequeños. Y los conzertamos en trece patacones y una surtija de oro y esmeraldas, y le falta una piedra y fue el trato el que me quedase con

dicha surtija por lo restante, y le acavé el quadro grande y se lo entregué y por haber caído enfermo no le he dado los dos pequeños y si Dios fuere servido de llevarme sin acavarlos se le vuelva su valor que son seis patacones y vara y media de cotayre.

«Declaro que yo traté con fulano Martín, barbero, con que le avía de hazer un quadro de una imagen de su devozion, y la hechura la havía de pagar en hazerme la barba, por cuya cuenta me ha hecho algunas.

«Declaro que el Bller. Bernardino de Rojas me mandó hazer un frontal pintado en lienzo dando el susodiho. el bastidor, tachuelas y lienzo, por no haverlos ynviado no lo he hecho, y me tiene dada una sobre cama blanca aconfitada, y sino se le acavare el frontal se le buelva dha sobre cama».

Un arte que se pagaba con modestos arreos de vestir y con hechuras de barba no podía llegar muy lejos; el pintor estaba demasiado limitado por tan miserable medio para crear algo permanente y significativo; era preciso una apostólica consagración, un elevado espíritu de sacrificio para dedicarse a faenas que tan humildes se consideraban, y tan lastimosamente eran correspondidas.

Dejó Carvalho de la Parra un discípulo, Esteban de Tavera, de quien nada conocemos y que no debió de superar a su bondadoso maestro. En la capilla de los cofrades de San Pedro, de nuestra Iglesia Catedral, fue enterrado el padre Carvalho que murió en Santafé el 10 de octubre de 1667, después de una existencia discretamente consagrada

a la caridad, al culto del arte y a velar por las almas de los indios, en los curatos que le fueron encomendados. Del padre Carvallo deben de ser muchos de los innumerables lienzos anónimos que decoran nuestras iglesias, mostrando la pobreza de su composición, el escaso vigor de sus colores, la nunca lograda expresión, pero que, no obstante, nos hablan de los anhelos de una época plena de encantos y de un pueblo que quiso vivir rodeado de belleza, así fuera lamentablemente interpretada. La única obra identificada del padre Carvallo es el *Cristo atado a la columna*, fechado en 1659, conservado en la iglesia de Santa Inés. Concebido a la manera española del seiscientos no tiene ni el movimiento, ni la expresión que al mismo motivo imprimieron un Zurbarán, o un Fernández de Navarrete; es duro e inexpressivo, de descuidado dibujo y falsa anatomía; sin embargo, algo sugiere en su primitivismo y algo nos dice de la inquietud mística de su piadoso y modesto autor, el presbítero don Gregorio Carvallo de la Parra.

De mayores arrestos, aunque perseguido también por el infortunio aun en su memoria, injustamente olvidado, y eclipsado por la fama inmensa de su hermano Gregorio, fue otro de los discípulos, Juan Bautista Vásquez Ceballos.

Contrastando con la riqueza biográfica de Gregorio Vásquez, las noticias conservadas sobre la vida y la personalidad de su hermano Juan Bautista, mayor en edad y menor en capacidades y en éxitos, son en extremo reducidas; tan sólo conocemos algunos lienzos y los documentos dados a la publicidad por el autor del *Teatro del arte colonial*, que

sólo nos hablan de sus angustias económicas, y de la miseria que en repetidas ocasiones rondó su modesto hogar.

Hijo mayor de Bartolomé Vásquez y de María de Ceballos, nace en Santafé a principios del siglo XVII y después de una vida mediocre, de la que sólo lo libera su arte, aprendido en el taller de los Figueroa, desaparece un día cualquiera del año de 1677, siendo recordado apenas por el reflejo de gloria que le correspondiera como hermano del gran santafereño. Ocupa Juan Bautista cargos diversos, como el de mayordomo del Cabildo de Santafé, y atento a las exigencias económicas, más se consagra a sus faenas de comerciante que a su oficio de pintor, tan mal remunerado, quizá, como el de su condiscípulo Carvallo; sin embargo, noticias quedan de los encargos que se le hicieron por gentes de cierta posición, deseosas de decorar sus capillas y oratorios con imágenes salidas del pincel de Juan Bautista: «Declaro — escribe alguien en su testamento — que Juan Bapta. Cevallos Pintor me deve un quadro de S. Joseph con tres figuras qe. han de ser la Virgen y el Niño, de vara y tres cuartas de alto, y le tengo pagado quinze patacones en qe. concertamos y no me lo ha entregado». Se ha afirmado que Juan Bautista Vásquez viajó a España y pintó en Sevilla, y se ha querido ver la influencia de los grandes sevillanos de su tiempo en los pocos lienzos identificados del pintor; esta suposición se basa únicamente en el cuadro conservado en la iglesia de Las Nieves, firmado y fechado en Sevilla en 1611 y que representa el martirio de San Lorenzo; la obra no es original en su composición; debió de ser copiada de algún grabado que reproduce el

cuadro del mismo tema, anónimo de escuela italiana que se guarda en la Pinacoteca Antigua de Múnich; si la fecha es exacta —y así lo consigna Alberto Urdaneta en su *Catálogo de la exposición de 1886*, bajo el número 540—, es natural que no pudo salir de manos de nuestro artista que o no había nacido todavía o contaba pocos años; por otra parte, el *San Lorenzo* de Las Nieves se encuentra así por su composición como por su colorido a distancias infinitas de las otras obras de Juan Bautista, a tal punto, que ningún crítico prudente afirmaría que pertenece al mismo pincel. La firma autoriza para atribuirlo con mayor fundamento a un homónimo del santafereño, Juan Bautista Vásquez, que trabajó en Sevilla, su patria, en la segunda mitad del siglo XVI, discípulo de Diego de la Barrera y uno de los renovadores de la pintura sevillana. Fue también escultor muy renombrado en su tiempo y dejó obras de alto valor en Sevilla, Málaga y Toledo. No es imposible que futuras investigaciones genealógicas establezcan parentesco entre este notable pintor español y los Vásquez granadinos, lo que vendría a aclarar aún más su ascendencia artística y lo peculiar de su estilo de tan acentuado sabor andaluz.

Hemos mencionado los documentos que ponderan las desdichas del pintor, perseguido por la justicia por deudas que no estaba en capacidad de satisfacer; por los años de 1673 prueba por dos veces el amargo pan de la cárcel, mientras los suyos padecen en la indigencia; los papeles contemporáneos son elocuentes y en su ingenuidad descubren la tragedia que oscurecía el hogar del mayor de los Vásquez:

Alcaide de la carsel soltad de ella joan bauprista Vasquez questa preso por deuda que debe a Andrés de Liaño, atento a estar por esta una mulata sclava del dho joan bauprista. Vasquez, para la seguridad de la paga, no estando por otra cosa.

Y no habiéndose logrado la excarcelación:

Por la summa pobreza que padezco mandadme soltar, atento a que soi oficial y hago falta en el despacho de las obras qe. están a mi cargo, con lo cual mi mujer y siete hijos que tengo están pereciendo.

La «Relación jurada de los bienes que al presente tenemos Yo Juan Bautista Basquez y Tomasa Suárez mi legítima mujer» es uno de aquellos documentos que hablan muy alto de una tragedia, por vulgar no menos intensa, que conmueve por su misma insignificancia, y aviva aún más la admiración por quienes en circunstancias semejantes se dedicaron al cultivo de la belleza; después de enumerar el modestísimo ajuar, en que sobresalen varios lienzos, terminan los declarantes: «no tenemos ni nuestras hijas, más bestidos que cada uno el usual, ni joyas, ni plata labrada».

La obra de Juan Bautista Vásquez se halla confundida entre la abundantísima producción de su hermano menor, pues el estilo de uno y otro es idéntico, las influencias semejantes, parecidos los motivos y, además, la desconcertante desigualdad en la producción general de Gregorio Vásquez hace más difícil aún la tarea discriminadora. Como de Juan Bautista se tienen las cinco imágenes de la colección

de don Bernardo Pizano, que pintadas sobre tabla formaban una puerta, antiguamente de propiedad de la iglesia de Egipto; son *Santo Domingo de Guzmán*, *San Francisco de Asís*, *San Pedro*, *San Pablo*, la *Huida a Egipto* y el *Descanso en la huida a Egipto*, fechados en 1672; no desmerecen estas producciones de la obra general de Gregorio a quien por mucho tiempo se atribuyeron; dibujo correcto, composición armoniosa aunque un poco amanerada, colores agradables y expresiones amables y bien logradas muestran a su autor como aventajado discípulo de los Figueroa, de cuyas contradictorias influencias supo liberarse; en el *Descanso en la huida a Egipto*, nos presenta un paisaje sabanero típico, apenas esbozado, pero que muestra el sentimiento de la naturaleza de su autor, que tuvo también raros aciertos en el trato del claroscuro. Atribuidas también al mayor de los Vásquez han sido una preciosa *Virgen orante*, propiedad del doctor Iriarte Rocha, de excelente ejecución, delicioso dibujo y armonioso colorido, y la *Adoración de los pastores* (colección de don Antonio Cancino), de la primera época del artista, en la que son patentes las influencias de los Figueroa.

Seguros estamos de que nuevas investigaciones en la obra de Vásquez traerán valiosas aportaciones sobre Juan Bautista, y enriquecerán las pocas noticias que de su vida y de su labor nos quedan.

Discípulo también de los Figueroa, y más olvidado aún que los anteriores, fue Tomás Fernández de Heredia, de quien conocemos dos obras firmadas y fechadas en 1676: una *Santa mártir ante la Trinidad*, pintada sobre espejo

(Museo Colonial), de dimensiones tan pequeñas que puede considerarse como verdadera miniatura, que revela buenas dotes de dibujante y colorista, y *El profeta Elías*, conservado en el convento de las Carmelitas, de dibujo menos cuidadoso, un poco patético en su composición, aunque agradable en su colorido discretamente contrastado; este lienzo bastante convencional muestra, sin embargo, algunos aciertos auténticos y, sobre todo, presenta a Fernández de Heredia como aprovechado discípulo de los Figueroa en lo que estos tenían de amanerado y artificioso.

La influencia de los Figueroa se extendió naturalmente más allá del círculo limitado de sus discípulos inmediatos y puede afirmarse que toda la pintura neogranadina del siglo XVII encontró en su taller las fuentes de inspiración y los recursos pictóricos de que se disponía entonces; muchos nombres aparecen documentados en aquella época y algunas obras han podido ser identificadas sin que se descubra a través de ellas una personalidad saliente que supere a sus directos o mediatos maestros, excepción hecha de Gregorio Vásquez Ceballos. La mayoría de los pintores que florecen en Santafé, Tunja y Popayán en la segunda mitad de la centuria XVII dejan escasa y mediocre labor, en la que, sin embargo, se encuentran excepcionalmente brotes genuinos de arte y muestras de positivas capacidades.

Hacia 1650 se ha situado a Salvador de León Castellanos, de obra incógnita hasta el momento y que, según parece, floreció en Santafé de Bogotá dejando sólo su nombre, que ha sido repetido sin que ninguna obra de sus manos haya contribuido a ilustrarlo.

El genealogista Flórez de Ocáriz menciona como pintor a Jacinto de Rojas, quien ejercía su oficio en la capital del Nuevo Reino mediando el siglo XVII y de quien sólo se sabe que doró los hermosos retablos de la ermita de Egipto, desgraciadamente perdidos para el arte nacional.

Por los años de 1681 trabajó en Santafé y en Tunja Juan de Cifuentes a quien se refiere el padre Tobar y Buendía en su famosa *Historia de la Virgen de Chiquinquirá*; luego de relatar el fracaso de Baltasar de Figueroa que inútilmente pretendió copiar la milagrosa imagen, agrega el cronista que

siendo él prior, de esta Casa vió que pasó lo mismo a Juan de Cifuentes, pues habiendo querido sacar un retrato delante de la imagen, le sobrecogió un temor inexplicable acompañado de un sudor violento. Y cosa fué ésta por la que no se atrevió a dar una sola pincelada.

Conservan también las crónicas el nombre del pintor Nicolás de Gracia, amigo y contemporáneo de Vásquez Ceballos y a quien sólo se recuerda por la complicidad que tuviera en el rapto de doña María Teresa de Orgaz del Convento de Santa Clara por su amante el oidor Bernardino Angel de Isunza, aventura en la que se vio comprometido también Gregorio Vásquez, en quien se sació la arbitraria justicia colonial.

Repetidamente mencionado como autor de algunos cuadros conservados en nuestra Catedral Primada es Alfonso de Heredia, de quien guarda la iglesia de San Laureano, en Tunja, un lienzo, la *Predicación de San Francisco Javier*, firmado y fechado en 1682; se ha dicho que este cuadro fue

copiado por Vásquez en la gran tela del mismo motivo que guarda hoy la iglesia bogotana de San Ignacio, pintada en 1698; la composición es muy semejante en las dos obras aunque mucho más graciosa y elegante en la de Vásquez; la figura del santo es mucho más airosa en este y los oyentes están casi todos de pie, en tanto que en la de Heredia se encuentran sentados; por otros varios aspectos la composición no es idéntica y difícilmente puede aceptarse la copia de Vásquez; pero las figuras y el colorido en general son en el cuadro de Tunja tan semejantes al de San Ignacio, y están tan cerca del estilo característico del maestro santafereño, que no dudamos en afirmar que Heredia, inspirándose en algún grabado antiguo que también sirvió a Vásquez, pintó su obra bajo la influencia de este último, muy posiblemente su condiscípulo y en cierta forma su maestro. No es verosímil suponer que Vásquez, dueño de un estilo tan personal y de una obra tan múltiple, copiara un lienzo de un pintor menor, y sí cabe en lo posible pensar que Heredia copiara a Vásquez o se inspirara en sus obras.

Heredia dejó también muestras de su arte en la Catedral bogotana, donde se encuentran, entre otros, el *Juicio universal*, el *Descendimiento* y la *Sepultura del Señor*; buenas composiciones son estas, concebidas un poco a la manera italiana, de dibujo correcto y agradables entonaciones cálidas; muestran a las claras la influencia de los Figueroa y también, sobre todo en los rostros femeninos, la huella de Vásquez; a pesar de esta tutela, Heredia aparece como de vigorosa personalidad, bien dotado y un poco independizado ya del amaneramiento de sus antecesores.

De la misma época guarda la colección de don Pablo Argáez (Museo Colonial) una *Virgen con el Niño*, firmada por Francisco de Sandoval; es la única obra identificada de este pintor que sigue las tendencias de su tiempo, un poco convencional y dramático en la composición, pero que supo imprimir animadas expresiones a sus figuras y contrastar armoniosamente el colorido.

Hacia 1670 suele situarse el pintor santafereño Padilla, de nebulosa biografía, consagrado a empresas menores como la pintura del velo del sagrario de la iglesia de La Concepción; «lo pobre del trabajo no impidió —escribe un cronista— que se celebrara su estreno con gran fiesta religiosa». Obra suya son los dos grandes retratos de los papas Inocencio XI y Pío V conservados en el templo de Santo Domingo; de no muy esmerada ejecución y probable copia de grabados contemporáneos, estos retratos tienen, sin embargo, cierto carácter y las fisonomías no carecen de expresión.

Contemporáneo de Padilla es Antonio de Herrera, de escasa inspiración, y de quien sólo conocemos una copia de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Monguí.

Por la misma época trabajó en Santafé y en la Villa de Leyva, Bernabé de Posadas, «maestro de pintar» nacido en la capital, y que deja obra pintoresca e históricamente interesante aunque no de muy elevado mérito artístico; de familia acomodada, como que su padre, Juan Fernández de Posadas, desempeñó el cargo de receptor de alcabalas y su abuela fue hija natural del presidente don Antonio González, debió de recibir su primera iniciación en alguno de

los obradores santafereños que florecían a mediados del siglo XVII; famoso fue el maestro Posadas, dice don Pedro María Ibáñez en sus *Crónicas*, «por su afición a pintar a Lucifer con astas, dentadura de cocodrilo, cola retorcida y carnes color de chocolate»; buena muestra de este género es el *San Miguel con el diablo*, de la iglesia de Las Aguas; como autor se le tiene del célebre *Espeluco de Las Aguas*, ingenua y elemental interpretación de una de esas antiguas leyendas de espantos con que aún en nuestros días se puebla la imaginación de los niños de trasgos y sobrenaturales apariciones. Para los padres agustinos pintó Posadas una galería de cuadros que representan pasajes de la vida de San Nicolás de Tolentino, algunos de los cuales se conservan todavía en el convento de la orden en el desierto de La Candelaria; la iglesia parroquial de Sopó guarda una colección de ángeles salidos del mismo pincel y en la iglesia bogotana de La Tercera se encuentra lo más significativo de la mediocre producción de Posadas: los doce apóstoles; concebidos a la manera clásica, con sus tradicionales símbolos y en actitudes dramáticas; estos lienzos parecen copia de grabados antiguos o de los grandes lienzos de la iglesia de San Ignacio; los colores son simples y duros, el dibujo no acredita las capacidades de su autor, que, sin embargo, debió de gozar de cierto prestigio cuando le fueron encomendadas obras de tanta importancia; carentes de auténtico valor artístico, los cuadros de Posadas son interesantes como punto de comparación entre los artistas que antecedieron y los que siguieron al popular pintor

bogotano, con quien se inicia la decadencia que culminaría en el siglo XVIII.

Un discípulo dejó Bernabé de Posadas que no debió superar al maestro y de quien sólo el nombre se recuerda: llamóse Alonso Rodríguez.

Por los años que corren aparece documentado el maestro Nicolás Banderas, no recordado hasta el momento por ninguna obra; parece que trabajó en Santafé y que a su taller asistieron entre otros, en calidad de aprendices, Bernabé de Posadas y Joaquín Gutiérrez.

A fines ya del siglo XVII y a comienzos del XVIII encontramos establecidos en Santafé a dos pintores poco conocidos, pero de cierto prestigio en su época: Juan Francisco Ochoa y Agustín de Useche. El maestro Juan Francisco Ochoa, «vecino de Santafé y maestro del arte de pintar en ella», se formó posiblemente en la escuela de Vásquez, a quien servilmente imita, aunque se ha dicho que fue discípulo de Acero de la Cruz, y bien pudo asistir en su juventud al taller del santafero aunque no tiene la gracia ingenua y aquel delicioso sentido italiano de la composición característico de Acero; ejerció también el oficio de perito evaluador y debió gozar de alguna fama entre sus contemporáneos cuando el padre Villamor en su *Vida y virtudes de la venerable madre Francisca María del Niño Jesús*, publicada en Madrid en 1723, se refiere a él en estos términos que constituyen quizás el único juicio crítico colonial: «pintor insigne y de especial viveza imaginativa para copiar originales y sacar los retratos de el todo parecidos a su idea»; por esta razón Ochoa fue

llamado a retratar, muerta ya, a la madre Francisca; pero oigamos las palabras ingenuas del piadoso biógrafo:

Y como desease este afligido Monasterio tener una copia al vivo de su Madre, ya que les faltaba su original, porque en su imagen conservasen el amor a sus virtudes, mandaron llamar a un Maestro de Pintor, llamado Juan Francisco de Ochoa, precediendo para ello licencia de el Prelado, para que la retratase. El maestro se excusaba por estar enfermo de dolor de cabeza y de flujos de vientre, que con frecuencia le instaban. Animóle su mujer a que no temiese, y quizá asegurándole llena de fe el que con la vista de la difunta madre sanaría. Pasó al Monasterio, manifestándosele a la luz aquel cadáver, comenzó a mirar bien aquellas perfecciones, y a correr en el lienzo los bosquejos, cuando sintió entre sí un temor, y respeto que le impedía los aciertos y así estuvo hasta la tarde trabajando en ella y aunque hizo un bosquejo, no salió a su ejemplar parecido.

No se dejó retratar la venerable madre porque «con prodigio raro abrió los ojos el cadáver y despedía tales rayos a la atención del pintor que llenándole de pavor y veneración, le impedía la pintura»; pero bien pagó los esfuerzos del artista pues oyó las plegarias de la esposa de este, Josefa de Villaveces, y milagrosamente le devolvió la perdida salud. Corta es la producción identificada del maestro Ochoa; su obra más interesante son los dos retratos del capitán Juan Chacón, pintados en 1696, en que representa al alguacil mayor de Santafé ejercitando el oficio de sastre y esculpiendo una imagen de la Virgen; son estos los únicos documentos de tipo costumbrista que nos

legó la Colonia; no constituyen obras de alto valor artístico, pero por apartarse del trillado motivo religioso y por no ser retratos ejecutados a la manera clásica, presentan aspectos desconocidos e inexplorados del arte colonial. El convento de las Carmelitas guarda varios retratos de la madre Francisca del Niño Jesús, de cierto encanto primitivo, alguno de los cuales puede ser atribuido a Ochoa. El resto de su producción religiosa, entre la cual se cuentan los dos lienzos de la Catedral, no se distingue por su calidad, y sólo viene a comprobar la influencia de Vásquez a quien en vano quiso imitar.

El último de los maestros del siglo XVII es Agustín García Zorro de Useche, mencionado también por el padre Villamor en su precitada obra:

Otro pintor envió al mismo fin el Muy Reverendo Padre Maestro Fray Felipe de Tovar, por nombre Agustín de Useche que habiendo entrado con licencia del Ilustrísimo Señor Arzobispo, tampoco pudo copiar con la destreza de su pincel, y propiedad en la imitación a la Madre allí difunta, aunque sacó retrato que en algo se parecía.

Useche es el último representante de la escuela santafereña de pintura que debía llevar a la culminación Gregorio Vásquez; todavía se observan en su obra aciertos auténticos, gracia e inspiración verdaderas. Por orden de don Francisco José Merlo de la Fuente pintó cinco lienzos para el retablo de la iglesia de Belén: la *Coronación de la Virgen*, *La Magdalena*, *San Francisco Javier*, *San Francisco estigmatizado*

y *Santa Teresa*; estos dos últimos sobre todo ponderan las capacidades de Useche, y si bien —como escribe Juan C. García—, no pueden equipararse con los de Acero y los Figueroa, manifiestan un esfuerzo inventivo tan apreciable desde el punto de vista «histórico» cuanto lo son en la península los *Ensayos* de Bermejo, Antonio de Rincón, Aponte y Fernando Gallegos.

De singular encanto por la fuerza expresiva y la simplicidad plástica, y por la fisonomía que representa, es el retrato de Gregorio Vásquez Ceballos que conserva hoy el Museo Colonial; fechado en 1685 y con una inscripción latina que alude al personaje y a su edad, y con las iniciales S. F., esta obra maestra ha sido considerada por Miguel Aguilera como autorretrato del pintor, interpretando ingeniosamente las iniciales como abreviatura de las expresiones «*Sibi Fecit*» —«Hízose para sí»— o «*Semiptisum fecit*» —«El mismo en persona se hizo»—; en todo caso, si no fue obra de Vásquez, las letras S. F. encierran el nombre, incógnito hasta hoy, de un retratista de excepcionales dotes.

GREGORIO VÁSQUEZ DE ARCE Y CEBALLOS

Con la figura egregia de Gregorio Vásquez la pintura colonial neogranadina alcanza su plena madurez y su más encumbrada manifestación; resume su obra los titánicos esfuerzos de sus predecesores y se remoja en medios de expresión y temática nutriéndose de lo más sazonado que

la gran pintura europea del setecientos producía y enviaba a estos reinos de Indias, así fuese pobremente traducida en deplorables grabados; toda la inquietud artística que alentó en los criollos americanos a través de centurias, y que dio muestras tan emocionantes como los lienzos de Antonio Acero y las telas exquisitas de los Figueroa; toda la angustia religiosa del coloniaje que ampliamente logró ser expresada en moles de piedra, en delicadas estatuas, en telas innumerables; el sentido del paisaje americano y la experiencia humana de aquellos dos siglos trascendentales, encontraron su expresión verdadera en la personalidad fascinante del santafereño que sabiamente supo captar en toda su prístina significación los anhelos de su hora y dejar en su obra una imagen viva y espléndida del fervor místico y la concepción estética de su mundo y de su tiempo.

Ningún otro artista del período colonial puede presentar a la admiración americana una producción más numerosa, de mayores valores esenciales y de más hondo contenido humano: más fecundo y completo que los famosos Echaves de la Nueva España; superior en su factura y recursos pictóricos al renombrado quiteño Miguel de Santiago, su contemporáneo y amigo; incomparablemente mejor que sus antecesores y discípulos del Nuevo Reino de Granada, Vásquez Ceballos, como unidad espiritual, sólo admite parangón justiciero con los maestros de la llamada escuela del Cuzco, debiendo advertirse que comparamos un hombre con un grupo, una entidad homogénea con una tendencia heterogénea y varia, un genio con una suma de altísimas capacidades artísticas.

Porque Vásquez es por sí solo una escuela, un mundo pictórico, diríamos mejor, que traduce de modo admirablemente fiel la sensibilidad toda de la Colonia; a través de su obra múltiple podría ensayarse con fortuna la interpretación de aquel período histórico tan fecundo en consecuencias, tan deficientemente conocido en sus aspectos esenciales y tan complejo dentro de su aparente simplicidad.

En la Santafé de 1638 —9 de mayo—, nace el artista en el hogar de Bartolomé Vásquez y de María de Ceballos; su abuelo paterno, Pedro Vásquez de Arce y su bisabuelo, Fernando Vásquez Cartagena, jurado que fue de la ciudad de Sevilla a fines del siglo XVI, están pregonando la ascendencia andaluza que se proyectará a través de toda la obra del vástago ilustre. La juventud de Vásquez transcurre entre los mimos y cuidados de la madre, cuya imagen repetirá el pintor en múltiples cuadros, y los esfuerzos pedagógicos de los jesuitas en el Colegio Seminario de San Bartolomé y de los dominicos en el de Gaspar Núñez que, a fuerza de trabajos, le ponen los primeros cimientos de escritura, gramática y aritmética y le enseñan seguramente mucha religión, como era de uso en aquellos tiempos. Pero el muchacho comienza a dar muestras de sus aficiones artísticas y los padres buscan algún pintor de renombre en cuyo taller pueda desarrollar su evidente vocación. Florecen por entonces los Figueroa y a su obrador acude Gregorio Vásquez a recibir de manos de Baltasar de Vargas Figueroa y en compañía de su hermano Juan Bautista y de los demás discípulos las primeras lecciones y las influencias

predominantes que dejarán huella profunda en la etapa inicial de su vida y en los primeros lienzos salidos de sus pinceles. Precario fue el medio en que correspondió al santaferense desarrollar sus dotes geniales; poco pueden enseñarle sus maestros y debe él mismo, a fuerza de ingenio y constancia, aprender de la naturaleza, su guía suprema, los secretos del dibujo y del color; es un trabajo arduo, difícil y penoso este de autoeducarse en la disciplina que más intensamente requiere acertados consejos, información abundante y medio ambiente propicio. El discípulo supera rápidamente al maestro, y a consecuencia de la pintura de los ojos de San Roque, cuenta la anécdota —en que Vásquez logró con facilidad lo que no había podido realizar Figueroa—, el aprendiz es echado del taller; comienza entonces una etapa de lucha para nuestro pintor, que sabe de las amarguras de una vida pobre, deslucida, ausente de estímulos eficaces, desprovista de los elementos que vigorizan la imaginación, despiertan la sensibilidad y avivan el poder creador. Pero en Vásquez alienta un genio, y cualidad suprema de este es superar el medio, vencer, allanar las dificultades, convertir en favorables las circunstancias adversas; empieza, pues, a pesar de que todo se opone a sus anhelos, a crear belleza, a dar de sí cuanto guarda su espíritu —síntesis y compendio de la nueva mentalidad indoamericana—, a traducir en el lienzo, con sus pobres elementos terrígenos, su inquietud mística, sus aficiones, sus dolores íntimos y sus íntimas esperanzas, inicia su autobiografía atormentada, reflejo exacto de su tiempo y de su stirpe, mezcla confusa de sentimientos encontrados,

de contradictorias corrientes emocionales; lo místico y lo pagano, el amor divino y el humano amor; ángeles que recuerdan a sus hijos y vírgenes madres que son un perpetuo canto de adoración a la compañera de muchas horas, de muchas lágrimas y de muchos triunfos, a Jerónima Bernal, esposa del maestro.



Dibujo de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos

GABRIEL GIRALDO JARAMILLO



Dibujo de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos



Dibujo de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos



Dibujo de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos

Pasan estos años de fatigoso aprendizaje y febril creación y el pintor va depurando su estilo, afirmando sus calidades, dominando airoosamente su oficio; y Santafé, la piadosa y recogida Santafé, aprende a admirar a su artista; congregaciones religiosas, conventos y colegios mayores solicitan sus obras; piadosos particulares como el muy generoso don Gabriel Gómez de Sandoval, que dejara vinculado su nombre a ese delicioso santuario de arte que es la capilla del Sagrario, reclaman los servicios del insigne pintor «en quien se han renovado los primores, viveza y gallardía que hasta los tiempos presentes celebran en el de

Apeles los que entienden de este arte prodigioso», para emplear las palabras de su contemporáneo el cronista fray Alonso de Zamora.

Conoce entonces Vásquez el éxito y la gloria; su obrador, el más afamado de la ciudad, conviértese en centro de inquietudes artísticas y en sitio de reunión obligada de la alta clerecía y la más encumbrada sociedad capitalina; la obra es cada día más numerosa y de más excelsa calidad; hasta de la remota Santafé de Antioquia y de la apartada Pamplona llegan los encargos; Vásquez, que une a sus relevantes dotes artísticas una formidable capacidad de trabajo, está siempre listo a satisfacer los anhelos religiosos de sus contemporáneos; no olvidemos que eran muchas por entonces las iglesias y que se vivía una época integralmente dominada por el espíritu místico, religioso diríamos mejor, en que los graves negocios extraterrenos apremiaban con urgencia ineludible, y los problemas inmediatos, los menesteres cotidianos, debían ceder su puesto a la preocupación más honda y trascendente de la vida eterna; por eso el mundo exterior poco o nada significó para los artistas y escritores coloniales; fustigados por las corrientes predominantes escucharon tan sólo la propia voz interior que los llamaba hacia mundos supersensibles, hacia más altas esferas de perenne elación mística. Pero qué exquisita sensibilidad se precisa para alcanzar esas cumbres espirituales holladas apenas por la leve planta de una Teresa de Jesús, y en América, acaso, por la impar finura mental de una Francisca del Castillo.

Vásquez no pudo escapar a la arrolladora fuerza del medio; pero no podemos decir que fuera un místico a pesar

de los centenares de obras suyas que lo están pregonando; encarna él, lo repetimos, la contradicción colonial, la lucha entre lo humano y lo divino, entre los cotidianos sentimientos inmediatos y las aspiraciones suprahumanas; alma y cuerpo, espirituales anhelos y materiales exigencias aparecen en su obra; en una palabra, Gregorio Vásquez es ante todo —y esto no fue común en los días coloniales— un hombre.

Y como hombre, precisamente, se vio enredado ya en sus años maduros en una novelesca aventura que debía amargar su vejez: el rapto de la gentil doña María Teresa de Orgaz del convento de las Clarisas donde había sido depositada por orden del arzobispo de Santafé a quien mucho desazonaban los amoríos de la Orgaz con el oidor don Bernardino Ángel de Isunza; el enamorado oidor, acompañado de Vásquez, del pintor Nicolás de Gracia y de algunos de sus criados, asaltó el convento de Santa Clara en busca de su amante, a quien

sacaron violentamente en el mayor silencio de la noche, violando el sagrado de la clausura, y vestida de hombre, se la llevaron los q. constan en los autos del dho. Oydor D. Bernardino, a la una de la noche, en q. la estaba aguardando y la retiene en su casa, teniendo la puerta principal de ella cerrada todo el día, escandalizando con este resguardo el contrabando contra Dios, q. tan sin Dios oculta.

El escándalo conmovió hasta sus cimientos la piadosa grey santafereña; se precisaba un castigo ejemplar, pero contra el oidor que era además caballero del Hábito de Santiago y alcalde de Corte de la Real Audiencia era

peligroso proceder; y la justicia —llamémosla así— vino a estrellarse contra Gregorio Vásquez que en la cárcel debió pagar su senil travesura.

Diez años le restan de vida a nuestro artista; diez años amargos en que una ciega vindicta pública se ensaña contra él; apenas la mano amorosa de su hija —que heredara las dotes eximias del padre— hace menos angustiosa la doliente ancianidad; en decadencia se encuentra ya el genio que llevara a la inmortalidad del lienzo la figura de don Enrique de Caldas Barbosa y dejara en sus cuadros de la capilla del Sagrario la más esplendente manifestación del arte hispanoamericano. La historia de sus últimos años es borrosa; en una de sus telas admirables alguna alma piadosa escribió esta sucinta biografía que nos habla de la religiosidad del maestro, de su dolor, de su destino: «Comulgó, enloqueció y murió: año de 1711».

Vásquez Ceballos, al igual que sus contemporáneos y que todos los artistas de la Colonia americana, fue un autodidacto; la naturaleza, como se decía de Cimabué, fue su única maestra eficaz; el medio hostil, la carencia de elementos apropiados, la pobreza ambiente, determinan su obra que por ello mismo alcanza magnitudes heroicas; es cierto que los indios le dieron a conocer tierras de colores y jugos de plantas aborígenes, y que unos cuantos malos grabados orientaron sus pinceles, pero todo cuanto creó salió de su propio ser, de su fecunda imaginación, del genio de la raza que vino a cristalizar en su selecto espíritu.

La obra de Vásquez presenta una desconcertante disparidad así en sus valores peculiares y esencialmente plásticos

como en su significación estética: pintor desigual, sometido a necesidades inmediatas que determinan desfavorablemente su labor y a imperiosas exigencias de una clientela más atenta al objeto y representación material de las imágenes que a sus elementos formales y a su contenido espiritual, Vásquez sólo debe ser apreciado en sus manifestaciones sobresalientes —numerosísimas por otra parte— dejando el aspecto pobre de su producción como instrumento contradictorio de interpretación, útil tan sólo porque, dentro de sus deficiencias, aclara y realza a contraluz los valores permanentes y fundamentales del maestro santafereño y sus altísimas dotes de dibujante y colorista, pero especialmente su formidable capacidad de creador de belleza.

Y esto es tanto más pertinente y oportuno cuanto que algunos críticos han fundado sus asertos en los famosos «almorzaderos» de Vásquez —de cuya absoluta autenticidad es posible dudar, ya que en la casa del artista todo el mundo pintaba— y sin detenerse en la contemplación de sus obras capitales dignas de los más renombrados españoles; no es posible juzgar a Vásquez fuera de su medio propio dentro del cual representa un valor excepcional y único; pero aun considerado en su peculiar significación intrínseca, como exponente del arte, el santafereño es acreedor a la más rendida admiración, por su concepción de la belleza, su dibujo asombroso, sus aciertos en el colorido, la gracia de su composición, y, sobre todo, por la hondura de su emoción y el carácter de intimidad que supo destacar en sus obras; valgan, si no las nuestras, las palabras de un severo crítico francés, Louis Gillet, en su estudio sobre

el arte latinoamericano que hace parte de la famosa *Historia del arte* de André Michel; escribe Gillet: «Vásquez ha encontrado el secreto de Murillo y de Rembrandt, deja hablar a su corazón, canta lo que ama. Hay en sus cuadros bodegones dignos de Céspedes o de Pereda». Y luego de elogiar al retratista dice del retrato de don Enrique de Caldas Barbosa, que guarda con orgullo el Colegio del Rosario: «es una figura fina y grave, de ejecución simple y perfecta y de una dignidad que haría honor a una sala del Prado». Para Gillet, Vásquez es el más grande pintor del Nuevo Mundo, después de Echave el Viejo.

Múltiples fueron las influencias a que estuvo sometido nuestro maestro y las corrientes pictóricas que en él confluyeron; sin embargo, suele ubicársele dentro de la escuela sevillana, quizá de manera superficial e inconsulta, ya que esta no constituye un todo homogéneo, precisamente definido y caracterizado, que permita una denominación común; ya lo han hecho notar críticos eminentes, Menéndez y Pelayo entre otros, quien no vacila en calificar de «monstruoso» el nombre genérico que engloba tan disímiles y aun opuestas tendencias, tan varias influencias, tan diversos estilos como los que pueden apreciarse en los lienzos de un Luis de Vargas, de un Roelas, de un Francisco Pacheco, de un Velázquez, de un Murillo. Pero no puede negarse, por otra parte, que Vásquez aparece como la más rica y espléndida floración del arte español en América; el parentesco es tan notable, que un crítico tan sagaz como Alberto Urdaneta no dudó nunca del viaje de Vásquez a España.

Entre los maestros españoles del seiscientos es con don Bartolomé Esteban Murillo con quien Vásquez presenta mayor afinidad; las analogías son a veces desconcertantes, pero admiten amplia explicación; en Santafé vivió el hijo mayor de Murillo, don Gabriel, y desempeñó el cargo de corregidor de Ubaque en 1679; de su vida intelectual nada se sabe, pero existen no despreciables fundamentos para creer en su influjo sobre los artistas de la época, no solamente por las noticias que traería de los pintores sevillanos a quienes seguramente conoció, sino por las telas que de ellos trajo consigo a América.

Vásquez, como todos los grandes maestros, se inicia con copias; expresa así sus inclinaciones y sus preferencias y nos da, además, obras originales; no es «copia» precisamente, es elaboración de elementos ajenos que producen labor personal; así Rubens copia en Madrid los cuadros de Tiziano, pero lo hace de tal modo que crea cuadros suyos; y Velázquez copia en Venecia al Tintoretto, Delacroix a Rubens, Manet a Giorgione, Courbet a Frans Hals... La lista sería interminable. Aparte de Murillo, Vásquez gusta también de Rafael —sobre todo de sus maravillosas madonas—, de Sassoferrato y de Guido Reni, pero introduce variantes en la composición y el dibujo, y naturalmente su color es absolutamente original y propio, ya que los lamentables grabados que pudo utilizar el artista —al estilo de los de Gilles, Rousselet y Marinus van Romerswael— sólo daban una idea, bastante deficiente por cierto, del diseño.

Precisamente es como colorista —escribe Luis Alberto Acuña— como Vásquez revela ser un auténtico maestro; maestro de límpida paleta que jamás incurrió en tonalidades duras, crudas o pesadas; aquella su paleta extensa y rica en grises, es en cambio muy sobria, casi pobre, en tonos enteros. ¿Quién vio, una vez siquiera, en los lienzos de Vásquez, una media tinta sucia? ¿Quién halló jamás en sus cuadros un blanco crudo, un negro fallo de color y transparencia, o cualquier tonalidad desentonada, violenta o chillona? Nada hay allí en punto a color, que no sea rico, discreto y armonioso.

El análisis de los elementos materiales de la obra de Vásquez, que con tan amoroso cuidado estudiara su insuperable biógrafo Roberto Pizano, justificaría ampliamente el calificativo de heroica con que la hemos señalado; veámoslos:

Presentan sus pinturas aspecto unido y hermoso, conservado por un barniz que, extendido después de concluidas, las hace aparecer moderadamente brillantes, dando realce y vivacidad a los colores. De los indígenas logró aprender a fuerza de obsequios —y de ingenio—, el uso de la goma elástica, que puede extenderse en capas delgadísimas, y del elemí. Indicáronle estos, además, en dónde se hallaban los mejores yacimientos de arcillas y distintos colores y calidades; en La Peña, en Bosa, y especialmente en Ráquira, donde consiguió tierras doradas en gradaciones del amarillo pálido a los rojos tostados. El carmín extraído de la cochinilla, agregándole, para aumentar su cuerpo, yeso o almidón, que con el tiempo le han hecho descolorar. El cinabrio, que tanto gustaba de emplear entero, lo preparó artificialmente con mercurio y azufre. Para empastar las luces echaba mano del

albayalde, cuyo matiz modificaba, consiguiendo grises variadísimos, sin hacerlo intervenir nunca sólo con la blancura del alabastro, ni mezclado en los oscuros, profundos y aterciopelados, obtenidos con negro vegetal. Empleaba un lienzo de tejido desigual, áspero y separado, que se llama “lienzo de la tierra” y aún hoy se teje por los indios de algunas regiones. Cubría los lienzos o tablas con una preparación rojiza, sobre la cual, después de dibujar con pincel y color, restregaba ligeramente las medias tintas verdosas y colocaba las luces con vigor, dejando el tono de la primera preparación con transparentes veladuras para los oscuros. Sus pinceles eran de pelos de ardilla, de cabra o de perro, metidos en cañones de plumas de ganso o de otras aves.

De medio millar pasan los lienzos salidos del taller de Gregorio Vásquez; aparece el primero firmado y fechado en el año de 1657 (iglesia de Guatavita) y puede decirse que trabajó hasta el año mismo de su muerte, ocurrida en 1711; todas las iglesias bogotanas y muchas de Colombia conservan cuadros en los que es fácil distinguir el característico estilo de nuestro maestro; es natural que en esa inmensa producción se encuentren obras mediocres al lado de auténticos aciertos; la capilla del Sagrario, el templo de Santo Domingo, y la iglesia de San Ignacio en Bogotá, así como la iglesia de Monguú guardan la mejor producción del artista; las escenas bíblicas del Sagrario son muestras elocuentes de las altas dotes de Vásquez; la *Predicación de San Francisco Javier* (San Ignacio), *San Francisco Javier moribundo* (Museo Colonial) ponderan su sentido de la composición y su dominio del gesto; sus innumerables

angelitos y sus deliciosas Vírgenes nos muestran ese sentido de la intimidad, que tan justamente supo expresar; sus *Cristos*, el del Ministerio de Relaciones Exteriores, por ejemplo, y sus numerosas efigies de mártires, eremitas y apóstoles, lo emparentan con la mejor escuela mística española; y algunas de sus obras profanas —*Las Estaciones*, *Entrega de una obra a los agustinos*, etcétera (Museo Colonial)— nos permiten apreciar nuevos aspectos del genio santafereño. De Murillo tiene Vásquez la gracia angelical de las figuras, y de Zurbarán el hondo acento cristiano, la fe angustiosa y ardiente. Sus retratos —el ya mencionado de Caldas Barbosa, el del arzobispo Urbina, y otros varios de la galería del Colegio del Rosario— tienen energía y elegancia, sencillez en la ejecución, gracia en el movimiento y soltura en telas y tocados. Sus rostros de mujer son encantadores y adustas sus imágenes de santos y anacoretas; sabía imprimir carácter a sus obras, y dejar en todas ellas el signo de su fuerte personalidad. Amaba el campo y vislumbró el paisaje, dejando ligeros pero significativos trozos de naturaleza, de esta sabana de Bogotá que rodeó su existencia y le mostró gamas innúmeras de color y cambiantes momentos que bien pudieron traducir los mudables estados de ánimo del artista.

Entre la variada y múltiple producción del santafereño se destaca de manera singular la preciosa colección de dibujos a pincel que guarda el Museo Colonial; en estos dibujos encontramos la génesis de las grandes creaciones pictóricas de Vásquez; en este sentido pueden considerarse, algunos de ellos, al menos, como bocetos, estudios,

mejor, de los cuadros, pero en general constituyen obras acabadas de una fascinante belleza, completos en sí mismos, cuya deliciosa simplicidad, mejor que muchos de los grandes cuadros del artista, nos da la medida exacta de sus prodigiosas facultades; Vásquez está en ellos más vivo y presente que en ninguna de sus obras; en estos dibujos vemos al artista solo, armado apenas de un trozo de papel y de un pincel, desprovisto de todos los demás elementos y recursos de que puede valerse, traduciendo en líneas puras su concepto de la belleza; porque la línea pura y simple es en estos dibujos el vehículo de la emoción; tan sólo ella le sirve de instrumento fundamental de expresión. Esencias son ante todo estos dibujos; nada sobra en ellos ni nada falta; son el alma de sus óleos, de sus creaciones prodigiosas, y son también el reflejo más fiel, más exacto, más sobrio y más puro de su propio espíritu de artista. Haciendo nuestras las palabras de un agudo crítico europeo podemos decir que en sus dibujos se nos presenta Vásquez como artista dotado de fantasía abstracta que

busca las normas eternas que se ocultan detrás de las impresiones del momento, y persigue también el contorno que delimita la esencia de las cosas, que las concreta y les presta unidad y armonía. Así renuncia al color, al matiz del espacio, a los efectos atmosféricos, puesto que no le interesa lo anecdótico sino lo estructural, lo esencial, lo eterno.

Hay en los dibujos tal economía de líneas, tal sobriedad y tan vigoroso poder de síntesis que asombran y encantan;

cada dibujo es un resumen de armonía, de gracia y de fidelidad; y no menos admirable es la facilidad que acusan, difícil facilidad, diríamos, recordando al latino; no titubea el pincel, avanza firme y seguro, engendrando el trazo exacto, preciso, prodigiosamente bien logrado; y de aquel conjunto de líneas surge, como por milagro, un alma, un espíritu que vivifica y alienta, que presta valor perdurable a la obra artística; Vásquez se adelantó, ya no en la enunciación sino en la realización plena, al acertado aforismo de Ingres: «El dibujo representa la honradez del arte».

Hemos dicho que Vásquez encarna la vida toda del coloniaje en sus varios aspectos; pero no fue solamente el traductor fiel y elocuente de su época y de su raza, sino que, como todos los auténticos artistas, fue un anticipado que marchó a la vanguardia de sus contemporáneos iluminando la senda de la pintura colonial que, infortunadamente, pocos estuvieron en capacidad de seguir.

Adivinación de normas inéditas hasta entonces, renovada temática que comprende los aspectos todos del momento histórico y espiritual, visión justa y emocionada del paisaje terrígeno, expresión profunda de la fe religiosa de su stirpe, hondo sentido de la intimidad, que en ocasiones alcanza cumbres de ternura exquisita, perspicaz vislumbre del alma y de las humanas pasiones; todas estas y otras muchas eximias cualidades encuentra el observador desprevenido en la producción sorprendente de Gregorio Vásquez Ceballos, encarnación la más pura del hombre nuevo de América, señera figura a quien no puede negársele la calificación consagratória de genio y maestro de todas las

enseñanzas del arte de la pintura, en quien tiene Colombia su más preciada gloria y el continente todo uno de sus más claros valores espirituales.

▪ LA PINTURA DEL SIGLO XVIII

LA MUERTE DE GREGORIO Vásquez y el comienzo del nuevo siglo señalan la iniciación de la decadencia del arte granadino, particularmente de la pintura, pues las otras artes y de modo especial la arquitectura lograron todavía en el siglo XVIII manifestaciones de apreciable significación; pero ya los obradores famosos que enriquecieron la Santafé de los siglos XVI y XVII comenzaban a decaer; fueron cada vez menos numerosos los artistas auténticos, y todo parece indicar que el fuego sagrado que encendió los corazones de la centuria anterior y los condujo a la creación y a la belleza se hubiera extinguido por completo. Escasos y mediocres son los nombres que ilustran esta era, pobre en artes y letras, y sin embargo, la que tuvo mayores elementos de cultura, poderosos estímulos, oportunidades espléndidas que abrieron al hombre colonial rutas insospechadas de progreso e inéditos caminos de civilización; la imprenta, el periodismo, las bibliotecas públicas, el teatro, las tertulias literarias, los nuevos planes de enseñanza, la apertura de los puertos al comercio europeo, todo en fin se mostraba

propicio para el florecimiento de una gran cultura intelectual de honda raigambre americana; es cierto que ya en las postrimerías del siglo maduraría toda una generación que haría de las ciencias —las naturales especialmente— su vocación y aun su pasatiempo, y que prepararía la empresa ciclópea de la emancipación; pero en las artes y aun en las letras la producción del siglo XVIII carece de originalidad y de altura, de contenido humano y de emoción; ni siquiera aquella como simpatía y gracia en las maneras, esa amable ligereza que trajo consigo el cambio de dinastía en España logró traducirse en el arte; más humana y permanente, y más grata también, es la obra nacida bajo la égida de los severos Habsburgos que la estimulada por los complacientes borbones; ese cambio de sensibilidad no tuvo manifestación alguna en las artes, aunque se reflejó, y de modo brillante y fecundo, en la vida social y en la ideología política.

Parecido fue el desarrollo del siglo XVIII español y muy semejantes los fenómenos, conservadas, claro está, las debidas diferencias; la España de siglos dorados, la que dio vida a Doménico Theotocópuli, Velázquez, Murillo y Zurbarán, para sólo mencionar, entre las decenas de «grandes», figuras cimeras, muestra apenas un nombre cumbre, don Francisco de Goya y una discreta nómina de medianías que florece al calor de extrañas influencias; porque durante el siglo XVIII la pintura española se desnacionaliza, pierde su fuerza, su vigor, su originalidad y acude, ávida, a nutrirse de Italia, de Francia, de Alemania; extranjeros son los maestros y los guías y su sola enumeración va

mostrando los derroteros pacientemente seguidos: Luca Giordano que inicia el desfile, Giambattista Tiepolo, Michel-Ange Houasse, Jean Ranc, Van Loo, Amiconi, Giaquinto y Anton Raphael Mengs, «el más sabio y sistemático de los neoclásicos» que cierra aquella etapa de academia, de convencionalismo y de mediocridad; españoles, aunque de nacionalidad apenas, no de espíritu, son los artistas menores, meritorios algunos, es cierto, pero no pueden figurar nunca al lado de los grandes maestros del siglo XVII. ¿Quién recuerda a Clemente de Torres, Tovar, Espinel, al catalán Viladomat, los González Velázquez, Paret y Alcázar, Vergara o Francisco Bayeu? Tan sólo don Antonio Palomino por su sabio tratado que no por su tarea pictórica y Luis Meléndez con sus bodegones escapan un poco del general olvido; con razón ha escrito Francisco de Paula Valladar que «en todo el siglo XVIII, hasta que se reveló Goya como el apóstol regenerador del arte pictórico nacional, España no tuvo ni un solo pintor de escuela verdaderamente española».

Tanto en España como en América y especialmente en el Nuevo Reino, todas las manifestaciones de la inteligencia recibieron entusiasta y decidida protección bajo los Borbones y particularmente durante el reinado de Carlos III; baste recordar lo que significó para Santafé de Bogotá la llegada del arzobispo y luego virrey don Antonio Caballero y Góngora, en cuyos baúles venía una buena porción de cultura europea: libros excelentes y «prohibidos» además, rica vajilla de plata, sabrosos vinos añejos, lujosas telas, memorables reliquias y por sobre todo muestras magníficas

de la gran pintura universal; del inventario de sus bienes entresacamos:

San Matías y San Antonio Abad, ambos del divino Morales, otro *San Antonio Abad* y un *San Francisco de Paula*, por Murillo; una batalla y en ella un milagro de San Francisco de Paula y un *San Pedro de Alcántara*, de Giordano; un retrato atribuido al Tiziano; tres batallas por Juan de Toledo; un retrato con el hábito de Santo Domingo, de Velázquez; San Pedro Rodondo, por Herrera el Viejo; dos floreros grandes y cuatro pequeños, de Brueghel; un retrato, por Céspedes; *La Anunciación de la Virgen* y un *San Sebastián*, del Romano; tres paisajes sobre cobre, de David Teniers; el *Mayordomo de Abraham* y un *San Fernando*, de Solimena; un *San Pedro*, de Ribera, El españoleta; un *San Mateo*, del Tiziano, *Degollación de San Juan Bautista*, por Pedro Orrente; *San Miguel*, de Céspedes; *Negación de San Pedro*, del Guercino; *San José*, de Murillo; la *Presentación al templo*, de Carreño; la *Presentación de Nuestra Señora*, de Mateo Cerezo; una cocina grande, de Rubens, y un niño dormido, de Cano.

No debemos olvidar que el siglo XVIII tenía a su disposición una espléndida herencia dejada por los artistas de las épocas anteriores que engalanaron templos, capillas y casas particulares, que eran ejemplos vivos de la pasada grandeza colonial; el ya citado padre Villamor nos dice: «En todos los templos resplandece piedad tan grande y religioso culto tan costoso, que admira ver sus adornos brillando en techos y paredes el oro batido y bien bruñido, en tallas y cartelas, que labradas con varios artificios abrazan entre sus ramas varias pinturas o esculturas de los santos»;

en parecidos términos se expresan historiadores, cronistas y viajeros y así lo ponderan, entre otros, un Basilio Vicente de Oviedo y un Antonio de Alcedo y Herrera.

Inútiles fueron, sin embargo, los esfuerzos oficiales, ajena estuvo la tradición y mudos permanecieron los ejemplos; el árbol de la pintura colonial estaba ya seco y canijos debían ser sus frutos; ni Carlos III en la Metrópoli ni sus virreyes en el Nuevo Reino pudieron darle vida nueva y tan sólo a fines del siglo renace en la obra sin par de los pintores botánicos. A cabalidad vienen estas palabras de don Pedro de Madrazo:

Cuando las artes decaen en un país, la más decidida y liberal protección es impotente para levantar su vuelo. La España de Carlos III no era tierra a propósito para hacerlas florecer de nuevo y a despecho de la Real Academia de San Fernando, del gran prestigio otorgado a Mengs, asiduo promotor de la enseñanza del dibujo, de las leyes que prohibieron la extracción del reino de los cuadros clásicos y de cuantas medidas sugirieron al monarca el propio amor a lo bello y el celo solícito de sus ministros, la pintura siguió como todas las demás artes siendo el fiel reflejo del estado general de la nación, muy degenerada en la esfera del sentimiento estético respecto de la España de dos siglos atrás.

Pero el siglo XVIII en lo que a pintura concierne es no sólo época de decadencia, sino también de regresión; se vuelve a los cánones manidos de los siglos anteriores y se apela a toda aquella teoría de recursos pictóricos de que tanto abusaron los primitivos; vuelve el oro bizantino

a decorar los lienzos, las frases alusivas que «ilustran» las imágenes reaparecen en boca de santos y profetas; se impone un estilo desmañado, carente de originalidad, que en vano trata de copiar los moldes antiguos y cuya ingenuidad y primitivismo no encantan ya porque sólo traducen mediocridad y amaneramiento, pobreza de inspiración y ausencia de ideales.

Unos cuantos nombres presenta la pintura colombiana de aquella época que muy bien encarnan el espíritu de su tiempo, y cuyas obras han salvado su recuerdo para la posteridad; con escasas excepciones sólo dejaron una producción valiosa desde el punto de vista histórico pero insignificante por su mérito artístico.

Muestra ejemplar de la pintura bogotana de fines del siglo XVII y principios del XVIII son las encantadoras miniaturas que decoran los libros de profesiones de los religiosos del convento de San Agustín. El acta de profesión que se redactaba en español o en latín, según las letras y erudición del profeso, solía enmarcarse entre figuras sagradas, ángeles, motivos alegóricos y particularmente imágenes de religiosos notables de la orden agustiniana. Guardan estos libros, desde páginas que ponderan la rusticidad y mal gusto de los postulantes, hasta preciosas miniaturas, ejecutadas a la acuarela, que hablan muy alto de las dotes del decorador. Parece que cada cual, según su posición y riqueza, o trazaba él mismo los dibujos o los encomendaba a un pintor profesional; algunas de las decoraciones muestran la influencia indígena en la abigarrada composición a base de motivos aborígenes y colores chillones de pésima

calidad; abundan los letreros en que cada una de las letras representa un animal o un monstruo, siendo el conjunto sobremanera pintoresco; se ensayaron diferentes tipos de caligrafía con toda clase de adornos y arabescos. Las mejores acuarelas representan al Padre Eterno presidiendo el acto, rodeado de ángeles; a los lados, San José, San Cayetano o Santa Clara; en ocasiones preside la Virgen de Chiquinquirá o una ingenua imagen de la Anunciación.

Columnas salomónicas enmarcan el acta, a cuyos extremos se entrelazan caprichosamente motivos de nuestras flora y fauna. Son estos libros los únicos documentos que se conservan del arte de la decoración en la época colonial y constituyen curiosos muestrarios caligráficos de especial interés para la historia de la paleografía indohispana.

Figura en el primer tercio del siglo XVIII uno de los probables discípulos de Gregorio Vásquez, el pintor Camargo, de quien se conservan obras fechadas entre los años 1704 y 1734; de biografía incógnita hasta el momento, Camargo dejó una buena muestra de su personalidad en su producción artística que pone de manifiesto buenas dotes no desarrolladas, timidez en el tratamiento de temas nuevos, pues la mayoría de sus composiciones no son originales, y exceso de acatamiento a los maestros de la centuria anterior, particularmente a Vásquez Ceballos, a quien servilmente imita y copia en muchas ocasiones; baste mencionar su *Piedad* (hospital de San Juan de Dios), obra que de ser original acusaría alta capacidad en el dibujo de la figura humana y hondo sentimiento religioso; el mérito es, sin embargo, de Vásquez, que tan hábilmente interpretó la muerte de Jesús

en aquel «atrevido escorzo» de su *Piedad* (Museo Colonial) y cuyas figuras centrales fueron copiadas por Camargo; en la *Visión de Santa Gabriela de San José* y en *La Virgen en peregrinación* (Museo Colonial) así como en el *San Antonio* (iglesia de Santa Bárbara), *San Ivón* (Las Nieves) y en las imágenes que pintara para la parroquial de Sopó, muestra Camargo sus cualidades y defectos característicos: dibujo cuidadoso y composición graciosa, pequeñas figuras colocadas en terceros planos como las que acostumbraba el quiteño Miguel Santiago; paisajes como fondo, un poco en la penumbra, pero de cierto encanto por lo pintoresco e ingenuo de los elementos que emplea; figuras un poco hieráticas, de escaso movimiento, animales desdibujados y en posiciones falsas, color sucio que posiblemente y debido a su mala calidad se ha descompuesto produciendo tintes negruzcos que manchan y afean las carnaciones; sabía Camargo comunicar a los rostros cierta animación y a veces hallamos en sus lienzos verdaderos aciertos en la interpretación de la figura humana; su ya nombrado *San Ivón* es ejemplar destacado de su estilo, muy alejado, por cierto, del que campea en la *Virgen del campo* (iglesia de Las Nieves), preciosa muestra americana del siglo XVIII, atribuida a Camargo, y que si realmente salió de su pincel lo emparenta con la buena escuela indohispana que tan excelentes obras realizó en manos de los pintores cuzqueños.

Contemporáneo de Camargo es Pablo de la Rocha, quien aparece a mediados del siglo vendiendo dos cuadros, «uno de *Nuestro Señor Jesucristo*» y otro de *San Francisco de Paula*, para la iglesia de San Juan de Dios; en la

actualidad sólo se conserva de Rocha una hermosa *Concepción* (San Diego) firmada y fechada en 1727, ingenuamente interpretada, abundante en oros, graciosa y primitiva, y que por sí sola bastaría para sacarnos valederos en nuestro aserto de la regresión del arte del siglo XVIII.

En las nóminas de pintores granadinos se ha hecho figurar, con alguna ligereza, a dos artistas españoles de los cuales conservan obras algunas de las iglesias bogotanas: Miguel Martínez y Andrés de Calleja. El nombre del primero ha sido tomado de una excelente imagen de la Concepción que se venera en la iglesia de San Diego y que ostenta la siguiente leyenda: «M^{gl}. M^{ez}./P^r. R^s. F^t./Año de 1731/Matriti». Consideramos que la inscripción ha sido erróneamente interpretada; Miguel Martínez no figura en ninguna historia de la pintura española, y su nombre es ignorado por los más eruditos y minuciosos comentaristas del arte peninsular; por otra parte, la abreviatura «M.^{ez}» corresponde más exactamente al apellido Menéndez, notable por el número de pintores que lo llevaron durante la época de los Borbones; creemos, pues, que se trata de Miguel Menéndez, nacido en Oviedo (1679-1743), nombrado por Felipe V pintor de cámara en 1712, autor de numerosas composiciones religiosas que se conservan en templos madrileños y de los bocetos para la decoración del crucero de la iglesia de San Felipe el Real; estos datos coinciden con el resto de la inscripción que creemos debe leerse: *Pictor Regis Fecit*, título que ostentaba Menéndez como pintor de cámara que era; su *Concepción*, en la que «lucen la actitud graciosa y celestial, los conocidos

angelillos en atrevidos escorzos y los rostros y las manos que traslucen sonrisas y éxtasis», es una de las más afortunadas interpretaciones de María que conservan las iglesias y colecciones colombianas.

Guarda nuestra Catedral Primada dos lienzos, la *Ascensión* y la *Anunciación*, firmados por A. de Calleja, a quien se ha incluido también entre nuestros artistas del siglo XVIII, aunque algunos lo han considerado como natural de Quito; se trata de Andrés de la Calleja, maestro español, natural de La Rioja (1705-1785), pintor de cámara que fue de Fernando VI y director de la Real Academia de San Fernando de Madrid, a quien, entre otras obras, correspondió ejecutar la decoración de San Felipe el Real, proyectada por Miguel Menéndez, quien falleció antes de iniciar los trabajos.

Promediando la centuria que estudiamos, hace su aparición uno de los pintores bogotanos más destacados de este período, no tanto por la excelsitud de su producción, como por su peculiar manera de concebir el retrato y por la numerosa obra que dejó en su larga vida; llamóse Joaquín Gutiérrez este maestro admirado y querido por sus contemporáneos, que debió nacer un poco avanzado ya el siglo para morir en los albores de la Independencia. Se inicia en el taller de Nicolás Banderas, y el 1.º de febrero de 1750 coloca en la iglesia de San Juan de Dios el primero de la serie de 26 cuadros que sobre la vida del santo titular le encomendara fray Juan Antonio de Guzmán:

A mayor honra y gloria de Dios culto y Reverencia de nro. Glorioso Patriarca y Pe. San Juan de Dios y deseo

de su mayor devoción para beneficio de los próximos y de su casa; se dio principio a la obra de los quadros de su vida los que se concertaron con Joachim Gutiérrez dándole el lienzo y bastidor a quarenta y ocho cada uno; y se obligó a hacer de valde los cinco que caen sobre puertas. Y don Joseph del Castillo concertó los marcos a diez pesos. Y es de advertir que los bastidores y lienzos no fue para todos igual su precio por tener algunos maior tamaño y otros Menor.

Gracias a la caridad de algunos vecinos notables y sobre todo al entusiasmo de fray Antonio de Guzmán logró la iglesia completar la colección de lienzos, de los cuales sólo se conservan seis, ignorándose el paradero de los restantes. A pesar de haberse inspirado en pasajes de la vida del santo, las interpretaciones de Gutiérrez, de no muy elevada calidad pictórica, tienen cierto valor como muestras de pintura costumbrista de la época, por los trajes, las actitudes, el paisaje y los elementos arquitectónicos que los forman; los rostros, especialmente los femeninos, parecen verdaderos retratos y seguramente fueron tomados de originales; al pie de cada cuadro figura enmarcada una leyenda alusiva al acontecimiento recordado, redactada en forma ingenua y piadosa; representa esta obra la primera época de nuestro artista, que no había alcanzado todavía su madurez; son notables los descuidos de dibujo, los errores de perspectiva y la falta de calidades en el colorido; se observan, sin embargo, el esmero en los detalles que acentuará más tarde cierto sentido de la composición y no poca habilidad en el tratamiento de telas y ropajes;

algunas otras obras religiosas pintó Gutiérrez, como la *Virgen del Rosario* que figuró en la exposición de Urdaneta y una *Alegoría de la defensa de unas conclusiones de teología moral sobre el sacramento de la penitencia* (Museo Colonial) en la Universidad Javeriana; pero lo más saliente de su labor y lo que señala un nuevo estilo y una nueva época, mucho más original y valiosa que la anterior, son sus retratos de personajes ilustres de la sociedad colonial bogotana; de su pincel conservamos, firmados, dos interesantes retratos de don Jorge Miguel Lozano de Peralta y de su esposa doña María Tadea González Manrique, primeros titulares del marquesado de San Jorge (1775) y, del mismo estilo, obra segura del pincel de Gutiérrez, son los de algunos de los gobernantes de la Nueva Granada en el siglo XVIII, por lo que bien merece que nuestro artista sea conocido con el justo nombre de «Pintor de los virreyes»; guarda el Museo Colonial las efigies de don Sebastián de Eslava, don José Alfonso Pizarro, don José Solís, don Pedro Messía de la Zerda y don Manuel Guirior, así como el de don Eustaquio Galavís que, como los de los marqueses de San Jorge (propiedad de don Pablo Pizano), representan uno de los más curiosos momentos de la historia del retrato de nuestra pintura. Joaquín Gutiérrez, como retratista, sólo encuentra antecedentes en la miniatura colonial — de que dejó hermosas muestras— y se halla tan distante de los retratos dejados por Vásquez y los Figueroa, como de quienes cultivaron este difícil género a principios del siglo XIX; paradójicamente puede decirse que estos retratos son verdaderas «miniaturas de tamaño natural», por

el cuidadoso dibujo, la exquisita observación de los detalles, el preciosismo en la representación de telas, encajes y joyas y el aspecto todo de la composición, tan convencional como encantadora. Prodigia los oros que decoran la figura dibujada con desesperante minuciosidad no exenta de incorrecciones; los colores son simples y de una apariencia plana sin tonalidades ni matices, pero de gran limpieza y brillantez; los rostros y en general las carnaciones presentan un aspecto sonrosado como de cromo moderno; hay, sin embargo, carácter y viveza en algunas fisonomías, lo que se ha logrado mediante sombras casi imperceptibles pero hábilmente dispuestas. En resumen, los retratos de Gutiérrez, aparte de su valor documental e iconográfico, son la más preciosa muestra del arte decorativo colonial.

El año de 1744 nace en Santafé Pablo Antonio García, uno de los últimos pintores del siglo XVIII y el primer auxiliar de Mutis en su obra admirable de la *Flora de Bogotá*: «hijo de padres distinguidos, de espíritu activo, de amable fisonomía e inclinado desde su infancia al dibujo, la escultura y la arquitectura», García recibió sus primeras lecciones del maestro Joaquín Gutiérrez, estableciendo luego su propio taller y llegando a alcanzar el título de pintor de cámara del arzobispo virrey don Antonio Caballero y Góngora; cultivó la pintura religiosa obedeciendo los cánones en boga en su tiempo, y de su mentalidad nos da cuenta el hecho de haber destruido una *Venus* atribuida a Carracci, que a cambio de algunas obras propias, le obsequió el arzobispo, «dejando sólo la cabeza, porque el desnudo le parecía indecente». Algo aprendió, sin

embargo, en la excelente pinacoteca del prelado, como lo acreditan sus obras de temas religiosos y profanos, *La Anunciación*, de la Catedral y la *Alegoría de las primeras educandas de la Enseñanza*, del Museo Colonial; cultivó también el retrato, aunque sin la gracia ni originalidad de su maestro Gutiérrez; suya es la copia de la efigie de Carlos III (Museo Nacional) y muy probablemente son de su pincel algunos de los retratos de virreyes que guarda hoy el Museo Colonial, particularmente el de don Antonio Caballero y Góngora; su mejor obra en este género es el retrato del sabio Mutis (galería del Colegio del Rosario). Gutiérrez y su discípulo García fueron los dos primeros pintores a quienes acudió Mutis en solicitud de sus servicios para iniciar la parte gráfica de su monumental tarea botánica, mucho antes que se creara oficialmente la Expedición; por este motivo no incluimos a García entre los propiamente llamados pintores botánicos, pues su labor en este sentido fue corta y ampliamente superada por sus sucesores:

Luego que Mutis conoció a García —escribe don Florentino Vezga— trató de protegerlo, desarrollando su talento y refinando su gusto; y algunos años antes de la expedición lo llevó a Muzo donde empezó a ensayarlo en el dibujo de plantas, insectos y reptiles; García retrató al óleo varias especies de vegetales y animales, y de estos retratos formó Mutis una colección que vio Humboldt y calificó de preciosa.

Tuvo García la fortuna de recibir cariñosas y fecundas lecciones del gran botánico que lo inició en el miniado,

con tanto provecho que al poco tiempo pudo miniar el zarcillejo *Chaetogastra canescens*, la primera planta pintada para la espléndida *Flora de Bogotá*. Grandemente apreciaba Mutis a García, hasta el punto de que en uno de los informes al virrey le manifiesta que en 22 años le ha sido imposible hallar otro dibujante de igual habilidad; y en comunicación de 27 de marzo de 1783, aludiendo a sus futuras excursiones científicas, escribe:

Por la quebrantada salud de mi pintor don Antonio García será tal vez imposible sacarlo de ésta su patria para seguirmos en tan dilatados viajes; pero supliéndonos para lo principal de estas inmediateces, podrá ser su posterior destino la duplicación necesaria de los dibujos.

Seis años permaneció García al lado de Mutis, habiéndose retirado por enfermedad el año de 1784, no abandonando, sin embargo, su oficio, aunque orientado en diversa forma; volvió a la pintura religiosa y probablemente al retrato, sin que de esta última época de su vida conozcamos obras de importancia; murió a los setenta años de edad en 1814, legando a su hijo, don Victorino García, sus aficiones artísticas.



Lámina de la Expedición Botánica

Retirado García de la Expedición Botánica fue llamado a reemplazarlo el pintor cartagenero Pablo Caballero, que sólo trabajó durante quince días en Mariquita, pues «impuesto de las funciones que le tocaría desempeñar y considerando que el trabajo no correspondía al mérito de su pincel y que el sueldo era muy exiguo, se negó a servir y regresó a Cartagena». Caballero es sin duda alguna el mejor pintor granadino del siglo XVIII; en cierta forma recoge la tradición de los grandes maestros coloniales, olvidada casi, y produce una obra corta en cantidad pero de calidad excelente. Trabaja en Santafé y en Cartagena, su ciudad nativa, donde al regreso de su corta experiencia botánica va a desempeñar un cargo militar en el cuerpo de pardos que allí se formó, e intenta, aunque sin éxito, la creación de una escuela de dibujo, no habiendo logrado se le concediera la licencia oficial. Según parece, los principios de Caballero fueron humildes y no tuvo más maestro que la experiencia diariamente conseguida y sus naturales dotes; se inició como pintor de coches y poco a poco se fue revelando en él una notable capacidad para captar las fisonomías:

Se resolvió entonces —escribe Groot— a hacer algunos retratos, que si bien no tenían dibujo, el parecido era excelente. Con esto empezaron a ocuparlo todos; y como los dejaba tan parecidos, el hombre se halló bien pronto cargado de obras y con plata; con este aliciente y práctica, fue perfeccionándose hasta llegar a ser buen dibujante y poder pintar cuadros con figuras.

En la exposición de 1886 figuraron dos obras religiosas de mano de Caballero: *San Telésforo diciendo misa* y una *Crucifixión*; parece que pintó algunos lienzos no identificados, con destino al Desierto de La Candelaria. La *Concepción* que se venera en la sacristía de la Catedral es su mayor acierto y uno de los mejores cuadros religiosos de su época; original en su composición, hasta donde es posible la originalidad en esta clase de temas, de exquisito gusto, armonioso dibujo y grato colorido. Este cuadro, al decir de Juan C. García, no desmerecería en parangón con la *Inmaculada* de Giordano.

Allí se ve —escribió el arzobispo Caycedo y Flórez— a Nuestra Señora, de tamaño mayor que el natural, entre varios grupos de ángeles, admirándose en el todo la exactitud y belleza del dibujo, la oportuna distribución del claro y oscuro, actitud y grandiosidad de las figuras, contornos con que este gran maestro del arte sabía realzar el mérito de sus obras.

Otros cuadros religiosos de Caballero, como su *Santa Bárbara* y su *Santo Tomás de Villanueva*, ponderan la habilidad del artista y sacan verdadero al señor Groot cuando habló del «estilo suave del cartagenero y de su colorido moderado y jugoso».

Fama de acertado retratista gozó Caballero y bien lo manifiestan los retratos que de él conocemos, el de don Luis Eduardo de Azuola, pintado en 1793, que guarda el Museo Nacional, y el de don Primo Groot que como preciado legado de su hijo, el notable costumbrista, historiador

y crítico, conserva la familia Rivas Groot. Caballero es el último de los coloniales y el primero de los modernos; con él acaba el siglo XVIII y renace en sus lienzos la rica escuela granadina de Aceros, Vásquez y Figueroa. Después de él vendrán los botánicos con su espléndida producción científica y artística, que dará comienzo a una nueva era.

Nos resta sólo dar cuenta de un artista menor, de obra incógnita, pero recordado por las crónicas contemporáneas: el maestro Padilla, a quien suele confundirse con el pintor del mismo apellido que a fines del siglo XVI pintara los retratos de Pío V e Inocencio XI. Conocido fue Padilla por haber introducido entre nosotros el arte de fabricar flores de cera coloreada; muy apreciado y querido fue en su tiempo, como lo da a entender José María Caballero al consignar en su diario —octubre de 1811— esta sucinta necrología:

A 7 murió el cojo Padilla, maestro pintor, cerero y famoso arquitecto, hombre hábil y digno de sentir, el que hizo el altar del Santo Cristo Crucificado de Las Nieves y el que le consiguió indulgencia plenaria que tiene dicho señor para la procesión del Domingo de Ramos y Lunes Santo; sepultado al pie de dicho señor.

▪ LOS PINTORES BOTÁNICOS

Hemos visto en el capítulo precedente el grado de decadencia que alcanzaron las bellas artes en el Nuevo Reino de Granada a través de la centuria decimoctava; pero no fueron las manifestaciones artísticas las únicas resentidas de la

general postración de la cultura, sino todos los aspectos de la vida intelectual; bien parece que todas las actividades se hubiesen paralizado al conjuro de algún diabólico poder. Después del renacimiento intelectual que siguió a los agitados y borrascosos días de la Conquista, viene una época de calma durante la cual parece que todos los espíritus se hubiesen dormido convencidos de la inutilidad de la creación. En literatura, el afán de contar las «cosas nuevas» que se encontraban en esta porción del orbe había cesado ya; después del prosaico aunque verídico y minucioso don Juan de Castellanos, del castizo arzobispo Fernández de Piedrahíta y del hiperbólico fray Pedro Simón, no había nada que decir sobre las maravillas de las Indias occidentales. Las damas que nacieron después de 1700 no asesinaban a sus maridos ni envenenaban a sus amantes, como lo había hecho aquella encantadora doña Inés de Hinojosa a quien tan duramente trata el primero de nuestros novelistas, ese pacato y malicioso don Juan Rodríguez Freyle. Ni siquiera la religión logra inspirar una nueva Francisca del Castillo que cante sus eróticas y celestiales inquietudes en páginas tan hermosas como las de los *Afectos espirituales*. A pesar de que la introducción de la imprenta tiene lugar en el año de 1737, no encontramos ningún impreso de verdadero contenido intelectual hasta que el bibliotecario don Manuel del Socorro Rodríguez publica su *Papel Periódico de la ciudad de Santafé de Bogotá*, el 9 de febrero de 1791; lo demás son *Novenas* a todos los santos y santas de la corte celestial y *Almanaques* «con los santos, fiestas movibles y de precepto que se guardan en este reino».

Pero hay algo más doloroso todavía en esta época en que España tampoco necesitaba de sabios: es la enseñanza: metafísica, filosofía, teología, derecho eclesiástico, lógica o arte de pensar y otra multitud de «disciplinas» que hacían que la juventud estudiara demasiado y no aprendiera nada, como agudamente lo ha apuntado un escritor de nuestros días. El latín —un latín que no conoció la edad de Cicerón, según satírica frase de don Francisco Antonio Zea— era la lengua de los intelectuales, y gran revuelo causó entre los conservadores santafereños el que un atrevido muchacho de San Bartolomé anunciara una conferencia sobre temas jurídicos «en que no se hablaría sino el idioma castellano».

Por estas causas, la aparición en el escenario de la cultura nacional de las figuras de don José Celestino Mutis, del fiscal don Francisco Antonio Moreno y Escandón, de sus numerosos y brillantes discípulos y de los virreyes que les prestaron su casi regia ayuda, es el hecho más trascendental y de más fecundas consecuencias en la historia de la inteligencia y del pensamiento nacionales.

El plan de estudios que por orden del virrey Guirior redactó el sabio jurista neogranadino Moreno y Escandón fue el primer paso dado en pro de la racionalización de la enseñanza. Convencido el fiscal de lo inútil y perjudicial del método deductivo hasta entonces empleado y de que tanta ciencia abstracta fundada sobre férreos e incommovibles principios no satisfacía las nuevas necesidades del espíritu, se inspiró en los sistemas de experimentación e inducción, y presentó su revolucionario y casi «hetérico»

plan, que, desgraciadamente, no tuvo sino dos precarios años de vigencia.

Al lado de este memorable intento, aparece en el panorama de la evolución cultural que precedió a la Independencia ese foco formidable de civilización que fue la Expedición Botánica. Año de gracia es el de 1760 para la cultura patria; en él pisó costas colombianas un modesto sabio español cuyo nombre, según profética frase del insigne naturalista Carlos Linneo, no borrará jamás edad alguna. Se llamó José Celestino Mutis y Bosio y había nacido en Cádiz el 6 de abril de 1732; después de doctorarse en Medicina y de haberse dedicado con raro entusiasmo y provecho al cultivo de las ciencias naturales y de las matemáticas, y hasta de la teología, según dicen algunos, se embarcó hacia el Nuevo Mundo con el cargo de médico de don Pedro Messía de la Zerda, que había sido nombrado virrey de la Nueva Granada.

No nos corresponde en este lugar ponderar la fecunda labor desarrollada por Mutis en los cuarenta y ocho años que vivió entre nosotros. Todas las ciencias y las disciplinas intelectuales adquirieron bajo su dirección una preponderancia hasta entonces inigualada. A él se deben los botánicos, naturalistas, escritores, marineros, cosmógrafos, dibujantes y, en una palabra, todos los hombres de espíritu que formaron la afortunada generación de la Independencia y que prepararon y adelantaron la empresa magna de la emancipación. Bajo su experta y paternal vigilancia crecieron en virtud y sabiduría las inmortales figuras de Francisco José de Caldas, Joaquín Camacho, Jorge Tadeo

Lozano, Francisco Antonio Zea, José Domingo Duquesne, Salvador Rizo, Francisco Javier Matis, Eloy de Valenzuela, José Manuel Restrepo y tantos otros.

Desde la llegada al Nuevo Reino tuvo Mutis la idea de fundar un establecimiento científico que se dedicase al estudio de las riquezas naturales del país: en medio de sus cotidianas tareas de médico que cumplía con desinterés y caridad inigualadas, y de sus estudios de teología que pronto lo llevarían a recibir las sagradas órdenes, abogó con ejemplar entusiasmo por la creación de un instituto botánico que dotara a la juventud americana de medios adecuados de instrucción y le abriera los, hasta entonces, vedados caminos de la ciencia. Mutis mismo fue un precursor atrevido que sembró en el seno de la pacata sociedad santafereña el fermento de las nuevas inquietudes científicas; en su cátedra del Colegio del Rosario, expuso las doctrinas copernicanas sobre el sistema heliocéntrico, que ocasionaron, como era natural, la protesta eclesiástica y llevaron al sabio a los estrados mismos de la Inquisición.

Tras reiteradas solicitudes y después de haber establecido con carácter provisional un instituto botánico, se logró que durante el gobierno del arzobispo virrey don Antonio Caballero y Góngora, don Carlos III expidiera una real cédula creando la Expedición y nombrando a Mutis como su primer botánico y astrónomo. Esa real cédula, fechada en San Lorenzo el Real, el 1.º de noviembre de 1783, es por sí sola la más palmaria muestra del cambio de ideas que entonces se operaba en los espíritus peninsulares. Las largas y enojosas consideraciones de orden divino

y humano que hasta entonces se acostumbraban en tal clase de documentos vienen a ser reemplazadas por cortas y comprensivas cláusulas del más puro sabor pragmático que pueda imaginarse; todas sus palabras respiran un realismo que no deja de sorprender a quien está acostumbrado a toda esa inútil y enfadosa palabrería de la literatura oficial de entonces. Era que un sentido nuevo de la política y de sus múltiples aplicaciones nutría al Estado español y orientaba sus propósitos; baste recordar las palabras consignadas por el arzobispo virrey en su famosa *Relación de mando* para comprender todo el significado de las reformas; dice Caballero y Góngora refiriéndose al plan de estudios:

todo el objeto del plan se dirige a sustituir las útiles ciencias exactas en lugar de las meramente especulativas en que hasta ahora lastimosamente se ha perdido el tiempo: porque un Reino lleno de producciones que utilizar, de montes que allanar, de caminos que abrir, de pantanos y minas que desecar, ciertamente necesita más de sujetos que sepan conocer y observar la naturaleza, y manejar el cálculo, el compás y la regla que de quienes entiendan y discutan el ente de razón, la primera materia y la forma substancial.

¡Qué abismo entre la concepción de la enseñanza de este clérigo digno del Renacimiento y las ideas expuestas por fray Cristóbal de Torres cuando afirmaba que hasta para el estudio de medicina era necesario el conocimiento de la teología y que más se aprende delante de un crucifijo que delante de un libro!

Producto de ese nuevo criterio amplio y liberal de los mandatarios españoles fueron las muchas expediciones científicas que se crearon a fines del siglo XVIII; Ruiz y Pavón exploraron las selvas del Perú y Chile y publicaron más tarde el célebre *Flora Peruviana et Chilensis Prodromus*; Sesé y Mociño adelantaron parecida tarea en el Virreinato de la Nueva España, mientras don Baltasar Manuel Boldo emprendía su viaje científico a la isla de Cuba como jefe de la Real Comisión de Guantánamo; fecundos por demás para la ciencia fueron los arriesgados viajes científicos alrededor del mundo como los que a bordo de las goletas Descubierta y Atrevida realizaron los naturalistas Pineda, Nel y Haenke, acompañados por el intrépido almirante Alejandro Malaspina. De aquí la aparición de esa pléyade de sabios que orgullosa ostenta América al finalizar el siglo XVIII; Caldas entre nosotros, como Unanue en el Perú, Larrañaga en el Uruguay, Espejo en Quito y un León y Gama o un Antonio Alzate en México, son autorizados representantes de la ciencia americana colonial e hijos legítimos del gran esfuerzo redentor de Carlos III.

La Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada enseñó a la afortunada generación de la época que había un dilatado país por estudiar; que riquezas infinitas, mucho más preciosas que el famoso El Dorado que siglos antes había levantado las almas en un solo grito de ambición aventurera, estaban escondidas en las selvas misteriosas e inexploradas de nuestro territorio; que había llegado la hora de descubrir ese Nuevo Mundo que Colón se había limitado a encontrar; que en sus manos

estaba plantar los cimientos de una patria que algún día llegaría a ser libre, poderosa y respetada. ¡Y con cuánto entusiasmo y ardor contestó al llamamiento de Mutis la juventud neogranadina!

Mutis fue el verdadero renovador del arte pictórico nacional que, como lo anotamos antes, estuvo reducido durante el siglo XVIII a un lamentable estado de postración; con inauditos esfuerzos y acudiendo a cuantos medios tuvo a su alcance, logró el insigne maestro preparar dos docenas de dibujantes que, aparte de la obra sorprendente que llevaron a cabo, dejaron una riquísima simiente que produjo sus más sazonados frutos a fines del siglo pasado; su preocupación artística la ponen de manifiesto estas palabras de comunicación dirigidas al virrey: «En todos mis oficios relativos a la Expedición Botánica y formación de mi flora, he manifestado mis suspiros por la parte no menos esencial de la pintura».

Hemos visto en el capítulo anterior la iniciación del maestro Pablo Antonio García bajo la experta dirección de Mutis y los esfuerzos de este para hacer del bogotano un dibujante experto, lo que logró plenamente según testimonio del sabio; aludimos también a la corta permanencia de Pablo Caballero en Mariquita al servicio de la Expedición. García se retiró, como hemos dicho, a fines de 1784 y por entonces llegaron de España dos dibujantes de los que Mutis había solicitado al rey; fueron ellos José Calzado y Sebastián Méndez. Calzado había nacido en Málaga y asistido durante algún tiempo a la Escuela de Pintura de Madrid dirigida a la sazón por Antonio Martínez; a pesar

de que tenía gran habilidad para la miniatura y los esmaltes, no fue de ningún provecho para Mutis; de él se quejaba amargamente el sabio en carta al virrey Gil y Lemos; al comunicarle la noticia de su muerte, ocurrida en Bogotá el 9 de marzo de 1789, le dice entre otras cosas:

Este infeliz mozo fue víctima de la desarreglada conducta que descubrió desde su llegada; y con manifestar a V. Ex. que a título de enfermo anduvo siempre a sombra de texado, cerca de cinco meses, la mitad de tiempo en Honda y la otra mitad aquí sin haberse presentado más que una sola vez; dexo insinuado a la penetración de v. ex. el prospecto de los innumerables disgustos que me preparaba este dependiente mal aconsejado y distraído posteriormente por los individuos de una familia de esta ciudad.

Sebastián Méndez estuvo a la altura de su compañero; de Lima su ciudad natal, pasó a España donde trabajó como preparador de colores de Anton Raphael Mengs y luego fue discípulo del artista valenciano Mariano Maella. Toda su labor, según expresión del mismo Mutis, se compuso «de doce láminas muy malas». Expulsado de la Expedición por sus muchos vicios y ninguna aplicación, se radicó en Bogotá, donde contrajo matrimonio y murió años más tarde en el más deplorable abandono.

Las morosidades —escribía Mutis—, enfermedades fingidas y pretextos frívolos con que se comportan los dos españoles, que han devengado dos mil pesos sin haber producido otra utilidad que una mala lámina indigna

de comparecer entre las de mi obra, y sin esperanza de sujetarse a lo justo.

A pesar de todo, la mala voluntad de los dibujantes enviados de España nos fue en cierta manera provechosa; gracias a ella, todos los artistas que trabajaron en la *Flora de Bogotá* fueron americanos y ocupan prestante lugar en la historia artística de sus respectivos países.

La gerencia de todos los asuntos económicos de la Expedición estuvo desde un principio al cuidado de uno de los más ilustres e ignorados servidores de nuestra patria, don Salvador Rizo. Natural de Mompox, donde había nacido en 1762, pasó muy joven a la capital, donde ejerció la profesión de comerciante y dedicó sus ratos de ocio al cultivo de la pintura, a la que era muy aficionado. Mutis, desde los primeros días, descubrió en él a uno de sus más eficaces colaboradores y lo consideró siempre más como hijo que como discípulo. Bajo sus órdenes trabajaron los pintores botánicos a quienes dirigía y alentaba en su tarea; muchos de los éxitos alcanzados por la Expedición se deben indudablemente al espíritu emprendedor, a la férrea voluntad y a la acrisolada honradez de este gran auxiliar del ilustre botánico. En múltiples ocasiones mostró Mutis su estima por Rizo y era tanta la confianza que había depositado en él, que poco antes de su muerte, ocurrida en 1808, le dio un poder para testar en su nombre, cargo que le costó a Rizo los mayores disgustos y las más injustas persecuciones por parte de los sobrinos del sabio; fue objeto de las más viles calumnias y debió responder a la acusación de haber

malgastado los bienes de la Expedición y los haberes que Mutis le confiara; se alistó luego en las filas del Ejército libertador y combatió bravamente en varias campañas; aprehendido en Bogotá en compañía de Caldas y Lozano, fue pasado por las armas el 12 de octubre de 1816. Don Florentino Vezga nos dice:

El valor que había mostrado en las batallas venezolanas no le abandonó en la hora del suplicio. Sus bienes fueron confiscados y su esposa e hijos quedaron en la miseria. Era alto, sanguíneo, de color moreno, cabello negro y crespo, ojos pequeños, negros y muy vivos; no podía vérselo sin sentir estimación por su persona y sin comprender que aquel cuerpo tenía un espíritu pronto a todo movimiento y hábil para todo trabajo. La ciencia ha honrado su nombre consagrándole un género de plantas llamado *Rizo*.

Rizo fue uno de los más notables pintores que acompañaron a Mutis; ese milagro artístico que constituye la *Flora de Bogotá* se debe en gran parte a su buen gusto, al entusiasmo con que emprendió su obra y a las fecundas enseñanzas que de él recibieron los pintores de la Expedición.

A su lado se coloca ese delicadísimo artista, trabajador infatigable y benemérito que se llamó Francisco Javier Matis; según cuenta la tradición fue este un precioso hallazgo de Mutis; durante uno de sus frecuentísimos viajes que en busca de nuevas especies hacía por los alrededores de Bogotá, encontró el sabio a un muchacho como de trece años que se entretenía en dibujar las hojas y flores

que veía. Impresionado por las dotes del pequeño pintor le propuso que fuera a estudiar bajo su dirección, a lo que, encantado, accedió Matis. Sus progresos fueron muy rápidos, extraordinaria la aplicación que ponía en sus estudios y las facilidades que mostraba no sólo para el dibujo sino para el aprendizaje de las ciencias naturales, en especial de la botánica. Había nacido Matis en la población de Guaduas en el año de 1774 y desde muy joven estuvo dedicado por entero al servicio de la Expedición, habiendo llegado a ser no sólo el más distinguido de los pintores después de Rizo, sino un excelente botánico cuyas habilidades pondera el barón de Humboldt, de quien fue inteligente guía durante su permanencia en la Nueva Granada; a él se atribuye fundadamente el descubrimiento del guaco, eficaz antídoto contra el veneno de las culebras; su nombre ha sido recordado por la ciencia con la denominación de *Matisia cordata* dada por Humboldt a una de las especies halladas por Matis.

Disuelta la Expedición Botánica por allá en los días aciagos de 1816, y después de haber servido brillantemente en la guerra de Independencia, se radicó Matis en Bogotá donde ejerció gratuitamente la profesión de médico y dictó clases de botánica y de pintura. En 1825 fue comisionado por el Gobierno, en compañía de don Juan María Céspedes, para que se dirigiera al valle de San Agustín, en el hoy departamento del Huila, con objeto de que adelantara investigaciones botánicas y estudiara las estatuas de piedra que, como restos de una antigua y misteriosa civilización, se encontraban en aquel lugar y de la que ya había dado

noticia —por primera vez— el sabio Caldas. Uno de sus discípulos se refiere en estos términos al notable pintor:

El señor Matis era humilde y modesto como un sabio; sencillo, franco y risueño como un niño. Su casa situada cuadra y media de la iglesia de Las Nieves, de pobre apariencia, era a la vez hogar de la familia, escuela de pintura y aula de Botánica; enseñaba gratis a varios niños todo lo que él sabía. La sala de su herbario era al mismo tiempo sala de pintura y pieza de recibo de visitas.

Los últimos años de su vida fueron muy duros y penosos por la pobreza a que se vio reducido; el gobierno del general José Hilario López le concedió una pensión de la que sólo disfrutó por poco tiempo, pues murió en el año de 1851 a los setenta y siete años de edad. El mejor elogio del arte de Matis lo hizo el barón de Humboldt en carta a su discípulo Karl Ludwig Wildenow, fechada en la ciudad de México el 20 de abril de 1803, en que dice textualmente: «*Matis, le premier peintre de fleurs du monde et un excellent botaniste à Santafé, élève de Mutis*».

Piénsese en cuáles serían sus méritos cuando un sabio de la categoría de Humboldt, que había recorrido los más ricos museos de Europa y tratado los principales artistas de ambos mundos, no vaciló en poner sobre todos al humilde muchacho de Guaduas, que silenciosamente trabajaba en este apartado rincón del orbe.

Otros tres pintores colombianos dirigidos por Salvador Rizo, y que habían recibido las primeras lecciones de Pablo Antonio García, contribuyeron en parte a la

iniciación de la *Flora de Bogotá*. Fueron ellos Camilo Quesada, oriundo del Cauca, Pedro Almansa, bogotano, y Francisco Dávila: este último había dibujado los planos del puente del Común, construido bajo el gobierno de don José de Ezpeleta.

Los pintores granadinos, a pesar de su consagración y entusiasmo, eran ya insuficientes para atender al diseño del gran número de plantas que se presentaban. Las tareas de la Expedición crecían continuamente y era necesario contratar nuevos oficiales; en Santafé era inútil buscarlos; los pocos que al arte se dedicaban eran tan mediocres que hubiera sido gran error acudir a ellos. No quedaba otro remedio que dirigirse a Quito —centro artístico muy floreciente y gran mercado de cuadros, lienzos y colores— en busca de dibujantes expertos que quisiesen trabajar a las órdenes de Mutis. Con este objeto el virrey-arzobispo, que por entonces se encontraba en Tumaco, escribió al presidente de la audiencia de Quito, con fecha 11 de agosto de 1786, rogándole encarecidamente que contratara seis pintores «para el adelantamiento y conclusión de las científicas ideas de don José Celestino Mutis». Después de vencidas algunas dificultades se encontraron cinco artistas dispuestos a marchar a Mariquita y dedicarse a los trabajos de la Expedición; fueron estos Antonio y Nicolás Cortés, Vicente Sánchez, Antonio Barrionuevo y Antonio Silva; los dos primeros habían trabajado en el taller de su padre, José Cortés de Alcocer, quien figuraba en primera línea entre los pintores quiteños; fueron enviados a la Nueva Granada con muy especiales recomendaciones,

ya que, como dice la comunicación, «siendo ellos muchachos sin vicios, debían vivir haciendo cuerpo de la familia del comisionado para que sean observantes y cumplidos con dicho señor en todo»; los otros tres pintores fueron presentados por el maestro Bernabé Rodríguez «como prácticos y hombres de bien», añadiendo que eran los más aprovechados discípulos que habían estudiado bajo su dirección. Algunas muestras de dibujos de los quiteños fueron enviadas a Mutis, que muy complacido les dio su aprobación, diciendo que en esos trabajos se descubría genio y habilidad y prometió que todos los jóvenes hallarían en él «amor, afabilidad, y buen tratamiento, con las demás preferencias a que se hicieran acreedores por su docilidad y buena conducta».

Celebrado el contrato y aprobado por Mutis en noviembre de 1786, salieron los cinco artistas de Quito a principios del año siguiente en compañía de don Juan Pío Montúfar, y después de una larga demora en Popayán, debida a la enfermedad que los atacó a todos, continuaron su viaje a Mariquita y principiaron tareas en abril del citado año de 1787. En Mariquita, a pesar del clima ardiente y malsano y de las muchas enfermedades que los afligieron, trabajaron los quiteños hasta el año de 1790, en que, temiendo el Gobierno por la salud de Mutis y de sus ayudantes, dispuso se trasladasen a Bogotá, donde quedó definitivamente instalada la Expedición en marzo del año siguiente.

Antes de su partida para la capital y siendo necesaria la presencia de nuevos dibujantes se dirigió Mutis a Quito, al presidente de la Real Audiencia, que lo era a la sazón

don Antonio Mon y Velarde, en demanda de algunos que quisiesen alistarse a sus órdenes. Vinieron entonces Francisco Villarroel y Francisco Javier Cortés, quienes salieron de Quito en compañía de Manuela Gutiérrez, esposa de Antonio Cortés; meses después llegaron Mariano Hinojosa, Manuel Rueles y José Martínez, y por último otros tres artistas: José Xironza, Félix Tello y José Joaquín Pérez.

Al disolverse la Expedición en el año de 1817, algunos de los quiteños regresaron a su patria y otros permanecieron entre nosotros; Mariano Hinojosa se radicó en Bogotá, después de servir a la causa patriota; fue conocido luego como hábil miniaturista y estableció escuela de dibujo, a la cual asistió don José Manuel Groot. Francisco Escobar Villarroel sufrió un año de prisión por sus ideas patrióticas en 1816 y murió poco después en Bogotá. Antonio Cortés cultivó el retrato con tanto acierto que mereció los elogios de Humboldt por una acertada imagen que hizo del sabio: «famoso pintor» lo llama el cronista Caballero al dar cuenta de su muerte ocurrida en Bogotá el 15 de septiembre de 1813.

Al poco tiempo de establecida la Expedición Botánica en Santafé, decidió Mutis crear una escuela gratuita de dibujo y pintura en que se prepararían artistas que más tarde reemplazaran a los pintores botánicos; fue esta la primera escuela de dibujo que se fundó en la capital; se recibían en ella niños pobres que mostraran algunas capacidades para el arte; en la escuela se les daba de comer y apenas pudieran ayudar en los trabajos de la *Flora* se les asignaba un equitativo jornal. En esta forma se llevó a cabo una tarea admirable de beneficencia y de cultura.

De esta escuela dirigida por Salvador Rizo con su acostumbrada escrupulosidad y competencia, salieron algunos buenos dibujantes que contribuyeron eficazmente a la obra prodigiosa iniciada por Mutis; se recuerda, entre otros, a Juan Francisco Mancera, Antonio Lozano, Raimundo Collantes, Juan Nepomuceno Gutiérrez, Francisco Martínez, José Lino, Anselmo García de Tejada, Antonio Granete, José María Escallón, Jorge Miguel Lozano, Pedro José y José Remigio Sánchez de Tejada, Manuel María Álvarez, Félix Sánchez, Agustín Gaitán, Miguel Sánchez, Rafael Córdoba, Tomás Ayala, Alejo Sánchez y el hijo del sabio D'Eluyar, José Luciano, que más tarde cambió la paleta por la espada y ocupó destacada posición en la Guerra Magna.

La labor de los quiteños en la *Flora de Bogotá* constituye una altísima gloria para su patria y un justo motivo de gratitud para nosotros; la consagración, desinterés, abnegación y cuidado con que siguieron las indicaciones y los consejos de Rizo y Matis hicieron que, gracias a ellos, se pudiese completar la parte artística de la ambiciosa empresa de Mutis; fue esta una obra de conjunto en que cada uno de los artistas aportó toda su habilidad y destreza; ni siquiera tenían la esperanza de ser recordados como los demás pintores, ya que ninguno de ellos firmó sus dibujos, lo que, por otra parte, no podían hacer, pues uno diseñaba la planta, otro la perfeccionaba, un tercero le ponía los colores, y así cada lámina venía a ser labor de todos ellos.

Hacíanse —dice Humboldt— los dibujos de la *Flora de Bogotá* en papel *grand-aigle* y se cogían al efecto las ramas más cargadas de flores. El análisis o anatomía de las partes de la fructificación se ponía al pie de la lámina. Parte de los colores procedía de materias colorantes indígenas desconocidas en Europa. Jamás se ha hecho colección alguna de dibujos más lujosa, y aun pudiera decirse que ni en más grande escala.

La muerte de Mutis ocurrida el 11 de septiembre de 1808 vino a trastornar un poco la regular marcha de la Expedición. El nombramiento de director que se hizo en la persona de Sinforoso Mutis no fue del agrado de la mayoría de los miembros quienes esperaban, naturalmente, la designación del sabio Caldas. Los trabajos no se continuaron con el mismo entusiasmo de antes; faltaba la figura venerable y paternal del llorado director que nadie podría reemplazar dignamente. Entre todo lo que se ha dicho sobre este gran apóstol de ciencia y de cultura, nada a nuestro entender tan sincero y tan sentido, como la necrología que escribió el sabio Caldas, y a la cual pertenecen estos apartes:

¡Qué pérdida para las ciencias, para la patria y para la virtud!... Contemplando la naturaleza elevaba su espíritu a su Autor, le adoraba y se desprendía enteramente de la tierra. Para unirse más a él recibió las órdenes sagradas en 1772. Desde aquella época fue un verdadero sacerdote de Dios y de la Naturaleza. Divididos todos sus momentos entre la religión y la ciencia, fue un modelo de virtudes en la primera y un sabio en las segundas. Aquí formó los

pintores, aquí colectó innumerables plantas, aquí se hizo una parte de las innumerables láminas que no se pueden ver sin admiración.

Por aquellos días el movimiento de Independencia se avecinaba. Todos los sabios, escritores y artistas que formaban el Instituto Botánico se vieron obligados a abandonar sus estudios y a prepararse para la guerra. Pinceles y libros fueron cambiados por cañones y fusiles. La llegada del pacificador Morillo liquidó definitivamente la Expedición. Los muebles de la casa fueron vendidos en pública subasta; los demás enseres, llevados a España, reposan en el Jardín Botánico de Madrid.

Este riquísimo tesoro que pondera y exalta la obra impercedera de unos cuantos modestos sabios y artistas americanos permanece oculto para el mundo y para nuestra patria. Ni uno solo de los 6.617 dibujos originales que forman la iconografía de la *Flora de Bogotá* se conserva en nuestros museos y colecciones. ¡Nada que recuerde la labor paciente y fecunda de quienes fueron la admiración de los más insignes sabios europeos!

Mucho se ha escrito sobre la belleza, exquisitez y perfección de las láminas de la Expedición; en varias cartas, Linneo, el ilustre padre de la botánica moderna, prodiga sus elogios a los dibujos de Mutis; lo mismo han hecho muchos otros sabios como Humboldt, Cavanilles, La Gasca y Bergius, quien considera a los pintores botánicos muy superiores a los europeos que se dedicaban a tareas parecidas.

Del sabio Caldas son estas palabras:

El grabador Smith ha obtenido el imperio del diseño hasta nuestros días. Yo vi balancear sobre su cabeza la corona que todos los sabios de concierto habían decretado al artista británico, cuando puse mis pies sobre los umbrales de la sala en que trabajaban los pintores. Las expresiones me faltan, señores, para referiros lo que mis ojos han visto. Al coger una lámina creía que tomaba un ramo vivo. La naturaleza con todas sus gracias, colores y matices se ve sobre el papel. Humboldt, tocado de este grado de perfección no esperado, asegura que el pincel ha inutilizado las descripciones, y que si llegase el caso de perderse los manuscritos, podría Jussieu, u otro profesor hábil, describir la planta con toda perfección como si la viese viva. ¡Cuánta parte tiene en esta gloria Quito! Los mejores pintores han nacido en este suelo afortunado. ¡La familia Cortés está inmortalizada en la *Flora de Bogotá*.

Parecida admiración inspiran los dibujos botánicos a cuantos tienen el placer de contemplarlos: no son ellos una copia de la naturaleza, simplemente; son la naturaleza misma, interpretada por los más sensibles e inspirados artistas que ha conocido América.

▪ LA ERA REPUBLICANA

▪ LA EMANCIPACIÓN PICTÓRICA

SE HA DICHO CON FRECUENCIA, refiriéndose al desarrollo político, económico y social posterior al año de 1810, que la Colonia no terminó propiamente hasta finales del siglo XIX; en realidad, muchas de las modalidades propias del coloniaje sobrevivieron al descalabro político de la Metrópoli, y a pesar de la transformación económica y social que trajo consigo la guerra de Independencia, la actitud mental del pueblo americano no varió sustancialmente, sino que permaneció fiel a los viejos postulados hasta muy avanzado el siglo XIX; para el pueblo propiamente dicho, la Independencia sólo significó un cambio de amo, ya que indios, negros y proletarios en general no tuvieron mejora alguna en sus condiciones de vida y sí, en muchas ocasiones, notable desmejoramiento y aminoración respecto a su antiguo régimen.

La cultura, sin embargo, en todas sus formas sí sufrió un cambio completo hasta el punto de que el año de la

Revolución (1810) señala el término de un período cultural y la iniciación de uno nuevo, sin vínculos mayores con el anterior; 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. Parece que toda la vieja y fecunda tradición iniciada con el descubrimiento mismo y que alcanzó cimeras cumbres de perfeccionamiento formal y de vigor expresivo en los Figueroa y Vásquez hubiera sido borrada y destruida como lo fueron en verdad los viejos escudos de piedra que decoraban los portales de las mansiones santafereñas, y que recordaban al pueblo patriota los años de opresión bajo Austrias y Borbones. Pero este cambio de rumbo, esta nueva dirección que tomaron las artes no puede atribuirse a un consciente y premeditado anhelo de liberación, sino al ímpetu renovador del siglo XIX, a la liquidación de muchas ideas y principios y al nacimiento de inéditas formas de vida y de cultura que encuentran su origen próximo en la Revolución francesa y en una de sus más inmediatas consecuencias: la aniquilación de los regímenes absolutistas.

Pero aparte de estas causas generales, la ausencia de vínculos entre el arte colonial y el republicano admite otras explicaciones complementarias que precisan la falta de relación entre dos épocas tan próximas en la cronología y tan distantes en el espíritu que las informa. La primera de estas causas inmediatas y directas es la organización

misma de la cultura colonial, que aunque intervenida por el Estado español y pormenorizadamente reglamentada, era de suyo cerrada e individualista, inepta para la difusión amplia, que no creó, en consecuencia, grupos definidos, o escuelas, sino personalidades aisladas, incomprendidas muchas veces y hasta perseguidas y aniquiladas; el colonial es un hombre «solo», desconectado de su medio y de su pueblo que labora silenciosamente, dejando una obra ignorada o menospreciada por sus contemporáneos; que en la mayoría de las veces no deja discípulos sino a lo sumo simples imitadores; que nace y se consume al calor de su propio fuego sin comunicación ni relación alguna creadora con el resto del mundo. Piénsese que la primera escuela de dibujo y pintura fue establecida por el sabio Mutis en las postrimerías del siglo XVIII y que, como la fundada por el arquitecto y matemático Bernardo Anillo en 1801, no alcanzó a formar siquiera una generación, pues sus tareas fueron interrumpidas por la avalancha revolucionaria.

Por otra parte, el arte del siglo XVIII y la pintura especialmente no tuvieron vigor bastante ni suficiente desarrollo para irrumpir en el siglo siguiente, sirviendo de ejemplo, señalando normas, precisando influencias. Por el contrario, la misma insignificancia de aquella época contribuyó a debilitar los lazos y a dejar el campo libre a nuevos derroteros. La misma admirable tarea cumplida por los pintores botánicos —que despojaron el arte de su carácter propio para hacer de él un auxiliar científico—, vino también a dejar desorientados a los sucesores que no encontraron un criterio estético ni una norma de belleza que iluminara su ruta. De

los discípulos granadinos de Mutis apenas si sobreviven dos o tres que dejan modesta y reducida obra, pues se pierden en el caos de la mal llamada Patria Boba y en el desconcierto de los años siguientes que precedieron a la estabilización de la República. No fue la era revolucionaria época propicia para la aparición de una cultura artística ni de ninguna manifestación intelectual; por ello la Revolución de Independencia, la Guerra Magna, no tuvo un intérprete en las bellas artes que dejara memoria de los hazañosos hechos entonces cumplidos; tan sólo aparece un pintor-soldado, admirable en muchos aspectos, miniaturista prodigioso, retratista de raras dotes, pero inferior en otros aspectos a su época: el abanderado don José María Espinosa.

Los cinco lustros de insurgencia que sirvieron de marco a la actividad prodigiosa del Libertador, al genio organizador de Santander, a las inquietudes del Precursor y que vieron transcurrir la vida inquieta y fecunda de docenas de próceres, no produjeron en el terreno de la sensibilidad, de las artes, de la poesía, ninguna obra perdurable; es cierto que en el ecuatoriano Olmedo tuvo Bolívar su cantor máximo y que el discurso feliz de Choquehuanca es digno del héroe y de su obra, pero faltó el pintor americano que dejara una imagen viva de los hechos gloriosos que dieron nacimiento a la República y de los hombres que contribuyeron a su formación. Algunos retratistas, no muy numerosos ciertamente, enriquecieron la iconografía patria en interpretaciones que, a pesar de su mediocridad, señalan de manera precisa hasta dónde se emancipó el arte republicano de las normas coloniales. Debe observarse, sin

embargo, que esta emancipación no significó en manera alguna un progreso sobre las épocas anteriores, y que, por el contrario, hubo de rehacerse el camino recorrido en los tres siglos coloniales y empezar de nuevo con los mismos titubeos y vacilaciones que caracterizaron a los maestros primitivos. Con el comienzo del siglo XIX aparecen los neoprimitivos colombianos, ignorantes de la tradición, carentes de medios adecuados, singularmente bien dotados algunos de ellos, pero sin bases en qué apoyarse, y que dejan obra elemental e ingenua, en cierta manera comparable con la de sus predecesores del siglo XVI.

Emancipación artística no quiere decir para nosotros en este siglo aparición de nuevas y originales concepciones de la obra de arte; significa, simplemente, cambio de ruta, distinta orientación, menosprecio, si se quiere, por determinadas tendencias —las españolas en este caso— para acatar humildemente otras que debían imponerse con vigor incoercible.

El siglo XIX americano, a pesar de haberse despojado de la tutela española, no estuvo en capacidad de extraer de su propia sustancia elementos de cultura; continuó todavía ignorando la tierra y el hombre de América, y buscó ávidamente en Francia las fuentes de su inspiración; la influencia francesa que se hizo tan patente en la España de los Borbones a través de todo el siglo XVIII sólo llegó a América en pleno siglo XIX; lo que era natural, por otra parte, ya que todos los fenómenos políticos, sociales y culturales han llegado a América con algún retraso; con razón se ha dicho que somos un continente pasado de moda.

El siglo XIX cumple, no obstante, una amplia tarea en el campo de la pintura, que si bien no es de muy clara valoración estética, sí representa un aporte documental de incalculable valor; nos deja, por ejemplo, una numerosa iconografía militar, civil y religiosa que complementa adecuadamente la historia política del país; hace el hallazgo definitivo de la tierra e inicia el paisaje, ignorado de los coloniales; encuentra el aspecto plástico de lo cotidiano, su valor estético y logra captarlo con malicia y sorna deliciosas en los cuadros de costumbres cuyo más sagaz intérprete fue don Ramón Torres Méndez; produce la más brillante floración de miniaturistas que país alguno americano pueda presentar; exagera nuestras peculiares categorías políticas y nos da exacta cuenta de las travesuras de gamonales y electoreros en las caricaturas de su pintoresca y enconada prensa periódica; se hace también más humana la pintura en este siglo, que no cuenta ni un solo pintor místico, aunque sí algunos religiosos de muy modesta producción; en fin, la era republicana, a la inversa de la colonial, sí refleja en su pintura el medio ambiente, las costumbres, las ideas dominantes, las tendencias políticas y las preocupaciones fundamentales. Si el arte colonial fue convencional, e intervenido por el Estado, que limitó la libre expresión e interpretación de las ideas y sentimientos, el arte republicano es, aunque estéticamente inferior, sincero, espontáneo, ingenuo y por ello mismo profundamente humano; las telas coloniales, ya lo hemos anotado, nada dicen de la vida ni del hombre de su tiempo; en cambio, ¡cuánta riqueza biográfica, cuánto sabor de anécdota, de pequeña historia,

de intimidad, encontramos en miniaturas, dibujos y lienzos del pasado siglo! Los miles de cuadros que decoran nuestras iglesias no traducen sentimiento alguno, fuera del religioso, cuyas modalidades ya precisamos; hablan, sí, de un florecer espléndido del arte colonial americano, pero no son «vital», ignoran el hombre, el «mundo», es decir las pasiones, la virtud y el vicio, el amor y el odio, el bien y el mal; parecen salidas de un monasterio en que todas las fuerzas que iluminan y oscurecen el corazón humano hubieran sido desterradas; la pintura republicana, por el contrario, es una tradición fiel y exacta de aquella época tormentosa, anárquica e insubordinada, prometedora y conturbante pubertad de nuestra nacionalidad.



Anónimo

Óleo

Museo Nacional de Colombia



Anónimo

Acción del Castillo de Maracaibo

1830 aproximadamente

Óleo sobre lienzo

Museo Nacional de Colombia

(Fotografía de Antonio Castañeda)

La cualidad más saliente de nuestro arte republicano es precisamente su falta completa de carácter académico, de convencionalismo y artificialidad, y esto es tanto más admirable si se mira a la luz del desesperante neoclasicismo que imperaba en las artes europeas. Mientras los pintores del viejo mundo buscaban la perfección formal a costa de su contenido esencial y obedecían ciegamente las normas de la Academia, los americanos tan sólo pretendían traducir de la manera más exacta posible sus sentimientos, su pequeño mundo cotidiano, la intimidad burguesa de su vida. Para la mayoría de los pintores bogotanos de la era republicana tiene más contenido emocional y más fuerza

inspiradora una escena sabanera, el plácido rostro de un niño, la atildada figura de un «cachaco», o la pintoresca de un «orejón» que toda la temática mitológica que nutría la pintura europea de principios del siglo. Por eso nuestro siglo XIX, lo mismo en literatura que en pintura, y aun en historia, tiene su más calificada manifestación en el costumbrismo; el arte pierde, pues, su carácter trascendental, más divino que humano, para convertirse en expresión directa y elemental de la vida doméstica; nuestros pintores no acataban normas, no seguían preceptos, podemos decir que no aspiraban a la perfección; por ello mismo no se falsificaron, no produjeron arte «intelectual»; se limitaron a copiar lo que veían; de allí que hubiesen dejado una obra que contiene la más excelsa virtud estética: la verdad. Verídicos, ingenuos, de burguesas aspiraciones, de no muy alto vuelo creador son nuestros maestros del pasado siglo, cuya obra, desconocida y menospreciada, encierra, sin embargo, múltiples y valiosas enseñanzas.

▪ EL ABANDERADO DON JOSÉ MARÍA ESPINOSA

Ninguna época menos propicia para el desarrollo intelectual y para la creación artística que la tormentosa de la Independencia y ninguna, tampoco, que encerrara mayores elementos de inspiración y más vigorosos estímulos de la sensibilidad. Los quince años de la Guerra Magna

esterilizaron cualquier tentativa cultural e inmovilizaron las más recias empresas del espíritu. La España de Fernando VII comprendió que las iniciativas de sus ilustres antepasados, y sobre todo los programas de Carlos III, contenían un fermento insurgente que era preciso aniquilar a cualquier precio, y en los sargentones enviados a pacificar las inquietas colonias encontró la Corona eficaces ejecutores que realizaron cabalmente su cometido. Si España no necesitaba de sabios —como cínicamente lo enunció don Pablo Morillo— ni de artistas, ni de investigadores, lo conveniente y acertado era clausurar los institutos y universidades de donde había salido no sólo la ciencia, sino la insurgencia ilustrada que América opuso al ignaro despotismo de los últimos Borbones. Hasta la Real Expedición Botánica, como lo hemos visto, sucumbió a esta arrolladora fuerza de destrucción; Caldas, Torres, Rizo, entre muchos otros, fueron llevados al patíbulo; era necesario arrancar toda semilla de cultura, pues el mejor abono para la tiranía lo constituye la ignorancia; las escuelas fueron cerradas, perseguidos, si no muertos, los maestros, silenciadas todas las voces autorizadas, acallado todo intento de rebeldía.

Pero aun durante los años de dominación, durante aquella tremenda «época del Terror» florecía en la penumbra, subterráneamente, el tan amado y tan deseado árbol de la libertad y a su sombra esperaban ansiosos artistas y letrados; por eso no debe asombrarnos la rara capacidad política de los gobernadores de la Gran Colombia, de sus escritores, diplomáticos y economistas, que como Santander, Azuero, Restrepo, adquirieron experiencia y

acrecentaron sus dotes en la dura brega del destierro y la persecución.

Por estas y por otras muchas razones ya vistas, pobre y modesto se inicia el arte republicano, desasido ya de los viejos cánones coloniales y desorientado ante los problemas que planteaba la nueva era.

En las tres primeras décadas del siglo trabaja en modestas tareas de pintura uno de los pocos sobrevivientes del cataclismo revolucionario, el bogotano don Pedro José Figueroa, que había recibido lecciones en el taller del maestro Pablo Antonio García; descendía Figueroa, según se dice, de la ilustre familia de este apellido que decoró los anales del arte granadino del siglo XVII; y sin duda eran estos Figueroa artistas de sangre, pues los hijos de Pedro José ocupaban destacada posición entre los pintores bogotanos de mediados del XIX. Varios documentos nos hablan de Pedro José Figueroa, a quien solicitan sus contemporáneos más, quizá por ser el único pintor de la ciudad, que por sus capacidades, que no son en verdad excepcionales. Piadoso como su posible antepasado el alférez Gaspar de Figueroa, ocupó durante varios años el cargo de mayordomo de fábrica de la iglesia de Las Nieves; 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 se le pagaron; pero

el pintor humildemente pide 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 lo permite». Pedro José Figueroa muere en Bogotá en 1836 dejando una obra desigual, no muy numerosa, pero de interés, porque representa el tránsito de la Colonia a la Independencia. La Catedral conserva el más importante de sus cuadros religiosos, *La Santísima Trinidad*, bastante acertado, aunque de composición no original, pues es tomado de un grabado de Francisco Vyeira, aparecido en el libro *Canon de Obispos*, impreso en Roma en 1745. La imagen de Nuestra Señora de la Peña, tan destacada en la historia religiosa de Bogotá, fue pintada repetidas veces por Figueroa, que no realizó un trabajo esmerado, aunque sí ingenuo y gracioso. Conservan esta imagen, entre otras iglesias, San Agustín y La Peña. Como retratista, Figueroa es el primer representante de la nueva escuela pictórica del siglo XIX, ingenua, elemental en sus procedimientos, un poco primitiva, pero completamente independizada de la tradición colonial; nos dejó retratos del almirante Brion, del canónigo Duquesne, y como suyos se tienen los de los arzobispos Caycedo y Flórez, Juan Bautista Sacristán y Fernando del Portillo y Torres (sacristía de la Catedral). Fue también retratista del Libertador, quien generosamente premió su trabajo. Su estilo se prolonga, perfeccionándose, en sus hijos y en dos de sus discípulos notables, don José Manuel Groot y don Luis García Hevia.

Compañero de labores de Figueroa fue don Victorino García, hijo de Pablo Antonio, nacido en Bogotá en 1791 y muerto en la misma ciudad en 1870. No alcanzó la altura de su padre y se consagró a trabajos menores, como los lienzos simbólicos de las procesiones de Corpus, en los cuales colaboró Pedro José Figueroa, cuyo taller compartía. Obra suya fueron las alegorías que adornaron la catedral en las honras fúnebres del Libertador en 1831. García tuvo en su poder algunos de los excelentes cuadros del arzobispo Caballero y Góngora, pero poca huella dejaron en él los grandes maestros, pues se dedicó a ensayos intrascendentes, de escaso mérito; fue el primero que entre nosotros empleó el temple, lo que le mereció el aplauso de sus contemporáneos, que lo consideraban también como inimitable en la perspectiva.

Entre los pocos aficionados a la pintura de aquella época figura un simpático santafereño, don Justo Pastor Lozada, que recibió sus primeras lecciones de dibujo en la litografía fundada por don Carlos Casar Molina. Como obra de Lozada se recuerda el único retrato conocido del virrey don Juan Sámano⁷.

⁷ El resto de este capítulo y todo el capítulo siguiente se suprimen por estar tratado este tema a cabalidad en la obra de G. G. J., *La miniatura en Colombia*, que forma parte de la presente edición. (Nota del editor).

El capítulo «Los miniaturistas» no ha sido reproducido, ya que se incluye en esta edición el trabajo completo de G. G. J., *La miniatura en Colombia*, en donde el tema está tratado en forma completa. (Nota del editor).

▪ RAMÓN TORRES MÉNDEZ Y EL COSTUMBRISMO

La figura pictórica de más claros relieves y de más vigorosa personalidad en el arte colombiano del siglo XIX es la de Ramón Torres Méndez, dibujante, costumbrista, retratista y miniaturista que resume de modo singularmente fiel el ideario estético de su medio y de su hora; su vida opaca, pareja, ayuna de acontecimientos trascendentales y apenas si matizada discretamente por una que otra anécdota sin importancia, llena, sin embargo, el siglo XIX; alrededor de su biografía, que sería necesariamente el recuento de su obra múltiple, podría ensayarse cómodamente la historia cultural del siglo pasado; y no porque su papel hubiese sido trascendente y singular, sino porque siendo el tipo medio de una sociedad, muy precisamente la caracteriza y define.

Gobierna estos reinos ya un poco inquietos y agitados, el muy noble señor don Antonio Amar y Borbón, por los años de 1809, cuando un 29 de agosto nace en modesto hogar santafereño Ramón, hijo de José Eugenio Torres y Antonia Méndez; transcurre su infancia y su primera juventud entre la turbulencia política de la República nueva y los horrores de la Pacificación, que destruiría el esfuerzo cultural de los últimos días coloniales; de una mediocre escuela primaria, en la que apenas dura pocas semanas, pasa a ser discípulo de su padre, que lo inicia en los misterios de la aritmética y la gramática, le explica la doctrina del padre Astete y le cuenta lo poco que sabe de historia.

El muchacho siente desde entonces su afición al dibujo, en lo que es estimulado por un sacerdote amigo de la familia cuyo retrato pinta con la general aprobación; pasa luego al taller de un desconocido maestro que vislumbra en aquel chiquillo picado de viruelas no despreciables aptitudes, y temeroso de la futura competencia, lo despide con cualquier fútil pretexto. Torres inicia entonces su autoeducación a semejanza de los maestros coloniales que desde las hornacinas de los templos bogotanos le darían sin duda excelentes lecciones de belleza y buen gusto; pero era necesario atender a las cotidianas necesidades familiares y el joven dibujante se emplea en la litografía de los señores Fox y Stokes, donde contempla una preciosa miniatura inglesa que le muestra el camino; sabe de los éxitos de Pío Domínguez y de su paisano Espinosa, y renunciando al cargo, decide dedicarse de lleno a la pintura; en delgadas láminas de marfil, que conseguía aserrando bolas de «truco», dibuja retratos que poco a poco van siendo mejor recibidos en la ciudad; es ya casi famoso cuando recibe el llamado del Gobierno para que se enrole en las filas del Ejército legitimista que debe defender a la ciudad de las fuerzas venezolanas que la amenazan; en la batalla de Santuario —27 de agosto de 1830— recibe una herida de lanza, afortunadamente sin graves consecuencias.

Terminada la revuelta vuelve Torres a sus labores artísticas; instala su taller que frecuentaría la sociedad toda de la capital, estudia en cuantos libros llegan a su alcance la historia del arte y recibe provechosas lecciones en la escuela de grabado que anexa a la Casa de Moneda fundara en 1837 el señor Lefèvre, contratado por don Rufino Cuervo.

A pesar de la demanda que tienen sus miniaturas, de las cuales pintara más de un centenar, resuelve ensayar el retrato al óleo de gran tamaño en lo que es altamente estimulado por el barón Jean Baptiste Gros, quien lujosamente representaba en Bogotá al Gobierno francés; sus saludables consejos, acertados comentarios y justos elogios, dieron a Torres fe en sí mismo y fe en su obra; la generosidad del barón, que llevaba en sus venas la sangre muy ilustre de su padre el pintor Juan Antonio Gros, llegó a proponerle le acompañara a Europa haciéndose cargo de todos los gastos; pero Torres Méndez debía atender al sostenimiento de sus padres y muy a pesar suyo hubo de rechazar la tentadora oferta.

Algún tiempo después emprende viaje al valle de Tenza en cumplimiento de una comisión oficial y visita luego las provincias de Antioquia y Neiva, lo que le dio oportunidad de contemplar nuevos tipos y paisajes, escenas populares y costumbres campesinas que el artista debía trasladar fielmente en sus famosos *Cuadros de costumbres granadinas*, que publicó inicialmente en la imprenta de *El Museo* litografiadas por Celestino y Jerónimo Martínez. Era este un género hasta entonces poco apreciado y escasamente cultivado por los pintores, que lo consideraban como tarea de principiantes de limitada significación artística. En 1846 Ramón Torres es nombrado secretario de la Academia de Dibujo y Pintura que en aquel año se fundara, y que contribuyó a la brillante celebración del aniversario de la Independencia en el año siguiente, abriendo una exposición artística en que figuraron algunas obras coloniales de

valor, los trabajos de los miembros de la Academia y de otros aficionados bogotanos. Continúa Torres sus estudios aprovechando cuantas oportunidades se le presentaban y frecuentando el trato de las personas interesadas en materias de arte; acude a las pocas exposiciones que algunos extranjeros presentan por entonces en Bogotá como la del alemán Agen y la del francés León Gauthier⁸, también orientado hacia la pintura de género; solicita consejos de sus amigos y clientes y es estimulado por las personas cultas que aprecian sus esfuerzos.

Decretada la exclaustración religiosa a raíz de la Revolución de 1861, gran cantidad de lienzos coloniales pertenecientes a los conventos quedaron abandonados y corriendo el riesgo de perderse o deteriorarse; Torres solicitó al señor Santos Acosta, encargado del Poder Ejecutivo, permiso para formar una galería de arte, lo que le fue concedido siendo nombrado como su director y conservador. En el edificio de Santa Inés logró reunir más de 70 cuadros que fueron trasladados más tarde al edificio de La Candelaria, y después de muchas vicisitudes, y habiendo desaparecido buen número de ellos, fueron llevados al Museo Nacional.

Los veinte últimos años de la vida de Ramón Torres Méndez no ofrecen aspecto ninguno digno de mención; tomó parte en las distintas exposiciones celebradas entonces, actuó en muchas de ellas como jurado y fue cariñoso maestro de sus hijos, entre los cuales sobresalió Francisco

⁸ Véase «Viaje de un pintor francés por Colombia», pág. 354 de este volumen.

Torres Medina, retratista representante de las tendencias románticas, enamorado de los grandes maestros de la antigüedad, cuyas obras copió con acierto; las hijas de Torres, Clementina, Adelaida y Abelina fueron también muy aprovechadas discípulas, aunque no dejaron tampoco nada duradero; corresponde a ellas, sin embargo, el mérito de haber iniciado la pintura femenina en Colombia, que ya tuvo sus antecedentes en la hija de Gregorio Vásquez y debía continuarse brillantemente hasta nuestros días. En el año de 1885, en medio de la tremenda contienda civil que afligía a la República, murió nuestro ilustre costumbrista, sin que ni una sola voz lamentara la dolorosa pérdida que sufría el arte nacional.

Ramón Torres Méndez cultivó todos los géneros y en todos ellos supo destacarse vigorosamente. Se inició, como hemos visto, con la miniatura sobre marfil, para la cual estaba particularmente bien dotado; supo manejar la acuarela con delicadeza y soltura, animar las expresiones y tratar adecuadamente los rasgos característicos de sus retratados; el retrato de don Pedro Gual (colección de Luis Augusto Cuervo) es una de las mejores muestras de este género; sus cualidades de miniaturista las traslada luego al retrato de grandes dimensiones, que lo consagra entre todos sus contemporáneos; un poco al estilo francés, sin relación ninguna con la escuela de retratistas coloniales, de templado gusto, sin estridencias ni alusiones, severos, pero de notable encanto, los retratos de Torres Méndez merecen colocarse al lado de las más depuradas muestras de la pintura hispanoamericana del siglo XIX.

Aunque el arte religioso sufrió un fuerte retroceso en el curso del siglo XIX, casi todos los pintores de este período ensayaron sus pinceles en la interpretación de motivos sagrados; Torres Méndez fue muy solicitado en este género y de fama gozaron sus imágenes de la Virgen del Carmen, de la que se conservan varias réplicas de mérito; no fue, sin embargo, un pintor místico, no sintió la llamada ardiente que conmovió a los coloniales, ni vivió tampoco en un medio propicio a la exaltación religiosa; atendió discretamente la demanda de su público, no muy exigente en verdad, y repasó la iconografía católica, interpretando escenas bíblicas y paisajes de la vida de Jesús, sin que en ninguno de estos lienzos podamos hallar el encanto y la ingenuidad deliciosa de los maestros del siglo XVII; la difundida escuela quiteña dejó su huella en el pintor, como lo manifiesta su imagen de *Las ánimas* (iglesia de La Capuchina); en este mismo templo bogotano se venera un *Bautismo de Cristo* que con la *Concepción* de San Francisco se cuenta entre sus más acertadas composiciones religiosas.

Pero donde Ramón Torres Méndez alcanza el pleno desarrollo de su personalidad pictórica es en la interpretación de la vida popular en sus encantadores cuadros de costumbres, la primera y más original visión de la tierra y del hombre colombianos. El siglo XIX, siglo de contrastes violentos, con un pie en la Colonia y otro en la revolución novecentista, abigarrado, multiforme, y eminentemente mestizo, no sólo racial sino también cultural y sentimentalmente, ofrece al espectador avisado motivos múltiples de permanente interés intelectual. Ahí están pregonando

este encanto de la tierra los innumerables viajeros del siglo pasado que, como los cronistas del siglo XVI, vinieron a «descubrir» el Continente. Sin embargo, para los indígenas el paisaje y el hombre habían permanecido ocultos; estaban demasiado próximos para que pudieran ser adecuadamente observados; y mientras nuestros pintores se encantaban con los motivos europeos y suspiraban por Francia, un artista alemán, Albert Berg de Schiwerin, vivía en pleno trópico tratando de extraer el contenido estético de esta áspera naturaleza americana. A Ramón Torres Méndez corresponde de manera exclusiva el mérito de haber dado el último paso de nuestra emancipación pictórica, buscando en los elementos autóctonos el motivo cardinal de su inspiración; espíritu socarrón y malicioso como era el suyo, lo suficientemente indígena para captar ágilmente ese subfondo de hombre y personajes, encontró en nuestras costumbres populares un filón de invaluable riqueza. En *El Museo* y en *El Pasatiempo*, modestos periódicos de mediados del siglo, publicó sus primeras escenas populares, que tuvieron una entusiasta acogida; era algo nuevo en el arte, y, sin embargo, algo enteramente común y cotidiano en la vida; esta fue su mayor fortuna: llevar el arte a la vida, convertir en líneas y colores los sucesos de diaria ocurrencia y los tipos callejeros de todos conocidos; las estampas de Torres Méndez publicadas esmeradamente en París y luego en Leipzig nos presentan el pueblo colombiano en sus variados matices; el mundo de los campesinos y de los indios; el de los cachacos emperejilados y las acicaladas damas; el mundo de los *chinos* y *cachifos* bogotanos, de petimetres y

orejones, de fiestas de toros, campestres comilonas, entierros y callejeras tremolinas; la vida nacional en resumen, que más transcurría en plazas y calles, mercados y galleras, que en adamascados salones donde las niñas posaban con su traje importado de París. Torres era un espíritu picaresco y supo captar las imágenes de su ciudad con sobra de malicia e intención; fue el precursor de los dibujantes que enriquecieron las obras de viajeros y geógrafos; pero no lo movió un criterio didáctico sino simplemente artístico; se relaciona, en ciertos aspectos con el alemán-chileno Moritz Rugendas, y también con el gran José Guadalupe Posada, aunque carece del hondo sentido de la muerte y de la trágica truculencia del mexicano. Nada escapó a la pupila atenta de Torres Méndez; sus cuadros de costumbres son el *film* de esta Bogotá medio india y medio española, medio civilizada y medio salvaje. Fue Torres el pintor de su ciudad, su más agudo intérprete, el primero que supo comprenderla y trasladarla al papel, creando, tal vez sin quererlo, las bases de un arte auténticamente nacional.

Cultivadores afortunados también del costumbrismo fueron sus contemporáneos José Manuel Groot, de quien conservamos encantadoras escenas de la Sabana; Luis García Hevia, Julián Rubiano y Pantaleón Mendoza, más notables por su labor como retratistas, pero que adentraron también en el alma popular; J. Castillo, autor de un pintoresco mercado bogotano, y Manuel D. Carvajal, este sí émulo de Torres, cuyo lápiz trazó diversos aspectos de la vida campesina, sagazmente vistos y hábilmente interpretados.

Acuarelista de altísima alcurnia fue el caballero inglés Edward Walhouse Mark⁹, quien representó a su país en Bogotá, a mediados del siglo pasado, como cónsul general y encargado de negocios. Dejó una serie de deliciosas acuarelas que nos dan una acertada visión de tipos, paisajes y ciudades colombianas de su tiempo, conservada por el señor René L. Van Meerbeke.

Torres Méndez y sus compañeros fueron los equivalentes pictóricos del costumbrismo literario que tan rica floración produjo en Colombia a mediados del siglo pasado; esa vuelta a la tierra, cuyo origen debemos encontrar en los programas de la Expedición Botánica, tiene dos manifestaciones intelectuales de notable valor en nuestra historia cultural: la literatura costumbrista que Bogotá vio nacer bajo el patrocinio de los «Mosaicos», y de la cual fueron cifras de selección Vergara y Vergara, Eugenio Díaz, don José Manuel Groot, Ricardo Silva, José David Guarín, entre los más salientes creadores de una auténtica literatura colombiana; y por otra parte las escenas populares de Torres Méndez y sus seguidores, cuya nueva orientación vendría a alcanzar caracteres nacionales con la obra admirable de los dibujantes de la Comisión Corográfica.

⁹ Véase «Edward Walhouse Mark» en la pág. 361 de este volumen.

▪ LA COMISIÓN COROGRÁFICA

La Comisión Corográfica organizada a principios del año de 1850 bajo la administración del general José Hilario López representa dentro de la vida cultural republicana lo que la Expedición Botánica significó durante la etapa final del coloniaje; una y otra estuvieron inspiradas en un sentido nuevo y realista de las necesidades económicas y culturales del país, que debía abandonar los viejos moldes escolásticos, la vana elucubración intelectual, los manidos derroteros de especulación empírica, para orientarse hacia una inédita ruta de progreso, de investigación, de experimentación pragmática y racional.

Convencido el general López de la inaplazable necesidad de iniciar el estudio sistemático de la geografía física, política y humana del país, encargó al entonces coronel Agustín Codazzi, geógrafo italiano de cuyas excelentes dotes científicas eran buena muestra los trabajos adelantados en Venezuela, su patria adoptiva, de organizar una comisión que tendría por objeto recorrer el territorio nacional, estudiar sus regiones naturales, acopiar los datos necesarios para la elaboración de textos de geografía física y política y de 52 cartas diversas de la República que vinieran a ilustrar ampliamente su geografía e historia. Como ayudante de la Comisión fue nombrado don Manuel Ancízar, a cuya ágil y graciosa pluma debemos uno de los libros más deliciosos, sugerentes y encantadores de nuestra literatura en el siglo XIX: la *Peregrinación de Alpha*, modelo de narración sencilla, graciosa y plena de noticias interesantes,

que nos da una imagen exacta de la vida colombiana del siglo pasado. Un pintor venezolano, Carmelo Fernández, fue el primer dibujante de la Comisión y quien, según el contrato, debía ilustrar las descripciones de Ancízar «con láminas de los paisajes más singulares, de los tipos de castas y las escenas de costumbres características que ofreciera la población, de los documentos antiguos que se descubriesen y de los ya conocidos»; como botánico fue designado don José Jerónimo Triana, que hacía entonces sus primeras armas en la ciencia de la que sería más tarde brillantísimo exponente, y mereció por sus laboriosos trabajos la admiración y el aplauso de los más exigentes naturalistas europeos.

En su parte científica la labor de la Comisión Corográfica no ha sido hasta el presente suficientemente apreciada; no fue sólo un esfuerzo estimable en cuya realización debía rendir su vida, en lejano y desierto villorrio, su jefe y apóstol Codazzi, sino la empresa de más ambiciosas perspectivas y de más cumplidas realizaciones que se intentó durante el siglo XIX en nuestro país; gracias a la labor de Codazzi y de sus abnegados auxiliares pudo don Felipe Pérez preparar y dar a la publicidad en el año de 1862 su notable *Geografía de los Estados Unidos de Colombia* y don Manuel María Paz, uno de los dibujantes de la Comisión, entregar a la República su excelente colección cartográfica.

Pero lo que nos corresponde destacar es, ante todo, la obra artística de la Comisión cumplida cabalmente por los tres dibujantes que acompañaron a Codazzi en sus largos viajes a través del territorio nacional, captando con sobra de pericia y de habilidad, con auténtico sentido artístico

en muchas ocasiones y con gracia y donaire siempre, las costumbres, los tipos característicos, los paisajes de la tierra; fueron ellos, en su orden, Carmelo Fernández, Enrique Price y Manuel María Paz.

Carmelo Fernández ha sido considerado como uno de los fundadores del arte pictórico venezolano, que así como apenas dio débiles muestras durante el período colonial, alcanzó en la era republicana un desarrollo extraordinario y produjo algunos de los más destacados representantes de la pintura hispanoamericana.

Era Fernández sobrino carnal del general José Antonio Páez, y nació en Guama; pasó muy joven a Caracas, donde recibió sus primeras lecciones bajo la dirección del francés Lessabe. Entusiasmado su ilustre tío con las dotes artísticas del joven Fernández, lo envió a los Estados Unidos, en cuyas escuelas de Bellas Artes prosiguió sus estudios, y recibió de los maestros Mariano Velásquez de la Cadena y Pinistre provechosas lecciones que completaron su educación artística. Atento, por otra parte, a inquietudes más prácticas y de más inmediata aplicación, siguió estudios de ingeniero militar. En 1827 regresó a su patria y ocupó luego el cargo de comandante de ingenieros en Puerto Cabello; sus ratos de ocio los dedicó a la pintura, con especialidad al retrato, del cual nos dejó muestras tan valiosas como las que ilustran el clásico *Resumen de la historia de Venezuela* de Baralt y Díaz. Colaboró con el coronel Codazzi en el atlas y plano de Venezuela, y fue más tarde a Europa, donde las lecciones de Vigneron perfeccionaron su técnica y le abrieron nuevos horizontes en el campo de la pintura.

De nuevo en Venezuela tomó las armas para defender la causa de Páez, y derrotado emprendió viaje hacia la Nueva Granada, que debía aprovechar sus excelentes dotes en la obra pictórica de la Comisión Corográfica. De regreso a su patria alternó la práctica de su arte con la enseñanza; viajó luego por segunda vez a Europa y se estableció por último en Caracas, en cuyo Instituto de Bellas Artes adelantó una labor fecunda hasta su muerte, ocurrida en 1877.

Fernández trabajó con la Comisión Corográfica durante todo el año de 1851 y recorrió las antiguas provincias de Tunja, Tundama, Ocaña, Socorro, Soto y Vélez, interpretando con sus pinceles el alma ingenua y las costumbres pintorescas de sus habitantes, dejando en sus cartones inapreciables una estampa llena de viveza, de fuerza y de fidelidad de la vida provinciana.

Él no olvidó —escribe Lázaro María Girón— ni los antiguos mobiliarios, ni las herramientas de trabajo, ni accesorio alguno característico. Los bellos sombreritos de paja, pintados de blanco y negro y con cintas de colores, las cuentas de vidrio que adornan el robusto pecho de las muchachas mestizas de Pamplona y Vélez; la camisa con bordados de arandelas; las limpias enaguas azules que bajan con soltura desde el esbelto talle; los pañuelos colgados negligentemente sobre los morenos hombros; los pañolones rojos, de hilo, con dibujos blancos, y las demás prendas de vestido usuales en las mujeres; todo está allí fiel y graciosamente representado, haciendo contraste con las mantas socarronas de los hombres, las ruanas de «jerga», los «ponchos» de «macana» de vistosas franjas, y los sombreros de «nacuna» de trenza y de palma.

Fernández es el más capacitado de los pintores de la Comisión; no sólo era dibujante hábil y cuidadoso que lograba con facilidad el dominio de los rasgos predominantes, sino que se distinguía por su colorido armonioso, limpio y delicado; escrupuloso y detallista llega en ocasiones hasta el preciosismo y nos da verdaderas miniaturas, plenas de exactitud y fidelidad; sabía captar en sus retratos los aspectos esenciales, característicos de los personajes, de tal suerte que nos presenta verdaderos tipos sociales de la época: el orejón con sus zamarros de cuero de tigre y su sombrero de anchas alas; el acicalado caballero de ciudad con su levita y su alto sombrero de copa; la mulata arrogante y desenvuelta que va pregonando con su paso rítmico la altivez de su estirpe; el indio ladino y malicioso, el negro matrero y procaz; toda la gama de los colores, toda la escala social, el pueblo todo, heterogéneo, abigarrado y multi-forme, en formación entonces, aparece en estos dibujos de Fernández, arrancado a la realidad viva, sin artificios, ni retoques, ni adulteraciones intelectuales.

Al terminar el año de 1851, y no siéndole posible seguir a Codazzi en sus exploraciones por las provincias de Antioquia, se retiró Fernández de la Comisión, habiendo sido nombrado en su remplazo el señor Enrique Price, joven de nacionalidad inglesa, quien se había establecido desde hacía algún tiempo entre nosotros. Price había recibido una esmerada educación artística en Europa y los Estados Unidos y la tarea que en el campo musical adelantó en Bogotá mereció la admiración y la gratitud de sus contemporáneos; fundó la Sociedad Filarmónica y contribuyó

eficazmente al resurgimiento de la cultura musical entre nosotros; fue un verdadero artista que supo interpretar la vida y el paisaje de las comarcas antioqueñas que le tocó recorrer. El ya citado don Lázaro María Girón nos dice:

Era el fuerte del señor Price la pintura de paisajes, pintura en la cual se muestra artista de talento y de sentimiento. Dominaba las dificultades de la perspectiva aérea y sabía bien dar graduación a los términos. Su colorido une al vigor la armonía y la verdad, ya por medio de delicadas transparencias, ya por robustos toques con colores de cuerpo; hay, además, cierta franqueza en la ejecución que revela la mano de un maestro. En cambio, en el dibujo de forma humana el desempeño es inferior; se ven figuras contrahechas, monstruosas y desairadas, manos y pies torcidos, pliegues inverosímiles; como lo comprueban los *Tipos de Antioquia*, los *Indios de Buriticá*, los *Tipos de Rionegro*, los *Tipos de la provincia de Medellín*, y otros del mismo género.

Así como Fernández nos dejó una visión admirable de los tipos sociales de provincia, de sus actitudes características y de su indumentaria regional, Price nos muestra el paisaje de las provincias de Antioquia, no sólo con exquisita fidelidad científica sino con auténtico sentido artístico; no se limitó a copiar aquella naturaleza exuberante en toda su compleja magnificencia, sino que supo extraer de ella los más permanentes valores estéticos y creó el paisaje, hasta entonces prácticamente desconocido o menospreciado; la tierra con sus innumerables elementos de belleza, con toda su fuerza expresiva, con su prístino vigor esencial, comenzó

a desempeñar desde entonces papel preponderante dentro del arte nacional, del que debía ser con el correr de los días motivo fundamental de inspiración.

Para una sensibilidad tan fina como la de Price, la tierra americana tan ruda, indómita y arisca, ofrecía posibilidades inmensas; era un motivo inexplorado hasta entonces, pero que presentaba facetas múltiples de inigualable riqueza; el arte colonial había vivido ajeno a la realidad, en un mundo artificial de seres supraterráneos, desconociendo la tierra, el medio circundante, el ambiente físico que al fin y al cabo es el *alma mater*, la fuente inexhausta de toda creación. Y los pintores de la Comisión Corográfica, como sus antecesores del Instituto Botánico, buscaron la naturaleza y encontraron el paisaje; por los caminos de la ciencia alcanzaron las regiones divinas del arte; conducidos por un móvil inmediato y directo, con un propósito esencialmente didáctico, hicieron el hallazgo formidable de los elementos naturales como parte integrante de la creación artística. Desde entonces el paisaje se vinculó a la pintura nacional de manera definitiva; puede decirse que el paisaje como tal no existió antes de la Comisión Corográfica; y después de ella ha seguido en desarrollo sorprendente hasta ser en la actualidad la forma natural de expresión del artista, la más adecuada a nuestra peculiar concepción de la belleza, la que más honda y sinceramente responde a la sensibilidad americana.

Don Enrique Price permaneció al servicio de la Comisión durante todo el año de 1852; pero su salud se resintió pronto del continuo esfuerzo, y los malos climas y las

penalidades de las exploraciones minaron su organismo; a pesar de su entusiasmo por la obra adelantada tuvo que retirarse de la Comisión y después de penosa enfermedad vino a morir en Brooklyn, en 1863.

Don Manuel María Paz fue designado entonces como dibujante de la Comisión y con ella recorrió las antiguas provincias de Bogotá, Mariquita, Neiva, Casanare, Popayán, Pasto, Túquerres, Buenaventura, Cauca, Chocó, Barbacoas y Caquetá; había nacido Paz en la población caucana de Almaguer y seguido sus estudios en Bogotá, distinguiéndose por su habilidad como dibujante y cartógrafo; participó activamente en varias de nuestras contiendas civiles haciéndose notar por su valor y discreción ejemplares, que de simple soldado raso lo elevaron al grado de coronel; hombre modesto y laborioso sobresalió siempre por su honradez y eficacia en los diversos cargos que ocupó, y Codazzi encontró en él no sólo un hábil artista, un abnegado servidor, sino también un excelente y fiel amigo que lo acompañó hasta el mismo día de su trágica muerte. El coronel Paz ocupó luego destacadas posiciones en Bogotá, regentó algunas cátedras y fue director de la Academia Vásquez —nuestra primera escuela de bellas artes— en 1884; por encargo del Gobierno publicó en París en 1889, con sumo esmero y corrección, el *Atlas geográfico de Colombia* que él mismo había dibujado años antes bajo la experta dirección de Codazzi.

No gozaba don Manuel María Paz de las mismas capacidades artísticas de sus dos antecesores, pero en cambio tenía una sólida disciplina de trabajo, era habilísimo

cartógrafo, dibujante escrupuloso y detallista, y en muchas de sus obras da muestras claras de una verdadera vocación artística. Nos dejó 32 excelentes dibujos de la estatuaria agustiniana que ilustraron el estudio que a esta cultura dedicó Codazzi, y que sirvieron para divulgar la prodigiosa civilización prehistórica del Alto Magdalena.

Buen número de los bocetos de Paz fueron entregados en Bogotá a un francés para que sobre ellos completara los dibujos, con tan mala suerte que les hizo perder en buena parte su valor documental y su mérito artístico.

La obra artística de la Comisión Corográfica, a semejanza de la realizada por los pintores botánicos media centuria atrás, debe considerarse como labor colectiva en que se aunaron los esfuerzos individuales en el logro de una gran empresa intelectual; por sobre las peculiares modalidades de cada uno de los dibujantes, aparece la misma orientación artística, idéntico deseo de acertar y parecidas preocupaciones estéticas; trabajaron ellos con un material hasta entonces inexplorado: la tierra, el paisaje y el hombre colombianos, y supieron extraerle todo su contenido de belleza; por primera vez miraron hacia la tierra, la comprendieron y acertaron a traducirla con gracia y fidelidad. Fueron los creadores del paisaje nacional y los iniciadores felices de un arte autóctono que halló sus raíces en la entraña misma de la patria colombiana.

Por ello fueron precursores auténticos; señalaron nuevos caminos de inspiración, desconocidas rutas que, partiendo del alma del pueblo y de la tierra, hacia ellos debían conducir también; ninguno de los aspectos de la

vida nacional escapó a su curiosidad ni encontró obstáculos para ser trasladado cariñosamente al papel; en sus dibujos se nos presenta la historia toda de nuestro siglo XIX, la historia en su más deliciosa y desconocida interpretación: la historia como paisaje, como costumbres, como indumentaria.

Aparte de su levantado valor artístico el *Álbum de la Comisión Corográfica*, conservado hoy en la Biblioteca Nacional y formado por 152 dibujos, es el único documento vivo de una de las épocas más apasionantes de nuestra historia nacional; época convulsiva, de infancia turbulenta de la nacionalidad, en que se fundía en el crisol de una patria libre la nueva raza americana; época que sin haberse desasido por completo de los moldes coloniales avizoraba ya tiempos mejores de renovación definitiva; época revolucionaria, anárquica y desordenada, pero que llevaba consigo los gérmenes de un nuevo orden de paz y estabilidad fecundas.

▪ LOS RETRATISTAS

Aparte del género costumbrista, es en el retrato en lo que más vigorosa y espontáneamente se manifiesta el arte pictórico del siglo XIX americano; y es que el retrato concebido en la forma ingenua y elemental de esta época no es, en último término, sino un aspecto, y muy interesante ciertamente, del costumbrismo. El pintor del siglo pasado reaccionaba de idéntico modo ante una escena popular, una riña de gallos, por ejemplo, o la abigarrada muchedumbre de un mercado, que ante la rotunda figura de una matrona o la

muy frágil de un niño; por lo general el retratista no trataba de resolver problema psicológico ninguno, ni se enfrentaba al modelo con el fin de penetrar en su alma, de captar los movimientos capitales de su espíritu; copiaba simple y sencillamente sus facciones, deteniéndose con estudiada morosidad en la indumentaria y enmarcando la imagen en un ambiente apacible, pero sin recurrir a la anécdota ni a la alusión; sin embargo, los retratos de este tipo, por su misma simplicidad, por la ingenuidad de la composición y la ausencia de prejuicios, poseen un subido valor humano, como documentos esenciales para el conocimiento cabal de la época, y, en no pocos casos, alcanzan elevados méritos artísticos por su dibujo, colorido y ejecución.

En ningún género como en este es notorio el olvido de las tradiciones coloniales que hemos llamado la emancipación pictórica. No sólo existe del año de 1810 en adelante un cambio en la moda que, naturalmente, refluye sobre la personalidad, sino una modificación en las actitudes, en el gesto, casi diríamos en la misma contextura física de los personajes, que da a los retratos del siglo XIX calidades completamente distintas y distantes de los de la era colonial. La democratización, digamos así, de la indumentaria, destruyó en buena parte las estrictas clases sociales del coloniaje que la moda ayudaba a diferenciar claramente, eliminando un motivo pictórico y haciendo más severo y adusto el porte; pero la nueva jerarquía militar republicana, de tan vistoso y atrayente vestuario, creó un nuevo motivo cromático intensamente explotado por dibujantes y retratistas. La aristocracia española, cuya rica

iconografía constituye un valioso sector del arte colonial, fue reemplazada por la casta militar, que contribuyó también eficazmente al desarrollo de la pintura republicana; el clero continuó por mucho tiempo todavía en el goce de sus seculares privilegios y su influencia social persistió a través de todo el siglo XIX, lo que proporciona un nuevo aporte al retrato, del cual son ejemplos valiosísimos las colecciones que guardan nuestras iglesias y conventos. Hay, además, otra razón que explica satisfactoriamente el auge del retrato, así en los días coloniales como en los del pasado siglo: la ausencia de fotografía y de sistemas mecánicos de reproducción de las imágenes. La invención del daguerrotipo y su introducción en Colombia coincide con la disminución progresiva del retrato al óleo y la miniatura, aunque debe advertirse que es precisamente a fines del siglo cuando culmina el arte del retrato con la aparición de dos figuras insignes: Epifanio Garay y Ricardo Acevedo Bernal. Pero lo que antes fue profusión mediocre es ahora exquisito privilegio de minorías. En general, este que llamaremos «retrato republicano» encuentra sus antecedentes pictóricos en el aduanero Rousseau, cuya espontaneidad, pureza, ingenuidad y gracia son patrimonio de todos nuestros artistas, aunque distribuidas, claro está, en diversas proporciones; la corriente francesa refluó un poco tardíamente en América, dando nacimiento a un género que tiene representantes destacados desde México, donde florece un José María Estrada, hasta la Argentina, que cuenta, entre otros, al mendocino Gregorio Torres, discípulo de Monvoisin.



Estrechos de Furatena en el río Minero (provincia de Vélez)
Álbum de la Comisión Corográfica
Mediados del siglo XIX



Obra de Ramón Torres Méndez



Obra de Ramón Torres Méndez



Ramón Torres Méndez
Dibujo a lápiz



Ramón Torres Méndez

Una mesa de juego

Dibujo a lápiz-papel

22,5 x 28,5 cm

Museo Nacional de Colombia



Ramón Torres Méndez

Dibujo a lápiz

Francia estuvo presente entre nosotros a través de todo el siglo XIX. En la Revolución de 1789 se había inspirado el movimiento de la Independencia, y las ideas de la Patria Boba fueron tomadas de libros franceses; el meridiano intelectual de Bogotá, como se ha dicho, pasaba por París, y a la tutela espiritual de España durante el coloniaje sucedió la de Francia, que persistió hasta el fin de la Primera Guerra Mundial. Chateaubriand, Lamartine y Victor Hugo fueron

los ídolos de la generación de 1849, y Eugène Sue y Dumas nutrieron los folletines de la prensa periódica granadina. En menor escala, pero eficazmente también, fue Francia la que iluminó la pintura republicana, y no en vano una de las más certeras efigies de Bolívar fue trazada por M. François Desiré Roublin durante su permanencia en Colombia, a donde llegó contratado por el Gobierno como profesor de ciencias naturales; papel destacado desempeñaron en el mundillo intelectual bogotano de mediados del siglo los barones Juan Bautista Gros y Goury de Rosland, distinguidos diplomáticos que supieron valorar nuestro arte colonial y estimularon generosamente a pintores y dibujantes, señalando, sin duda, los derroteros seguidos por el arte europeo contemporáneo. Pero, como en los días coloniales, la tierra dio también su aporte original, y nuestra pintura, aunque obedecía los cánones franceses, tiene un sello de innegable americanidad. Aparte de los artistas mayores —Espinosa, Torres Méndez— de que ya hemos hablado, el retrato fue cultivado en la primera mitad del siglo por un numeroso grupo de artistas de diversas capacidades, aunque de parecidas tendencias, que dejaron obra copiosa y por muchos aspectos meritoria. Los dos hijos del maestro Pedro Figueroa, José Miguel y José Celestino, continuaron la afición paterna, depurando la técnica, consagrados casi por completo al retrato. Pobre es su biografía y nula la huella que dejaron en los fastos capitalinos; ni actividades políticas a las que era difícil escapar entonces, ni brillo social, ni notorias actividades económicas. Profesores de dibujo en colegios y escuelas como la renombrada

Academia Mutis que fundara don José Caicedo Rojas, calificadores en la exposición de 1848, fueron generalmente estimados por sus conciudadanos y frecuentemente solicitados por conventos e iglesias, por particulares pobres y ricos que deseaban perpetuar en el lienzo la imagen de sus allegados. José Miguel Figueroa es el más notable, el que deja obra más valiosa y abundante; es ingenuo, sencillo y no escaso de gracia, como lo revela la más representativa de sus telas: el retrato de Nicolás Cuervo y Urisarri, niño, pintado en 1842 (colección de don Luis Augusto Cuervo); la simpática figura del pequeño con su pintoresco vestido, su «perico» graciosamente sostenido en la mano, su candor e ingenuidad, es, más que un retrato, un auténtico cuadro de costumbres que pinta con deliciosa simplicidad el ambiente del medio siglo neogranadino. Vigoroso en su actitud ascética es el retrato de monseñor Cayetano Beluffi (1837), propiedad también de don Luis Augusto Cuervo. Sus interpretaciones del Libertador, que solía copiar de los retratos tomados del natural por su padre, ofrecen sólo un interés documental y lo mismo puede decirse de las efigies de párrocos y personajes eclesiásticos, como el del canónigo don Javier Guerra de Mier que guarda la sala capitular de la Catedral Primada.

Inferior en número y calidad es la producción de José Celestino, de quien sólo sabemos que murió en 1870 siendo unánimemente apreciado por sus virtudes privadas y su tradicional religiosidad; trabajó para iglesias y conventos y entre sus retratos característicos figura el del arzobispo don Fernando Cuervo y Caicedo (convento de San Francisco)

no exento de vigor, y el del mariscal Sucre (Museo Nacional), posible copia de alguna tela quiteña.

De la misma escuela de los Figueroa fue don Luis García Hevia, ya mencionado como miniaturista y pintor de género, de quien conserva el Museo Nacional varios retratos que responden muy adecuadamente a las características de la época, como los de los próceres Feliciano Mariño, José Mutis y el de su colega Pedro Figueroa. De valor histórico es su lienzo de gran tamaño sobre la muerte del general Santander, inferior, sin embargo, al del mismo tema que pintara José María Espinosa. La sacristía de la Catedral metropolitana guarda el retrato de su arquitecto, el padre fray Domingo de Petrez, que resume en su modestia la personalidad pictórica de García Hevia.

Don José Manuel Groot ensayó —aunque con escasa fortuna— este difícil género, como lo manifiestan las imágenes del padre Téllez (Santo Domingo) y varios retratos del arzobispo Mosquera.

Lucas Torrijos, Máximo Merizalde, Ignacio Beltrán, José María Burbano, Santos Figueroa, Fermín Isaza, P. Morales figuran también como retratistas a mediados del siglo, sin que en sus obras pueda descubrirse ningún valor peculiar que los singularice entre sus contemporáneos; seguían ellos ciegamente los cánones en boga, y obedecían dócilmente las exigencias de los clientes y las corrientes predominantes; su producción es modesta y mediocre, pero completa el cuadro de la sociedad granadina, dando de ella una visión iconográfica en extremo instructiva y pintoresca. Sobresale algún tanto por su labor múltiple

y su tarea didáctica, ya puntualizada en capítulo anterior, Manuel D. Carvajal, autor de numerosos retratos conservados en Bogotá y en Popayán. Digno de mención es asimismo Narciso Garay, acreditado ebanista, cuyos muebles recibieron merecidos elogios en la exposición de 1843 y que ensayó con éxito el retrato, dejando, entre otros, el muy meritorio del arzobispo Mosquera, que forma parte de la galería de la catedral bogotana. Guarda la sala capitular, en su valiosa pinacoteca, el retrato del canónigo don José Antonio Amaya y Plata, pintado en 1860 por R. Rueda R., no inferior a los mejores de sus contemporáneos, a cuyo pincel se debe igualmente el retrato del P. Pablo Ampudia, del convento franciscano de Monguí. El inspirado poeta Diego Fallón, que tan decidida vocación manifestó por las artes plásticas y la música, ejecutó algunos retratos que hacen deplorar el que no hubiese cultivado con mayor entusiasmo este género, para el que estaba excepcionalmente bien dotado.

El último retratista bogotano de esta generación es Julián Rubiano que adelantó estudios en México y luego fue discípulo en Bogotá del pintor azteca Felipe Santiago Gutiérrez. En compañía de Eugenio Montoya y bajo la dirección de don Constancio Franco pintó gran número de retratos de próceres y presidentes de la República, para el Museo Nacional, ejecutados en serie, sin criterio ninguno artístico y cuyo valor documental es bastante discutible, pues la imaginación de los pintores y del patriota y entusiasta señor Franco suplió en ocasiones la verdad histórica. Rubiano no era, sin embargo, un pintor adocenado; conocía

su oficio y, cuando no estuvo apremiado por compromisos inmediatos, realizó obras de positivo mérito.

En 1848 llegaron a Bogotá los venezolanos Celestino y Jerónimo Martínez contratados por don Manuel Ancízar, representante diplomático de la Nueva Granada en Caracas, para fundar en la capital una litografía; la permanencia de los hermanos Martínez entre nosotros fue por demás provechosa, pues aparte de su eficiente labor como litógrafos y maestros de este arte, desarrollaron diversas actividades que merecieron el elogio y la admiración de los bogotanos. Celestino Martínez había hecho estudios de dibujo y pintura en Caracas bajo la dirección del maestro Pedro Lovera, uno de los fundadores del arte venezolano. Viajó luego a Europa y acrecentó sus conocimientos y pulió su estilo y trabajó en su ciudad natal con notable éxito. En Bogotá ejerció el profesorado, ensayó también el teatro, poniendo en escena una petipieza suya, *El loco de la ciudad*, muy aplaudida, y desempeñó con brillo hacia 1860 el consulado de su patria. En la exposición de 1849 mereció diploma de mérito por su retrato del general José Hilario López. Jerónimo Martínez, discípulo de Carmelo Fernández, se consagró a la litografía y al grabado, de que dejó ejemplos excelentes, y fue profesor de dibujo en varios colegios bogotanos.

La pintura y especialmente el retrato tienen manifestaciones de mérito en la provincia durante el siglo XIX; aunque la capital, hoy como entonces, aglutina casi en su totalidad las actividades intelectuales, no escasean los nombres de dibujantes y pintores que callada y discretamente

adelantan su obra en diversos lugares de la provincia, permaneciendo casi completamente ignorados. Popayán, de tan espléndido florecimiento en los días coloniales, se orienta pictóricamente hacia Quito, cuyos lienzos llenan iglesias y oratorios particulares; quiteño es Pedro Tello, establecido en Popayán a fines del siglo XVIII y principios del XIX, y a su taller acuden algunos discípulos en demanda de rudimentos de arte; se cuenta entre ellos a José Antonio Rojas Rengifo, acreditado como magnífico retratista, y a José Caicedo, que doró y pintó el púlpito de la iglesia de Santo Domingo; también recibió lecciones del quiteño el doctor don Pedro Antonio Torres, que años más tarde alcanzaría la dignidad episcopal. A mediados del siglo figura Santiago Rojas, retratista y pintor religioso, y más tarde se destaca Adolfo Dueñas, arquitecto y pintor, bajo cuya dirección se terminó la catedral de Popayán; fue profesor de dibujo y matemáticas en la Universidad del Cauca, y dejó apreciables retratos, entre los que sobresalen los de don Julio y don Sergio Arboleda, don Joaquín Valencia y don Carlos Albán, que forman parte de la galería del Cabildo payanés.

Jaime Joaquín Santibáñez, señalado ya entre los miniaturistas, trabaja retratos en varias ciudades del Valle del Cauca; nuestro Museo Nacional guarda el de don Eusebio Borrero, pintado en 1845, y el Palacio Arzobispal de Popayán conserva el de don Fernando Cuero y Caicedo.

En la población caldense de Riosucio florece una generación de pintores en la familia de los Palominos, iniciada por Buenaventura Palomino, pintor y escultor, y

continuada por sus hijos Leopoldo, Angel María y Jesús María Palomino, elogiados como retratistas y paisajistas; en la exposición celebrada en Bogotá en 1887 figuró un retrato de don Carlos Holguín, de José María Palomino, que fue unánimemente aplaudido.

▪ ALBERTO URDANETA Y SU TIEMPO

La bizarra y gentil figura de Alberto Urdaneta, personificación acabada del cachaco bogotano, dibujante y pintor, coleccionista, agricultor de fecundas ejecutorias, militar y guerrillero, y sobre todo animador entusiasta de vastas empresas de cultura, enmarca una de las épocas más brillantes del arte nacional y señala el advenimiento de un auténtico resurgimiento de la pintura colombiana. De hidalga estirpe nace Alberto Urdaneta en Bogotá el 29 de mayo de 1845; hace sus primeros estudios en el colegio de don José Joaquín Ortiz, de donde pasa al de los jesuitas, y los termina en la Academia Mutis que en memoria del insigne maestro fundara don José Caicedo y Rojas; Celestino Figueroa es su iniciador y guía en las artes del dibujo y la pintura, prolongando así las enseñanzas del viejo Pedro Figueroa, de quien arranca, podría decirse, el arte republicano. En 1865 realiza Urdaneta uno de sus más preciados sueños: el viaje a Europa, que no sólo lo pondrá en contacto con las formas más exquisitas de la cultura y

del buen gusto, sino que se traducirá en útiles experiencias pragmáticas; porque si bien frecuenta el taller de Paul César Gariot, con quien lo relaciona el chileno Manuel A. Caro, y es asiduo concurrente a museos y exposiciones, recorre también buena parte de Francia estudiando la agricultura y la ganadería en busca de ejemplares que enriquecerán sus prósperas haciendas sabaneras. De regreso a la patria se consagra a sus labores campestres, funda *El Agricultor* y se deja arrastrar hacia el áspero camino de la política; privado ya de la amable compañía de su esposa, doña Sofía Arboleda Mosquera, prematuramente desaparecida, se lanza a la revolución de 1867 corriendo la suerte de los vencidos, sufriendo persecuciones y atropellos, hasta tener que marchar por segunda vez a Europa huyendo de las amenazas y la violencia que ponían en peligro su vida; porque el guerrillero se había trocado, después de la derrota militar, en temible opositor, cuyas caricaturas aparecidas en el semanario humorístico *El Mochuelo* zaherían violentamente los actos y las determinaciones oficiales. De nuevo Europa le ofrece los espléndidos regalos de su cultura y Urdaneta trabaja en el taller de Meissonier, funda *Los Andes*, publicación literaria de subido mérito, y contrata al grabador español Antonio Rodríguez, uno de los colaboradores de *Le Monde Illustré* a quien conoció en el taller de Daniel Urrabieta Vierge, con cuyo auxilio llevaría a cabo ese milagro literario y artístico que es el *Papel Periódico Ilustrado*. En 1880 se establece definitivamente en Bogotá, haciendo de su casa uno de los centros de la inteligencia capitalina, frecuentado por escritores, artistas

y poetas, y un museo, el más rico de la ciudad, cuya descripción emocionada hizo don Lázaro María Girón en su encantador opúsculo *El museo-taller de Alberto Urdaneta*. Figuraban allí desde los maestros coloniales brillantemente representados, hasta los contemporáneos del artista, y lujosas muestras del arte europeo:

Los muebles antiguos: mesas, sofás y sillas de color rojo y verde, con patas de águila y tallas doradas, como los que se ven en antiguos retratos de reyes; los cuadros maestros, los preciosos libros, los grandes bustos, las estatuas, los bronces, las ricas telas de colgadura; los viejos escritorios llenos de cajones, con finas barandillas, enchapados de carey y marfil, en que se ven grabados con líneas negras, animales grotescos, genios, monstruos, cacerías, hojas y flores caprichosamente combinados; los sillones con espaldar grabado a martillo, y con colores brillantes como las vaquetas cordobesas.

En el *Papel Periódico Ilustrado*, aparecido el 6 de agosto de 1881, quiso Urdaneta reflejar en sus varias modalidades lo más depurado de la cultura nacional; ni la política, ni las luchas de partido, ni menudas cuestiones personales tan difíciles de eliminar, ensombrecieron la aristocracia y distinción de aquella publicación egregia. En sus páginas podemos admirar los primeros ensayos de interpretación de nuestra prehistoria en el cuidadoso trabajo de don Liborio Zerda, sobre El Dorado, y en los estudios de Duquesne y Lázaro María Girón; las biografías de muchos de nuestros más destacados escritores, hombres de Estado, artistas y educadores; ensayos históricos salidos de plumas tan

ágiles como la de don Manuel Uribe Ángel, don Ignacio Gutiérrez Ponce y don Florentino Vezga; artículos literarios prestigiados por las firmas de José Caicedo Rojas, José David Guarín, José Manuel Marroquín y muchos otros; en fin, un aporte intelectual de tal magnitud que sin él no es posible entender cabalmente el desarrollo de la cultura nacional en el siglo pasado. Pareja a la selecta colaboración literaria, corre la artística; Antonio Rodríguez y los discípulos por él formados —Alfredo Greñas, Eustacio Barreto, Jorge Crane, Ricardo Moros— ilustraron admirablemente las páginas del *Papel Periódico Ilustrado*, colocándolo a la cabeza de las publicaciones similares que por entonces aparecían en América y Europa.

Urdaneta fue durante algún tiempo profesor de dibujo de la Academia Gutiérrez y en la Escuela de Literatura y Jurisprudencia de la Universidad Nacional; en 1883 se dirigió a Caracas en compañía de don Manuel Briceño en representación del periodismo colombiano en el centenario del natalicio del Libertador, trazando luego una animada descripción de su viaje.

La última y no la menos trascendental de las empresas culturales de Urdaneta fue la organización de la Exposición de Bellas Artes en 1886, el más completo y representativo certamen de la pintura colombiana, en que se reunieron más de un millar de obras europeas y nacionales y se dieron a conocer numerosos valores hasta entonces totalmente ignorados. Dirigía entonces el Instituto de Bellas Artes, fundado gracias a su tesonera y, podría decirse, apostólica insistencia, por medio de la Ley 67 de 1882, y desempeñaba

el alto cargo de jefe del Estado Mayor del Ejército. En medio de tan disímiles como fecundas labores lo sorprendió la muerte el 29 de septiembre de 1887, a los cuarenta y dos años de edad, y cuando todavía mucho esperaba la patria de su claro talento e incomparable actividad.

Existió en Urdaneta un inexplicable y paradójico distanciamiento entre sus capacidades como artista y su ideal de belleza; fue un esteta muy siglo XIX, que supo entender y valorar todas las formas del arte, aunque no estuviese auxiliado de una cultura profunda ni de vigorosos basamentos filosóficos; supo rodearse de cosas bellas y hacer de su vida misma una agitada y hermosa aventura; pero ya en la etapa final de la creación artística fallaban sus recursos y la obra no correspondía exactamente al ímpetu inicial; con los pinceles en la mano Urdaneta se disminuía, se acortaba, sin alcanzar a traducir su angustia interior; siendo un gran artista sólo llegó a ser mediano pintor. No podemos negarle, sin embargo, sus dotes como dibujante y su sentido de la composición, producto este último más de meditados estudios que de una innata y vigorosa inspiración. Entre los retratos a lápiz de diversos personajes notables de su tiempo, que guarda la Biblioteca Nacional, se encuentra lo más depurado de la producción artística de Urdaneta; hay en ellos facilidad suma, exquisita gracia y trazo vigoroso y seguro; son como momentos felices del pintor, como acertadas improvisaciones en que la obra de arte se producía por sí sola; conseguía la fuerza de la fisonomía y el acierto en la captación del gesto esencial, no mediante aquella economía de líneas que admiramos

en Vásquez o en Torres Méndez, por ejemplo, sino por la completa elaboración del dibujo tratado con una desenvoltura y propiedad inimitables. Si Urdaneta como dibujante tuvo a veces raros aciertos, desgraciadamente no sostenidos, como colorista no pasó de una penosa mediocridad; no dominó nunca ese complicado juego de luces y sombras, de masas y relieves que desenvuelve el color; no captó su sentido profundo ni se enfrentó a los problemas que presenta. Fue, no obstante, el fundador del género histórico en la pintura colombiana, con sus inspirados lienzos *Balboa descubriendo el Mar del Sur*, *Jiménez de Quesada muerto* y *Caldas marchando al patíbulo*; el retrato de su esposa es una de sus más acabadas interpretaciones, amorosamente realizada.

Pero en Alberto Urdaneta, más que un pintor o un dibujante debemos ver un animador, un mecenas y un alto espíritu refinado y elegante que compendía admirablemente la cultura bogotana del siglo XIX.

Vivió Urdaneta en una sociedad que supo comprenderlo y apreciarlo, que admiró sus empresas y aprovechó los múltiples elementos de cultura que el artista quiso brindarle; porque la segunda mitad del siglo XIX señala una favorable reacción intelectual sobre la desidia y el desinterés predominante en los cinco lustros anteriores. Las exposiciones se hicieron más frecuentes y los pintores entregaron su obra a una crítica benévola y complaciente, un poco elemental en sus procedimientos, ingenua y pueril en ocasiones, pero altamente estimulante; las exposiciones de 1871 y 1874 mostraron nombres nuevos y recordaron

los viejos valores consagrados; la prensa olvidó por algunos instantes la diaria faena política y dedicó oportunos comentarios a las obras expuestas. La tarea crítica reflujo benéficamente sobre los artistas que encontraron comprensión e interés, y a su vez los diversos certámenes que se organizaron dieron oportunidad a periodistas, escritores y poetas de exponer sus opiniones e iniciar algunos ensayos de estética.

Don José Manuel Groot, que en 1859 publicó su *Noticia biográfica* de Vásquez Ceballos; José Caicedo Rojas, Lázaro María Girón, Luis Mejía Restrepo, José Belver, Saturnino Vergara y Leonidas Scarpetta formaban, entre otros, la nómina de críticos de arte que orientaban la opinión pública hacia 1880.

Exquisito coleccionista y erudito conocedor fue don Rafael Pombo, poeta esclarecido, a quien debemos algunos de los más sagaces y sesudos comentarios artísticos.

Cuando la lamentada desaparición de su director puso fin al *Papel Periódico Ilustrado*, el fino espíritu de Y. T. Gai-brois supo continuar por dos años más aquella ponderosa labor intelectual en su *Colombia Ilustrada*, digna sucesora de la publicación de Urdaneta; en 1898 otra figura selectísima de la inteligencia bogotana, Pedro Carlos Manrique, funda su *Revista Ilustrada*, en que se encuentran numerosos y excelentes estudios artísticos, prestigiados por las mejores plumas nacionales.

De especial significación en la historia de la pintura colombiana del siglo pasado fue la permanencia en Bogotá del pintor mexicano don Felipe Santiago Gutiérrez,

«apóstol de beneficencia y de cultura», como lo calificaron sus entusiastas contemporáneos, y quien llegó por primera vez al país a principios de 1873. Era Gutiérrez hombre de extraordinaria simpatía y don de gentes; artista mediano, pero aureolado por los éxitos que obtuviera en Europa y los Estados Unidos, espíritu culto, de múltiples inquietudes intelectuales, enriquecido por los viajes y las personales experiencias en el trato con muy diversas gentes y el conocimiento directo de varios países. Animado de un intenso deseo de servir, tan pronto llegó a Bogotá organizó una exposición de sus obras e inició las gestiones tendientes a la creación de la Academia Oficial de Dibujo y Pintura; la solicitud de Gutiérrez, firmada también por Espinosa, Torres Méndez, Urdaneta, Caicedo Rojas, Diego Fallón, y don José Manuel Groot, se tradujo al poco tiempo en la Ley 98 de 4 de junio de 1873, que creó la Academia Vásquez, «para el cultivo y fomento de la pintura, grabado, música, arquitectura y escultura». Pero la ley se quedó escrita y fueron inútiles las repetidas exigencias que se hicieron al Gobierno, demasiado preocupado entonces en menesteres muy ajenos a las bellas artes. Sin desconcertarse por este fracaso inicial, el pintor mexicano resolvió crear una escuela gratuita de dibujo y pintura que reemplazara a la anhelada Academia Vásquez, y fundó la Academia Gutiérrez que abrió sus clases en noviembre de 1873 en un local situado en los claustros del Colegio de San Bartolomé. Gutiérrez se convirtió desde entonces en el pintor de moda de la sociedad bogotana; su Academia fue centro de reunión de artistas y poetas y obligado

lugar de cita de la élite capitalina; en este su primer viaje y en los dos siguientes que tuvieron lugar en 1880 y 1892 pintó Gutiérrez gran número de retratos, de escenas de género y de cuadros alegóricos, recibió el homenaje de la sociedad toda, sin distinción de clases; en su alabanza se compusieron innumerables sonetos y los periódicos de la época traen nutridas informaciones sobre la vida y la obra del mexicano, a quien llamaron —y esto nos da idea del entusiasmo que despertó— el Ribera Americano, sin omitir las comparaciones con Velázquez y Murillo y hasta con Miguel Ángel y Rafael. Sin caer en las exageraciones de la época, no puede negarse, sin embargo, la influencia notable de Gutiérrez y la fecunda labor que llevó a cabo; en *La América* publicó numerosos artículos sobre la historia y las bellas artes de su patria y exaltó la meritoria tarea de los pintores colombianos; en su taller estimuló a los principiantes y orientó a los maestros; a todos dio oportunos consejos y sabias enseñanzas, y dejó en la capital una muestra múltiple y variada de sus capacidades como dibujante y pintor; su noble apostolado de cultura lo señala como un desinteresado y generoso servidor de Colombia.

▪ LOS MODERNOS

▪ EL MODERNISMO

ALBERTO URDANETA ES EL último de los pintores del siglo XIX, entendiéndose que no se alude a un mero lapso cronológico sino a una peculiar concepción mental y estética; porque el siglo XIX se clausura hacia 1880, aunque en algunos aspectos se prolongue hasta bien entrada la centuria siguiente; los pintores nacidos en la segunda mitad del siglo se encuentran tan alejados de sus predecesores como lo estuvieron los republicanos de los maestros coloniales; una nueva revolución se avecinaba, más trascendental y más fecunda en el estadio de la inteligencia y de la cultura, que la revuelta independentista del año 10; era el modernismo que transformaría las formas de expresión, que buscaría rumbos nuevos e inéditas orientaciones; que reaccionaría contra las manidas tendencias anteriores, renovando la temática, los procedimientos, encarándose a problemas hasta entonces no sospechados. Si el pintor del siglo XIX, como el de la era colonial, fue «artesano»,

el pintor moderno quería ser «artista»; deseaba vivir en función de la belleza, captarla, interpretarla, traducirla, y no limitarse, simplemente, a su copia fiel, fría, muerta. Pero quizá no es acertado hablar de «revolución», sino de «evolución» más exactamente; porque ya se ha observado que el modernismo no constituye esencialmente una reacción iconoclasta contra las formas y las tendencias anteriores, sino una depuración, una transformación, un planteamiento desconocido y original de los eternos problemas del hombre y la naturaleza. Todavía entre los modernos tiene vigencia plena el romanticismo, pero no ese «romanticismo primario completamente conmovedor» de comienzos del siglo XIX, sino una forma más elevada y menos pueril, en una palabra, más humana.

Entre nosotros, lo que —incurriendo en el peligro de las denominaciones genéricas— podría llamarse modernismo representa un auténtico Renacimiento, no en cuanto signifique regreso a las formas clásicas, sino en lo que hace referencia a la fuerza creadora de nuestros artistas y a su anhelo de perfección formal.

Entre 1880 y 1920 la pintura nacional presenta una serie de figuras eximias que supieron escuchar el mensaje de su tiempo, recogieron las experiencias de tres siglos y dejaron una obra de selección cuyo mérito supremo es el de armonizar plenamente con las inquietudes de la hora. No importa que hoy día, después de tantas y tan decisivas experiencias, la obra de nuestros «modernos» nos parezca en algunos de sus aspectos un poco anticuada y vacía; no dejaron ellos, es cierto, manifestaciones de ese «arte sin

época» que, como la estatuaria egipcia, griega o medieval, o la pintura de Giotto, el Greco o Van Gogh, goza de vigencia permanente; pero fueron insignes en su medio y en su tiempo; dieron un paso adelante y echaron los fundamentos de nuestra pintura contemporánea y de lo que será el arte colombiano del futuro. En cierta forma, esta tendencia «moderna» de la pintura nacional sintetiza todas las épocas anteriores; la mística encuentra un inspirado intérprete en el padre Santiago Páramo; el retrato alcanza inigualada perfección en los lienzos de Epifanio Garay y Ricardo Acevedo Bernal; Andrés de Santa María se enfrenta a los problemas del impresionismo y los resuelve valiente y acertadamente; y más tarde Roberto Pizano, Francisco A. Cano, Ricardo Borrero, y otros muchos dejarán muestras excelentes de sus dotes, mientras el lápiz prodigioso de Ricardo Rendón y Alberto Arango Uribe anotará la más alta cifra de la caricatura americana. Pero a pesar de tan relevantes méritos no podemos afirmar que nuestros pintores «modernos» hayan producido una pintura colombiana; apropiándonos la sagaz distinción que para la literatura hace Luis Alberto Sánchez, debemos decir que aquella fue apenas «pintura de Colombia»; todavía era necesario acudir a lo ajeno, buscar en otros climas la inspiración y las orientaciones; nuestros «modernos» fueron pintores universales que trabajaron en Colombia, pero su obra, si bien se conjugó con la inquietud del mundo, no representa ni traduce nada genuinamente colombiano; Garay, Santa María, Páramo o Acevedo Bernal son voces pictóricas que encuentran su equivalente literario en la

poesía de Silva y de Valencia; altísimos valores que innovaron, que bebieron en fuentes nuevas, que enrumbaron por las corrientes de su época, pero para quienes nada significó la tierra propia ni la propia tradición.

Dos fueron las rutas seguidas fielmente por los que hemos llamado los pintores modernos de Colombia: la señalada por Francia, principalmente, y, con menos intensidad, la española. En el arte del siglo XIX Francia se impone «por la amplitud, la fuerza expresiva, la riqueza en personalidades grandiosas, la irradiación hacia afuera»; París —nueva Atenas— es el centro espiritual del mundo; hacia allá convergen todas las inquietudes y de allí parten todas las innovaciones; bastaría mencionar unos cuantos nombres para comprobar el grado de madurez y vigor alcanzado por la pintura francesa: David, Ingres, Corot, Delacroix, Daumier, Millet, Manet, Monet, Puvis de Chavannes, Degas, Cézanne, Renoir irradian una luz cenital sobre todo el universo del arte; y en París realizan plenamente su vocación y reciben su consagración definitiva Whistler y Van Gogh, Sisley, Picasso y Modigliani.

Hacia Francia viajan nuestros artistas y es en las academias parisienses donde se maduran y purifican; Garay, Acevedo Bernal y sobre todo Andrés de Santa María son los portadores de este mensaje del arte europeo cuya influencia va haciéndose menos intensa a medida que avanza el nuevo siglo, hasta desaparecer casi completamente en los últimos años.

La lección de España fue menos vigorosa, aunque más directa, pues la recibió nuestra propia Escuela de Bellas

Artes en las enseñanzas de dos distinguidos pintores españoles, Luis de Llanos y Enrique Recio y Gil. Luis de Llanos vino a Colombia como secretario de la Legación Española, y por los años de 1894 se encargó de la clase de paisaje; influyó notablemente en la formación artística de los jóvenes que por entonces se iniciaban en las faenas pictóricas. Con justicia puede considerársele como uno de los creadores del paisaje nacional, que en el curso del siglo XIX tuvo sólo un valor documental y simplemente anecdótico, excepción hecha del meritorio esfuerzo de los pintores de la Comisión Corográfica. Por insinuación suya el Gobierno nacional contrató los servicios de Enrique Recio y Gil, madrileño, que había estudiado bajo la dirección de Francisco Jover Casanova y Manuel Ojeda, y obtenido diversos premios en su patria. Recio y Gil fue un artista vigoroso que supo llevar al espíritu de sus alumnos algo de lo mucho y excelente que España significaba como tierra de grandes pintores; maestro cariñoso y compañero inmejorable dejó en Colombia un recuerdo perdurable, y señalando, además, una nueva orientación, opuesta a la francesa predominante, aunque mucho menos intensa y significativa.

Uno de los primeros pintores que supieron de las nuevas inquietudes modernistas y asimilaron las tendencias españolas fue Pantaleón Mendoza, bogotano, de notables dotes y trágica existencia cortada en plena madurez intelectual por la demencia. Discípulo de Urdaneta y de Gutiérrez, Mendoza dirigió más tarde la Academia Vásquez, como se llamó la sección de pintura de la recién fundada Escuela de Bellas Artes. Premiado en la exposición de 1874 y admirado

por sus retratos y sus cuadros de costumbres, fue enviado a España como adjunto a la Legación de Colombia, el año de 1883; copió entonces a los grandes maestros peninsulares de que dejó muestras tan acertadas como la *Fragua de Vulcano*, de Velázquez, que exhibió en la exposición de 1886; en este mismo certamen presentó algunas obras de género unánimemente apreciadas como la *Plaza antigua de mercado* que hace pensar en los holandeses. Pero fue en el retrato donde Mendoza realizó su más meritoria y valiosa producción. Alejado ya del primitivismo e ingenuidad característicos del siglo XIX, entra de lleno en la escuela realista española, sin caer en un objetivismo elemental, buscando no una copia sino una interpretación psicológica de los personajes. Sus retratos de doña Tulia Suárez de Umaña (propiedad del doctor Carlos Vargas) y de doña Catalina Mendoza (propiedad de don Andrés Sandino), entre otros muchos, colocan a Pantaleón Mendoza entre los antecesores inmediatos de Epifanio Garay y lo acreditan como uno de los renovadores del retrato nacional.

Las enseñanzas del mexicano Felipe S. Gutiérrez, de cuya apostólica labor dimos cuenta en anterior capítulo, se reflejaron especialmente sobre la obra de algunos pintores colombianos a quienes llevó consigo a México. Figura entre ellos Salvador Moreno, quien llegó a Bogotá procedente de Cúcuta, su ciudad natal, en el año de 1892, y se matriculó en la Escuela de Bellas Artes. Por recomendación de don Rafael Pombo, que pronto advirtió sus capacidades, fue cariñosamente acogido por Gutiérrez, que lo presentó en la Academia de San Carlos, de la capital mexicana;

de allí pasó a París, y continuó sus estudios en la célebre Academia Julien, donde obtuvo un primer premio en el concurso de 1896; de aquella época se conserva un *Viejo de espaldas* (Museo de Bellas Artes) de esmerada factura, y su *Carmencita la sevillana*, expuesto en el Salón de París de 1898. Muy limitada fue la producción posterior, pues poco después de su regreso a Colombia perdió la razón.

El más distinguido de los discípulos de Gutiérrez fue Federico Rodríguez, de obra y biografía poco menos que incógnitas, que supo emanciparse del exclusivo naturalismo del mexicano, dando aplicación a aquella definición del arte tan socorrida al finalizar el siglo XIX y considerada entonces como una sabia fórmula estética: «Sobre el cuerpo desnudo de la verdad el velo inconsútil de la fantasía». Nació Federico Rodríguez en Zipaquirá, en las últimas décadas del siglo pasado; muy joven vino a Bogotá donde lo encontramos como discípulo de Pedro Carlos Manrique y de Felipe Santiago Gutiérrez en la Academia Gutiérrez y en la Escuela de Bellas Artes. Con Gutiérrez marchó a México en 1894 y permaneció cuatro años en la Academia de San Carlos; en 1897 recibió el primer premio en el concurso organizado por la Academia, con su cuadro *Edipo y Antígona*, muy celebrado por la crítica de entonces; pintó después un retrato del general Porfirio Díaz, que mereció la distinción de ser colocado en el Ministerio de Instrucción Pública de la capital mexicana, y al cual se refiere elogiosamente don Miguel Antonio Caro en artículo aparecido en *El Correo Nacional*; parece que de México pasó Rodríguez a París y regresó a Colombia

en 1907; se pierde entonces el itinerario de su vida, sabiéndose que trabajó por algún tiempo en su ciudad natal y en Tunja; desempeñó algunas cátedras de dibujo en colegios menores, y murió bien entrado ya el siglo. Casi toda la producción pictórica de Rodríguez quedó fuera de Colombia y fue en el exterior donde recibió opiniones consagradoras; de Juan de Dios Peza son estas palabras: «Desde luego advertí en Rodríguez eso que no se describe ni se palpa: la aureola, el mérito, la claridad de un talento velado por espontánea y natural modestia»; y refiriéndose a sus cuadros, agrega: «Tiene acuarelas hermosas y bocetos de cuadros que son creaciones originales. Entre ellas figuran *Abandonada*, *¿Es ella?*, *Bolívar en el destierro* y *Ricaurte*, de gran mérito, pero ninguno tiene la originalidad, el vigor y la belleza del que se intitula *La duda*; aparece Martín Lutero con el semblante contraído turbado por todas las agitaciones interiores que sacuden su espíritu».

▪ UN PINTOR MÍSTICO: EL PADRE SANTIAGO PÁRAMO

La múltiple y espléndida temática religiosa que tan fecundamente nutrió nuestra pintura colonial sufrió en el curso del siglo XIX un desplazamiento completo, para ser reemplazada por nuevos motivos, menos nobles quizá, pero más cercanos a la comprensión del hombre de aquellos días; la mística no tuvo durante la era republicana manifestación

alguna de significado estético ni en el campo de la literatura ni en el de las artes plásticas; nuestro tormentoso siglo XIX, que no fue propiamente el siglo de las luces, difícilmente podía constituir ambiente adecuado a la aparición de un espíritu místico que supiera traducir en líneas, estrofas, colores o notas, una íntima inquietud sobrenatural.

Sin embargo, era demasiado vigorosa la tradición y muy honda la huella que dejaran cuatro siglos de influencia cristiana y católica, para que aquellos principios y aquella fe que sostuvieron la vida de nuestros padres no encontrarán al fin un cauce artístico por donde surgir, renovadas y ennoblecidas, a la superficie. Es en la modesta persona de un miembro eminente de la Compañía de Jesús, el padre Santiago Páramo, en quien este soterrado afán de espiritualidad halla su más inspirado intérprete. Nacido en Bogotá en el año de 1841, Santiago Páramo inicia sus estudios en el Seminario de los Jesuitas, y los continúa en otro establecimiento docente, hasta lograr en 1859 ser recibido como novicio en la orden ignaciana; dos años más tarde debe abandonar el país, con sus compañeros de religión, desterrado por orden del general Mosquera, para no regresar a su patria hasta el año de 1884; transcurren sus años de exilio en varios países centroamericanos, Guatemala, Nicaragua, Costa Rica, donde sufre nuevas persecuciones, se dedica al estudio de las ciencias teológicas y de la pintura, la escultura y la arquitectura, para las cuales mostró prematura y decidida vocación. En 1871 recibe las sagradas órdenes de manos del arzobispo de Guatemala, y desde entonces se consagra por completo a sus tareas eclesiásticas:

esta intensa labor —escribe su biógrafo don Miguel Aguilera—, y la designación que se hizo en el padre Páramo para desempeñar una de las cátedras de Teología dogmática, obligaron al recién ordenado a consagrar la mayor parte de su tiempo al estudio y consulta de los más celebrados expositores de la ciencia, hasta alcanzar una sutil versación en las espinosas y controvertidas cuestiones de la exégesis moral, llegando a causar asombro a sus compañeros y discípulos.

Escasas fueron las oportunidades que tuvo el padre Páramo de dar a sus aficiones artísticas una base académica y de orientar adecuadamente sus estudios pictóricos; apenas si pudo recibir en Guatemala algunas lecciones del escenógrafo italiano Toglietti y de consultar los pocos manuales que sobre pintura y escultura guardaba la biblioteca de los padres jesuitas; debió ser, pues, maestro de sí mismo, y este autodidactismo, como bien lo anota el padre Eduardo Ospina, a quien debemos un excelente y minucioso análisis crítico del pintor, se reflejó desfavorablemente en su obra; sobre ella pesaron igualmente otras circunstancias poco propicias, como el desconocimiento de los grandes maestros de quienes sólo conoció modestos grabados, y la «dependencia de motivos impuestos» que restan originalidad a su producción; pero era tan fuerte su vocación de artista y tan honda y firme su comprensión de la belleza, que a pesar de estos obstáculos logró realizar una obra perdurable, de aquilatada calidad estética, que presenta, además, la virtud incomparable de constituir un regreso a los variados y nunca envejecidos temas de la iconografía sagrada.

Nada conocemos de la obra artística que el padre Páramo adelantara en los días de su destierro; noticias quedan, sin embargo, y muy encomiásticas, de los diversos trabajos realizados en varias ciudades de Nicaragua y Costa Rica; se recuerdan sus ensayos de escultura y sus notables aciertos arquitectónicos, así como, entre su vasta producción pictórica, suelen ponderarse sus composiciones decorativas que acreditan sus dotes de escenógrafo y un *San Ignacio de Loyola*, de la iglesia de San Nicolás en Cartago, «uno de los triunfos francos e indiscutibles de la pintura hagiográfica, por la unción religiosa que la anima, por la expresión personal lograda en él y por la vital técnica de su colorido». Dos años después de su regreso a Colombia tuvo el padre Páramo su primer triunfo con el diploma que obtuviera en la exposición de 1886 por su exquisita *Virgen de Belén*.

Desde su llegada al país hasta el año de su muerte (1915) vivió el padre Páramo la virtuosa existencia de un ejemplar ministro de Dios, consagrado por entero a sus labores religiosas que alternaba con el cultivo intenso de la pintura; recibió el primer premio de dibujo en la Exposición de 1887 y dos años más tarde fue llamado a regentar la cátedra de Pintura en la Escuela de Bellas Artes; entre 1896 y 1898 lleva a cabo la más importante de sus obras, la capilla de San José en la iglesia de San Ignacio, justamente considerada por el padre Ospina como la unidad pictórica tal vez más monumental que existe en Colombia. Sorprende el conjunto de esta preciosa capilla por su unidad, su gracia, la armonía de su composición, la multiplicidad

de los motivos tan fielmente interpretados y los toques verdaderamente geniales que se descubren en muchas de las composiciones; sobresale entre estas *El fin del mundo*, que une al discreto realismo la ideal concepción del terrífico momento; *Los santos de la Compañía de Jesús*, aparte de su esmerada estructura inspirada en *La disputa del sacramento*, de Rafael, presenta admirables estudios de fisonomías que hacen deplorar que nuestro artista no hubiese ensayado el retrato; deliciosos en su gracia decorativa y en su escrupuloso dibujo y colorido son los medallones de las pechinas, que representan cuatro momentos bíblicos de José, hijo de Jacob, así como las varias escenas de la vida de San José. Es en la capilla de San José donde aparece el artista en toda su significación estética y espiritual; allí donde podemos saber de su honradez como dibujante, de su minuciosidad como compositor y de sus dotes eximias de colorista; también nos enseña esta capilla cuáles fueron los modelos seguidos por el padre Páramo y cuáles los maestros que guiaron sus pinceles; en el erudito estudio del padre Eduardo Ospina, ya mencionado, se analizan estos diversos aspectos y se ponen de manifiesto las afinidades de composición, y se descubre la influencia inmediata de Rafael, Luca Giordano y Velázquez, entre otros. Refiriéndose al evidente parentesco de composición entre *Los santos de la Compañía* y *La disputa del sacramento*, dice el ilustrado jesuita:

La feliz y grandiosa composición del pintor de Urbino se refleja en el conjunto y en las partes de la obra bogotana y le comunica mucho de su propia belleza. Pero realmente, para llevar a término una transformación de

elementos particulares sobre un mismo plano constructivo, con una elaboración tan personal, tan activa y tan armoniosa, se necesita un talento artístico y una habilidad técnica como para una creación original.



Guerra Civil de 1876-Dibujo
Alberto Urdaneta



Epifanio Garay
Autorretrato
Carboncillo, 1895

Muchas otras obras del padre Páramo (conservadas en la iglesia de San Ignacio, en el Museo Páramo del Colegio de San Bartolomé de los padres jesuitas y en colecciones particulares) ponderan las altas capacidades del pintor y proclaman su claro talento y la raigambre tan honda y tan sinceramente religiosa de su inspiración; allí están, entre otros muchos lienzos: su *Inmaculada* (Colegio de San Bartolomé), que recuerda la gracia inefable de las Vírgenes de Murillo; *El Nacimiento* (San Ignacio) de tan acertada luminosidad; *El evangelista San Mateo* (pechinas

de la Catedral), sus crucifijos, y el llamado *Retrato de Jesucristo*; todos ellos nos hablan elocuentemente del sentido moderno que de la pintura tenía el padre Santiago Páramo y de cómo, dentro de su peculiar concepción de la belleza, supo representar su mundo y su tiempo, «pues la nota colonial más característica, la religiosidad, no la encontró en el arte ambiente sino en lo más hondo de sí mismo».



Epifanio Garay y Caicedo
Chocolate, pan y queso
Óleo sobre madera
1903
Museo Nacional de Colombia

▪ EPIFANIO GARAY,
RETRATISTA MÁXIMO

Confluyeron en la sugestiva personalidad de Epifanio Garay dotes múltiples y se acrisolaron en él las innatas capacidades que nuestra raza indoespañola ha manifestado para el cultivo de las bellas artes; su hermosa voz de bajo que aplaudirían cultos públicos europeos y americanos, su prodigiosa facilidad de dibujante, su vigoroso sentido del color y hasta su misma apuestísima figura corporal hacen de Garay uno de aquellos espíritus privilegiados en quienes la naturaleza se complace en depositar los más variados dones. Era, según el testimonio de uno de sus discípulos,

de buena presencia, de escogida y amena verbosidad, simpático en sus modales, de inteligencia clara y muy convencido de su saber, conocedor de su arte, hábil y diestro, dibujante correcto aunque duro; de colorido algunas veces exagerado, quizás falso, con intento de agradar tal vez, observador sagaz del carácter íntimo de sus modelos más que del aire que les rodeaba.

Nació Epifanio Garay en Bogotá el 9 de enero de 1849 en el modesto hogar de aquel meritorio artista, Narciso Garay, señalado ya como retratista y como el primero que dio entre nosotros categoría estética a los trabajos de ebanistería. Adelantó sus estudios de humanidades en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, al mismo tiempo que se iniciaba en las labores pictóricas al lado de su padre, y recibía lecciones complementarias de don José Manuel

Groot. Las compañías italianas que de vez en cuando llegaban a la capital dieron oportunidad a Garay de lucir su excepcional disposición para el canto, y así lo vemos desempeñando airoosamente su papel en representación de óperas y zarzuelas como la famosa *Florinda* que compusiera el maestro Ponce de León sobre letra de don Rafael Pombo. Después de obtener un primer premio en la exposición bogotana de 1873 marchó a los Estados Unidos y se matriculó en la Academia Musical de Nueva York, donde conquistó nuevos triunfos; la muerte de su padre lo hizo regresar a Colombia, y vencedor en reñido concurso abierto por el Gobierno nacional, en 1882 fue pensionado en Europa, e ingresó en la Academia Julien de París, de tan honda influencia en la formación de los artistas de fines del siglo pasado. Bajo la dirección de Bouguereau y de Ferrier adelantó sus estudios de pintura; realizó progresos enormes, hasta el punto de obtener un sonado premio en compañía del gran maestro sueco Anders L. Zorn y de la rusa María Baskirtseff. Obras suyas ejecutadas en la Academia fueron expuestas en diversas exposiciones parisienses y merecieron encendidos elogios de la crítica. Privado de la pensión oficial a causa de la revolución de 1885, Garay se vio obligado a ganarse la vida con su voz cantando en diversos teatros europeos y ejecutando copias de grandes maestros, con lo que pudo viajar por Inglaterra e Italia, visitar los museos y estudiar detenidamente las obras cumbres del arte universal. De regreso a Colombia se entregó por algún tiempo a negocios de ganadería, un poco decepcionado quizá por la incomprensión y falta de interés con que

era acogida en su propio país su obra artística; fracasó en la empresa y de nuevo se dedicó a la pintura, cultivando especialmente el retrato; a principios de 1894 ocupó transitoriamente el cargo de director de la Escuela de Bellas Artes, y fue nombrado en forma definitiva en 1898; en este instituto adelanta una fecunda y renovadora labor, desgraciadamente interrumpida por la clausura de la escuela a raíz de la revolución de 1899. Cuatro años más tarde, el 8 de septiembre de 1903 y aún en plena madurez intelectual, murió el insigne artista en la población de Villeta.

Pertenece estéticamente Epifanio Garay a la última generación de los neoclásicos, adoradores de aquella perfección formal que enaltecía al Renacimiento, pero privados del vigor formidable y de la suprema genialidad que guió los pinceles de los grandes maestros italianos; logra, no obstante, superar la etapa de formalismo, frialdad y objetivismo absoluto que esterilizó tan valiosos talentos en el curso del siglo XIX, y supo comunicar a sus obras vida y belleza, fuego interior, elegancia, gracia y energía. Conocedor del cuerpo humano nos deja en *La mujer del levita Efraím* (Museo de Bellas Artes) la única academia memorable de la pintura colombiana del pasado siglo, que a pesar de su carácter demasiado patético y teatral encierra positivos valores plásticos; muy elogiado por la crítica fue su cuadro *Recreación*, en que aparece una joven madre con su pequeño hijo en el regazo entreteniéndole con el ruido de las llaves; esta escena íntima, tan del gusto de la época, está ejecutada con gracia exquisita, amable entonación y hondo sentimiento; numerosos dibujos dejó Garay en

que campean su habilidad y destreza sumas; sus cabezas de estudio tienen «una simplicidad de factura tan grande, que pasma ver cómo en tan poco trabajo aparente pueda encontrarse tanta vida, tanta verdad y tanta belleza».

Pocas imágenes religiosas pintó Garay y no fue, ciertamente, muy afortunado en ellas; quizá lo mejor que nos dejó en este género fue su *Santa Margarita María de Alacoque*, que guarda la iglesia de San Ignacio; no era él, propiamente, un pintor místico, ni siquiera religioso; no sentía como el padre Páramo o Acevedo Bernal, sus contemporáneos, el ímpetu espiritual y el ardor místico; más bien fue un pintor pagano que llegó a entender todo el sentido y la belleza del cuerpo y también la inquietante incógnita de la mente, pero que no penetró muy hondamente los secretos del alma ni mucho menos sintió el fervor religioso. Su *San Juan Evangelista* que decora una de las pechinas de la catedral bogotana tiene fuerza, movimiento e inspiración, pero es inferior a los otros evangelistas pintados por Páramo, Acevedo Bernal y Moros.

En lo que sí alcanza Garay el más alto puesto entre todos los pintores colombianos es en el retrato, del que dejó ejemplares prodigiosos que no desmerecerían en parangón con las grandes obras del género ejecutadas en Europa en aquella época; Garay fue no sólo un habilísimo técnico que conocía a la perfección su oficio, sino un intérprete fiel, sagaz y fino del espíritu de los personajes que retrató; hombre de mundo, espiritualmente enriquecido en sus viajes, y poseedor, además, de una intuición prodigiosa, sabía captar con sobra de perspicacia las íntimas corrientes

emocionales de sus modelos y penetrar hasta el fondo en todos los pliegues de su espíritu; ¿no es acaso su retrato de Rafael Núñez una cabal interpretación de la personalidad proteica, desconcertante y atormentada del gran regenerador? Y sus retratos de don Carlos Holguín, de Luis A. Robles, de Jesús Casas Castañeda, de don Manuel Antonio Sanclemente, de don Manuel José Pardo, ¿no están pregonando elocuentemente, en sus diversas y aun opuestas visiones, la capacidad múltiple del artista? No todos los retratos de Garay son, sin embargo, acabadas realizaciones pictóricas; entre su obra numerosa se advierten fallas y deficiencias debidas a la improvisación en ocasiones y no pocas veces al deseo de agradar a los clientes; con razón escribe el maestro Francisco A. Cano aludiendo al regreso de Garay:

«Mas vino a Colombia, en donde, para dar gusto a su parroquia, fue degenerando su estilo, haciendo más pintura que obra de arte, cansando con el detalle y con un resobado en la ejecución, que no aparejan con la precisión de líneas que jamás abandonó, con el buen gusto en la disposición de sus retratos y con la expresión de alma que dejó impresa en las fisonomías que trasladó a la tela».

Y más adelante agrega:

«Esa horrible lucha que se libra cuando hemos de hacer un retrato de “pie forzado”, interpretando el papel albuminado, fue tal vez lo que llevó a Garay a exagerar su defecto más grande como pintor, la falta de aire: la mayor parte de sus pinturas que son siempre de sorprendente

relieve, dan la impresión de figuras estampadas en metal, es decir, que aunque el fondo se aleje por el valor, por el colorido y por líneas de fuga, o por todos los recursos del pintor, sus retratos no dan la idea de solidez que se exige a una pintura; no hay el sentimiento de aquello que no se ve; más allá del modelo, detrás de un objeto, no queda sino el vacío, la nada, un hueco».

Frente a la fuerza que caracteriza sus retratos masculinos, encontramos la gracia y la exquisitez de sus encantadores retratos femeninos, en los que Garay se realiza plenamente como creador de belleza; el de doña María Santamaría de Mancini, por ejemplo, el de doña Isabel Gaviria de Restrepo o el de doña Teresa Ponce de Tanco, para sólo citar tres lienzos excepcionales dentro de una producción excepcional, colocan a Garay entre los mejores retratistas hispanoamericanos de todos los tiempos; refiriéndose a estos cuadros dice el ya citado maestro Cano:

Y no se crea que se ha valido de coloraciones extravagantes con el objeto de alucinar o sorprender inexpertos. No; un vestido negro, de seda; una capa de la cual no se ve sino las pieles blancas del forro, y un fondo de cortina amarillo viejo que forma como un nimbo de gloria a la belleza y juventud de la modelo. Nada de tretas de oficio, nada, sino la pura y honrada brocha en manos de un dueño experto, con íntegra conciencia de su saber.

▪ EL MAESTRO RICARDO ACEVEDO BERNAL

Con razón se ha apuntado que frente a la fuerza y al vigor característicos de la obra de Garay, se encuentra la suave idealidad, la gracia y la elegancia que supo llevar a sus telas Ricardo Acevedo Bernal; difícil es, ciertamente, separar las vidas y las obras de estos dos insignes maestros de la pintura colombiana, a pesar de las profundas diferencias que advertimos, así en sus biografías como en su producción artística.

Nace Ricardo Acevedo Bernal en Bogotá el 4 de mayo de 1867; adelanta sus estudios en el Colegio de San Bartolomé, donde recibe las primeras lecciones de dibujo y pintura del padre Santiago Páramo; poco después debía encontrar el auténtico camino de su vocación al lado del malogrado Pantaleón Mendoza, que lo inicia en todos los secretos de su arte; escuelas y academias de los Estados Unidos y Europa completarían luego su formación y desarrollarían plenamente su vocación artística. En un primer viaje al exterior tiene la oportunidad de trabajar al lado del pintor sueco Norhmann en Nueva York, y de conocer las nuevas corrientes de la pintura moderna; de regreso a Bogotá ejecuta algunas obras que le abren ancho camino y auguran una brillantísima carrera; ya en 1901, cuando Acevedo contaba tan sólo 33 años, Guillermo Valencia hacía su elogio consagratorio en la *Revista Ilustrada*, encomiando las calidades de su *Bautismo de Cristo* y de su *Virgen del Carmen*.

Original en la elección de temas —escribía el poeta—, discreto en la colocación de figuras, dotado de la singularísima propiedad de asimilarse los ambientes, la obra de Acevedo, si no muy extensa por causas de edad y otras de medio, es selecta. Acevedo es casi un adivino y el mayor ejemplo de que la perfección en la técnica es sólo una circunstancia favorable, pero no un principio fundamental en el hombre de genio.

Nuevamente las más renombradas academias internacionales lo cuentan entre sus discípulos; en París recibe lecciones de Léon Bonnat y de Robert Fleury, dos de los más notables maestros de la Academia Julien; igualmente tiene la fortuna de trabajar en los talleres de Jean Paul Laurens y en el de Joaquín Sorolla, en Asís. Detenidas e inteligentes visitas a los museos de Italia y Francia, España e Inglaterra, le darían una visión panorámica de la gran pintura universal y le enseñarían a rehuir los caminos fáciles y a enfrentarse valerosamente con los difíciles y permanentes problemas del dibujo, de la luz y del color. Como maestro consagrado regresa a su patria, que infortunadamente no supo hasta muchos años más tarde apreciar en todo su valor las capacidades de Acevedo y aprovechar plenamente sus espléndidas dotes de artista y de maestro. En 1902 fue llamado a la dirección de la Escuela de Bellas Artes en compañía de Ricardo Moros; años más tarde debía volver a la escuela que dirigió desde 1911 hasta 1918.

Por fin, en el año de 1928, el Gobierno y la sociedad rinden un justo homenaje al pintor, que es solemnemente coronado en Bogotá; marcha nuevamente a Europa donde

trabaja con todo el ardor y el entusiasmo que manifestara en sus años juveniles, hasta el día de su muerte, ocurrida en Roma en el año de 1930.

Numerosa y varia, así en los temas elegidos como en su valor pictórico y su significación estética, es la obra del maestro Acevedo Bernal; todos los géneros tuvieron en él un inspirado intérprete, desde el costumbrismo que cultivara en la iniciación de su carrera, hasta la gran pintura religiosa con que ornamentó numerosos templos colombianos. En el retrato dejó también ejemplares magníficos que al lado de los de Garay constituyen lo más precioso de la pintura nacional del siglo pasado. Hemos mencionado ya su *Bautismo de Cristo* (sacristía de la Catedral) cuya originalidad, justeza en la ejecución y encanto de líneas y colores encareciera Pedro Carlos Manrique en memorable artículo, y su *Triunfo de la Virgen del Carmen*, de tan amables tintes, tan cuidado dibujo y tan encumbrada inspiración religiosa; el *San Marcos*, que decora las pechinas de la Catedral, «la obra de Acevedo que marcó de modo definitivo el valor de su talento», es una de las más grandiosas realizaciones de nuestra pintura religiosa, a pesar del «león de muñequero que más que un pretendido símbolo fue un desfallecimiento de la inspiración del artista».

Otros muchos lienzos de carácter religioso acreditan el pincel de Acevedo; sin embargo, no fue él en estricto sentido un pintor místico; como Garay, aunque con menos intensidad tal vez, sintió el extraño fuego del paganismo, aunque supo, como cristiano auténtico, entender la belleza imponderable de los misterios religiosos.

Si bien en las obras mencionadas alcanzó Acevedo éxitos innegables, en otras del mismo género apenas si logró producciones medianas; tal la serie de estampas sobre la vida de San Francisco de Paula que decoran el templo de San Antonio, severamente criticadas por el maestro Cano en estos términos:

Son estas pinturas obra de la facilidad desconcertante, de la espontaneidad en la inspiración de sus asuntos, de la facundia inagotable de su creación; pero qué falta de estudio en los dibujos, qué pobreza de interés por un trabajo exhibido a la vista de incontables visitantes. Parece a veces que careciera de toda ambición de gloria o que las dificultades económicas lo obligaran a producirse con tal desgreño, o que algún otro sentimiento de difícil explicación lo mantuviera constreñido a quedar tan poco él mismo, él todo, en alguna de estas obras, aunque a pesar de ello, hay que reconocer que esas pinturas —más bien esbozos— se imponen fuertemente al sentimiento del observador por un sello genial que obliga a lamentar con grito despechado a sus amigos no encontrar el encanto de la factura que de sobra, intelectualmente, era capaz de concebir.

Gozó Acevedo de una peligrosa facilidad que en no pocas ocasiones perturbó su obra, ahorrándole esfuerzos que lo hubieran conducido, más lenta pero más eficientemente, a la perfección; el mismo Cano nos dice:

Por conversaciones con Acevedo sé de él que tenía verdadera pasión por la facilidad; y como esa facultad la había desarrollado enormemente, abusaba de ella. Me

consta que prefería lo fácil a lo perfecto; por supuesto que perseguía esto con aquello, pero no es dado no equivocarse, y el advertir el error debe obligarnos a corregir, y él no cambiaba casi jamás lo que había logrado con su habitual ingénita facundia.

El género en que Acevedo, como Garay, lograra más duraderos triunfos fue el retrato; allí campean espléndidamente la gracia y la elegancia, el encanto, la sobriedad que alcanza altura insospechada en ciertos pasteles exquisitamente tratados como el retrato de su primera esposa doña Blanca Tenorio y el de una de sus hijas; retratos preciosos, así por la armoniosa composición y la riqueza cromática, como por la intención psicológica, son los del padre Almansa, doña Sofía Holguín de Koppel, doña Elisa Restrepo de Pizano, el doctor Carlos Umaña y el autorretrato del pintor, entre muchos otros. *La familia del artista* encierra todas las calidades pictóricas y al mismo tiempo toda la emoción y la ternura del padre y del esposo.

Corresponde a Acevedo Bernal la gloria de haber ejecutado una de las más sagaces interpretaciones del Libertador; el Bolívar de Acevedo quizá no responda tan justamente a la realidad física como algunos de los de Espinosa, por ejemplo, pero contiene en todo su vigor el carácter, el espíritu y la personalidad desconcertante del héroe.

«Maestro» es el título que con justicia puede darse a Ricardo Acevedo Bernal, no tanto por su tarea didáctica, corta pero fecunda, sino por el dominio que alcanzara en el desempeño de su oficio, por la huella que dejara en los anales de la pintura nacional como artista íntegro y como

amador desinteresado de la belleza, cualidades que hoy continúan en el fino espíritu y la delicada personalidad de sus hijas.

▪ ANDRÉS DE SANTA MARÍA O EL IMPRESIONISMO

El espíritu francés que con tan crecido vigor penetró en todas las esferas del arte hispanoamericano de fines del siglo XIX y principios del XX encuentra en la figura de don Andrés de Santa María uno de sus más destacados representantes; porque este bogotano ilustre, que tan hondamente captó las corrientes modernas de la pintura europea, es el más universal de los artistas colombianos. En sus telas se advierte no solamente la influencia de una escuela determinada o de algún maestro de sobresaliente personalidad, sino la huella profunda de toda una época y de una nueva concepción del arte.

Por su misma formación estética, por el medio en que le tocó desarrollarse y por las corrientes diversas que confluyeron en su obra, Andrés de Santa María es el menos colombiano de todos nuestros artistas; ni su sensibilidad, ni su técnica, ni sus motivos, ni la orientación general de su obra acusan la menor sombra de colombianismo. La europeización total que sufrió don Andrés de Santa María tiene abundantes explicaciones. Nacido en Bogotá en 1860, es llevado a Inglaterra a los dos años de edad, y

pasa luego a Francia, donde adelanta todos sus estudios. A los veintidós años se matricula en la Escuela de Bellas Artes y cuenta entre sus profesores a Fernando Humbert y a Enrique Gervex; tiene la fortuna de estudiar al lado de Ignacio Zuloaga, Santiago Rusiñol y el príncipe Eugenio de Suecia.

En el año de 1893 regresa a su patria y el Gobierno lo nombra director de la Escuela de Bellas Artes, a cuyo frente permanece durante siete años llevando a cabo una encomiable labor y ejerciendo una muy notable influencia en la formación de los artistas jóvenes de entonces. Después de presentar sus cuadros en varias exposiciones, con muy poco éxito, por cierto, regresa desilusionado del medio a Europa y se instala definitivamente en Bruselas, donde continúa trabajando hasta su muerte ocurrida en el año de 1945.

La exposición inaugurada en Bogotá en 1904 señala un momento de singular importancia en la vida de Santa María; en ella se mostró el artista tal como era, sincero, inspirado, renovador y —para el espíritu rutinario y tradicionalista de los bogotanos— profundamente revolucionario. En sus telas, que muy pocos entendían y menos aún apreciaban, se descubría una nueva técnica, se planteaban desconocidos problemas pictóricos que nadie hasta entonces había sospechado entre nosotros. Era el impresionismo que, después de haber dado un vuelco a la pintura europea y conseguido tantos partidarios como detractores, llegaba por primera vez a Bogotá.

Aquella exposición fue para Santa María lo que el *Salon des Refusés* para los padres de la nueva corriente

artística a cuya cabeza estaba la figura nunca bastante admirada de Édouard Manet. Podemos asegurar, sin pecar de exagerados, que no pasaron de una docena las personas que en la capital comprendieron todo el valor y la trascendencia de la obra de Santa María. Una de esas personas, el maestro Sanín Cano, en juicioso y concienzudo estudio crítico, puso de manifiesto el aporte valiosísimo que para la historia artística nacional suponía la producción del pintor bogotano. Pero ¿qué era el impresionismo, cuáles sus postulados fundamentales, sus esenciales características, sus objetivos inmediatos?

Difícil es en verdad, en unas pocas líneas, dar una idea, por somera que sea, de una de las más discutidas corrientes de la historia de la pintura. Ante todo, ella señala, como casi todos los movimientos de alguna importancia, una reacción. El más frío academismo imperaba en la pintura francesa. David e Ingres eran los maestros supremos. David había inaugurado en Francia ese estilo neoclásico, patético y declamatorio que, tratando de imitar la sencillez majestuosa de los griegos, no había producido más que un arte afectado y relamido, de grandes efectos teatrales y ayuno de toda la severa austeridad de su inmediato inspirador. Ingres evolucionó hacia el romanticismo sin lograr emanciparse por completo de la influencia de su maestro, si bien lo mejor de su obra está inspirado en su inmortal mentor espiritual, Rafael de Urbino.

Para los neoclásicos el dibujo era lo fundamental en el arte: fuera de él todo era secundario y accesorio. Los impresionistas, aunque no buscaron premeditadamente

contradecir a sus antecesores, prescindieron casi absolutamente del dibujo. Para ellos había algo más alto, más trascendental en el arte y en la vida; algo que daba su razón de ser a todas las cosas, lo que las animaba y hacía que pudiéramos distinguirlas de lo irreal, de lo que sólo existía en nuestra mente: la luz. Y la luz descompuesta a través de un prisma creaba el color. Comenzaron entonces su gigantesca tarea de análisis de los colores, de su distribución en la naturaleza y en la obra de arte.

Para los neoclásicos el color era un medio, para los impresionistas un fin. Pero no era un fin solamente: era también y principalmente un problema que a toda costa había que resolver. Para buscar su solución pintaban preferentemente ante la naturaleza, a *plein air*; era esta la única manera de sorprender los cambios incomprensibles de la luz en los distintos momentos y estados atmosféricos.

Además, no pintaban sino lo que veían, lo que aparecía ante sus ojos, viniendo a convertirse así en unos positivistas estéticos que negaban, o por lo menos dudaban, de cuanto no percibieran sus sentidos. Y como cada uno pintaba lo que creía ver, había en su arte más de su propia alma que del mundo exterior y, a fuerza de un realismo exagerado, llegaban fatalmente a un lirismo pictórico insospechado hasta entonces. Los neoclásicos y románticos veían en las cosas conjuntos inseparables, cuya fuerte cohesión no permitía el análisis; por el contrario, los impresionistas detallan, analizan, desmenuzan, por así decirlo, los objetos, y no ven en ellos un *todo* sino una reunión de *partes*. Los colores, no mezclados sino yuxtapuestos, animan,

vivifican y delimitan las cosas; al revés de lo que sostenían sus antagonistas, afirmaban que no es la línea la que crea la forma, sino las superficies de colores, mediante cuya percepción podemos concebirla. Todas las demás nociones pictóricas, volumen, distancia, perspectiva, nos las dan los colores según su grado de claridad o de oscuridad. En fin, como dice Camille Mauclair,

el impresionismo es una escuela de pintores que no admiten casi nada más que una visión inmediata, que reniegan de la filosofía y de los símbolos, y consideran cualidades fundamentales del arte francés la claridad, lo raro, la observación animada e inteligente, la antipatía por la abstracción.

Su importancia en la historia del arte y su decisiva influencia en las corrientes pictóricas modernas no puede ponerse en duda; el ilustre crítico citado no vacila en afirmar que «es el más grande y rico movimiento que la escuela francesa conociera después del Renacimiento», y otro tratadista eminente escribe estas expresivas palabras: «Se ha robado la luz al cielo y el secreto de la pintura de la luz se ha convertido en patrimonio universal».

Pero como toda idea renovadora y profunda, el impresionismo fue inicialmente rechazado. Las críticas más violentas seguían a las exposiciones, y los «impresionistas» fueron por mucho tiempo víctimas de las burlas de espectadores y críticos. Es de suponerse cuál sería el escándalo que entre nosotros produjeron las telas de Andrés de Santa María; con escasas excepciones la obra fue acremente

censurada y disuelta en frases ingeniosas e irresponsables con que se quería disfrazar la ignorancia y la incomprensión.

La obra de Santa María —ha escrito don Rafael Duque Uribe— se distingue especialmente por su discreto realismo y por su universalidad. Es el producto de una mente sana, y obedece al equilibrio de clara y educada inteligencia, que no sólo posee los conocimientos de técnica inherentes al buen pintor, sino una vasta cultura general que se revela en la tranquilidad de su obra de análisis concienzudo, que pone de manifiesto el profundo sentimiento de una personalidad formada, sometida a las severas disciplinas del estudio permanente.

Como bien lo anota André de Ridder, la producción de Santa María es a la vez homogénea y de una diversidad sorprendente; realmente, dentro de un mismo estilo muy original y propio, a pesar de sus muchas influencias, encontramos una enorme variedad de asuntos y muy distintas maneras de interpretación. Entre su numerosa producción, que comprende sesenta años de ininterrumpida tarea artística, debemos mencionar: el retrato de monseñor Carrasquilla, que se conserva en el Colegio del Rosario, una de sus más acertadas composiciones; hay tal equilibrio en sus partes, tan mesurado además en sus movimientos y una ejecución tan cuidadosa y esmerada, que no puede menos de sorprender; el retrato de M. Louis Cambier muestra en su sencillez y severidad las dotes eximias del maestro; en su *Pietá*, de depurada técnica impresionista, encontramos reminiscencias de Bartolomé Bermejo en las tres figuras santas que rodean el cuerpo inanimado del

Señor, y la ejecución nos recuerda las imágenes indefinibles del viejo pintor de Toledo. *El lavadero sobre el Sena*, una de sus obras de juventud (Museo de Bellas Artes¹⁰), acusa ya el dominio de un consumado maestro. Todo está tratado allí con una seguridad y un acierto pasmosos; en este cuadro, como en sus marinas, el agua juega un papel principal; es agua viva, chorreante, de un valor cromático extraordinario.

El té es una tela exquisita. Las figuras del primer plano son un alarde de propiedad y de belleza. Aquí se nos muestra el artista como un europeo puro. Ha sabido aprender el ambiente, interpretar los ademanes y los gestos con la misma exactitud con que lo hubieran hecho un Renoir o un Bastien-Lepage.

El tríptico del capitolio en que se representa a Bolívar en la Campaña Libertadora, ha sido una de sus obras más discutidas; es en verdad uno de los cuadros de historia más intensamente sentido y más bellamente ejecutado de nuestra pintura; refiriéndose a él decía el ilustre escultor Bourdelle: «La concepción es bella y el color debe resplandecer. Santa María ha pintado para sus compatriotas una gran página». Sinceridad ante todo caracteriza la obra de Andrés de Santa María; sinceridad, estudio continuo y atento de todos los problemas pictóricos y un profundo amor a la naturaleza y a los materiales con que trabaja son los rasgos esenciales de su arte. Triunfos consagratorios obtuvo nuestro pintor en las exposiciones del Palacio de

¹⁰ Actualmente, Museo Nacional, Bogotá.

Bellas Artes de Bruselas (1936) y de las New Burlington Galleries, de Londres (1937), en que se exhibieron 125 lienzos pintados desde 1907, y en los que pudo apreciarse su asombroso desenvolvimiento artístico y la estirpe espiritual de su obra inspirada por los más grandes maestros universales, desde el Greco y Velázquez y los flamencos del seiscientos hasta Courbet, Degas y Manet.

▪ LOS ÚLTIMOS MODERNOS

Bajo esta al parecer arbitraria calificación de «últimos modernos» queremos englobar el grupo de artistas desaparecidos que portando la bandera del modernismo continuaron brillantemente la obra iniciada por Páramo, Garay, Acevedo Bernal y Andrés de Santa María.

No se nos escapa lo eminentemente relativo de una denominación que comprende personalidades tan disímiles y de tan diversa formación estética como Eugenio Peña y Roberto Pizano, Ricardo Moros y Francisco A. Cano, y en la que deben quedar, por razones de método y de cronología, figuras tan difíciles de ubicar acertadamente como Ricardo Rendón y Alberto Arango Uribe.

La pintura colombiana de las dos primeras décadas del presente siglo, como la de nuestros días, no presenta caracteres uniformes ni orientaciones claramente definidas; la ausencia de un maestro de sobresaliente personalidad que creara una escuela y orientara vigorosamente a la juventud ha hecho que cada artista se vea obligado a escoger

su propio derrotero, a autoeducarse, buscando por sí mismo los cánones y los principios que deban regir su obra, estando sometido, naturalmente, a las más diversas influencias y atendiendo, en muchas ocasiones, a la llamada casi siempre engañosa de las corrientes extranjeras. Porque debe anotarse que todos nuestros artistas modernos y contemporáneos, sin excepción de importancia, han vivido y trabajado solos, en el más completo aislamiento, sin el auxilio de una crítica inteligente y estimulante, y limitados por sus personales necesidades inmediatas. Por eso no podemos hablar de la «escuela colombiana de pintura», ni siquiera de «tendencias nacionales», sino, apenas, de individualidades destacadas que, superando el medio, han logrado realizarse con plenitud en el campo del arte.

Entre los primeros paisajistas que aparecen entre nosotros, figura el maestro Eugenio Peña (1860-1944), que recogió las enseñanzas del español don Luis de Llanos y recibió lecciones de Garay, dedicándose casi por completo a la interpretación del ambiente sabanero; después de numerosos ensayos infortunados y cuando ya alcanzaba la edad madura, el maestro Peña logró depurar su estilo, vivificar su colorido, dominar la técnica del paisaje hasta conseguir una visión original de nuestros campos, interpretada con gran sencillez y verdad; sabe tratar con suma propiedad mediante suaves tintes brumosos los atardeceres sabaneros, encendiendo en ocasiones su paleta hasta captar inspiradamente la luminosidad de las tierras cálidas; de Andrés de Santa María es este autorizado concepto:

Mucho me gusta el modo como trata usted el paisaje y el sentimiento de verdad que se nota en él; hay gran vigor en el color y mucha libertad en su modo de pintar. Todo esto es resultado de la sinceridad que usted ha tenido siempre en su pintura; sus esfuerzos han tenido un resultado muy alto.

Todos los géneros se encuentran representados en la escasa y selecta producción de Ricardo Moros Urbina (1865-1944), natural de Nemocón, y uno de los colaboradores de Urdaneta en el *Papel Periódico Ilustrado*; discípulo de Antonio Rodríguez, el grabador español traído por Urdaneta como director artístico de su célebre publicación, Moros ensayó con éxito notable el grabado en madera; cambia luego el buril por los pinceles; en 1891 viaja a Europa, estudia en Francia, Italia y España. Entre sus maestros se cuentan Gérone, Luis Jiménez Aranda y Mariano Barbasán. Acertadísimas son sus copias de pintores célebres, especialmente las de Velázquez y Murillo, a quienes estudia minuciosamente en el Museo del Prado. De nuevo en Colombia es designado rector de la Escuela de Bellas Artes en 1903; allí se encarga luego de diversas cátedras al mismo tiempo que realiza algunas de sus obras de mayor aliento. Paisajista de rica paleta, Moros presenta una reducida producción entre la que sobresale su *Vuelta al Prado* (Museo de Bellas Artes) ejecutada en Italia, cuya espléndida luminosidad ha sido tradicionalmente encarecida. Muy elogiada ha sido su interpretación de San Lucas que decora una de las pechinas de la Catedral Primada. Oigamos lo que dice el presbítero Juan C. García:

El hábil derroche del colorido a la italiana, se manifiesta en la figura de San Lucas, envuelta en claridad crepuscular que desde el monte Olivete alcanza a dorar las cercanas almenas de la Ciudad Santa, mientras abajo se yergue el mugiente toro de la visión profética, escarbando la tierra calcinada; y las palmeras se doblegan sacudidas por el huracán. Hay allí contrastes de lumbres y sombras, de agitación y de calma, en medio de la cual el Apóstol-pintor inclina la frente para recibir la inspiración de un ángel que se dispone a ofrecerle la paleta y los pinceles, emblema del estilo que animará sus relatos.

Digno representante de la estirpe antioqueña, que tantos nombres ilustres ha dado a la pintura nacional, es el maestro Francisco A. Cano, nacido en Yarumal en 1865 y muerto en Bogotá en 1935. Hombre de lucha, animado de un apostólico sentido del arte, consagró su vida toda al estudio y al trabajo, atento por otra parte a la divulgación honrada y fiel de sus conocimientos, convirtiéndose en un verdadero maestro de vasta influencia espiritual. Recibe su formación artística en la Academia Julien de París, pero valientemente sabe desasirse de las fórmulas neoclásicas, iniciándose en las corrientes modernas. Maestro merece llamarse también Francisco A. Cano por el dominio de los medios técnicos y su hondo conocimiento de la historia del arte; sus juicios críticos sorprenden por la sagacidad, la honradez y la pericia que manifiestan. En 1903, de regreso de sus viajes por Europa, publica en Medellín la preciosa revista *Lectura y Arte* en compañía de Enrique Vidal, Tobón Mejía y Antonio J. Cano; sesudos comentarios dedicó a la obra de Garay, Acevedo Bernal y Roberto

Pizano y es de lamentar que su aporte a la historia de nuestra pintura no haya sido más numeroso.

Artista completo, poseedor de vastísima cultura intelectual y dueño de una prodigiosa capacidad de creación, Cano fue tan notable escultor como pintor y dibujante; así lo están ponderando su estatua del señor Núñez y su magistral cabeza de Atanasio Girardot. Ha sido uno de los más inspirados pintores de historia del presente siglo, como lo demuestran, entre otros, los grandes lienzos *Paso de vencedores* (Escuela Militar), *El Páramo de Pisba* y *Bolívar vencedor*. Sus retratos de don Carlos Holguín y de doña Carolina Cárdenas, así como sus interpretaciones de Bolívar y Santander, lo presentan como aprovechado discípulo de la escuela francesa, al estilo de Garay, aunque más moderno, más libre y atrevido. Cano dio al costumbrismo un carácter sugerente de honda intención social y psicológica; así lo vemos en sus celebrados lienzos *Horizontes*, *Escudriñando las escrituras*, *El chino bogotano*. En la pintura religiosa, aunque no llegó a las cumbres de Páramo, tuvo aciertos auténticos como el tan celebrado *Cristo del perdón*. Con razón se ha apuntado que la obra de Francisco A. Cano

ofrece una admirable variedad de tendencias, que sin atender contra su personalidad, acusan en él esa feliz falta de servilismo, esa inquietud en todo momento provechosa y ese deseo de avanzar siempre hasta ponerse a tono con su época y con el espíritu innovador de las vanguardias. En persecución de tales ideales fue como el maestro abandonó bien pronto esa frígida formación académica, plagada de convencionalismos y lugares comunes que en

él constituye como su primera época, para entrar en inteligencias con el gran impresionismo de principios de siglo.

Aventajado discípulo de Enrique Recio y Gil y de Andrés de Santa María fue Eugenio Zerda (1878-1945), en quien se combinaron el discreto academismo del maestro español, predominante en la primera manera del artista, y la técnica impresionista del pintor bogotano, que determina su segunda época.

Severo y exigente consigo mismo fue el maestro Zerda, que prefirió la forzada medianía económica de casi todos los artistas colombianos a la mercantilización de su arte; su producción es reducida, por consiguiente, pero de alta calidad; ponderado retratista, dibujante escrupuloso y decidido admirador de los derroches cromáticos del impresionismo, su obra —paisaje, retrato, escenas de género— posee gracia, originalidad y vigor. Merecen destacarse sus lienzos *La canción errante*, *En el parque*, *Melancolía*, *En el baño*, que guarda el Museo de Bellas Artes, y los retratos de Roberto Pizano, y del hijo del artista, delicadamente ejecutados.

Discípulo también de Enrique Recio, aunque de tendencias menos revolucionarias, fue Ricardo Borrero Álvarez, nacido en Gigante (Huila) en 1874 y muerto en Bogotá en 1931. En la Escuela de Bellas Artes, bajo la dirección de Recio y de don Luis de Llanos aprendió la técnica del paisaje, género al que consagró todo su talento; viajó después por Europa y completó su formación en Sevilla y en la Academia Colarossi, de París; en mayo de 1930 recibió medalla de oro en la Exposición Iberoamericana de

Sevilla, por sus excelentes paisajes. Pasó el resto de su vida en Bogotá consagrado a sus clases de pintura y a satisfacer la creciente exigencia del público bogotano que mostró siempre gran estimación por sus lienzos; porque Borrero, aunque no fue paisajista original, supo traducir la naturaleza con gracia y sentimiento. Sus paisajes son limpios, claros, ejecutados con cierta delicadeza que encanta; advina el momento propicio, el motivo adecuado, logrando una visión que por objetiva no es menos inspirada.

En Roberto Pizano Restrepo (1896-1929) encontramos la más excelsa personalidad del arte colombiano del presente siglo y uno de los más positivos valores de nuestra historia cultural. Su vida toda fue una emocionada oración al arte y a la belleza; como lo dijera elocuentemente Rafael Maya,

nada hubo en su vida que hiciera relación a preocupaciones caducas, porque siempre estuvo orientado hacia lo esencial y permanente, y de ahí que su obra, lejos de ser un esparcimiento trivialmente artístico, constituya una categoría espiritual dentro de la cual puede quedar comprendida nuestra máxima expresión de cultura. Porque eso, precisamente, distingue y enaltece la obra de Pizano: la cultura. Pizano elevó el arte a su más alto significado intelectual, despojándolo de intenciones transitorias para no darnos más que la representación pura de su espíritu, filtrada a través de su experiencia humana.

Vástago de familia ilustre, Pizano tuvo a su disposición todos los dones que la suerte brinda a sus elegidos; pudo escoger uno de los muchos caminos que le ofrecían

su destacada posición, su claro talento, su fortuna y su don de gentes; pero desde la infancia encontró un derrotero seguro en el arte y decidió vivir plenamente su vida en función de belleza.



Andrés de Santa María (1860-1945)

Las segadoras 1895

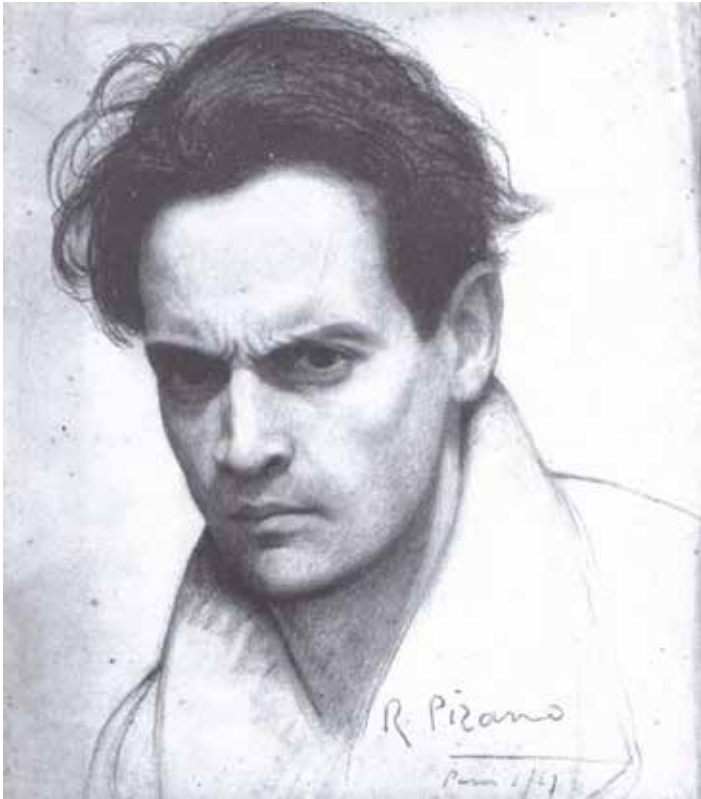
Óleo sobre lienzo

80 x 106 cm

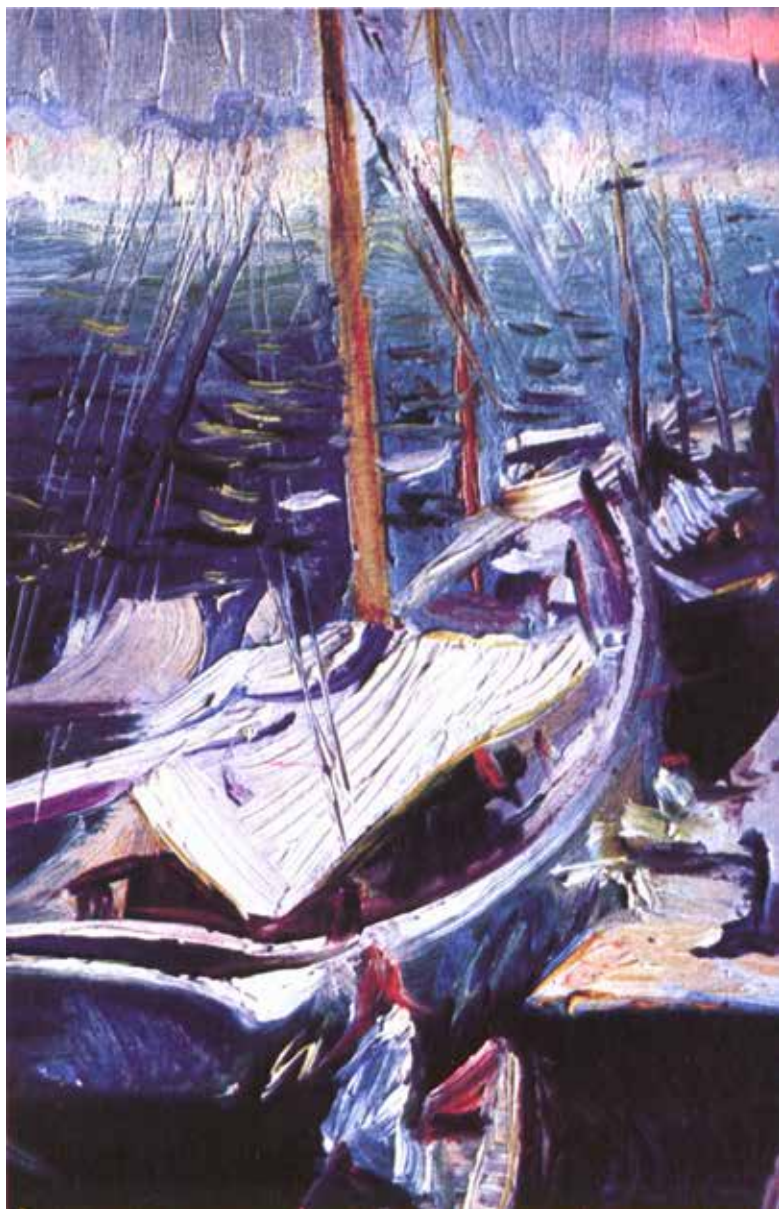
Foto: Óscar Monsalve

Discípulo del maestro Coriolano Leudo, de quien recibió las primeras lecciones de dibujo, marchó, muy joven todavía, a Europa, donde se entregó de lleno al estudio de los grandes pintores; en la Academia de San Fernando de Madrid permaneció desde 1918 a 1920, y contó entre sus maestros a Joaquín Sorolla, José Moreno Carbonero, Luis Menéndez Pidal y Julio Romero de Torres. Pasó luego a

Francia e Italia, enriqueciendo más aún sus conocimientos. En 1923 lo encontramos de nuevo en Madrid trabajando en el estudio de Fernando Álvarez de Sotomayor que «le infundió —apunta Daniel Samper Ortega— el respeto por la sobriedad en la ejecución, el deseo de construir sólidamente y la determinación de eliminar en absoluto todo alarde de habilidad».



Autorretrato
1927
Roberto Pizano



Obra de Roberto Pizano



Enrique Grau
Homenaje a Delacroix

De nuevo en Bogotá, se encarga de la dirección de la Escuela de Bellas Artes, en la que debía realizar una labor de vastas repercusiones; luchando contra las dificultades del medio y contra la indiferencia oficial, logra formar un museo de reproducciones, organizar las clases, conseguir estímulo y ayuda para los artistas, muchos de los cuales pueden, gracias a su diligencia, emprender viajes de estudio a Europa. Prepara entonces su formidable trabajo histórico-crítico sobre Gregorio Vásquez Ceballos, que en preciosa edición publica luego en París; por la sobriedad,

elegancia y pureza de su estilo, por la hondura crítica, por la riqueza documental y la impecable presentación editorial, esta obra, a la que dedicó Pizano no sólo su entusiasmo y su talento, sino su fortuna personal, representa el más considerable aporte de nuestro país al estudio de la cultura colonial hispanoamericana. Muerto en plena juventud, cuando la mayoría de los artistas apenas inician su desarrollo intelectual, dejó Pizano, sin embargo, una obra no muy numerosa en cantidad, pero de eminente categoría estética. Exigente crítico de sí mismo, fueron muchos los lienzos que destruyó porque no correspondían exactamente a sus anhelos de belleza; su producción no adolece de aquella falta de consistencia que advertimos en casi todos los pintores jóvenes; por el contrario, los cuadros de Pizano revelan una madurez conceptual y un dominio tan absoluto de los medios técnicos, que sorprende encontrar en un hombre de su edad. Fascinado por la exuberancia colorista de los españoles, cuya influencia es manifiesta en su primera época, traslada al paisaje sabanero los cálidos tonos aprendidos de sus maestros; pero después de su segundo viaje, y tal vez más en concordancia con su propio espíritu, su paleta presenta toda una gama de entonaciones grises, múltiple y variada, en la que ejecuta algunas de sus obras más significativas y duraderas.

Las escenas populares y, sobre todo, aquellas de cierta grata intimidad, encantaron al pintor. ¡Qué segura captación de fisonomías y actitudes encontramos en su *Misa de pueblo*, que trae a la memoria algunas telas de los Zubiaurre o de Ignacio Zuloaga! ¡Qué hondo sentimiento anima

otros de sus cuadros de este género, como aquel que representa dos escuálidas figuras femeninas, transidas de dolor! *En el hospital* se llama esta obra de tan fuerte vigor expresivo y tan acabada ejecución.

Notables son asimismo el retrato de monseñor Zaldúa ante la Virgen del Carmen, desgraciadamente inconcluso; y los del doctor Rosendo Pardo, las señoras Elisa Restrepo de Pizano y Julia Restrepo de Ortiz, y el excelente dibujo de Luis Enrique Osorio. Pero todo su poder creador lo alcanza en el retrato de su esposa, en su admirable *Maternidad* y sobre todo en el autorretrato con su hijo, obra la más inspirada de la pintura colombiana de este siglo, de más ajustada técnica y más noble estructura pictórica; de ella dijo, justicieramente, el maestro Cano:

Dibujo, color, modelado, calidades que se disputan entre sí cuál es la más fielmente conseguida, son todas cualidades supremas en esta obra, que tal vez no hubiera podido nunca superar, y sin embargo parece que todas esas cualidades sobran, porque por encima de ellas hay un algo suprasensible que nos embarga y subyuga hasta hacer olvidar los medios técnicos de que se sirviera.

La caricatura, arte de tan múltiples recursos, tan atractivo y sugerente, en que se pone a prueba no sólo la pericia técnica del dibujante sino su sagacidad crítica, presenta en la época que estudiamos ejemplos numerosos y valores de excepcional significación. Ricardo Rendón (1894-1931) es la más alta cifra de la caricatura colombiana y uno de los más ágiles, perspicaces y agudos observadores de la vida

nacional; con inigualada maestría supo captar en trazos límpidos, simples y graciosos la historia política de quince años; ensartó en el sarcasmo de sus agudos comentarios las endebles figuras de gamonales y politicastos y llevó a la picota de sus acerados «editoriales gráficos» a estadistas y gobernantes. Constituyó una terrible fuerza de oposición, de la más vigorosa eficacia. Aparte de su aspecto político, el más interesante ciertamente, Rendón fue un artista íntegro, maestro del dibujo y acertado colorista, como lo muestran sus excelentes acuarelas costumbristas de tan acentuado sabor antioqueño.

Dejemos que uno de sus amigos que más lo comprendieron, Jaime Barrera Parra, nos cuente en su cromática prosa algo de Ricardo Rendón:

Su obra está viva y móvil. Muerde como una aldaba quince años de régimen político, relievra detalles, que se fueron de la memoria, establece la síntesis donde el historiador se desorienta, le da un sentido humano a nuestro nacional baile de máscaras. Relator puntual y devoto de nuestras luchas interiores, en su colección de dibujos le encontramos un pulso a la historia. Rendón fue ante todo el cronista de la zambra republicana. Por sus cartones portentosos pasa un látigo enjuto que irisa de color la yerta geometría de los hechos. Rendón fue popular sin quererlo. Carente de toda patética, su arte se tiñó de sarcasmo. Donde el artista sonreía las gentes destapaban su risa gorda. Durante mucho tiempo la carcajada fue el comentario natural a la lucha política y por eso Rendón hizo editoriales con sus dibujos. Fue un revolucionario en tono menor. Nunca quiso entender la vida sino como un milagroso espectáculo. En él se recrearon

los ojos picarescos, tendidos como un berbiquí sobre la fraudulenta solemnidad de los hombres y de las cosas. Esa concepción diagonal del mundo, esa habilidad para desdeñar el orden burgués, implica un gravamen terrible sobre la fisiología del artista. Su creación es una autofagia y se nutre de carne. Ricardo murió de un acceso de lógica. La mano firme, labrada por una fiebre de veinte años, empuñó la pistola con la pericia con que esgrimiera el lápiz. Él, el genio satírico más vigoroso de media América, se defendió a pistoletazos contra la vida, temeroso de morir en caricatura.

Alberto Arango Uribe y Pepe Gómez aunaron a la habilidad del comentario político la precisión gráfica y la original concepción del dibujo. Arango Uribe, vida jubilosa quebrada por horrendo crimen en plena juvenil actividad, fue no tan sólo un dibujante experto que en ilustraciones plenas de armonía y de gracia señalara nuevos caminos al dibujo nacional, sino un animador entusiasta de la cultura, al estilo de Alberto Urdaneta, generoso, desinteresado, y honesto, a quien mucho debe nuestra Escuela de Bellas Artes.

En Pepe Gómez a más del caricaturista encontramos un artista verdadero que supo manejar con propiedad e inspiración los pinceles, como lo está ponderando su *Nariño imprimiendo los derechos del hombre*, obra la más hondamente sentida y pulcramente realizada del género histórico en Colombia.

Representante purísimo de nuestra intelectualidad femenina, artista de sensibilidad exquisita y dibujante de rara fantasía fue doña Carolina Cárdenas, desaparecida en

plena juventud y cuando ya comenzaba a dar los primeros y maduros frutos de su privilegiado talento.

Escogida obra pictórica dejaron también el maestro Roberto Páramo que ensayó con éxito singular el paisaje en reducidas dimensiones; Alfonso González Camargo, que incursionó en el campo costumbrista; Silvano Cuéllar, de producción dispareja y anárquica, a quien debemos algunos buenos retratos; Pablo Rocha y Jesús María Duque, paisajistas, y Nazario Restrepo Botero que cumplió en Antioquia meritoria labor pedagógica¹¹.

¹¹ El capítulo «Los contemporáneos-nuevos maestros» no se ha incluido por tratarse tan sólo de una enumeración, incompleta, que hoy, más de 60 años después, es totalmente insuficiente y superficial. (Nota del editor).



EL GRABADO EN COLOMBIA

▪ INTRODUCCIÓN¹²

LAS LLAMADAS ARTES MENORES sólo han tenido en América escasos y esporádicos historiadores. Toda la atención se ha centrado en las artes mayores, en las bellas artes como la arquitectura, la escultura y la pintura. No se debe este menosprecio o desinterés a una diferencia esencial en cuanto a las calidades y valores de esas dos diversas manifestaciones estéticas, sino principalmente al hecho de que los productos de la artesanía hispanoamericana han sido más perecederos que las obras de arquitectos, imagineros y pintores.

Desde el sur de los Estados Unidos hasta las regiones patagónicas y de uno a otro océano levantan su airosa estampa las fábricas que la fe española erigió al dios nuevo que regiría desde el 12 de octubre de 1492 los destinos espirituales de este Nuevo Mundo. Por miles se cuentan las iglesias, templos, capillas y oratorios que sirvieron de sede a la fe hispánica. Y por miles también las telas y las

¹² *El grabado en Colombia*, Editorial ABC, Bogotá, 1960.

imágenes de bulto que completaron el ambiente y llevaron a la mente del indio la estructura plástica de los personajes y símbolos de la nueva religión.

Mucho han destruido las guerras, las contiendas civiles, las catástrofes que han asolado todos los países del Continente; y mucho más quizá la incuria de los hombres, su inconsciencia, su ignorancia, de ese patrimonio espiritual del coloniaje. Pero el material salvado es todavía inmenso y ofrece al investigador y al intérprete permanentes y gratísimas sorpresas.

Ya existe en casi todas las naciones americanas una valoración justa de su pasado artístico, o cuando menos una curiosidad, a veces fecunda. Y también un orgullo nacional basado en ese conjunto de monumentos de arte.

No ha ocurrido lo mismo con algunas manifestaciones subalternas del afán estético hispanoamericano, que tienen a la vez de arte y de industria, que asocian la belleza y la utilidad, que salieron de anónimas manos artesanales y que, por ello mismo, presentan un claro significado social. Tales son el grabado en sus diversos procedimientos, los herrajes, los muebles, la decoración, los cueros, los textiles, la platería, la cerámica y otras semejantes.

Y, sin embargo, la historia de estas «artes menores» nos revela aspectos apasionantes de nuestras comunidades, contribuye al esclarecimiento de los gustos, creencias, modas y preocupaciones cotidianas de las gentes de América. Ilumina su vida diaria, demuestra su habilidad y contribuye a un mejor conocimiento del conjunto social. El estudio de tantos objetos bellos salidos de modestos

talleres sería la base para una interpretación de nuestra ya casi extinguida «civilización manual».

Hemos dicho antes que las artes menores no han sobrevivido a las vicisitudes de nuestros países en la misma forma que las bellas artes. Su vida ha sido en realidad más frágil y transitoria. Por una parte, muchos de sus materiales no resisten el castigo del tiempo y el tratamiento aun más inclemente del hombre: pedazos de papel, no siempre de buena calidad, barro cocido, delgadas láminas de madera, telas no preparadas para larga duración. Y aquellos materiales durables de por sí, como la plata y el hierro, sufren también a través de los años la acción del aire, del calor, de diversos agentes destructores, cuando no son víctimas de la codicia y van a parar a los hornos de fundición. ¡Cuántas admirables obras de arte de la orfebrería y la platería coloniales se convirtieron durante nuestras guerras de Independencia o durante nuestras contiendas civiles en armas, balas y otras piezas de improporrible urgencia! Así se destruyeron muestras admirables del arte americano que nunca podrán ser recuperadas.

El objetivo mismo a que se dedicaron los productos de la artesanía contribuyó, por otra parte, a su rápido desaparecimiento. Mientras el cuadro o la estatua reposan apaciblemente en el interior de una capilla, un grabado, por ejemplo, o un mueble, han debido seguir a su dueño a todas partes, ser zarandeados y maltratados, y sobre su endeble estructura física se han sumado toda clase de elementos destructores. Milagro es realmente que tan débiles objetos hayan logrado sobrevivir y traer hasta nuestros días su mensaje de belleza.

El grabado ha sido, entre todas esas producciones artísticas menores, el más sujeto a una total destrucción. El papel no tiene la fuerte urdimbre del lienzo, ni el vigor de la madera y no puede compararse con sustancias de origen mineral. Carece de resistencia y puede romperse, mancharse y desaparecer totalmente por la sola acción de la intemperie. Como imagen de devoción estuvo sometido a la luz, al humo y al fuego. Sin mayor valor material no fue cuidado, pues no representaba ni un gran esfuerzo ni un alto precio. No es de extrañar, pues, que el número de grabados que se conservan sea extraordinariamente limitado, aunque los tirajes o ediciones respectivas hayan sido abundantes. Y ¡cómo esperar que los grabados hayan subsistido cuando las mismas matrices talladas en materiales durables como el acero, la piedra y la madera han desaparecido casi en su totalidad! Por increíble que parezca, ha resistido más el paso del tiempo la débil hoja que nos trae la versión positiva del grabado, que el trozo vegetal o mineral que trabajó el artista, y que, en la mayoría de los casos, fue destruido o utilizado luego para menos nobles fines.

La presente monografía está destinada a revelar lo que ha sido en Colombia el arte del grabado, a salvar lo que de él se conserva de los días coloniales y del siglo XIX y a rescatar del olvido los nombres de quienes se consagraron a la grata tarea de dejar en sus tallas una viva imagen de su tiempo, de sus preocupaciones, de sus gustos, de sus modas y sus creencias.

Es un capítulo apenas de la historia general de la cultura colombiana, del arte nacional, que ha permanecido

oculto en sus grandes líneas, perdido en viejos papeles, en archivos y cuartos de San Alejo, sin asomarse siquiera a las vitrinas de los museos para satisfacción de algunos curiosos. Y es también una mirada sobre el arte actual, en que si bien el grabado ocupa un lugar subalterno, no ha desaparecido por completo. Es, por ello mismo, una mirada llena de esperanza, que muestra un pasado con momentos de gracia y de riqueza, y avizora un porvenir más prometededor quizás.

La inquietud del investigador y la aventura que ella significa se han visto plenamente compensadas. Partiendo de la nada se ha llegado a una cosecha de materiales relativamente abundantes, en los cuales la presencia del grabado llena tres siglos de vida colombiana. Hay una secuencia y una trayectoria en el desarrollo de este arte menor entre nosotros, con sus altos y sus bajos, con sus caídas y sus renacimientos, que permiten construir una breve historia, modesta sin duda, pero valiosa y sobre todo apasionante. Discreta como que corresponde al nivel de nuestra propia cultura artística, pero admirable por ser la propia, por haber florecido en nuestra tierra y ser el esfuerzo de nuestras gentes.

Un solo interés ha movido a quien en muchos años de búsqueda paciente ha logrado reunir los materiales para escribir e ilustrar este libro: el amor a las manifestaciones artísticas del pasado colombiano, que son —lo he dicho ya y me complace repetirlo— la mejor parte de todo nuestro pasado. Y también la convicción de que para un futuro arte nacional que algún día llegará a expresar plenamente el alma misma de la nación y el vigor espiritual

de su pueblo, hay bases que se adentran en su historia y que están señalando un camino.

Ha considerado el autor conveniente y útil, antes de describir el desarrollo histórico del grabado en Colombia, y a manera de introducción, referirse al arte del grabado, a sus procedimientos y valores, y presentar en apretada síntesis la evolución de esta forma plástica en Europa y en América. Es la lógica y quizá necesaria iniciación sobre un arte, en apariencia olvidado, pero que cada día recobra su antigua jerarquía y ofrece ilimitadas posibilidades de expresión estética.

▪ EL ARTE DEL GRABADO

En su más amplia y general acepción «grabar» es, como dice un tratadista de estas artes, herir y segregar, hender, profundizar restando materia de los cuerpos duros: piedras, huesos, marfiles, maderas, metales, etcétera, para dejar señalados los trazos con que el dibujo perpetúa su universal lenguaje.

En este sentido el grabado es tan antiguo como el hombre mismo, ya que el ser humano ha sentido siempre la necesidad de expresarse, así sea por los más rudimentarios y precarios medios. Su inquietud se ha traducido siempre en una señal, en un signo visible, cuyo recóndito significado se ha perdido casi siempre, pero que ha quedado como la huella de su paso por la tierra y como una advertencia a quienes deben transitar sus mismos caminos.

La historia del grabado —ha escrito Francisco Esteve Botey en las páginas iniciales de su conocida obra— es la de la civilización. El hombre, al hollar el suelo con su planta y al hender con su mano el barro, comienza a darse cuenta de que la tierra recibe la forma que él le comunica, y en ella se conserva con la relatividad durable que le consiente la materia receptora de su influencia¹³.

Un anhelo de perdurar, una forma primitiva e inconsciente de inmortalidad pudiera ser quizá la misteriosa razón que lleva al hombre a dejar rastros de sí mismo, a proyectar sus ideas y sus creencias, sus deseos y sus temores, a comunicar a un desconocido lector futuro lo que guarda en su propio pensamiento. Entre el aborigen americano que graba en la roca unos signos en forma de hombres, de animales, de plantas o de astros, lo que hoy llamamos petroglifos, y el joven de nuestros días que en la corteza de un árbol y entre símbolos sentimentales inscribe las iniciales de su amada, no existe en realidad diferencia alguna. Uno y otro obedecen a una misma necesidad profunda de expresión, no importa el valor absoluto de sus signos ni los procedimientos empleados, tan elementales en quien sólo conocía el punzón de piedra como en quien teóricamente disponía de todos los hallazgos de la ciencia instrumental.

Por eso el grabado como técnica primitiva y sin embargo perdurable tiene un valor psicológico y un contenido

¹³ Francisco Esteve Botey, *Historia del grabado*, Barcelona, Editorial Labor S. A., 1935, pág. 9.

humano que subyuga siempre y encanta. Pertenece a esa herencia milenaria, patrimonio común de todos los hombres que no pierde actualidad, pues se renueva constantemente. Quizá no exista procedimiento plástico que haya sufrido menos cambios esenciales. Es cierto que ha sido enriquecido en sus formas secundarias, que ha utilizado los adelantos de las ciencias, de la química, de la metalurgia, pero ha permanecido idéntico a sí mismo en su proceso y en su significación estética fundamental.

Hay algo de maravilloso como supervivencia de valores estéticos, como tarea manual de creación en esa identidad casi perfecta que une a los grabadores medioevales con los artífices que, promediando el siglo xx, tallan la madera e imprimen sus creaciones. Es la comunión de las ideas, la herencia de las técnicas, el mismo arte siempre antiguo y siempre renovado, que traduce su época y una como exaltación y defensa del más sorprendente y milagroso instrumento creador de belleza: la mano del hombre.

Como suele ocurrir con las bellas palabras, varias lenguas se encuentran en el origen de la expresión «grabar» y de sus derivados, y reclaman su paternidad. Se la hace derivar del griego *grápho*, que significa (lo) 'grabo' (yo) 'escribo', y del alto alemán *graben*, 'cavar', que es al parecer la más aceptable de las etimologías propuestas.

En el fondo, y llegando a una decisión salomónica, un poco heterodoxa etimológicamente, podría aceptarse ese doble origen, pues *grabado* en nuestro tiempo es algo *escrito* por medio de una incisión profunda, es el pensamiento cavado en la madera, la piedra o el metal, es la huella de

una idea que se sepulta en la matriz que luego dará vida a la estampa, a la imagen.

Aunque, como se ha dicho antes, grabado es todo dibujo realizado por medio de incisiones o cortes en materias duras, y como tal puede encontrarse desde las épocas más primitivas de la historia humana, en las rocas de los períodos auriñaciense y magdalenense, nos ocuparemos fundamentalmente del grabado moderno, es decir, del que se traduce en estampado con fines eminentemente artísticos, y no simplemente industriales, como es el utilizado en el dibujo y coloración de los textiles. Al decir «moderno» no aludimos a lo contemporáneo, a lo actual, sino a una época ya lejana pero próxima en comparación con las edades primitivas.

Tomamos, pues, la expresión grabado en un sentido restringido, de acuerdo con el uso habitual entre los tratadistas de artes plásticas, sin entrar en los terrenos de la arqueología ni de las artes aborígenes americanas que también conocieron diversos procedimientos de grabado.

La palabra grabado tiene, pues, varios significados que es necesario diferenciar claramente. Designa en primer término el arte del grabador, es decir, el procedimiento por el cual se dibujan sobre una superficie resistente signos, caracteres o imágenes. Grabados se llaman también los dibujos mismos del artista grabador y por extensión reciben el mismo nombre las imágenes obtenidas por medio de la impresión con tinta sobre hojas de papel y con ayuda de una prensa, de los dibujos grabados sobre una plancha de madera, de piedra o de metal.

Grabado y estampa, que suelen confundirse en el lenguaje corriente, son dos manifestaciones, dos etapas de un arte que, aunque algunos consideran como «menor», tiene la categoría de arte bella por su propia estirpe estética, su remoto origen y su significado social. La estampa es el producto del grabado, es el elemento positivo, es la resultante de un proceso artístico, de una labor manual de creación que da al grabador la posibilidad de un número ilimitado de ejemplares idénticos, que no son réplicas ni copias sino originales en sí mismos. Esta capacidad reproductiva del grabado, de que carecen otras artes como la pintura y la escultura, le ha asegurado a través de la historia una asombrosa vitalidad sólo menguada en nuestro tiempo por el auge de otros medios de reproducción mecánica de las imágenes.

El grabador cumple una doble tarea artística: puede ser un creador cuando la imagen grabada es original y entonces asocia el arte del dibujo al del grabado; crea a base no de un lápiz o de un pincel, sino de un estilete o de un buril, su propia obra; o puede limitarse a la reproducción de un dibujo conocido perteneciente a otro artista. El grabado original es aquel en que el artista traduce directamente su propia inspiración. Por el contrario, en el llamado grabado de reproducción, muy utilizado antes de la invención de la fotografía, el grabador tomaba un modelo ajeno. Pero no se crea que esta segunda labor es simplemente un procedimiento manual que requiere tan sólo dotes artesanales. Es un arte también, ya que no se trata de una copia ordinaria sino de la versión a una técnica nueva y totalmente distinta de la imagen que otra técnica —pintura o dibujo— ha creado.

En la historia del arte son comunes y conocidos los casos en que creador y grabador son una misma persona. Bastaría señalar como ejemplo sobresaliente a Alberto Durero, pintor y grabador eximio, cuyas obras fueron también grabadas por artistas notables como Zoan Andrea y Marcantonio Raimondi, que llegaron inclusive al extremo de emplear abusivamente el monograma del gran maestro de Núremberg.

Las técnicas empleadas para grabar las planchas pueden clasificarse en tres grupos: grabado en relieve, generalmente sobre madera, grabado en hueco, ordinariamente sobre metal, y litografía.

El grabado en madera que algunos consideran como el grabado por excelencia recibe el nombre de xilografía —de *xýlon* ('madera') y *grápho* ('esculpir')—, y se ha definido como «el arte de realizar sobre la superficie plana de un taco de madera un dibujo, suprimiendo lo ajeno a él por medio de cortes o entalladuras, con el fin de obtener reproducciones del mismo sobre papel». El artista recorta los contornos del dibujo con ayuda de un cuchillo y hace saltar con la gubia las partes correspondientes a los blancos, respetando las superficies que recibirán la tinta e imprimirán los negros sobre el papel.

La xilografía se ejecuta de dos maneras diferentes, cuyas técnicas son completamente disímiles y cuyos resultados en lo que hace a medios expresivos y efectos gráficos y cromáticos varían tanto que pueden considerarse como dos oficios distintos. Estos dos modos resultan del procedimiento en la utilización de la madera. Para uno, cortada en sentido

longitudinal o a *fibra*, y para el otro, en sentido transversal o a *contrafibra*. Y son precisamente estos nombres los que designan la clase de grabado y las correspondientes reproducciones. El grabado a fibra se llama también grabado al hilo, en tanto que el grabado a contrafibra se conoce igualmente como grabado de testa, «de cabeza» y vulgarmente grabado al boj, pues es esta la madera que de preferencia se usa por ser muy dura y compacta, lo que facilita el trabajo. En este son mucho más fáciles de hacer los rayados finos, continuos y unidos que en la fibra, lo que permite acercar la técnica de solución del clarooscuro y del modelado a la que se emplea en la talla dulce, que luego veremos, aunque es preciso recordar que en esta se rayan los negros y en la xilografía los blancos, lo que establece una diferencia esencial entre los dos procedimientos.

La xilografía suele asociarse, y con razón, no sólo en sus orígenes europeos sino en su aparición en América, a la imprenta. Con acierto se ha escrito:

En el grabado en madera, progenitor de la tipografía, el papel toma la tinta de las partes conservadas, es decir, no talladas, como la toma de los salientes de los caracteres móviles. Desde el doble punto de vista artístico y técnico, hay homogeneidad absoluta entre la ilustración y la tipografía. Esto es lo que produce la belleza sin igual de los primeros libros de los siglos XV y XVI¹⁴.

¹⁴ Citado por Tomás G. Larraya, *Xilografía. Historia y técnicas del grabado en madera*, Barcelona, Sucesor de E. Meseguer, Editor, 1952, pág. 6.

El grabado en madera ha sido siempre considerado como la forma más perfecta, la más artística y en cierto sentido la más noble en esa gama ya muy amplia del oficio del grabador. Maurice Busset escribe al respecto:

El mayor interés del grabado en madera es el de ser una síntesis; los artistas que lo practicaron han debido eliminar todo lo que no concurre directamente a la expresión lineal. Les fue necesario *estilizar* y no conservar más que lo esencial en sus composiciones y es esta solución tomada, impuesta por la dificultad de trabajar las fibras rebeldes del bloque generador, lo que da a estas estampas su mayor carácter. Líneas caligrafiadas, algunos planos y tallas paralelamente incisas sobre el fondo inmaculado del papel de trapos bastan al *entallador de formas* para sugerir la naturaleza entera y transportarnos a países legendarios¹⁵.

Pocas veces puede emplearse con mayor exactitud la horaciana expresión de «difícil facilidad» como tratándose del grabado en madera. Aparentemente simple en su técnica, requiere dotes sobresalientes para que produzca una auténtica obra de arte. Parece estar al alcance de todos, pero sólo logran su pleno dominio los excepcionalmente dotados. Un tratadista que conoció a fondo su oficio, Morin-Jean, critica ciertas formas superficiales de comienzos del presente siglo con estas justas palabras de permanente vigencia:

¹⁵ Maurice Busset, *La técnica moderna del grabado en madera*, Buenos Aires, Librería Hachette, S. A., 1951, pág. 9.

Desgraciadamente la facilidad de la técnica ha inducido a más de un moderno a creerse «grabador en madera» cuando en realidad sólo hacía una ridícula parodia del oficio de xilógrafo; groseros efectos, tallas amorfas y sin distribución lógica, negros pesados, mal repartidos, han sido presentados como rasgos geniales. Nada tiene de extraordinario el que una parte del público se haya soliviantado ante estas desdichadas ilustraciones y que, creyendo que eran el resultado obligado de las libertades modernas, haya tomado horror al grabado moderno¹⁶.

Son, en efecto, variados y complejos los efectos básicos del grabado en madera: el efecto gráfico, de diseño, que se refiere al contorno y a la delimitación de las formas por un trazo; el efecto plástico, corpóreo, o sea, la interpretación de los volúmenes; el efecto lumínico, juegos de luces y sombras conseguidos por medio del claroscuro; y el efecto cromático que trata de traducir los colores, los tonos y matices. El gráfico y el lumínico son de puro dibujo, el plástico es escultórico y el cromático, pictórico. Los manuales de técnica xilográfica señalan los procedimientos para conseguir estos efectos, pero son el poder de creación del artista, su experiencia y su talento, los que lo guían en esa múltiple y ardua tarea.

El grabado en madera tuvo un origen modesto, como simple forma artesanal, pero alcanzó pronto excepcional categoría artística. Oigamos lo que dice al respecto Paul Westheim:

¹⁶ Morin-Jean, *Manuel pratique du graveur sur bois*, París, 1926.

La xilografía primitiva de los siglos XIV y XV se desarrolló, un poco desdeñada por las capas dirigentes, al margen de la verdadera voluntad de arte de la época, como asunto de una clase media no del todo culta y de gusto retrasado. Era aprovechada en los talleres de los artesanos, donde se vivía *del* arte más que *para* el arte, para satisfacer un consumo en masa de tipo sencillo y barato. En un principio no fue ni quiso ser más que un procedimiento destinado a sustituir el trabajo de los calígrafos y dibujantes. Pero entre las manos de simples maestros grabadores, más convencionales que ingeniosos, sometidos a las convenciones de la técnica por inveterado objetivismo de artesano y sin la menor intención artístico-estética, surgió un capítulo de las artes gráficas que, en cuanto a originalidad, seguridad estilística y fuerza expresiva, no ha sido superado hasta ahora¹⁷.

Un aspecto sobremanera interesante del grabado en madera es el grabado en colores, el cual se inicia por medio de varias estampaciones sucesivas con planchas entintadas de colores diferentes, lo que parece condujo a la creación del grabado en *camaieu* o camafeo, en el que en lugar de haber varios colores diversos —un color por plancha—, hay varios valores diferentes —un valor por plancha—. Se va así de la luz a la sombra a través de una gama de valores, todos del mismo color. El grabado en camafeo, es decir, a manera de los camafeos, es un grabado en tono sobre

¹⁷ Paul Westheim, *El grabado en madera*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, pág. 19.

tono que imita en cierta manera los bajorrelieves tallados en ágata. De allí su denominación.

Se atribuye la invención de este procedimiento al alemán Hans Ulrich Wachtlein y al flamenco Jost de Necker; fue introducido en Italia y perfeccionado por el modenés Ugo da Carpi hacia el año de 1616.

El grabado en hueco que se ejecuta generalmente sobre láminas metálicas, latón, zinc, acero, y de modo preferente sobre cobre, de donde le viene el nombre de calcografía —de *khalkós* ('cobre') y *grápho* ('[yo] grabo')—, procede a la inversa del grabado en relieve. El dibujo, en vez de resaltar sobre el fondo de la lámina, es, por el contrario, inciso en su superficie. Es la misma antiquísima técnica de los grabadores de huesos de marfil de los tiempos prehistóricos. El grabador cava, por así decirlo, en la placa de metal los rasgos que desea, y estas tallas son inundadas de tinta por el impresor que limpia la superficie del metal correspondiente a los blancos. Bajo la acción de una fuerte presión una hoja de papel húmedo recoge la tinta. En vez de conseguir un trazo dibujado en la superficie de la lámina eliminando cuidadosamente la materia que lo rodea, será el dibujo mismo directamente grabado en su forma inmediata y definitiva.

Se trata, pues, de ejecutar una talla en el metal para que ella retenga la tinta. La incisión puede ser hecha con un buril o con una punta. El procedimiento se conoce en general como talla dulce.

La lámina de cobre antes de ser grabada será martillada a fin de juntar íntimamente sus moléculas, pulida luego

con el mayor cuidado por medio de piedra pómez, piedra dulce o carbón vegetal y finalmente limpiada con aceite y trapo, hasta que adquiriera un aspecto liso, brillante y perfectamente nítido para que de esta manera la talla pueda tener la delicadeza y precisión de un trazo de pluma sobre una hoja de papel.

La invención del grabado en metal, que aparece a mediados del siglo xv, se atribuye por los italianos al orfebre Florentino Tomasso Finiguerra, al paso que los alemanes señalan como inventores a Martin Schoen, de Baviera, y a Israel Mechlen, de Westfalia.

En el paso de la xilografía a la talla dulce se encuentra un procedimiento intermediario que no tuvo en realidad mucha duración ni gran éxito: es el grabado *criblé* —acribillado o en criba— que trataba de obtener los clisés en metal por medio del relieve hasta entonces exclusivamente empleado en la madera.

Se conservaban los contornos, y los espacios que habían de cubrirse con medias tintas planas se cruzaban con tallas hondas que dejaban entre sí un sembrado de rombos a nivel, restándose materia en los sitios donde había de conservarse la luz, por medio de buriles y punzones marcadores de puntos o de pequeñas formas decorativas, utilizados por los plateros¹⁸.

¹⁸ Francisco Esteve Botey, *Historia del grabado*, Barcelona, Editorial Labor S. A., 1935, pág. 53.

Con el empleo del metal en el grabado en relieve se buscaba una materia más resistente para lograr un mayor número de estampas, ya que la madera era más frágil y rápidamente desaparecía la talla. Pero muchos grabados al *criblé* fueron ejecutados sobre madera y es bien difícil reconocer la materia de la plancha cuando sólo se tiene la prueba impresa. El *criblé* merece mencionarse más que por su importancia en el arte del grabado, por haber sido el primer procedimiento empleado en Europa el año 1456 para producir los tipos de impresión.

La calcografía puede ejecutarse por medio de técnicas diversas, fácilmente apreciables en las estampas, ya que difieren considerablemente en sus rasgos y en ciertas características peculiares.

El primer sistema empleado fue el del buril, instrumento fundamental con el cual el grabador cava su surco en el cobre, o en otro metal si es el caso. El burilista, antes de grabar, bosqueja el dibujo sobre la lámina, para lo cual existen también numerosos procedimientos, y entra de lleno en su tarea, ya sea según las viejas técnicas que recomiendan que las tallas sean rectas para las superficies planas, curvas para expresar las formas y los volúmenes pero siempre paralelas, o más libremente, como lo hacen los maestros modernos, tratando de dar con un trazo de gran pureza, con un breve juego de valores, con un grafismo expresivo en su concisión, un conjunto armonioso y personal.

Un segundo sistema, el aguafuerte, cuyo origen remonta a los árabes que lo emplearon para decorar las armas —damasquinado—, pero que sólo fue utilizado en el

grabado en el siglo XVI, ha tenido fervorosa acogida y se ha convertido en el procedimiento preferido de los calcógrafos. Su desarrollo y perfeccionamiento, ya que no su invención, se deben a un maestro insigne del arte de la pintura y del grabado, Francesco Mazzuoli, el Parmesano (1503-1540).

Consiste esencialmente en cubrir la lámina de metal con una delgada capa de barniz, sobre la cual, una vez seco, se traza el dibujo con una punta, dejando en esta forma el metal al desnudo; se somete luego la plancha a un ácido que ataca el metal en aquellas partes en que el barniz ha sido eliminado, y de esta manera produce tallas de mayor o menor intensidad.

Todas estas operaciones exigen el mayor cuidado, y tan importante para el resultado final es la perfecta aplicación del barniz sobre una superficie tersa y límpida, como el dibujo que va dejando surcos más o menos profundos mediante utensilios diversos, como el mordido del ácido cuya duración señalará la hondura de las tallas y finalmente el acabado con el buril o la punta seca, que agregará los trazos decisivos o algún rasgo característico y original.

Aunque el procedimiento es fundamentalmente el mismo, las técnicas varían según las épocas y según los artistas. Existen diversas maneras de aplicar el barniz y mordientes distintos, siendo el ácido nítrico el más empleado en la actualidad, sin que se desdeñe el percloruro de hierro, que tiene una acción lenta pero profunda y es preciso y claro, por lo que goza de gran aceptación entre los grabadores de reproducción. La plancha puede ser sometida al

ácido una o varias veces, según los efectos que se quieran obtener y que pueden medirse por medio de las pruebas o «estados» en la estampación.

El aguafuerte —escribe Jean E. Bersier— es por excelencia la manera de grabar de los pintores. Su procedimiento es el más rico de color y de valor, el más flexible, el mejor hecho para interpretar la imaginación pictórica. Ligado al buril permitió a los grabadores de los siglos XVII y XVIII aumentar considerablemente la escala de valores y agregar tiernas modulaciones y cierto misterio en los fondos a la altiva austeridad del buril¹⁹.

La punta seca, el tercero de los métodos principales empleados en la calcografía, estuvo muy en boga a comienzos de este siglo, especialmente entre pintores-grabadores. Utiliza como instrumento una punta de acero, con la cual se dibuja directamente sobre la lámina metálica imprimiéndole mayor o menor fuerza según la intensidad que se quiera lograr en el trazo.

La delicadeza de este procedimiento, la sensibilidad que requiere y la precisión que hay que dar a cada rasgo de la imagen deseada, lo hacen tan atractivo como difícil. Por fina y tenue que sea la línea, debe ser hecha en forma segura y firme para que quede plenamente lograda. En la punta seca, una vez impresa no aparecen solamente las líneas trazadas sino las «barbas» que resultan en los bordes

¹⁹ Jean E. Bersier, *Les procédés, l'histoire*, París, La Table Ronde, 1947, pág. 41.

del surco que abre el instrumento. Estas barbas son las que dan a la estampa sus aterciopelados negros y sus sombras misteriosas que completan el conjunto de tan brillante diafanidad y tan sutiles matices.

Pero no terminan aquí las técnicas del grabado sobre metal. Su historia se va renovando con procedimientos nuevos que acrecen la riqueza y variedad de sus estampas. Se ensayan maneras diversas, algunas de las cuales logran mayores valores plásticos, efectos luminosos sorprendentes, gracia y delicadeza en los trazos, al paso que otras perfeccionan y facilitan la obtención de copias, llegando a constituir una industria autónoma y de notable importancia económica y social: la de las artes gráficas.

El *mezzotinto*, *manière noire* o grabado al humo, como también se le llama, es un procedimiento inventado por el teniente coronel Luis de Siegen en 1642, cuando vivía en Ámsterdam al servicio del príncipe palatino Ruprecht, y que tuvo su mayor esplendor en Inglaterra en la época del insigne retratista Joshua Reynolds. Consiste en utilizar una lámina previamente preparada con un instrumento de acero a manera de cincel, chaflanado, convexo y dentado —el graneador— que debe balancearse sobre la plancha hasta lograr una superficie finamente granulada en la que se destacan los claros sobre el fondo oscuro. Con la ayuda de sus utensilios —raedor, rascador y bruñidor— el grabador levantará o suprimirá el grano con el fin de obtener las tonalidades que se desean. Sobre esta superficie se ejecuta el diseño, ya sea al aguafuerte o al buril. El *mezzotinto* se considera como un procedimiento poco profundo, propio

para ciertos temas de romántica vaguedad, pero carente de la firmeza y el vigor del aguafuerte.

En Inglaterra floreció también el grabado a puntos inventado siglos atrás por Giulio Campagnola e introducido en 1774 por un artista florentino, Bartolozzi, en el cual el dibujo y los valores y en general el diseño todo son tratados por medio de puntos, más o menos finos, de mayor o menos profundidad y más o menos espaciados, conseguidos por medio de punzones de diferentes gruesos. El puntillado suprime, por consiguiente, la línea y domina toda la plancha. El resultado es precioso y brillante y se presta al tratamiento de temas ligeros, elegantes y refinados.

El grabado a imitación del lápiz se obtiene dibujando sobre la placa metálica cubierta de barniz el diseño por medio de ruedecitas de puntos y con distintos punzones que descarnan el barniz y facilitan la acción del mordido químico en las partes en que el dibujo deja visible el metal cuya imagen se trata por medio de sucesivas reservas. Se logra dar al grabado el aspecto borroso y granulado del lápiz que sólo ennegrece las asperezas del papel. Fue ideado por dos grabadores ingleses, Pond y Knapton en 1735, a los que siguió el francés François; fue perfeccionado por Demarteau, notable artista de Lieja.

El barniz blando es un procedimiento más simple en que se utiliza un barniz ligero que tiene sin embargo la consistencia necesaria para que sobre él se pueda colocar un papel. En este se traza el diseño con la presión necesaria para que quede desnudo el metal. El dibujo tendrá el aspecto puntillado del grano del papel y dará el negativo de

un trazo de lápiz. Sometida la lámina al ácido, cada punto del grano puesto al desnudo será atacado y la prueba restituirá exactamente el dibujo ejecutado sobre la hoja de papel.

Como sistemas complementarios de los anteriores, especialmente del aguafuerte que es el grabado calcográfico por excelencia, existen la aguada al ácido —*lavis à l'acide*—, en que la lámina metálica ya grabada se pinta con ácido, para lograr tonos más intensos, y se lava rápidamente para que no ataque demasiado al metal; la aguatinta, conseguida sobre una superficie metálica preparada con polvo de resina, lo que le presta su aspecto característico; el grabado al azufre, al azúcar, a la sal, y así indefinidamente, por procedimientos variados que tienen todos en común la lámina metálica como base y el ácido como mordiente.

Se singulariza el monotipo, que es simplemente una pintura hecha sobre una plancha de cobre no grabada en la que se emplea el óleo o tinta de imprimir negra o de color. Se imprime como la talla dulce cuando aún el color está fresco. Pequeñas manipulaciones sobre el cobre pueden agregarle ciertos valores y dar la impresión del grabado. Aunque se llama monotipo, pueden hacerse dos estampaciones, la primera cargada de tinta o de color y la segunda más débil, suele ser más fina y más rara. Para el monotipo se emplea también como base el vidrio y nos encontramos ya ante un procedimiento absolutamente distinto al grabado.

Siglos después de utilizarse la madera y los metales como base del arte del grabado, comienza a emplearse un nuevo material, la piedra, gracias a la invención de un

músico y poeta nacido en Praga en 1772 y que, privado de recursos, buscó una manera económica de imprimir sus obras: Aloys Senefelder.

El principio fundamental de la litografía es que las grasas se adhieren a las grasas mientras que son rechazadas por las superficies húmedas. El litógrafo traza el dibujo en la superficie lisa de ciertas piedras calcáreas con tinta o con un lápiz grasoso. La sustancia grasa se fija a la piedra mediante una solución de goma arábiga adicionada de un ligero mordiente. Las partes no pintadas o dibujadas de la piedra se transforman, sobre una delgada capa, por la acción conjugada de la goma y del ácido, en nitrato de calcio, compuesto insoluble al agua pero que la absorbe fácilmente. Terminadas estas operaciones se lava la piedra con agua. Las superficies dibujadas y fijadas, es decir, que han permanecido engrasadas, secan rápidamente, mientras que las partes vírgenes quedan húmedas; las primeras reciben la tinta grasa del rodillo del impresor, las segundas la rechazan; aquellas corresponden en la prueba estampada a los negros, estas a los blancos.

Los principios de este nuevo procedimiento que Senefelder consignó en su famoso *Arte de la litografía*, publicado en Múnich en 1819, han permanecido prácticamente inalterados y han servido a los artistas que en el curso del siglo pasado en el Viejo y Nuevo Mundo llevaron a gran altura esta técnica.

Un proceso relativamente sencillo y económico, la posibilidad de ejecutar un dibujo directo y la fuerza del claroscuro que ofrece la litografía, sedujeron a los grabadores,

que la cultivaron con entusiasmo y produjeron excelentes obras de arte, y además sirvieron los intereses de la industria gráfica, del libro y del periodismo.

Existe un auténtico grabado en piedra, completamente diferente de la litografía, que consiste en grabar con una punta de acero sobre la piedra previamente cubierta de una mezcla de goma arábiga y de sanguina; terminado el dibujo se cubre toda la superficie de tinta grasa en tal forma que penetre bien en las tallas, las que únicamente absorben la grasa mientras que la goma protege la superficie. Quitada la tinta y la capa protectora, se humedece la piedra como se hace en la litografía y se procede a sacar las pruebas. Este tipo de grabado, que se asemeja al obtenido con la talla dulce sobre acero, es de gran precisión, y aunque no recomendable para fines artísticos, es muy útil para impresiones de difícil falsificación como cheques, bonos y documentos similares.

Cierta difusión, debido a su sencillez y facilidad, ha tenido el grabado sobre linóleo, idéntico a la xilografía en su ejecución y no carente de belleza.

Aunque todas las técnicas descritas han sido empleadas por lo general en forma autónoma, es frecuente el uso de diversos procedimientos en un mismo grabado, con el objeto de producir ciertos efectos, de perfeccionar el conjunto o de agregar determinados valores plásticos. No son raras las combinaciones de aguafuerte, aguainta y punta seca, de aguafuerte y buril o de aguafuerte y barniz blando. El aguafuerte y la litografía, aparentemente tan disímiles, se asocian en busca de la grata transparencia de la aguainta

y del fino trazo de la punta seca. Los resultados no son siempre de alta calidad y se resienten de ese hibridismo que tiene, sin embargo, cierto extraño encanto en muchas manifestaciones artísticas.

El desarrollo del grabado, sobre todo en el curso de los siglos XVIII, XIX y XX ha tomado dos rutas distintas, pero en el fondo complementarias: el grabado como arte, que ha buscado renovarse, y el grabado como industria, que ha alcanzado extraordinaria preponderancia y es uno de los vehículos fundamentales no sólo de la propaganda sino de la producción bibliográfica, del libro ilustrado, regresando así a su objetivo inicial, ya que los primeros grabados en madera estuvieron destinados, en su mayor parte, a enriquecer las obras salidas de la imprenta, los incunables. El siglo XV, cuna de la imprenta y de la xilografía, se relaciona de esta manera con el siglo XX, en que el libro ha logrado enorme difusión y las artes gráficas culminan con el aprovechamiento de una experiencia varias veces centenaria.

Quien se acerca al grabado, a este arte tan humano y tan profundo, tan íntimo y tan universal, no puede menos que dejarse seducir por su misterioso encanto. Con gusto repetimos estas palabras de un distinguido historiador del arte y amator de estampas, Enrique Lafuente Ferrari:

«Una niebla de aislamiento, de recato, de intimidad, parece envolver al arte del grabador desde las solitarias y pacientes tareas preparatorias —diseños, apuntes, reportes— al diálogo personal y silencioso con la plancha, a las delicadas manipulaciones del alquimista con ácidos, cubetas y

barnices, si del aguafuerte se trata... Finalmente, la artesanía, gratísima y honrada, del arte de grabar se corona con las delicadas y enérgicas intervenciones de tórculos y prensas. Una secreta repulsa del industrialismo deshumanizador de nuestros días nos lleva a contemplar con un regusto de complacida sorpresa el trabajo de los viejos oficios en los que la obra es íntegramente hija de sus manos. ¡Qué aislamiento feliz, qué ocupación más entera y humana la del grabador en madera, que con atento y exquisito cuidado va arrancando con su instrumento leves astillas al pequeño bloque para ver surgir, cada vez más clara, la forma que ideó y que sus incisiones van perfilando! ¡Qué absorción tan suspensa de todo otro cuidado la del burilista que, con tacto y firmeza, a la vez, desplaza la fina viruta rizada de la tersa y pulida superficie del cobre!

«También los goces del aficionado son, en el grabado, íntimos y reposados. Algunos pintores del siglo pasado se complacían en representar, en pequeño círculo íntimo, estas reuniones en el *cabinet de l'amateur*, de los coleccionistas de estampas, que miran, escudriñan, repasan las excelencias de un aguafuerte, la delicadeza de un aguainta, la rareza de un estado... Cuadros de Boilly, de Daumier, de Fortuny, de Lucas... La escena ocupa, en el catálogo de la obra de Daumier, toda una rúbrica... Recordamos las escenas: en la penumbra de un estudio, en el que los cuadros colgados del muro apenas son nebulosas alusiones a un bodegón o un cuerpo desnudo, los aficionados contemplan embebidos una prueba que acaban de sacar de la gran carpeta de cartón forrado que se comba bajo el peso

de su carga... O bien, junto a una mesa, sentados, los amateurs apiñan sus cabezas para mejor captar las calidades de la estampa, que contemplan con gesto de curiosidad satisfecha y admirativa. Placeres de gabinete, arte de cámara; nada como el grabado en el mundo»²⁰.

²⁰ Enrique Lafuente Ferrari, *Introducción al catálogo de la exposición Goya y el grabado español*, Madrid, 1952, págs. 9-10.

▪ EL GRABADO EN LA HISTORIA

SE HA DICHO CON JUSTICIA que la historia del grabado es la de la civilización. Desde épocas remotísimas que se pierden en la cuna misma de la humanidad, el hombre ha dejado recuerdo de sí mismo en la piedra, en el barro, en la madera o los metales. Y todas estas formas de expresión corresponden en su sentido más amplio al arte múltiple del grabado.

Pero no nos corresponde reseñar en este capítulo simplemente introductorio la historia del grabado en sus aspectos generales que pertenecen más a la arqueología que a las bellas artes. Intentamos tan sólo dar una idea global y naturalmente muy elemental y sucinta del arte del grabado en sus más asequibles y usados procedimientos —xilografía, calcografía y litografía— desde sus orígenes próximos hasta las épocas más recientes, a través de sus manifestaciones sobresalientes, anotando tan sólo unos cuantos nombres de valor excepcional. Se busca simplemente señalar el significado histórico del arte del grabado, el puesto que ocupa en el conjunto admirable de la historia del arte

universal, y encuadrar de esta manera, dentro de su propio marco cronológico y geográfico, el grabado colombiano, sin pretender, lógicamente, una comparación ni de valor ni de intensidad que no tendría sentido alguno.

El lector encontrará en la bibliografía algunas guías indispensables que podrán orientarlo en el estudio de la historia del grabado en las diversas épocas y países y satisfacer así su legítima curiosidad.

La historia y la leyenda han contribuido al planteamiento del problema, aún insoluto, de los orígenes del grabado. Recuerdan todos los tratadistas que Plinio, en su *Historia natural*, habla de una «invención maravillosa» de Marcos Varron que le permitió reunir setecientas figuras de personajes célebres, epigrafiadas con sus nombres, reproducidas «a manera de pinturas» y que, según el famoso escritor latino,

merecía ser envidiada por los mismos dioses, y cuyo descubrimiento arrancó a la muerte y al olvido los rasgos de esos personajes, gracias al cual no tan sólo alcanzan los honores de la inmortalidad, sino también son propagadas sus efigies por todos los países, de manera que, difundidas y conservadas en todas partes, ellos pueden estar presentes por doquier.

Algunos historiadores han creído ver en la «invención maravillosa» el principio de la xilografía, pero infortunadamente no se conserva ningún ejemplar de aquellas efigies e ignoramos, por consiguiente, el procedimiento que sirvió para su ejecución.

Uno de los primeros historiadores del grabado, J. M. Papillon, atribuye a dos jóvenes de Ravena, Alberico Cunio y su hermana Isabel, la invención en el año de 1284 de un sistema para tallar la madera e imprimir, y habla de imágenes que representan «los caballerosos hechos del gran Alejandro», una de las cuales fue obsequiada al papa Honorio IV. Tampoco se conservan estas estampas y no parece prudente considerar a los legendarios e ingeniosos hermanos Cunio como los inventores de la xilografía.

Es necesario partir no de hipótesis sin fundamentos reales, sino de hechos concretos y buscar las pruebas ya sea en los grabados mismos, es decir, en los trozos tallados de madera o de metal, o en las estampas impresas. Se presenta inicialmente lo que podríamos llamar la querrela Oriente-Occidente, pues es sabido que muchas formas artísticas y procedimientos industriales fueron conocidos desde tiempos inmemoriales por los chinos y otros pueblos orientales y que fueron «redescubiertos» más tarde en Europa. Basándonos en los documentos existentes puede decirse que el más antiguo grabado en madera que se conoce data aproximadamente del año 800 de nuestra era y representa un Buda sentado. Está artísticamente tallado sobre madera de sauce y fue encontrado en una gruta del Turquestán chino explorada por M. Pelliot. Lo conserva el Museo del Louvre. Para Europa la fecha de aparición del grabado es mucho más reciente. Corresponde a un trozo de madera, de dimensiones relativamente grandes —60 cm x 23 cm— y que, en consecuencia, no estaba destinado a la impresión sobre papel, sino a la estampación de un muro

o de tela, complementado con otros. Se le ha asignado la fecha de 1360 y representa, por un lado, a un centurión y dos soldados de la Pasión delante de la cruz, y por el otro al ángel de la Anunciación. Fue descubierto en el lugar de Laives, cercano a la abadía de La Ferté-sur-Grosne en el departamento francés de Saona y Loira.

El Buda del Turquestán y la escena del Calvario de Laives tienen algo en común: su destinación al culto religioso que será el objetivo de todos los grabados que se producen en la época inicial de este arte. Son las «estampas propiciatorias», las «imágenes de preservación», que las gentes piadosas colocan en la puerta de sus casas, o en la cabecera de la cama y que el romero lleva consigo a través de las grandes rutas de peregrinación de la Europa Medioeval, desde remotas ciudades de Hungría, de Alemania, Irlanda o el país de Gales hasta Roma y Santiago de Compostela. No es raro, pues, que la introducción del grabado en Europa la atribuyan algunos a los cruzados, al paso que otros la incluyen entre los muchos adelantos que los árabes llevaron a España. Sin duda Marco Polo trajo de sus viajes a Oriente libros chinos xilografiados, aunque ya en Europa, desde el siglo IX, se tienen noticias de estampas con imágenes de santos.

Estrictamente religiosos son los motivos de todos los grabados primitivos hasta hoy descubiertos: el *San Cristóbal* de la segunda mitad del siglo XIV, tan exquisito en su ingenua simplicidad; las deliciosas figuras de la *Biblia pauperum*, de 1470, atribuidas a Jan van Eyck; la *Virgen con el Niño y cuatro santas*, xilografía de 1418, hallada en

Malinas por el barón Reissenborg; otro *San Cristóbal*, de 1423, narrativo y realista; el *Cristo en el Huerto de los Olivos*, el *San Benigno*, el *Jesús con la cruz auestas*, el *Cristo en oración*, y otros varios que guarda la Biblioteca Nacional de París, todos ellos de comienzos del siglo xv, tan directamente emparentados con los marfiles y los vitrales góticos; y toda la espléndida iconografía cristiana de los primeros libros ilustrados con xilografías, el *Exercitium super Pater Noster*, el *Apocalipsis de San Juan*, el *Ars Moriendi*, la *Danza de la muerte*, *De Vita Monastica* y muchos otros salidos de las imprentas de Holanda, Alemania, Italia y Francia.

Con fines religiosos y también didácticos fue utilizado en sus comienzos el grabado. Las estampas venían a exaltar los sentimientos, a incitar a la oración, a servir de vehículo a las relaciones entre el hombre y la divinidad, a recordar las vidas de los santos, los grandes misterios del cristianismo. Pero en el desarrollo posterior del libro ilustrado con grabados intervino otro factor fundamentalmente humano y podríamos decir comercial: la imitación de los manuscritos medioevales. Son curiosos estos, aparición y desenvolvimiento de artes industriales, que son en sus etapas iniciales simplemente imitativas y tienen aun cierto carácter fraudulento: el hierro fundido trata de imitar el hierro forjado, el papel llamado de colgadura, la tapicería, y los impresos grabados, los códices manuscritos.

En el caso del grabado en madera —escribe Paul Westheim— se agrega a ello que quienes lo introdujeron fueron artesanos cuya cultura artística andaba de por sí a la zaga de la época y cuyo modo de representar

continuaba recorriendo las órbitas ya abandonadas por el gran arte. No hay que olvidar que desde el siglo XIV en que amplios sectores del pueblo comenzaron a participar en los elementos fundamentales de la cultura, se había producido una escisión social: de un lado se hallaba una minoría determinante en las cosas del espíritu, «moderlista» en asuntos científicos y artísticos, y más o menos interesada en asimilarse los progresos del conocimiento; del otro, una amplia clase media que seguía los adelantos a distancia, con la pesadez y la conservadora lentitud que caracteriza a toda semicultura²¹.

Los grabados van perdiendo su ingenuidad inicial y van haciéndose más perfectos y más complejos. No sólo las líneas adquieren la finura y gracia que anuncia ya el Renacimiento, sino que se apela al simbolismo cristiano del cual son muestras ejemplares las xilografías que ilustran el *Rationarium Evangelistarum* y el *Ars memorandi*, ambos de comienzos del siglo XV. Muy numerosos son los incunables adornados con grabados de exquisito dibujo y factura impecable, entre los que se destaca el *Hypnerotomachia Poliphili* — «Pugna de amor en sueño de Polifilio» —, del dominico Francesco Colonna, impreso en 1499 por el veneciano Aldo Manucio, cuyos grabados de gracia y elegancia difícilmente superables se consideran ejecutados sobre dibujos atribuidos a Giovanni Bellini, Jacopo de' Barbari, Andrea Mantegna y aun a Rafael de

²¹ Paul Westheim, *El grabado en madera*, México, Fondo de Cultura Económico, 1954, pág. 29.

Urbino. Rivalizan los países europeos en este nuevo arte del libro ilustrado: en Lyon se publica en 1478 *Le Miroir de la Rédemption*, primer impreso francés con grabados, debido al alemán Mateo Husz. En el mismo año aparece en Nápoles el *Philocolo* de Boccaccio, y en 1480 España da a la estampa una valiosa primicia, el *Fasciculus temporum*, salido de los talleres de Puerto y Segura de Sevilla. La fecha de 1480 se asigna a la famosa *Biblia de Colonia*, ilustrada con 125 composiciones, y hacia 1484 se sitúa el *Libro de la suerte* de Lorenzo Spirito, editado en Vicenza y reimpresso en Brescia. Muy popular fue la *Danse macabre*, de la que se conservan ediciones de París (1485) y de Lyon (1499). En Abbeville se publica en 1486 la traducción francesa de *La ciudad de Dios*, de Raúl Presles, y en Barcelona se edita la *Carer d'amor*, de Diego de San Pedro, en 1493.

Las impresiones alemanas ocupan lugar distinguido en esta primera floración de incunables: a Miguel Wolgemuth, maestro de Durero, se deben los grabados del *Tesoro de la salud eterna* o *Schatzbehalter*, publicado por Koburger en 1491. Deliciosas son las ilustraciones de la sátira *Der Narrenschiff*, *La nave de los locos*, del poeta y humanista Sebastian Brant, Basilea, 1494. De valor excepcional es *El apocalipsis* publicado en 1498, con grabados de Alberto Durero. Y nos encontramos con uno de los grandes artífices del Renacimiento, que viene a perfeccionar la obra de sus antecesores, del «Maestro de 1466» que firma E. S. —¿Eduardo Schoen?—, de Martin Schongauer, el insigne grabador de Colmar y de sus numerosos seguidores y discípulos. Durero es uno de esos genios fáusticos que produjo

el Renacimiento. No sólo asombra en él la variedad de su cultura y su maravillosa maestría, sino su vigorosa personalidad. A semejanza de Leonardo, deja su huella espiritual en todo lo que toca y le comunica una vida propia, individual, inconfundible e inimitable.

En Durero se asocian y armonizan las tendencias estéticas y los elementos plásticos nórdicos y meridionales. Recibe la doble herencia fecunda de quienes en su propia patria y en Italia llevaron el arte del grabado a una alta cumbre de belleza y de perfección técnica.

A Tomasso Finiguerra, orfebre florentino y autor de hermosos *nielos*, grabados a buril sobre plata, se atribuye con fundadas razones la invención de la talla dulce, ya que al estampar uno de sus *nielos* halló quizá sin quererlo un procedimiento que tendría vastas repercusiones en el arte entonces incipiente del grabado. La escuela florentina pasaría de esta etapa experimental a un desarrollo extraordinario con Botticelli, cuyas dulces figuras lánguidas nada restan a la firmeza del trazo y al vigor de la composición. Continúa con Antonio Pollajuolo, el grabador más característico de este período, y culmina con su discípulo Andrea Mantegna, tan excelso con el pincel como con el buril, considerado como el primero de los grandes maestros grabadores.

Esta ya sólida tradición italiana llega a conocimiento de Durero a través de Jacopo de' Barbari, que completa así la formación inicial del artista, recibida de sus maestros nórdicos, y lo introduce en las investigaciones anatómicas y en los problemas de la geometría y la perspectiva. Durero

(1471-1528) utilizó todos los procedimientos del grabado, la xilografía, la talla dulce, el aguafuerte y fue uno de los primeros en emplear la punta seca, dejando obras impecables por su fuerza expresiva, su augusta severidad, su dulce tristeza, su ambiente impregnado de misterio, inquietante y seductor. Obras como *El ángel de la melancolía*, *El caballero*, *La muerte y el Diablo*, las series del *Apocalipsis* y del *Triunfo de Maximiliano*, para sólo citar algunas entre su enorme producción que pasa de cien cobres trabajados de 1492 a 1526, se cuentan entre las más inspiradas creaciones del genio humano. Su tarea de grabador fue múltiple, abarcó varios temas y tuvo una honda y perdurable influencia. Con Durero, unánimemente reconocido como el mejor burilista de todos los tiempos, el grabado alcanza su total jerarquía estética y penetra de lleno en el campo de las bellas artes.

Las enseñanzas de Durero se prolongan sin que su obra sea nunca superada, ni siquiera igualada, en sus seguidores y discípulos. Se cuentan entre ellos Hans Holbein el Joven que, aunque no fue propiamente grabador, debe mencionarse por el hecho de que muchos de sus magistrales dibujos fueron trasladados a la madera o al metal; Burgkmair, autor de una vasta obra en homenaje al emperador Maximiliano, Hans Baldung Grün, audaz y vigoroso aunque carente de la sabia maestría de su íntimo amigo Durero; el hábil miniaturista Altdorfer, Lucas Cranach, original y sutil, los hermanos Bartel y Hans Sebald Beham, y Aldegrever, el germánico que mejor supo asimilar el humanismo italiano.

Si el grabado triunfaba en Alemania con Durero y sus discípulos, en los Países Bajos adquiría nuevas calidades bajo el buril de Lucas van Leyden, pintor admirable que puede considerarse como el inventor de la perspectiva aérea, desconocida de los italianos y los germanos. El problema fue resuelto por el maestro holandés mediante el grabado de los primeros planos con un buril más vigoroso cargándolos de valores más densos, disminuyendo en los planos sucesivos esta intensidad, hasta llegar al horizonte en el cual sólo se rasgaba ligeramente. Gracias a esta degradación de tonos y distancias en el espacio y a la delicada ejecución que esto apareja, se logró un avance fundamental en el arte de la incisión. Si bien la obra pictórica de Lucas van Leyden fue breve, su tarea en talla dulce y en xilografía fue tan vasta en cantidad como excelente en calidad. Temas mitológicos, escenas bíblicas, personajes religiosos, cuadros de género y retratos forman el patrimonio del artista que en 1520 en Amberes trabó amistad con su émulo alemán, Durero. Este año señala uno de los más gloriosos del arte del grabado europeo.

Corresponde al bolonés Marcantonio Raimondi, discípulo de Durero y su más eficaz imitador y en ocasiones falsificador, la creación del grabado de reproducción que tanta aceptación tendría hasta la invención de la fotografía. Rafael fue el inspirador de Raimondi, y gracias a su buril de extraña perfección las grandes creaciones del maestro de Urbino fueron conocidas y admiradas en toda Europa. Discípulos suyos en esta nueva artesanía magistral fueron Giulio Campagnola, poeta, humanista y pintor,

que inventó el puntillado obteniendo preciosos efectos de *sfumato*; Domenico Campagnola, Marco de Ravena, Agostino Veneziano, Benedetto Montagna, etcétera.

Un holandés de indiscutible facilidad, Cornelis Cort, ejerció vasta influencia sobre los italianos en Venecia, donde grabó obras de Tiziano y más tarde en Roma. Sus enseñanzas se reflejan en los Carraci, Luis Aníbal y Agustín, «fundadores en esta época ampulosa y frívola, de las célebres academias *degli Desiderosi* y *degl'Incaminati*, aquella de formación y esta de orientación pictórica; y ambas de restauración de la escuela de grabado²²».

Francesco Mazzuoli, llamado el Parmesano, reivindica la autonomía del grabado con la introducción del aguafuerte que por primera vez revela en sus múltiples posibilidades expresivas. Su influjo como pintor fue grande también y en la interpretación de sus obras obtuvo Ugo da Carpi el nuevo procedimiento del camafeo, que señala otro gran paso en el incesante progreso de la técnica incisoria. En Venecia se forma toda una escuela de grabadores bajo la dirección de Tiziano, al paso que los impresores estimulan el libro ilustrado, del cual es ejemplo sobresaliente el *Tratado de anatomía* de Andrés Vesalio, publicado en 1538 por Vitali con grabados de Calcar.

El libro ilustrado alcanza también en Francia, por la misma época, inusitado esplendor. Se publican los famosos *Misales*, de París, de Verdún, de Limoges, las *Danzas*

²² Francisco Esteve Botey, *Historia del grabado*, Barcelona, Editorial Labor, 1935, pág. 138.

macabras que tuvieron tanto favor popular, los *libros de horas* en los que rivalizan grabadores distinguidos como Simón Vostre, sobrio y elegante, Geoffroy Tory, humanista, escritor y miniaturista, y Jean Duvert que continúa la tradición de Durero, Mantegna y Rafael y alcanza un pleno dominio de su arte vigoroso y original. A la misma generación pertenecen Claude Corneille, retratista de la corte de Francisco I y de Enrique II y Jean de Gourmont, cuyo homónimo y el hermano de este, Francisco, gozaron de vasta reputación como grabadores de los acontecimientos históricos de su tiempo.

Como ha ocurrido en otras artes, después de una etapa de perfección viene el academismo, el conformismo, la nivelación que se traduce en el culto de la forma y en la repetición de los procedimientos definitivamente adquiridos. Es la conquista del bello oficio del grabador, sin la presencia ya de personalidades señeras. Es la gran época del grabado de reproducción que desempeñará, sin embargo, un papel importante, pues hasta la invención de la fotografía será el medio de divulgar las grandes obras de arte, las creaciones maestras de la pintura y la escultura, los motivos de la antigüedad, el paisaje y las interpretaciones plásticas de ideas religiosas, políticas, morales, o simplemente literarias. La estampa grabada cumplirá en el curso de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX una misión educativa de proporciones incalculables. Oigamos lo que dice Paul Westheim:

«El grabado en madera era el libro de texto y el libro de estampas del humilde. Desde las ferias y mercados llegaba a

los hogares, donde se contemplaba con no menor aprecio y atención que la Biblia y el calendario. No sólo el arte mayor llegaba así al conocimiento del pueblo; los pliegos sueltos le presentaban también en palabras e imágenes todo lo demás que le interesaba y emocionaba; los grandes y singulares acontecimientos, los sucesos raros y los hechos milagrosos. Aquellas «noticias nuevas y extrañas» le proporcionaban información acerca del papa y del emperador, sobre batallas y cataclismos, hechos y fechorías, fenómenos celestes y accidentes. Divulgaban lo asombroso y lo edificante, el poema humorístico y la enseñanza moral. Un animal exótico, exhibido en las ferias, las tribus extrañas sobre las cuales informaba algún explorador, vaticinios apocalípticos y sátiras chuscas, todo era objeto de representación.

«La plancha de madera era también teatro de luchas políticas y religiosas. Libelos violentos, ilustrados con atrevidas caricaturas, eran lanzados entre el pueblo por los diferentes partidos —recordemos las disputas y conflictos suscitados por la Reforma— y cobraban realidad palpitante al través de los grabados en madera. El mundo del siglo XVI —sus gentes y costumbres, sus acaecimientos, ideas y opiniones— vive y goza y lucha en estas estampas, que no siempre eran documentos artísticos y entre las cuales las atribuidas a artistas de nombres conocidos no siempre son las más notables de su producción»²³.

²³ Paul Westheim, obra citada, págs. 126-127.

Los flamencos se distinguen en esta nueva época del arte del grabado, y de Amberes salen hacia Europa y hacia América también estampas que pregonan la maestría de los buriles. No son todos discípulos aprovechados y expertos. Hay también maestros originales que señalan las pautas como el holandés Hendrick Goltzius, quien sigue los cánones italo-flamencos de tan vasto influjo. Los talleres de pintores famosos se convierten en escuelas de grabado. Pieter Brueghel el Viejo es vertido, en toda su endiablada fantasía, por Jan Wiericx, Galle y Van der Heyden, al paso que Rubens encontrará un fiel intérprete en Lucas Vosterman, y Anton van Dyck recreará él mismo sus magníficos retratos al aguafuerte.

En Francia trabajaba a comienzos del siglo XVII uno de los grandes grabadores europeos: Jacques Callot, que utiliza el aguafuerte en todas sus obras, admirables tanto por su acabada técnica como por su exuberante fantasía. Su personalidad se revela en la amplia gama temática de sus cobres que presentan escenas religiosas, asuntos históricos y las impresionantes *Miserias de la guerra*, interpretación realista y al mismo tiempo protesta elocuente contra la barbarie de su época. Las enseñanzas de Callot se prolongan en su discípulo Abraham Bosse, que además de una extensa producción artística dejó una obra de primer orden: *Traité des manières de graver en taille-douce* (1645). La escuela francesa continúa con Claude Mellan, con los grabadores de los retratos de un pintor excelso, Philippe de Champaigne, entre los que se distinguió Jean Morin; con Robert Nanteuil, a cuya instancia firmó Luis XIV en

San Juan de Luz y en 1660 un edicto por el cual el grabado fue declarado libre y digno de los privilegios de las demás artes liberales, por serle debida igual consideración.

A la técnica del aguafuerte, cada día más depurada, deberá el arte del grabado su segundo renacimiento, después del academismo en que concluyó una época brillante de la xilografía y de la talla dulce. Entre los precursores de esta nueva etapa renovadora del arte se cuenta José de Ribera, el Españolito, pintor original y realista, que trasmite a sus grabados de trazo noble y seguro, su fuerte personalidad. Pero es en Holanda en donde se cumple aquella radical transformación en las obras excepcionales de Hercules Seghers y sobre todo de uno de los grandes genios de la pintura universal: Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Las más altas calidades del grabado campean en los cobres numerosos de Rembrandt, no menos admirables que sus lienzos. Precisión y fantasía en la línea magistral, gracia y misterio, patetismo y seductora belleza lograda por medios aparentemente simples pero plenos de sabiduría y, como aporte original de impar trascendencia, el claroscuro del que fue creador y maestro eximio. Su influjo seguirá, aunque nunca a su altura, en los retratos de Ferdinand Bol, en los cuadros costumbristas de Adriaen van Ostade, en los paisajes de Ruysdael, de Potter, de Berghem, de Karel Dujardin, en las marinas de Zeemann.

El aguafuerte libre pasa de Holanda al resto de Europa. En Francia encuentra un precursor con Claude Vignon, continúa en los grabadores del pintor Nicolas Poussin, Guaspere y Jean Pesne, y culmina en uno de los mayores

artistas del Gran Siglo, Claude Gellée, llamado Lorrain, pintor, paisajista y grabador. Gérard Audran grabó también pinturas de Poussin, como *El triunfo de la verdad* y *Pirro salvado*, y de su escuela proceden la mayoría de los burilistas del siglo XVIII francés. Antoine Watteau será el iniciador de una nueva modalidad estética de honda resonancia. Desligado de la tradición italiana se orientará hacia las escuelas de Flandes y principalmente de Rubens. Ese su mundo maravilloso de fantasía, de lujo, de gracia amable y sonriente se traducirá en las costumbres y pasará del arte a la vida misma. Watteau como sus sucesores, Boucher entre los primeros, fueron grabadores, pero sobre todo inspiraron a toda una generación de burilistas que divulgó ampliamente sus obras. Fueron, entre otros, Tardieu, Laurent, Cars, Le Bas, Dupuis, y los Cochin, padre e hijo. Si el aguafuerte y la talla dulce encuentran cultivadores de alta calidad como Moreau el Joven, Fragonard, Gabriel de Saint-Aubin, Le Blond, Decourtis, Jarrinet y Debucourt, la xilografía se renueva en la obra de Jean-Michel Papillon que en 1766 publica su *Traité historique et pratique de la gravure en bois* y defiende esta técnica tradicional frente al auge avasallador del grabado en cobre.

En Italia, Rembrandt inspira al genovés Benedetto Castiglione, uno de sus más personales y eminentes seguidores. La técnica aguafortista tendrá representantes eminentes en los pintores Antonio Canal, Canaletto, poético evocador del paisaje veneciano, los Tiepolo, Giambattista y Giovanni Domenico, y el arquitecto y notable grabador Gio Battista Piranesi, colaborador de Winkelmann y con él restaurador

del gusto por la antigüedad. Piranesi grabó en compañía de su hijo Francisco 1.180 planchas que forman 27 volúmenes en folio sobre los grandes monumentos de la arquitectura griega y romana de Italia.

En Inglaterra no fue el aguafuerte libre de los maestros holandeses el que ganó el favor del público, sino el *mezzotinto*, la llamada «manera negra» importada en 1660 por el príncipe Ruprecht. Este procedimiento convenía más adecuadamente al espíritu inglés y al tratamiento de los modelos que imponían los grandes retratistas como Reynolds, cuyas obras fueron grabadas por artistas tan distinguidos como James Watson, Valentin Green, Grozer, Dunkarston y J. B. Smith. Mucho éxito obtuvieron también el florentino Bartolozzi, el insigne pintor costumbrista Hogarth y los iniciadores de la caricatura política Gillray y Rawlandson.

Un español, don Francisco de Goya, pintor y dibujante ilustre, sería el verdadero renovador del aguafuerte. Su obra tiene toda la áspera grandeza de su genio. En sus *Caprichos* y en los *Desastres de la guerra*, *Los proverbios* y *La tauromaquia* se revela su personalidad fuerte, contradictoria y múltiple, y aparece su pueblo y su época. Por el aspecto técnico es un innovador, por el aspecto estético es un creador, socialmente un revolucionario. Aunque recuerda en sus temas a Callot y en su maestría a Rembrandt, es hondamente personal. Hay en sus trazos algo indefinible y brutalmente seductor. El conjunto de su obra es la más fiel, inspirada e impiadosa interpretación de su España. Pero alcanza categoría universal por su fuerza, por

su influencia, por su perdurable presencia espiritual en el mundo de las artes.

En el siglo XIX el grabado debe luchar contra los medios mecánicos de reproducción de las imágenes. Pero triunfa siempre por sus intrínsecos valores, por ser ante todo un arte humano, armónica asociación de creación y maestría, de la mano y el cerebro, de sensibilidad e inteligencia. A él se consagran artistas de renombre en todos los países europeos, Bervic, Henriquel-Dupont y C. F. Gaillard, Honoré Daumier, cuyas litografías costumbristas gozaron de gran acogida, Achille Deveria, Menzel, Charles Meryon, Bracquemond, el fecundo Gustave Doré tan conocido por las numerosas obras literarias que ilustró, Géricault, Delacroix, Gavarni, Odilon Redon, Toulouse-Lautrec, Maurice Denis, los impresionistas Manet, Jongkind, Corot, Degas y el inmenso Rodin, Whistler, Camille Pissarro, Seymour Haden, Lepère, Daniel Vierge, John Gilbert, Edmond Morin...

La estampa japonesa merece mención especial debido tanto a su propia significación estética como a la inmensa influencia que ejerció en el arte europeo del siglo XIX y continúa ejerciéndola aún en el presente. El Japón recibió una doble corriente artística de China, originaria la una de la India, la pintura religiosa búdica, y la otra más antigua aún, la pintura profana. Con el tiempo se formaron tres escuelas, la búdica de hondo sentimiento religioso, la escuela de Tosa, noble, fina, dedicada a la interpretación de hechos aristocráticos y caballerescos y de la naturaleza en sus formas más delicadas y poéticas, y la escuela de Kano,

directamente inspirada por los chinos, caracterizada por su decorativismo y su gracia refinada. De China pasa también al Japón la técnica del grabado en madera. La primera obra china con ilustraciones es de 1331, el *Kwanyin Sutra*. En el Japón el primer libro con grabado es de 1608, la novela de amor *Isé Monogatari*, en que predomina el estilo de la escuela de Tosa. Poco después aparece uno de los grandes grabadores nipones, Hishikawa Moronobu, fundador de una nueva escuela, la Oukiyoyé, es decir, «el mundo que pasa». Moronobu, que ha sido llamado el Durero de la xilografía japonesa, realizó una obra inmensa, de inspiración popular, admirable por su belleza y perfección técnica. El grabado continúa en desarrollo constante, se inventa la cromoxilografía y aparecen numerosos artistas de talento como Harunobu que señala toda una época, y a quien siguen, entre otros muchos, Kiyonaga, Utamaro, el pintor de las «casas verdes», de las cortesanas, de los encantos femeninos, el fecundísimo Hokusai, autor de las renombradas *Vistas del Fouji*, y el inspirado paisajista Hiroshigé.

La estampa japonesa irrumpió en Europa con fuerza aleccionadora extraordinaria. No sólo los grabados de la gran época de Moronobu de tan noble línea clásica, sino los posteriores y aun los decadentes y convencionales, contenían valiosas enseñanzas de permanente valor plástico, como esa delicadeza del matiz tan justamente ponderada. Buena parte de la producción artística europea de la segunda mitad del siglo pasado encuentra sus raíces estéticas en el arte oriental, tan antiguo en sus orígenes y tan nuevo sin embargo para el Occidente.

El grabado contemporáneo, sobre todo el grabado en madera, vive una de sus épocas más espléndidas y más fecundas. La xilografía ha reconquistado su antigua jerarquía. Es un instrumento de comunicación, de intercambio de ideas, tiene un alto valor social. Las técnicas siguen siendo las tradicionales, pero se han renovado los temas, los procedimientos de interpretación, los simbolismos. El arte de nuestra época en sus diversas manifestaciones, del impresionismo al abstraccionismo, ha entrado en el grabado y va dejando su huella vivificadora. En la madera especialmente han quedado las líneas características de los grandes artistas de nuestra época, cada uno con su estilo peculiar, personal, intransmisible, que ha enriquecido un arte que parecía condenado a perecer ante el avance arrollador de los sistemas industrializados. Unos cuantos nombres de personalidades sobresalientes servirán para mostrar que el grabado está vivo y fuerte, que ha sobrevivido a los peligros y que se anuncia con inusitado vigor. Así lo proclaman las obras de Edvard Munch, Emil Nolde, Karl Schmidt Rottluff, Max Pechstein, Franz Marc, Erich Heckel, E. L. Kirchner, Christian Rohlf's, Ernst Barlach, Raoul Dufy, Jean Arp, Gustav Wolf, Edvald Mataré, Josef Scharl, Aristide Maillol, Maurice Vlaminck, Henri Matisse, Picasso, Léger, Edgard Tytgat, Frans Masereel, Otto Pankok, Gerhard Marcks, Margret Bilger, Lyonel Feininger, Luis Schanker...

Nada más adecuado para terminar este incompleto resumen que las palabras de un agudo historiador del arte xilográfico que bien expresan la fe de los contemporáneos en su poder expresivo y en su final destino social:

Se ha generalizado la opinión de que en ningún campo la voluntad artística de la joven generación se ha realizado con tanta pureza y energía como en el de las artes gráficas. Sin duda alguna esta generación tiene una vocación especial para la estampa en blanco y negro, que para ella es cosa muy distinta e infinitamente más importante que una etapa preliminar o un fenómeno concomitante de la pintura. Para mucho de lo que le urge expresar, sobre todo para sus vivencias anímicas, la hoja gráfica es, gracias a sus supuestos internos, el medio más apropiado y característico. Aquel afán de monumentalidad que antes de la preferencia unilateral del cuadro de caballete determinaba tanto la pintura mural como la página del libro, encuentra en ella las condiciones estructurales que la arquitectura no ha sabido hasta ahora ofrecer a un arte que anhela volver de nuevo a la creación monumental. Y parece que precisamente al grabado en madera está reservada una misión sustantiva. Por la prístina sencillez de su oficio, por el estilo lapidario y escueto de su expresión, está llamado a hacer brotar los impulsos y fuerzas que toda una generación debe cultivar y disciplinar para que pueda cumplirse el ansia de un nuevo devenir estilístico²⁴.

²⁴ Paul Westheim, obra citada, págs. 221-226.

▪ EL GRABADO EN AMÉRICA

CONTRARIAMENTE A lo que ocurre en Europa, en donde la abundancia de materiales hace necesariamente incompleto todo intento de síntesis histórica, en América la imperfección proviene de la carencia de fuentes y de datos sobre el desarrollo del grabado. Con excepción de México, que ha tenido tan eruditos historiadores como sagaces críticos de este arte, y de los Estados Unidos, en el resto del Continente sólo existen noticias fragmentarias, algunos nombres ocasionales y muy escaso material impreso que permita una justa valoración del grabado como actividad artística.

En estricto sentido no puede hablarse de un grabado prehispánico, ya sea xilográfico, calcográfico o litográfico y, por consiguiente, no es posible buscar sus orígenes en el arte precolombino. Existieron sí, entre los aborígenes americanos, manifestaciones de las artes incisorias, como las «pintaderas», sellos o rodillos de barro cocido para el estampado policromo de las telas, la decoración de la cerámica y la cosmética, de gran variedad y fantasía, con

dibujos de noble línea, plena de simbolismo. Los textiles precolombinos, notoriamente los provenientes de ciertos pueblos andinos de alta civilización, como los incas y los chibchas, ponen de manifiesto un fino sentido decorativo, una destreza singular en el dibujo y todo un universo mágico-religioso que se traduce en la estilización de la flora y la fauna y en las ocultas relaciones de los objetos simbólicos y las divinidades de su complejo mundo espiritual.

Entre los antiguos mexicanos los sellos fueron también empleados para la estampación en papel y utilizados en ritos funerarios y posiblemente en ciertos documentos oficiales.

Pero el grabado colonial, tal como hoy lo concebimos, tiene un origen exclusivamente europeo. Es posible que en este arte como en muchas otras manifestaciones estéticas haya sido aprovechada la innata habilidad del indio, su capacidad técnica innegable, sobre todo para cierto género de artesanía manual que requiere paciencia, atención y delicadeza. En la miniatura, la talla policromada, la platería, los herrajes, así como en múltiples labores de carpintería y aun en más exigentes tareas de arquitectura y decoración, el indio prestó una notable y decisiva colaboración. Por eso ha podido hablarse con sólida base documental de una fusión del arte hispano-indígena, y de allí también ese carácter peculiar, propio y característico del arte colonial en su conjunto. De la presencia de la mano de obra indígena en el grabado americano nos habla un distinguido bibliógrafo mexicano, F. Fernández del Castillo, en su obra *Libros y libreros del siglo XVI*, en estos términos:

Tengo la seguridad de que a muchos indios los dedicaban a grabadores; obsérvese la portada de las *Constituciones del arzobispo de México* (1556) que en la parte baja en donde aparecen naciendo los simbólicos nopales de las piedras, no están figuradas estas como se dibujan siempre y las dibujaban los españoles, sino a modo de los jeroglíficos aztecas de la piedra; la casa en uno de los cuarteles del escudo, por su forma y almenaje, aseméjase al Teocalli de algún códice. En algunas portadas de libros del siglo XVI existen dibujos de un marcado tinte azteca²⁵.

Con el conjunto de sus artes plásticas, como de todo su patrimonio espiritual, España introdujo a América la imprenta y con ella el grabado. Son dos actividades culturales íntimamente ligadas en su desarrollo en el Nuevo Mundo.

A pesar de su noble y fecunda vocación estética y de la trascendencia de su arte, la contribución de España al grabado europeo ha sido muy modesta. Sólo dos nombres hispanos —Ribera y Goya— alcanzan en su historia categoría universal. Cuatro años antes del descubrimiento de América, en 1488, cuando ya el grabado tenía cierta madurez, el fraile levantino Francisco Doménech firma un magnífico buril, *La Virgen del Rosario*, la más antigua muestra conservada de grabado español. Sin embargo, en los inventarios de la ciudad de Vich se enumeran diez estampas que tal vez fueron realizadas en los años iniciales del siglo XV y quizás

²⁵ Citado por Enrique Navarro O., en el prólogo de la 3.^a edición de la *Biblioteca Hispana Septentrional* de Beristain, vol. IV, pág. 8. México, s. f.

en los finales del anterior. En 1480 se publica en Sevilla por la imprenta de Puerto y Segura el primer libro con grabados, el *Fasciculus temporum* de Werner Rolewink de Laer. Ni el ímpetu renovador de Durero, ni la sabia maestría de Raimondi, ni siquiera el vuelo genial de Rembrandt llegaron a España. Algunos de sus más insignes pintores —Velázquez, Murillo, Alonso Cano, Valdés Leal— parece que ensayaron el buril sin lograr ni de lejos emular sus pinceles, quedando el grabado en manos de artistas menores, meritorios, pero desprovistos de genio. Esteve Botey escribe muy justamente:

Por idiosincrasia del independiente carácter español, no hubo de establecerse entonces ni luego un solo taller-escuela para la ejecución del grabado, al tipo de los que hemos visto formarse bajo la inspiración de Tiziano, en Venecia, para la reproducción xilográfica de su obra; de Rubens, en Amberes, para la talla en dulce; y de Rembrandt en Amsterdam, para la práctica del aguafuerte, cuidadosamente dirigidos en beneficio de sus reputaciones respectivas. Ni tuvimos un compilador regio de su colección como lo fueron en Francia Luis XIV y Napoleón III; ni un Luis XV y un Luis XVI, que encomendasen a los grabadores la perpetuación del recuerdo de fiestas y de ceremonias oficiales con cargo a la administración de *menus plaisirs*. Ni hubo un Hendrick van Uylenburgh como el del comercio de estampas de la escuela del genial maestro neerlandés. Ni siquiera tuvo par el ejemplo de un Jullien, recopilador de las creaciones dieciochescas de Watteau²⁶.

²⁶ Francisco Esteve Botey, *Historia del grabado*, Barcelona, Editorial Labor, 1935, págs. 298-299.

El marqués de Lozoya es más explícito aún en la calificación del grabado español, al decir:

Aun cuando fue extraordinaria en todo el mundo hispánico la profusión de artífices que se dedicaban al arte de la estampa, su obra, en su inmensa mayoría, tiene más carácter utilitario que puramente artístico. Hay una cantidad incalculable de portadas e ilustraciones de libros, de láminas de carácter religioso o genealógico, pero se trata, generalmente, de trabajos de muy escaso interés y, aun desde el punto de vista del oficio, muy deficientes, aunque a veces proporcionan curiosos datos iconográficos o heráldicos. Hasta la segunda mitad del siglo XVIII fueron muy pocos los españoles que dominaban la técnica del grabado en madera o en metal y cuya obra pudiera competir con la de los grandes neerlandeses o italianos de la época barroca²⁷.

Sin embargo, el grabado empezó a imponerse en América como auxiliar de la imprenta en su primera época, y luego como el vehículo más apropiado para la divulgación de sucesos religiosos o profanos, de la iconografía cristiana, de ciertas ceremonias políticas cuya propia índole requería amplia difusión. Aparecen los «incunables americanos», denominación algo convencional con que se designan los impresos del primer siglo de la imprenta en cada uno de los países del Nuevo Mundo. Existe un estrecho paralelismo entre la introducción de la imprenta y el

²⁷ Marqués de Lozoya, *Historia del arte hispánico*, t. v., Barcelona, Salvat Editores, 1949, pág. 59.

desarrollo del grabado, de la xilografía especialmente, que fue su complemento y le dio al libro americano, desde sus días iniciales, cierta categoría artística.

Existió, no obstante, un antecedente constituido por los naipes. Aunque no se conservan los tacos originales, en madera o metal que sirvieron para la estampación de cartas de juego, es un hecho atestiguado por todos los cronistas que uno de los elementos fundamentales de la vida cotidiana de los conquistadores y primeros pobladores fueron las barajas. No bastaron las importadas de España, que debieron ser abundantes, pues su constante uso las destruía con suma rapidez. Los jugadores —y todos lo fueron en aquella época de azar y aventuras— necesitaron urgentemente las cartas que se reprodujeron con pasmosa fecundidad. Según García Icazbalceta, en México se estampaban hacia 1582 nueve mil docenas de naipes. Y fray Pedro Simón nos dice que en Cartagena existía por los años de 1623 una «imprensa de naipes». Más de dos siglos pasarían antes que llegara a la Ciudad Heroica, rica, populosa y abierta al poderío español y a la codicia europea, la otra imprenta, la de los libros. Más eficaz como propulsora del arte del grabado fue la pasión del juego que la del saber.

A la Nueva España, la opulenta tierra de los aztecas, llega temprano el fecundo invento de Gutenberg y con él el arte xilográfico que vendrá a enriquecer las primeras producciones de la imprenta con escudos de armas, iconografías, letras capitulares y los múltiples motivos de la decoración bibliográfica. Como primer grabador

señalan los cronistas a Juan Ortiz, aventurero de origen francés, procesado por la Inquisición, a quien se atribuye una imagen de la Virgen del Rosario. Muy numerosos son los xilógrafos que trabajan en las imprentas mexicanas en los siglos XVI y XVII. Manuel Toussaint cita 53 grabadores en lámina y 15 grabadores en hueco, desde 1606 hasta 1802, lo que está demostrando el enorme desarrollo de este arte.

El grabado adquiere plena independencia al fundarse las cátedras en la Real Casa de Moneda y en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, dedicadas exclusivamente a su enseñanza. Dirige la primera Jerónimo Antonio Gil desde 1781 y trabaja por espacio de 18 años, formando algunos discípulos entre los que se destaca Tomás Suría que luego fue dibujante de la expedición del almirante Malaspina. Aparte de su obra como medallista y de su labor pedagógica, Gil realizó en México algunos excelentes grabados en láminas de cobre como los retratos del Conde Gálvez y del Marqués de Sonora, «perfectos en técnica y clasicismo», como dice Toussaint. En San Carlos enseña grabado el español José Joaquín Fabregat, quien llegó a México en 1788 y trabajó allí hasta su muerte ocurrida en 1807. A él se deben curiosas estampas como las de la Plaza Mayor de México y el plano de la ciudad levantado por don Diego García Conde.

Una nueva etapa vive el grabado mexicano a partir de 1853 en que se contrata en Londres al maestro Jorge Agustín Periam que dos años después presentaba las primeras obras de sus discípulos, Luis G. Campa, Miguel Pacheco y Ventura Enciso: «El gusto era plenamente romántico, la

ejecución impecable, la originalidad nula²⁸». El grabado en hueco fue reiniciado por el maestro Santiago Baggally en 1847, dejando un buen número de aprovechados alumnos de formación netamente académica. Paralelamente se fue desarrollando el grabado popular en madera o en talla dulce, de inspiración religiosa y luego de claro sabor social, costumbrista y satírico, y de mayor fuerza, hondura y eficacia. Se distinguen entonces el yucateco Gabriel Vicente Gahona, *Picheta*, que ilustra el periódico humorístico *Don Bullebulle* (1847) con gracia y sarcasmo que lo han hecho comparar con Daumier y Gavarni.

Picheta da un toque vigoroso y original al arte de nuestro siglo romántico; como sus ilustres antecesores, desde Goya, se ocupó en la crítica social con nobles fines; es un eslabón de oro en la cadena que andando el tiempo había de tener otro: Posada, y un final de gran categoría: Orozco y la pintura mural mexicana de nuestro tiempo en general²⁹.

Pero es José Guadalupe Posada (1852-1913) la personalidad más fascinante del grabado popular mexicano. Es un artesano que inventa sus propios procedimientos y crea, sacada de la entraña del pueblo, la materia plástica de sus láminas. Trabaja la madera, pero dibuja también con una tinta especial sobre placas de zinc que somete luego a la acción de un ácido y prepara así el clisé para la prensa.

²⁸ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, Imprenta Universitaria, 1952, pág. 166.

²⁹ Justino Fernández, obra citada, pág. 171.

Posada extrae de la imaginación de sus gentes las creencias, las supersticiones, las leyendas, y copia de su vida las costumbres, las buenas y malas costumbres que, con su cohorte de calaveras, diablos y gentuzas de todo pelaje forman el universo físico y espiritual de quienes lo rodean. Posee gracia, ingenio, humor risueño o dramático, truculencia y, sobre todo, una estupenda eficacia gráfica, un poder de expresión plástica excepcional. Paul Westheim, que ha estudiado con fino sentido crítico la obra de Posada, escribe:

Se ha dicho que gracias a la Revolución los mexicanos se descubrieron a sí mismos. En este sentido, José Guadalupe Posada es uno de los más grandes y geniales precursores de la Revolución mexicana. Sus veinte mil grabados, que tienen la autenticidad de lo documental, son una verdadera enciclopedia de lo mexicano³⁰.

Dentro de las tendencias populares y de crítica social se encuentran también Manuel Manilla y los litógrafos Constantino Escalante y Santiago Hernández, a quien Manuel Toussaint ha llamado un «ideólogo del civismo». La litografía fue introducida en México por el italiano Claudio Linati de Prevost en 1826. La primera litografía ejecutada por un artista mexicano —el oaxaqueño José Gracida, discípulo de Linati— es el retrato de Hidalgo que publica *El Iris* el 12 de julio de 1826.

³⁰ Paul Westheim, *El grabado en madera*, México, Fondo de de Cultura Económica, 1954, pág. 238.

México ha sabido conservar, renovándola, esa ilustre tradición. Con la llegada de Jean Charlot en 1921 a Ciudad de México se inicia un nuevo período, en que el grabado mexicano se pondrá a la altura de su pintura mural con personalidades como Francisco Díaz de León, Fernando Leal, Gabriel Fernández Ledesma, Carlos Orozco Romero, Julio Prieto, Carlos Alvarado Lanz y otros muchos, entre los cuales no es posible callar el nombre de Leopoldo Méndez considerado como el heredero espiritual y artístico de José Guadalupe Posada³¹.

El Virreinato del Perú también se vio favorecido por la rápida llegada de la imprenta que se establece en Lima en 1584. Los primeros grabados de que se tiene noticia están destinados a la ilustración de libros, como el que aparece en la *Relación de las exequias de la reina Margarita de Austria* (1613), escrita por fray Martín de León y que es de otro religioso, fray Francisco Bejarano, a quien puede considerarse como el más antiguo grabador del Perú. A él se debe igualmente la estampa del túmulo levantado en 1612 en las exequias del Marqués de Montesclaros y la portada del libro de otro hermano suyo de religión, fray Fernando de Valverde, *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú*, impreso en Lima en 1641.

En la segunda mitad del mismo siglo XVII trabaja en Lima un grabador muy bien dotado, fray Pedro Nolasco, francés de origen, quien llegó a Lima en 1660 y allí tomó el hábito mercedario tres años más tarde. Se le considera

³¹ Ver «José Guadalupe Posada», pág. 393 de esta edición.

justamente como el más notable burilista de su tiempo, buen conocedor de la técnica neerlandesa. Fue también arquitecto y escribió en Lima, a raíz del terremoto de 1687, un pequeño tratado con láminas «proponiendo una suerte de tabiques, en sustitución de los muros ordinarios, que comenzaron a usarse desde entonces³²». Se conservan algunos de sus grabados, que se recomiendan por la acertada composición y pureza de línea. Son la *Perspectiva de San Francisco de Lima*, el *Claustro de San Francisco* y su jardín interior, que ilustran el folleto *Templo de nuestro grande patriarca San Francisco de la provincia de los Doce Apóstoles de el Perú*, del padre fray Miguel Suárez de Figueroa, impreso en 1675; el frontis de la *Ilustración de la Rosa del Perú* (1970) de Meneses y Arce; la *Verdadera efigie del Santo Cristo de los Milagros* (1674?); el plano de la ciudad de Lima que grabó en 1685 por encargo del duque de la Palata, y el túmulo levantado en la Catedral limeña en las exequias de doña Mariana de Austria y que figura en la obra *Funeral pompa...*, de 1697.

No fueron escasos los grabadores en la Lima colonial que siguieron, si no las enseñanzas, sí el ejemplo de los padres Bejarano y Nolasco. A fines del siglo xvii firma un escudo del arzobispo Liñán, el licenciado Vicente Centellas; al dominicano fray Miguel Adame se le deben buenos grabados como el que ilustra la *Lima triunfante* del erudito

³² Rubén Vargas Ugarte, S. J., *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*. Apéndice, Lima, Talleres Gráficos A. Baiocco y Cía., 1955, pág. 95.

Peralta y Barnuevo, con el escudo de armas del marqués de Castel dos Rius (1708), la lámina de Santa Rita de Casia que aparece en el *Compendio historial* de la vida de la santa, de fray Matías de Lisperguer (1699), las diez láminas que decoran las *Mujeres fuertes* del padre Moyne, traducido por don Fernando Bravo de Bedoya (1702), la lámina que representa el túmulo erigido en la Catedral en las exequias de Carlos II (1701) y algunos otros. Cultivaron también el grabado Juan Francisco Rosa, autor de una imagen de *Nuestra Señora de las Cabezas* (1745); fray Antonio Contreras, quien grabó en 1756 el túmulo levantado en honor de doña María Josefa de Austria; Cristóbal Garrido, que dejó muestra de su talento en los tres grabados que ilustran la *Vida de San Juan Bautista* del padre Domingo Coleti, publicada en Lima en 1761 en la traducción de don Agustín Zambrano; José Vázquez, «uno de los más notables que florecieron en Lima y puede parangonarse con los europeos», según el P. Vargas Ugarte, autor de retratos de Carlos III, del virrey Jáuregui y del arzobispo Parada, que aparecen en las respectivas relaciones de sus exequias, y de algunos de los mapas que publicó el *Mercurio Peruano*; Marcelo Cabello, retratista del virrey O'Higgins (1796), del arzobispo La Reguera (1805) y del virrey Pezuela (1816) y autor de varias imágenes religiosas; Francisco Carrascón, prebendado de la iglesia del Cuzco, que grabó un mapa del Perú en 1802 «con el cual deseaba probar cuán fácil sería la comunicación entre el Perú y España a través de los ríos navegables de la cuenca del Amazonas que nacen

en nuestro territorio³³»; Egidio Nores que prolonga, ya entrado el siglo XIX, la tradición de los grabadores peruanos, y de quien se conoce una imagen de *Nuestra Señora del Rosario*, firmada en Arequipa en 1820.

Poco conocido es el grabado quiteño. Es de presumir que en consonancia con el brillante desarrollo de la pintura y de la talla en madera, se haya cultivado también el arte del buril. Los historiadores recuerdan la lámina destinada a divulgar unas conclusiones teológicas que fueron sustentadas en el Colegio Máximo de Quito el 14 de junio de 1718. Es obra del padre Juan de Narváez en colaboración con el padre Miguel de Santa Cruz, habiendo participado en el dibujo el conocido pintor Nicolás Javier de Gorívar.

La mitad superior de la lámina es un gran cuadro alegórico, cuyo centro es la figura del Príncipe de Asturias, Luis Felipe, sentado en el trono de su realeza. Formando un semicírculo en torno al Príncipe se hallan las figuras alegóricas de la Caridad, Fortaleza, Religión Cristiana, Sinceridad, Justicia, Esperanza, Verdad y Sacrificio. En el extremo de dicho semicírculo hay dos figuras arrodilladas: una representa a América y la otra a la Compañía de Jesús. Esta entrega al Príncipe una lámina que es una miniatura de la que estamos describiendo. La mitad inferior de la misma está flanqueada por dos columnas que ostentan la leyenda *Plus Ultra* y colgando de ellas se hallan diez cartelas, cinco por columna, en las que se encuentran dibujadas las ciudades de Panamá, Tacunga,

³³ Rubén Vargas Ugarte, S. J., *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*, Lima, 1947, pág. 300.

Ibarra, Guayaquil, Loja, Popayán, Cuenca, Riobamba, Pasto y Ambato. En la parte central, y entre ambas series de cartelas está el mapa de la provincia jesuítica quiteña y al pie una vista de la ciudad de Quito. También en la parte inferior de la lámina y a entrambos lados de dicha vista de la ciudad de Quito, se hallan dos redondeles con leyendas sumamente interesantes, pues nos informan sobre el objeto de este grabado y sobre su autor³⁴.

El padre Narváez fue misionero en el Marañón y profesor de Sagrada Escritura en la Universidad Gregoriana de Roma. Se conservan también de su mano el grabado de un mapa de la provincia de Mainas (1707), reproducción del bien conocido, que trazó el padre Samuel Fritz, y la galería de los soberanos incas (1715), hecha sobre los dibujos del licenciado Alonso de la Cueva, cronista de la iglesia Catedral de Lima.

Los estudios adelantados por el insigne bibliógrafo chileno don José Toribio Medina sobre la imprenta en varios países de América demostraron que en la capitanía general de Guatemala el arte del grabado tuvo un desarrollo excepcional, apenas comparable con el de México. De 1714 data el primer grabado, realizado en cobre: la portada de la *Historia de la provincia del Santísimo Nombre de Jesús de Guatemala*, escrita por fray Francisco Vásquez. El autor del grabado es Baltasar de España, que inaugura

³⁴ Guillermo Furlong, S. J., *Un grabado quiteño de 1718*. II Congreso Internacional de Historia de América, t. III, Buenos Aires, 1938, págs. 455-457.

una sólida tradición prolongada a través del siglo XVIII. En 1739, Blas Avila firma una estampa en cobre y en 1746 graba una imagen de Santa Catalina. José Valladares trabaja en la Casa de Moneda por largos años y a sus tareas de grabador en hueco asocia las de burilista en talla dulce, de las que es exponente su primera obra destinada a ilustrar *El dolor del rey*, libro impreso en 1757. La personalidad más destacada de la época es Pedro García Aguirre, excelente dibujante, grabador de la Casa de Moneda, y quien no sólo cumplió una señalada tarea artística sino una meritoria labor pedagógica. Entre sus estampas se cuentan retratos —el del arzobispo Franco y Monroy (1780) y el de la beata María Ana de Jesús (1784)—, escudos de armas, temas religiosos y asuntos de carácter oficial. Su enseñanza se prolonga en sus hijos, Diego y Gonzalo, que en 1789 firman las 27 láminas que adornan las exequias de Carlos III, y en sus discípulos: José Casildo España, autor de un elogiado retrato de Carlos IV y de otros de diversos personajes de su tiempo, así como de un interesante *Plano general de la ciudad de Guatemala*; a su turno, su hijo, Apolinario España, fue el primero que trabajó el aguafuerte en su país. Francisco Cabrera ha sido considerado como el más notable de los grabadores guatemaltecos; fue autor de numerosos retratos, entre los que se recuerda por su valor el del oidor Serrano Polo. Juan José Rosales graba en 1792 una estampa de *La Inmaculada* y trabaja varias láminas alegóricas para las exequias de Carlos III y Carlos IV. Narciso Rosal, documentado hacia 1800, es el último representante de esta floración de buenos burilistas de Guatemala.

En las misiones guaraníes, esa admirable, discutida y frustrada República de Platón en el Nuevo Mundo, se trabajó el grabado a la par que la imprenta. Bien sabido es que de las prensas jesuíticas sale el primer libro impreso en guaraní, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno* del padre Juan Eusebio de Nieremberg, en 1705. Los grabados que lo ilustran son obra de inspiración europea, pero de manufactura indígena. Algunos nombres de aborígenes figuran entre los grabadores, como Juan Yaparí y Tomás Tilcara, de la misión de San Ignacio, autor este último de un *San Juan Nepomuceno* fechado en 1728.

Los indios que escriben —decía Xarque— llegan con su pluma a imitar tanto la mejor letra, que copian un misal impreso en Antuerpia con tal perfección, que es necesaria mucha advertencia para saber cuál de los dos escribió la mano del indio. Y con este acuerdo copian una Sacra de las que sirven para misa estampada en Roma, con varias páginas de la Pasión y Santos; todo lo dibuja su pluma como si fuera de molde³⁵.

Esa excepcional habilidad indígena fue utilizada por los jesuitas en las labores de impresión que, infortunadamente, quedaron frustradas, como toda la empresa misionera, con la Pragmática Sanción de Carlos III en 1767.

Dos artistas del Cuzco se encuentran en los orígenes del grabado en la Argentina: Manuel Rivero y Juan de Dios

³⁵ Citado por Miguel Solá, *Historia del arte hispanoamericano*, Barcelona, Editorial Labor, 1935, págs. 310-311.

Rivera. Al primero se atribuye una estampa de *San Benito de Palermo* (1783) y una *Virgen de Luján* (1789). Rivera trabajó en la Casa de Moneda de Potosí y se distinguió como medallista y grabador. En 1787 viajó a Buenos Aires y allí desarrolló su arte. Entre sus trabajos más meritorios, se recuerdan la medalla conmemorativa de la proclamación de Carlos IV, la lámina que en 1808 obsequió la ciudad de Oruro al Cabildo de Buenos Aires y la que esta corporación le encargó en 1810 con las armas de la capital. Rivera fue el autor del sello de la Asamblea de 1813, que fue luego consagrado como el escudo nacional de la República Argentina. El primer grabador argentino es Manuel Pablo Núñez de Ibarra, maestro platero, autor de una *Santa Rita de Casia, vencedora de imposibles* (Buenos Aires, 1809) y de retratos de varios próceres.

La litografía fue introducida en el país por el francés Jean-Baptiste Danville, naturalista y etnógrafo, en 1826, habiendo sido la primera obra litografiada un retrato del almirante Brown. Pero fue el ginebrino César Hipólito Bacle, llegado a Buenos Aires en 1825, el que le dio una amplia difusión haciéndola muy popular. Formó un taller familiar, en el cual trabajó con su esposa Adrienne Paulina Macaire, el inglés Arthur Ouslow, Hipólito Moulin, Julio Daufresne y Alfonso Fermepin. Con el inglés Juan Alais se asoció el porteño Gregorio Ibarra, fundador de La Litografía Argentina.

En la segunda mitad del siglo XIX florece el grabado al aguafuerte gracias al interés del arquitecto, pintor y burilista Emilio C. Agrelo, el pintor Eduardo Sivori y el

grabador Alfonso Bosco, que ensayó con fortuna los diversos procedimientos de su arte.

Tardíamente llega la imprenta a Venezuela, a pesar de los esfuerzos iniciales hechos por la Compañía Guipuzcoana de Caracas y luego por el precursor don Francisco de Miranda. El primer impreso venezolano es un periódico de larga y accidentada vida, la *Gazeta de Caracas*, cuyo número inicial aparece el 24 de octubre de 1808. No es presumible que el grabado fuera conocido con anterioridad y las estampas con motivos venezolanos que se conocen de la época colonial posiblemente fueron grabadas e impresas en España. Tal la muy interesante *Nuestra Señora de Venezuela*, xilografía policromada cuya fecha se ha situado alrededor de 1766.

La litografía es establecida en Caracas en 1843 por los alemanes Müller y Stapler que forman un pequeño pero selecto grupo de discípulos, entre los cuales se cuentan el pintor Carmelo Fernández y los hermanos Jerónimo y Celestino Martínez que más tarde trabajaron en Colombia. Algunos de los periódicos de mediados del siglo, como *El Mosaico*, *La Ilustración*, *El Pica-Y-Juye*, contienen las primeras muestras del grabado litográfico y de xilografía que se hicieron en Venezuela. Como litógrafo se distinguió Adolfo Weykopf, a quien se deben las láminas que ilustran la curiosa obra, infortunadamente inconclusa, *Venezuela pintoresca* (1853), escrita y dibujada por el bogotano Enrique van Lansberge.

En los Estados Unidos el grabado ha tenido cultivadores numerosos y altamente capacitados, así como fervorosa

acogida en el público culto. De origen inglés, como todos los aspectos de las bellas artes, es introducido por grabadores británicos en la primera mitad del siglo XVIII y ha continuado floreciente hasta nuestros días.

Se inicia con retratos, género que goza de gran favor en las altas clases, en el que sobresalen Peter Pelham, quien realiza en 1727 la primera *mezzotinta*; Charles William Peale, autor de una famosa efigie de George Washington (1787); Edward Savage, retratista de la familia del libertador norteamericano (1798); Rembrandt Peale, pintor y grabador, que prolonga una estirpe de artistas ilustres en los Estados Unidos. Thomas Johnston es autor del primer grabado de tema histórico, el plan de la batalla del Lago George (1755); William Charles es recordado por sus caricaturas sobre la guerra de 1812; Bass Otis es el precursor de la litografía que alcanza más tarde alta categoría con figuras como el paisajista Thomas Doughty, Louis Maurer, Francés Flora Bond Palmer, de quien se conservan encantadoras escenas campestres, y que se renueva en la obra de Albert Sterner, ya a comienzos del siglo actual. Todas las técnicas fueron utilizadas, y es imposible señalar el gran número de artistas grabadores que por cerca de tres siglos han trabajado en los Estados Unidos. En la segunda década del siglo XIX existe una escuela norteamericana de grabado, en la que es necesario mencionar a James Barton Longacre, «quien llevó el grabado a puntos en los Estados Unidos al apogeo de su perfección técnica»; Asher Brown Durand, cuya *Musidora*, 1827, es el primer desnudo grabado en el país; John Hill, notable por sus paisajes y vistas de ciudades, género

en el que descollaron también William James Bennett y Charles F. W. Mielatz, «decano de los aguafortistas» e intérprete del paisaje neoyorkino. No sería justo silenciar los nombres del doctor Alexander Anderson, «el padre del grabado en madera», de Whistler el pintor insigne, para quien se reclama el título de «la más grande personalidad del grabado moderno», del múltiple James D. Smillie, de Thomas Moran, «el líder de los pintores grabadores», del primer impresionista John Henry Twachtman y de la fina y eximia pintora y dibujante Mary Cassat. Gran número de mujeres se dedicaron al grabado en el curso del siglo XIX, lo que hacía decir a algún crítico: «No parece un arte afeeminado el que empieza arañando y termina mordiendo».

Contrariamente a lo que pudiera pensarse, en virtud del enorme desarrollo de los procedimientos gráficos de reproducción en los Estados Unidos en el presente siglo, el grabado ha continuado suscitando el interés de los artistas, de los críticos y del público. Entre muchas figuras de importancia deben mencionarse por su significación a Timothy Cole, el más notable de los grabadores de reproducción, a Henry Wolf y Rudolph Ruzika, xilógrafos eminentes, a Franklin T. Wood, aguafortista, al popular Troy Kinney, a John Taylor Arms, grabador y divulgador de su arte, presidente del Comité Nacional Americano del Grabado, y a Joseph Pennell, de quien son estas palabras: «La litografía es la más simple y la más ultrajada de las artes gráficas y la más maravillosa».

En su conjunto, el panorama del grabado en América está demostrando la pujanza de este arte, su capacidad

para servir a la expresión de los temas estéticos de nuestro tiempo, su trascendencia social.

A manera de ejemplo, simplemente, como una guía selecta aunque naturalmente deficiente, señalamos a continuación algunos de los nombres más significativos de grabadores de este hemisferio:

Argentina: José C. Arcidiácono, Pompeyo Audivert, Laertes Baldini, Adolfo Bellocq, Luis Bautista Caputo de Marco, Clara Carrié, Rodolfo Castagna, Gustavo Cochet, Amadeo Del'Acqua, Nélica Demichelis, Alfredo Guido, Mauricio Lasansky, Fernando López Anaya, Florencia Molina Campos, Alberto Nicasio, Manuel Ángeles Ortiz, María Catalina Otero Lamas, José Planas Casas, Víctor L. Rebuffo, Helmice M. Saforcada, Sergio Sergi, Lino Spilimbergo, Demetrio Urruchua y Raúl Verini.

Bolivia: Fausto Aoiz, Genaro Ibáñez y Arturo Reque Meruvia.

Brasil: Oswaldo Goeldi, Percy Lau, María Martins, Carlos Oswald, Bela Paes Leme, Cândido Portinari, Thomas Santa Rosa Junior, Lasar Segall, Oswaldo Texeira.

Canadá: H. Eric Berg, M. A. Doull, Paul Goranson, Garnet Hazare, Nicholas Hornyansky, Simone Hudon, W. P. Lawson, Bárbara Leighton —*Barleigh*—, Marjory S. Mac Intyre, Christian Mac Keil, Walter J. Phillips.

Costa Rica: Francisco Amighetti, Richard Kliefoth.

Cuba: Eduardo Abela, Enrique Caravia, Roberto Diago, Margarita de Mena, Andrés Nogueira, Domingo Ravenet.

Chile: Marco A. Bonta, Jorge Cruzat, Carlos Hermosilla, Pedro Lobos, Francisco Posada, Albino Quevedo, Francisco Saragoní, Julio Sierralta, Cirilo Silva Salas, Alfredo Vargas, Irwin Wenner.

Ecuador: Pedro León Donoso, Galo Galecio, Oswaldo Guayasamín, Eduardo Kingman, Luis Moscoso, Leonardo Tejada.

El Salvador: José Mejía Vides.

Estados Unidos: Grace Albee, Peggy Bacon, Albert W. Barker, Gustave Baumann, Isabel Bishop, Cecil Buller, Federico Castellón, Howard Cook, John E. Costigan, Samuel Chamberlain, Asa Cheffetz, Adolf Dehn, Kerr Eby, Emil Ganso, Minnetta Good, Eugene Higgins, Thomas Handforth, Arthur William Heintzeman, Norman Kent, Lawrence Kupferman, Paul Landacre, Helen A. Loggie, Armin Landeck, Earle Horter, Reginald Marsh, John S. De Martelly, Alessandro Mastro-Valerio, John J. A. Murphy, Thomas W. Nason, Martin Petersen, Robert Riggs, Luis C. Rosenberg, Eva A. Watson, Ernest W. Watson, Stow Wengenroth, Levon West, Harry Wickey, John W. Winkler.

Guatemala: Federico Guillermo Schaeffer.

Haití: Petion Savain.

México: Ignacio Aguirre, David Alfaró Siqueiros, Carlos Alvarado Lang, Emilio Amero, Raúl Anguiano, Abelardo Ávila, Alberto Beltrán, Angel Bracho, Julio Castellanos, Fernando Castro Pacheco, Manuel Covarrubias, Lola Cueto, Jean Charlot, José Chávez Morado, Francisco Díaz de León, Francisco Dosamantes, Jesús Escobedo,

Jesús Guerrero Galván, Francisco Gutiérrez, José Gutiérrez, Amador Lugo, Leopoldo Méndez, Carlos Mérida, Roberto Montenegro, Francisco Mora, Isidoro Ocampo, Pablo O'Higgins, José Clemente Orozco, Gonzalo de la Paz Pérez, Ricardo Rivas, Diego Rivera, Ramón Sosa Montes, Francisco Vázquez —*Pancher*—, Emilio Vera, Alfredo Zalce, José Guadalupe Zuno.

Nicaragua: Salomón Barahona —*Chilo*—, Joaquín Macías.

Panamá: Fernando Rafael Carcheri.

Paraguay: Julián de la Herrería.

Perú: Camilo Blas, Julia Codesido, José Sabogal, Carmen Saco.

Puerto Rico: Elisa Bellows, King Dooley.

Uruguay: Ricardo Aguirre, Manuel Blustein, Leandro Castellanos, Balparda Romero Castillo, Mario E. de Cola, Antonio R. Frasconi, Carlos González, Herman Meissner, Hilda E. S. de O'Donoghue, Adolfo Pastor, Héctor Ragni, Guillermo C. Rodríguez, Isabel Tavallo, Angélica Togores de Bordabehere, Ester Victoria Velazco, Eduardo Vernazza.

Venezuela: Pedro Ángel González, Rafael Ramón González, Ada Maelzner, Mateo Manaure, Gloria Pérez Guevara, Héctor Poleo, Luis Rivas Ross, Virgilio Trompiz.

▪ EL GRABADO EN EL ARTE COLONIAL

AUNQUE EL ARTE DEL GRABADO no aparece en el Nuevo Reino de Granada sino en la segunda mitad del siglo XVIII, como consecuencia indirecta de la actividad de los burlistas de la Casa de Moneda, tuvo innegable importancia durante toda la época colonial debido al intenso comercio de estampas que se efectuó entre Europa y América y a su influencia en la temática de la pintura, la escultura y aun la decoración arquitectónica y las artes menores.

Pero antes de hablar de esta presencia tan viva y actuante del grabado europeo en el arte americano, conviene señalar la existencia de una rama especial del grabado, no estudiada hasta el momento y que sin embargo ofrece un vasto campo a la investigación estética tanto por su técnica peculiar como por sus temas y su valor como decoración del mueble. Nos referimos a los «grabados», pues plenamente merecen esta denominación, que adornan los bargueños coloniales. El bargueño, una de las más hermosas piezas del mobiliario español y de las más características, que tuvo gran desarrollo en la ebanistería

hispanoamericana de la Colonia, fue frecuentemente enriquecido con decoraciones diversas: en el siglo XVI con relieves renacentistas que representan motivos clásicos paganos o bien escenas del Antiguo o del Nuevo Testamento; en el siglo XVII con pinturas al óleo distribuidas en cada uno de los recuadros en que el bargueño está dispuesto, no siendo escasos los temas de clara influencia oriental, ya que por entonces comenzaron a conocerse los muebles del Lejano Oriente con sus maravillas de lacas y filigranas; en todas las épocas, con motivos arquitectónicos de frisos, columnas, entablamientos y frontones de estilo clásico, o bien finas incrustaciones en hueso, carey, nácar y marfil que forman dibujos taraceados. Una de las decoraciones más originales es la de los grabados que se ejecutan sobre láminas de marfil que luego se aplican a los recuadros o se distribuyen en forma simétrica en el frente del bargueño. Esta técnica, que parece totalmente abandonada en la actualidad, es idéntica a la del grabado calcográfico en su primera etapa: en la lámina de marfil se traza el dibujo que señala la línea sobre la cual la gubia debe dejar un surco más o menos profundo según la intensidad que se desee obtener y los efectos que se quiera producir; el surco es luego relleno de tinta o de otra sustancia oscura que una vez seca producirá la perfecta impresión del negro sobre blanco. Lo que caracteriza este tipo de artesanía decorativa es la huella incisoria dejada sobre el marfil que es entintada no para la estampación, como en la xilografía o la talla dulce, sino para la obtención de un efecto dibujístico especial. Pero fundamentalmente se trata

de un grabado que no llega, sin embargo, a traducirse en imagen estampada.

Si alguno de estos artistas decoradores de bargueños hubiese tenido la idea de aplicar un trozo de papel a la lámina de marfil aún húmeda, hubiera realizado sin quererlo el hallazgo de un procedimiento de grabado no muy perfecto, pero ciertamente original. No otro camino fue el que condujo a Tomasso Finiguerra al descubrimiento del grabado en talla dulce a base de la estampación de uno de sus *nieves*.

Aparte de su técnica realmente muy elemental y primitiva, lo que más seduce en esta decoración incisa de los bargueños es la gracia, abundancia y variedad de los motivos. Es un pequeño mundo abigarrado en el que se mezcla lo religioso y lo profano, lo exótico y lo autóctono, lo imaginario y lo real. Al lado de un caballero con espada y escudo, tocado de sombrero de anchas alas, encontramos un elefante que olfatea goloso una exuberante piña tropical. La fauna es rica, a veces con exceso, pues fuera de micos, perros, gatos, lobos o conejos se encuentran animales de difícil ubicación en la zoología y en cuyo dibujo intervino la imaginación del artista. Igualmente abundante es la flora, a veces realista y a veces estilizada; y no faltan las imágenes religiosas, un *San José con el Niño*, por ejemplo, o un *San Cristóbal* que tienen en sus líneas elementales toda la gracia ingenua de las xilografías europeas de los albores del grabado.

El grabado europeo llega a América por muy diversos caminos y cumple, como lo había hecho en sus lugares de

origen, su múltiple función de ilustrar, catequizar, divertir, instruir o consolar. Y fundamentalmente, como luego veremos, la de inspirar a los artistas americanos. Muy necesarias eran en el Nuevo Mundo, tierra de peligros y misterios, de azares y asechanzas, las «estampas de preservación» que aún en nuestros días son fuentes de fe y de esperanza. Se ha escrito con razón que uno de los grandes negocios de los hombres del siglo XVI era la salvación del alma. Recordemos que al lado del conquistador estuvo presente el fraile y que el nombre de Dios fue siempre invocado, en serio o en vano, por los españoles que vinieron a poblar las nuevas tierras colombinas. Pero Dios no era entonces una entidad teórica y abstracta, sino un ser presente, actuante y casi visible. Se le traducía en el lienzo, la madera, la piedra y aun en materiales más toscos y ordinarios. O se le revestía de láminas de oro. El Olimpo cristiano se hizo familiar a través de la iconografía católica, sabiamente recomendada y reglamentada por el Concilio de Trento y por varios sínodos americanos. Los artistas tuvieron sus dificultades —recordemos al Greco—, pero casi siempre salieron airoso, si no de su tarea estética, al menos de sus compromisos eclesiásticos. A comienzos del siglo XVI, siglo de conquista y colonización de América, ya el grabado se había adueñado del campo del arte y era un medio eficaz de propaganda. No se exagera, aunque se afirme sin documentos, al decir que los primeros grabados llegaron a América en las naves descubridoras. Que vinieron luego y en cantidades apreciables es un hecho comprobado. Biblias, misales y santorales venían ilustrados con estupendos grabados religiosos. Los

motivos paganos y los temas clásicos, así como todos los elementos de la decoración, orlas, viñetas, escudos, letras capitales, en los libros profanos. No fueron escasas las *vidas de santos* profusamente ilustradas, y no faltaron los «libros de imaginación», los de «historias fingidas», a pesar de ciertas prohibiciones que nunca se cumplieron cabalmente. Después de las investigaciones de Rodríguez Marín, de Torre Revello, de Irving Leonard, no es posible continuar afirmando que la Colonia fue pobre en libros y que fue menguado o reducido el comercio bibliográfico. Y con los impresos llegaron los grabados.

En los registros de embarques de la Casa de Contratación de Sevilla aparecen con frecuencia despachos de láminas para distintas ciudades americanas. Muy diciente es el envío efectuado en 1618 por Antonio de Soto Velasco en la nave *Nuestra Señora de Consolación*, con destino a Tierra Firme, consistente en dos mil estampas de medio pliego, valuadas en treinta reales, y veinte lienzos con «países», o sea, paisajes de Flandes, a cuatro reales cada uno. Y en 1599 Andrés de Herbás, vecino de Sevilla, manda para la Nueva España, además de cien lienzos de historias de Flandes pintados al temple ordinario, a diez reales cada uno, y de cincuenta lienzos de Flandes comunes pintados al temple, a diez reales cada uno, dieciocho imágenes de *Nuestra Señora* y otras devociones, en láminas, a veinte reales cada una. Torre Revello, al dar cuenta de estos documentos comenta:

Es decir, que las láminas grabadas se cotizaban a mayor precio que los lienzos «ordinarios» o «comunes» que a granel sin duda por esa época pasaban en las flotas que navegaban a las Indias, sirviendo las láminas de modelo a artistas radicados en el Nuevo Mundo³⁶.

La costumbre de remitir a América láminas y lienzos, ya fuera por vía regular o de contrabando, debía ser cosa corriente, pues entre las preguntas que formulaban los oficiales de la Inquisición en los barcos que salían para América, se encuentra la siguiente:

Item, si en el dicho navío vienen algunas imágenes o figuras de Santos, de Papas, Cardenales, Obispos, Clérigos y Religiosos, indecentes o ridículas, de mala pintura, o libros prohibidos como Biblias en cualquier lengua vulgar, u otras de las sectas de Luthero, Calvino y otros herejes, o de los prohibidos por el Santo Oficio de la Inquisición, o cualesquiera otros que vengan por registrar y escondidos, o sin licencia del Santo Oficio³⁷.

Infortunadamente, no son muy numerosos los grabados europeos venidos a América que se conservan. La acción del tiempo ha destruido esos frágiles testimonios del gusto artístico y de la religiosidad de la época. Pero

³⁶ José Torre Revello, «Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII», en *Anales del Instituto de Arte Americano de Investigaciones Estéticas*, número 1, Buenos Aires, 1948, pág. 92.

³⁷ Citado por Leonard Irving A. en *Los libros del conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, pág. 150.

naturalmente no todos han desaparecido. A manera de ejemplo, simplemente, señalaremos algunos que hemos tenido oportunidad de encontrar en nuestro grato y nunca concluido peregrinar por iglesias, conventos y colecciones colombianas: el Museo Colonial de Bogotá conserva una curiosa estampa del grabador suizo Mateo Merian (1593-1650) que representa una cándida escena de juego entre Jesús y San Juan Bautista, niños; sobre un escueto paisaje convencional se levantan tres angelitos que sostienen una cruz. En un atril del templo de Santo Domingo en Tunja aparece un *Calvario* firmado por Martin Engelbrecht. Grabados anónimos de los siglos XVII y XVIII se confunden con telas coloniales en muchas de las iglesias de Bogotá y Tunja. Un caso especialmente interesante es el de grabados franceses, de tema religioso, pintados al óleo por algún incógnito artista neogranadino y que, a primera vista, producen la impresión de telas auténticamente coloniales. En la rica Capilla del Clero de la iglesia Catedral de Tunja hemos encontrado un grabado de Jacques Chereau que fácilmente podría pasar por obra salida de obradores tunjanos del siglo XVIII. Es una *Piedad* que sigue la tradición española de esta clase de composiciones: aparece la Virgen coronada de espinas y atravesado su pecho por siete espadas; en su regazo yace el cuerpo de Cristo. Aún pueden leerse el nombre del grabador y su dirección: Rue St. Jacques. El Museo Colonial guarda otro grabado, la *Virgen del Carmen*, firmado por François Chereau, uno de los más populares grabadores de su tiempo, discípulo de Gérard Audran y de Pedro Drevet. Fue grabador de cámara

y comerciante en estampas. No se cuenta entre los grandes artistas del género, pero sus obras fueron ampliamente divulgadas, así como las de su hermano menor Jacques, como lo acredita su presencia en tan lejanas ciudades como Bogotá y Tunja. La iglesia parroquial de Chía, la capilla del Desierto de la Candelaria en Ráquira y el autor conservan también curiosas muestras de grabados franceses convertidos por obra y gracia de pintores criollos en cuadros coloniales.

Otro hecho que no carece de significación es el encargo de grabados con temas americanos —imágenes religiosas, retratos o sucesos históricos— a España. No son muchos los casos de grabados aislados que se encomendaron a artistas peninsulares, como sí fue muy frecuente el envío de libros para que fuesen impresos en talleres de Madrid, Sevilla, Cuenca, Salamanca o Amberes. Hay dos casos, sin embargo, que merecen destacarse: en 1741 y en celebración de la heroica resistencia de Cartagena ante el ataque del almirante Vernon y del triunfo de las armas españolas, se ejecutó en España un curioso grabado, talla dulce sobre cobre, que representa al virrey don Sebastián de Eslava, el puerto de Cartagena con sus castillos y la flota, el escudo de armas del gobernante y grupos de angelitos que sostienen leyendas alusivas. Es una lámina un poco infantil pero ingenua y graciosa, y un curioso documento, del cual sólo conocemos un ejemplar, en poder del autor. La versión inglesa de aquel histórico episodio, inspiró al grabador J. Basire una estampa que se imprimió en 1741 con el título *A new and accurate plan of the city and harbour of Cartagena*.

El distinguido neogranadino don Manuel Antonio del Campo y Rivas hizo grabar en Guadalajara en 1803 una imagen de Nuestra Señora de la Pobreza de Cartago, que figura en el libro que consagró a dicha población y a su venerada patrona.

Pero, como hemos dicho antes, la significación fundamental del grabado en el arte colonial es la huella que deja en los motivos y la influencia directa y decisiva que ejerce sobre los pintores de todo el Continente. Este es ya un hecho plenamente comprobado, que aunque señalado por los tratadistas del arte hispanoamericano, no ha sido completamente esclarecido hasta años recientes. La desaparición de muchas de las estampas que inspiraron a los maestros coloniales ha hecho difícil la identificación de las fuentes, pero se ha anotado ya un número suficiente de casos que están mostrando de manera inequívoca que los pintores americanos de los siglos XVI, XVII y XVIII se sirvieron de modelos europeos de diversa procedencia para la realización de sus cuadros. La carencia de originales, el prestigio de ciertas imágenes consagradas por la fe popular y la solución que ofrecían los grabados a ciertos problemas como el dibujo, la composición, la perspectiva, fueron razones suficientes para su permanente y repetida utilización en los lienzos salidos de los talleres coloniales.

El historiador ecuatoriano arzobispo González Suárez había sospechado la influencia de los grabadores europeos en los pintores de Quito y así lo dice, aunque sin dar solución al problema:

En cuanto a la originalidad de los artistas quiteños del tiempo de la Colonia, muchas veces nosotros hemos contemplado sus cuadros, nos hemos preguntado a nosotros mismos, hasta qué punto serían originales esas composiciones. ¿Tal vez las copiaban de alguna estampa extranjera? ¿Acaso de una estampa o grabado extranjero tomaban solamente algunos rasgos? Confesamos ingenuamente que, para nosotros, el problema es irresoluble³⁸.

Uno de los primeros casos de identificación plena de las fuentes se refiere al insigne maestro quiteño Miguel de Santiago y a su iconografía de San Agustín pintada para el convento de su nombre. El inspirador fue el flamenco Schelte de Bolswert, discípulo de Paul Pontius, quien trabajó con Rubens en Amberes. El padre fray Valentín Iglesias, en artículo escrito en 1909, y publicado años después, escribe:

Bien que se ignora cuándo y cómo viniera acá esta colección de Bolswert es indudable que Miguel de Santiago y los demás artistas que en 1656 pintaron la vida de San Agustín para estos claustros, tuvieron a la vista dicha colección del grabador flamenco; pues la imitaron o copiaron, con más o menos exactitud, y con mayor o menor mérito, según el ingenio y habilidad de cada artista. Y sin temor de equivocación, puede afirmarse que entonces se pintó al óleo en este convento, la colección íntegra de estos veintiocho grabados; porque aun sin haber visto los cinco no reproducidos en la obra del

³⁸ Federico González Suárez, *Historia general de la República del Ecuador*, t. VII, Quito, 1903, pág. 139.

reverendo Padre Tonna Barthet, es fácil reconocer algunos de ellos, en figuras repetidas y en otros detalles, de más o menos importancia, que se advierten en estos lienzos³⁹.

La inspiración del quiteño por el grabador flamenco quedó plenamente demostrada con la reproducción pareada de los lienzos y las láminas de Bolswert⁴⁰.

Pal Kelemen ha contribuido también a la demostración de la presencia de los grabados en la pintura colonial. La comparación entre la obra del cuzqueño Diego Quispe Tito *La Sagrada Familia* y *La visión de la Cruz*, de Rafael Sadeler, tomada de Martín de Vos, es por demás convincente. Igual ocurre con el San Sebastián tomado del grabado de Egidio y Marcos Sadeler sobre una pintura de Palma el Viejo, que no sólo aparece en el Cuzco, como anota Kelemen, sino en Santafé de Bogotá (Museo Colonial). Sobre *La Sagrada Familia* escribe el historiador norteamericano:

Así en la primera mitad del siglo XVII un tema de Martín de Vos llegó al Cuzco en la forma de un grabado de Rafael Sadeler —ejecutado sólo una década o poco

³⁹ Fray Valentín Iglesias, «Miguel de Santiago y los cuadros de San Agustín», *Gaceta Municipal*, año XIX, número 79, Quito, octubre-diciembre 1934, pág. 268.

⁴⁰ Víctor Puig, *Un capítulo más sobre Miguel de Santiago*, Quito, 1933.

más antes— e inspiró una pintura de un indio de pura sangre de los Andes⁴¹.

Para la pintura altoperuana tenemos el testimonio de José de Mesa y Teresa Gisbert que han rastreado las huellas de las estampas holandesas y flamencas en la temática de los pintores de aquella importante y poco conocida zona artística colonial.

Los grabadores de la escuela de Amberes y otras — escriben los distinguidos críticos bolivianos— deberán figurar en el arte universal como los verdaderos inspiradores de la pintura americana. Así los hermanos Wierix, Collaert, Galle, Sadeler, cuya finalidad, en su ambiente y en su momento, no pasó de ser la de simples ilustradores de la doctrina y enseñanzas de la Iglesia, son hoy un manantial de donde bebieron pintores de la categoría de Vásquez de Arce, Goríbar, Holguín, Pozo, etcétera⁴².

Los maestros de la pintura europea, grandes y menores, italianos, holandeses y flamencos, alemanes y españoles, hicieron, pues, el viaje a América interpretados en grabados no todos de buena calidad ni de manos expertas, y guiaron los pinceles de quienes trataban de continuar su tarea y de satisfacer los gustos, las necesidades religiosas,

⁴¹ Pal Keleman, *Baroque and Rococo in Latin America*, New York, The MacMillan Company, 1951, pág. 212.

⁴² José D. Mesa y Teresa Gisbert, *Holguín y la pintura altoperuana del virreinato*, La Paz, 1956, págs. 68-69.

la curiosidad de las gentes americanas. Así encontramos a través de todo el Continente, desde México hasta Potosí, huellas de Durero y de Schongauer, de Rafael y Miguel Ángel, de Rubens y Seghers, de Murillo y Zurbarán.

En la pintura del Nuevo Reino de Granada y en sus dos escuelas básicas, la tunjana y la santaferña, es patente el influjo de los grabados. La huella puede seguirse desde los «primitivos» —Medoro, Francisco del Pozo, Pedro de Aguirre y el enigmático autor de un San Bartolomé (iglesia de San Laureano, Tunja) M. Segundo Galberi (?)— que copia una lámina de la *Anatomia del corpo humano composta per M. Giovan Valverde di Hamusco*, (Roma, 1560), hasta los maestros de fines del siglo XVIII, pasando por Acero de la Cruz, los Figueroa y Gregorio Vásquez Ceballos.

Unos pocos ejemplos bastan para precisar un tanto estas reveladoras fuentes: *La flagelación*, de Gaspar de Figueroa (Museo Colonial, Bogotá), está directamente inspirada en un grabado flamenco, de mala calidad, que conserva el autor. Baltasar de Vargas Figueroa copia, con ligeras variantes, *La adoración de los pastores* (Museo Colonial) de algún grabado hecho sobre el cuadro de Gerard Seghers que se conserva en la iglesia de Nuestra Señora en Brujas. Vásquez Ceballos aprovecha grabados de muy diversos orígenes, pues en su vasta producción pictórica encontramos modelos de Rafael, de Sassoferrato, de Guido Reni, entre los italianos, de Murillo y Zurbarán, entre los españoles, amén de claras reminiscencias de maestros flamencos y de alguna huella de los alemanes. Era apenas

natural que apelara a los motivos religiosos tradicionales quien tuvo que interpretar casi todos los temas de la iconografía cristiana, escenas bíblicas, vidas de santos y renovar, para no repetirse hasta el cansancio, las figuras tradicionales objeto de la devoción santafereña. Obra suya indudable es un espléndido *San Sebastián* (pinacoteca de los padres Dominicanos, Bogotá), que reproduce el grabado de los hermanos Sadeler, original de Palma el Viejo, a que antes aludimos.

Menos frecuentes son las copias o adaptaciones de grabados en el curso del siglo XVIII. Se prefiere entonces copiar los modelos de Vásquez, tal como lo hace Camargo, o bien se pinta directamente del natural, como lo hace Felipe Gutiérrez con sus decorativos retratos virreinales. Uno de los últimos ejemplos de inspiración directa de la estampa es el que ofrece el bogotano Pedro José Figueroa, que a comienzos del siglo XIX traslada al lienzo *La Santísima Trinidad* del grabado de Francisco Vyeira que ilustra el libro *Canon de obispos*, impreso en Roma en 1745.

En el testamento de uno de los últimos maestros coloniales, Antonio García del Campo, pintor de cámara del arzobispo- virrey don Antonio Caballero y Góngora, encontramos una enumeración de sus pertenencias que constituye la plena prueba de que los pintores de la época se inspiraban directamente en las estampas de viejos libros de devoción. Entre los libros de García del Campo figuran los siguientes: *El año cristiano* del padre Croiset, en 18 tomos; «Un tomo de láminas de la Sagrada Escritura», «Un tomo de láminas Historia de los Siete Infantes», «Un tomo de

láminas de la Letanía de Nuestra Señora», «Un cuadernito de estampas, de figuras de pobres», «Un cuadernito de estampas o láminas de los prospectos que se hicieron en Madrid para la jura del señor don Carlos IV», aparte de algunas obras que muestran su curiosidad por la historia del arte y su cultura, como el famoso tratado de Juan de Arfe, los *Cantos* de don Antonio Rejón de Silva, los *Elementos de arquitectura* del padre Rieger, y el notable *Pintor cristiano y erudito*, de fray Juan Interián de Ayala⁴³.

El caso más interesante tanto por su antigüedad como por la completa identificación de las fuentes y por su propio valor artístico es el de los murales renacentistas de la casa de don Juan de Vargas en Tunja. La trascendencia de esta decoración admirable fue puesta de manifiesto por el maestro Luis Alberto Acuña⁴⁴, despertando así la curiosidad de nacionales y extranjeros, que han consagrado valiosos estudios a este conjunto pictórico, único en su género en América.

Múltiples elementos heterogéneos se encuentran en los murales de la señorial mansión del escribano don Juan de Vargas. Figuras mitológicas, de clara estirpe renacentista, símbolos cristianos, decoraciones heráldicas, y lo que constituye el máximo motivo de interés, una variada

⁴³ Notaría Primera, año de 1813, folio 193 y ss., Bogotá.

⁴⁴ Luis Alberto Acuña, «Un tesoro de arte colonial. La casa de don Juan de Vargas en Tunja», en *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. XXXVII, n.ºs 432 a 434, Bogotá, 1951, págs. 625-640.

fauna americana, africana y asiática, en la que descuellan elefantes y rinocerontes.

El mismo maestro Acuña estableció los orígenes del rinoceronte tunjano, primero en Durero y luego más directamente en Juan de Arfe, cuyo tratado *De varia commensuración para la escultura y arquitectura* impreso en Sevilla en 1585 reproduce, con algunas variantes, el grabado de Durero de 1515, habiendo servido de fuente directa al artista que decoró la casa de Tunja⁴⁵.

Corresponde al historiador del arte, Martín S. Soria, el hallazgo de las fuentes grabadas que sirvieron de inspiración al pintor tunjano. Escribe Soria:

Ningún medio halló más amplia distribución y ninguno era más efectivo para propagar ideas pictóricas que la estampa. Los grabados, sirviendo de modelo, eran a veces sólo un punto de partida, una primera idea, pero en otros casos regían la composición o las poses de las figuras o ambas cosas.

Y más adelante agrega:

En toda Sudamérica no queda ejemplo más espléndido de lo dicho que las pinturas al temple de las techumbres de la Casa de don Juan de Vargas, en Tunja, en Colombia. Proceden de la más honda tradición europea que abarca en este caso a Grecia y Roma antiguas, Portugal, Alemania, Flandes, Holanda, Francia, Italia

⁴⁵ Luis Alberto Acuña, «Los paquidermos tunjanos», en *Hojas de Cultura Popular Colombiana*, n.º 22, Bogotá, 1952.

y España. De Grecia los dioses representados: Júpiter, Minerva y Diana; de Roma el estilo pompeyano; de Portugal el rinoceronte, regalo del rey Manuel I; de Alemania el grabado en madera de Durero de este animal; de Flandes, Ioannes van der Straet, Ioannes Collaert y Philippus Galle, quienes inventaron, grabaron y publicaron, respectivamente, la lámina que sirvió de modelo para los elefantes; de Flandes, también Vredeman de Vries, cuyo grabado inspiró la cartela del almizate; de Holanda, Leonard Thiry, inventor de los modelos para los grotescos de los dioses, quien los pintó en Francia, y los compuso en el famoso estilo de la escuela de Fontainebleau inspirado en los diseños de Miguel Angel, Giulio Romano y Parmegiano, y entrenado por Rosso Fiorentino, artistas italianos todos; de España el doble sentido religioso y caballeresco, que colocó al lado de los nombres de Jesús, María y José, el gran escudo hidalgo del propietario de la casa. Algún detalle se copió de un grabado del francés Marc Duval⁴⁶.

Con tanta erudición como sagacidad analiza Soria los varios elementos decorativos de este mural excepcional y establece, de manera indudable, los diversos orígenes. Y es fascinante ver los extraños caminos que toma el arte, los largos recorridos que realiza y la forma como, gracias a su universal lenguaje, puede llegar desde la remota Alemania, desde un taller de Amberes o de Roma hasta una perdida aldea de los Andes neogranadinos. Y esto finalizando el siglo XVI, en plena Colonia, a través del entonces

⁴⁶ Martín S. Soria, *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*, Buenos Aires, 1956, págs. 15-17.

Mar Tenebroso y de los mil peligros de los malos caminos, las montañas y los ríos de un mundo recién descubierto y aún no completamente conquistado.

El rinoceronte de Tunja viene a ser, en efigie, el bisnieto del que de carne y hueso envió el sultán Muzafar de Cam-bay, en la India Oriental, a Manuel I de Portugal, quien lo donó al papa León X en 1515, sin que hubiera podido llegar a Roma, pues se ahogó en el golfo de Génova. Fue copiado por Durero de un dibujo que hizo en Lisboa el impresor Valentín Ferdinando de Moravia, y grabado con una pintoresca leyenda descriptiva. De Durero lo tomó Juan de Arfe, y del tratado *De varia commensuración* el artista tunjano. Los elefantes tienen muy distinto origen: proceden de las láminas del notable pintor flamenco Giovanni Stradanus, o Ioannes van der Straet, grabadas por Ioannes Collaert y publicadas en Amberes en 1578 por el famoso editor Philippus Galle en la obra *Venationes ferrarum, avium, piscium*. Los dioses paganos, Júpiter, Minerva y Diana, provienen del pintor holandés Leonard Thiry, cuyos dibujos fueron grabados por el burilista francés René Boyvin en la segunda mitad del siglo XVI. Para otros detalles decorativos las fuentes se encuentran en las ornamentaciones inventadas por Jan Vredeman de Vries y publicadas en Amberes por Hieronymus Cock, y en un grabado del *Invierno* de Marc Duval.

Los murales tunjanos, muestra la más elocuente del desarrollo artístico de una ciudad neogranadina a donde llegaron los vientos renovadores del Renacimiento, continúan reclamando la atención de los historiadores de

la cultura⁴⁷. Los motivos zoológicos y mitológicos de la Casa de don Juan de Vargas, inspirados en la obra de los burilistas europeos y plenos de contenido simbólico, comprueban hasta dónde fue profunda y duradera la resonancia espiritual de los elementos culturales del Viejo Mundo trasplantados a América.

⁴⁷ Véase el erudito estudio de Erwin Walter Palm, «*Dürer's Ganda a XVI century apotheosis of Hercules at Tunja*», *Gazette des Beaux Arts*, 6 période, 98 année, n.º 49: 1.054, París, 1957, págs. 65-74.

▪ EL PRIMER GRABADOR: DON FRANCISCO BENITO DE MIRANDA

EL ARTE DEL GRABADO APARECE en el Nuevo Reino de Granada como una actividad subalterna, accesoria y circunstancial de los oficiales de la Real Casa de Moneda encargados de grabar los punzones que servían para la apertura de los sellos de las monedas. Su preparación fue fundamentalmente técnica y artesanal, no artística. Cumplían una tarea profesional por excelencia pragmática. Se habían formado en las Casas de Moneda de la Metrópoli y, dentro de la estricta división del trabajo, que había quedado como un residuo medioeval, no se ocuparon sino excepcionalmente del grabado como arte.

Que no lo cultivaran en absoluto no puede afirmarse, pero hasta el momento sólo se han encontrado estampas grabadas por uno de ellos, a pesar de que nuestra Casa de Moneda contó con cierto número de hábiles tallistas, especialmente en el curso del siglo XVIII. No muere la tradición, sin embargo, y en las primeras décadas del siglo siguiente, se repite el hecho de que sea un grabador profesional quien deje algunas muestras de xilografía o de grabados en cobre.

El fundador del grabado en Colombia fue don Francisco Benito de Miranda, natural de Salamanca, en cuya parroquia de San Martín fue bautizado. Hijo de don Antonio Benito de Miranda y de doña Agueda Rodríguez. Contrajo matrimonio con doña Josefa Rodríguez Argüelles y habiendo enviudado casó en Madrid con doña Francisca Josefa Prieto, hija de don Pedro Prieto y de doña Juana Martínez Rivero, también de Salamanca⁴⁸. Hermano de esta su segunda esposa fue don Tomás Prieto, quien desempeñó el cargo de grabador general de todas las reales casas de moneda, fallecido en Madrid en 1782. No sabemos cuál era el oficio del padre de Benito de Miranda, pero es de presumir que por familia pertenecía a una estirpe de artesanos vinculados a esta profesión que trasmite a uno de sus hijos.

Consagró Francisco Benito de Miranda íntegramente su vida al grabado que inició en España, en donde se ejerció por más de nueve años, pasando luego a Santafé de Bogotá, en 1752, por nombramiento que le hiciera de segundo tallador de la Casa de Moneda, la majestad de Fernando VI, por real orden de 30 de noviembre de 1751. Viajó al Nuevo Reino en compañía del primer grabador, José Martín Carpintero, con quien trabajó por largos años. Cerca de cuarenta dedicó a su oficio, habiendo sido jubilado poco antes de su muerte ocurrida en Santafé el 15 de octubre de 1793. De la documentación presentada ante las

⁴⁸ J. M. Restrepo Sáenz y Raimundo Rivas, *Genealogías de Santafé de Bogotá*, tomo I, Bogotá, Librería Americana, 1928, pág. 105.

autoridades virreinales, tanto por él mismo como por su hijo Tomás, en solicitud de un empleo y reconocimiento de servicios, se desprende que sirvió además como guarda cuños y guarda materiales de la Casa de Moneda, que fue el primero en establecer moneda circular de cordoncillo, desconocida hasta entonces, y que en 1777 fue designado para dirigir una escuela de dibujo que debería funcionar en San Carlos. Además, según propia declaración, trabajó

en la dirección y construcción de distintos instrumentos, máquinas y herramientas propias y necesarias para la Casa de Moneda de las que debían conducirse de España, y otras diferentes obras de su adorno, que aunque ajenas de mi ministerio de una ocupación extraordinaria, nada han costado a la Real Hacienda ni a mí me han traído otra recompensa que la de acreditar mi habilidad en ellas y mi amor y celo por el real servicio de S. M⁴⁹.

Pero Francisco Benito de Miranda no limitó su actividad a las funciones propias de su cargo que documentos contemporáneos con justicia ponderan, sino que introdujo en Santafé un arte hasta entonces desconocido o por lo menos no cultivado en el país ni por extranjeros ni por nacionales: la talla dulce, de tan noble tradición y tan vasto desarrollo en Europa.

Pocas obras conocemos de Benito de Miranda, pero acreditan ellas condiciones sobresalientes, tanto en el

⁴⁹ Archivo Nacional de Colombia. Salón de la Colonia. *Virreyes*, tomo II, folio 169 recto; *Monedas*, tomo VIII, folio 334 recto.

diseño como en el grabado, sentido de la distribución de los matices, finura en los trazos y dominio pleno de la artesanía. La más antigua es una talla en cobre, firmada y fechada en 1782, que representa a *La Divina Pastora*. La imagen es encantadora y constituye una de las mejores interpretaciones de la advocación mariana, introducida a comienzos del siglo XVIII por un capuchino catalán que llevó el nombre insigne de Isidoro de Sevilla. La nueva figuración que contrastaba con la batalladora estampa de la *Virgen del Socorro* en lucha permanente con el demonio fue entusiastamente acogida por los artistas, y muy pronto lienzos, estatuas y grabados pregonaron su efigie:

En Valencia y Aragón,
en Cataluña y Castilla,
en las Indias y Sevilla
brilla nuestra devoción.
Padres capuchinos son
los que os hacen conocida...

La Divina Pastora de Benito de Miranda sigue la tradición iconográfica, por reciente no menos vigorosa ya, iniciada por Alonso Miguel de Tobar, imitador el más fiel de Murillo, y por el grabado que Angelo Testa realizara en Roma sobre un original de Francisco Rodríguez. En América la nueva advocación fue también bastante popular como lo demuestran, entre otros, los lienzos del quiteño

Manuel Samaniego y el santafereño José Garzón Melgarejo, ambos en el Museo de Arte Colonial de Bogotá⁵⁰.

Al pie de la imagen está escrito: «Franco. Beno. Gr. M. R. me fe. Año de 1782. No. Ro. de Gra.», que debe interpretarse como «Francisco Benito, grabador mayor real, me fecit. Año de 1782, Nuevo Reino de Granada». Un poco más abajo aparece la siguiente inscripción: «Ymagn. de la Divina Pastora qu. llevan en sus Misiones los PPs. Capuchinos de Santa Fe. Dedicada al Excmo. e Yllo. Sor. Dn. Antonio Caballero y Góngora, Virrei, y Arzobpo. del Nuevo Reino de Grda. Quien concede 80 días de indulgencia a quien le rezare una Salve».

Gracias a Francisco Benito de Miranda el grabado nace adulto en el Nuevo Reino. Más tarde decaerá, tendrá tropiezos y vicisitudes y producirá ensayos primitivos y elementales, para irse desarrollando poco a poco hasta alcanzar cierta relativa madurez. Pero la primera imagen grabada es una pequeña obra maestra de delicadeza y gracia exquisitas dentro de su ingenuidad, que hace deplorar que su autor no se haya dedicado con más entusiasmo al noble ejercicio del buril, así fuera en desmedro de sus creatísticas tareas monetarias.

La plancha de este grabado fue adquirida por los padres capuchinos en Bogotá hace varios años y de ella se hizo una segunda «edición» en la Litografía Colombia.

⁵⁰ Gabriel Giraldo Jaramillo, «Fichas para la historia del arte colonial», en *Boletín del Museo de Arte Colonial*, vol. 1, n.º 2, Bogotá, 1955, págs. 3-4.

Infortunadamente la matriz fue enviada a España y se desconoce su destino actual.

En el mismo año de 1782 se publica en Bogotá el «Edicto para manifestar al público el indulto general concedido por nuestro Catholico Monarca el Señor Don Carlos III. A todos los comprendidos en las revoluciones acaecidas en el año pasado de mil setecientos ochenta y uno». En esta hoja aparece el escudo del arzobispo- virrey don Antonio Caballero y Góngora, grabado en cobre, que puede atribuirse sin duda alguna a Benito de Miranda.

De mayor importancia, aunque muy inferior a *La Divina Pastora*, es la interpretación en cobre de la célebre *Virgen del Rosario de Chiquinquirá*. Benito dejó dos versiones de esta imagen de tanta significación en la historia religiosa y artística neogranadina. La una, firmada y fechada en 1791, fue hecha a devoción de don José de Ezpeleta, virrey y capitán general del Reino. El ejemplar que conocemos, en muy buen estado, revela una talla cuidadosa, pero es ya obra de ancianidad y carece de la fuerza expresiva de *La Divina Pastora*. La segunda versión, anónima, tiene ligeras modificaciones en la decoración del marco que rodea las imágenes y lleva en el centro superior el escudo dominicano. La línea es más fina y el grabado ha sido policromado y pegado sobre madera, lo que revela un nuevo aspecto de estas estampas religiosas coloniales.

Es posible que aparte de estas imágenes religiosas y del escudo virreinal, Benito de Miranda haya realizado otros grabados que hasta el momento han permanecido ignorados. Su breve obra es suficiente, sin embargo, para

hacer de él el padre del grabado colombiano y ponderar sus calidades artísticas.

Uno de los hijos de Francisco, Tomás Benito de Miranda, fue también grabador como su padre y a esta noble profesión dedicó, siguiendo la tradición familiar, toda su existencia. Nació en Bogotá en 1755 y aprendió su oficio en el mismo hogar paterno. Contaba sólo 14 años cuando entró a la Casa de Moneda como aprendiz con un sueldo anual de cien pesos, que siete años más tarde le fueron aumentados a doscientos por disposición del virrey Flórez. Por real orden del 12 de abril de 1777 fue nombrado oficial segundo tallador. Continuó en esta calidad hasta el año de 1800 en que por real orden fechada el 9 de marzo se le concedió el retiro con mil pesos de sueldo anual. Educado en el respeto a las autoridades reales, no quiso mezclarse en el movimiento revolucionario y prefirió ocultarse «retirándose a una hacienda de campo, para librarse por este medio de ser injerido en las turbulencias y convulsiones del Reino, de que andaba huyendo...⁵¹». En 1817 solicita de las autoridades españolas la restitución de la pensión que le había sido muy reducida por el gobierno patriota:

aunque mi edad no me permite por la vista el continuar en la talla, mas no me impide el emplearme en el servicio de la misma Real Casa... por eso, pues, si los dilatados que tengo ejecutados merecen el que se me confiera la Superintendencia de ella...

⁵¹ Archivo Nacional de Colombia. Salón de la Colonia. *Solicitudes*, tomo VIII, folios 79 recto a 81 vuelto.

Salomónicamente se dispuso se le restituyera su pensión,
y se declara, desde luego, sin lugar su pretensión al
empleo de Superintendente.

En todos los papeles públicos que agrega a sus demandas se acreditan sus condiciones personales y se afirma que sus «méritos y servicios son constantes por notoriedad», y que ha continuado su trabajo «con desempeño y conocida aplicación dando manifiestas pruebas de sus adelantamientos en el arte de tallador».

Ignoramos si Tomás Benito de Miranda en su larga vida de grabador realizó trabajos diferentes de los propios de su empleo en la Casa de Moneda. Queda el testimonio de una medalla con la efigie del rey, que mereció algunos elogios, pero ninguna estampa se conserva que nos hable de sus aficiones artísticas.

Si el vástago de los Benito de Miranda fue realista, o al menos muy tibio en asuntos políticos, su familia sirvió a la nueva patria: de su matrimonio con doña Mariana Duarte tuvo una hija, María Regina, que casó con el doctor Miguel José Montalvo, prócer de la Independencia y mártir de la causa de la libertad.

Tampoco quedan pruebas de la actividad artística de los otros grabadores de la Casa de Moneda de Santafé: el primer grabador, José Martín Carpintero, José Trujillo quien ejerció el cargo transitoriamente y Joaquín de Burgos que parece murió poco después de su llegada al país.

Del siglo XVIII se conservan las matrices de dos grabados de la *Virgen de Chiquinquirá*, uno en piedra y otro en madera, últimamente adquiridos por el Museo de Arte Colonial, que bien pueden atribuirse a los oficiales de la Casa de Moneda.

▪ UN TRATADISTA DEL ARTE DEL GRABADO EN SANTAFÉ

NO SÓLO EXISTIERON EN LA Santafé de Bogotá del siglo XVIII algunos grabadores como los Benito de Miranda, sino un tratadista de artes plásticas, entre ellas la del grabado, cuyas enseñanzas y orientaciones fueron seguramente de utilidad positiva para quienes se aplicaban a tan noble oficio. Se trata de un eclesiástico por varios aspectos meritorio y digno de ser recordado: el doctor Francisco Martínez.

Nació el deán Martínez en Játiva en 1736 y ejerció su sagrado ministerio en varias parroquias de España y América. Después de recibir la tonsura sacerdotal viajó al Perú a ocupar un curato rural en el obispado del Cuzco. Obtuvo luego una dignidad en la Catedral de Zamora, de donde pasó a otra en la Catedral de Pamplona y más tarde fue nombrado deán de la metropolitana de Bogotá. Fue provisor y gobernador del arzobispado y comisario del Santo Oficio y de la Santa Cruzada. Murió en las cercanías de la capital del Virreinato en 1794.

La historia eclesiástica colombiana recuerda al deán Martínez como hombre caritativo y emprendedor,

animado no sólo de apostólico afán religioso sino de auténtico espíritu en servicio de la comunidad. Su nombre se halla vinculado a la Catedral de Bogotá, pues a sus expensas se construyó la sacristía mayor, que guarda en sus muros la iconografía de los arzobispos metropolitanos con valiosos ejemplares firmados por Jerónimo Acero, los Figueroa y Gregorio Vásquez Ceballos, entre los maestros coloniales, y complementada luego por pintores sobresalientes de la era de la Independencia y de la época republicana.

Pero el deán Martínez no fue sólo hombre de Iglesia sino personalidad distinguida entre las gentes cultas de su tiempo, como lo están demostrando su amistad con don Antonio Nariño, con quien intercambiaba libros, las palabras a su intención dirigidas por don José Celestino Mutis en el dictamen de una de sus traducciones y, sobre todo, su tarea literaria, excepcional en su medio y en su tiempo.

Durante su residencia en Santafé el deán Martínez publicó dos traducciones que tienen significado especial en la bibliografía de la época por apartarse de los trillados temas de piedad, que fueron casi exclusivos en los primeros años de la imprenta bogotana. Las obras del deán abrían un nuevo camino a los pacatos espíritus coloniales y mostraban la existencia de una literatura más ambiciosa, orientada en forma opuesta a la hasta entonces imperante, compuesta casi en su totalidad de piezas menores de intención religiosa, como novenas y sermones.

Apareció la primera en la imprenta de don Antonio Espinosa de los Monteros, en 1791, con este título: *Historia de las ciencias naturales escrita en idioma francés por Mr.*

Saverien y traducida al castellano por un sacerdote amante del bien público. El autor, Alexandre Saverien (1720-1805) fue un distinguido ingeniero de marina a quien se deben notables progresos en la arquitectura naval. Escribió otros tratados técnicos que gozaron de acogida en su tiempo. El libro de Saverien es el primer impreso científico publicado en Colombia, y lo fue en una época en que las ciencias naturales obtenían preponderancia singular, pues hacía ya varias décadas que funcionaba la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, dirigida por el sabio Mutis, semillero de naturalistas, de próceres y de mártires. Se inició en esta forma la literatura científica que contaría años después con los estudios del mismo Mutis y de sus discípulos y alcanzaría noble categoría intelectual con la aparición del *Semanario* redactado por Francisco José de Caldas y otros granadinos eminentes.

La segunda traducción del deán Martínez sale de la misma imprenta bogotana dos años más tarde, en 1793. El título dice: *De la fuerza de la fantasía humana. Tratado de Luis Antonio Muratori bibliotecario del Serenísimo Señor Duque de Módena.* El abate Muratori (1672-1750), conservador de la Biblioteca Ambrosiana de Milán y autor de una obra sobre las misiones católicas en América, *II Cristianesimo felice*, es un precursor de la psicología experimental y en la obra traducida y anotada en forma muy pertinente por Martínez, trata una serie de asuntos de señalado interés, la memoria, los sueños, el sonambulismo, la locura, el éxtasis, las visiones, las enfermedades de la fantasía, etcétera, todos los cuales serían motivo fundamental

de preocupación de los científicos del siglo pasado y continúan siéndolo en el presente.

De la vocación intelectual del deán Martínez nos da exacta idea la observación que estampa en el discurso preliminar de su versión de Saverien:

La vida más noble del hombre, que consiste en el raciocinio, sería un tormento continuado sin el recreo de los libros. El dulce trato de estos amigos eruditos y desinteresados, forma una gran parte de la felicidad del hombre. Sin ellos yo no sé qué complacencia podría tener el corazón humano, porque cuando él se siente oprimido de alguna tristeza, cuando por alguna razón, ya sea moral o física, cae en un estado de languidez, siempre halla su más suave descanso en la lección.

En Madrid, y en 1782 había publicado el deán una *Relación mithologica, joco-seria de la gran Cibeles de la fuente nueva del Prado de Recoletos* y como suyo se tiene un *Elogio de los gorriones* que insertó don Antonio Valladares de Sotomayor en su *Colección de obras inéditas*, Madrid, 1806-07, el cual fue reimpresso en la misma villa y corte en 1832. Escribió también una *Disertación teológico-crítica sobre la lección de la Sagrada Biblia en los idiomas vulgares*.

Pero la obra de mayor categoría del deán Martínez y la que lo hace merecedor de figurar en esta crónica colombiana del grabado es la *Introducción al conocimiento de las bellas artes, o diccionario manual de pintura, escultura, arquitectura, grabado*, publicada en Madrid por la viuda del escribano en 1788, de la cual se conoce otra edición

del mismo año con el título de *Prontuario artístico, o diccionario manual de las bellas artes*.

Martínez es uno de los varios tratadistas de artes plásticas que produjo España en el siglo XVIII. Se halla en la línea estética de Antonio Palomino, de Mayans y Siscar, de Diego Antonio Rejón de Silva, el traductor español de Leonardo y de León Battista Alberti. Su obra aparece precisamente en el mismo año en que Rejón de Silva publica su *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados y uso de los profesores*, que Menéndez y Pelayo califica de «harto pobre, pero que tiene el mérito de llevar autorizada cada palabra con citas de nuestros antiguos tratadistas⁵²». El erudito historiador de las ideas estéticas españolas, a pesar de su habitual minuciosidad y de la precisión que acostumbraba en las referencias bibliográficas, sólo cita en breve nota la obra del deán: «Don Francisco Martínez —de Pamplona— publicó un *Diccionario de bellas artes* análogo al de Rejón de Silva⁵³». La analogía entre los diccionarios del deán y del poeta y tratadista murciano es la lógica consecuencia del tema escogido, de las fuentes que naturalmente fueron las mismas y de una idéntica formación y orientación en materias artísticas. No hubo ciertamente influencia del uno sobre el otro, y menos aún imitación, pues las dos obras aparecieron en el

⁵² Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, cuarta edición, tomo VI, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1933, pág. 301.

⁵³ Marcelino Menéndez y Pelayo, obra citada, tomo VI, pág. 302.

año de 1788, la del deán en Madrid y la de Rejón de Silva en Segovia.

El artículo que Martínez consagra al grabado en su *Diccionario* es una amplia y juiciosa monografía que contiene muy precisas definiciones, el análisis de los diversos procedimientos incisorios y una síntesis de su desarrollo histórico.

Comienza por definir el grabado como «arte que por medio del diseño y de la incisión en las materias duras, imita las luces y las sombras de los objetos visibles», y observa:

Los antiguos sólo conocieron el grabado en relieve, y en hueco de los cristales y de las piedras: causa admiración por cierto, que habiendo hallado los antiguos el secreto para grabar en mármol y en bronce sus leyes y sus inscripciones, no intentasen grabar en cobre las más excelentes pinturas. Mas este descubrimiento estaba reservado para los modernos, y al tiempo de la restauración de las Artes.

Después de mencionar los instrumentos esenciales de que se sirve el grabador, estudia por orden de importancia las diferentes clases de grabado: el aguafuerte, el buril, el grabado al diseño, el grabado en colores y en piedras finas o preciosas, al humo, en madera y al martillo. La preponderancia que da al aguafuerte sobre el cual describe minuciosamente no sólo el proceso artesanal sino la preparación de los materiales empleados está mostrando el auge que tenía entonces en España. Por el contrario, se refiere muy brevemente a la xilografía, de la que dice que

antiguamente era muy empleada para representar los hechos históricos, y no obstante de sólo ser las figuras lineadas, las hay de mucho mérito por la ligereza y valentía del dibujo. Hoy sólo sirve este grabado —agrega— para algunos florones, para las letras iniciales, y para ciertos adornos que se imprimen con la misma vuelta de prensa que las letras ordinarias.

No sospechó entonces nuestro autor que el grabado en madera, después de este transitorio eclipse, recobraría su tradicional prestigio y sería un siglo más tarde el procedimiento preferido por quienes renovarían en toda su fuerza y su eficacia expresivas las artes del grabado.

No quedan huellas directas de la posible influencia del deán Martínez o de su obra sobre los dibujantes y grabadores neogranadinos del fin del coloniaje. Pero que su libro no fue desconocido lo están comprobando los ejemplares que conservan las viejas bibliotecas bogotanas. Desde los remotos tiempos en que el decorador tunjano de la Casa de don Juan de Vargas —Angelino Medoro quizás—, se inspiraban en el libro de Juan de Arfe, hasta los tratados que guiaban los pinceles de Antonio García del Campo a fines del siglo XVIII y del historiador y dibujante don José Manuel Groot entrado ya el XIX, existe una tradición letrada de pintores eruditos, a más de cristianos, como los quería fray Juan Interián de Ayala⁵⁴.

⁵⁴ Se alude aquí a una de las obras más populares entre los artistas españoles e hispanoamericanos de la segunda mitad del siglo XVIII: «El pintor Christiano y Erudito o Tratado de los errores que suelen

cometerse frequentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas, dividido en ocho libros, con un apéndice. Obra útil para los que se dedican al estudio de la Sagrada Escritura y de la Historia Eclesiástica. Escritura en latín por el M. R. P. M. Fr. Juan Interián de Ayala...», Madrid, 1782.

▪ DON ANSELMO GARCÍA DE TEJADA

EL DESARROLLO DEL GRABADO en Colombia no ha tenido una lógica continuidad ni presenta una evolución progresiva que permita su estudio como una actividad artística permanente, asociada al conjunto cultural del país. Por el contrario, ha sido algo esporádico, saltuario, puramente personal y sin relación con otras manifestaciones de las bellas artes. Su vinculación al arte colonial como hemos visto es notable como fuente de inspiración y guía para la copia de motivos, religiosos especialmente. Pero no hay una conexión directa, como se observa en otros países, pues en la época más brillante de la pintura neogranadina —el siglo XVII, siglo de Acero de la Cruz, los Figueroa y Gregorio Vásquez— no había aparecido el grabado nacional.

Se trata, por lo general, de obras aisladas, de personalidades solitarias, dedicadas a diversas profesiones y que en forma absolutamente excepcional ensayan el grabado. Sólo en el último cuarto del siglo XIX se constituye un grupo, casi podría decirse una escuela, con sus maestros,

sus discípulos, sus aprendices, sus directivas y su órgano propio de divulgación. Todo lo anterior fue puramente individual, anónimo o conocido, pero carente de vida colectiva y de influencia en el ámbito social.

Entre la obra de don Francisco Benito de Miranda y la de su sucesor en el arte del grabado, don Anselmo García de Tejada —a quien debe considerarse como el primer grabador nacional, ya que Benito de Miranda era español—, sólo existen algunas muestras de xilografía o de buril, muy modestas aunque llenas de interés. Se trata de los primeros balbuceos del arte, en cierta manera semejantes a las ingenuas imágenes propiciatorias que señalan la aurora del grabado europeo, con su mismo hieratismo, su sentido infantilmente narrativo, su tosquedad y primitivismo, pero también con su gracia, su sabor, su autenticidad, su espíritu hondamente humano que refleja las inquietudes, las preocupaciones y las creencias de la época.

La más antigua de las conocidas, que data de 1802, tiene un objetivo claramente pedagógico, más exactamente podría decirse, de propaganda. Es la ilustración de un curioso e interesante folleto, hoy rara joya bibliográfica, *Origen y descubrimiento de la vaccina*, publicado en Bogotá en el año citado, con el objeto de divulgar el hallazgo famoso de Jenner que pocos años más tarde llegaría al Nuevo Reino traído por la Expedición de la Vacuna, uno de los acontecimientos científicos y culturales más extraordinarios cumplidos por la Metrópoli en sus colonias

americanas⁵⁵. Representa a una enfermera en el acto de inocular el virus a un paciente. Es un grabado en acero muy bien logrado en sus líneas y movimientos, sin que llegue a constituir un selecto trabajo artístico. Tiene el mérito de ser el primer grabado de tema no religioso hecho entre nosotros, y cumplió su destino de dar una idea objetiva y plástica de la necesaria y entonces temida operación. En el mismo folleto se publicaron otros dos grabados alusivos a la vacuna, uno de los cuales representa una vaca, curioso y merecido homenaje al animal que hizo posible la preparación del virus.

Es posible que las planchas de estos grabados hayan sido traídas de España, así como también es probable que hayan sido encomendadas a uno de los grabadores de la Casa de Moneda, don José Carpintero o don Tomás Benito de Miranda. Ninguno de ellos lleva indicación alguna que permita su identificación.

Del año de 1804 es una xilografía encantadoramente primitiva que ilustra la *Novena de Nuestra Señora de las Nieves*. La Virgen con su clásico y decorativo atuendo, corona y aureola, con el Niño Jesús en los brazos, se encuentra dentro de una especie de altar que hace las veces de marco. La forma tosca y rudimentaria de la talla, el dibujo impreciso y lo convencional del conjunto no le restan nada, sin embargo, de su gracia elemental.

⁵⁵ Cfr. Gabriel Giraldo Jaramillo, «Una misión heroica de España: La expedición de la vacuna», en *Estudios históricos*, Bogotá, Editorial Santafé, 1954, págs. 275-297.

La iconografía mariana nos da el segundo grabado en madera que se conserva de comienzos del siglo XIX: una sencilla imagen de *Nuestra Señora de los Dolores* que ilustra la novena de su devoción, publicada en Bogotá en 1806. La talla es mas fina, el dibujo más delicado y el conjunto decorativo y armonioso en su rusticidad. Son estas las dos primeras novenas ilustradas con grabados que salen de las prensas bogotanas, a pesar de que ese género literario-religioso fue el más cultivado y el más antiguo, ya que las producciones iniciales de nuestra imprenta son el *Septenario al Doloroso Corazón de María Santísima* y la *Novena del Corazón de Jesús*, ambas de 1738.

De las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del siguiente quedan muestras menores del grabado en el papel oficial, o papel sellado de la época que tiene las armas de la monarquía española o las de la recién nacida República. Estos sellos fueron trabajo indudable de los grabadores de la Casa de Moneda.

Hemos dicho que el primer grabador nacional es don Anselmo García de Tejada, y a él corresponde con entera justicia tal título, pues lo fue por vocación y oficio y a esa actividad se consagró exclusivamente, aunque careció de dotes eminentes y son muy escasas las obras que conservamos de su mano, dedicada a la apertura de punzones para las monedas colombianas.

Anselmo García, que inicialmente se llamó del Castillo y luego de Tejada, nació y fue bautizado en Santafé de Bogotá el 21 de abril de 1785, siendo sus padres don Valentín García de Tejada, natural de la villa de Laguna

de Cameros en Castilla la Vieja, y doña Rosa del Castillo y Santamaría, natural de Santafé⁵⁶. Frecuentó por algún tiempo la escuela gratuita de dibujo de la Expedición Botánica que dirigía el pintor Salvador Rizo. En 1803 fue enviado a España en busca de salud, pues desde los 11 años quedó sordo a consecuencia de unas paperas. En Madrid estudió dibujo y grabado

bajo la dirección de los pintores de la Cámara de V. M. En esta ocupación permanecí hasta el año de 808, en que a consecuencia de la ocupación de la Corte por el pérfido Napoleón, me vi en la necesidad de pasar a la ciudad de Sevilla, en cuya Real Casa de Moneda trabajé en el grabado con aprovechamiento,

escribe el mismo García de Tejada, en curioso memorial que nos permite conocer buena parte de su biografía, dirigido a las autoridades españolas de Santafé en 1816, y en el que agrega, deseoso de hacer méritos para el cargo que solicitaba, estas ingenuas palabras:

Bien hubiera yo querido tomar las armas en aquella época, para contribuir más activamente al servicio de V. M. y a las glorias inmortales de que se ha coronado la Nación, pero continuando privado del sentido del oído, tuve al menos la satisfacción, de ver a mi menor hermano

⁵⁶ Datos genealógicos correspondientes al II volumen, aún inédito, de la obra *Genealogías de Santafé de Bogotá*, de don José M. Restrepo Sáenz y don Raimundo Rivas, facilitados generosamente al autor por Monseñor José Restrepo Posada.

D. Andrés García del Castillo, sosteniendo desde el principio la mejor de todas las causas en calidad de Capitán del Regimiento de Caballería de Borbón, cuando apenas contaba este la edad de 19 años⁵⁷.

Terminados sus estudios en Sevilla, solicitó el cargo de grabador supernumerario de la Real Casa de Moneda de Santafé, para el cual fue nombrado por la Junta Central Suprema de España en Indias. Viajó entonces de regreso a su patria, a desempeñar su oficio, en los precisos momentos en que estallaba el movimiento revolucionario del año diez. Pero a pesar de sus sentimientos realistas que más tarde pondría de manifiesto, se dirigió a las nuevas autoridades patriotas, concretamente al presidente de la Junta Suprema de Santafé, recientemente creada, en el siguiente memorial:

«Excelentísimo señor:

«Los documentos que tengo presentados en esta Suprema Junta no pueden en el día servir a otro objeto que a la calificación de mi aptitud para grabador en la Casa de Moneda de esta capital, en virtud de los conocimientos de pintura y grabado que he adquirido venciendo las insuperables dificultades que la falta de oído me oponía. Siento grandemente que este inculpable defecto estreche los deseos que tengo de ser útil a mi patria tan solo a la profesión que he abrazado; pero los más que medianos conocimientos que en ella poseo podrán ser extensivos a algunos de mis

⁵⁷ Archivo General de Indias, Sevilla. Audiencia de Santafé, 631.

compatriotas y útiles al erario público, si vuestra excelencia, como lo suplico, me concede la gracia de que quizás por muy pequeña me había creído digno la Junta Central en su orden de 7 de enero último que tengo manifestado.

«Dios guarde a vuestra excelencia muchos años. Santafé, septiembre 3 de 1810.

(Edo.) *Anselmo García*⁵⁸».

La Junta Suprema, con criterio estrictamente objetivo y teniendo sólo en cuenta sus méritos y capacidades, le concedió la plaza solicitada con trescientos pesos de sueldo anual. Firma la respectiva disposición el vocal secretario don Camilo Torres.

En su discreta posición de grabador supernumerario, continuó García de Tejada hasta el año de 1815 en que muere el grabador principal don José Carpintero, cuyo puesto ocupa en forma interina. Y de nuevo lo encontramos dirigiéndose a las autoridades españolas, ya en plena reconquista, en el Año del Terror, 1816, en solicitud de un ascenso. Hay algo de doloroso en esta lucha, que era la de todos, por conservar un cargo. El pobre empleado debe ponerse a los «reales pies», son sus palabras textuales, de quien entonces había reconquistado transitoriamente el poder, por intermedio de un soldado que acaba de asolar la patria y que había condenado a muerte infame al prócer

⁵⁸ Archivo Nacional de Colombia. Salón de la Colonia, *Solicitudes*, tomo I, fol. 717 recto y vuelto.

insigne que pocos años atrás había firmado su nombramiento. Escribe García de Tejada:

Deseando la fidelidad y celo del Exmo. Sr. D. Pablo Morillo, General en Jefe del Ejército Pacificador purgar el país de todo pernicioso fermento, ha establecido en esta Capital un Tribunal de Purificación. En él se ha examinado mi conducta, como la de otros individuos, y en vista del documento que la abona, y de la idoneidad que S. E. haya conceptuado en mí, informará lo que tuviera por conveniente a fin de que la real piedad de V. M. se sirva concederme el empleo de Tallador Principal de esta Real Casa de Moneda, vacante por fallecimiento de D. José Carpintero en el pasado año de 1815, cuyo destino he servido, y estoy sirviendo actualmente a satisfacción de los Jefes y al que parece debo ascender por natural escala.

Y don Pablo Morillo, el mismo que en un arranque de estéril barbarie dijo que España no necesitaba de sabios, recomienda a la benevolencia real al grabador bogotano:

Este individuo se ha hecho muy recomendable por su constante fidelidad y adhesión a la causa del Rey nuestro Señor durante el tiempo de la rebelión y habiendo adquirido en Europa los conocimientos necesarios para el desempeño de su instituto estoy persuadido que con dificultad habría quien pudiese reemplazarlo en el empleo que pretende, pues su disposición natural y aplicación lo han hecho adquirir una habilidad que es conocida generalmente⁵⁹.

⁵⁹ Archivo General de Indias. Sevilla. Audiencia de Santafé, 631.

Ascendido, pues, a tallador principal de la Casa de Moneda, allí continuó trabajando hasta el fin de sus días. La República, triunfante en Boyacá en 1819, ignoró su antigua adhesión a la causa realista y lo sostuvo en su cargo. Era un buen artista, simplemente, y no a todos se les podían pedir calidades heroicas.

El oficio de tallador era absorbente y agotador. Las facultades declinaban con el paso del tiempo, la vista especialmente. Aunque conservó su cargo hasta su muerte, ocurrida en 1858, sus últimos trabajos dejaban mucho que desear, como lo prueba esta noticia de 1847:

Los punzones y matrices mandados a abrir en Londres para cumplir la Ley de 2 de junio, se debieron a un excelente grabador que mejoró los tipos decretados por la ley. Pero siendo urgente recoger la macuquina, se dispuso que el tallador de Bogotá, Anselmo García del Castillo, abriese inmediatamente los punzones y matrices de las monedas de plata decretadas, que resultaron imperfectamente acuñadas, lo que facilitó la falsificación de los reales de la primera emisión efectuada, con lo cual el público empezó a rechazar todos los que habían fabricado con los tipos mencionados⁶⁰.

Pocos recuerdos quedan de García de Tejada. Transcurrió su vida en el apacible ambiente de la Casa de Moneda, consagrado a su trabajo y al cristiano hogar que formó con doña María Josefa Zuleta. Poco aparece su nombre en

⁶⁰ Gustavo Arboleda, *Historia contemporánea de Colombia*, tomo II, Bogotá, 1919, pág. 333.

papeles públicos. Tan sólo se le menciona con motivo de la donación que hizo de granadas de plata para divisas de los Granaderos del Segundo Batallón de Numancia, otra prueba de su adhesión al antiguo régimen⁶¹. Un cariñoso recuerdo le dedica la ingeniosa e inteligente doña Helena Miralla Zuleta, su sobrina, hija del poeta argentino José Antonio Miralla, en sus amenas *Memorias*:

... hombre culto, inteligente, amable y sincero, y profundamente religioso; se quedó sordo a los once años de edad, a consecuencia de una epidemia de paperas. Lo mandaron sus padres a viajar por Europa a ver si se curaba, pero nada pudo la ciencia; sin embargo, viajó con utilidad como si no le faltara un sentido; unos van y vuelven como si les faltaran todos. Me sorprendía que hiciera versos regulares sin que el verbo le llegara al tímpano. El Rey hizo de mi sordo tío grabador de la Casa de Moneda; entonces se trabajaba en ella, cosa que no sólo me parece útil sino de tono. Desempeñó aquel destino con perfección y honradez hasta hace pocos años, que murió con la muerte de los justos⁶².

De la actividad artística de García de Tejada quedan escasos documentos y un solo grabado. En los libros de libramientos de la Quinta de Bolívar aparecen algunas

⁶¹ *Gaceta de Santafé*, 4 de julio de 1816.

⁶² *Memorias inéditas de Helena Miralla Zuleta*, publicadas fragmentariamente en *El Sumapaz*, n.º 119. Fusagasugá, 28 de mayo de 1905.

partidas que nos informan sobre varios trabajos suyos. En el año de 1822:

Anselmo García del Castillo graba seis sellos que ha pedido el Congreso.

Y en otro asiento:

Al grabador Anselmo García del Castillo se le pagan cien pesos por valor del gran sello de la República de cuya abertura está encargado⁶³.

La única obra de arte que se conserva de su mano es un grabado en cobre de la popular y muy santaferense imagen de *Nuestra Señora de la peña*. Es la primera interpretación al buril que se hizo de la célebre escultura milagrosamente encontrada en los cerros aledaños a la ciudad y luego también prodigiosamente renovada. Inferior como talla a la *Divina Pastora* de Benito de Miranda, señala, sin embargo, un avance sobre las xilografías de comienzos del siglo XIX. El rayado es bastante elemental, pero el conjunto tiene el encanto de todas las imágenes de la época. De esta estampa, firmada y fechada en Bogotá en 1818, sólo conocemos un ejemplar, en poder del autor.

⁶³ Libros de Libramiento. Quinta de Bolívar. Fols. 233 y 299. Año de 1822.

▪ LA INTRODUCCIÓN DE LA LITOGRAFÍA, Y LA PRIMERA ESCUELA DE GRABADO

EN OTROS ESTUDIOS SOBRE la historia del arte nacional hemos advertido el hecho de que a la revolución política iniciada en 1810 y coronada en 1819 corresponde una modificación profunda de las costumbres sociales, las modas, las tendencias de la educación, las letras y las artes. Es decir, que la Independencia trajo consigo, como era apenas natural, una transformación de la cultura y de los hábitos de la colectividad. Y lógico era también que ese cambio se realizara como una reacción contra lo español y un acercamiento a otras formas de la vida europea, francesa e inglesa particularmente. Con las ideas revolucionarias importadas de Francia y de los Estados Unidos y con las armas, uniformes y soldados británicos, llegaron nuevas corrientes de pensamiento y de acción que debían influir poderosamente en el subsiguiente desarrollo del país.

No fue esta una evolución lenta y gradual, como se observa en todas las épocas, sino un cambio brusco, radical que abandonó determinados moldes, los coloniales, para adoptar otros, los republicanos. En las artes, y de manera especial en todos aquellos objetos que rodean al

hombre y que constituyen su mundo inmediato —vestuario, muebles, adornos, utensilios domésticos, etcétera—, la presencia de lo europeo no español es característica y determinante. Soplan vientos de renovación que se traducen en la misma nomenclatura, tan reveladora de los estados de ánimo: ya no vivimos en Santafé, sino en Bogotá, que viene a ser no la capital del Nuevo Reino de Granada, sino de la República de Colombia. Ya no es el emblema imperial hispánico el que nos distingue de los demás pueblos en el simbolismo internacional, sino el escudo de la nueva Nación forjada por los libertadores.

Aun en artes tan poco desarrolladas como el grabado, se manifiesta esta tendencia revolucionaria e innovadora, con la introducción de la litografía, la importante invención de Senefelder. Si el nuevo procedimiento había interesado vivamente a Napoleón y apasionado a los artistas, editores y aficionados de la época imperial —los pintores Gros, Ingres, Isabey, Géricault, los impresores Delpech, Lacroix, Villain, Martinet, los aristócratas como el duque de Bordeaux, la duquesa de Berry, Madame Tallien, el conde de Forbin, las princesas María y Clementina de Orleans y Charlotte Bonaparte—, era natural que llamara la atención de las clases dirigentes americanas y que fuera oficialmente protegido por los Gobiernos. Con rapidez increíble para la época y los medios de comunicación de que entonces se disponía, la litografía fue establecida en casi todas las antiguas colonias españolas.

Don Francisco Antonio Zea, representante diplomático de Colombia ante el Gobierno inglés, no sólo se

ocupó de sus fundamentales tareas de carácter internacional y económico, sino que adelantó gestiones de señalada importancia cultural. Era él, ante todo, un hombre de ciencia, un naturalista, discípulo y colaborador del sabio Mutis y antiguo director del Jardín Botánico de Madrid. En París contrató a Jean-Baptiste Boussingault, a Roulin, Gaudot, Bourdon y Mariano Eduardo de Rivero, quienes cumplieron apreciable labor científica en Colombia. En Londres celebró un contrato con el grabador español Carlos Casar de Molina para que viniera a Bogotá a dirigir un establecimiento litográfico, contrato que fue aprobado por decreto de 1.º de agosto de 1823.

La litografía estaba destinada a timbrar toda clase de elementos oficiales y comenzó, según cuenta don José Manuel Groot, imprimiendo formas de vales y diplomas para la logia. No fueron muy prósperos los trabajos del taller de Casar de Molina en Bogotá. Bien por el contrario, sus rendimientos escasos y su vida muy corta. El mismo historiador Groot trasmite la siguiente curiosa noticia:

Parece que le cayó maldición a la tal litografía, porque habiendo costado tanto al Gobierno las piedras que se trajeron, que fueron muchas y algunas muy grandes, con el tiempo todas ellas se perdieron. Los que las robaron las vendían para aras de los altares. Se encontraron varias en algunas iglesias, con los dibujos de los vales⁶⁴.

⁶⁴ José Manuel Groot, *Historia eclesiástica y civil de la Nueva Granada*, Bogotá, Imprenta de Foción Mantilla, 1869, pág. 240.

Después de su fracaso en Bogotá, Casar de Molina se trasladó a Cartagena, donde trabajó por algún tiempo. Don José P. Urueta escribe: «Los trabajos de este taller, que no subsistió, de los cuales tenemos muestra, no son acabados, pero sí revelaban un adelanto notable en los operarios»⁶⁵. Dos obras conocemos litografiadas por Casar de Molina, que son las muestras a que se refiere el historiador cartagenero. Se cuentan entre las primeras caricaturas de intención política publicadas en Colombia, fueron realizadas sobre diseños de un modesto dibujante, José María Núñez, y están destinadas a atacar al general Santander, blanco de continuas acusaciones durante su segunda administración. Están firmadas y fechadas en Cartagena en 1834. Son ensayos de mérito artístico escaso, pero valiosos como documentos políticos, especialmente apreciables por provenir de una época iconográficamente pobre. El dibujo es rudimentario, las figuras muy simplificadas y curiosos los detalles. Muy pocos ejemplos se conservan de estas pruebas del discutible talento del litógrafo español.

Debemos a Casar de Molina el haber formado al primer litógrafo colombiano, don Justo Pastor Lozada, que frecuentó su taller en Bogotá y adquirió cierta maestría en el dibujo sobre piedra. Fue el señor Lozada, a quien justamente se ha llamado «el último santafereño», un curioso y simpático personaje de los primeros tiempos de la República. Había nacido en la capital en la última década del

⁶⁵ José P. Urueta, *Cartagena y sus cercanías*. Cartagena, 1912, pág. 636.

siglo XVIII, del matrimonio de don José Vicente Lozada, que fue alcaide de la Cárcel Chica, y de doña Isabel Jordán Villamarín. Se inició en el arte con don Victorino García, uno de los sobrevivientes de la escuela colonial santafereña y trabajó como dibujante en los últimos años de actividad de la Expedición Botánica. Fue un espíritu inquieto, un tanto bohemio, estudioso y bonachón. Cultivó la música y el teatro, formó parte de la compañía organizada en 1833 por Juan Granados y alternó sus actividades entre la enseñanza de filosofía y matemáticas en varios colegios bogotanos y el manejo de una tienda, famosa por sus dulces. Hasta llegó a obtener un voto para vicepresidente de la República en las elecciones de 1850, en competencia con don Juan de Francisco Martín, don José de Obaldía y el doctor Joaquín José Gori. Murió en la mayor pobreza el 12 de diciembre de 1885, «habiendo sido costeadas sus exequias por la Cofradía de Hermanos Terceros a la cual pertenecía».

De la actividad artística de Lozada quedan algunos dibujos y litografías. En 1885 envió a Alberto Urdaneta un retrato de Sámano, el único conocido del discutido personaje español, con estas simpáticas palabras:

Devuelvo a usted su precioso álbum con un imperfecto bosquejo de D. Juan Sámano, uno de los virreyes durante la reconquista de Morillo (1816 a 1818). Era un viejo cojo y algo jorobado, de carácter muy díscolo y regañón y muy cruel con los pobres patriotas. —Dios le haya perdonado y mis palabras no le ofendan—. Yo lo conocí muchísimo; y merced a esto y a la buena memoria

que a Dios gracias conservo todavía, he podido hacer esas líneas, cuyas ondas le indican a Ud. el estado de mi pulso. Si Ud. corrige el dibujo quedará completo, pues por lo demás es muy parecido, como lo ha reconocido el general Manuel Antonio López, que también lo conoció mucho. Espero pues que reciba ese mi borrón, no como producto del bello arte que con tanta honra y lucimiento cultiva Ud., sino como una débil muestra de la buena voluntad y decisión de su humilde amigo y admirador, *Justo Pastor Lozada*. Bogotá, 28 de enero de 1885, Santos Julián y Cirilo, Obispos y Confesores, y aniversario del triunfo del General Páez en el campo Mucuritas, el año de 1816⁶⁶.

Las litografías de Lozada son muy superiores a las de su maestro Casar de Molina. Dentro de su línea infantil, tienen gracia y movimiento y cierto aire decorativo que les agrega mucho sabor. Fechados en 1823, es decir, el mismo año de la instalación del establecimiento litográfico en Bogotá, fueron un retrato del general Santander y una imagen de San Cristóbal. La efigie del prócer granadino es la réplica en líneas esenciales de ese nuevo estilo pictórico que bien puede denominarse de los primitivos bogotanos. Es la misma concepción plana, ingenuamente realista, hierática y pintoresca de los retratos de Pedro José Figueroa, fundador de la «escuela», y de quienes siguieron esa línea estética hasta pasada la primera mitad del siglo XIX. El San Cristóbal tiene más movimiento, como

⁶⁶ Manuel Villaveces, «El último santaferño», en *Senderos*, vol. IV. n.ºs 18 y 19, Bogotá, julio y agosto de 1945, págs. 78-83.

corresponde a un modelo repetido por los pintores coloniales. La inspiración directa viene de Gregorio Vásquez, que pintó innumerables veces al patrón de los viajeros cuya imagen se colocaba en los contraportones de las viejas casas bogotanas. El dibujo no carece de fuerza y está escrupulosamente ejecutado, con sencillez y economía lineal. Lozada fue también autor de una estampa de la *Virgen del Campo*, otra de las advocaciones marianas famosas en Bogotá, cuyo original atribuyó la piedad de los fieles a una feliz y milagrosa colaboración del escultor Juan de Cabrera con dos ángeles que le dieron afortunada terminación; de un *San Joaquín y Santa Ana* y de la versión litográfica de un retrato del general Santander por José María Espinosa.

El arte y la política se asociaron a veces en las actividades múltiples de Lozada. Fue siempre un buen patriota y un partidario entusiasta del civilismo y las ideas legitimistas. El historiador Restrepo, en su *Diario político y militar*, anota el día 3 de octubre de 1854, en plena dictadura de Melo:

Hoy se han llevado a Facatativá a pie al señor Ignacio Quijano, anciano respetable, porque se ocultó el señor Olegario Manrique a quien había fiado. Se llevaron también al señor Pastor Lozada, hombre ya de edad, porque le atribuyen que estuvo repartiendo estampas constitucionales. También lo sacaron a pie.

Y más adelante, el 11 de octubre:

Al señor Pastor Lozada lo tenían preso en los horribles calabozos en que están amontonados los prisioneros⁶⁷.

El grabado le sirvió entonces a nuestro primer litógrafo, como ha servido en todas las épocas y países, para combatir la tiranía y para luchar en defensa de las normas legales y los principios democráticos.

Por los años de 1820 a 1821 se hizo en Bogotá un ensayo de grabado en plomo o fundición de tipos de imprenta de un retrato del Libertador, de perfil, pero no tuvo éxito alguno ni técnico ni artístico.

Una de las escasas muestras de grabado de los años 1820 a 1830 en Bogotá, la encontramos en un curioso libro del doctor Pedro Pablo Broc titulado *Las mujeres vengadas y restablecidas en su trono*, publicado en 1825 por el impresor F. M. Stokes. Es en realidad una extraña composición que ilustra una antigua leyenda en la que un prisionero es alimentado a los pechos de su propia hija, que en esta forma y clandestinamente le conserva la salud y le salva la vida. El grabado parece ejecutado sobre madera, pero sus líneas, el tono general, el «colorido» dan la impresión de un procedimiento distinto, quizás el pirograbado, o tratamiento por el fuego. Es un dibujo muy simple, de estilo neoclásico y a pesar del truculento tema, ajeno a toda intención pornográfica.

⁶⁷ José Manuel Restrepo, *Diario político y militar*, tomo IV, Bogotá, Imprenta Nacional, 1954, págs. 470, 474-475.

El doctor Broc merece algunas palabras de recuerdo. Fue un médico francés, graduado en la Universidad de París, que llegó a Bogotá en el año de 1823. Fundó en Colombia la cátedra de anatomía que enseñó por primera vez sobre los cadáveres, a pesar de que había traído figuras de pasta de ingeniosa construcción. Realizó un viaje a Neiva en busca de vainilla, lo que le trajo algunas complicaciones de carácter administrativo y polémicas bastante agrias con el conflictivo doctor Merizalde. Su magisterio en Colombia fue útil y fecundo. El historiador de la medicina doctor Pedro María Ibáñez escribe:

En el curso anatómico dictado por el doctor Broc se formaron dos profesores distinguidos de esta ciencia: León Vargas, natural del Socorro, el cual, por desgracia, falleció muy joven con el honor de ser el primero que practicó en nuestro país la operación de la catarata; y Francisco M. Quijano, tan hábil anatómico que mereció ser designado para reemplazar en la cátedra a su maestro cuando este la abandonó por causas que aunque justas son ajenas a esta relación. Débese al doctor Broc la fundación del curso de anatomía práctica, base de los estudios médicos, y la cual no había sido enseñada antes de él sino teóricamente o sobre figuras, métodos incompletos en los cuales no hubieran podido formarse profesores de anatomía. Este eminente profesor regresó a su patria y murió en ella en la indigencia después de haber publicado una importante obra de anatomía descriptiva el año de 1837⁶⁸.

⁶⁸ Pedro María Ibáñez, *Memorias para la historia de la medicina en Santafé de Bogotá*. Bogotá, Imprenta de Zalamea Hermanos, 1884,

En 1825 se publicó en Bogotá una pintoresca obra con el sugestivo título de *Registro de la imperfección, ruindad y malicia de las mujeres*, infundio de algún amargado discípulo de Rodríguez Freyle y del Arcipreste de Talavera, al cual el doctor Broc, espíritu galante, Don Quijote redivivo, contestó con su ya mencionado libro que es una defensa y una apología, ardiente y generosa del bello sexo. Está dedicado al Libertador con estas palabras:

¡Oh Bolívar! Me alejo de Colombia contento de lo que he visto, y lleno de admiración por lo que no he podido ver; orgulloso de haberme ocupado de la felicidad de tu patria, ¡dichoso si hubiera podido hacer de ella la patria de la felicidad!

¡Extraños caminos los del arte! Un noble sentimiento feminista de un científico eminente y mal comprendido, que inspira un fervoroso alegato en defensa de las mujeres, conduce al doctor Pedro Pablo Broc a vincularse a la historia del grabado colombiano, a la cual contribuyó con una estampa original, ejecutada en una técnica muy personal, de exótico asunto y que hoy, transcurrido casi siglo y medio, contemplamos con benévola admiración.

Disuelta la Gran Colombia y organizada la República de la Nueva Granada, se hace un nuevo esfuerzo por aclimatar en el país el arte del grabado. Don Rufino Cuervo fue comisionado para contratar en París los servicios de

un grabador que se encargase de uniformar las monedas de la República, dando así cumplimiento a la Ley de 20 de abril de 1836. El contrato se celebró en París y «fue aprobado con vivas expresiones de satisfacción y agradecimiento⁶⁹». El grabador escogido fue el francés Antonio P. Lefèvre, quien no sólo debía atender sus funciones de la Casa de Moneda, sino «dar gratuitamente lecciones de diseño y de grabado a doce aprendices». En la prensa oficial apareció un aviso en que se daba cuenta de la llegada de Lefèvre y se decía: «Los jóvenes que quieran recibir dichas lecciones, se presentarán por escrito al director de la Casa de Moneda, quien escogerá los que hayan de ser admitidos⁷⁰». La nueva escuela de grabado fue recibida con entusiasmo. Un selecto grupo de jóvenes bogotanos, deseosos de iniciarse en el estudio del arte, se inscribieron. Fueron ellos Ramón Torres Méndez, Fausto Triana, Antonio Narváez, Eugenio Salas, José María del Castillo, Timoleón Soto, Facundo Bernal, Jesús Azuola, Rafael García, Mateo Contreras, Pascual Heredia y Manuel Troyano. La escuela inició sus tareas el 21 de junio de 1837 en la Casa de Moneda⁷¹.

Si la tarea cumplida por Lefèvre como grabador de la Casa de Moneda fue de alguna significación, su labor

⁶⁹ Ángel y Rufino José Cuervo, *Vida de Rufino Cuervo y noticias de su época*, tomo I, París, A. Roger y F. Chernoviz, 1892, pág. 246.

⁷⁰ *Gaceta de la Nueva Granada*, n.º 293, Bogotá, 23 de abril de 1837.

⁷¹ *Gaceta de la Nueva Granada*, n.º 301, Bogotá, 18 de junio de 1837.

pedagógica no tuvo mayores consecuencias. Entre sus discípulos el único conocido fue Ramón Torres Méndez que ejerció esporádicamente el grabado, pero que se distinguió como retratista, pintor religioso y sobre todo costumbrista. Fue el auténtico creador de la pintura de género en nuestro país, con sus *Cuadros de costumbres neogranadinas* y sus lienzos, como el *Torbellino a misa*, que resumen toda una época.

Al margen de las muy discretas actividades artísticas de los grabadores de la Casa de Moneda, dedicados a la apertura de punzones para monedas, sellos y vales, florece el grabado en madera con fines eminentemente religiosos y que hace su aparición de vez en cuando en las novenas que se imprimían para satisfacer la devoción de los fieles. No son realmente muy abundantes, pero no faltan ejemplos como un *San Anacleto mártir*, xilografía de 1826, un *Crucifijo* de 1829, un *Divino Salvador* de 1838, una *Virgen con el Niño* de 1841, una *Virgen de la silla* de 1846 y una *Inmaculada Concepción* de 1865, entre las más características. Son imágenes eminentemente populares, que no pueden considerarse como obras de arte, sino como muestras de la artesanía de la época, pero que van señalando, sin embargo, las transformaciones del estilo religioso, que se van separando paulatinamente de los viejos modelos coloniales, adaptándose a las nuevas modas religiosas, y que conservan siempre su ingénita gracia como traducciones que son del sentimiento colectivo.

La Gran Colombia, ambiciosa y efímera creación del genio de Bolívar, gozó en Europa de señalado prestigio y

despertó el interés de muchas gentes. Era el resultado de una campaña extraordinaria, de largas y cruentas batallas ganadas en lucha desigual por hombres que entraban ya en el terreno de la leyenda. Nunca como entonces ha tenido nuestro país admiradores más entusiastas entre los europeos, divulgadores más decididos y panegiristas más desinteresados. Entre la literatura colombianista que se publica en Europa por los años de 1820 a 1830 sobresalen los libros de viajes, relatos minuciosos que son leídos con pasión pues llevan el mensaje de un mundo exótico, de una historia desconocida, de hechos gloriosos, de grandes riquezas. En las principales lenguas cultas de Europa se escriben libros que ostentan en sus títulos ese nombre nuevo y luminoso de Colombia. Autores como el francés Mollien, el inglés Hamilton, el sueco Gosselman, el alemán Karl Richard, entre otros muchos, son los heraldos de la recién nacida República americana, de su pasado, de su brillante presente y de su inquietante porvenir⁷².

Esos libros, con los cuales se continúa una literatura de noble tradición que más tarde recibiría el aporte de los naturalistas, los científicos y los exploradores, ofrecen un complemento gráfico de indudable valor: los grabados que ilustran los relatos y que darán al lector una imagen plástica, directa y casi siempre fiel de la realidad colombiana. Representan ellos los aspectos pintorescos del paisaje o del hombre de estas tierras, de sus costumbres, sus modas, sus

⁷² Sobre la literatura de viajes, véase: Gabriel Giraldo Jaramillo, *Bibliografía colombiana de viajes*. Bogotá, Editorial ABC, 1957.

ritos, su cotidiano transcurrir en el campo, en las aldeas, en las ciudades. En ellos el grabado continúa su tarea secular de enseñar, de servir de instrumento de vulgarización o de propaganda, de llevar a lo lejos la visión, a veces ingenua, a veces inspirada, de tierras exóticas y gentes desconocidas.

Los próceres de la epopeya libertadora tuvieron en América sus pintores y en Europa sus grabadores. La lista de burilistas que interpretaron la efigie de Bolívar es inmensa. Unos cuantos nombres bastan para poner de manifiesto el impacto que sobre el grabado tuvo como motivo iconográfico la figura del Libertador. Estampas suyas se conservan de los franceses Charon, Galard, Chery, Guesnet, Leveillé, J. M. Darnet, Ch. Fererigne, Pégard, A. Celin, L. Dumont, Langlumé, Daudenarde; de los ingleses, S. W. Reynolds, grabador del rey, Turner, R. Ackermann, Holl, Nesgle, Fry, Bate, Neill, de Kepper, Fromeni, J. J. Warini, Engelman, Haller, Bacle, etcétera⁷³.

Uno de los primeros personajes neogranadinos cuyo retrato grabado en Europa tuvo amplia difusión fue el precursor don Antonio Nariño por el buril de Joseph Bouchardy, discípulo de Reynolds; se publicó en París en 1820 con la siguiente inscripción: *Son premier besoin a été toujours l'amour de sa patrie*. Esta estampa sirvió de modelo para el grabado que por orden de don Florentino González realizó Leveillé en 1840.

⁷³ Sobre iconografía del Libertador véase el excelente estudio de Alfredo Boulton, *Los retratos de Bolívar*, Caracas, 1955.

Algunas acreditadas casas impresoras contribuyeron también a divulgar por medio del grabado o la litografía las más notables personalidades colombianas. Entre ellas figuran la de Thierry Frères y la de Lemercier, de París. Pero no fueron sólo retratos de próceres los únicos motivos que explotaron los grabadores «colombianistas» de Europa en el curso del siglo XIX. En 1850 A. Delarue ejecutó en París litografías excelentes de los cuadros costumbristas de Ramón Torres Méndez. Esta edición fue reproducida en 1910 por orden del Gobierno nacional por la casa Víctor Sperling de Leipzig, y no ha sido todavía superada. Como homenaje a la mujer colombiana se imprimió también en París hacia 1830 una convencional estampa que representa una *Jeune femme de Colombie*, dibujada por Vauthier y grabada por Badeureau.

▪ EL GRABADO A MEDIADOS DEL SIGLO XIX

LAS ENSEÑANZAS DEL litógrafo Casar de Molina y las del grabador Lefèvre fueron pronto olvidadas, sus talleres sacados de remate y sus elementos de trabajo dispersos o dedicados, como hemos visto, a usos bien diferentes de los artísticos. Parecía que el arte del grabado hubiera desaparecido por completo, perdiéndose así la modesta pero decorosa tradición que iniciara don Francisco Benito de Miranda.

En 1844, al regresar al país los jesuitas expulsados en tiempos de Carlos III, trajeron algunos útiles litográficos que sólo fueron empleados en sus limitados trabajos privados sin que se continuara esta noble artesanía, ni se formaran nuevos litógrafos.

El año de 1848 señala el restablecimiento del arte litográfico en Colombia con la llegada de los caraqueños Celestino y Jerónimo Martínez. Los hermanos Martínez ocupan posición distinguida en la historia cultural de su patria y de Colombia, a la que prestaron valiosos servicios. Hicieron sus primeros estudios en su ciudad nativa

con el maestro Pedro Lovera, uno de los fundadores de la pintura venezolana, y luego en el Colegio de la Paz con Carmelo Fernández, quien figuró entre los pintores de la Comisión Corográfica y dejó prueba de su talento en las acuarelas de tipos y paisajes colombianos, excelente complemento gráfico de las tareas científicas de Codazzi y sus colaboradores.

Celestino Martínez (1820-1885) se dedicó de preferencia a la pintura, de la que se conservan valiosas muestras en Caracas, como los retratos al óleo de su padre el prócer don Juan Martínez Alemán y el del ilustre geógrafo general Agustín Codazzi. Trabajó con su hermano Jerónimo en el taller de litografía que fundaron en Caracas los alemanes Müller y Stapler. A él se deben los grabados del primer libro ilustrado publicado en Venezuela, *Los misterios de París*. Estudió matemáticas y desempeñó cátedras de dibujo en varios institutos. En Bogotá fue profesor de dibujo en el Colegio Independencia en 1853, escribió una pieza de teatro, *El loco de la ciudad*, estrenada con éxito en 1857, y a su regreso a Caracas publicó dos nuevos dramas históricos, *El hijo del generalísimo* (1878) y *Araure* (1883) en el que refundió un ensayo juvenil publicado en forma anónima en 1840. Tuvo a su cargo las funciones de cónsul de Venezuela en Bogotá, para las que fue nombrado en 1860 en remplazo de otro artista eminente, el maestro Nicolás Quevedo Rachadel.

Jerónimo Martínez (1826-1898) fue un buen acuarelista y litógrafo que dejó una obra variada compuesta de cuadros de costumbres, paisajes y retratos, entre los

cuales sobresalen el de don Lorenzo Mendoza, el del general Miranda y la copia a pluma del retrato que su maestro Pedro Lovera hizo del doctor Cristóbal Mendoza.

Tanto en Bogotá como en Caracas divulgaron los Martínez la fotografía, apenas incipiente, y perfeccionaron los procedimientos aplicando los últimos adelantos que Celestino había estudiado en París.

Por iniciativa del general Mosquera, su representante diplomático en Caracas, el doctor Manuel Ancízar, contrató los servicios de los Martínez y los de los tipógrafos Jacinto, Cecilio y León Echeverría y el impresor Felipe B. Ovalles, para que organizaran en Bogotá una empresa periodística que contó además con todos los elementos técnicos de la antigua tipografía de Müller y Stapler.

Fue este el origen de uno de los periódicos más importantes del país en el siglo XIX, *El Neogranadino*, dirigido por Ancízar y en el que colaboraron los venezolanos. A esta misión cultural se debió también el renacimiento de la litografía.

En *El Neogranadino* se hicieron valiosos ensayos litográficos que tuvieron fervorosa acogida. Fueron los retratos de personalidades colombianas que se acompañaron de una breve biografía. En esa colección, que tiene un alto valor iconográfico y no poco mérito artístico, aparecieron las figuras de los próceres de la Independencia y de algunos de los contemporáneos más notables. La prensa comenzaba a utilizar el grabado como medio de divulgación y Celestino y Jerónimo Martínez pueden reclamar con justicia la prioridad en esta innovación fundamental. En la exposición

celebrada en 1849, con motivo de las festividades del 20 de julio, recibieron merecido homenaje, al ser galardonado con diploma de mérito Celestino Martínez por un retrato al óleo del general López, y él y su hermano Jerónimo premiados «como introductores de la litografía en Bogotá, en cuyo arte demuestran no pequeños conocimientos».

Las efigies de La Pola, del mariscal Sucre y el general Herrán, entre otras muchas, señalan un avance decisivo sobre las ingenuas figuras de don Justo Pastor Lozada. El dibujo litográfico es más elaborado, denota una técnica y un mayor conocimiento del oficio, así como buen gusto y un mejor aprovechamiento de las posibilidades del arte.

La labor de los Martínez no se limitó a la sola colaboración en la parte litográfica de *El Neogranadino*. Cumplieron una tarea pedagógica de significación, formando un grupo de artistas que continuaron su obra. Este anuncio que, aunque anónimo, es indudablemente de Celestino Martínez, indica la variedad de las materias que podía enseñar. Dice así:

Bellas Artes. Un sujeto residente en esta capital ofrece al público sus servicios como dibujante litográfico y como retratista a la aguada y en miniatura, sea trabajando del natural o copiando obras de daguerrotipo. Enseña el dibujo lineal, el natural de la figura humana, paisajes, flores, animales, etcétera, el dibujo topográfico, la perspectiva, proyecciones, cortes y diseños de arquitectura y fortificación, de máquinas y artillería. El que se ofrece ha adquirido algún conocimiento de estos ramos en los Estados Unidos y en Francia, y por varios años ha sido profesor en la Academia Militar de Caracas y en

los colegios particulares de aquella capital. El mismo se anuncia para los trabajos indicados, se ha ejercitado en la enseñanza de la Geografía y está en aptitud de regentar una clase o de dar lecciones particulares de esta materia, así como también de los idiomas inglés y francés⁷⁴.

En *El Neogranadino* trabajó también otro distinguido venezolano, el coronel de ingenieros Miguel Bracho, que grabó algunos mapas y croquis, fue profesor de dibujo en el Colegio Militar y presidente de una efímera aunque bien orientada Academia de Ciencias y Bellas Artes. Bracho publicó en Bogotá en 1848 un *Curso de matemáticas para uso de las universidades y colegios de la Nueva Granada*.

Con los Martínez colaboró el francés E. Ferrier y allí aprendieron el arte litográfico el colombiano Froilán Gómez y el venezolano Prudencio Bultrón, quienes luego, asociados, fundaron un establecimiento que tuvo señalada importancia en el desarrollo de la industria gráfica de la época. Gómez fue un buen grabador y dejó una obra relativamente extensa. El año de 1854 puede señalarse como el de su mayor actividad, pues firma entonces algunas de sus litografías de mayor mérito. Varios retratos de próceres, un *San Antonio de Cagua*, único grabado conocido de esa curiosa imagen que se venera en un pueblecito de Cundinamarca; las ilustraciones de un librito religioso *Oficio de la Semana Santa* en la traducción del padre José Rigual, que muestran las nuevas modalidades de la iconografía católica del siglo XIX,

⁷⁴ *El Neo-Granadino*, n.º 44, Bogotá, 24 de mayo de 1849.

muy distante de la colonial; una colección de pintorescos retratos con el título genérico de *Restauradores de la libertad y de la Constitución*, en que figuran los jefes políticos y militares que lucharon contra la dictadura del general José María Melo, que fueron dibujados por R. Rueda. A Froilán Gómez se debe también el primer ensayo de litografía en seda: una romántica composición que representa al general Mosquera que espada en mano sostiene una figura femenina, símbolo de la República, a un lado el escudo nacional y en el fondo el mar en el que navegan dos barcos, uno de vapor y el otro de vela; remata el conjunto una leyenda que dice: «Mosquera, la espada de Junín y de Tescua, liberta tercera vez a la Patria». Muy posiblemente es de mano de Gómez una de las mejores litografías hechas en Bogotá en el curso del siglo XIX y la de mayor tamaño que conocemos. Es una imagen de *Nuestra Señora del Campo*, de 0,46 x 0,28, impresa en colores bastante acertados aunque muy dentro del gusto de la época, con estrellas superpuestas. Señala un adelanto apreciable sobre todos los trabajos anteriores.

Gómez llevó la litografía a Tunja en 1887 y allí la enseñó a un corto grupo de alumnos junto con el dibujo y la caligrafía. Fue autor de un *Nuevo método para la enseñanza de la letra inglesa cursiva*. Se distinguió como litógrafo y ejecutó un celebrado retrato del Libertador.

Con Gómez y Bultrón trabajaron algunos de los más notables artistas bogotanos de mediados del siglo. Para su taller dibujó y litografió varias obras José María Espinosa, el Abanderado de Nariño, uno de los más brillantes retratistas del siglo XIX, creador de la iconografía patria

y famoso miniaturista. Conocemos los retratos de don Rufino Cuervo y del poeta José Eusebio Caro, dibujados y litografiados por Espinosa. Es de deplorar que no se haya dedicado con más entusiasmo al grabado, pues hubiera podido dejar un aporte tan valioso como fueron sus contribuciones a otros aspectos de las artes plásticas.

Discípulos también de los Martínez fueron otra pareja de grabadores que, como los anteriores, tuvieron en Bogotá acreditado establecimiento litográfico: Daniel Ayala e Ignacio Medrano. Ayala tenía disposiciones sobresalientes para el grabado y había hecho ya un ensayo de xilografía bastante apreciable: una *Virgen de la Peña*, fechada en 1836. Pero fue en el taller de los maestros venezolanos donde completó su formación y pudo ejercitarse en labores muy diversas que desarrollaron su natural talento. En 1849 se reimprime en Bogotá la conocida obra *Teatro social del siglo XIX*, precisamente por los hermanos Martínez, y es Daniel Ayala quien hace los grabados en acero. Aunque los dibujos no son originales, pues para ellos se siguió el modelo de la edición madrileña, el trabajo del buril corresponde íntegramente al artista bogotano. Nos encontramos ya ante un grabador más maduro, que domina su oficio y que produce algo realmente apreciable, sin antecedentes en el arte nacional. Pero por esa especie de signo de frustración que parece acompañar a todos los grabadores colombianos, Ayala no continúa desarrollando su personalidad en esta rama y sólo de vez en cuando regresa a su auténtica vocación. La última obra que conocemos de su mano, es la imagen de *Nuestra Señora de la Peña*, litografía de 1886.

Ayala y Medrano reúnen en su taller un pequeño grupo de artistas, como lo hacían por la misma época Gómez y Bultrón. Allí ejecuta Ramón Torres Méndez, el creador de la pintura costumbrista colombiana, sus pocos ensayos de grabado en piedra, de los cuales quedan escasos ejemplares correspondientes al año de 1859. José María Espinosa grabó en piedra el retrato de Francisco Javier Matis. De mayor volumen e importancia es la labor de Manuel D. Carvajal, retratista, miniaturista y también pintor de cuadros de costumbres. A él se deben algunos buenos retratos como el del Libertador, el mariscal Sucre y don Andrés Bello. De especial interés por su valor didáctico son las ilustraciones de la obra del mismo Carvajal *Elementos de geometría aplicados al dibujo*, publicada en Bogotá en 1859.

Fue en *El Iris*, periódico literario fundado en 1866 por José Joaquín Borda, en donde Ayala y Medrano prestaron una más valiosa contribución artística con las láminas litografiadas que acompañaban cada edición. La idea que ya los Martínez habían impuesto en *El Neogranadino* recibió el favor del público, y *El Iris* llevó a sus suscriptores las efigies litografiadas de próceres y escritores colombianos y algunos paisajes como el Salto de Tequendama.

Un grabador que sigue el estilo de Ayala y que posiblemente fue su discípulo es Carlos Vargas, autor de las ilustraciones de la obra humorística *La risa*, de Iguals de Izco, reimpresa en Bogotá en 1852. En este caso, como en el del *Teatro del siglo XIX*, existe la imitación del dibujo, pero es original el grabado, ejecutado igualmente sobre acero. El desenfado, la truculencia y la índole caricaturesca de

estos dibujos están muy bien servidos por el buril. Carlos Vargas y Daniel Ayala salvan, pues, el grabado calcográfico en el medio siglo XIX colombiano que no presenta mejores ejemplos.

Cultivaron esporádicamente el grabado, aunque sin consagrarse por entero a él, otros artistas colombianos. Simón J. Cárdenas, miniaturista y calígrafo, inaugura el 1.º de febrero de 1849 una clase de dibujo y grabado para niños. Esta noble iniciativa fracasó poco después.

En el mismo año de 1849 figura en la Exposición del 20 de julio, un grabador en acero, Eugenio González Vargas, a quien se le premiaron dos obras que fueron unánimemente apreciadas. Pero parece que González no persistió en su arte, pues no lo volvemos a encontrar mencionado en parte alguna. No se conservan reproducciones de sus buriles.

El miniaturista Lucas Torrijos, que fue hábil dibujante, se interesó también por la litografía. Ejecutó las ilustraciones del poema épico de Próspero Pereira Gamba *Akimen-Zaque o la conquista de Tunja*, publicado en Bogotá en 1857. Son las efigies bastante convencionales de Akimen-Zaque, Hunsahua, fray Domingo de Las Casas, Gonzalo Suárez Rendón, Hernán Vanegas, y de los personajes ficticios del poema, Modan, Gámeza, Sákix y Kísiba. En el prólogo se escribe con más optimismo que sentido de la realidad:

Réstanos decir una palabra sobre los grabados que acompañan la portada de cada uno de los cantos del poema: ellos son obra del inteligente y hábil artista doctor

Lucas Torrijos y tomados de las mejores fuentes, por lo que se puede garantizar la semejanza y pulcritud de los retratos.

Un curioso ejemplo del grabado anónimo es el que figura en el drama *El misionero* de Eladio Vergara, aparecido en Bogotá en 1851. En el *Almanaque de Bogotá y guía de forasteros* para 1867, de J. M. Vergara y J. V. Gaitán se mencionan los siguientes grabadores: Eduardo Castro, de la Casa de Moneda, Gregorio Castillo, Ladislao Vergara Vergara, Urbano Galavís y José María González. De ninguno de ellos se conservan obras estampadas. Se trata muy posiblemente de grabadores de medallas y monedas cuyo trabajo fue primordialmente artesanal.

El dibujante cartagenero José Gabriel Tatis litografió la efigie de Bolívar y las vistas del Chimborazo y de San Pedro Alejandrino que ilustran la edición de *Mi delirio sobre el Chimborazo* publicada en Bogotá en 1850.

Hacia 1878 residió en Bogotá el litógrafo alemán Carlos Dorhein, a quien se atribuye el retrato del Libertador que encabeza el *Diccionario de próceres* de Scarpetta y Vergara.

Alberto Urdaneta menciona al litógrafo Llauta, de quien dice que fue persona conocida en el mundo de los artistas y autor de un retrato de Vargas Tejada que se supone existía en el Museo Nacional. No conocemos obra alguna que lleve su firma.

Por iniciativa de los hermanos Martínez se inició el empleo de viñetas como ilustración para los libros, aunque

tradicionalmente habían sido utilizadas en los adornos de los periódicos. Ejemplo típico son las que lleva la obra poética de don José María Samper *Flores marchitas* (Bogotá, Imprenta de Cualla, 1849), del más ingenuo gusto romántico. Estas viñetas ejecutadas en acero, cobre y también en madera se importaban de Europa y los Estados Unidos. En ocasiones, aunque raras, no sólo se importaban las viñetas sino grabados de mayor categoría como el que ilustra *El artista cristiano*, librito de piedad, impreso en Bogotá en 1844, una *Purísima Concepción* que tiene esta anotación sobre autor y procedencia: «T. Blasco lo *do* y *go* en Valencia 1836».

El pintor norteamericano Alfredo J. Gustin⁷⁵ que nos visitó en 1871 divulgó el uso de viñetas y grabados de metal. El *Diario de Cundinamarca*, en su número 412, publicó un retrato de Emilio Castelar, hecho sobre acero por el señor Gustin y sus ocasionales discípulos señores León T. Villaveces y Lázaro Escobar. Fue precisamente el señor Villaveces el primer colombiano que viajó a Europa a estudiar litografía y artes gráficas. De regreso a la patria se estableció en Medellín y luego en Bogotá donde continuó la tradición de Lozada, Lefèvre y los Martínez.

Del interés por el grabado queda constancia en un breve comentario del periódico *La Caridad* en 1872, que reproducimos por ser no sólo la única noticia de la época sobre este arte, sino un llamado al Gobierno para que lo patrocine y estimule. Dice así:

⁷⁵ Véase «Pintores extranjeros en Bogotá», pág. 351 de este volumen.

Grabado en madera. El arte de grabar en madera está sumamente generalizado en Francia, como se comprueba por el bajo precio a que se paga una lámina pequeña de paisaje, que suele ser de tres a cinco francos. La operación, por otra parte, no es difícil. El pintor dibuja en un papel fino su cuadro, que el grabador fija con goma en una plancha de madera de base convenientemente pulimentada; y después reduce su trabajo a sacar toda la parte blanca del dibujo, dejando solamente la pintura, lo que ejecuta con instrumentos bien finos. No hay para qué decir lo indispensable de las láminas en toda obra de instrucción y aun de recreo, como periódicos que llaman ilustrados, etcétera. El Gobierno podría traer algunos obreros inteligentes, de los más hábiles, remunerados suficientemente, con el surtido de instrumentos necesarios, y haría con esto un positivo servicio a la pública instrucción; seguro de que sobrarían alumnos que recibieran las lecciones, y sobrepujaran en poco tiempo a los mejores grabadores⁷⁶.

⁷⁶ *La Caridad*, tomo VIII, Bogotá, 1872, pág. 210.

▪ LOS GRABADORES DEL *PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO*

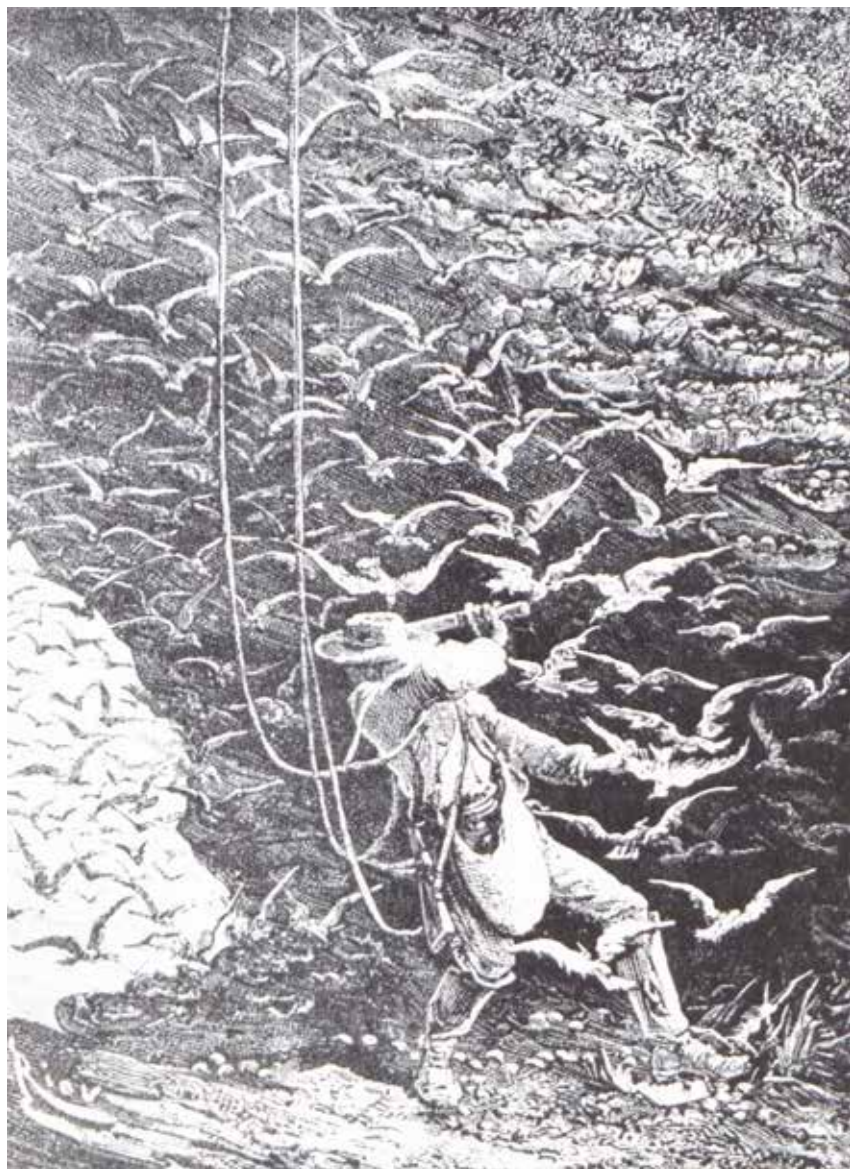
EL AÑO DE 1881 ES UNA fecha fundamental para la historia del grabado en Colombia. El 6 de agosto, aniversario de la fundación de Bogotá, apareció el primer número del *Papel Periódico Ilustrado*, nombre con el que se quiso rendir justo homenaje al primer periódico publicado en el país por el cubano don Manuel del Socorro Rodríguez, en 1791.

Fundador del *Papel Periódico Ilustrado* fue un artista bogotano, hombre de letras y de empresa, hombre de mundo y de trabajo, personalidad múltiple, agricultor y dibujante, militar y periodista, profesor y coleccionista de obras de arte, y por sobre todo animador insigne de la cultura: Alberto Urdaneta. Entre sus numerosos títulos conviene recordar ahora el de fundador de la Escuela de Bellas Artes que comenzó a funcionar en 1886. Su periódico fue academia y tertulia en donde se reunieron los más ilustres colombianos de su tiempo: novelistas y poetas, historiadores y músicos, pintores y críticos de arte, botánicos y arqueólogos, matemáticos y lingüistas. Y también representantes de todos los partidos, de todas las tendencias, de

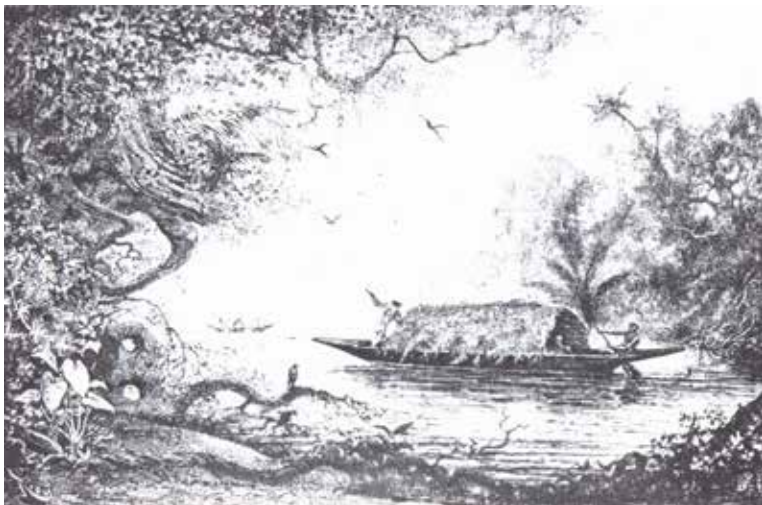
las más variadas y contradictorias ideologías. Urdaneta fue un intelectual excepcionalmente inquieto, que congregó a su alrededor todo lo que tenía alguna significación en el campo de la cultura colombiana. Y su periódico es el reflejo fiel y brillante por otra parte de la personalidad de su director. Pocas veces una publicación de esa índole revela con tan nítida claridad el espíritu de quien la animó, el de su época y el de las gentes que lo rodearon.

Los cinco volúmenes del *Papel Periódico Ilustrado* son la contribución más valiosa que en el siglo XIX se hizo al desarrollo de la cultura general del país. Todo es allí de buena calidad y todo tiene cierto sello de buen gusto, de moderación y de eficacia. No hay nada sobrante ni nada impertinente. Y además todo es colombiano o íntimamente relacionado con Colombia. Esa orientación discretamente nacionalista es uno de los grandes encantos de la obra de Urdaneta.

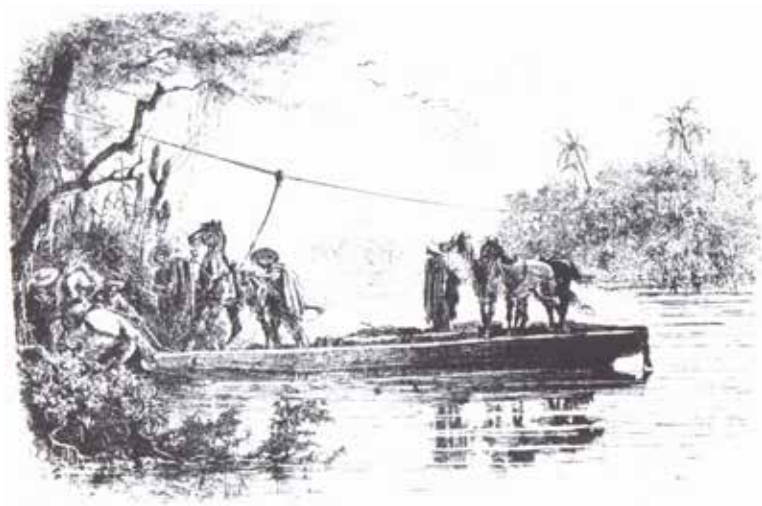
Entre todas las aficiones de este gran señor de la cultura ninguna fue tan profunda y permanente como las bellas artes. A ellas consagró gran parte de su vida y de su fortuna. Fue dibujante, pintor, historiador y crítico de arte y reunió una colección sorprendente de objetos artísticos e históricos. En largos viajes por Europa se familiarizó con las obras maestras del genio universal, pero sabía apreciar lo propio, valorándolo con entusiasmo y ponderación. Recordó a sus contemporáneos los viejos maestros coloniales y estimuló siempre a quienes en su tiempo continuaron esa noble tradición.



Juan atacado por los guapacos
(Pie de imagen 2) Dibujo de Riou



Los bogas y el champán
(Pie de imagen 2) Dibujo de Riou



Balsa en el río Cauca
(Pie de imagen 2) Dibujo de Neuville



Grabado

(Pie de imagen 2) Parque Santander

Gracias a Alberto Urdaneta, el grabado, que hasta entonces sólo había tenido manifestaciones individuales y esporádicas, formó escuela. En él tuvo un teórico que expuso y divulgó con entusiasmo los principios del arte. En Antonio Rodríguez, el grabador español que trajo al país, un maestro notable, un experto que conocía todos los secretos de su oficio. En su periódico, un elemento espléndido de difusión. Asoció, pues, tres factores esenciales: la teoría, la técnica y el vehículo de comunicación con el exterior. Los tres actuaron armoniosamente y se complementaron, creando una escuela de grabado, un grupo de grabadores distinguidos y una revista que fue testimonio perdurable de esa tarea ejemplar.

Recién llegado del último de sus viajes a Europa pronunció Urdaneta una conferencia en la Sociedad Politécnica, que luego publicó en el *Papel Periódico Ilustrado*. Se oyó entonces por vez primera en Colombia una exposición amplia, documentada y erudita sobre el arte del grabado. No se limitó en aquella ocasión a su historia, a sus orígenes y a la enumeración de sus más conocidos intérpretes, sino que analizó los aspectos técnicos, los diversos procesos, los utensilios de trabajo, las repercusiones estéticas y sociales. Después de resumir los datos esenciales de carácter histórico, decía:

En épocas posteriores el arte del grabado ha venido haciendo tantos adelantos, prestando tantos servicios e ilustrando tantos nombres, que hoy es tan indispensable como el noble descubrimiento de la imprenta; y en sus diversos procedimientos ha tomado tales proporciones,

desarrollado tantas industrias y héchose tan necesario en dondequiera y para todo, que podemos asegurar que nuestro siglo de adelantos no hubiera marchado con la vertiginosa rapidez que le conocemos, sin este poderoso auxiliar.

Con el buen sentido colombiano y práctico que siempre lo caracterizó se refería a la posibilidad de buscar en nuestras propias tierras las maderas apropiadas para la xilografía:

Insisto en tratar de describir la naturaleza del boj tal vez demasiado, con el fin de que se le busque en nuestras montañas o que se trate de hallar por lo menos otra madera que lo reemplace, que si así fuere, obtendríamos con su explotación una fuente de riqueza, no por demás entre las que tenemos, porque lo que es hoy ni nos sobran, ni siquiera alcanzan a satisfacerlos.

Refiriéndose a la creación artística que el grabado representa, se expresaba así:

La misión del artista grabador, al interpretar la obra del artista dibujante, es de tan grande importancia, que sólo pudiéramos compararla a la del músico ejecutante, que al ejecutar la obra del músico compositor puede interpretar con más o menos acierto la idea y el sentimiento que este se propuso al concebir su obra, y muchas veces hasta realzar su espíritu por su modo de ejecución⁷⁷.

⁷⁷ *Papel Periódico Ilustrado*, año 1, n.º 15, Bogotá, 12 de mayo de 1882, pág. 242.

En desarrollo de estas ideas, Urdaneta resolvió implantar el grabado en madera en Colombia y para ello contrató en París a un artista de categoría, con la experiencia y el sentido pedagógico que eran indispensables para lograr más duraderos resultados. Dejemos al mismo Urdaneta que nos narre el encuentro con Antonio Rodríguez y su posterior venida a Colombia:

«Asistíamos en París durante las largas veladas del crudo invierno de 1878 a 1879 en el estudio del ya entonces y mucho más célebre hoy pintor español D. Nicolás Mejía, discípulo de Cazado y de Fortuny, compañero de Padilla, de Domé, de los Madrazos y tantos otros, a los cursos del natural de traje y de desnudo que aquel artista dirigía, más como compañero que como maestro, y se consideraban como de los principales allí a los dos hermanos Urrabieta, hijos del dibujante madrileño. El mayor de ellos, Daniel, tomó, desde que quiso seguir la carrera de su padre, el nombre materno, para no confundirse, y se llama, y no es otro que el fecundo y conocidísimo Vierge; allí iban Canudas, Polanco, Jiménez, y puedo asegurar que aquello era cada noche una verdadera fiesta; el más fino espíritu reinaba allí, y españoles los más de los concurrentes, podéis imaginaros hasta dónde irían las palabras delicadas, los chistes a desternillar de risa, los lanzazos de burlas y de críticas que se cruzaban, terminado todo aquello de ordinario con canciones entonadas por Samuel Urrabieta y coreadas por todos; y todo aquello ante la impasible desnudez del modelo. Rodríguez, que figuraba allí entre los

primeros, formaba parte de día del grupo de grabadores de que Vierge se había rodeado para suministrar al *Mondé Illustré* sus más bellas páginas, periódico que le remuneraba tan pródigamente como sucede en aquellos países cuando se tiene verdadero mérito.

«Cuando el año pasado determiné mi vuelta al país, acababa Vierge de hacer un contrato para ilustrar el *Gil Blas* y se marchaba a España, con intención de retirarse del todo de las ilustraciones al concluirlo, para consagrarse únicamente a su sola pasión, la pintura, puesto que ya logró formarse una cuantiosa renta con qué poder hacerlo. Yo había cultivado relaciones con todos aquellos caballeros, y cuadrándome completamente el amigo Rodríguez, de acuerdo con otro que lo era común, don Luis Fonnegra, hicimos pasar ante sus ojos el demonio tentador de los viajes, se dejó seducir, hinchó sus maletas, y justo, llegamos a Bogotá en tiempo de fiestas⁷⁸».

Con la colaboración de Rodríguez en la parte artística y de numerosos escritores en la literaria, Urdaneta lanzó el *Papel Periódico Ilustrado* que representó en la vida cultural colombiana lo que las grandes publicaciones del mismo estilo en Europa, lo que el *Penny Magazine* en Londres, *Le Magasin Pittoresque*, *L'Illustration* y el *Monde Illustré* en París, *La Ilustración Española y Americana* en Madrid. Era un género completamente nuevo de periodismo que

⁷⁸ *Papel Periódico Ilustrado*, año I, n.º 15, Bogotá, 12 de mayo de 1882, pág. 243.

no sólo daba noticias, sino que las «ilustraba», agregando un nuevo elemento visual, de insospechada eficacia, a la difusión de los hechos y de las ideas.

Ciento dieciséis números publicados entre el 6 de agosto de 1881 y el 29 de mayo de 1888, que forman cinco preciosos volúmenes, para los cuales Urdaneta importó las encuadernaciones, aparecieron de esta admirable revista. El último número es un homenaje a la memoria del fundador, muerto en Bogotá el 29 de septiembre de 1887, a los cuarenta y dos años de edad.

Bajo la dirección de Urdaneta, Antonio Rodríguez cumplió una doble tarea: la ilustración del *Papel Periódico Ilustrado* y la formación de un grupo de jóvenes en las artes del grabado.

El español era, como lo dijo el mismo Urdaneta, un artista verdadero: «Pues si dibuja correcta y fácilmente, interpreta con verdadero sentimiento todo aquello que se confía a su buril». En materia de grabado en madera no se había visto nada semejante en Colombia y puede decirse que no se ha visto después. Sin llegar a la altura de los más insignes xilógrafos, sin alcanzar la perfección de su amigo y maestro Daniel Urrabieta Vierge, Rodríguez puede ser considerado como un grabador hábil e inspirado para quien la madera es elemento dócil y el buril instrumento obediente a los dictados de su fina sensibilidad. Entre su numerosa obra podemos destacar dos maderas ejemplares: el dibujo de la *Negra Matea*, composición lineal que encuadra un rostro logrado con leves toques de clarooscuro, dinámico y expresivo, interpretación sagaz de

una raza y de una personalidad; y el retrato de don José Manuel Groot, en que los vigorosos cortes negros, apenas sombreados que dan calidad a la talla, son a manera de pedestal de una fisonomía severa, estática, conseguida con admirable simplicidad de líneas.

Rodríguez grabó toda suerte de dibujos y pinturas: paisajes, arquitectura, composiciones alegóricas, imágenes religiosas y sobre todo retratos. Obtuvo merecidos éxitos, como la medalla de oro y el diploma de primera clase con que lo premió la ciudad de Cartagena en la exposición celebrada en 1889 con motivo del centenario natalicio de José Fernández Madrid. La labor que había desempeñado en el *Papel Periódico Ilustrado* la continuó en *Colombia Ilustrada*, que dirigió José T. Gaibrois y que fue una supervivencia afortunada pero transitoria de la revista de Urdaneta. Aparecieron 24 números entre el 2 de abril de 1889 y el 31 de marzo de 1892. En 1890 publicó, en compañía de Antonio de Narváez, *El Repertorio Ilustrado*, del que sólo salieron siete números y fue suspendido por muerte de Narváez. Se pierde entonces su huella. La fotografía invade el campo de la ilustración gráfica periodística. Pedro Carlos Manrique funda la primera publicación colombiana con fotograbados, *La Revista Ilustrada* en 1898. Pero Antonio Rodríguez sobrevive no sólo en las maderas admirables sino en la obra de sus discípulos.

El 15 de abril de 1881 inicia su clase de grabado en madera. Cuenta con 26 alumnos cuyos nombres merecen recordarse: Miguel Álvarez, Eustacio Barreto, Ricardo P. Cortés, Francisco Camacho, Pedro E. Contreras, Leopoldo

Corredor, Rufino Cortés, Rafael Díaz, Jenaro Díaz, Julio Flórez, Alfredo Greñas, Edmundo Ibáñez, Daniel Laverde, Abelardo López, Pedro Márquez, Ángel María Niño, Rubén Mosquera, Norberto Paniagua, Rómulo Ramos Ruiz, Cenón Solano, Manuel A. Soto, Jesús Torres, Aurelio Vargas, Eleázar Vanegas, Rafael Villaveces y Eduardo Zerda.

Posteriormente fueron admitidos a la clase Jorge Crane, Joaquín Franco, Antonio González, Benjamín Heredia, Pedro Carlos Manrique, Ricardo Moros, Luis Nariño, Pedro Rodríguez y Juan de Dios Suescún.

Conserva la Escuela de Bellas Artes un par de álbumes en donde dejaron los discípulos de Rodríguez la muestra de su iniciación, de sus vacilaciones y sus progresos en el arte del grabado. Desde simples trazos lineales, el ABC de la xilografía, hasta composiciones de cierto valor ejecutadas por los más talentosos y bien dotados. Repasar estos álbumes es seguir paso a paso desde su nacimiento la historia del grabado en madera en Colombia. Líneas blancas y negras que van señalando el camino recorrido por ese grupo de muchachos deseosos de expresarse en el lenguaje a veces engañoso del buril. Y es acompañar también a Rodríguez en su paciente labor de docencia artística para hacer que manos toscas e inhábiles pudiesen llegar a manejar con cierta propiedad los instrumentos del grabado.

Muchos de los discípulos, la mayoría, abandonaron pronto la clase. Les faltó voluntad o condiciones naturales para el arte. Pero un pequeño grupo perseveró y al cumplirse el primer año de inaugurada la Escuela se abrió un

concurso con muy satisfactorios resultados. Se presentaron ocho trabajos, todos los cuales fueron considerados como meritorios y prueba fehaciente de la excelente labor desarrollada por Rodríguez. El primer premio fue adjudicado a los alumnos Eustacio Barreto y Alfredo Greñas, pues sus grabados se consideraron del mismo valor y calidad; el segundo premio se adjudicó a Julio E. Flórez y los dos premios de tercera clase a Jorge Crane y Joaquín Franco. Los otros concursantes fueron Eleázar Vanegas, Benjamín Heredia y Antonio González. Todas las obras fueron reproducidas en el *Papel Periódico Ilustrado*, con el siguiente comentario de Urdaneta:

Consideramos que la publicación de estos grabados será agradable para los suscriptores del *Papel Periódico*, pues siempre es grato ver los progresos que alcanzan la laboriosidad, el estímulo y el trabajo; es dulce alentar a los que se dedican a obras que redundarán en honra y provecho para la patria. El grabado en madera ejerce en todos los países poderosa influencia en su civilización; induce a estudios elevados y sirve para dar a conocer no sólo las bellezas naturales de un país, sino sus adelantos en todo sentido⁷⁹.

Manuel Briceño, militar e historiador que ensayó con buen criterio y seriedad la crítica de arte en aquella época,

⁷⁹ *Papel Periódico Ilustrado*, año I, n.º 17, Bogotá, 1.º de junio de 1882, pág. 723.

decía refiriéndose a los grabados que obtuvieron los primeros premios:

Estos tres grabados representan un gran adelanto en el país, y al propio tiempo que atestiguan la consagración e inteligencia con que el señor Rodríguez atiende a la enseñanza de sus discípulos, hacen concebir la grata esperanza de que dentro de algunos meses tendremos grabadores colombianos que prestarán con su arte notable incremento a la ilustración y adelanto de nuestro pueblo⁸⁰.

El 30 de mayo de 1883 abrió Urdaneta un nuevo concurso y, como homenaje al Libertador, cuyo nacimiento se conmemoró en aquel año, el tema señalado fue el retrato del héroe. Obtuvo el primer premio Alfredo Greñas con un grabado ejecutado sobre la litografía de Leveillé; el segundo, Ricardo Moros que tomó como modelo el Bolívar de Carmelo Fernández que ilustra la *Historia de Venezuela* de Baralt y Díaz y el tercero fue dividido entre Jorge Crane, quien se inspiró en la estatua de Tenerani, y Eustacio Barreto que escogió la miniatura de José María Espinosa.

Los concursos fueron señalando el progreso de los discípulos de Rodríguez. En 1886 Urdaneta podía decir con razón que «en los años pasados se han formado artistas como los señores Moros, Barreto, Greñas, Flórez, Crane y varios otros que bien pudieran considerarse artistas en

⁸⁰ *Papel Periódico Ilustrado*, año I, n.º 16, Bogotá, 12 de mayo de 1886, pág. 246.

el oficio⁸¹». La Escuela contaba entonces con 16 alumnos, de los cuales infortunadamente la mayoría abandonó pronto sus estudios y sólo continuaron sin llegar a destacarse unos pocos, Tobías Cruz, Francisco Landínez, Abel Torres y Adolfo Sicard, este último poeta y periodista, uno de los fundadores de *El Mosaico* que logró apreciables progresos, de los cuales es muestra su grabado de la Casa Fuerte de Barcelona.

Los primeros alumnos de Rodríguez colaboraron en el *Papel Periódico* y en *Colombia Ilustrada*. Sus adelantos fueron bastante rápidos y sus obras, que seguían muy de cerca el estilo del maestro, tenían ya categoría y en ocasiones personalidad. Julio E. Flórez, que se inició brillantemente con su *Iglesia de San Francisco de Cali* y que luego ejecutó buenas interpretaciones de paisajes y algunos cuadros de costumbres, abandonó pronto el buril, desaprovechando sus innegables dotes.

Jorge Crane, hijo de George H. Crane, cónsul de los Estados Unidos en Bogotá, y nieto de Anselmo García Tejada, nació en 1864 y murió en 1950. Fue uno de los mejores grabadores, y se distinguió en el paisaje: *Los caminos en invierno*, *La navegación del Dagua*, *Los gredales de Tunjuelo*, *Puente del Común*, que aparecen en el *Papel Periódico*. Obra suya son las ilustraciones del libro *Táctica de artillería* de Henrique R. Lemly, publicado en Bogotá en 1883. Fue tronco de una distinguida familia bogotana.

⁸¹ *Papel Periódico Ilustrado*, año v, n.º 100, Bogotá, 20 de septiembre de 1886, pág. 55.

Una de sus hijas, doña Josefina, cultivó también el grabado y la pintura al óleo.

Eustacio Barreto grabó dibujos arquitectónicos —*Torre de San Carlos, Iglesia del Rosario de Cúcuta*— así como paisajes. Una de sus obras más acertadas es el retrato de Humboldt y Bonpland, publicado por Urdaneta.

Alfredo Greñas fue quizás el mejor dotado de todos los discípulos de Rodríguez. Su obra fue numerosa y de muy diversos géneros. Era tan hábil en el retrato como en el paisaje. Llegó a dominar la técnica xilográfica como su propio maestro. El retrato de Urdaneta y las escenas costumbristas ejecutadas sobre dibujos de Groot son una muestra de su talento. Fue tipógrafo de profesión y, a pesar de su modesta situación económica, luchó por el desarrollo de las artes fundando una hoja periódica destinada a su divulgación, *El Progreso*, que fue muy bien acogida. Trabajó en la creación de un Centro de Bellas Artes con salón de exposiciones en donde los artistas pudieran encontrar ambiente favorable a la creación. En este sentido fue un fervoroso seguidor de las enseñanzas de Alberto Urdaneta.

Publicó el *Papel Periódico* muchos otros grabados de artistas menores como Manuel Archila: *Lago de Tota, Iglesia y Convento de Monguí, Templo de Chapinero, El perfil de Roulin*, etcétera; Benjamín Heredia: *El Humilladero*; Eleázar Vanegas: *Rincón de jardín, El árbol de la noche triste, Puente sobre el río Suaza*; Antonio González: *El Observatorio Astronómico*; Joaquín Franco: *Catedral de Medellín, Torreón del antiguo Panamá*.

Ricardo Moros Urbina fue el último representante de esta generación de grabadores colombianos. Nació en Nemocón en 1865 y murió en Bogotá en 1944. A pesar de sus éxitos iniciales y de la habilidad que denotaban sus primeros grabados —*Catedral de Guayaquil, Monserrate, Indio jaulero, La Camella, El corneta, Retrato de J. A. Plaza*, etcétera—, abandonó el buril, que cambió por los pinceles. Viajó a Europa en 1891 y estudió pintura en Francia, Italia y España. De regreso al país regentó la Escuela de Bellas Artes. Con su muerte y con la de don Jorge Crane que había dejado por completo desde su juventud el grabado, se extinguieron los recuerdos de una de las etapas más brillantes de la xilografía nacional que tuvo un noble inspirador en Alberto Urdaneta y un apostólico maestro en Antonio Rodríguez.

▪ EL GRABADO CONTEMPORÁNEO

LA MUERTE DE URDANETA y la clausura del *Papel Periódico Ilustrado* y de *Colombia Ilustrada* señalaron el fin de aquel brillante período del grabado nacional. La *Academia Carpintero*, nombre con que fue designada la sección de grabado de la Escuela de Bellas Artes, tuvo una existencia precaria quebrantada por frecuentes dificultades económicas y por la falta de un maestro que continuara la tarea iniciada por Antonio Rodríguez.

Ni los esfuerzos de algunos aficionados entusiastas, ni la ayuda esporádica del Estado pudieron salvar la escuela de grabado. En 1889 el consejo de ministros aprobó un crédito extraordinario de mil doscientos pesos anuales para atender al pago del director de la clase, de la que se dijo con interés desusado en las decisiones oficiales

que es de necesidad imprescindible mantener en el referido Instituto, porque son muchos los jóvenes que comenzaron el aprendizaje del arte mencionado, y que no lo continuarán si la clase se suprime, a causa de no haber otro adonde puedan concurrir con tal objeto, y que sería

innecesario dar pruebas de la utilidad e importancia de dicho estudio, el cual se considera hoy indispensable en todos los países civilizados⁸².

En 1892 se celebró el quinto concurso anual de la Escuela de Bellas Artes con resultados relativamente satisfactorios en cuanto al grabado. En la primera sección —cuyo tema fue la interpretación de fotografía de la estatua de Colón— participaron 5 alumnos y obtuvieron los premios en su orden: Silvestre Páez, Pedro A. Quijano y Belisario Cortés. En la segunda sección —interpretación de grabados pasados— entre seis concursantes fueron premiados Salvador Moreno, Benjamín Hernández y Martín Gómez, y merecieron un *accésit* Bernabé Triana y Darío Gaitán.

El *Reglamento* de la Escuela de Bellas Artes de 1895 nos informa sobre la enseñanza de la xilografía:

Años 1.º y 2.º. Durante este tiempo se enseñará el rayado en madera y grabado de figuras sencillas sobre otros grabados pasados a la plancha de madera. Años 3.º y 4.º. En estos años se distribuirá la ejecución de grabados sobre otros grabados pasados a la plancha de madera, interpretación de fotografía en paisaje y accesorios. Interpretación de fotografía en figura humana. Retratos y cuadros. Ejecución de asunto original para obtener el diploma de maestro⁸³.

⁸² *Anales de instrucción pública*, tomo XV, n.º 84, Bogotá, junio 1889, págs. 6-7.

⁸³ *Reglamento* de la Escuela de Bellas Artes, Bogotá, Imprenta de la Luz, 1895, pág. 15.

La Exposición de 1899 vino a constituir una especie de melancólica acta de defunción del grabado. Aunque se presentaron varios expositores —Peregrino Rivera, Silvano Cuéllar, Buenaventura Talero, Félix Acebedo— no fue posible otorgar premios debido a la modesta calidad de los trabajos. Subsistió, sin embargo, con largas interrupciones, la clase de grabado en la Escuela de Bellas Artes. En 1907 regentó la de xilografía el maestro Pedro A. Quijano, que se dedicó luego exclusivamente a la pintura y dejó muestras meritorias de obras sobre temas históricos. La de litografía estaba encomendada a Ismael Ramírez.

Bajo la rectoría de Roberto Pizano renace transitoriamente el interés por el grabado, cuya cátedra desempeñó por algún tiempo el notable pintor Miguel Díaz Vargas, pero su enseñanza no tuvo infortunadamente seguidores. Él mismo ensayó ocasionalmente el buril, sin dejar en este campo obra alguna de relieve. También trabajó el grabado el maestro Ricardo Acevedo Bernal, uno de los más insignes retratistas colombianos, y lo mismo hacen dos de los más distinguidos artistas contemporáneos: Luis Alberto Acuña, pintor, escultor e historiador del arte, de quien se conservan valiosas litografías, y Gonzalo Ariza, quien siguió estudios en México y más tarde en el Japón y se familiarizó con las técnicas modernas del grabado en aquellos dos países de tan vigorosa tradición; pero abandonó luego estas técnicas para consagrarse a sus labores de pintor, intérprete de la naturaleza, de estilo muy personal que ha tenido amplia y cálida acogida.

Los pintores contemporáneos no han sido tampoco indiferentes a los encantos del buril. Ensayos afortunados

se deben al muralista Alipio Jaramillo, a Carlos Correa, tan personal y combatido, a Enrique Grau Araújo, a Sergio Trujillo Magnenat, de tan depurada obra y tan felices hallazgos plásticos. Guillermo Silva Santamaría ha derivado, de la pintura abstracta que trabajó con éxito, al grabado de técnica muy moderna y aguda intención. En México ha presentado varias exposiciones que han obtenido favorable acogida y suscitado elogiosos comentarios. Margarita Nelken ha escrito:

Sus grabados a colores revelan un dominio de su oficio y una fantasía de alto rango. Volvemos a ver con gran complacencia *La muerte del caballero*, cuyo intencionado arcaísmo evocador del famoso tapiz de Bayeux, refrenda las grandes posibilidades de ilustrador humorista de Silva Santamaría. Hay aquí una finura en la gracia y una solidez interpretativa que se imponen de inmediato. Decididamente este conjunto de grabados bastaría para asentar mundialmente el renombre de su autor⁸⁴.

En 1958 la pintora Lucy Tejada se destaca como grabadora de calidad en la exposición de la Sociedad Económica de Amigos del País. Presenta 33 obras sobre temas femeninos que siguen su estilo mesurado de fina escritura poética. Marta Traba ha escrito al respecto:

La línea de los grabados es segura, pero no es, tampoco, excesivamente sensible, como si sintiera el pudor de desnudar su íntima vibración en público. Prefiere

⁸⁴ *Excelsior*, México, agosto 27 de 1959.

someterse al dictado de un ritmo general y a la consistencia pétrea de la forma entera, y por eso mismo no la quiebra, ni la desmenuza. Esa línea voluntariamente impersonal de los contornos de las figuras, se completa con otras líneas internas, quebradas, que van estableciendo sombras y luces y registrando con mayor riqueza las variables alternativas del sentimiento. El cuidado con que Lucy Tejada va equilibrando el poder expresivo de sus elementos plásticos, hace que muchas veces su obra pase por tibia y ecléctica. Pero no debemos confundirnos. Su obra no será nunca ni sorprendente ni brillante, porque no está en sus designios ni en sus ambiciones llegar a serlo. Sus deliberadas limitaciones, en cambio de llevarla a un oscuro tono menor, la fortalecen continuamente y alimentan el profundo significado de las formas creadas. Estas figuras que no declaman, ni pretenden conmover las fibras superficiales del sentimiento, ni disertan, ni elevan memoriales protestando por su pobreza, acaban teniendo una dignidad exclusivamente pictórica, valen por sí, por su duro significado de cariátides campesinas, por la fluidez de sus movimientos contradictorios, por la invención de un ritmo que las remite sobre sí mismas y convierte la línea límite en un ciclo envolvente y continuo⁸⁵.

Tanto por su propia obra como por su labor docente puede ser considerado el maestro Luis Ángel Rengifo como el verdadero restaurador del grabado en Colombia. Es fundamentalmente, y nada más ni nada menos, que un artista grabador. A esta modalidad del arte ha dedicado

⁸⁵ Marta Traba, «Grabados de Lucy Tejada», en *El Tiempo*, Bogotá, 17 de agosto de 1958.

por entero su actividad. En él encontramos el entusiasmo que Alberto Urdaneta mostró por el grabado en madera y la devoción que por su oficio tuvo Antonio Rodríguez. Ha seguido fiel a su vocación estética, ha creado y ha enseñado, siempre con superación constante, movido por la angustia del hallazgo, en su pequeño mundo de alquimista, entre sus maderas, sus metales, sus buriles y sus tórculos.

Nació el maestro Rengifo en Almaguer, departamento del Cauca, en 1908. Inició sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá y los siguió luego en México en la Escuela de Grabado de la Secretaría Nacional, bajo la dirección de los maestros Francisco Díaz de León y José Julio. Trabajó algún tiempo con el maestro Pedro Castellar. Todos los aspectos y todas las técnicas del grabado han atraído su atención y han sido minuciosamente estudiados por él. Ha cultivado con amorosa dedicación la xilografía, la calcografía en sus varias manifestaciones, sobre todo el aguafuerte y la punta seca, la linocopia y el *scratch*. En 1950 reinauguró en la Escuela de Bellas Artes la cátedra de grabado que ha continuado con tesón, con auténtico espíritu docente, llevando su enseñanza a un grupo cada día más numeroso de discípulos.

Su obra es múltiple, variada, y proclama un creciente progreso. Nada hay en ella improvisado, precipitado, rutinario u ocasional. Es la consecuencia de un trabajo metódico, sistemático, responsable y siempre inspirado. Su temática es numerosa y recorre desde lo folclórico y costumbrista a la interpretación de la naturaleza, del motivo social a la creación poética, de la versión realista a la idealización lineal.

Sus tres exposiciones —Bogotá, 1951, Popayán, 1952 y Bogotá, *El Callejón*, 1955— han ido señalando las etapas de su desarrollo ascendente. Nos place citar las justas palabras de Marta Traba sobre la última exposición:

Como el grabado está hecho de milagros constantemente renovados —dice un crítico contemporáneo— cada plancha debe leerse como un poema. Con ese estado de espíritu nos acercamos, pues, a «leer» los grabados del maestro Rengifo. Y aparecen llenos de sutiles insinuaciones, de finura, de amor a las técnicas diversas. ¿En el aguafuerte? Las mujeres agrupadas en la plancha llamada *Internas*, muestran bellamente una de las múltiples maneras de tratar esa técnica; toda la fuerza reside en la limpieza del dibujo. En la superficie blanda, untuosa, de la linocopia, los grabados *Espera* y *Cumbia* mezclan su negro funerario a la luz que se vuelve sugerencia. En la xilografía, todo tiene un aire arcaico y esa técnica parece quedar cada vez más como la hermana pobre, o la obrera, al lado de las demás. Algunos dibujos están llenos de finura y de gracia, sean croquis abiertos o bocetos de línea pura y redonda. Los veinte trabajos de la *Semana Santa en Popayán*, son una crónica inteligente y sensible que en dibujos, plumas, linocopias y zincografías fija un ambiente geográfico y un clima místico-popular⁸⁶.

Entre los varios premios que han venido a reconocer las calidades de la obra del maestro Rengifo merece señalarse el que obtuvo en el XI Salón Anual de Artistas

⁸⁶ Marta Traba, «Los grabados del maestro Rengifo», en *El Tiempo*, Bogotá, 4 de abril de 1955.

Colombianos con su linocopia *Hambre*, de tan rigurosa expresión. La linocopia es un procedimiento de impresión monocópica, en el que se dibuja con punta seca sobre el linóleo impregnado con tinta espesa de imprenta. Por simple aplicación manual se obtiene una sola copia sobre papel.

Entre la obra inédita de Rengifo debe señalarse el conjunto de ilustraciones para *La vorágine* de José Eustasio Rivera, que esperamos ver pronto editada como un homenaje al autor de la gran novela de la selva colombiana y a quien ha señalado una nueva ruta al grabado nacional.

En el mencionado XI Salón de Artistas se revelaron dos nuevos grabadores: Pedro Peñalosa, santandereano, quien adelantó estudios en México y ha expuesto sus trabajos en aquel país y en Colombia. Su xilografía premiada, *Ruperto*, armoniosa en su composición y en sus tintas, es buena muestra de sus calidades de las que mucho puede esperarse. Mención honorífica obtuvo Pedro Luis Hanne Gallo con otra xilografía, *Composición*, bien logrado desnudo, que recuerda las técnicas de los grabadores contemporáneos alemanes. Otro prometedor talento ha mostrado la exposición de Enrique Sánchez (Sala de la Biblioteca Luis Ángel Arango, 1959), que utiliza con muy buen criterio motivos folclóricos y se inspira también en el arte aborigen.

Un selecto grupo de jóvenes artistas recibe en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá las enseñanzas del maestro Rengifo y comienza ya a dar pruebas positivas de su aplicación a la noble disciplina del grabado. Sus nombres deben señalarse como un estímulo y como un compromiso con el arte nacional que muy pronto estará en sus manos. Son

ellos Francisco Cardona, Otto Sabogal, Amira Calderón, Noemí Aguirre de De Greiff, Rodolfo Velásquez, Carlos Granada, Blanca Ortiz Osorio, Elsa González, Carlos Naranjo, Constanza Ruiz Borda, Camilo Medina, Rafael Abella, Miguel Ángel Torres.

Como muestra de grabados publicados en Colombia, aunque de autor extranjero, cabe señalar el conjunto de excelentes ilustraciones de *Los trofeos* de José María de Heredia, edición de Jorge Luis Arango (Bogotá, 1958) debidas al buril de Georges Arnulf, que sigue las mejores tradiciones de los xilógrafos europeos.

A través de estas páginas escritas con el fervor que nos inspira todo lo nuestro, se ha visto el desarrollo de un arte lleno de encantos y de posibilidades, de noble pasado y de esperanzado porvenir. En Colombia apenas se han dado los primeros pasos, que han durado, sin embargo, cerca de dos siglos. Constituyen ellos, cualquiera que sea su significación estética, una tradición, una huella sería más exacto, que debe seguirse. El grabado revive en el mundo moderno con fuerza sorprendente. Sus valores expresivos se han conservado intactos. Corresponden a las necesidades del hombre contemporáneo. Lo está comprobando el renacimiento que hoy contemplamos en todos los países. Si el grato esfuerzo cumplido al recordar nombres y obras modestas, pero meritorias y exaltar la labor de los precursores, contribuye a despertar el interés del arte del grabado entre los colombianos, nos sentiríamos espléndidamente retribuidos. Que así sea es nuestro anhelo.



**NOTAS Y DOCUMENTOS SOBRE
EL ARTE EN COLOMBIA**

▪ INTRODUCCIÓN

DURANTE VARIOS AÑOS hemos venido recogiendo una serie de materiales sobre la historia de las artes plásticas en Colombia, desde la época colonial hasta nuestros días; bien sabido es que fuera de las obras clásicas ya de don José Manuel Groot y de Roberto Pizano sobre Gregorio Vásquez, de los documentos publicados por Guillermo Hernández de Alba en su *Teatro del arte colonial*, de los trabajos que hemos consagrado a la pintura colombiana, a la miniatura, a la Comisión Corográfica, a los dibujos de Vásquez, etcétera, y de algunos otros estudios menores, muy poco es lo que se ha hecho en relación con nuestra historia artística.

Consideramos por ello que estas notas y documentos pueden ser de alguna utilidad para los futuros investigadores; no se trata en todos los casos de materiales de primera mano o de documentos de importancia excepcional; son simplemente noticias curiosas, documentos, desconocidos u olvidados, disposiciones oficiales sobre bellas artes, comentarios sobre exposiciones, cuadros, artistas, informaciones de detalle, catálogos de obras, todo aquello, en

fin, que pueda arrojar alguna luz sobre el desarrollo de las artes plásticas y contribuir también a ilustrar sobre un personaje o una época de nuestra historia cultural.

Gran parte del arte colonial yace todavía sepultado en los archivos y olvidado en los borrosos lienzos de las iglesias y colecciones particulares; los estudios publicados hasta hoy apenas han desbrozado el camino y señalado algunas pautas para la investigación artística; falta el inventario razonado y sistemático de nuestro haber colonial y el análisis de las obras; no disponemos de elementos suficientes para juzgar adecuadamente la historia artística del país y sobre las diversas épocas y los artistas que en ellas florecieron falta una documentación metódica y rigurosa que permita un balance final.

Aún es más grande el desconocimiento sobre el siglo pasado a pesar de estar más cerca de nosotros; pero como la producción se encuentra, casi en su totalidad, diseminada en poder de particulares, se hace más arduo y complicado su estudio. No existe una sola monografía sobre los pintores, escultores, arquitectos del siglo XIX, ni siquiera una biografía completa de ninguno de ellos, a pesar de ofrecer no sólo una vida plena de interés sino una obra en ocasiones realmente significativa.

Esta carencia de bibliografía artística se explica en buena parte por la falta de estímulo oficial; el libro de arte es de suyo exigente y sólo dispone de un reducido público de selección; no habiendo editoriales en el país, sino simplemente imprentas y desentendiéndose el Gobierno de esta clase de publicaciones, es natural que la producción sea en extremo reducida y que la historia del arte nacional

sea completamente desconocida y, por lo mismo, bien injustamente menospreciada.

Estas notas y documentos que no tienen otro objetivo que prestar al lector curioso un modesto servicio y poner a disposición del investigador un material de difícil adquisición y consulta vienen a llenar en cierta manera una necesidad y quizá logren despertar el interés por los estudios de nuestro arte colonial y republicano.

Estas notas no obedecen a plan ninguno preconcebido ni en cuanto a las materias ni al orden cronológico; han sido escritas a medida que los documentos han ido apareciendo y el único criterio que se ha seguido es el de su calidad intrínseca; algunas encierran noticias ignoradas que vienen a aclarar la personalidad de un artista o a informarnos sobre sus obras; otras buscan tan sólo hacer entender el ambiente en que la obra de arte se produjo; y otras, en fin, quieren ser el homenaje de justicia rendido a ciertos investigadores de nuestro pasado.

No constituyen, evidentemente, ni un cuerpo de doctrina, ni una historia completa del arte en Colombia, ni siquiera una colección exhaustiva de documentos esenciales; pero el lector encontrará en ellas algunas curiosidades, recordará lo olvidado y tendrá oportunidad de ponerse en contacto directo con los documentos que guardan en ocasiones todo su sabor y por consiguiente todo su encanto.

La sola intención del recopilador ha sido la de suministrar un nuevo elemento de estudio a quienes consideran digno de admiración nuestro pasado artístico, que es, sin lugar a duda, la mejor parte de todo nuestro pasado.



Taller Quiteño

Personaje popular

Talla en madera policromada

20 cm de altura

Tendencia popular/mestiza

Museo de Arte Colonial, Bogotá

(Fotografía cortesía de F. Urbina)



Taller Quiteño

El Rey Gaspar (figura de pesebre)

Talla en madera policromada

39 cm de altura

h. 1770

Tendencia mestiza/popular

Museo de Arte Colonial, Bogotá

(Foto cortesía de Fernando Urbina)



Taller Quiteño

Personaje popular

Talla en madera policromada

20 cm de altura

h. 1770

Tendencia popular/mestiza

Museo de Arte Colonial, Bogotá

(Fotografía cortesía de Fernando Urbina)



Taller Quiteño

Personaje popular

Talla en madera policromada

26 cm de altura

h. 1770

Tendencia mestiza/popular

Museo de Arte Colonial, Bogotá

(Foto cortesía de Fernando Urbina)

▪ LOS PLATEROS SANTAFEREÑOS EN 1631

EL ARTE DE LA PLATERÍA FUE uno de los más desarrollados en la Colonia neogranadina, y prueba de ello son las numerosas piezas que aún se conservan en los museos y en algunas colecciones particulares.

La tradición española, varias veces centenaria, ya en el momento del descubrimiento de América se unió con la innata capacidad artesanal del aborigen, que en algunos países, entre ellos Colombia, dejó muestras espléndidas de su ciencia metalúrgica. Apareció, pues, un tipo particular, precisamente caracterizado de platería hispano-colonial en la que los elementos indígenas no están ausentes, como lo demuestra en forma elocuente una de las más famosas producciones de los plateros americanos, la fuente bautismal de la parroquia de San Nicolás en Siegen (Westfalia), pieza extraordinaria tanto por sus motivos como por su increíble historia. (Cfr. Muthmann, F. *Les fonts baptismaux de Siegen, Les Musées de Genève* 8me. Année, n.º 5, Genève, Mai, 1951).

Muy pocas son las noticias documentadas que nos quedan sobre el arte de la platería en el Nuevo Reino, y sólo algunos nombres son recordados; apenas justo es, pues,

mencionar los más ilustres representantes del gremio en la Santafé del primer tercio del siglo XVII, época en la cual este arte alcanza un florecimiento singular.

El presidente don Sancho Girón, marqués de Sofraga, que gobernó estos reinos por los años de 1630 a 1637 y cuya administración se recuerda por los permanentes conflictos con la autoridad eclesiástica, expidió un auto con fecha 15 de mayo de 1631 por medio del cual reglamentó el trabajo de los plateros, y que dispone, entre otras cosas, que «no labren joyas si no fuese de oro de veynte quilates»; los plateros consideraron arbitraria la medida, lesiva de sus intereses y contraria, además, a la tradición y a las normas existentes, y dirigieron un memorial al presidente exponiendo sus razones; en este documento aparecen las firmas de los principales miembros del gremio, y gracias a él conocemos los nombres de los plateros santafereños de la época; son ellos: Diego de Guevara, Pedro González, Pedro Ramos, Francisco Antonio de Colmenares, Jerónimo de Colmenares, Lorenzo Himeno de Borquez, Pedro Aramos, Joan de Arce, Melchor Gómez, Blas Jacinto de Aguilar, Jacinto de Colmenares, Francisco Cotrino Topete, Gabriel Pérez Morán, Juan Navarro, Blas de Busto, Esteban de Palacios, Melchor de Arce, Joan de Chinchilla, Diego de Ribera, Juan López, Francisco Serrano, Diego Rodríguez Bernal y Feliciano de Brochero.

(Archivo Nacional, *Miscelánea*, vol. XXII, fols. 533-561. Año de 1631).

Quizá sea oportuno complementar estas informaciones con otras dos, igualmente inéditas, referentes al trabajo de los plateros en el Nuevo Reino.

En el año de 1795 el gobernador de Medellín concede licencia a José de León Thorres para ejercer el oficio de platero en la provincia; este José de León Thorres tuvo diversas dificultades con las autoridades y se vio comprometido en un proceso que puso en grave peligro el ejercicio de su profesión, como podrá verlo el lector interesado en la documentación de donde tomamos esta noticia: Archivo Nacional, *Miscelánea*, vol. III, fols. 644-670. Año de 1795.

Entre los plateros santafereños uno de los más conocidos es Eustaquio Caballero, autor de obras renombradas y quien trabajó para la Catedral Primada. A fines del año de 1801, Caballero solicita la licencia para poner tienda de platería y trabajar en este arte; para acreditar sus aptitudes presenta certificados en que los plateros Roque Maldonado y Crisóstomo Dávila reconocen que está «suficientemente instruido en dicho oficio»; examinadas las pruebas se le concede la licencia con fecha 29 de enero de 1802 que lleva las firmas de Crisóstomo Dávila, Salvador García y Juan Rodríguez y Uzquiano, «Maestros Mayores del ilustre gremio de plateros y batihojas».

(Archivo Nacional, *Miscelánea*, vol. XXXIII, fols. 465-471. Año de 1801).

Otro olvidado platero y orfebre que trabajó en la población de Mompox en los primeros años del siglo XIX fue el maestro Matías Ribón, autor de la custodia de la iglesia de Magangué; al pie de la custodia una leyenda reza: «Dio a esta Sta. Iglesia de Magangué esta custodia de oro el Sr. D. Raimundo de Cárcamo la trabajó el patrón Matías Ribón, se acabó día 28 del mes de mayo de 1809».

El doctor Pedro María Revollo, quien comunicó estos datos al reverendo padre fray Andrés Mesanza, comenta: «Fácilmente se puede observar que este artífice momposino trató de imitar la custodia barcelonesa que don Pedro Martínez de Pinillos donó a la parroquia de Mompoix a fines del siglo XVIII, el parecido es bastante».

(Fray Andrés Mesanza, O. P. *Célebres imágenes y santuarios de Nuestra Señora en Colombia*. Chiquinquirá, 1950, págs. 311-312).

Los nombres de algunos otros plateros que trabajaron en Santafé en el curso del siglo XVII son mencionados por el erudito y minucioso don Juan Flórez de Ocáriz en sus *Genealogías del Nuevo Reyno de Granada*; en el *Árbol XXXII* (vol. II., pág. 442), escribe:

Isabel Xuarez casó con Alonso Martínez de Oviedo, Platero, natural de la Villa de Medina de Rioseco y tuvieron hijos a Antonio Martínez de Oviedo, Lorenzo Martínez de Oviedo, Matías Martínez de Oviedo, Francisco Martínez de Oviedo, clérigo, Casilda Martínez Suárez, María de la O y doña Bárbara Suárez.

En el *Árbol XXXIV* (vol. II, pág. 462), dice Ocáriz: «Bartolomé Pérez Garzón fue platero de oro, y casó el año de 1605 con D. María de Albarracín, no tuvieron hijos».

En el *Árbol XL* (vol. II, pág. 489), leemos:

En Santafé hubo un Domingo Barbosa, platero, muy hombre de bien, natural de la Villa de Camiña en el Reyno de Portugal, Arzobispado de Braga, hijo legítimo

de Gonzalo Gómez de Silva y de Ana Barbosa y Lima. No fue casado y testó el año de 1627, dejando un hijo natural, el Maestro Gregorio Barbosa Clérigo, primer Patrón de las Capellanías de Santos Gil. Otro hijo fue Juan de Barbosa, nacido en Santafé, donde casó el año de 1617 con María Ramírez Votada.

Por último, al hablar de Pedro de Penagos (vol. II, pág. 489), dice que casó en 1598 con Francisca de Morales, hija legítima de Juan de Morales, platero de oro.

▪ ORGANIZACIÓN DEL GREMIO DE PLATEROS

LA PLATERÍA FUE UNA DE las artes industriales más ampliamente desarrolladas en el Nuevo Mundo, como lo acreditan, entre otros, los estudios de Torre Revello, René D'Harcourt y Muthmann.

Ya desde la época de don Sancho Girón, marqués de Sofraga en 1631, se dictaron disposiciones sobre el arte de los plateros en el Nuevo Reino de Granada; pero la organización definitiva del gremio fue hecha por medio de Real Cédula de 12 de octubre de 1776. Este documento constituye una fuente esencial no sólo para el estudio de las artes en América, sino de la organización gremial en la Colonia. Dice la Real Cédula:

«El Rey, Virreyes, Presidentes de mis Audiencias, y Gobernadores de los Reinos de las Indias. En carta de ocho de octubre del año de mil setecientos setenta y dos dio cuenta mi Real Audiencia de Goathemala, de que habiendo recordado el Ensayador de aquel Reino la inobservancia de las Ordenanzas, que en veintisiete de marzo del de mil

setecientos quarenta y cinco formó don Thomas de Rivera y Santa Cruz, siendo presidente de la misma Audiencia, para el arreglo del Gremio de Plateros y Batiojas, y seguridad del cobro de los Reales derechos del Quinto: en su vista, y de lo que informaron los Oficiales Reales de aquellas Caxas, el Superintendente de la Real Casa de Moneda, y el Fiscal, considerándolas conformes a las leyes y Reales Cédulas, útiles, y beneficiosas al Público y a mi Real Haber, mandó por Acto de 8 de noviembre de 1771, que se guardasen inviolablemente, limitando la tercera en la parte que excluía de la facultad de poner Obrador a los Indios, Mestizos y Mulatos —de cuya clase son casi todos los más hábiles Individuos del Gremio—, y aumentando la providencia de que los Guardas de la Renta de Alcabalas registrasen las cargas y equipajes de los que entrasen de las Provincias de aquella Capital, para que en el caso de entrar Plata, y Oro sin Quintar, Guía, Marca, o ensaye, lo pasasen a la expresada Casa de Moneda, en donde Ensayado, y Quintado, cobrados los Reales derechos se entregaría a sus respectivos dueños, o interesados; y que igualmente había dispuesto se impriesen y publicasen; lo qual hacia presente a fin de que me sirviese concederla mi Real Aprobación, asi de lo practicado en el asunto, como de las citadas Ordenanzas, cuyo tenor es el siguiente:

«ORDENANZA PRIMERA. —*De Santo Patrón.*

«Por quanto es loable costumbre en el ilustre Gremio de la Platería venerar por Patrón al Bienaventurado Eloy; y para su culto se recoge entre Patronos, y Oficiales alguna voluntaria limosna para celebrar su fiesta: por la presente

apruebo el que se continúe, y encargo, que atiendan a la mayor decencia y solemnidad de su culto.

«ORDENANZA SEGUNDA. —*Del Veedor, Mayordomos y Diputados, la obligación de cada uno, dónde y cómo se han de hacer las elecciones, y en qué tiempo.*

«Para que las Ordenanzas se observen con la debida puntualidad que corresponde a los fines para que se establecen, cuales son el servicio a Dios Nuestro Señor, del Rey, y beneficio común, ha de haber un Veedor, el que ha de ser el Ensayador Mayor, o la persona, o personas que se señalaren, conforme á el Real Orden de 26 de enero de 1731, quatro Diputados, de los cuales, uno ha de ser Batioja, y de dichos Diputados dos de ellos han de tener el cargo de Mayordomos. El Veedor ha de tener cuidado de que el Oro se labre de 22 quilates, y la Plata de once dineros, como S. M. manda en las Reales Ordenanzas, fechas u Cazallas a 16 de julio de 1730, que dichos metales no se labren sin estar primero ensayados, quintados, y marcados, conforme a la Ley 48, Titulo Diez, del Libro octavo de la Nueva Recopilación de Leyes de Indias. Que los pesos esten en guindaleta —esto es de firme— conforme a la Ley 13, Titulo 22 del Libro 5 de la Recopilación de Leyes de Castilla: Que las pesas esten marcadas conforme a la Ley 4, y que con dichas pesas, y no otras se pese, conforme a las Leyes 6 y 9.^a del dicho Titulo, y Libro. Ha de visitar los Obradores con dos Diputados, y Escribano, dos veces al año, o más si conviniere, procediendo en las visitas conforme á la instrucción.

«Ha de congregar al Gremio para las Elecciones de Diputados, y Mayordomos, los que ha de procurar sean

personas ajustadas, zelosas del servicio de S. M. y del Público, cuya Elección se hará antes del fin del año en su casa, ó la del Diputado más antiguo; y hecha, ocurrirán los nombrados por su aprobación, y confirmación al Superior Gobierno, para entrar en el año a el ejercicio de sus empleos, y podrán ser reelegidos los que fuesen profieron en los Oficiales.

«Ha de asistir á los examenes, y no ha de consentir tenga Obrador quien no hubiere afianzado pagar los Quintos de lo que labráre:

«Ha de cuidar que cada Platero tenga la marca de su nombre manifestada a la Justicia, para ponerla bajo de la marca de la Ciudad, conforme a la Ley 1.º, Título 24 del Libro 5.º de la Recopilación de Leyes de Castilla, y al Capitulo 25 de la Ley 17, Título 22, Libro 4.º de las Indias, en que también se expresa al Capitulo 11, que los Ensayadores pongan su nombre en lo que ensayaren; por lo qual las piezas que se quintan —siendo de tamaño competente—, para que sean admitidas á quintar, y ponerles la marca Real, han de llevar la marca de la Ciudad, las de los nombres de los ensayadores de la Caxa Real, y Platero, y después de estar la marca Real, y en las piezas pequeñas la que bastáre para que se conosca haber pagado los Reales derechos, en cumplimiento de la Ley 34, Título 10 del Libro 8.º de la Recopilación de leyes de Indias.

«Ha de concurrir á los examenes, que ha de hacer con intervención de los Diputados, y Mayordomos, y certificar con ellos la inteligencia, é idoneidad del examinado, cuyo examen se hará en una de las casas de los Diputados,

ú otra de los Patronos del Gremio, para que constando ser idoneo, ocurra al Superior Gobierno á las demás diligencias conducentes á su despacho:

«Ha de convocar á los Diputados, y Mayordomos, y consultar sobre lo que pidiere reparo, ó providencias:

«Los Diputados han de zelar, y velar el Gremio para que todos procedan con el arreglamento debido, y dár cuenta al Veedor en las cosas que convengan para la puntual observancia de las Ordenanzas:

«Han de concurrir, y dár voto en los exámenes; Han de acompañar á el Veedor los dos que estuviesen de turno, á las Visitas de los Obradores del Gremio.

«Los Mayordomos han de recaudar las limosnas, ordenar lo conducente al Santo Patrono en el día de su fiesta, y tener libro en que asienten las Limosnas, y en lo que las distribuyeren, de que se les ha de tomar cuenta por el Veedor y demás Diputados, luego que sean otros elegidos en estos cargos; y estos nuevamente elegidos han de concurrir á las Cuentas que dieren los Mayordomos que acabasen.

«ORDENANZA TERCERA. —*De los Obradores y Tiendas.*

«Para tener Obradores, y Tiendas, se han de presentar primero á este Superior Gobierno, para remitirlo a examen, que se ha de hacer de su inteligencia por el Veedor, Diputados, y Mayordomos; y constando de su aprobación, ocurrieran con élla á este Superior Gobierno, para que se mande afianzen pagar los Quintos á S. M. de todo lo que labraren; y dada fianza á satisfacción de Oficiales Reales, volverán con ella á este Gobierno, para que se libren los

Despachos acostumbrados; y para que en lo venidero pueda reducirse á el lustre que corresponda á este Gobierno; de aquí adelante ordeno y mándo: Que no pueda poner Obrador el que no fuere Español, y de las calidades que requieren Oficios de tanta confianza; y por ahora se permite que los que tienen Tienda ocurran á este Superior Gobierno dentro de diez días, para que constando de su suficiencia, y afianzando pagar los Reales Derechos de lo que labraren, se les dén las Licencias, y Despachos necesarios; y á el que dentro de dicho término no ocurriese, se le cerrará la Tienda, y no se le permitirá tener Obrador: Y porque los Batiojas, para el mayor crédito, y lucimiento de sus obras, y comodidad de su trabajo, necesitan labrar el Oro de más de veinte y dos quilates, hasta la de veinte y quatro, y la Plata de doce dineros; y en quanto á el Oro para dorar, lo gastan de la más ventajosa ley que pueden los Plateros yá en obras que se dirigen al servicio de los Templos yá en la de algunos particulares, cuya costumbre es inmemorial, y siempre se ha permitido, atendiendo á que esto sea sin perjuicio de los Reales Derechos; mándo, que el dicho Oro, ú Plata, para deducir lo que á S. M. toca, y pertenesca, se haga la cuenta de lo que deben pagar, reducido el Oro al respecto de veinte y dos quilates, y la Plata á once dineros.

«ORDENANZA CUARTA. — *De las Joyas, Cintillos, y otras Piezas, que se hacen con piedras engastadas.*

«Por quanto en las joyas, Cintillos, y demás piezas en que ván piedras finas, ó falsas engastadas, se suelen cometer varios engaños; uno, vendiendo alhajas de Plata ó metal

dorado por Oro; otro, añadiendo asas, ó reasas doradas á las piezas de Oro fino, entrando en el conjunto de su peso; otro, vendiendo por finas muchas piedras que no lo son en el todo, ó en parte dicha alhajas, todo lo qual es en perjuicio de los Compradores: Para evitar estos fraudes, ordéno, y mándo: Que el Artífice, ú otra qualquiera persona que vendiere otro metal por Oro en todo, ó en parte, ó piedras falsas por finas, pagare al dueño el daño, restituyendo la cantidad en que hubiese sido engañado, á más de que por la primera vez incurrirá en pena de cincuenta pesos, ciento por la segunda, y docientos por la tercera, aplicados por tercias partes, Cámara, Juez y Denunciador, y se procederá contra los transgresores á lo más que haya lugar en Derecho, conforme á las Leyes, Cédulas, y Ordenes.

«ORDENANZA QUINTA. —*De los Aprendices.*

«Por quanto el poco cuidado, y aplicacion de algunos Patronos, ó Maestros en la educación, y enseñanza de los Aprendices, es causa de daños irremediabes, ó por falta de educación, ó por falta de enseñanza, ó porque los que conocen que por sus malas costumbres no son para estos Oficios no los repelen, ó porque sin estar suficientes salen de sus Tiendas á trabajar á otras de Oficiales, y aún á querer poner Obradores, siguiéndose de la falta de educación el poco temor de Dios con que algunos viven, por la falta de enseñanza, las obras que malogran y los que son de malas costumbres se valen de los Oficios para abusar de la legalidad, engañar, y estafar a otros, y los que sin estar suficientes, salen a trabajar de Oficiales, y aún a poner Tiendas, con desdoro de las obras que executan, por falta de enseñanza. Para

remediar estos daños, ordeno, y mando: Que los Patronos, y Maestros, que tienen Licencias para poner Obradores, y no los Oficiales, puedan recibir Aprendices, con Escrituras, por quatro, ó cinco años, haciendo obligación de dar los Oficiales perfectos, y bien doctrinados dentro de dicho termino; y que reconociendo ser mal inclinados, y de depravadas costumbres, puedan, con intervención del Veedor, Diputados, y Mayordomos, cancelar dichas Escrituras, y expulsarlos, para que se ocupen en otras servidumbres, en que no causen los daños que deben temerse de una habilidad mal aplicada, para que por estos prudentes medios se consiga el lustre, y crédito que en éste Gremio se pretende.

«ORDENANZA SEXTA. —*De los Oros y Platas.*

«Por quanto algunos Mercaderes retienen Oro, y Platas, sin manifestarlos, para hacer negociaciones entre Batiojas, y Plateros, vendiendo estos metales a proporción de la necesidad del que compra, por excesivos precios, utilizándose indebidamente en los Reales derechos, que defraudan; y en lo excesivo del precio, en lo que á el Oficial le desmedran, de que resulta á este el más útil de su personal trabajo, ó á el interesado mayor costo en lo respectivo. Para evitar estos daños, mando: Que el Oro que se halláse sin estar quintado, y marcado, sea perdido, aplicado por tercias partes, las dos á la Cámara, y la otra al Denunciador, en cumplimiento de la *Ley primera, Titulo veinte y quatro* del Libro quarto de la Recopilación de leyes de Indias; y que lo propio se practique en la Plata conforme a la *Ley quarenta y siete, Titulo diez* del Libro Octavo de la Recopilación; y porque el que vende Oro por más

de su justo valor, como se declara en la Ley Diez y siete, Título veinte y uno del Libro quinto de la Recopilación de leyes de Castilla, incurre en la misma pena de los que llevan más de su justo valor de la moneda, como se espresa en la Ley diez y siete, antecedente á la citada: en su cumplimiento mándo: Que el que vendiese Oro ó Plata por más de su justo valor, que por la primera vez pague quinientos ducados, y sea desterrado por tres años; y por la segunda, doblado, y por la tercera tres mil ducados, y destierro perpetuo, aplicados á multas por tercias partes, á la Cámara, Juez, y Denunciador; y para que en este punto haya el arreglamento debido, y ninguno alegue ignorancia; declaro, que el marco de Oro ensayado, quintado, y marcado, reducido a veinte y dos quilates, vale ciento veinte y ocho pesos, a cuyo respecto vale á cuenta ajustada una ochava dos pesos, y la Plata quintada, marcada, y reducida á once dineros, ocho pesos el marco, en cumplimiento de lo mandado en las Reales Ordenanzas de Cazalla ya citadas.

«ORDENANZA SÉPTIMA. —*De los que Deshacen, ó Cercenan la Moneda.*

«Por quanto algunos Batiojas osada, y atrevidamente deshacen, ó cercenan las monedas de Oro para sus obras, y algunos Plateros las de plata para el propio efecto, quando no pueden hacer plata para sus obras; mándo, que ninguno sea osado á deshacer, ni cercenar moneda; con apercibimiento, que se procederá contra ellos con todo rigor de Derecho, imponiéndoles las penas por él establecidas.

«ORDENANZA OCTAVA. —*De las Obras que los Plateros hacen á personas Particulares.*

«Habiéndose considerado, que no todos los Plateros, y Batiojas de este Reyno tienen caudal para abastecer sus Obradores de Oro, y Plata, por lo qual muchos se hallan sujetos á trabajar algunas obras de particulares, y que estos no las quieren pintadas, con cuyo motivo los que las hacen, con el seguro que no las han de manifestar para quintar las adulteran, y ligan con exeso, de que se siguen fraudes contra la Real Hacienda en los derechos, que usurpan, y contra la fé pública en la falsedad que cometen, como de la Europa, y Nueva España se ha reclamado, y en esta Real Casa de Moneda se ha reconocido, por lo qual mándo, que ningun Platero, ni Batioja, trabaje á ninguna persona, de cualquier estado, ó condición que sea, Oro, ó Plata sin manifestarlo primero, para que se ensaye, quite, y marque, pena de perder el dueño el Oro, o Plata, y el Platero todos sus bienes, lo que se halláre sin quinto, aplicando por tercias partes, las dos á la Cámara, y la otra al Juez, y Denunciador, en cumplimiento de las Leyes quarenta y siete, y quarenta y ocho Título diez del Libro octavo de la Recopilación de Leyes de Indias. Y así mismo mándo, que si hubiera Oro, ú Plata de menos Ley, lo pierdan con las setenas, aplicado la mitad para la Cámara, y la otra mitad para el que lo acusáre, en cumplimiento de la Ley primera, Título veinte y quatro del Libro quinto de la Recopilación de Leyes de Castilla. Y en quanto á las obras, que por su cuenta trabajaren, y tubieren hechas para tener en corriente sus Obradores, y venderlas á los que quisieren comprarlas, mándo, se practique lo que queda ordenado en quanto á que se manifiesten, ensayen, y marquen, bajo de las penas expresadas.

«ORDENANZA NOVENA. —*De Las Escobillas.*

«Considerando, que en los Obradores de Batiojas, y Plateros, se desperdicia entre las basuras, Oro, y Plata, que por su poca aplicación, ó falta de industria se pierde, y que juntando dichas basuras, ó escobillas y que por ministerio de personas inteligentes se aprovecha el desperdicio, mándo, las junten, y beneficien, pagando a los que lo hicieren en el modo en que se concretaren, á fin de que siendo mutua la utilidad, ni falte quien lo haga, ni resulte perdida en poca, ni en mucha cantidad, de lo que puede aprovecharse, de cuyo procedido darán cuenta á el Veedor, para que reconozca si corresponde á las mermas que hubieren tenido en lo que hubieren manifestado, á fin de que con este motivo no se introduzca otra cantidad que no sea procedida de dicho beneficio.

«ORDENANZA DÉCIMA. —*De la forma, y Modo con que se han de hacer Visitas.*

«Para Visitar las Tiendas, y Obradores de los Batiojas, y Plateros se juntarán el Veedor, dos Diputados, los que han de asistir por turno, y el Escribano, con el mayor secreto que sea posible; y estando en la casa del Visitado, reconocerán el peso, y pesas en que recibe, y entrega, y si está el peso pendiente en su guindaleta; y por los defectos le harán los cargos correspondientes, le pedirán la Certificación, ó Villette por donde conste lo que ha manifestado á Oficiales Reales para labrar, sea Oro, ú Plata; y reconocido el peso de lo que manifestaron, se verá si conviene, ó nó con lo remachado: si se hallare no tener Villette, y hallaren trabajando Oro, ó Plata se pondrá en poder de Oficiales

Reales, tomada razón por el Escribano, de las piezas, y peso de ellas, habiendo hecho antes reconocimiento de la Ley que se hallaren, para dár cuenta a este Superior Gobierno, para proceder en Justicia. Y lo mismo se hará quando se encontrare con cantidad que exceda á lo manifestado; y quanto esté correspondiente con cuenta, y razón, llebará el Veedor algunas piezas, para que se reconozca la ley; y estando ajustada, las devolverá a sus dueños, pero no lo estando, procederá á ponerlas en poder de Oficiales Reales, y dár cuenta, como dicho es, á este Superior Gobierno, con Certificación del Ensayador, para en su visita proveer lo conveniente; y en caso que falte Oro, ú Plata, para cubrir el remache se pondrá por Diligencia, y perderá el Derecho de quintar lo respectivo á la falta, por no haber manifestado lo que fabricó para que no subrogase otra cantidad en lugar de la que ha expendido, lo qual se anotará para tener cuenta con el Patrón en quien se encontráre esta falta, en caso que no dé satisfacción competente, por haber en esto fraude de mucha consideración en perjuicio de la Real Hacienda. Cumpliendo este acto en primera Visita, se le pedirán para reconocer si tiene registradas las marcas que ha deponer en lo que labráre; y no las teniendo, se le compelerá á hacerlo, en cumplimiento á estas Ordenanzas, practicándose lo establecido en el Capitulo veinte y cinco de la Ley diez y siete, Titulo veinte y dos del Libro quarto de la Recopilación de las Leyes de Indias; y también si tiene Aprendizes se reconocerá sus Escrituras, para justificar las calidades que deben tener, y por el tiempo que hubieren servido reconocerán el Veedor, y Diputados si

se hallan adelantados; y de lo contrario harán cargo á el Patrón y apremiarán a que cumpla con su obligación, y no proceda con omisión en la enseñanza, como también á que les den buen trato, y educación, y si alguno procediese con desidia, ó falta de educación, se les recogerá la permisión de tener Aprendizes; y en esta forma ejecutarán las Visitas generales; pero en quanto a fiscalizar la ley podrá el Veedor hacer reconocimiento cada, i quando le parezca conveniente, procediendo en las faltas de ley, dando cuenta á este Superior Gobierno, como queda advertido.

«El Veedor, y Diputados se informaran del numero de Oficiales que cada Patrón tubiere, del Oro, ó Plata, que puedan expender en sus maniobras, para calcular si lo que manifiestan á Oficiales Reales, es competente á mantener abastecidos sus Obradores, ó si hay en ello fraude, labrando en ellos mas de lo que manifiestan, de cuyo escrutinio secreto podrán proceder á las averiguaciones necesarias para evitar el fraude y malicia que en esto puede haber, ocurriendo á este Gobierno á dár cuenta, para precaver, y remediar por los medios posibles, los fraudes, que contra la Real Hacienda se cometen.

«ORDENANZA UNDÉCIMA. —*De los Gastos del Juzgado de Ensayador Mayor.*

«Por quanto en su Juzgado el Ensayador Mayor, tiene algunos gastos, ordeno, y mándo se observe, y practique el Capitulo veinte y uno de la *Ley diez y siete, Titulo veinte y dos del Libro quarto* de la Recopilación de Leyes de Indias, que es como sigue. Porque el Juzgado de los Ensayadores Mayores es forzoso que tengan algunos gastos,

ordenanzas, que todas las multas, penas, y condenaciones que por él se hicieren, entren en poder de los Oficiales de nuestra Real Hacienda, por quanto á parte, para que de ellas, y no de otro género se hagan los gastos necesarios, con cuenta, y razón, y lo que sobrare se incorpore a nuestra Real Hacienda, en cuyo cumplimiento y conformidad se procederá segun, y como en el dicho Capitulo se contiene.

«ORDENANZA DUODÉCIMA. — *De los Días y horas á que han de asistir á quintar Oficiales Reales.*

«Los Oficiales Reales han de asistir, á quintar los Oros, y Platas los Lunes, y Jueves de cada semana por las mañanas, en que han de ocupar tres horas, en los que no fueren de fiestas, ó feriados; siéndolo se haga la diligencia en dia siguiente, y en estos dias ocurran Batiojas, y Plateros á manifestar y quintar sus Oros, y Platas, conforme a la *Ley doce, Titulo veinte y dos del Libro quarto* de la Recopilación de las Leyes de Indias. Y para que todo lo contenido en estas Ordenanzas tenga debido efecto, mándo se guarden, cumplan, y executen bajo de las penas, y apercibimientos que incluyen: Y para que venga á noticia de todos, y ninguno alegue ignorancia, se publiquen por Vando en la Plaza Mayor de esta ciudad, y demás partes acostumbradas, y se haga saber á los Gremios de Plateros, y Batiojas su contenido en la Real Casa de Moneda de esta Corte, como está mandado; y siendo para su mayor, y mas pronta observancia, se imprimirán, para que cada Maestro pueda tener copia á la letra de ellas, y le pase el perjuicio que hubiere lugar.

«Y visto lo referido en mi Consejo de las Indias, con lo que en su inteligencia y de lo informado por la Contaduría

General de él, expresó mi Fiscal, y consultandome sobre ello en veinte y tres de Julio de este año; hé resuelto confirmar las enunciadas Ordenanzas preinsertas, con la excepción que hizo la mencionada Audiencia de la tercera, en la parte que excluía á los Indios, Mestizos, y Mulatos, de la facultad de poder poner Obrador, y el aumento de la Providencia que dió de que los Guardas de la Renta de Alcabalas, registrasen las cargas y equipajes de los que entrasen de las Provincias en aquella capital, para que en el caso de encontrarse Plata, ú Oro sin quinto, Guia, Marca, o ensaye, lo pasasen a la Casa de Moneda, en donde, ensayado, y quintado, cobrados los reales derechos, se entregasen á sus respectivos dueños, ó interesados; y también hé resuelto aprobar a la propia Audiencia el que hubiese mandado imprimir las Citadas Ordenanzas, ordenandola cuide de que tengan su puntual observancia, como tan importante a evadir los perjuicios que hasta ahora ha experimentado mi Real Herario, y debia temerse continuasen, si no se atajaban por el insinuado medio, que ademas de ser correspondiente á un buen Gobierno, será proficuo para el efecto á que se dirige; y que igualmente se comuniquen las citadas Ordenanzas á las demás capitales de esos mismos Dominios, para que se adopten donde no las hubiere; en cuya consecuencia, os mándo, que cada uno en vuestro respectivo Distrito lo pongais inmediatamente en execución, y me deis cuenta por mando de mi infrascripto Secretario, de haberlo practicado, para hallarme enterado; por así mi voluntad, y que de esta Real Cédula se tome razón en la enunciada Contaduría General.

GABRIEL GIRALDO JARAMILLO

«Fechada en San Ildefonso á doce de octubre de mil
setecientos setenta y seis.

«YO EL REY».

(Archivo Nacional *Reales cédulas y órdenes*.
Tomo XXII, fols. 86 y ss.)

▪ ALGUNOS INCÓGNITOS MAESTROS COLONIALES

LA PINTURA COLONIAL, tan abundante en obras, presenta apenas unos pocos artistas conocidos a quienes se adjudica, con sobra de injusticia y carencia de sentido crítico, la producción toda de la época.

El estudio de los cuadros y la investigación de los archivos van arrojando nuevos nombres, no todos de alta categoría ciertamente, pero meritorios y dignos de agradecida recordación. Del ejército de maestros anónimos van surgiendo nombres de pintores, escultores, plateros, alarifes, aprendices de artes menores que forman la nómina de la cultura colonial.

En esta nota queremos presentar unos pocos nombres nuevos, completamente desconocidos hasta hoy y que bien merecen ser incorporados en la historia del arte colonial; futuras investigaciones precisarán quizá su biografía y ampliarán su obra.

Pedro de Aguirre. El maestro Luis Alberto Acuña, pintor ilustre y fino catador de cosas de arte, ha hecho el hallazgo de una interesante *Crucifixión*, firmada y fechada

en Tunja por Pedro de Aguirre, pintor incógnito hasta nuestros días y del cual sólo se conoce el cuadro citado.

Al pie del lienzo aparece la siguiente leyenda: «Mandolo hazer el Secretario Alvaro González Sanguino siendo Alcalde ordinario de esta ciudad de Tunja en el año de 1517».

La obra, de exquisito ambiente primitivo y sobrios colores, sigue la tradición española de las *crucifixiones*, que se inicia con los anónimos catalanes de los siglos XIV y XV y alcanza su plenitud expresiva, mística y plástica en el portentoso *Calvario* del Greco, que guarda el Museo del Prado. Pedro de Aguirre ha sobrepasado ya el primitivismo de Miguel Jiménez o Pedro Berruguete; no tiene ni su truculencia ni su poder expresivo, pero aún no ha llegado a la excelsitud de los clásicos; es simplemente un primitivo colonial, es decir, un neoprimitivo como Acero de la Cruz, aunque más ligado a la herencia española que el santafereño. Su línea es clásica y sus colores sobrios en una gama de tonos fríos admirablemente bien adecuada al tema tratado. De simétrica composición y armoniosa construcción esta obra acredita a Pedro de Aguirre como uno de los más inspirados maestros de la escuela tunjana de pintura.

Nada sabemos sobre la vida y actividades artísticas de Pedro de Aguirre; baste decir, a simple título de curiosidad, que dichos nombre y apellido no han sido ajenos a las bellas artes; idéntico nombre llevaron un platero toledano, un escultor español que dejó obras en Sevilla y el arquitecto español que con Pedro de Abril trabajara el claustro de la Catedral de Cuenca en 1585.

Juan Pérez Mexía. En la rica colección que fuera de don Jesús Antonio de Córdoba, en Popayán, se conservó un gran cuadro que representa a *Nuestra Señora del Carmen* con ángeles y dos santas a sus lados; parecen ser ellas Santa Rosalía de Palermo y una santa dominicana que lleva la palma del martirio. El cuadro tiene la siguiente firma: «Juan Pérez Mexía Sorro me asia», y la fecha de 168... (borrada la última cifra).

Se trata de un pintor de segunda categoría de finales del siglo XVII; ni el dibujo, ni la composición tradicional en esta clase de obras, ni el color de sucias tintas acreditan un artista de dotes sobresalientes; es evidentemente inferior a los Figueroa o a Gregorio Vásquez, pero tiene cierto carácter dentro de lo mediocre de la pintura de la época.

José Garzón Melgarejo. Floreció este incógnito pintor a mediados del siglo XVIII, es decir, en plena decadencia del arte pictórico colonial; y es un buen representante de su tiempo y del desconcierto de aquella época paradójica que en América como en España dispuso de todos los medios para producir un arte de calidad y sólo logró seguir los caminos rutinarios y dejar una producción mediocre, sin fuerza, sin gracia y sin personalidad. *Joseph Garson Melgarejo* firma en el año de 1746 un gran lienzo de *La Divina Pastora*, que conserva en Bogotá don Alberto Montejo. Su característica principal es el infantilismo y la ingenuidad; no hay elaboración mental ninguna de los elementos religiosos y el procedimiento pictórico es tan primitivo como la interpretación del asunto. Es, sin embargo, un interesante ejemplo de nuestra pintura religiosa del siglo

XVIII que había olvidado las enseñanzas de Vásquez Ceballos y no había alcanzado la genial intuición de un Pablo Caballero.

Alejandro del Barco. Ninguna obra ha llegado a nuestro conocimiento de este escultor que trabaja en Antioquia en el segundo cuarto del siglo XVIII y que tiene abierto taller en la vieja e hidalga ciudad.

Sólo sabemos de la demanda que a Alejandro del Barco, «Maestro de escultura», le siguió Juan Vicente Sánchez de León, escribano de su majestad, por los malos tratamientos que tuvo con su hijo, quien adelantaba estudios de escultura bajo su dirección, en el año de 1731. Esta única noticia no muy halagüeña, por cierto, para malhumorado artista, se encuentra en el Archivo Nacional, *Miscelánea*, vol. XVIII, fol. 56 recto y vuelto, en donde podrá consultarla el curioso lector.

Felipe López Rebollo. No es ni un pintor, ni un escultor, ni un arquitecto, sino el maestro ensamblador con quien el rector del muy ilustre Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, don Nicolás Flórez de Acuña, celebra contrato el 10 de noviembre de 1677, para la fabricación del tabernáculo de la iglesia y capilla mayor del Colegio; el costo de la obra es de 480 patacones y López Rebollo debe sujetarse al plano dado por el doctor Flórez.

Consta este contrato en escritura pública que guarda la Notaría Tercera de Bogotá en su protocolo de 1665-76-77, en el folio 164 del año del Señor de 1677.

Simón de Sandoval Manrique. De este desconocido pintor que trabajó en la primera mitad del siglo XVIII se

conserva una *Sagrada Familia* en la sacristía de la iglesia parroquial de Villa de Leiva, firmada y fechada en 1734. Sandoval Manrique viene a engrosar la nómina de artistas continuadores de la tradición de Gregorio Vásquez y de los que sostienen los cánones barrocos de la escuela neogranadina, antes de la iniciación de la decadencia que caracteriza la última parte del siglo. Hizo el hallazgo de esta obra el maestro Luis Alberto Acuña, a cuya generosa colaboración debemos la oportunidad de incluir este nombre entre los pintores coloniales.

▪ DOS OPINIONES SOBRE GREGORIO VÁSQUEZ

Don Rufino José y don Angel Cuervo, en la magnífica biografía que escribieron de su ilustre padre, publicada en París en 1892, se refieren a las gestiones adelantadas por el doctor Rufino Cuervo para la venta en Europa de algunos de los cuadros de Gregorio Vásquez y que no tuvieron éxito ninguno. Escriben los distinguidos biógrafos:

«También es digno de consignar aquí el empeño que tomó por hacer conocer en Europa las pinturas de nuestro paisano Vásquez, y ver si se podían realizar las que trajo pertenecientes a la Capilla del Sagrario, que pasan por las mejores, y que, de acuerdo con la autoridad eclesiástica, le habían dado los patronos de aquella iglesia para que las vendiera. Desgraciadamente la opinión que tenemos de Vásquez es en extremo exagerada. El mérito de nuestro pintor es relativo: grande para nosotros, si se ve la época y el teatro en que trabajó, pero pequeño, insignificante, al lado de los maestros inmortales. ¿Ni cómo podría ser de otra manera si Bogotá, donde nació y vivió, era apenas una

aglomeración informe de emigrantes, sin la menor idea de lo que es el ideal y la belleza? Un poeta, un filósofo, pueden formarse en medio del desierto, pero al pintor no le es dado brotar y desarrollarse sino en medio de la civilización y de la opulencia. Hoy mismo que nuestra América ha adelantado tanto, las bellas artes están todavía en mantillas, por falta de la atmósfera vivificadora que ha de hacerlas crecer. Las pinturas de Vásquez son para nosotros de suma importancia y necesarias para la historia del arte en nuestro suelo, y deben conservarse como monumento, pero nunca como obras acabadas, pues si en Vásquez se deben admirar el talento y la fecundidad, también se deben deplorar defectos que no cuadran con la idea que se tiene de un pintor excelente.

«Un biógrafo del pintor bogotano da a entender, movido de entusiasmo por su paisano, que en Europa no se hicieron los estudios con la atención y el escrúpulo debidos; que si se hicieran, afirma, se le reconociera el mérito y hoy los museos se disputarían sus obras. Dejando a un lado que el doctor Cuervo y don Ignacio Gutiérrez, que compartía con él el encargo, no eran personas que fácilmente se dejaran impresionar por la opinión del primer conocedor, y que los centros que frecuentaban en París los ponían en contacto con los primeros artistas, nosotros hemos tenido ocasión de oír de los más afamados expertos de Europa, con motivo de otros cuadros de Vásquez, la corroboración de lo que se dijo a nuestro padre hace más de medio siglo, y lo mismo oíré todo el que quiera darle al pintor bogotano una gloria que no le corresponde».

(*Vida de Rufino Cuervo y noticias de su época*, por Ángel y Rufino José Cuervo, París, A. Roger y F. Chernoviz, 1892, vol. I, págs. 244-246).

El biógrafo de don Ignacio Gutiérrez Vergara, compañero del doctor Cuervo en sus fracasadas gestiones, don Ignacio Gutiérrez Ponce, escribe a este respecto:

El encargo que, juntamente con el doctor Cuervo, traía de vender los cuadros de la Capilla del Sagrario, les llevó a los museos y pinacotecas y a los talleres y obradores de los primeros artistas; mas se frustraron sus esperanzas de hacer conocer y estimar, tanto como entre nosotros, las pinturas de Vásquez, no logrando siquiera realizar aquellos cuadros; porque, a pesar de su positivo mérito, juzgaron los conocedores que no era bastante para poder competir con el de las obras análogas que se ejecutan en Europa.

Y a continuación cita la carta dirigida por el señor Gutiérrez Vergara desde Bogotá en 1839 a don Manuel María Mosquera que viajaba a Europa:

A mi salida de Londres dejé en poder del señor Allsopp unas pinturas al óleo que pertenecen a mis tíos Vergaras, como mayordomos de la Capilla del Sagrario de esta ciudad. No ha sido posible hasta ahora conseguir su venta, o al menos no he vuelto a tener noticia de que se haya verificado, con cuyo objeto las llevé a Europa. Las pinturas son ocho: cuatro grandes y cuatro pequeñas.

Y en carta fechada el 13 de junio de 1845 vuelve a escribir al señor Mosquera sobre el mismo asunto:

Pero aún no está V. libre de molestias: es preciso que V. complete la obra, y que me haga el favor de disponer que las pinturas de la Capilla, tanto las que tenía Allsopp, como las que dejé encargadas a Rafael Ayala, se empaqueten del mejor modo posible para que vuelvan a sus hogares después de haber viajado inútilmente, aprovechando al efecto la primera oportunidad de alguno que se venga a la Nueva Granada.

(*Vida de don Ignacio Gutiérrez Vergara y episodios históricos de su tiempo* (1806-1877). Por su hijo Ignacio Gutiérrez Ponce. Londres, 1900, págs. 235-236).

Al gusto por demás discutible de algunos expertos europeos y a circunstancias probablemente ajenas al valor intrínseco de las obras, debimos el que los tesoros de El Sagrario, en mala hora enviados al exterior para su venta, no se perdieran definitivamente para el arte nacional.

Pero oigamos a un auténtico experto, Louis Gillet, que en el capítulo dedicado al arte hispanoamericano que hace parte de la *Historia del Arte* dirigida por André Michel, estampa los siguientes conceptos:

Humboldt se maravillaba de ese genio natural que había adivinado o hallado nuevamente en forma instintiva ciertas prácticas de los venecianos. El Barón Gros, hijo del pintor, ministro de Francia en Bogotá, estimaba lo suficiente sus pinturas para traerlas consigo a París. No

es que Vásquez haya podido hacer otra cosa o tratado temas distintos de los de sus contemporáneos: la materia es la misma, pero él hace entrar en ella algo inédito, un sentimiento de intimidad. Su familia, su mujer, su hogar, su encantadora hija, pintora como su padre, constituyen el motivo de sus Sagradas Familias; Vásquez ha vuelto a encontrar el secreto de Murillo y de Rembrandt, deja hablar a su corazón, canta lo que ama. Hay en sus cuadros trozos de bodegones dignos de Céspedes o de Pereda. Con frecuencia el título es sólo un pretexto y el corazón se vuelca en el paisaje. Entre tantos copistas encontramos que éste es a veces un lírico que hace su obra confidente de las melancolías de la sabana y de las lejanas sierras. El retratista es a menudo muy hermoso. El busto de don Enrique de Caldas Barbosa es una figura fina y grave, de ejecución simple y perfecta y de una dignidad que haría honor a una sala del Prado. Es en El Sagrario de Bogotá donde deben verse sus obras principales, sobre todo la *Predicación de San Francisco Javier* (1698) —(en San Ignacio)— poblada de bellas figuras, vivas y reales, que es casi una obra clásica. En fin, este pintor tiene un dibujo y este dibujo tiene extrañas relaciones con el de un Picasso. Es, después del viejo Echave, el más grande pintor del Nuevo Mundo.

(*Histoire de l'arte depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Publiée sous la direction d'André Michel, tome VIII, troisième Partie, Paris, Librairie Armand Colin, 1929, págs. 1071-1072).

▪ EL *SAN ANTONIO* DE LA PARROQUIAL DE BUGA

ENTRE LAS MUCHAS atribuciones gratuitas que se han hecho en la historia de nuestra pintura, merece destacarse la tradicional que considera a Angelino Medoro o a Tiziano como autores del famoso *San Antonio* que se venera en la parroquial de Buga; don Luciano Rivera Garrido, en sus amenas *Impresiones y recuerdos* (Bogotá, 1897, págs. 224-225), escribe:

Cuanto al autor de este cuadro, las opiniones son varias; unos creen que pertenece a la escuela italiana del siglo XVI, en lo cual, en mi humilde sentir, andan acertados, ya diré por qué; otros, con más generosidad que justicia, lo atribuyen a Angelino Medoro, pintor romano que vivió algún tiempo en la ciudad de Cali, en el siglo XVII. Los que esto último aseveran se fundan en que en el ángulo izquierdo de la parte inferior se ve el monograma del expresado Medoro, constituido por las iniciales de su nombre y de su apellido, artísticamente entrelazadas; pero la comparación de los cuadros de este pintor, que se ven en el convento de los padres franciscanos, de Cali, con el *San Antonio* de Guadalajara, demuestra, aun

a las miradas menos ejercitadas en materia de pintura, que no fue Medoro el autor de éste, y sí, quizás, retocador de algunos desperfectos insignificantes, o acaso del marco únicamente; pero, conocedor entendido del gran mérito de esta tela, quiso aprovechar la ignorancia o poca atención de las gentes del país y aspiró a inmortalizarse, poniendo la cifra de su nombre a un ladillo, a manera de quien quiere y no quiere la cosa, como rúbrica de autor. Esta grosera superchería no puede engañar a quienquiera que estudie con discreto juicio el asunto, pues basta ver, repito, cualquier otro cuadro de Medoro, que también los hay en Bogotá y en otras ciudades de la República, para persuadirse de tal verdad; sin que por ello quiera yo decir que este último no fuera pintor distinguido.

El señor Rivera Garrido, que está a la altura de los más audaces de sus compatriotas en materia de arte, no vacila en afirmar que el *San Francisco* es obra indudable de Tiziano:

En el Museo Brera, de Milán, se encuentra el renombrado *San Jerónimo* del Tiziano; y es tal la semejanza, que se observa en la expresión, y tan resaltantes son en nuestro cuadro la riqueza de colorido, el vigor de sentimiento y la majestad de las actitudes, que sobresalen en la espléndida pintura italiana, que, para gloria de la humilde iglesia de Guadalajara, hay que convenir en que *San Antonio* es debido al inspirado pincel que produjo *La flagelación* y *El triunfo de Judith*, que enriquecen el Museo de Venecia.

Estamos de acuerdo con el escritor caucano en cuanto a que el *San Antonio* no es obra de Medoro; acusa un estilo totalmente diverso y distante del muy característico del

pintor italiano; el hecho de que aparezca un monograma, en el que el señor Rivera Garrido creyó ver las iniciales A y M, nada prueba; bien pueden corresponder ellas a otro artista, y no es difícil que una al menos de las letras haya sido erróneamente interpretada; otro crítico más ambicioso aunque igualmente atrevido hubiera podido leer «¡B. E. Murillo!».

En lo que sí yerra completamente nuestro entusiasta crítico es en la atribución a Tiziano, y la comparación con el *San Jerónimo* de la Pinacoteca Brera es tan extravagante que parece que se refiriera a dos obras diferentes; como se supone que el lector conoce las características del veneciano, no insistimos sobre este dislate.

Lo que sí parece claro «aun a las miradas menos ejercitadas en materia de pintura» es que el *San Antonio* es obra de escuela española, sevillana, más precisamente, y muy probablemente del taller de Murillo; sin un estudio técnico a fondo, que no hemos podido hacer, no nos atreveríamos a afirmar que se debe al pincel del maestro de las *Concepciones*; pero o es una copia bastante afortunada o pertenece a uno de sus discípulos. Sabido es que Murillo ha sido, pudiéramos decir, el retratista del santo portugués; doce obras suyas se conocen sobre la vida del santo, y varias de ellas coinciden en muchos detalles con el lienzo de Buga, y todas, sin excepción, presentan las mismas características generales de estilo, composición, dibujo y ambiente; el Padre Eterno rodeado de angelitos se encuentra en el retablo de la iglesia de los capuchinos de Cádiz y en la *Sagrada Familia* de la National Gallery de

Londres. Los angelitos son elementalmente característicos de Murillo, y el que aparece de pie al lado derecho del cuadro está repetido en idéntica actitud en el *San Antonio* del Museo de l'Ermitage; el grupo de abajo se reproduce con ligeras variantes en el lienzo del mismo tema del Friedrich Kaiser Museum de Berlín, y el cuadro todo encierra los mismos elementos esenciales que el muy celebrado de la Catedral de Sevilla. Es decir, con algunos de los *San Antonios* de Murillo puede reconstruirse totalmente el *San Antonio* de Buga.

Queda descartada la gratuita atribución a Medoro y la supuesta superchería de la firma no pasa de ser una ingeniosa y arbitraria hipótesis; en cuanto a la paternidad de Tiziano es mejor no menealla. Creemos fundadamente que el venerado *San Antonio* es una buena, una excelente pintura sevillana.

▪ EL ESCULTOR PARROQUIAL ROQUE NAVARRETE

LA EXCELENTE REVISTA *POPAYÁN*, que con tanto acierto dirige don Arcesio Aragón en la capital del Cauca, publicó en 1937 un documento hasta entonces desconocido e inédito que viene a revelar la existencia del escultor Roque Navarrete, autor de las estatuas de piedra que adornan la fachada del templo de San Francisco de la ilustre ciudad; dicho documento, que bien merece ser reproducido, pues constituye un valioso aporte a la historia del arte colonial, dice así —memorial dirigido al virrey Ezpeleta—:

«Excelentísimo e Ilustrísimo señor: aunque tengo noticia de que atendiendo benignamente a las clamorosas súplicas que dirigí en anterior informe a los piadosos oydos de V. E. I. a fin de que se me contribuyese algún socorro del ramo de inválidos para mi subsistencia y la de mi familia, exponiendo por causales haber servido al Soberano quasi diez años, pues se cumplen a primero de diziembre del presente año, en el ejercicio de soldado y las habituales enfermedades que me han resultado del mismo oficio, se dignó V. E. I. mandar que mi comandante informase sobre el particular, hasta ahora me persuado no ha tenido efecto; y como las

indigencias que tengo representadas cada día vienen en mayor aumento, y como mis males me estrechan y obligan a reiterar reverentemente mi súplica a la inata piedad de V. E. I., pues no tengo otro mecenas a quien acogerme por el mismo caso de mi falta de valimento y para acreditar la realidad de mis representaciones, si fuese al superior agrado de V. E. I. puede mandar que el Superintendente de esta Real Casa de Moneda, donde me hallo destacado ya largo tiempo, informe los hechos de mi relato.

«Tengo el oficio de escultor y tallador en madera, piedra y marfil. Trabajé los patriarcas Santo Domingo y San Francisco que se hallan colocados en la puerta principal de la Iglesia de este Colegio de Misiones, con otras varias láminas de gusto; y no estimándose en esta ciudad sujetos que trabajan a la perfección las obras, pretendí el que se me diese mi licencia para trasladarme a otro lugar y no lo he podido conseguir aunque tengo hechas varias representaciones al Gobernador de esta Plaza y Comandante, poniendo presente tener cumplido el término y no alcanzarme el sueldo de diez pesos para alimentar mis hijos; por cuyo motivo ocurrió al nobilísimo y piadoso corazón de V. E. I. para que dispensándome esta caridad venga a manos del Superintendente, pues de otro modo contemplo no llegará a mis manos la gracia que se digne hacerme.

«Nuestro Señor guarde la importante vida y persona de V. E. I. muchos años.

«Popayán, y junio de 1788.

«Roque Navarrete.

«Es fiel copia tomada del original. El Oficial de la Biblioteca de la Universidad, Gonzalo García J.».

▪ TRES RETRATOS DESCONOCIDOS

ENTRE LOS PINTORES QUE florecieron en Bogotá en el primer tercio del siglo XIX y que habiendo recibido la tradición colonial supieron, sin embargo, enrumbarse por nuevos caminos estéticos y crearon un arte que bien merece llamarse «republicano», es digno de mencionarse el retratista José Antonio Porras, completamente desconocido hasta el presente.

Porras pertenece a la misma escuela del miniaturista Pío Domínguez del Castillo y del pintor Pedro José Figueroa; como ellos, probablemente recibió lecciones de alguno de los pintores de la Expedición Botánica que supieron conservar la tradición de la escuela santaferreña de pintura, aunque aplicándola a menesteres más bien científicos que artísticos; aunque indudablemente nacido en las últimas décadas del siglo XVIII, su formación es «moderna» y anuncia ya las características de la pintura colombiana del siglo siguiente.

No hemos hallado hasta hoy dato ninguno ni documento sobre la vida de Porras; ignoramos, pues, totalmente

sus actividades y no hemos encontrado citado su nombre en parte alguna.

Como único testimonio de sus labores artísticas nos quedan dos retratos firmados de su mano, que conserva el distinguido historiador don Bernardo J. Caicedo entre las reliquias de su ilustre familia: representa el uno al arzobispo don Fernando Caicedo y Flórez y lleva anotado el año de 1828; el segundo es el retrato de doña Fausta D'Elúyar de Caicedo acompañada de un niño, que bien puede ser su hijo don Luis María Caicedo D'Elúyar, nacido en 1821.

Por estas obras sabemos que José Antonio Porras trabajó en Bogotá en la tercera década del siglo pasado y que debió contarse entre los más aventajados maestros de pintura puesto que fue llamado por el ilustre arzobispo y por la familia Caicedo; los retratos no tienen nada de convencionales: acusan buenas dotes tanto en el dibujo como en el color, están bien compuestos, y las fisonomías captadas con gracia y profundidad. La figura del niño Luis María Caicedo puede contarse entre los mejores retratos colombianos de la primera mitad del siglo XIX.

A propósito del retrato del arzobispo Caicedo y Flórez, es el caso de recordar que entre la numerosa iconografía del prelado se destaca el óleo de pequeñas dimensiones que adornó la biblioteca del doctor Pedro María Ibáñez, perteneciente hoy a la Quinta de Bolívar; es sin duda una obra valiosa a pesar de su estilo discretamente convencional; el arzobispo aparece sentado con el sombrero prelaticio en su mano izquierda y la derecha señala una carta pastoral colocada sobre una mesa en la que se ven, además, libros,

un recado escrito y una mitra; al pie del prelado y a su izquierda el artista pintó un perrito blanco debajo del cual aparecen las letras CAN en nítidos caracteres.

Como no se conserva tradición alguna de que el arzobispo fuera aficionado a los perros, como su sucesor el ilustrísimo señor Paúl, y como parece apenas lógico que el artista no tuvo la intención, por inútil y sobrada, de designar la especie del animalito, creemos que se trata simplemente de las iniciales que, precisamente por constituir su nombre genérico le podrían servir de lema o de firma simbólica; el animal y las letras CAN no son, pues, en nuestra opinión, otra cosa que la firma duplicada del pintor.

No conocemos artista ninguno de la época al que convengan las iniciales CAN, pero ellas, o en todo caso el retrato, ocultan el nombre de uno de nuestros buenos pintores de comienzos de la era republicana. No es inútil recordar que Lucas Cranach firmaba a menudo con la traducción gráfica de su apellido: un dragón.

Ignorado completamente ha pasado también hasta nuestros días el miniaturista Rafael María Gaitán que pintó algunas obras en Bogotá y Gachetá entre los años de 1835 y 1846; solamente conocemos cuatro trabajos suyos ejecutados sobre láminas de marfil y a la acuarela, de acuerdo con las tradiciones de la miniatura bogotana tan floreciente en el curso del siglo pasado.

Las cuatro miniaturas son retratos de la familia Gaitán, entre ellos el de Gerardo González Gaitán firmado y fechado en 1846. No es Gaitán un artista excepcional pero sí un miniaturista de calidad no despreciable que supo tratar

la figura con la gracia y delicadeza que el género reclama. Se le puede situar entre los discípulos de José María Espinosa y de Ramón Torres Méndez, sin tener la fuerza del primero ni la penetración del insigne costumbrista.

Estos cuatro retratos, pertenecientes a don Alberto Montejo, que gentilmente nos los ha franqueado para su estudio, constituyen una nueva prueba del auge de la miniatura colombiana del siglo XIX y documentan la existencia de un nuevo artista que bien merece ser incorporado a nuestros anales.

▪ PINTORES EXTRANJEROS EN BOGOTÁ

ES EL PRIMERO EL ALEMÁN Albert Berg de Schwerin, de quien nos da una breve noticia el distinguido diplomático don Hermann Albert Schumacher en su biografía del coronel Agustín Codazzi; al referir el viaje del geógrafo italiano por la región del Catatumbo, dice:

En las profundidades de tal desierto supo Codazzi de boca de Schlinm que un artista alemán, para llevar a Humboldt pinturas de panoramas tropicales, había visitado el valle del Magdalena y otras extensas regiones del interior de la Nueva Granada. Este hombre fue Albert Berg de Schwerin, quien permaneció en el país desde octubre de 1848, haciendo numerosos dibujos llenos de carácter; Codazzi consiguió uno de estos vivos esbozos, y vio inmediatamente, aunque sólo era un croquis que no había para qué pensar en la publicación de los estudios de Fernández, puesto que aquellas producciones artísticas de primer orden estaban publicándose.

(*Boletín de Historia y Antigüedades*,
vol. IX, Bogotá, 1913, págs. 191-192).

Es esta la única referencia que hemos encontrado sobre el viaje del pintor alemán por tierras colombianas; sabemos que fue un distinguido dibujante, paisajista y grabador, nacido en Berlín en 1825 y muerto cerca de Hallstadt en 1884; viajó extensamente por América y Asia, cuya naturaleza interpretó plásticamente; en sus últimos años fue director del Museo de Arte de Breslau; publicó varias obras sobre sus viajes, ilustradas con sus dibujos, entre las cuales conviene recordar una referente a América, *Physiognomie der tropischen Vegetation Sud-Amerikas* (1856) y otra consagrada a sus excursiones en Oriente: *Die preussische Expedition nach Ostasien* (1864-1873).

La mayor parte de su obra pictórica se conserva en el Museo de Breslau, en donde es posible que se guarden aún algunos de sus dibujos sobre Colombia; infortunadamente las tentativas que hemos hecho para obtener algunas informaciones han fracasado completamente, pues, como es sabido, Breslau está incorporada desde el fin de la Segunda Guerra al territorio polaco, y las comunicaciones son prácticamente imposibles.

Berg de Schwerin es uno de esos admirables discípulos espirituales del barón de Humboldt que juntamente con Karl Friedrich Schingel, José Antonio Koch, Guillermo Federico Gmelin y Ferdinand Bellermann, recibieron la herencia cultural del insigne sabio prusiano, captaron las enseñanzas que en el *Cosmos* expusiera sobre el valor plástico y las posibilidades artísticas del Nuevo Mundo, y supieron interpretar con vigor, inspiración y lealtad la naturaleza americana.

Quizás algún día aparezcan en algún museo o colección europea los dibujos que de la selva colombiana hiciera Albert Berg de Schwerin y que no dejarán de confirmar el elogioso concepto del coronel Codazzi.

Algunos años más tarde, por los de 1858 y 1859, visita la capital colombiana el pintor y retratista A. Agen o Hagen, de quien sólo tenemos muy incompletas noticias. Dice Alberto Urdaneta en su estudio iconográfico sobre el Libertador, al referirse a un retrato de Bolívar, copia de uno de Figueroa, que poseía la señora Mercedes Girardot: «Cuando el pintor Agen despertó por los años de 1858 algún entusiasmo por la pintura en Bogotá se encomendó al señor Narciso Garay restaurar y modernizar aquel retrato». (*Papel Periódico Ilustrado*, año II, Bogotá, 1883, pág. 406).

El mismo Urdaneta en el discurso que pronunció con motivo de la inauguración de la Exposición de Bellas Artes de 1886, al enumerar a los pintores menciona a «Hagen, retratista ruso», pero no da ninguna otra información.

En la citada Exposición figuraron varias obras de Hagen: los retratos de doña Joaquina Cordovez de Tanco, del coronel Manuel Urdaneta, de doña Adelaida U. de Urdaneta, de don José María Urdaneta, del general Francisco Urdaneta y de don Salomón Uricoechea; como detalle curioso, digno de anotarse, el retrato del general Francisco Urdaneta fue hecho en colaboración: la cabeza por Hagen y el cuerpo por Narciso Garay.

Figura también en la Exposición de 1886 otro pintor extranjero cuya visita recibimos en 1871, el norteamericano Alfredo J. Gustin; don Antonio Espina presentó una

Vista de la plaza de Bolívar, de Gustin, que es uno de los pocos dibujos que nos quedan de nuestra Plaza Mayor en el siglo pasado.

En *El Correo de los Estados*, números 15 y 16 de 1871 encontramos esta noticia que nos ilustra sobre las actividades artísticas de Gustin:

El caballero norteamericano Alfredo J. Gustin fue el primero que hizo conocer en Bogotá el método de fabricar viñetas y grabados en metal, para el uso de las imprentas. El número 412 del *Diario de Cundinamarca* publicó la primera de esta clase en Colombia, y fue un retrato de don Emilio Castelar; fue ejecutado por el señor Gustin y por los jóvenes León T. Villaveces y Lázaro Escobar.

Debemos también a Gustin una interesante acuarela que representa la desaparecida ermita de El Humilladero, cuya estampa evoca la Bogotá colonial ya desaparecida.

El Museo Nacional conserva un retrato de don Manuel Vinagre debido al pincel de Gustin, muy característico de su estilo.

▪ VIAJE DE UN PINTOR FRANCÉS POR COLOMBIA

UNO DE LOS VIAJEROS FRANCESES que nos visitaron en el curso del siglo pasado fue el pintor León Gauthier, que recorrió gran parte del Continente y dejó una abundante producción en diferentes ciudades americanas. Durante siete años, de 1848 a 1855, viajó por América del Sur y del Centro, desde la Argentina hasta México y las Antillas, ocupado en estudiar las costumbres, la geografía, la historia, la situación general de estos países, conviviendo íntimamente con sus gentes y buscando los aspectos pintorescos y originales del hombre y del paisaje. Sin otro objetivo que el conocimiento directo y personal del Nuevo Mundo, supo verlo con ojos de artista y captar con toda su belleza y simplicidad el misterio de las tierras americanas.

Durante sus largos viajes vivió de su arte pintando un gran número de retratos y dibujó con trazos firmes y elegantes todo aquello que por lo curioso o pintoresco le pareció digno de perdurar en sus cartones. Los dibujos fueron acompañados de una especie de diario en que consignó sus impresiones cotidianas y que tiene también

el encanto de lo directo, de lo objetivo, la frescura de lo personalmente vivido.

Gracias a la colaboración de su nieto el escritor Emile Dermenghem, que conserva el archivo del pintor, la excelente publicación francesa *Revue de l'Amérique Latine*, dirigida por Ernest Martinenche, que en forma tan brillante y eficaz llevó la vocería de la cultura hispanoamericana en París por muchos años, ha publicado algunos fragmentos del relato de Gauthier, que son dentro de su brevedad uno de los mejores trozos de la literatura de viajes sobre América.

Con el título de *Fragments du journal de voyage d'un peintre en Amérique du Sud* (París, marzo, agosto, 1923; enero, 1924, vol. IV, n.º 11, págs. 226-232; vol. V, n.º 20, págs. 304-315; vol. VII, n.º 25, págs. 19-22), aparecieron las notas relativas al paso de los Andes entre Chile y Argentina, el viaje por algunas regiones de Colombia y las observaciones sobre Cuba y el istmo de Panamá.

Las breves páginas dedicadas a una parte de sus viajes por Colombia están escritas con gracia, con humor, con penetrante espíritu de análisis y con simpatía por el país.

Lo encontramos en Turbaco en donde se entrevista con el dictador mexicano general Santa Anna que ha buscado en el oscuro puerto del Caribe un asilo para su destierro y ha encontrado allí un consuelo para sus infortunios políticos. Pasa a la aldea de Arroyohondo en donde tiene oportunidad de presenciar un baile negro y luego, en Calamar, encuentra a Montuma, «la reina del bosque» cuyo primitivo encanto evoca en frases del más puro romanticismo

rusoniano; en Mompós contempla admirado la procesión del Corpus cuyo dramatismo le entusiasma:

En México he visto procesiones magníficas y pomposas, con monjes soberbiamente vestidos, limpios y acicalados, con veinte carros que llevan las escenas de la Pasión, el Angel y la Estrella de los Magos, el Pesebre, la Huida a Egipto, etcétera. Todo esto tan bello como es posible. Pero esta religión era sólo exterior y material. He tenido que venir a este país casi salvaje para ver, en un ingenuo pero sincero melodrama, la religión cristiana echar por tierra los falsos cultos paganos.

Continúa Gauthier su viaje por el Magdalena admirando la salvaje belleza del paisaje y la habilidad y coraje de los bogas; luego a lomo de indio se dirige hacia Antioquia en estado de permanente sorpresa ante la magnificencia de la naturaleza; en las ciudades importantes, Antioquia, Rionegro, Sonsón, etcétera, retrata a los personajes más conspicuos y sigue su viaje acompañado de cargueros y de peones cuya fuerza y honradez no cesa de encomiar. A la descripción del paisaje agrega pertinentes observaciones de carácter social o político; visita las minas de oro de Santa Rosa y anota:

La explotación en grande produce de treinta a cuarenta libras por mes a 240 piastras la libra. La cultura está completamente descuidada. En resumen: pereza, pobreza, violencia, vicio, exaltación política. Los habitantes son a menudo ladrones o asesinos como los de todos los centros mineros. El árbol de ramas doradas produce frutos venenosos.

La travesía de Rionegro a Sonsón le muestra la selva americana en toda su espléndida belleza primitiva:

Confieso que se mezcla en mí al placer de la marcha una orgullosa satisfacción cuando bajando por las quebradas, me digo, gozoso: «Camino por los bosques vírgenes del Nuevo Mundo». Puerilidad, sin duda. El hombre vive y muere niño. Era sin embargo una satisfacción muy legítima. Todas las escenas que me ofrecen estos indios, mi vida en medio de estos hombres desnudos, las paradas a la orilla de los ríos, el paso de los torrentes, todo esto es para mí un infinito placer. Hay en el silencio de los bosques tropicales una influencia si no religiosa al menos magnética. Como nada se ve a tres pasos, es preciso oír el menor ruido; de ello depende la vida. Se habla en voz baja como en una iglesia... Y la perdida magnificencia de prodigiosos árboles, las gruesas lianas como troncos, las enormes flores. ¡La impresión es triste, religiosa; la selva virgen habla al alma como la pampa y el mar! La fermentación de las maderas en la tierra va a reparar todas las fatigas de mi vida, las fiebres del Magdalena y de las Antillas. Estaré fortificado por este contacto todopoderoso y conservaré en mis recuerdos el fluido vivificante de la más imponente naturaleza.

Alude Gauthier al escrúpulo del barón de Humboldt de viajar a lomo de indio, razón por la cual, según el pintor francés, no pudo visitar la provincia de Antioquia, y comenta:

No experimenté como Humboldt el sentimiento de ofender la dignidad humana viajando sobre las espaldas de mi carguero. Por el contrario, pude constatar que en su desnudez, con su fuerza, su honradez, una cierta finura

misteriosa y su instinto desarrollado por la selva, me era en ciertos aspectos superior, y encontré que en resumidas cuentas no tenía mucho que envidiar del blanco que llevaba sobre sus espaldas de bronce.

De Sonsón Gauthier sigue hacia Mariquita, pasa a Honda y continúa, presumiblemente, a Bogotá, de donde viaja a Cali; infortunadamente sus experiencias en la capital no han sido publicadas, si es que alguna vez fueron escritas. Sobre su estadía en Cali en plena revolución sí nos dejó algunas impresiones interesantes en su brevedad:

Debería conocerlo todo, las tempestades de la naturaleza y las revoluciones de los hombres. El Presidente López sigue la política de Mosquera. Melo, originario de Venezuela [sic] da un golpe de Estado y se proclama dictador. Obando a quien conocí en Bogotá está en la cárcel. López le sostiene. Melo es un auténtico héroe de novela. Yo debería en caso de éxito hacer su retrato y representarlo sobre su caballo negro con un fondo de aldeas incendiadas. Tiene hermosos ojos.

El francés participa de la fiebre revolucionaria; sólo ve el aspecto romántico y novelesco de la guerra de la cual es él simple espectador; según su propia confesión, a pesar de encontrarse en medio de la revuelta jamás fue molestado: «Han sido muy correctos conmigo y sólo he tenido el desagrado de no poder continuar mis excursiones de caza».

Así concluye la parte publicada del relato; es sensible que el diario de sus días bogotanos que debe de contener valiosas observaciones permanezca todavía inédito.

No hemos podido encontrar ninguna obra de Gauthier a pesar de sus afirmaciones de haber pintado multitud de retratos; la única huella de su paso por Colombia la hemos hallado en un anuncio aparecido en *El Constitucional* de Bogotá, de 23 de diciembre de 1853, que dice:

Exposición de pintura. Antes de despedirme del público de esta capital, tengo el honor de ofrecer a los aficionados a las bellas artes, la exhibición de algunas de mis obras: *El salto del Tequendama*, *El puente de Pandi*, el cuadro ya conocido de *La Magnetizadora*, *Costumbres y vistas de la provincia de Antioquia*, *Cuadros de costumbres mexicanas*, *Colección de vistas de tierra caliente*, algunos retratos de parte de ilustración de mis viajes en varias partes de América. La exhibición tendrá lugar en el Salón de Grados desde las doce del día hasta las dos y desde las cuatro hasta las seis de la tarde de hoy en adelante hasta el día dos del entrante enero.

Bogotá, 10 de diciembre de 1853.

LEÓN GAUTHIER

Los tres dibujos que publica la ya citada *Revue de l'Amérique Latine* son el complemento gráfico del relato de Gauthier; representa el uno el río La Miel y es un trozo de naturaleza tropical admirablemente captado en las líneas esquemáticas que lo forman y en el hábil juego de luces y sombras; los otros dos interpretan aspectos del mundo religioso —el confesionario y la procesión del Corpus— que tanto impresionó a Gauthier por su ingenuidad y su mística sencillez. Son el testimonio directo y objetivo de

momentos de la vida colombiana de hace cien años, hoy casi completamente desaparecida.

▪ ANUNCIOS DE ARTISTAS

LA PRENSA PERIÓDICA DEL siglo pasado trae una serie de anuncios sobre asuntos de arte que no sólo presentan un aspecto pintoresco y curioso de las costumbres de la época, sino que suministran en ocasiones noticias interesantes y contribuyen a conformar el ambiente en que se desarrollaban en la Bogotá de hace cien años las actividades artísticas.

El miniaturista Rafael Roca, que dejó muestras excelentes de su arte como el retrato de don Rafael Eliseo Santander (colección de don Guillermo Hernández de Alba), insertó en *El Neogranadino*, de Bogotá, año I, n.º 22, correspondiente al 30 de diciembre de 1848 el siguiente anuncio:

Rafael Roca, profesor de pintura, miembro de varias Academias de mérito en Europa, restaurador de cuadros antiguos y compositor de cuadros de historia, tiene el honor de anunciar al público que retrata al óleo i en miniatura, i ejecuta cuadros de familia de todos tamaños. La aceptación que han tenido en otras partes sus

trabajos, le hace esperar que serán protegidos en un país amante de las bellas artes. Su establecimiento se halla en la segunda Calle del Comercio, frente a Sto. Domingo.

Ramón Torres Méndez anunciaba así en *El Día* sus dotes de retratista:

SEMEJANZA INFALIBLE

Ramón Torres Méndez retratista y pintor ejecuta cuadros de todo género y hace retratos al óleo, garantizando la más perfecta semejanza. Tiene su taller en la Galería alta de la Casa Municipal, cuarto de la esquina diagonal a la del Capitolio.

El dibujante y miniaturista don Simón J. Cárdenas, apreciado también como hábil calígrafo, informa el 1.º de febrero de 1849 que ha abierto una clase de dibujo y grabado para niños desde 7 años de edad; semanas después informa al público que ha inaugurado una clase de diseño para artesanos que comenzó el día 9 de mayo de 1849.

Juan A. Bernet anuncia su «oficina de daguerrotipo» y señala reglas detalladas que deben guardar quienes deseen hacerse retratar.

El ilustre historiador Groot que, como es sabido, cultivó la pintura y dejó una obra no muy extensa pero valiosa, publica en *El Neogranadino* de 24 de mayo de 1849, este anuncio:

Pinturas del país. El que suscribe avisa a los extranjeros residentes en esta capital que pinta al óleo i a la aguada toda clase de objetos o asuntos relativos a *costumbres del país*, como también paisajes, vistas de lugar tomadas del natural; todo lo cual ofrece hacer perfectamente caracterizado i con dibujo correcto.

Su habitación se halla en la calle de Los Chorritos cuadra i media arriba de la del Comercio, partiendo de la esquina del convento de Santo Domingo.

JOSÉ MANUEL GROOT

En el mismo número de *El Neogranadino*, un artista que bien puede ser el venezolano Celestino Martínez recién llegado entonces al país y que debía colaborar con tanto éxito en el periodismo nacional, inserta un anuncio que dice:

Bellas Artes. Un sujeto residente en esta capital, ofrece al público sus servicios como dibujante litográfico i como retratista a la aguada i en miniatura, sea trabajando del natural o copiando obras de daguerrotipo. Enseña el dibujo lineal, el natural de la figura humana, paisaje, flores, animales, etcétera, el dibujo topográfico, la perspectiva, proyecciones, cortes y diseños de arquitectura i fortificación, de máquinas y artillería. El que se ofrece ha adquirido algún conocimiento de estos ramos en los Estados Unidos y en Francia, i por varios años ha sido profesor de la Academia militar de Caracas i en los colegios particulares de aquella capital. El mismo que se anuncia para los trabajos indicados, se ha ejercitado en la enseñanza de la Jeografía i está en aptitud de rejentar una clase o de dar lecciones particulares de esta materia, así

como también de los idiomas inglés i francés. Se darán informes en esta imprenta.

En *La Opinión* de fecha 2 de noviembre de 1864 Pedro María Ramírez avisa que se encarga de hacer «cualquier trabajo de dibujo y pintura y con especialidad retratos tomados del original o de copias, e iluminación de láminas litografiadas»; igualmente informa que se ocupa de obras en cera, yeso, etcétera.

En el número 301 de la *Gaceta de la Nueva Granada*, correspondiente al 18 de junio de 1837, encontramos un anuncio que dice:

El Director de la Casa de Moneda de esta capital avisa a los jóvenes Ramón Torres, Fausto Triana, Antonio Narváez, Eugenio Salas, José María del Castillo, Timoleón Soto, Facundo Bernal, Jesús Azuola, Rafael García, Mateo Contreras, Pascual Heredia y Manuel Troyano que han sido admitidos como alumnos de la Escuela gratuita de grabado, ésta se abrirá el miércoles 21 del corriente en cuyo día se presentarán a la Casa de Moneda a las diez de la mañana. Bogotá, junio 15 de 1837.

RESTREPO

En *El Sol* de fecha 21 de mayo de 1887 Esteban Quijano anuncia que «hace retratos al carbón de cualquier tamaño».

En el mismo periódico aparece este anuncio:

Pedro Morales P. dibujante al crayón. Premiado con diploma de primera clase en la primera Exposición de Bellas Artes de Colombia en 1887. Retratos al crayón y al carbón, tomados del natural o de fotografía. Su estudio en la casa n.º 102 de la calle 16. Parque de Santander.

En el volumen I, página 28 de *El Zipa* (1877), aparece el siguiente artículo-anuncio:

Excitamos a los artistas y a todos los aficionados a la pintura a conservar por medio de esta preciosa arte las imágenes de los seres que aman y a visitar la oficina de nuestro compatriota el señor Julián Rubiano Chávez, discípulo del señor Felipe S. Gutiérrez, y que acaba de regresar de México después de completar sus estudios en la Academia de aquella metrópoli de las artes americanas. Muchos han admirado el retrato del señor presidente Parra, que adorna hoy la casa de Gobierno y otros trabajos y estudios de un estilo vigoroso desconocido entre nosotros antes de la venida de Gutiérrez.

▪ EDWARD WALHOUSE MARK

CONSERVA EL SEÑOR RENÉ L. van Meerbeke, quien con tanto brillo como eficacia ha llevado la representación del rey de los belgas en Bogotá por muchos años, una preciosa colección de acuarelas sobre diversas regiones de Colombia, debidas al pincel de Edward Walhouse Mark.

El señor Van Meerbeke adquirió estos cuarenta y siete dibujos en Londres y son ellos el más valioso conjunto que un pintor extranjero haya dejado sobre el paisaje colombiano en el siglo XIX.

Comprende la colección vistas de algunas ciudades colombianas como Bogotá, Guaduas, Chiquinquirá, Ambalema, Choachí, Honda, Mompós, Santa Marta, Cartagena y Barranquilla; paisajes de la naturaleza tropical, como el río Minero, las minas de esmeraldas de Muzo, el río Dagua y escenas de la naturaleza en el Quindío, en la Sabana, en la Costa Atlántica; algunos retratos como el del coronel Joaquín Acosta y el de don Samuel Sayer; trajes y costumbres nacionales y árboles y flores.

Las acuarelas de Mark constituyen la visión directa y objetiva de la fisonomía del país hacia 1850; presentan no

sólo un alto valor documental, sino que tienen el encanto de lo auténtico, de lo captado con sencillez y honestidad, sin trucos artísticos, ni deseo de halagar; son una transcripción realista pero inspirada de nuestra arquitectura, nuestros tipos, modas, costumbres y paisajes.

No tienen la truculencia y malicia que Ramón Torres Méndez sabía poner en sus cuadros de costumbres neogranadinas; pero tampoco son la copia fotográfica que a veces nos dan los pintores de la Comisión Corográfica de Codazzi, más atentos a la verdad objetiva que a la interpretación artística. Mark es un observador agudo que supo ver con ojos de artista el mundo abigarrado y pintoresco en que le tocó vivir, que trasladó a sus cartones el paisaje urbanístico de las aldeas colombianas y la exuberante naturaleza tropical; que encontró, como todos los costumbristas, el valor plástico de lo cotidiano e inmediato.

Es, además, un dibujante fino, detallista, que ama la línea pura y busca el tono apropiado; su arte no es el de un maestro pero sí el de un aficionado de gran clase, cuidadoso, pulido, limpio, pero fácil al mismo tiempo y no privado de gracia y humor.

Su obra, que por desgracia permanece inédita en su totalidad⁸⁷, es un documento vivo que ilustra mejor que largas disertaciones la atmósfera neogranadina y da la nota dominante del ambiente de la época.

⁸⁷ Litografía Arco ha reunido sus acuarelas en un volumen editado a todo color. Bogotá, 1976.

¿Quién fue el señor Mark? Ni las enciclopedias ni los diccionarios biográficos consagran su nombre y sin embargo fue uno de los más eficaces servidores del Imperio británico, cuya representación consular y diplomática llevó en varias ciudades importantes. Nació en Málaga (España) en 1817, en donde su padre ejercía las funciones consulares en nombre de su majestad británica; inició su carrera como vicecónsul en Santa Marta, adonde llegó el 26 de junio de 1843; tres años más tarde fue trasladado a Bogotá y ejerció el cargo de cónsul general y encargado de negocios hasta 1856, aunque con algunas interrupciones; de Bogotá pasó a Baltimore en 1857 y al año siguiente fue nombrado cónsul en Marsella. En 1882 se retiró del servicio consular, y murió en Norwood en 1895 a los 78 años de edad.

Durante el ejercicio de sus funciones consulares en la Nueva Granada supo rodearse de la simpatía de nacionales y extranjeros y sortear con éxito algunas difíciles misiones que le encomendó su Gobierno.

Del prestigio de que gozaba en Bogotá y del aprecio que se le tenía dan testimonio los ministros de Relaciones Exteriores de la época; don José María Plata, en su *Memoria* de 1852, dice: «Continúa residiendo en esta capital un encargado de negocios que se esmera en cultivar con nuestro país las más benévolas relaciones»; y don Cerbelón Pinzón, en la *Memoria* de 1854, escribe:

Es altamente satisfactorio al Gobierno poder informar a las Cámaras legislativas que las buenas relaciones

que siempre hemos mantenido con la Gran Bretaña, la primera nación de Europa que reconociera la independencia de estos países, no han sufrido alteración alguna en el último año. El respetable e ilustrado sujeto que desempeña la legación británica en esta capital, y que se hallaba ausente por causa de enfermedad, restituido a su estado de salud, ha vuelto a entrar en el ejercicio de sus funciones, dando siempre nuevas pruebas de su cordial deferencia hacia este país y de su anhelo por mantener inalterables la armonía y la buena inteligencia entre los dos Gobiernos.

Le correspondió al señor Mark gestionar ante el Gobierno nacional el problemático asunto de la deuda de Jaime Mackintosh que estuvo en peligro de poner en estado de guerra a nuestro país y a la Gran Bretaña; en el año de 1821 el representante colombiano Luis López Méndez contrató con Mackintosh en Londres la provisión de armamento, equipo y vestuario para diez mil infantes por valor de 150.000 libras en vales que ganarían el 10 por ciento anual a partir del 7 de octubre siguiente; el contrato fue desaprobado y después de algunas discusiones se recibieron los buques; el señor Ezequiel Hurtado hizo un nuevo arreglo con Mackintosh y en 1839 la comisión colombiana designada al efecto declaró consolidada la deuda; los diplomáticos británicos trataron de llegar a un arreglo definitivo, la administración Herrán quiso eludir el problema y al fin pudo llegarse a un acuerdo definitivo que fue firmado en Londres entre el conde de Malmesbury y el plenipotenciario colombiano señor Juan de Francisco Martín, en 1858.

Al señor Mark en su calidad de encargado de negocios le tocó actuar en uno de los momentos más difíciles; obedeciendo instrucciones del *Foreign Office*, dirigió al Gobierno nacional con fecha 25 de octubre de 1851 una nota que encerraba una amenaza de gravísimas consecuencias:

Las repetidas evasiones y demoras que se han experimentado en el curso de esta negociación han agotado por fin la paciencia del Gobierno de S. M. B. y lo han decidido a recurrir a los medios que están a su disposición a fin de obtener justicia para el señor Mackintosh. En consecuencia he sido instruido por el conde de Malmesbury, principal secretario de Estado de S. M. para los negocios extranjeros, para representar formalmente al Gobierno neogranadino que el vicealmirante que comanda la escuadra de S. M. en las Indias occidentales ha recibido órdenes para seguir en el primer momento conveniente a la costa de la Nueva Granada y tomar medidas coactivas contra la República, a fin de compeler al Gobierno ejecutivo a cumplir sus compromisos para con el señor Mackintosh. Y yo debo indicar al Gobierno neogranadino que el único medio que le queda abierto ahora para apartar estas providencias inminentes es arreglar inmediatamente y conforme a la convención, el justo y antiguo reclamo del señor Mackintosh.

El Gobierno nacional entró en conversaciones con el señor Mark y después de haberse expuesto la situación política, la actitud de las Cámaras sobre el problema y el deseo de llegar a un arreglo mutuamente satisfactorio, se aplazó por el término de un año la orden del Gobierno británico,

Mark —escribe don Gustavo Arboleda en su *Historia contemporánea de Colombia* (III, 343)— transmitió las notas aludidas y manifestó que tenía confianza de que el gobierno de S. M. quedaría sumamente satisfecho de la manera como la Nueva Granada había procedido en esta ocasión.

Un nuevo acuerdo fue firmado el 24 de noviembre de 1855 entre el ministro de Hacienda, señor Rafael Núñez y el señor Mark, pero, como se ha visto, la conclusión de este asunto sólo se efectuó tres años más tarde en Londres.

Hemos mencionado entre las acuarelas de Mark, que posee el señor Van Meerbeke, los retratos del coronel Joaquín Acosta y de don Samuel Sayer; en la Exposición de Bogotá que tuvo lugar en 1886, figuraron tres retratos de Mark: el de don Joaquín Acosta, propiedad de su hija doña Soledad Acosta de Samper (n.º 817), que debe ser diferente del que posee el señor ministro de Bélgica; el del general Murgueitio (n.º 823), que figura en el catálogo como de propiedad del Gobierno nacional, cuyo paradero actual ignoramos; y el del general Joaquín París (n.º 672) que perteneció al señor Pedro M. París.

En los nueve años que Edward Walhouse Mark permaneció en Bogotá cumplió, pues, no sólo en forma eficiente y discreta sus tareas consulares, sino que llevó a término una obra pictórica variada y relativamente numerosa, que compromete la gratitud de los colombianos y coloca a su autor entre los servidores de la cultura nacional.

▪ UN JUICIO SOBRE RAMÓN TORRES MÉNDEZ

EN EL AÑO DE 1865 RAMÓN Torres Méndez, que se encontraba entonces en plena actividad artística y era el retratista más solicitado de Bogotá, hizo un retrato de la madre de don Bendix Koppel que fue enviado a Alemania. El señor Koppel, en carta dirigida al pintor el 22 de octubre de 1865 y publicada en el tomo IV, págs. 84-85 de *El Mosaico*, le comunica la impresión que la obra causó entre sus parientes y la opinión de un autorizado crítico alemán; se trata, pues, de un juicio imparcial y por ello doblemente valioso que contribuye a precisar el mérito de nuestro ilustre costumbrista. Dice la carta:

Mi estimado amigo: cumpliendo con el deseo que usted me ha expresado de tener una copia de la opinión que han dado en mi país sobre el retrato que usted hizo de mi madre, y que usted tomó de una fotografía, tengo mucho gusto en traducir de mis cartas los acápites siguientes, y quedo de usted afectísimo amigo y servidor.

BENDIX KOPPEL

Escribe el primo del señor Koppel:

«Antes de seguir a contestar tu carta voy a darte la opinión de uno de nuestros artistas más afamados sobre el retrato de su madre, y es como sigue: el artista demuestra un gran talento y es casi milagroso que un hombre que nunca ha pasado por una academia o escuela de pintura, y nunca, como tú dices, ha tenido ocasión de estudiar las obras de otros maestros, haya podido producir una pintura como ésta. Sería lástima, si las circunstancias se lo permitieran, que él no fuera a Europa, deteniéndose en París, Dresde, Múnich o Berlín, y relacionándose con los mejores maestros, pues así vendría a perfeccionar su grande habilidad artística.

«La impresión total del cuadro es sumamente favorable; la cabeza lindamente modelada; pero la pintura no está libre de algunas faltas que yo te comunicaré sin vacilación, tanto más cuanto que, como tú dices, importa a ti y al señor Torres saber un juicio verdadero e imparcial y no expresiones puramente lisonjeras.

«El colorido de la cara es algo monótono: podría haber más vida en él, y hay falta de relieve en el cuerpo: la ropa es demasiado plana y no tiene lo que llaman los pintores redondez. La una mano, la que tiene la ropa es superior, pero la otra es menos buena, y sobre todo la luz es enteramente falsa. La luz cae al lado contrario donde debía caer. Esto, poco más o menos, es lo que dice el artista, y creo que este juicio te parecerá muy favorable, y lo mismo al señor Torres».

El padre del señor Koppel elogia el parecido: «Es tan semejante que si la finada hubiera sido retratada en su vida de uno de nuestros grandes artistas, no podría haber sido la semejanza mejor».

La hermana agrega:

Mil gracias por el retrato de nuestra madre. La sorpresa y nuestro contento no puedo expresártelos. Se parece tanto, tanto, que me imagino que vive y no puedo comprender que el artista no la haya conocido. Dale mil gracias de todos nosotros y exprésale de nuestra parte el gusto y el placer que nos ha ocasionado.

Este juicio no es un elogio más sino el testimonio de la crítica europea sobre uno de los más beneméritos pintores colombianos del siglo pasado; personas totalmente ajenas al artista, exaltan sus capacidades y reconocen sus dotes de retratista y, como ellos mismos lo observan, esos méritos se acrecen si se considera que Torres Méndez, como todos sus contemporáneos, fue un autodidacto, carente de enseñanzas, de estímulos y aun de ambiente favorable a la producción de la obra artística. La labor cumplida por los pintores y escultores colombianos del siglo XIX, cualquiera que sea su valor intrínseco, adquiere en tales condiciones una categoría heroica.



TRES ARTÍCULOS

▪ HUMBOLDT Y EL DESCUBRIMIENTO ESTÉTICO DE AMÉRICA⁸⁸

AL HABLAR DE HUMBOLDT en tierras de Bolívar, nada más natural que asociar a los dos grandes hombres, el descubridor científico y el libertador de vastas regiones americanas. Pertenecieron los dos a una de las épocas más espléndidas y fecundas de la historia. Recibieron la herencia de la Ilustración, del gran siglo de las ideas, y lucharon, cada uno con sus propios medios, por la liberación de los pueblos: el soldado con su espada en los campos de batalla, el sabio con sus instrumentos en plena naturaleza. Pero ni el primero fue sólo un militar ni el segundo exclusivamente un explorador. Genio fue Bolívar en la plenitud del término, y sabio Humboldt en la ecuménica significación de este calificativo. Y es precisamente este valor de universalidad lo que une estos dos nombres gloriosos en la historia espiritual de América.

Bolívar, que conoció al barón germano en Roma y en París, supo apreciar en su justa medida la trascendencia de

⁸⁸ Separata de *El Farol*, n.º 181, Caracas, 1959.

sus investigaciones y lo que significó para las colonias hispanoamericanas la presencia de ese espíritu agitado por todas las inquietudes de su tiempo, antena finísima que captaba los más hondos misterios de la naturaleza y que llegó al Nuevo Mundo no sólo a poseerlo en su inmensa complejidad sino a participar del gozo de su propia existencia, tan distinta y tan distante telúrica y psicológicamente de la europea. En unas pocas frases resume el Libertador su concepto sobre Humboldt, al escribir en Bogotá el 10 de noviembre de 1821:

El barón de Humboldt estará siempre con los días de la América presente en el corazón de los justos apreciadores de un gran hombre, que con sus ojos la ha arrancado de la ignorancia y con su pluma la ha pintado tan bella como su propia naturaleza.

En estas palabras alude el Libertador con su impar poder de síntesis a los dos aspectos capitales de la obra humboldtiana: el descubrimiento científico y el hallazgo estético. Porque ciencia y belleza se asocian armoniosamente en todos los trabajos salidos de la pluma del insigne sabio. No fue ese el resultado ocasional de su ingente labor, sino un propósito deliberado, consciente, afanosamente buscado a través de sus estudios, pero que como fuente potencial yacía en el fondo de su propio espíritu. Era la emanación de su sensibilidad, la consecuencia de su formación intelectual, a la que sirvió de estímulo el maravilloso e inédito panorama de la naturaleza americana. En feliz conjunción se encontraron el sujeto receptivo, generosamente

abierto a aquella prodigiosa experiencia y el sujeto admirable, rico en valores y matices, que ofrecía la aventura y el peligro, lo desconocido y lo insospechado. Humboldt, como todos los hombres cultos de su tiempo, sintió la llamada de América y después de conocerla no pudo sustraerse a su fascinación. En el siglo XVIII el Nuevo Mundo recobró el prestigio de que había gozado en la época del Descubrimiento. Pero ya no era la América utópica, la de Montaigne y los jesuitas de las *Cartas edificantes*, sino la divulgada por Raynal, exaltada por Voltaire, atacada en forma inclemente por Cornelius de Pauw y defendida con ardentía por el Conde Carli, por el Abate Pernetty, por todos los «americanistas» de los dos continentes.

Los propósitos de Humboldt eran claros y precisos. La víspera de embarcarse para América, le escribe a su amigo Karl Fresleben:

Estoy aturrido de alegría. Zarpo en la fragata española *Pizarro*. Desembarcaremos en las islas Canarias, y en la costa de Caracas, en Sudamérica... Desde allí seguiremos trabajando. ¡El hombre debe luchar por lo bueno y lo grande! Dentro de pocas horas, habremos doblado el Cabo Finisterre. Recogeré plantas y fósiles y realizaré observaciones astronómicas con los mejores instrumentos. Sin embargo, no es éste el principal objeto de mi viaje. Trataré de averiguar cómo actúan las fuerzas de la naturaleza unas sobre otras, y de qué manera influye el ambiente geográfico en las plantas y los animales. Resumiendo, lo que quiero es hacer observaciones acerca de la armonía en la naturaleza.

América lo conquista por entero. Las páginas de sus relatos de viaje y más aún las cartas que escribe sin preocupaciones exclusivamente científicas están llenas de emoción, de arrobamiento, de sorpresas ante el cotidiano descubrimiento de una naturaleza casi virgen que le ofrece todos sus secretos. Aunque no faltan en los escritores que se ocupan de América en la época de la Conquista y en los días coloniales frases de admiración y elogios encendidos de estos que algún cronista llamara «tesoros maravillosos de las Indias», corresponde a Humboldt el haber visto a América con ese sentimiento de la naturaleza que el mismo descubriera en las obras de Rousseau, de Bernardin de Saint-Pierre y de Chateaubriand, y que es uno de los más preciosos legados espirituales del siglo XVIII.

Sus autores preferidos lo acompañaron en sus excursiones por las incógnitas regiones de las selvas amazónicas que contempló no sólo como naturalista y como científico, sino como artista y como poeta. En ese libro excepcional que es el *Cosmos* escribe refiriéndose a *Pablo y Virginia*:

Lo he releído durante largos años con mi compañero y amigo M. de Bonpland. Que se me perdone este recuerdo de impresiones tan personales. Allá, mientras el sol del mediodía brillaba en todo su esplendor, o que en tiempo de lluvias, sobre las orillas del Orinoco, el relámpago en su estruendo, iluminaba la selva, estábamos impregnados los dos de la admirable verdad con la cual se representa, en tan pocas páginas, la poderosa naturaleza de los trópicos, en todos sus rasgos originales. El mismo cuidado en los detalles, sin que se perjudique jamás la impresión de conjunto, sin que jamás la libre imaginación del poeta

se fatigüe de animar la materia con que trabaja, caracteriza al autor de *Atala*, de *René*, de los *Mártires* y de los *Viajes en Grecia y Palestina*.

Ha sido este un aspecto poco divulgado, y sin duda uno de los más originales y trascendentes, de la inmensa labor creadora de Humboldt. Es evidente que su aporte a todas las ciencias naturales lo hacen acreedor a la gratitud de la posteridad. La antropología, la astronomía, la botánica, la geografía, la geología, la geofísica, la meteorología, la oceanografía, la fisiología y la zoología le deben contribuciones fundamentales, y la ciencia americana encuentra en él uno de sus más sagaces y consagrados cultores. Pero el hallazgo de los valores puramente espirituales que encontró en la naturaleza americana, el descubrimiento de una fuerza estética latente y aprovechable en la literatura y las bellas artes, es un don invaluable, un regalo espléndido por su propia virtud creadora, por su poder renovador, por su eco fecundo y perdurable.

Alexander von Humboldt es el primero que dice con toda claridad, con convicción profunda y como fruto de una honda experiencia personal que América es no sólo tierra rica, «tierra buena» —como la cantó don Juan de Castellanos—, tierra de humanidad, sino que es también en su múltiple fecundidad telúrica, tierra de belleza. Es un elemento nuevo, inesperado, grávido de substancia espiritual, el que descubre en un mundo hasta entonces considerado como primitivo, bastardo, inmaduro y miserable. Y no es una vana utopía, como la del «buen salvaje», ni un sueño

idealizado como la república platónica del Guaraní, sino la comprobación de un hecho protuberante, visible y elocuente: la propia naturaleza americana en su simplicidad y en su grandeza.

Humboldt venía preparado para el maravilloso hallazgo. Toda su educación, su herencia intelectual, el medio en que transcurrió su adolescencia, sus lecturas, sus estudios lo condujeron a ser el más inteligente espectador del drama cósmico que se desarrollaba en el escenario americano.

Pocos días habían transcurrido desde su llegada a playas venezolanas cuando escribía a su hermano Wilhelm desde Cumaná:

¡Y qué árboles! Cocoteros de 50 a 60 pies de alto, la *Poinciana pulcherrima*, con macetas de flores de un magnífico rojo vivo, de un pie de alto; bananeros y una masa de árboles con hojas monstruosas y flores olorosas tamañas como una mano, de los que nada sabemos. Solamente recordaré que este país es tan desconocido, que un nuevo género que Mutis (véase Cavanilles, Icones, tomo IV) publicó hace solamente dos años, es un árbol de ancha copa de 60 pies de alto. ¡Cuán contentos estábamos de haber encontrado desde ayer esta magnífica planta cuyos estambres eran largos de una pulgada! ¡Cuán numerosas son también las plantas más pequeñas no observadas todavía! ¡Y qué colores poseen los pájaros, los peces y aun los cangrejos, de un color azul celeste y amarillo! Hasta este momento discurrimos como enloquecidos: en los tres primeros días no hemos podido determinar nada, pues desechamos siempre un objeto para apoderarnos de otro. Bonpland asegura que perderá la cabeza si no cesan pronto las maravillas. Pero lo

que es más hermoso que esas maravillas tomadas en particular, es la impresión que produce el conjunto de esta naturaleza vegetal, poderosa, exuberante, y sin embargo tan apacible, tan dócil, tan serena. Comprendo que sería aquí muy dichoso, y que estas impresiones me alegrarán todavía a menudo en lo sucesivo.

Es la primera explosión de su sentimiento ante la naturaleza en la que se mezclan el científico y el esteta, que resumirá en estas líneas de una carta al barón Forell:

Qué país, Dios mío, posee el Rey Católico, qué porte majestuoso en las plantas, qué aves, qué cimas cubiertas de nieve,

y más tarde a su hermano Wilhelm:

No me canso de repetirte cuán feliz me encuentro en esta parte del mundo, a cuyo clima me he habituado de tal modo que me parece no haber nunca habitado en Europa... La naturaleza es rica, variada, inmensa y majestuosa más allá de lo que es posible decir.

América despierta en él ese nuevo poder de captación, puramente estética, que encontrará no sólo en las obras literarias sino en el primer escritor «americano», Cristóbal Colón, cuyo *Diario de navegación* leía a sus contertulios en los salones de París. Y de allí nace aquel capítulo excepcional del *Cosmos*, «Influencias de la pintura del paisaje sobre el estudio de la naturaleza», que constituye su credo estético y es la traducción culta y atemperada de sus propias experiencias emocionales vividas en el corazón de América.

En la introducción al primer volumen de ese libro magistral, su autor señaló los objetivos que se proponía, entre los cuales encontramos el siguiente:

La acción de la naturaleza sobre la imaginación y la emoción como un incentivo para los estudios naturales a través de medios como las descripciones de viajes, la poesía, la pintura de paisajes y la exhibición de grupos en contraste con plantas exóticas.

En el desarrollo de estas ideas Humboldt expone su teoría de las mutuas relaciones entre naturaleza y arte, que si hoy puede considerarse como un patrimonio común poderosamente arraigado en la conciencia del hombre culto y aun en las clases populares, en su tiempo era un pensamiento nebuloso, una tesis cuando menos discutible y ajena en todo caso a la mentalidad media de la época. Es este uno de los fenómenos más extraordinarios en el proceso de las ideas estéticas. El arte «culto», es decir, el de los pueblos históricos, vivió durante veinte siglos al margen de su propio universo, como una planta artificial desligada de las raíces terrestres. El arte prehistórico, por el contrario, en su fuente mítica y mágica, fue una versión, aunque no siempre directa y a veces tremendamente compleja y desviada, vigorosa y auténtica de las fuerzas naturales. Y a la naturaleza regresa el arte en los finales del siglo XVIII como un reencuentro fecundo con ciertas bases elementales y primarias, entre las cuales predomina el propio universo visible. En nuestros días el hombre, el artista comienza a alejarse nuevamente de lo natural y a buscar expresiones

inéditas que respondan a sus necesidades y reconstruyan su roto equilibrio interior.

En ninguna parte como en América, a pesar de su universalidad, pudo Humboldt descubrir ese poder creador de la naturaleza. Es una fuerza que puede canalizarse y convertirse en elemento plástico o literario, pero por su virtud propia, por sus esenciales valores, sin necesidad de recurrir a la anécdota, a lo circunstancial y transitorio. Es más, para Humboldt las artes en muchas de sus manifestaciones podrían servir como vehículos de interpretación y de divulgación de los elementos naturales. Así escribe: «La pintura de paisaje es no menos que una descripción fresca y animada, propia a difundir el estudio de la naturaleza». Anota el hecho de que en la antigüedad ni la pintura de paisaje ni la poesía descriptiva fueron sujetos independientes y estaban consideradas como simples accesorios. «Subordinada a otros fines —agrega— la pintura de paisaje no ha sido por largo tiempo sino un fondo sobre el cual se destacaban las composiciones históricas, o un ornamento accidental en las pinturas murales». Traza una historia de la pintura y especialmente de la significación que en ella tuvo el paisaje, desde las épocas clásicas hasta los tiempos modernos. Recuerda a Ludius, pintor de la era de Augusto, que puso de moda las pinturas murales; pasa luego al arte de mosaico y a la iluminación de manuscritos miniados en que tanta importancia se dio al paisaje. Con entusiasmo se refiere a los hermanos Hubert y Jan van Eyck en cuyas obras se descubre por primera vez el estudio minucioso del paisaje. Cita a los grandes maestros

italianos del Renacimiento, a Antonello de Mesina, discípulo de Van Eyck, y a los venecianos, deteniéndose en Tiziano cuyo sentimiento vivo de la naturaleza exalta justamente. Llega así al siglo XVIII, en que nace propiamente la pintura de paisaje gracias a una comprensión más elevada de la naturaleza y es ese siglo el que reúne a «Claudio de Lorena, el pintor de los efectos de luz y de las lejanías vaporosas; Ruysdael, con sus selvas sombrías y sus amenazantes nubarrones; Gaspar y Nicolas Poussin, que han dado a los árboles un carácter más imponente y orgulloso; Everdingen, Hobbema y Cuyp, cuyos paisajes parecen ser la naturaleza misma».

Humboldt es el primero en señalar de una manera precisa la influencia de los viajes en la evolución de las ideas y la presencia fecundante del exotismo en la vida artística europea. Toda esa serie de conceptos que en nuestros días han analizado con erudición y sagacidad escritores como Daniel Mornet, Geoffroy Atkinson y Gilbert Chinard, entre otros, encuentran su base conceptual en el autor del *Cosmos*. A él corresponde el mérito de su hallazgo y nada hay más admirable que el descubrimiento de ideas originales que con el tiempo se convierten en patrimonio común y van a enriquecer el caudal de las nociones adquiridas. Oigamos las propias palabras del sabio:

Para que la representación de las formas individuales de la naturaleza, en lo que toca la parte del arte que nos interesa, pudiese adquirir más variedad y precisión, era preciso que el círculo de conocimientos geográficos se agrandara, que los viajes a remotas regiones fuesen más

fáciles, que la sensibilidad se ejercitara en captar las bellezas diversas de los vegetales y los caracteres comunes que los agrupan en familias naturales. Los descubrimientos de Colón, de Vasco de Gama y de Álvarez Cabral en el centro de América, en el Asia Meridional y en el Brasil, la extensión dada al comercio de las especias y de sustancias medicinales que hacían con los indios los españoles, los portugueses, los italianos y los holandeses, el establecimiento de jardines botánicos fundados en Pisa, en Padua y en Bolonia, todas esas causas reunidas familiarizaron a los pintores con las formas maravillosas de un gran número de producciones exóticas y les dieron una idea del mundo tropical.

Pero no se trata, como pudiera pensarse a primera vista y por la lectura superficial de algunas páginas, que Humboldt considera a la pintura como un auxiliar solamente en el estudio de la naturaleza. Para él América es en sí misma un motivo plástico de valor excepcional que constituye para el artista un vigoroso estimulante y un campo inexplorado de belleza auténtica y sorprendente. Sus palabras son el reflejo elocuente de su propia emoción ante el Nuevo Mundo:

Sólo quien haya recorrido las selvas vírgenes enteradas en la hoya comprendida entre el Orinoco y el río Amazonas, puede comprender qué campo sin límites se abre a la pintura del paisaje, en los trópicos... y cómo las obras admirables realizadas hasta hoy no podrán compararse a los tesoros que la naturaleza reserva a quienes sepan aprovecharlos... Creemos que la pintura de paisaje debe alcanzar un día un brillo hasta ahora desconocido, cuando artistas de genio atraviesen más a menudo los

límites estrechos del Mediterráneo y penetren lejos de sus costas, cuando les sea posible abarcar la inmensa variedad de la naturaleza, en los húmedos valles de los trópicos, con la ingenua frescura de un alma pura y joven.

Hace Humboldt una observación de singular significado político y sociológico, aún no expresada en su tiempo y que hoy constituye una idea fundamental en el análisis de la cultura: la relación entre arte y libertad. Quizá por primera vez se descubre la íntima vinculación existente entre la libre creación y la perdurable obra de arte. En nuestro tiempo, en que el totalitarismo, ya sea de derecha o de izquierda, busca la aniquilación de la personalidad humana, de la individualidad creadora, como lógica consecuencia de la destrucción de las libertades y de la esclavización del hombre al servicio del Estado, el problema de arte y libertad ha aparecido en toda su dramática complejidad. Humboldt en su experiencia americana vislumbró ese peligro y relacionó con toda agudeza el desenvolvimiento artístico a la emancipación política. Considera que la independencia de las posesiones españolas y portuguesas de América hará más fácil la descripción de la naturaleza y los progresos de la meteorología y dará a la pintura de paisaje un carácter más elevado y un mayor desarrollo:

Existen en América del Sur ciudades populosas que se elevan a más de 13.000 pies sobre el nivel del mar. De esas alturas descubre la vista todas las variedades vegetales debidas a la diversidad de climas. ¿Qué no podemos esperar de los esfuerzos del arte aplicado a la naturaleza cuando una vez terminadas las discordias, después del

establecimiento de instituciones libres, el sentimiento del arte se despierte al fin en estas altas regiones?

Ya en un campo esencialmente estético, Humboldt puede ser considerado como uno de los expositores de ciertas tesis que serían columna vertebral del movimiento impresionista: la observación directa de la naturaleza, la pintura a *plein air*, la compenetración del artista con el paisaje, tal como es, como lo percibe el ojo en un momento determinado de luz, no como cree que es. Las indicaciones que hace en el *Cosmos* parece que hubieran sido escritas en la época de Manet, de Monet, de Corot, de los pintores de Barbizon. Y lo fueron en aquellos días en que todavía dominaban las sombras de Ingres, de David, de los neoclásicos y sus epígonos.

Pero escuchemos sus propias palabras. Después de decir que la expresión de todo lo que se refiere a la belleza de las formas humanas ha recibido acabada perfección en los países más vecinos del norte, en el clima templado de Grecia e Italia, agrega:

La pintura de paisaje no es, tampoco, puramente imitativa; pero tiene un fundamento más material, hay en ella algo de más terrenal. Exige de los sentidos una variedad infinita de observaciones inmediatas, observaciones que el espíritu debe asimilar, para fecundarlas por su potencia y traducirlas para los sentidos, bajo la forma de una obra de arte. El gran estilo de la pintura de paisaje es el fruto de una contemplación profunda de la naturaleza y de la transformación que se opera en el interior del pensamiento.

Después de exponer esta tesis general incontrovertible y para su tiempo completamente revolucionaria, que le ha inspirado la contemplación de la vida americana, concreta más aún su pensamiento:

Hacer bosquejos frente a las escenas de la naturaleza es el único medio, al regresar de un viaje, de recordar el carácter de las regiones lejanas en los paisajes terminados... Los esfuerzos del artista serán más felices si sobre los lugares mismos, llenos aún de emoción, ha ejecutado gran número de estudios parciales, si ha dibujado o pintado al aire libre las copas de los árboles, las ramas frondosas cargadas de frutas y flores, los troncos caídos cubiertos de musgo o de orquídeas, las rocas, un acantilado, un aspecto de la selva. Llevando así la imagen exacta de las cosas, el pintor, de regreso a su patria, podrá prescindir de recurrir al triste medio de plantas conservadas en los invernaderos y de figuras reproducidas en textos de botánica.

Y como resumen de su credo estético escribe Humboldt:

En la pintura de paisaje, como en toda otra rama del arte, debe distinguirse el elemento limitado por la percepción sensible y la cosecha sin límites que fecundan una sensibilidad profunda y una potente imaginación. Gracias a esta fuerza creadora, la pintura de paisaje ha alcanzado un carácter que hace de ella una especie de poesía de la naturaleza.

No fueron sólo teoría las ideas estéticas expuestas en el *Cosmos*. Humboldt fue ante todo un gran realizador. Cada

una de sus opiniones estaba sólidamente fundamentada en observaciones personales y era, a su vez, fuente de nuevas y fecundas experiencias. Su tarea en el campo del arte se traduce en una triple actividad: su propia obra personal, su magisterio en el grupo de colaboradores inmediatos, su huella en grupo de artistas que vinieron a América en busca de ese nuevo Dorado de belleza que el sabio descubriera y que no era irreal, legendario y huidizo como el que movió la codicia de los conquistadores del siglo XVI.

No se limitó Humboldt a la elaboración y al enunciado de sus tesis sobre América como fuente de belleza artística. Buscó las huellas que el Nuevo Mundo había dejado en la pintura europea, y, aunque se trata sólo de una breve reminiscencia, rescató del olvido a dos artistas que dejaron en sus telas la primera visión plástica directa de la naturaleza y las gentes americanas. Fueron ellos Franz Post y Albert van der Eeckhout, quienes acompañaron en su viaje al Brasil al príncipe Juan Mauricio de Nassau y pintaron escenas tropicales, tipos indígenas y mestizos, frutos y paisajes.

No era ciertamente la primera vez que América había guiado lápices y pinceles en manos europeas. Grabados de comienzos del siglo XVI divulgaron algunos aspectos de las tierras nuevamente descubiertas, y al finalizar esa centuria aparecieron los *Grandes viajes* del flamenco Theodor de Bry y de sus hijos, cuyas ilustraciones son la interpretación plástica más prestigiosa, aunque más convencional, de la figura física y las costumbres de los indios americanos. Son la traducción gráfica de la idea del «buen salvaje» que

comenzaba a desarrollarse entonces a través de las versiones de una América utópica, inspiradora de Tomás Moro y de las que son responsables los cronistas desde Colón y Vesputio hasta el Inca Garcilaso de la Vega y don Juan de Palafox y Mendoza. El indio hermoso, de armoniosas proporciones, ágil y esbelto, cuyo cuerpo recuerda la estatuaria clásica, y adornado, además, de nobles virtudes espirituales, se perpetúa en las *Cartas edificantes y curiosas* de los padres jesuitas, en la obra del padre Lafitau, en la literatura «americanista» francesa del siglo XVIII y en los grabados de Bernard Picard y de Moreau el Joven, ilustrador de Rousseau, de Marmontel y Raynal.

Acatando sus propios preceptos el barón de Humboldt trazó rápidos bosquejos de todos aquellos sitios, paisajes, objetos, que tuvieran algún valor plástico y que contribuyeran a dar una idea exacta de la naturaleza de las regiones visitadas. Esos bocetos fueron utilizados por pintores y grabadores a quienes se debe la parte artística de los viajes del sabio. La tierra misma en su atormentada estructura, los ríos y las montañas, los puertos y las poblaciones mediterráneas, las curiosidades naturales, las huellas de las civilizaciones precolombinas, un conjunto admirable de la vida americana aparece en las láminas del *Atlas géographique et physique des régions équinoxiales du Nouveau Continent* que viene a reemplazar la ingenua imagen artificial que quedaba como herencia plástica del viejo Theodor de Bry. Las figuras del *Atlas* fueron aprovechadas para ilustrar otras obras del sabio, igualmente inspiradas, como los *Cuadros de la naturaleza* y las *Vistas*

de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América, y en esta forma Europa conoció una América real, auténtica, pero por ello no menos opulenta y seductora.

Colaboradores de Humboldt en esta parte de su obra, quienes recibieron del sabio la prístina emoción directa de sus experiencias americanas, fueron un grupo selecto de artistas europeos. Figuran entre ellos: José Antonio Koch (1768-1839), natural del Tirol, hizo sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Stuttgart patrocinado por el barón de Umgelder, y después de recorrer a Francia y Suiza se estableció en Roma y vivió en Múnich, Dresde y Viena durante la época de la dominación napoleónica. Interpretó la *Divina comedia* en los frescos de la Villa Massimi y fue autor de una obra *Moderne Kunstchronik*. Pierre Antoine Marchais (1763-1859), quien vivió en París y se distinguió en las naturalezas muertas. Jean Thomas Thibaut (1757-1826), arquitecto, dibujante y paisajista. Obtuvo el Gran Premio de Roma y fue luego nombrado arquitecto del Palacio de Neuilly, de la Malmaison, del Palacio del Elysée. Restauró el Palacio Real de La Haya y el Ayuntamiento de Ámsterdam. Kaspar David Friedrich (1774-1840), grabador y pintor, hizo estudios en Copenhague y fue profesor de la Academia de Dresde, espíritu romántico que supo «encontrar la tragedia del paisaje». Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), pintor y arquitecto de renombre, autor de los dibujos para el vestíbulo del Museo Británico. Christian Gottlieb Schick (1776-1812), pintor de historia y excelente retratista, uno de los fundadores de la escuela alemana moderna. Karl

Blechen (1798-1840), pintor, litógrafo y grabador, discípulo del paisajista Lutke, a quien reemplazó en la Academia de Berlín. Charles Gustave Carus (1780-1869), médico notable que tuvo brillantes éxitos como pintor y escribió la obra *Briefe über Landschaftsmalerei* —cartas sobre la pintura de paisajes—. Los grabadores Duttenhofer, Bouquet y Guillermo Federico Gmelin, cuyos buriles gozaron de fervorosa acogida. Este último fue pintor y aficionado a las ciencias y a la mecánica e inventó ingeniosas máquinas para el uso de los grabadores.

Si estos artistas recibieron el influjo de Humboldt, frecuentaron su compañía, escucharon sus relatos, completaron sus bocetos o grabaron sus paisajes, otros vinieron a América y realizaron plenamente las enseñanzas del maestro, captando la naturaleza en toda su variedad, vinculándose en esta forma, de manera perdurable, a un arte nuevo que era precisamente el que Humboldt había descubierto en el Nuevo Mundo.

Uno de los primeros en acudir a esa cita americana fue el alemán Johann Moritz Rugendas (1802-1858) que puede considerarse como uno de los creadores del género costumbrista. Seducido por lo pintoresco de tipos, trajes, actitudes y maneras los llevó a sus pinturas y dibujos a través de largos viajes por el Continente, trabajando activamente en Lima, Santiago de Chile, Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro y las costas de Venezuela. Supo captar con gracia y con cierta ingenua poesía el mundo abigarrado de criollos, mulatos, negros e indios. Fue sensible a la arquitectura y al paisaje urbano y sobre todo a la indumentaria y

al color local de la vida ciudadana. Pero hasta él no habían llegado todavía plenamente las voces de Humboldt que pedían una más entrañable compenetración con la naturaleza. Rugendas se asomó apenas a la corteza del mundo americano, pero ignoró su alma vegetal, sus elementos esenciales que fueron los que conmovieron tan profundamente al autor del *Cosmos*.

Esa más íntima comunión la buscó Eduard Hildebrandt (1818-1868), quien estudia en Berlín en el taller de Krause, viaja luego por Escandinavia y Gran Bretaña y se establece en París. En 1843, estimulado por el barón de Humboldt, parte para el Brasil con una beca de Federico Guillermo IV y produce un gran número de acuarelas y dibujos que se conservan en el Gabinete de Estampas de la Galería Nacional de Berlín. En 1847, de regreso ya en Europa, emprende un nuevo viaje que lo conduce a Italia, Grecia, Palestina, Turquía y Egipto. Después de una excursión al Lejano Oriente y de darle la vuelta al mundo, publica su *Reise um die Erde* que ha divulgado en sus numerosas ilustraciones buena parte de su obra artística.

Favorecido también por la recomendación de Humboldt fue el paisajista alemán Ferdinand Bellermann (1814-1889), formado en las academias de bellas artes de Weimar y en la Real Academia de Berlín, quien recorrió el territorio venezolano entre los años de 1842 y 1846 dejando un conjunto artístico y documental de la más alta calidad, compuesto de 256 diferentes motivos, que constituyen la más inspirada visión de Venezuela en el siglo XIX. La Galería Nacional de Berlín conserva estos óleos y dibujos

en que aparece la naturaleza tropical inspiradamente vertida en líneas y colores, con fidelidad y poesía dignas de las enseñanzas del maestro a cuyos buenos oficios ante Federico Guillermo IV, debió Bellermann su viaje a América. La parte botánica de esta admirable obra artística fue publicada por el naturalista Hermann Karsten como ilustración de su obra *Landschafts-und Vegetations-bilder aus den Tropen Südamerikas* (*Paisajes y cuadros de las vegetaciones tropicales de la América del Sur*), Berlín, 1894.

Un nuevo discípulo espiritual de Humboldt pisa tierras venezolanas en 1866. Es Anton Goering (1836-1905), taxidermista, ornitólogo y por sobre todo pintor y paisajista de relevantes dotes. En su juventud realiza un primer viaje a América con el naturalista Hermann Burmeister y recorre los países del sur. De regreso a Alemania adelanta estudios de pintura en Leipzig y en Londres y con un encargo del Museo Británico se dirige a Venezuela. Recorre el territorio nacional en muy diversas direcciones. Combina sus investigaciones científicas con la captación plástica de la naturaleza tropical. En los ocho años que permanece en el país realiza una labor doblemente laudable por su valor científico y su significado artístico. De él ha escrito su biógrafo Eduardo Röhl:

Gustaba internarse en las altas y solitarias selvas, y escogiendo un apacible rincón acorde con sus sentimientos artísticos, construía un rústico albergue cobijado de palmas y lianas, y a manera de un anacoreta sentimental se extasiaba ante la magnificencia de la naturaleza. En su retiro ideal pasaba temporadas contemplando los

variados efectos que las horas del día o de la noche imprimen en el colorido del pintoresco escenario. Filósofo del bosque, sabía interpretar los momentos del silencio de la montaña, atrayente y cautivadora, y el despertar de su recóndito éxtasis ante el canto de las aves y la armonía del viento que hace soñar en todas sus modulaciones la flora del bosque.

En 1892-93 publica Goering en Leipzig el relato de sus viajes con el título de *Von tropischen Tiefflande zum ewigen Schnee. Eine malesriche Schilderung des schönsten Tropelandes Venezuela (Desde las bajas tierras tropicales hasta las nieves perpetuas. Descripción pintoresca de Venezuela, el más bello país de los trópicos)*.

El menos conocido, pero sin duda el más original y más vigoroso entre estos discípulos del barón de Humboldt, fue Albert Berg. En ninguno como en él florecieron las enseñanzas del maestro sobre lo que significa en su esencia el paisaje tropical. Tuvo un ámbito de prodigiosa riqueza plástica, cual fue el valle del río Magdalena, en Colombia. Su obra es breve en número, pero eminente en calidad y representa una de las más hermosas interpretaciones de la selva tropical. No es el pintor naturalista simplemente, ni el observador objetivo de una flora fascinante y un poco misteriosa. Es su traductor plástico, que contempla el paisaje desde dentro, como un fenómeno telúrico superior al hombre mismo, como un ambiente, como una atmósfera de estructura vegetal sólo comprensible en su maravilloso conjunto.

Albert Berg nació en Berlín en 1825 y murió cerca de Hallstadt en 1884. Viajó extensamente por América y

Asia y en sus últimos años fue director del Museo de Bellas Artes de Breslau, donde se conservan algunas de sus obras. En 1848 recorrió parte del territorio colombiano y efectuó la navegación por el Magdalena, de la que quedaron trece cuadros que, grabados por él mismo, fueron publicados en un libro, hoy rarísimo, *Études Physiologiques sur la Végétation de l'Amérique Tropicale; recueillies dans les forêts vierges sur le fleuve Magdalena et dans les Andes de la Nouvelle-Grenade* (Londres, 1954).

Entre todas las deudas que América tiene contraídas con el barón Humboldt, ninguna quizá como esta de haber hecho el hallazgo de los valores estéticos de su naturaleza, de haber cantado su paisaje y de haber atraído hacia nuestras tierras la atención de artistas cuya noble tarea creadora se ha transformado en un perdurable mensaje de belleza.

▪ LAS ARTES POPULARES EN COLOMBIA

APARTE DE LAS MANIFESTACIONES del «arte culto» o de las «bellas artes», se han producido en Colombia desde los días coloniales objetos diversos de arte popular en los que el pueblo traduce en forma ingenua, directa y elemental, su propia concepción de la belleza; quizá la dicente expresión de nuestros campesinos, quienes al preguntárseles para qué sirve una cosa se limitan a responder «pa' bonito», traduzca y resuma mejor que ninguna otra definición el sentido profundo de las creaciones populares.

Una nota de alegría, de encanto, de gracia, acompaña los más modestos utensilios, los muebles, los instrumentos de trabajo, los juguetes con que el pueblo adorna y enriquece su hogar. Las artes populares como la música folklórica y muy especialmente las coplas y cantares son la manifestación más natural y espontánea de los pueblos que sienten la necesidad de expresarse musical, poética y plásticamente. Así lo dice el coplero boyacense:

Las cánticas que yo canto
ninguno me las enseña
porque yo me las aprendo
cuando me mandan por leña.

Y aludiendo a su valor sentimental, que tan hondamente impregna, el cancionero agrega:

Las cánticas que yo canto
me salen del corazón;
por eso si cantu y lloro,
cantu y lloro con razón.

Esta encantadora espontaneidad, esa creación natural, primaria y candorosa, es la condición esencial del arte popular. De este ha escrito con razón Herbert Read que no es «una imitación de las clases más cultas; es decir, no es un reflejo del arte de gentes sofisticadas, y menos aún es el arte que surge de una morbosa inclinación a la sencillez y a la vida simple. Para ser precisos, el término debe limitarse a objetos hechos por pueblos incultos, de acuerdo con una tradición nativa e indígena, exentos de influencias externas —al menos, ninguna influencia vertical de grados superiores sociales—; influencias laterales de otro país son posibles, aunque no probables a menudo».

El arte popular es ante todo un arte aplicado, es decir, que no entra en la clasificación de las llamadas «bellas artes»; su objeto es rodear de belleza lo cotidiano, hacer más atractivo, más expresivo, más grato lo que rodea al

hombre común, agregando a todas las cosas gracia, armonía y color. Es la etapa inicial de las artes decorativas, o mejor aún, es la decoración rústica y espontánea de los no letrados. Es esencialmente un arte funcional, está asociado siempre, o casi siempre, a la vida, y es no sólo la forma de embellecerla sino de facilitarla.

Es un arte anónimo que se va transmitiendo de generación en generación, en el que lo individual desaparece para dar lugar a lo colectivo; es la creación de los «no artistas» que, sin embargo, poseen su propia concepción plástica y la saben expresar con sus medios peculiares y no pocas veces con finura y sagacidad; de ahí ese carácter de autenticidad, que parece brotado de la tierra misma, y por tanto es sencillo y verdadero. El pueblo, como creador de arte, no siente, como el artista personal, la influencia del tiempo, el peso de la moda y de las tendencias de su época. Vive, podríamos decir, al margen de ellas, intemporalmente, asimilando las tradiciones, utilizando las supervivencias, sin preocuparse de crear «lo nuevo». Este afán de novedad, característica del autor de las llamadas «artes nobles», no existe en el artista popular, que no siente la urgencia de vivir en armonía con su propio mundo, y suele cultivar inconscientemente quizá lo pretérito y anacrónico. Predominan en el arte popular aquellos elementos que según la clasificación de Lalo se denominan anestéticos, tales como los históricos, los geográficos, los psicológicos, los sociales, más que los puramente estéticos.

Característica es, pues, la tendencia conservadora, al respeto a la tradición y a las formas arcaicas, lo que explica su lenta evolución, que en ocasiones alcanza la estereotipia.

Son moldes fijados de manera permanente que van repitiéndose a través del tiempo y aun del espacio, pero que lejos de ser monótonos y absolutamente estáticos, adquieren cierta variedad dentro de una unidad rigurosamente conservada.

Domina en el arte popular la tendencia a la abstracción, sobre todo en los elementos decorativos: líneas y colores, como en el arte no figurativo contemporáneo, tienen valores absolutos, por sí mismos, sin necesidad de ser asociados a objetos concretos.

Pero por otra parte se encuentra en él lo que podría llamarse un realismo subjetivo. Al respecto escribe Luis de Hoyos Sainz:

Se piensa muchas veces que el arte primitivo, lo mismo que el infantil, es real; efectivamente, no podemos negarle ese realismo, pero de lo que se sabe, no de lo que ve; así, en el dibujo eliminan elementos visibles que no tienen verdadero interés y, sin embargo, representan lo que saben que existe, aunque no lo vean, como los objetos en el interior de una casa o la música del que canta. También gráficamente representan el movimiento con diferentes figuras de un mismo objeto o persona. Les falta totalmente la idea de la perspectiva y del tamaño, hacen frecuentemente las personas más grandes que las cosas como las piensan, no como las ven. El arte popular, como el prehistórico, se inicia por un realismo esquemático y va desarrollándose hasta llegar a tracerías geométricas, que son ya de culturas superiores, pues son producto de una abstracción como formas esenciales, prescindiendo de las transitorias.

Pero la más impresionante condición del arte popular es su universalidad; ya se encuentre su explicación en la teoría de

las concepciones populares de Bastian, ya en la fuerza misma de los materiales empleados, que necesariamente conducen a las mismas creaciones; lo cierto es que en todos los pueblos se repiten técnicas y procedimientos, sujetos y motivos. En una exposición de exvotos celebrada en París en 1949, hemos podido apreciar, no sin sorpresa, el parecido desconcertante de los cuadros religiosos de muy diversas regiones de Francia con los que decoran los santuarios de Antioquia, Santander, Cundinamarca y Boyacá. Y lo mismo podría decirse de otras manifestaciones igualmente universales del arte popular.

Las artes populares se han distinguido tradicionalmente no sólo de las bellas artes, sino de las artes industriales y de las decorativas. Al contrario de estas últimas, no son subalternas ni accesorias, sino que tienen su personalidad y su ámbito propios. De las producciones de la industria las separa, sobre todo en nuestra época, la uniformidad y la fealdad de aquellas, que contrastan con la innegable belleza, el buen gusto y la originalidad de las creaciones populares.

Sin embargo, su significado social y su valoración estética han sido fenómenos tardíos. Sólo en 1928 se reúne en Praga el Primer Congreso Internacional de Artes Populares, que dio categoría a esta clase de manifestaciones artísticas, encareció su importancia, difundió sus más notables características y ensayó su clasificación y análisis. El Congreso estableció los siguientes grupos: 1) Arquitectura; 2) objetos de madera; 3) objetos de metal; 4) cerámica y vidrio; 5) textiles; 6) música; 7) baile.

Entre los elementos que han venido a configurar el arte popular colombiano, deben mencionarse la tradición

indígena, de orfebres, ceramistas, tejedores, estatuarios que se prolonga en los grupos residuales, en nuestros contemporáneos «primitivos», como los hemos llamado siguiendo la acertada calificación de G. P. Murdock. Viene luego la influencia española especialmente notable en la cestería, el arte de la madera y en las figuras y fauna de los pesebres navideños, tan ricas y variadas y tan fieles a la tradición.

Cada una de las regiones geográficas colombianas posee su arte popular propio, que varía según la mayor o menor personalidad regional y de acuerdo con las influencias indígenas o hispánicas que han entrado en su formación. Puede afirmarse que en general son las provincias de mayor porcentaje de sangre indígena las más ricas en manifestaciones folklóricas, como si la mezcla y el choque de las dos culturas —la aborígen y la conquistadora— hubieran sido fecundos elementos de creación.

Tradicionalmente celebrados han sido los barnices de Pasto, una de las técnicas de decoración más singulares entre todas las americanas. Al misionero franciscano fray Juan de Santa Gertrudis debemos las primeras noticias sobre estos barnices, cuyo secreto parece que está en la actualidad reservado a unas pocas familias y en trance de perderse, desapareciendo así una industria popular y muy valiosa. En el tomo primero de su curiosa obra *Maravillas de la naturaleza*, nos relata fray Juan sus impresiones sobre el famoso barniz:

Vi también en casa del cura un aparador que tenía como vajilla de plata, y entre ella tenía también mucha

loza, que me pareció china, muy primorosa. Y admirando que en tal paraje estuviesen alhajas tan preciosas, díjeles: Padre cura, más valdrá aquella loza de china en este paraje, que aquella de plata; porque a más de ser por sí muy preciosa, la conducción de una cosa tan frágil ha de ser muy costosa. Él se echó a reír, y después me dijo: No es el primero que se ha engañado, Vuestra Paternidad. Aquella no es loza de china; es de madera y está barnizada con un barniz que le da este lustre. De allí adonde van ahora Vuestras Paternidades lo sacan los indios, que es la pepita de una fruta que hay en estos montes, y los indios de Pasto lo componen y con ello barnizan la loza de madera con tal primor, que imitan al vivo la loza de china. Abrió el aparador, y hasta que no lo tuve en las manos estuve creyendo que era china. Mas al tomarlo, con el peso, conoció que era madera barnizada, porque hasta cocos, pilches y cucharas tenía del mismo modo. Y este embarnizado, por más que lo usen y refrieguen para limpiarlo, jamás se envejece ni pierde el lustre. Los encharolados que hacen en España algo le parece; mas aquello es más lustroso. En adelante diré el puesto en donde hay dicho barniz, y en llegando a Pasto diré el modo como lo van los indios beneficiando.

En el tercer volumen suministra la explicación ofrecida, así:

«En este tiempo que me detuve en Pasto vinieron un día de Sibundoy unos indios y yo los encontré en la plaza. Ellos me conocieron y me vinieron a hablar. Yo les pregunté a qué habían venido y ellos me respondieron que habían traído espingo y barniz de Condagua. Yo les dije que quería ver el barniz, y ellos me dijeron que ya lo habían

vendido. Con esto fui con ellos a la casa de los indios que con ello labran aquella loza de madera que anoto en el tomo primero, capítulo 6.º, y en donde prometí explicar este punto en llegando a la ciudad de Pasto. Es, pues, este barniz la almendra de una fruta que dan unos árboles que hay en toda aquella serranía del río llamado Condagua. Es esta pepita un poco más gruesa que una almendra. Su color natural es entre amarillo y verde muy amortiguado. Estas pepitas son viscosas, y para beneficiarlas las mastican como quien se pusiera a mascar cera blanda. De estas mascadas las juntan y hacen unas pelotas medianas. Estas las tiñen del color que quieren.

«Mandan, pues, estos hombres a labrar a los carpinteros varias piezas de cedro, platos, platones, fuentes, vasos, cucharas, pozuelos, cocos, vasos comunes, etcétera. La pieza la dibujan a cincel, y lo que quieren que salga dorado o plateado se lo ponen. Ya aparejada la pieza, toman una pelotita de este barniz, y aplastándola, la cantean a cuatro cantos, y al calor del fuego tiran de los cantos entre dos, y se va el barniz dejándose estirar y adelgazar, hasta hacerse del canto más delgado que un papel. Calientan entonces la pieza y la abrigan con este barniz, y al instante queda pegado. Sácanle de pronto el dibujo que tiene, y después se lo ponen de barniz del color que quieren, y asimismo descubren lo plateado o dorado. Pero con la advertencia que la pieza que labran no se llegue a enfriar, porque al enfriarse, el barniz, que una vez se pegó ya no hay remedio de quitarlo, y por esto tienen allí siempre la candela los que labran, y de rato en rato calientan la pieza, y queda tan

lustrosa como la loza de china, y china parece al que no lo sabe. Yo mandé labrar para mi uso varias piezas, y cuando volví a entrar a la misión me las llevé, y aun cuando me subí para Lima, para venirme para España, traía algunas, pero en el camino unas repartí y otras me las hurtaron, y sólo me ha quedado mi cajeta, que también mandé embarnizar».

El naturalista francés J. B. Boussingault señaló las propiedades físicas del barniz y su composición química: se trata de una resina de origen vegetal, tratada en forma que adquiere una gran elasticidad; se somete a un proceso de coloración y luego se extiende en delgadísimas capas sobre la madera, que queda así decorada en forma tan durable como atractiva.

La cerámica es la más extendida de las artes populares, y en ella perduran las formas tradicionales de los aborígenes; en muchos lugares los procedimientos de modelado, cocción y decoración han permanecido inmutables durante siglos. Una de las más célebres por su finura, acabado y perfección en la manufactura es la cerámica de La Chamba (Tolima), conocida también con el nombre de loza de Natá, que produce vajillas del mejor gusto; se trata, sin embargo, de una industria bastante elaborada, en la que son ya apenas visibles los elementos primitivos.

Más popular es la famosa cerámica de Ráquira (Boyacá), conocida por los «caballitos» y figurillas de barro, ingenuas y graciosas, que pueblan los pesebres y los árboles de Navidad; al lado de la industria utilitaria, de ollas, tinajas, múcuras y chorotes que forman el ajuar del campesino boyacense,

los alfareros de Ráquira se entretienen en la elaboración de estos juguetes, en donde ponen toda su gracia y todo su arte; personajes del pueblo, adolescentes y viejos, caballos, perros, gatos y bueyes, son figurados en el barro dócil con un humor y un donaire sorprendentes. Germán Arciniegas, que ha escrito una bella página sobre los caballitos de barro, dice:

En Ráquira no hubo sino el hombre y el barro. Si recorréis hoy día los caminos que unen al pueblo con los mercados vecinos, veréis el desfile de indios que llevan a la espalda montañas de ollas, para distribuir las por todas las poblaciones de Boyacá y Cundinamarca. Y a la vera del camino, casuchas insignificantes que invariablemente van aparejadas del horno de adobes en donde se están cociendo las vasijas del alfarero. Tan pobres son ahora los pueblos, como lo fueron antes de la Conquista, y las gentes apenas si se han tornado menos felices, recónditas y calladas bajo el peso de los amos que les trajeron la servidumbre, el diezmo, el servicio personal, los tributos, en una palabra: la civilización. El alfarero ya no se detiene en el trabajo de ornamentación que usó antaño cuando decoraba las vasijas bajo la era de los zaques. Se limita a redondear el vientre de las ollas, a dejar bien firmes las asas, a proporcionar un artículo barato que sirva a los rudimentarios menesteres de sus semejantes. Pero, a pesar de todo, el alfarero ama su barro, su tierra, y cuando encuentra una veta blanca, la reserva para moldear en ella la imagen de sus ocios, los diminutos cacharros para la casa de muñecas. Las mujeres y los niños, y hasta los indios viejos, arriman a la hornada sus juguetes.

En muchas otras regiones del país —Popayán, Bello, etcétera— se trabaja el barro y se producen magníficos ejemplares de cerámica popular como las alcancías en forma de animales que se encuentran en los mercados y una gran variedad de figuritas, muchas de las cuales recuerdan la abigarrada población pesebrista española.

Como caso singular de supervivencia de técnicas aborígenes merece recordarse la cerámica de Malambo (Atlántico), en que la habilidad manual sustituyó airoosamente los procedimientos mecánicos. En esta aldea, situada en la margen izquierda del Bajo Magdalena, se ha trabajado con elementos absolutamente primitivos, pues el instrumento esencial es la mano de las alfareras que se ayudan con cucharas de calabazo o totumo y con tiestos de las vasijas rotas: un tiesto viene a llenar el papel del torno del alfarero, y todo el proceso de elaboración desde la preparación de la arcilla hasta la cocción, que por otra parte es actividad exclusivamente femenina, se amolda a las fórmulas tradicionales, que encuentran sus orígenes en los primitivos pobladores de aquellas regiones.

La metalurgia aborígen, que tan alto grado alcanzó entre chibchas, quimbayas y zenúes, ha perdurado en algunas poblaciones colombianas, aunque es de notar en ella la influencia de los plateros españoles, que tanto brillo dieron a esta industria en la época colonial. La platería bogotana, que participa a la vez del arte popular, ya que es actividad del pueblo y de la industria artística por su propio carácter y magnitud, merece parangonarse con la mexicana o la peruano-boliviana por su riqueza ornamental

y su perfección técnica. Más cerca del arte popular propiamente dicho se encuentran los trabajos de oro de El Espinal (Tolima) y la elaboración de ornamentos en plata de los indios de Guambía (Cauca), cuyos pendientes y «cruceiros» son un alarde de buen gusto, en el que puede observarse la fusión de los elementos hispano-indígenas.

La cestería, en la que la tradición española es visible, tiene manifestaciones en muchos lugares de nuestro territorio, y se distinguen por su perfección la de Nariño y la de Útica (Cundinamarca); las «corroscas», sombreros de paja de anchas alas, así como muchos objetos de mimbre, pita y caña, presentan agradables contornos y elegantes decoraciones.

Materiales como la tagua, la concha, la madera, el cuero, el caucho, el carey, el balso, la cera, sirven para la elaboración de multitud de juguetes que ostentan el sello propio de cada región colombiana. En Chiquinquirá ha florecido la escultura en miniatura, trabajada especialmente en tagua, que presenta increíbles alardes de paciencia y de minuciosidad. En la Costa Atlántica el caucho coloreado produce toda una serie de figurillas propias de las zonas tropicales ejecutadas con singular sentido decorativo. En Antioquia, el típico carriel es un elemento esencial de la vida campesina, y en Cundinamarca y Boyacá se ha trabajado el palo jobo, en que se ejecutan escenas domésticas de un sorprendente preciosismo; el balso sirve para la fabricación de juguetes, pájaros y otros animales, pintorescamente coloreados.

Las muñecas de trapo, las diminutas estatuas de cera y los exvotos, pintados o esculpidos, complementan este

universo del arte popular en que el pueblo expresa sus sentimientos religiosos y su afán por lo bello y aparentemente inútil. Los lugares de peregrinación —Chiquinquirá, Monserrate, Las Lajas, Sopó, Barichara, etcétera— han dado nacimiento a los exvotos ejecutados por los mismos agraciados con el milagro o por un pintor o escultor anónimo, de muy escasas dotes, pero hondamente penetrado de su misión, que ha dejado la huella de sus talentos en escenas de una ingenuidad, un primitivismo y un candor encantadores. La pintura es narrativa, elemental, de colores vivos, sin perspectiva, fiel a una centenaria tradición iconográfica que muestra la supervivencia de los mismos cultos y de idénticos sentimientos.

No podemos olvidar el arte carcelario, que se traduce frecuentemente en objetos de concha, cuerno, carey y en el trabajo del cuero.

Al lado de estas manifestaciones plásticas de las poblaciones campesinas, sobreviven las formas artísticas de las tribus residuales en las que la tradición es más profundamente respetada. Armas ofensivas y defensivas como lanzas, cerbatanas, escudos, etcétera; el arte plumario que utiliza el ropaje magnífico de las aves de nuestras selvas y regiones tropicales; vestidos y ornamentos fabricados con plantas exóticas y adornados con colores abigarrados; cesterías y cerámicas que continúan milenarias técnicas; pinturas ejecutadas con jugos vegetales sobre cortezas en las que no es difícil adivinar la huella de los petroglifos precolombinos; en fin, una inmensa variedad de formas que están hablando de un arte inmovilizado en el tiempo

y hondamente saturado del ambiente telúrico en que viven los pueblos que lo producen.

En un plano intermedio entre el arte popular y el arte aborigen podemos colocar a dos artistas indígenas que nos dan en sus dibujos y sus máscaras la visión de su propio mundo, de sus costumbres, ceremonias y ocupaciones habituales. Es el primero Francisco Tumiñá Pillimué, del grupo étnico guambiano, nacido en Silvia, en la Cordillera Central de los Andes colombianos, que nos ha transmitido en dibujos plenos de poesía y que acusan un hondo sentido de observación, la tierra, las costumbres y creencias de las gentes de su raza. Allí aparece la vida cotidiana del guambiano en todos sus aspectos, traducida en forma directa y objetiva, pero con cierto lirismo plástico y cierta ingenuidad formal que no hace sino aumentar el encanto.

De estilo muy semejante es Egidio Muchavisoy, indio del valle de Sibundoy, que con auténtica vocación de escultor fabrica máscaras de gran realismo, aunque más interesante es su trabajo como pintor al lápiz y a la acuarela; la vida de su pueblo, que habita uno de los más hermosos y feraces valles colombianos, se encuentra trasladada en algunos aspectos de sus cartones que muestran las dotes innegables del artista.

Tanto en los dibujos de Tumiñá como en las pinturas de Muchavisoy nos parece encontrar la tragedia del artista indígena que ha perdido sus propios elementos fundamentales de expresión y que debe traducir sus inquietudes valiéndose de una concepción que le es ajena pero que es la única conocida.

Este artista americano, que debe utilizar procedimientos europeos, se ve obligado a recorrer todo el camino del arte occidental, a realizar el largo aprendizaje de la plástica, y de allí que toda su obra manifieste al lado de una incongruencia conceptual un primitivismo o un infantilismo que sólo hallamos en las primeras épocas de nuestro propio arte.

Pero lo que resulta más extraño es que estas características se encuentran en pintores y dibujantes indígenas de muy distintas épocas y territorios. No es simplemente accidental la semejanza entre nuestros dos pintores indios y las figuras de los códices post-cortesianos —el *Códice Azcatitlán* o el *Códice Sierra*, por ejemplo— y también los dibujos con que don Felipe Guamán Poma de Ayala enriqueciera su famoso alegato *Nueva crónica y buen gobierno*, escrito en la segunda mitad del siglo XVI. A través de cuatro centurias y desde México hasta la tierra de los incas, se ha venido perpetuando un estilo que no es otra cosa que la contradicción esencial entre una idea y una forma, entre un concepto de la belleza y un procedimiento plástico. Ni los anónimos autores de los códices mexicanos, ni Guamán Poma ni nuestros artistas indios Tumiñá y Muchavisoy supieron expresarse en el lenguaje de sus antecesores; utilizaron las técnicas importadas, y de allí el desconcierto y el regreso que nos sorprende, y nos subyuga también, en sus producciones.

▪ JOSÉ GUADALUPE POSADA⁸⁹

LOS PUEBLOS AMERICANOS han conservado a través de su historia algunos rasgos inmodificables y llevado consigo ciertos atributos que los definen y caracterizan. Aquella, en apariencia, inexplicable trabazón que entrelaza todos los hechos históricos y que establece fuertes relaciones entre los sucesos más inconexos y dispares ha sellado de manera indeleble las actitudes de los diversos países de América, creando así su propio y peculiar espíritu. A México, por ejemplo, corresponde de manera singularmente exacta el calificativo de desconcertante: todo en su historia asombra y confunde. El desconcierto ha sido la constante de su vida, que se ha manifestado en todos los aspectos humanos, tanto en la literatura como en las artes, en la política, en la economía, en su admirable prehistoria, en su opulenta Colonia, o en su dolorosa y trágica vida independiente. Ya don Hernán Cortés, el primer desconcertado, escribía a su emperador, refiriéndose a los reinos de Moctezuma:

⁸⁹ *Cromos*, n.º 1.230, julio 6 de 1940.

«Decir todas las particularidades y cosas que en ellos hay, y decir se debían, sería casi proceder a infinito». La portentosa Tenochtitlán con sus bellos jardines, sus magníficos palacios, sus mercados y cuarteles, llenó de asombro a los soldados españoles que sólo conservaban el recuerdo de las tristes y desmanteladas villas españolas. La cultura azteca y maya ofrecen cada día nuevos motivos de estudio y admiración; las grandes figuras políticas que llenan la historia precortesiana, no del todo comprendidas hasta ahora, presentan aspectos de humanidad que sobrecogen y entusiasman: tal la de aquel noble legislador y poeta que fue Netzahualcóyotl.

Limitándonos a la esfera artística, México ha sido y es en América el abanderado y el primer batallador. En su Colonia fecunda y lujosa encontramos, entre otros, a los tres Echaves, precursores afortunados, a Sebastián de Arteaga, vivo reflejo renacentista, dueño de la maestría de los más grandes españoles del seiscientos; a José Juárez, representante mexicano del barroco, menos místico, pero más realista y humano que Arteaga; Juan Correa, José Ibarra y Miguel Cabrera hablan muy alto de la pintura colonial de México. El siglo XIX, de completa decadencia en todo el Continente, presenta algunos pintores notables, y al escultor Andrés García, cuyas estatuillas en cera, conservadas en el Museo Arqueológico de Madrid, son la primicia admirable de un arte popular, viva representación del pueblo mexicano y que no tiene semejante en América. En la actualidad Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Roberto Montenegro, iniciadores del

«indoamericanismo», señalan nuevas rutas antes desconocidas, inéditas formas de expresión, desconcertantes técnicas y una nueva estética creada de la entraña misma del pueblo americano, de sus problemas y sus luchas, de sus ambiciones y esperanzas y sobre todo de su complicado y enigmático espíritu. El «indoamericanismo», reflejo en el arte de las inquietudes de la raza cósmica, como acertadamente llamó Vasconcelos a la americana, tuvo un precursor notable, cuya luz alumbra todavía el arte mexicano: José Guadalupe Posada, una de las más vigorosas personalidades artísticas del Continente, el primero que vislumbra nuevos caminos de inspiración, que se emancipa por completo de la tutela extranjera y que deja una de las obras más fuertes y personales que conocemos.

José Guadalupe Posada fue un indio: uno de los descendientes de aquellos magníficos ejemplares humanos que levantaron los espléndidos palacios de Uxmal, de Chichén-Itzá o de Teotihuacán, y a quienes cinco siglos de esclavitud y barbarie han convertido, aparentemente, en seres subhumanos, pero que empiezan a emanciparse lentamente de la antigua tiranía y a manifestar su fuerte y desconcertante personalidad.

Nació Posada en Aguascalientes el 2 de febrero de 1851; fue maestro de escuela en León, Gto., y en 1887 se estableció en México, donde dio comienzo a su labor artística que tanta influencia habría de tener en el pueblo y en el arte de su patria. Murió en la capital en 1913.

No es sólo el más claro representante del alma mexicana, sino que, más aún, la comprende y la define,

abarcándola en toda su complicada plenitud: no es su símbolo, ni su imagen porque no está fuera de ella, sino dentro de sí misma. No recibe, como la casi totalidad de los artistas americanos, la influencia europea, y por consiguiente no se convierte en imitador de un arte que no siente porque está fuera de su espíritu, sino que crea el suyo propio con los elementos que le da su pueblo, tan ricos y fecundos como desconocidos y despreciados. Señala el paso, dentro del arte del individualismo al socialismo. Es un precursor, lo repetimos, del arte moderno, en el cual desaparece el individuo como tal para ser sustituido por la masa: hay, pues, una conciencia de clase que guía y orienta su obra. Las personas y las cosas pierden entonces su individualidad, pero no su personalidad, que viene a ser abstracta, general, simbólica. El asesino, el usurero, la beata o el cura, no son «personas» propiamente, sino conceptos, ideas, que la imagen representa y define. Se llega así a un arte impersonal y, por consiguiente, más duradero; es la pintura de ideas, de sentimientos y pasiones, pero no con carácter literario, artificioso y superficial, sino más bien con criterio sociológico, más comprensible y más humano. Posada hace arte nacional, no sólo por la explotación de motivos autóctonos, sino porque crea su propia técnica y sus peculiares medios de expresión. Escoge el más popular de todos, el grabado, de fácil reproducción y al alcance de la mayoría. Conocedor del general sentir, no se conforma con copiar la naturaleza, sino que la interpreta picaresca y maliciosamente; ya hemos dicho que es un indio, es decir, reúne todas sus tradicionales características; es marrullero y socarrón, mentiroso o

profundamente sincero en paradójica mezcla, calculador, y desinteresado según su conveniencia y provecho. Como indio adulto es necesariamente infantil: el infantilismo es uno de los aspectos más interesantes de su obra. Nos da una visión clara de la mentalidad primitiva: el Diablo, que lo mismo aparece en la infancia de los pueblos que en la de los hombres, es para él figura de primer plano. Es un diablo malo y feo como conviene a su papel, un demonio en cierto modo semejante al que muestran las piadosas miniaturas de los siglos XII y XIII. En aquellos tiempos, Satanás era uno de los personajes más comunes e interesantes; andaba siempre en buenas compañías: monjas y clérigos, doncellas y abades, y se le veía envuelto en graves procesos inquisitoriales. El Diablo tiene una compañera ejemplar, la Muerte; pero no ya la delicada y ética parca que tanto explotaron los grabadores alemanes del seiscientos, sino una desastrada y horrible mujer, una auténtica calavera, reflejo de todas las humanas miserias.

Es la muerte —escribe Rivera— que se volvió calavera, que pelea, se emborracha, llora y baila. La muerte como calavera de azúcar, la muerte para engolosinar a los niños, mientras los grandes pelean o caen fusilados, o ahorcados penden de una cuerda. La muerte parrandera que baila en los fandangos y nos acompaña a llorar el hueso en los cementerios, comiendo mole o bebiendo pulque junto a las tumbas de nuestros difuntos.

Nacido y criado durante esa etapa angustiada de la vida mexicana, que es la última mitad del siglo pasado, se familiarizó Posada con todo género de horrores: maestro

consumado del *canard*, se complace en presentar los crímenes diarios con el más espeluznante aparato: *Los crímenes de la Bejarano* son de un patetismo digno de Goya; esos grabados en que una mujer, viva imagen del mal, prende fuego al cuerpo herido de una niña, o la mata llenándole el cuerpo de agua que vierte por un embudo puesto en el oído, o atenaza con hierros candentes los brazos de un niño; los asesinatos del “Chalequero”, aficionado a degollar a sus víctimas, mujeres hermosas por lo general, o el hijo malvado que asesina a sus ancianos padres, o la madre desnaturalizada que mata a sus pequeños hijos, son cuadros de enorme fuerza narrativa, de un delicioso *humour* en que toda la honda tragedia que se representa adquiere un claro sabor anecdótico y se diluye en el más cándido infantilismo. Sus representaciones de los vicios, las enfermedades o los fenómenos de la naturaleza son de un impresionante realismo. A este respecto escribe Diego Rivera: «Porque Posada fue un clásico no lo subyugó nunca la realidad fotográfica, la infrarrealidad, siempre supo expresar como valores plásticos la calidad y la cantidad de las cosas dentro de la superrealidad del orden plástico». Su obra es la más genuinamente americana; a través de ella se ve vivir y florecer el pueblo mexicano con todos sus dolores y sus infortunios. Es el primer artista independiente, el primero que tuvo suficiente personalidad y valor bastante para abandonar los trillados caminos seguidos en su tiempo, y mirar hacia dentro, hacia su triste pueblo explotado y esclavizado por los tiranos, los capitalistas y los militares, y hacer de ellos la más ingeniosa y profunda caricatura.

Posada ama la exageración, pero no la que deforma sin aclarar la imagen, la que ofusca y nubla la idea, sino la que realza y define, la que dentro de su aparente oscuridad arroja torrentes de luz sobre el pensamiento. Sus caricaturas cumplen a cabalidad lo que Spilmann pide para que sean ellas verdaderas obras de arte: hacen pensar.

Su obra es dolorosa —crímenes, guerra, muerte— pero hondamente cómica, con la triste y espantable comicidad de las grandes tragedias; porque el artista sólo sabe ver el aspecto ridículo de las cosas, el que aparece después de menudo análisis, y al que llegan fatalmente todos los acontecimientos humanos. El haber penetrado tan profundamente el espíritu de su pueblo y de su época, el haber sabido comprender su tiempo, en toda su angustiosa realidad, y podido transformarlo en arte con tal prodigio de verdad y realismo, hacen de Posada un artista continental, cuyo nombre será siempre un faro dentro del genuino arte americano.



**BIBLIOGRAFÍA SELECTA DEL
ARTE EN COLOMBIA**

CREEMOS ENCONTRARNOS EN un momento especialmente propicio para el resurgimiento de la historia y la crítica de arte en Colombia; la bibliografía selecta que hoy presentamos quiere ser el inventario de lo que se ha hecho y la base de lo que debe hacerse en adelante. Es una bibliografía selecta, no exhaustiva, pero creemos que nada fundamental ha sido omitido; en ella podrá el lector curioso encontrar las fuentes esenciales de todas las manifestaciones del arte nacional. Ese ha sido nuestro objetivo; esperamos haberlo logrado.

GABRIEL GIRALDO JARAMILLO⁹⁰

⁹⁰ Bogotá, Editorial ABC, 1955.

▪ BIBLIOGRAFÍA

- Arciniegas, Germán. «Caballitos de Ráquira», en *Revista de Indias*, primera época, vol. i, n.º 3, págs. 3-13. Bogotá, septiembre de 1938.
- Bastide, Roger. *Arte y sociedad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1948.
- Boussingault, Jean Baptiste. «Sobre la composición del barniz de los indios de Pasto», en *Viajes científicos a los Andes ecuatoriales*. París, Librería Castellana, 1849, págs. 116-119.
- Escalante, Aquiles. *Alfarería de Malambó*. Divulgaciones del Instituto de Investigación Etnológica, vol. I, n.º 2, págs. 57-72. Barranquilla, octubre 1950.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. *Nueva crónica y buen gobierno*. París, Institut d'Ethnologie, 1936.
- Hoyos Sainz, Luis de, y Hoyos Sancho, Nieves de. *Manual de folklore*. Madrid, en *Revista de Occidente*, 1947.
- Tumiñá Pillimué, Francisco. *Nuestra gente, Namuy Misag* (Dibujos), textos de Gregorio Hernández de Alba. Popayán, Editorial Universidad del Cauca, 1949, pág. 127.
- Read, Herbert. *El significado del arte*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1954.
- Santa Gertrudis, Fray Juan de. *Maravillas de la naturaleza*. Bogotá, Imprenta Nacional, 1956. Biblioteca de la Presidencia de Colombia, págs. 28-29.

Stubel, A. Reiss, W., und Koppel, B. *Kultur und Industrie Sudamerikanischer Volker nach den inbesitze des Museums fur Volkerkunde zu Leipzig*. Berlin, Verlag von A. Asher & Co., 1889, 2 vols.

▪ BIBLIOGRAFÍAS

- Art Index. A cumulative author and subject index to a selected list of fine arts periodicals and Museum Bulletin*. New York, The H. W. Wilson Company. 1933... 1954, 8 vols.
- Comas, Juan. *Bibliografía selectiva de las culturas indígenas de América*. Instituto Panamericano de Geografía e Historia. Comisión de Historia. Publicación n.º 163. México, 1953, xxviii-292 págs.
- López Serrano, Matilde. *Bibliografía de arte español y americano 1936-1940*. Madrid, Gráficas Uguina, 1942, 243 págs.
- Montignani, John B. *Books on Latin American and its art in the Metropolitan Museum of Art Library*. New York, Metropolitan Museum of Art, 1943, 63 págs.
- Noel, Martin S. *La historia del arte en Sudamérica durante el periodo colonial*. Bibliografía.
- Handbook of Latin American studies* 1937. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1938, págs. 505-527.
- Ortíz, Sergio Elías. «Contribución a la bibliografía sobre ciencias etnológicas de Colombia», en *Idearium*, Órgano de la Escuela Normal de Occidente. Pasto, Imprenta del Departamento, 1937, pág. 66.
- Rivet, Paul y Barret, P. (y otros). «Bibliographie Américaniste», en *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, vol. XI... París, 1919...
- Smith, Robert C. and Wilder, Elizabeth. *A guide to the art of Latin America*. Washington. U. S. Government printing office, 1948, vi-480 págs.

■ ARTE PRECOLOMBINO

- Acuña, Luis Alberto. *El arte de los indios colombianos*. Bogotá, Escuelas Gráficas Salesianas, 1935, 79 págs. Ils. 2.^a edición. México, D. F. 1942, 136 págs.
- El mejor estudio de conjunto publicado en Colombia sobre el arte aborigen.
- — —. «La capacidad artística del indio», en *Revista de Indias*, 2.^a época, n.º 64, págs. 382-387. Bogotá, abril de 1944.
- Adam, Leonhard. *Primitive art*. Penguin Books. Harmondsworth, 1949, 271 págs. Trad. castellana. Buenos Aires, Talleres Gráficos Macland, 1947.
- Appleton, Le Roy. H. *Indian art of the Americas*. New York-London, Charles Scribner's sons Ltd., 1950, XII-278 págs.
- Arango C., Luis. *Recuerdos de la g.uaquería en el Quindío*. Bogotá, Editorial Cromos, 1924, 2 vols., 198, 329 págs.
- Arango, Jorge Luis. «Artífices precolombinos: los quimbayas», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 21, págs. 387-394. Madrid, mayo-junio, 1951.
- Arango Bueno, Teresa. *Precolombia. Introducción al estudio del indígena colombiano*. Madrid, Sucesores de Rivadeneira, S. A., 1954, x-174 págs., 118 figs. y mapas.
- Excelente resumen de la prehistoria colombiana, con abundante material gráfico.
- Banco de la República. *El Museo del Oro*. Bogotá, 1948. Ediciones conmemorativas de la fundación del Banco de la República en su xxv aniversario, 100 láminas.
- Segunda edición del álbum del Museo del Oro, preciosamente ilustrado con láminas en colores.
- Basler, A. et Brumwer, E. *L'art précolombien*. Paris. 1974, 64 págs, XXIII, pl.
- Bennett, Wendell C. *Archeological regions of Colombia: a ceramic survey*. Yale University Publications in Anthropology, n.º 30. New Haven, 1944, 1-120.

- El mejor trabajo de conjunto sobre la cerámica precolombina de Colombia.
- — —. *The Archeology of Colombia. Handbook of South American Indians*, vol. 2, págs. 823-850, Smithsonian Institution, Bulletin 143. Washington, 1946.
- — —. *Ancient art of the Andes*. With an introduction by René D'Harnoncourt. New York. The Museum of Modern Art, 1954, 187 págs.
- Bergsoe, Paul. *The metallurgy and technology of gold and platinum among the Pre-Colombian indians*. Ingeniorvidenskabelige Skrifter n.º A 44. Kobenhavn, 1937.
- Beuchat, Henri. *Manuel d'archéologie américaine*. París, 1912. Traducción española de Domingo Vaca, Madrid, Daniel Jorro, Editor, 1918, XLIV-755 págs.
- Bollaert, W. *Antiquarian, ethnological and other researches in New Granada*. Ecuador, Peru and Chile. London, 1860.
- Braumholtz, H. J. «Gold pendant from ancient Colombia», in *British Museum Quarterly*, vol. 13, págs. 19-21. London, February, 1939.
- Bryce-wright, Mai. Frgs. *Description of the collection of gold ornaments from the Huacas or graves of some aboriginal races of the north western provinces of South America, belonging to Lady Brassey*. London, Printed at The Chiswick Press, 1885, 49 págs. 88 figs.
- Uno de los primeros estudios sobre orfebrería quimbaya. Se describen 115 objetos de singular valor artístico y arqueológico.
- Burg, G. *Beitrag zur Ethnographie Sudkolumbiens auf Grund eigener Forschungen*. Ibero-Amerikanisches Archiv, II, págs. 333-375. Berlin, 1937-1938.
- Burland, C. A. «Quimbaya wares of Colombia», in *Studio: An illustrated magazine of fine and applied art*. n.º 140, págs. 20-21. New York, July, 1950.
- — —. «Chibcha aesthetics», in *American Antiquity*, vol. XXII, n.º 2, págs. 145-147.
- Cabrera, Wenceslao, S. J. «Pictógrafos y petroglifos», en *Revista Javeriana*, tomo XXVIII, págs. 24-41. Bogotá, 1947.

- Callegari, G. V. «América Precolombina. I. Chibcha», en *Cultura Moderna*, año 42. Milán, 1933.
- Catálogo del Museo del señor Leocadio María Arango de Medellín, Medellín, 1905.
- — —. «*Colombian gold does glitter; treasures from the Gold Museum of the Banco de la República, Bogotá*», in *Interiors and Industrial Design*, n.º 13, págs. 14, Ils. New York, April, 1954.
- Constock, H. «*Quimbayan goldwork in the Bliss Collection at the National Gallery, Washington*». *Connoisseur*, n.º 120, págs. 115. New York, December, 1947.
- Crane, J. W. «*Golden legacy*», in *Americas*, n.º 2, págs. 24-28. Washington, April, 1954.
- Crequi-montfort, G. de et Rivet, Paul. «*Contribution a l'étude de l'Archéologie et de la métallurgie colombiennes*», in *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, N. S. tome XI, págs. 525-591. Paris, 1919.
- Cubillos, Julio César. «Arqueología de Rioblanco (Chaparral, T.)», en *Boletín de Arqueología*, vol. I, n.º 6, págs. 519-530. Bogotá, 1946.
- — —. «Tumaco en la arqueología colombiana», en *Naturaleza y Técnica*, vol. I, n.º 5, págs. 159-161. Bogotá, octubre, 1950.
- Cuervo Márquez, Carlos. *Estudios arqueológicos y etnográficos americanos*. Madrid, Editorial América, 1920, 2 vol. 277, 253 págs.
- Davisson, G. D. «*Colombian gold*», in *Pacific Art Review*, vol. I, págs. 39-40. San Francisco, 1941.
- Doering, Heinrich. «*Das Kunstgewerbe der alten Kulturvölker, Nordwestargentiniens, Ecuadors und Columbiens*», in H. Th. Bossert: *Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker*, t. II. Berlin, 1929.
- Duque Gómez, Luis. «Informe de la comisión arqueológica del departamento de Caldas», en *Boletín del Museo Arqueológico de Colombia*, año I, n.º 2; año II, n.º 1. Bogotá, 1943.
- — —. «Colombia y la orfebrería prehistórica», en *Revista de Indias*, n.º 76, págs. 45-64. Bogotá, 1945.

- — —. «Los últimos hallazgos arqueológicos de San Agustín», en *Revista del Instituto Etnológico Nacional*, vol. II, entrega 2.^a, págs. 5-41. Bogotá, 1946.
- — —. «Libro primero: Monumentos y objetos arqueológicos». *Colombia: Monumentos históricos y arqueológicos*. México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1955, 182 págs. Ils. Valioso resumen de los estudios arqueológicos adelantados en Colombia con anotación de las zonas más importantes y la legislación sobre protección de monumentos.
- Dussán de Reichel, Alicia. «Cresco: un nuevo complejo arqueológico del Norte de Colombia», en *Revista Colombiana de Antropología*, vol. III, págs. 171-188. Bogotá, 1954.
- Easby, D. T. «Colombian El Dorado», in *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, n.º 12, págs. 192-193. New York, March, 1954.
- Banco de la República, *El Museo del Oro*. Bogotá, 1944, 50 figs. (Estudio preliminar de Gregorio Hernández de Alba).
Álbum del Museo del Oro, admirablemente ilustrado.
- Farabee, William Curtis. «Ancient American gold», in *The Museum Journal*, vol. XI, n.º 3, págs. 93-129. Philadelphia, September, 1920.
- Buen estudio de conjunto sobre metalurgia precolombina; excelentes reproducciones de piezas chibchas y quimbayas.
- Ford, James A. «Excavations in the vicinity of Cali, Colombia». Yale University Publications in *Anthropology*, n.º 31. New Haven, 1944, págs. 1-82.
- Friede, Juan. «Breves informaciones sobre la metalurgia de los indios de Santa Marta», en *Journal de la Société des Américanistes*, Nouvelle Série. Paris, 1951.
- Gil Tovar, F. «Para una interpretación estética del arte agustiniano», en *Bolívar*, n.º 31, págs. 162-165. Bogotá, julio, 1954.
- Harcourt, Raould. *Arts de l'Amérique*. Paris, Les Editions du Chêne, 1948, pág. 199.

- Hernández de Alba, Gregorio. «Investigaciones arqueológicas en Tierradentro», en *Revista de las Indias*, n.º 9, págs. 29-32, 10, págs. 91-101. Bogotá, 1938.
- — —. *Colombia. Compendio Arqueológico*. Bogotá, 1938, 56 págs. Versión inglesa: *Colombian Archeology*, Bogotá, 1941, 38 págs.
- — —. «Hallazgo arqueológico en la laguna de Fúquene», en *Cromos*, vol. LIV, n.º 1.349. Bogotá, 1942.
- — —. «*The archeology of San Agustín and Tierradentro, Colombia. Handbook of South American Indians*», vol. 2, págs. 851-859. *Smithsonian Institution, Bulletin 143*. Washington, 1946.
- — —. «La cerámica. Su estudio y clasificación». Universidad del Cauca. Contribuciones del Instituto Etnológico, n.º 2. Popayán, 1949, 31 págs.
- El primero y mejor estudio de conjunto sobre la cerámica colombiana en general.
- Holmes, William H. «*Ancient art of the province of Chiriquí, Colombia*». (*Sixth Annual Report of the Bureau of Ethnology to the Secretary Smithsonian Institution, 1884-1885*). Washington, 1888, págs. 3-187.
- Hultgren, Axel. «*The hardness of Colombian tools made from Copper-Gold-Silver alloys*», in *Comparative Ethnographical Studies*, vol. ix. Göteborg, 1931.
- Isaacs, Jorge. «Estudio sobre las tribus indígenas del estado del Magdalena, antes Provincia de Santa Marta», en *Anales de Instrucción Pública*, t. VIII. Bogotá, 1884. 2.ª edición. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana. Bogotá, Editorial Iqueima, 1951, págs. 389.
- Jaramillo Arango, Jaime. «A propósito de algunas piezas inéditas de orfebrería chibcha», en *Revista del Instituto Etnológico Nacional*, vol. II, págs. 60-72. Bogotá, 1946.
- — —. «El arte del oro en Colombia», en *Amazonía colombiana americanista*, tomo IV, págs. 83-88. Sibundoy (Putumayo), 1953.
- Jijón y Caamaño, J. *Puruhá*. Contribución al conocimiento de la provincia del Chimborazo de la República del Ecuador. Quito, Tipografía y Encuadernación Salesiana, 1927.

- — —. «Una gran marea cultural en el N. O. de Sudamérica», en *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, tome XXII, págs. 107-197. Paris, 1930.
- — —. *El Ecuador interandino y occidental antes de la conquista castellana*. Quito, Editorial Ecuatoriana, 1943, vol. 3.
- Jiménez, Edith y Ochoa, Blanca. «Cerámica Panche», en *Revista del Instituto Etnológico Nacional*, vol. i, págs. 417-435. Bogotá, 1944.
- Jiménez de Muñoz, Edith. «Colecciones del Museo Nacional de Arqueología. Una colección de cerámica guane», en *Boletín de Arqueología*, vol. ii, n.º 5-6, págs. 413-421. Bogotá, 1947.
- — —. «Las formas decorativas del arte chibcha», en *Naturaleza y Técnica*, vol. i, n.º 6 y 7, págs. 30-32. Bogotá, noviembre y diciembre, 1950.
- — —. «La representación ave, símbolo del dios Súa: el Dios Sol entre los chibchas de Colombia», en *The Civilizations of Ancient America*. Selected papers of the XXIXth. International Congress of Americanists. Edited by Sol Tax. Chicago, The University of Chicago Press, 1951, págs. 181-189.
- Kelemen, Pal. *Medieval American art*. New York, The MacMillan Company, 1944, 2 vol. XIV-414, 306, plates.
- Obra capital sobre el arte aborígen americano, admirablemente ilustrada.
- — —. «Some Pre-Columbian gold pieces», in *Parnassus*, vol. 12, págs. 13-19. New York, January, 1940.
- Krickeberg, Walter. «Altkolumbisches Gold», in *Atlantis*, n.º 10, págs. 609-616. Berlin, 1931.
- — —. *Felsplastik und Felsbilder bei den Kulturvölkern Altamerikas*. Berlin, 1949, VIII-260 págs.
- Kroeber, A. L. «The Chibcha. Handbook of South American Indians», vol. 2, págs. 887-909. *Smithsonian Institution, Bulletin* 143. Washington, 1946.
- Kunike, Hugo. «Goldaltertümer der Chibcha», in *Internationales Archiv für Ethnographie*, t. XXIV, págs. 23-32. Leiden, 1918.

- Kunz, George F. «*Gold ornaments from United States of Colombia*», in *The American Antiquarian and Oriental Journal*, tomo IX, págs. 267-270. Chicago, 1887.
- Lavachery, H. A. *Las artes antiguas de América en el Museo Arqueológico de Madrid*. Amberes, Ediciones De Sikkel (1929). 128 págs. IIs.
- Sobre los objetos de arte procedentes de Colombia, págs. 78-99. Excelentes reproducciones.
- Lehmann, Henri. «Arqueología de Moscopán», en *Revista del Instituto Etnológico Nacional*, vol. I, págs. 657-670. Bogotá, 1944.
- — —. «*Archéologie du Sud-Ouest colombien*», en *Journal de la Société des Américanistes*, tome XLII, p. 199-270. Paris, 1953.
- — —. «El Museo Arqueológico de la Universidad del Cauca en Popayán», en *Boletín de Arqueología*, vol. I, págs. 229-239. Bogotá, 1945.
- — —. «*The archeology of the Popayán region, Colombia. Handbook of South American Indians*», vol. 2, págs. 861-864. *Smithsonian Institution, Bulletin 143*. Washington, 1946.
- Linne, S. *The technique of South American ceramics*. Göteborg, 1925.
- — —. *Darien in the past. The archaeology of eastern Panama and northwestern Colombia*. Göteborgs-Kungl. Vetenskaps — och Viterhets— Samhälles Handlingar femte följdén. Ser. A. Band I, n.º 3. Göteborg, 1929.
- Lunardi, Federico. *El macizo colombiano en la prehistoria de Suramérica*. Arqueología y prehistoria del nudo andino de Colombia. Río de Janeiro, Imprenta Nacional, 1934, 87 págs.
- — —. «Estatuas prehistóricas pintadas», en extracto de la *Revista Universitaria*, vol. XIX, n.º 8 y 9 págs. 1.015-1.042. Santiago, 1934.
- — —. *La vida de las tumbas*. Arqueología del macizo colombiano. Arte y culturas americanas comparadas. Río de Janeiro, 1935, 119 págs. 130 figs.

- — —. «Fauna monumental prehistórica del macizo colombiano», en *Revista del Museo Nacional*, tomo v, n.º 1, págs. 52-54. Lima, 1936.
- Marinus, Albert. «*Bijoux colombiens*», en *Bulletin de la Société des Américanistes de Belgique*, n.º 16, págs. 13-24. Bruxelles, 1935.
- Margain, Carlos. *Estudio inicial de las colecciones del Museo del Oro del Banco de la República*. Bogotá, 1950.
- Mason, J. A. *Archaeology of Santa Marta, Colombia*. The Tairona culture. Anthropological series field, Museum of Natural History, 20. Chicago, 1931-39, 3 partes.
- Excelente trabajo sobre la Sierra Nevada; metódica presentación del material arqueológico.
- Medem, F. *Estudio inicial sobre las representaciones zoomorfas pre-colombinas en el arte indígena de Colombia: el cocodrilo*. Bogotá, Banco de la República, 1953.
- Mejía A., Félix. «Manifestaciones artísticas de los indígenas de Colombia. Algunas piezas de orfebrería indígena de Antioquia y Caldas», en *Universidad Católica Bolivariana*, vol. v, n.º 16-17, págs. 215-224. Medellín, 1940.
- — —. «Cementerio indígena de La Cimitarra», en *Boletín de Arqueología*, vol. I, págs. 113-117. Bogotá, 1945.
- Merle, René. «*Archéologie et métallurgie colombiennes*». *La Nature*, 49^{ème}. année, págs. 407-411. Paris, 1921.
- Milliken, W. M. «*New accessions in pre-colombian art: gold ornaments from Antioquia in Colombia*». *Cleveland Museum of Art Bulletin*, vol. 35, págs. 190-193. Cleveland, October, 1948.
- Montoya y Flórez, J. B. *Cerámicas antiguas falsificadas en Medellín*, 1921, 8 págs. IIs.
- Mortillet, Adrien de. «*Statuette en or trouvée en Colombie*». *L'homme préhistorique*, 3^{ème}. année, 80-85. Paris, 1905.
- Nordenskiöld, Erland. «*Ancient Colombian tools of gold alloy (Au-Ag-Cu)*». *Comparative Ethnographical Studies*, vol. IX. Göteborg, 1931.

- Oteiza, Jorge de. *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1952, 157 págs. A pesar del criterio excesivamente subjetivo y arbitrario del autor, esta obra encierra algunos elementos aprovechables.
- Park, Williard Z. *Tribes of the Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia*. *Handbook of South American Indians*, vol. 2, págs. 865-887. Smithsonian Institution, Bulletin 143. Washington, 1946.
- Pérez de Barradas, José. *Arqueología y Antropología de Tierradentro*. Ministerio de Educación Nacional. Publicaciones de la Sección de Arqueología, n.º I. Bogotá, Imprenta Nacional, 1937.
- — —. «Máscara de oro de Inzá», en *Revista de las Indias*, vol. I, n.º 5, págs. 3-7. Bogotá, 1937.
- — —. *El arte rupestre en Colombia*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941, 245 págs., CXXIV láminas. Valiosa contribución al estudio de los petroglifos colombianos.
- — —. *Arqueología agustiniana*. Bogotá, Imprenta Nacional, 1943. x-169; 189 láminas.
- — —. *Los muisca antes de la Conquista*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950-1951. 2 vol. 428, 610 págs.
- Sobre el arte muisca véase especialmente el vol. ii, parte iv, págs. 323-361.
- — —. *The Pre-Hispanic goldsmiths' art in Colombia*. 80 masterpieces from the Gold Museum. Bogotá, Banco de la República, 1954.
- — —. *Orfebrería prehispánica de Colombia*. Estilo Calima. Madrid, Talleres Gráficos Jura, 1954, 2 vol.
- Obra fundamental sobre la orfebrería colombiana, preciosamente ilustrada.
- Pineda G., Roberto. «Material arqueológico de la zona calima», en *Boletín de Arqueología*, vol. I, n.º 6, págs. 491-518. Bogotá, 1946.
- Preuss, K. T. *Arte monumental prehistórico*. Excavaciones en el alto Magdalena y San Agustín. Traducción del alemán por el doctor Hermann Walde Waldegg y doctor César Uribe Piedrahíta.

- Bogotá, Escuelas Gráficas Salesianas, 1931, 2 vol. 221 págs. 87 planchas, 193 dibujos.
- Obra fundamental sobre el arte agustiniano, no superada aún.
- Recaséns, Joseph y Oppenheim, Víctor. «Análisis tipológico de materiales cerámicos y líticos, procedentes del Chocó», en *Revista del Instituto Etnológico Nacional*, vol. I, págs. 351-409. Bogotá, 1944.
- Recaséns, Joseph de. «Las esculturas de piedra blanda de La Belleza», en *Revista del Instituto Etnológico Nacional*, vol. II, entrega 1.^a, págs. 117-152. Bogotá, 1945.
- Reichel-Dolmatoff, Gerardo y Dussán de Reichel, Alicia. «Las urnas funerarias en la cuenca del río Magdalena», en *Revista del Instituto Etnológico Nacional*, vol. I, págs. 209-295. Bogotá, 1945.
- — —. «Investigaciones arqueológicas en el departamento del Magdalena, Colombia. 1946-1950». Parte I: Arqueología del río Ranchería. Parte II: Arqueología del río Cesar. *Boletín de Arqueología*, vol. III, n.º 1-6. Bogotá, 1941.
- Reichel-Dolmatoff, Gerardo. «La cuenca funeraria de La Paz», en *Boletín de Arqueología*, vol. II, n.º 5-6, págs. 403-412. Bogotá, 1947.
- — —. *Notes on the present state of anthropological research in northern Colombia*. Bogotá, Editorial Iqueima, 1951.
- — —. «Investigaciones arqueológicas en la Sierra Nevada de Santa Marta», en *Revista Colombiana de Antropología*, vol. III, págs. 139-170. Bogotá, 1954.
- Restrepo Tirado, Ernesto. «Construcciones indígenas», en *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. I, págs. 196-211. Bogotá, 1903.
- — —. «Objetos sinúes», en *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. XI, págs. 225-229. Bogotá, febrero, 1927.
- — —. *Ensayo etnográfico y arqueológico de la provincia de los quimbayas en el Nuevo Reino de Granada*. Sevilla, 1929, 109 págs. 39 láms.
- Restrepo, Vicente. *Los chibchas antes de la conquista española*. Bogotá, Imprenta de la Luz, 1895, xx-239 págs.

- Sobre el arte chibcha, véase particularmente el capítulo xiii, y el atlas arqueológico (135 figs.).
- Rivet, Paul. «*Le travail de l'or en Colombie*», in *Ipek*, vol. 2, págs. 128-141. Leipzig, 1926.
- Rivet, Paul et Arsanadaux, H. *La métallurgie en Amérique précolombienne*. Paris. Institut d'Ethnologie, Musée de l'Homme, 1946, 254 págs.
- La mejor obra sobre la metalurgia precolombina debida a dos eminentes especialistas.
- Rojas Guzmán, J. D. «La riqueza arqueológica del Valle del Cauca», en *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. XXVIII, págs. 323-325. Bogotá, marzo-abril, 1941.
- Rowe, John Howland. «*The potter's art of Atacames*», in *Archaeology*, vol 2, n.º 1 (5), págs. 31-34. Cambridge, Mass., March, 1949.
- Saville, Marshall H. «*Archeology of Colombia shown in photographs*», in *Indian Notes*, vol. 1, págs. 134-135. New York, Museum of the American Indian, Hays Foundation, 1924.
- — —. «*Fraudulent black-ware pottery of Colombia*», in *Indian Notes*, vol. v, n.º 2, págs. 144-154. New York. Museum of the American Indian, Hays Foundation, 1928.
- Schottelius, Justus W. *Colección arqueológica de Los Santos*. Guía del Museo Arqueológico Nacional. Bogotá, 1940, 31 págs.
- — —. «Analogías de las ideas representadas en las estatuas de San Agustín con las de Centro y Sur América», en *Revista de Indias*, vol. II, n.º 23-24, págs. 49-85. Bogotá, 1940.
- — —. «Estado actual de la arqueología colombiana», en *Educación*, vol. I, págs. 9-24. Bogotá, 1941.
- — —. «Arqueología de la Mesa de Los Santos», en *Educación*, n.º 2-3, págs. 137-150. Bogotá, septiembre-diciembre 1941. Rep. en *Boletín de Arqueología*, vol. II, n.º 3, págs. 213-225. Bogotá, julio-septiembre, 1946.
- — —. «Cerámica de la región de Pedregal», en *Educación*, n.º 40, págs. 332-341. Bogotá, marzo-abril, 1942.

- Seler, Eduard. *Die Quimbaya und ihre Nachbarn, Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprach- und Altertumskunde*, tomo v, págs. 63-76. Berlin, 1915.
- Silva Celis, Eliécer. «La arqueología de Tierradentro», en *Revista del Instituto Etnológico Nacional*, vol. I, entrega 1.^a, págs. 117-130; entrega 2.^a, págs. 521-621. Bogotá, 1943-44.
- — —. «Investigaciones arqueológicas en Sogamoso», en *Boletín de Arqueología*, vol. I, págs. 36-44, 93-112, 467-489. Bogotá, 1945.
- — —. «Contribución al estudio de la civilización de los lache», en *Boletín de Arqueología*, vol. I, n.º 5, págs. 369-424. Bogotá, 1945.
- — —. «Relación preliminar de las investigaciones arqueológicas realizadas en La Belleza», Santander. *Boletín de Arqueología*, vol. II, págs. 33-41. Bogotá, 1946.
- Triana, Miguel. *La civilización chibcha*. Bogotá, Escuela Tipográfica Salesiana, 1922, XXIII-222 págs.
- Uhle, Max. «*Herkunft und Alter der frühgeschichtlichen Denkmäler von San Agustín in Kolombien*», in *Ibero-Amerikanisches Archiv*, vol. II, n.º 3. Berlin, 1937.
- Uribe Piedrahita, César. «Contribución al estudio del arte quimbaya», en *Revista de Indias*, vol. I, n.º 17-19. Bogotá, 1936.
- Uribe Ángel, Manuel. *Geografía general y compendio histórico del Estado de Antioquia en Colombia*. París, Imprenta de Víctor Goupy y Jourdan, 1885, xv-783 págs. xxxiii láminas.
- Uricoechea, Ezequiel. *Memorias sobre las antigüedades neogranadinas*. Berlín, 1854.
- Valencia, Guillermo. «Del pasado». Estudio arqueológico de los objetos encontrados por el señor Ramírez al vaciar una sepultura indígena situada a dos leguas y media en dirección sur de la ciudad de Popayán, en *Boletín de Estudios Históricos*, tomo II, págs. 257-271. Pasto, 1930.

Wassen, Henry. «*The frog-motive among the South American indians*». *Anthropos*, tome XXIX, p. 319-370. St. Gabriel-Mödling bei Wien, 1934.

— — —. «*An archaeological study in the western Colombian cordillera*», en *Etnologiska Studier*, 2, págs. 30-67. Göteborg, 1936.

Zerda, Liborio. *El Dorado*. Estudio histórico, etnográfico y arqueológico de los chibchas, habitantes de la antigua Cundinamarca y de algunas otras tribus. Bogotá, Imprenta de Silvestre y Compañía, 1883, xi-100 págs.

Zerda, Rafael. «*Altertümer der Siechalaguna bei Bogotá*», in *Zeitschrift für Ethnologie*, tomo VI, págs. 160-166. Berlin, 1874.

■ ARTE POSCOLOMBINO

OBRAS GENERALES

Academia Colombiana de Bellas Artes. *Anuario*, vol. I correspondiente al año de 1932. Bogotá, Imprenta Nacional, 1932, 200 págs. 6 figuras.

Contiene los siguientes estudios: «Arquitectura religiosa», por Pablo de la Cruz. «Andrés de Santa María, pintor universal y pintor colombiano», por Rafael Duque Uribe. «Teorías estéticas», por Carlos García Prada. «Conferencia sobre la pintura colombiana», por Antonio Gómez Restrepo. «Naturalmente esta vez tendrá que hablar de arte», por Luis López de Mesa. «Reseña histórica de la música en Colombia», por Andrés Martínez Montoya. Además publica una «Reseña sobre la fundación de la Academia Colombiana de Bellas Artes correspondiente de la de San Fernando de Madrid», los «Estatutos» de la Academia, y la nómina de miembros.

- Academia Colombiana de Historia. *Catálogo de la exposición histórica de la época colonial organizada con motivo de la fiesta de la raza*. Bogotá, Editorial ABC, 1934, 18 págs.
- Academia Nacional de Bellas Artes. *Iniciación de una guía de arte colombiano*. Bogotá, 1934, 302 págs., 95 figuras.
- Recopilación de diversos artículos sobre pintura, escultura, música, etcétera, inéditos algunos, publicados ya los más, y de los catálogos de obras existentes en algunas de las iglesias y colecciones bogotanas.
- Acevedo Latorre, A. *Bogotá; guía del turista*. Bogotá, 1933, 132 págs. Ils.
- Guía general de la ciudad: incluye un resumen histórico, leyendas y principales direcciones.
- Acuña, Luis Alberto. «La formación del arte en América», en *Colombia*, año I, n.º 5, págs. 111-114. Bogotá, mayo, 1944.
- Arboleda, Sergio. «Las letras, las bellas artes y las ciencias en Colombia», en *Repertorio Colombiano*, tomo IV, págs. 442-452; v, págs. 1-57. Bogotá, 1880. 2.ª ed. Selección Samper Ortega de Literatura Colombiana, n.º 51. Bogotá, Editorial Minerva, 1935, 225 págs.
- Observaciones de carácter social y político relacionadas con el desarrollo de la cultura nacional.
- Caicedo Rojas, José. *Recuerdos y apuntamientos, o cartas misceláneas*. Bogotá, Imprenta de A. Silvestre, 1891, 288 págs.
- Algunas notas sobre pintura y escultura, especialmente la historia de los cristos célebres en Colombia.
- Cappa, Ricardo. *Estudios críticos acerca de la dominación española en América*. Madrid, G. del Amo, 1889-1897, 20 vol.
- Una de las más valiosas contribuciones del siglo XIX a la historia americana; sobre bellas artes, el vol. 14, parte 4, contiene interesantes noticias, aunque no exentas de errores.
- Duque Gómez, Luis. *Colombia: monumentos históricos y arqueológicos*. Libro segundo: arte colonial neogranadino. México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1955, 272 págs. Ils.

En este segundo volumen presenta el autor un acertado y documentado resumen de las artes plásticas en el Nuevo Reino y señala los monumentos más significativos.

— — —. *El arte en Colombia 1*. El Museo de Arte Colonial de Bogotá, Ilustraciones y texto de F. Gil Tovar. Bogotá, Imp. Nacional, 1954, 23 págs. Ils.

Guía turística del Museo Colonial; texto castellano, inglés y francés.

— — —. *El arte en Colombia 2*. El Museo de Arte Colonial de Bogotá. Ilustraciones y texto de F. Gil Tovar. Bogotá, Imp. Nacional, 1954, 23 págs. Ils.

Este segundo volumen de los manuales sobre el Museo Colonial está dedicado a los dibujos de Gregorio Vásquez.

Forero, Manuel José. «Orígenes del arte religioso en Santafé de Bogotá», en *Bolívar* n.º 4, págs. 665-672. Bogotá, octubre, 1951.

García, Julio César. «María a través de nuestra historia», en *Repertorio Histórico*. Año II, n.º 16 y 17. Medellín, agosto de 1919, págs. 703-716.

Breve e interesante estudio de las imágenes de María que se veneran en el departamento de Antioquia.

García Samudio, Nicolás. «Exposición de arte antiguo en Tunja», en *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. XXVI, n.º 298, págs. 596-600. Bogotá, 1939.

Comentarios sobre la exposición de arte colonial abierta en Tunja con motivo del IV Centenario de la fundación.

Gómez Restrepo, Antonio. «*Storia della letteratura e dell'arte della Colombia*», en la *Enciclopedia Italiana*, publicada por el Instituto Giovanni Treccani. Milán, MCMXXXI-IX. Tomo X, págs. 798-99.

Resumen muy bien elaborado de la evolución de las artes plásticas en Colombia, con especial referencia a la pintura y a la escultura.

González Dávila, Gil. *Teatro eclesiástico de la primitiva iglesia de las Indias Occidentales, vidas de sus arzobispos, obispos y cosas memorables de sus sedes*. Madrid, D. Díaz de la Carrera, 1649-1655, 2 vol.

Una de las fuentes primordiales para el estudio de la Iglesia americana y de la influencia religiosa en el arte colonial.

Hernández de Alba, Guillermo. *Teatro de Arte Colonial*. 1.^a Jornada en Santafé de Bogotá. Bogotá, Litografía Colombia, MCMXXXVIII, 166 págs. 120 figs.

Sin ser propiamente una historia del arte colonial, esta obra presenta aspectos completamente nuevos de nuestra historia artística y valiosos documentos que aclaran multitud de fechas, genealogías y nombres célebres; es trabajo preparatorio de aporte documental de primera mano, de gran valor y de imprescindible consulta para quien desee informarse sobre el desarrollo artístico del Coloniaje.

— — —. «El Museo de Pamplona», en *El Tiempo*, Bogotá, 20 de febrero de 1938.

Descripción artística de Pamplona y del Museo Diocesano.

— — —. «Guía del arte colonial», en *Colombia en Cifras 1945*, págs. 473-503. Bogotá, 1946.

Breve guía de los principales monumentos coloniales.

Ibáñez, Pedro María. *Crónicas de Bogotá*, 2.^a ed. Bogotá, Imprenta Nacional, 1913-1923. 4 vol. (Biblioteca de Historia Nacional, vols. 10, 11, 12, 32).

La más completa historia de la capital; incluye numerosas referencias sobre arquitectura, pintura, escultura y artes menores.

Kelemen, Pal. *Baroque and Rococo in Latin America*. New York, The Macmillan Company, 1951, xiv-302 págs. 192 planchas.

La mejor obra de conjunto sobre la arquitectura y la escultura latinoamericanas de la era colonial, admirablemente ilustrada. Para Colombia, págs. 59-74. Buen resumen del arte arquitectónico en Cartagena, Tunja, Bogotá, Popayán, etcétera, aunque sin novedad alguna documental ni crítica.

Lehmann, Henri. «El arte colonial en Popayán», en *Revista de la Universidad del Cauca*, n.º 3, marzo-abril, 1944. Popayán, 1944. Publicado también en *Gazette des Beaux Arts*, vol. 24, págs. 41-54. Nueva York, julio de 1943.

Visión general de la arquitectura, la escultura y la pintura de Popayán en los siglos xvii y xviii.

- López de Mesa, Luis. «De cómo se expresa en arte el pueblo colombiano», en *Iniciación de una guía de arte colombiano*. Bogotá, 1934, págs. 27-54. Aparecido también en *De cómo se ha formado la nación colombiana*, del mismo autor. Bogotá, 1934, cap. VIII y en otras publicaciones.
- Visión panorámica de la cultura colombiana. Se estudia nuestro desarrollo artístico y literario, en forma muy general, y se mencionan los nombres de nuestros más conocidos pintores, escultores, arquitectos, músicos, poetas, señalando lo más saliente de sus obras.
- — —. «Reseña de la Academia Colombiana de Bellas Artes, hasta abril de 1934». En *Iniciación de una guía de arte colombiano*. Bogotá, 1934, págs. 5-25.
- Reseña de las labores de la Academia de 1932 a 1934; se anotan los principales acontecimientos ocurridos durante ese lapso y se transcriben las actas de algunas sesiones.
- Lozano y Lozano, Juan. «El arte colonial en Santa Fe de Bogotá», en *Conferencias* publicadas por el Museo de Arte Colonial, págs. 726. Bogotá, 1945.
- Ideas generales sobre el ambiente artístico santafereño de la época colonial, en que se señalan las principales corrientes del arte europeo que llegaron a América y se evoca la vida social de la ciudad, aludiendo a su arquitectura, menaje y mobiliario, y a su significación en la cultura americana.
- Lozoya, Marqués de. *Historia del arte hispánico*. Barcelona, Salvat Editores, S. A., 1931, 5 vol.
- Sobre arte colombiano, véanse particularmente los capítulos x del tomo IV, y xv del tomo v. Buen resumen de los trabajos publicados hasta entonces.
- Marco Dorta, Enrique. *Viaje a Colombia y Venezuela*. Impresiones histórico-artísticas. Madrid, Imprenta y Editorial Maestre, 1948, 80 págs. 70 figuras.
- Mesanza, Fray Andrés, O. P. *Nuestra Señora de Chiquinquirá y monografía histórica de esta villa*. Bogotá, Imprenta Eléctrica, 1913, 350 págs. 45 figuras.

- Historia de la famosa imagen y relato de su aparición, sus milagros, culto, etcétera, con interesantes anotaciones sobre el progreso de la villa de Chiquinquirá y rasgos biográficos de sus más notables hijos.
- — —. *Célebres imágenes y santuarios de Nuestra Señora en Colombia*. 2.^a ed. Chiquinquirá, Imprenta de Veritas, 1950, XXI-II-461 págs. Ministerio de Educación Nacional. Museo de Arte Colonial. *Catálogo*. Tercera edición, 1952. Bogotá, Imprenta del Banco de la República, 1952, 152 págs. Ils.
- Noel, Martin S. *El arte en la América española*. Buenos Aires, 1942, 106 págs. 15 figuras.
- Se hace una breve referencia al desarrollo pictórico del Nuevo Reino de Granada, y se mencionan los nombres de los más notables artistas de la época colonial.
- Osorio, Luis F. y Bernal, Cristóbal. «Epistolario artístico», en *Santafé y Bogotá*, vol. IX, n.º 63, págs. 118-123. Bogotá, 1928.
- Ospina, Eduardo. S. J. «El arte patrio», en *Escritos breves*, vol. III, págs. 171-182. Bogotá, Editorial Pax, 1952.
- — —. «Estética y Arte», en *Escritos breves*, vol. III. Bogotá, Editorial Pax, 1952, 669 págs.
- Comprende este volumen una serie de estudios sobre: I, estética y arte en general; II, poemas propios; III, pintura; IV, escultura; V, arquitectura.
- Otero Muñoz, Gustavo. «Apuntes sobre el arte colonial neogranadino en el siglo XVI», en *Curso superior de historia de Colombia, 1492-1600*. t. V, págs. 193-217. Bogotá, Editorial abc, 1951. Comentarios generales sobre los diversos aspectos del arte en el siglo XVI, sin novedad alguna documental ni crítica.
- — —. «Reseña sobre la fundación de la Academia Colombiana de Bellas Artes correspondiente de la de San Fernando de Madrid», en el *Anuario* de la Academia. Vol. I. Bogotá, 1932, págs. 3-21.
- Breve historia de la Academia constituida en el año de 1930, en que se transcriben las notas cruzadas con la Academia de San Fernando, y el decreto por medio del cual se estableció el Instituto.

- Restrepo Tirado, Ernesto. *Catálogo general del Museo de Bogotá*. Objetos históricos, pinturas, etcétera. Bogotá, 1917, 206 págs. Se presentan en este catálogo los objetos del Museo Nacional con algunos datos históricos. Comprende retratos, cuadros religiosos, muebles, numismática, etcétera.
- Rojas, Ulises. *Escudos de armas e inscripciones antiguas de la ciudad de Tunja*. Bogotá, Cooperativa Nacional de Artes Gráficas, 1939, 197 págs. 40 figuras.
- Erudito estudio epigráfico sobre la ciudad de Tunja. Datos de notable interés sobre diversas obras artísticas que se conservan en sus ricas capillas e iglesias.
- Rubio, Ozias S. y Briceño, Manuel. *Tunja desde su fundación hasta la época presente*. Bogotá, Imp. Eléctrica, 1909, 351 págs. 6 pls. Historia de Tunja y descripción de sus iglesias, conventos y edificios coloniales.
- Salamanca Aguilera, Rafael. *Guía histórica ilustrada de Tunja*. Bogotá, Escuelas Gráficas Salesianas, 1939, 90 págs. 43 figuras. Descripción de la ciudad. En forma sintética están presentados los datos sobre los principales monumentos de la ciudad.
- Samper Ortega, Daniel. *Colombia. Breve reseña de su movimiento artístico e intelectual*. Madrid, Unión Ibero-Americana, 1929, 86 págs. 36 figuras.
- Resumen de las conferencias pronunciadas en Bilbao, San Sebastián, Santander, Salamanca y Madrid en 1927, en las que da una visión general de la cultura colombiana.
- — —. «Breve historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes», en *Iniciación de una guía de arte colombiano*, págs. 115-126. Bogotá, 1934.
- En este estudio se traza la historia de la Escuela de Bellas Artes desde su fundación, 1873, haciendo notar la obra realizada por cada uno de los directores del Instituto.
- Solá, Miguel. *Historia del arte hispanoamericano*. Barcelona, Editorial Labor, S. A., 1935, 342 págs. 218 figuras.

Los capítulos VIII y X están dedicados en buena parte al arte neogranadino de la época colonial; el estudio de Vásquez Ceballos, basado en la obra de Roberto Pizano, es uno de los más completos del libro.

Universidad Nacional de Colombia. Escuela de Bellas Artes. *Reglamento*. Bogotá, Editorial Minerva, 1941, 26 págs.

Universidad Nacional de Colombia. *Museo de Arte Colonial*. Bogotá, Editorial Kelly, 1943, 94 págs. 79 Ils.

Urdaneta, Alberto. «Escuela de Bellas Artes en Colombia», en *Papel Periódico Ilustrado*, vol. v, n.º 97, págs. 1-7. Bogotá, agosto, 1886. Noticia sobre la Escuela de Bellas Artes y resumen de sus diversas secciones.

— — —. «Escuela de Bellas Artes», en *Papel Periódico Ilustrado*, vol. v, n.º 104, págs. 122-124. Bogotá, noviembre, 1886.

PINTURA

Acosta B., Fr. L. E. «Presencia colonial de Santa Clara». Cuadernillo de Arte, en *El Ensayo*, n.º 335, Bogotá, julio-septiembre, de 1953, 1 pág. 16 Ils.

Presentación de los lienzos sobre la vida de Santa Clara que se conservan en el Convento de las Clarisas de Tunja.

Acosta Ortégón, Joaquín. «El pueblo de Monguú y el pintor Vásquez», en *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. 32, n.º 371-374, págs. 739-746. Bogotá, septiembre-diciembre, 1945.

Anotaciones sobre la posible estada de Vásquez en Monguú; escasas noticias y digresiones no absolutamente pertinentes sobre el pintor y su obra.

Acosta, Vicente. «Desfile de artistas; el pintor colombiano Santiago Villaloz», en *La Quincena*, vol. i, págs. 120-121. San Salvador, mayo, 1903.

Comentarios sobre este ignorado pintor colombiano que trabajó en El Salvador en donde dejó retratos y cuadros de tema religioso.

- Acuña, Luis Alberto. *Ricardo Acevedo Bernal*. Bogotá, Editorial Cromos, S. F. X. págs. 25 Figs. Reproducido en *Iniciación de una guía de arte colombiano*, publicada por la Academia Nacional de Bellas Artes. Bogotá, 1934, págs. 149-152.
- Breves apuntes sobre la vida y la obra de este notable pintor bogotano.
- — —. «Vásquez Ceballos y el medio ambiente santafereño», en *El Gráfico*. Bogotá, 7 de mayo de 1938.
- Estudio sobre las condiciones espirituales en que se desarrolló el pintor.
- — —. «Elogio del pintor y su obra», en *El Tiempo*. Bogotá, 15 de mayo de 1938. Sec. 2.
- Discurso pronunciado en la inauguración del busto de Gregorio Vásquez Ceballos en Bogotá.
- — —. *México, Universidad Nacional. Galería de Arte*. México, 1940, 23 págs., 13 Ils.
- Catálogo de la exposición de pintura, escultura y dibujo, presentada por el autor, precedido de una nota crítica de Fernando Leal.
- — —. «Un tesoro de arte colonial. La casa de don Juan de Vargas en Tunja», en *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. xxxvii, págs. 626-640. Bogotá, 1950.
- Estudio histórico y artístico de esta vieja casa tunjana que encierra uno de los mejores trozos de la pintura mural renacentista de América.
- — —. «Los extraños paquidermos tunjanos», en *Hojas de Cultura Popular Colombiana*, n.º 22. Bogotá, Imprenta del Ministerio de Educación Nacional, 1952.
- — —. «50 años en la pintura», en *El Tiempo*, Suplemento Literario. Bogotá, junio 14 de 1953.
- Breve estudio de las corrientes pictóricas nacionales en el último medio siglo.
- Aguilera, Miguel. «Gregorio Vásquez Arce y Ceballos», en *El Gráfico*, Bogotá, 7 de mayo de 1938.
- Rep. en *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. xxv, págs. 304-320. Bogotá, mayo, 1938.

Visión general de la personalidad de Vásquez e interpretación de su famoso autorretrato.

— — —. *El pintor Santiago Páramo*. Bogotá, Editorial El Gráfico, 1941, 162 págs. 80 Figs. En colaboración con el padre Eduardo Ospina, S. J.

La primera parte de esta obra (págs. 1-42) está consagrada a un relato ameno e interesante de la vida del notable pintor padre Santiago Páramo, S. J., que dejó muestras valiosas de su arte en Colombia y en varias naciones de Centroamérica.

Airó, Clemente. «Cuatro pintores colombianos», en *Espiral*, n.º 35, págs. 10-11. Bogotá, agosto, 1951.

Notas críticas sobre Carlos Correa, Alejandro Obregón, Alipio Jaramillo y Marco Ospina.

— — —. «La pintura de Lucy Tejada», en *El Tiempo*, Suplemento Literario. Bogotá, junio 22, 1952.

— — —. «El color en la pintura de Ignacio Gómez Jaramillo», en *Espiral*, n.º 42, págs. 9, 17, 19. Bogotá, octubre, 1952.

— — —. «A la memoria de Alberto Urdaneta», en *Papel Periódico Ilustrado*, vol. v, n.º 114-116, págs. 277-324. Bogotá, abril, 1888.

Homenaje a Urdaneta, fundador del *Papel Periódico Ilustrado*, con motivo de su muerte.

— — —. «Apolinar Restrepo Álvarez», en *Arte* xxv. Cuaderno de Universidad Pontificia Bolivariana, vol. XIX, n.º 71. Medellín, mayo-julio, 1954, 6 págs. 6 Ils. (Presentación de Alonso Restrepo Moreno).

Arango T., Fr. Eduardo. «Alabado de Miguel de Santiago». Cuadernillo de arte 2, en *El Ensayo*, 336. Bogotá, octubre-diciembre, 1953, 2 págs. 11 Ils.

Presentación de los lienzos de Miguel de Santiago que se veneran en la Iglesia de San Francisco en Bogotá.

Arango, Gonzalo. «La exposición de Orlando Rivera». *Universidad de Antioquia*, 119, págs. 733-736. Medellín, noviembre-diciembre, 1954.

- Arango, Jorge Luis. «La obra de Vásquez Ceballos en Monguí», en revista *Bolívar* n.º 14, págs. 797-802. Ils. Bogotá, octubre, 1952. Estudio de las obras del santafereño existentes en el famoso santuario; algunas de las atribuciones a Vásquez son, cuando menos, discutibles.
- Ariza, Gonzalo. «Un pintor en la guerra», en *El Tiempo*, Suplemento Literario. Bogotá, marzo 11 de 1945.
- Breves comentarios sobre la vida y la obra de José María Espinosa. — — —. «Arte contemporáneo», en *Colombia en Cifras*, 1945. Bogotá, 1946. 70 págs.
- Anotaciones sobre el desarrollo de la pintura colombiana actual; excelentes y numerosas ilustraciones.
- Arroyo, Miguel Antonio. «Un ambiente, una vida, una obra, Adolfo Dueñas, 1845-1906», en *Revista de la Universidad del Cauca*, n.º 10 y 11, págs. 75-94. Popayán, junio, 1947.
- Recuerdo de la vida y la obra del distinguido pintor y arquitecto payanés. — — —. *Art in Latin-America*. Washington, Pan American Union (Club and Study, Fine Arts Series). Washington, 1950, 91 págs. Ils.
- Belver, José. «Ramón Torres Méndez», en *Papel Periódico Ilustrado*, vol. v, n.º 112, págs. 246-247, Bogotá, marzo, 1887.
- Primera noticia biográfica del ilustre costumbrista bogotano. — — —. «*Biographical notes on some Latin American artists*», in *Bulletin of the Pan American Union*, vol. 69, n.º 3, págs. 268-274. Washington, marzo, 1935.
- Contiene breves datos biográficos sobre pintores contemporáneos de Colombia. — — —. *Botero. Prólogo de Walter Engel*. (Bogotá), Los Libros de Eddy Torres, 1952, 8 págs. xx pl.
- Caicedo Rojas, José. «D. José María Espinosa», en *Papel Periódico Ilustrado*, año II, n.º 35, págs. 178-179. Bogotá, marzo, 1883.
- Noticia necrológica del insigne pintor-soldado.

- Canal Ramírez, Gonzalo. «Salvador Moreno o el tránsito de la apoteosis a la locura», en *Ensayos*, año I, n.º 9, págs. 20-23. Cúcuta, 1953.
- Cano, Francisco A. «Epifanio Garay», en *Iniciación de una guía de arte colombiano*. Bogotá, 1934, págs. 127-134.
- Excelente análisis crítico de la obra pictórica de Garay, escrito en Medellín en 1903.
- — —. «Ricardo Acevedo Bernal», en *Iniciación de una guía de arte colombiano*. Bogotá, 1934, págs. 139-148.
- Análisis crítico de alta calidad sobre la obra pictórica de Acevedo Bernal.
- — —. «Roberto Pizano Restrepo», en *Iniciación de una guía de arte colombiano*. Bogotá, 1934, págs. 153-158.
- Breve e interesante estudio biográfico y crítico del ilustre y malogrado pintor bogotano.
- — —. *Catálogo. Exposición de los artistas independientes*. Recuerdo de la Exposición Nacional. Medellín, 1944, 42 págs.
- — —. «Cecilia Porras», en *Arte XIII*. Cuaderno de Universidad Pontificia Bolivariana, vol. xv, n.º 57. Medellín, febrero-mayo, 1950, 2 págs. 6 lls.
- — —. «Clemencia Perdomo», en *Arte XIV*. Cuaderno de Universidad Pontificia Bolivariana, vol. xv, n.º 58. Medellín, junio-agosto, 1950, 1 pág. 6 lls.
- — —. *II Congreso Interamericano de Estadística*. Catálogo de las exposiciones de pintura colombiana. Pintura contemporánea. Carteles para los censos de 1950. Bogotá, Contraloría General de la República, Dirección Nacional de Censos, 1950. (Sin paginación).
- — —. «Rodrigo Arenas Betancur», en *Arte XVI*. Cuaderno de Universidad Católica Bolivariana, vol. xvi, n.º 60. Medellín, 1951, 1 pág. 6 lls.
- Convers Fonnegra, Carlos. «Don Ramón Torres Méndez», en *Pan*, n.º 23, págs. 58-64. Bogotá, agosto de 1938.
- Breves apuntes biográficos sobre el creador del costumbrismo.

- Crespo, Ismael. *Algo sobre escuelas artísticas* (con motivo de un lienzo). Bogotá, Imprenta y Librería de Medardo Rivas, 1897, 49 págs.
- Consideraciones sobre la pintura religiosa con especial referencia a una copia del *Nacimiento de la Virgen*, de Murillo, hecha por el señor Luis M. Gaviria.
- — —. «La Capilla de San José», en *Repertorio Colombiano*, vol. xx, págs. 99-112. Bogotá, 1899.
- Estudio crítico de la obra del padre Páramo y elogio de las composiciones que decoran la capilla, obra maestra del artista.
- Cuervo, Luis Augusto. «El pintor Zamora», en *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. xxvi, págs. 457-460. Bogotá, 1949.
- Díaz, Daniel Alfredo. «El primer salón de artistas colombianos», en *El Siglo*. Bogotá, octubre 27 de 1940.
- Presentación gráfica de la primera exposición anual organizada por el Ministerio de Educación Nacional.
- Díaz, Miguel. «El maestro Quijano», en *El Tiempo*, Suplemento Literario. Bogotá, septiembre 20 de 1953.
- Apuntes biográfico-críticos sobre el maestro Pedro A. Quijano escritos con motivo de su muerte.
- — —. «D. José María Espinosa P.», en *Papel Periódico Ilustrado*, año II, n.º 36, págs. 182-189. Bogotá, marzo, 1883.
- Documentos sobre el Abanderado de Nariño, hoja de vida, etcétera.
- Duque Uribe, Rafael. «Andrés de Santa María, pintor universal y pintor colombiano», en *Anuario* de la Academia de Bellas Artes, vol. I. Bogotá, 1932, págs. 77-86.
- Valiosa contribución al estudio de su obra pictórica.
- — —. «La exposición de pintura de Pedro Nel Gómez», en *Senderos*, vol. I, n.º 6, págs. 311-313. Bogotá, julio, 1934.
- — —. «El maestro Eladio Vélez», en *Arte IX*. Cuaderno de Universidad Pontificia Bolivariana, vol. XIII, n.º 51. Medellín, febrero-mayo, 1948, 2 págs. 5 lls.
- — —. «Emiro Botero», en *Arte XXI*. Cuaderno de Universidad Pontificia Bolivariana, vol. XVII, n.º 65. Medellín,

julio-septiembre, 1952, 2 págs. 8 Ils. (Presentación por José Guerra).

Enciclopedia Espasa. «Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos». Barcelona, 1929. Tomo 67, págs. 203-210, 21 figuras.

Excelente resumen del libro de Roberto Pizano.

Engel, Walter. «Dos pintores antioqueños», en *Revista de Indias*, 2.^a época, n.º 50, págs. 325-342. Bogotá, febrero, 1943.

Notas críticas sobre las exposiciones de Ignacio Gómez Jaramillo y Carlos Correa.

— — —. «Luis Alberto Acuña», en *Revista de Indias*, 2.^a época, n.º 63, págs. 253-271. Bogotá, marzo, 1944.

— — —. «Ignacio Gómez Jaramillo», en *Espiral*, n.º 3, págs. 12-13. Bogotá, junio, 1944.

— — —. «El arte en Colombia», en *Colombia en Cifras*, 1944, págs. 528-535. Bogotá, 1945.

Resumen de la evolución del arte nacional y mención especial de la obra de Luis Alberto Acuña, Gonzalo Ariza, Carlos Correa, Ignacio Gómez Jaramillo y Pedro Nel Gómez.

— — —. «La figura en la pintura colombiana», en *Espiral*, n.º 19. Bogotá, diciembre de 1948.

— — —. «Un pintor europeo en el trópico», en *Espiral*, n.º 11, pág. 7. Bogotá, junio, 1949.

Breve nota sobre la obra de Guillermo Wiedemann.

— — —. «Pinturas de Mario Hernández Prada», en *Proa*, n.º 30, págs. 28-29. Bogotá, noviembre de 1949.

— — —. «Sofía Urrutia», en *El Tiempo*, Suplemento Literario. Bogotá, septiembre 24 de 1950.

— — —. «El VIII Salón de Artistas», en *El Tiempo*, Suplemento Literario. Bogotá, octubre 22 de 1950.

— — —. «Enrique Grau Araújo», en *El Tiempo*, Suplemento Literario. Bogotá, octubre 29 de 1950.

— — —. «Hernando Tejada», en *El Tiempo*, Suplemento Literario. Bogotá, noviembre 19 de 1950.

- — —. «El IX Salón Anual», en *El Tiempo*, Suplemento Literario. Bogotá, agosto 17 de 1952.
- — —. «Resumen del año. Las artes plásticas en Bogotá», en *El Tiempo*, Suplemento Literario. Bogotá, diciembre 31 de 1952.
- — —. «La pintura en Colombia», en *Espiral*, n.º 47, págs. 3-4, 9-14, 18-19. Bogotá, julio, 1953.
- Presentación de los más representativos valores de la pintura colombiana.
- — —. «El año artístico en Bogotá», en *El Tiempo*, Suplemento Literario. Bogotá, diciembre 31 de 1953.
- — —. «La pintura colombiana en 1954», en *Vida*, 2.ª época, n.º 63, págs. 62-72. Bogotá, agosto-octubre, 1954.
- — —. *Escuela de Bellas Artes de Colombia*. Guía de la primera exposición anual organizada bajo la dirección del rector de dicha escuela, general Alberto Urdaneta, Imp. de vapor de Zalamea Hnos, 1886, 88 págs., 1 plano.
- Guía de la exposición de 1886, organizada por Alberto Urdaneta, que constituyó el primer certamen artístico de gran calidad celebrado en el país.
- — —. *Escuela de Bellas Artes. Reglamento*. Bogotá, 1895. Imprenta de La Luz, 1895, 21 págs.
- — —. *Exposición de pintura de Roberto Pizano*. Bogotá, Editorial Cromos, 1921, 54 págs. 22 pls.
- Catálogo de la exposición celebrada en homenaje del artista; prólogo de Daniel Samper Ortega.
- — —. *Exposición José Rodríguez Acevedo*. Bogotá, Ministerio de Educación Nacional, 1941.
- Catálogo de la exposición de Rodríguez Acevedo; introducción de Eduardo Carranza.
- Flores Araos, José. «Visión panorámica de la pintura en el siglo XVII», en *La Crónica*. Lima, abril 7 de 1937.
- Resumen de la pintura colonial americana con una breve referencia a los pintores santafereños.

- Forero, Manuel José. «Vásquez y el indio americano», en *El Gráfico*. Bogotá, mayo 7 de 1938.
- — —. «Un litigio de don Gregorio Vásquez Ceballos», en *Selección de tradiciones santafereñas*. Bogotá, Academia Colombiana de Historia, 1938, págs. 147-156.
- — —. «Francisco Antonio Cano», en *Arte XI*. Cuaderno de Universidad Pontificia Bolivariana, vol. XIV, n.º 53. Medellín, agosto-noviembre de 1948, 1 pág., 6 Ils.
- Friede, Juan. *El pintor colombiano Carlos Correa*. Bogotá, Ediciones Espiral, 1945, 54 págs., 17 figuras. Texto en español y resumen en inglés.
- Análisis objetivo de la obra de Carlos Correa.
- — —. *Luis Alberto Acuña*. Estudio crítico y biográfico. Bogotá, Editorial Amerindia, 1946, 60 págs. 26 Ils.
- Gaibrois de Ballesteros, Mercedes. «Un artista y escritor colombiano», en *Raza Española*, n.º 97-98. Enero-febrero de 1927. Madrid, 1927.
- La distinguida escritora hace en este artículo un emocionado elogio de Roberto Pizano Restrepo, y estudia su obra pictórica y su biografía sobre Gregorio Vásquez.
- Gaitán Durán, Jorge. «La pintura de Grau Araújo», en *Proa*, n.º 28, págs. 23-25. Bogotá, octubre de 1949.
- Galindo, Julio Roberto. «Artistas boyacenses», en *Presencia de Boyacá*, sección IV. págs. 35-38. Bogotá, 1954.
- García, Juan C. «Centenario tercero de Vásquez», 1638-1938. Oración gratulatoria y lectura académica. Bogotá, Academia Colombiana de Historia, 1938, 22 págs.
- — —. «Gregorio Vásquez Ceballos», en *Registro Municipal*, vol. XLIII, págs. 191-198, 4 Ils. Bogotá, 1938.
- Evocación literaria de Vásquez y su obra.
- Germinal. «Alejandro Obregón, pintor moderno», en *Proa*, n.º 21, págs. 30-32. Bogotá, mayo, 1949.
- Gillet, Louis. «L'Art dans l'Amérique Latine», en *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours* de André Michel,

- t. VIII, 3.^a parte, págs. 1.071-1.072. Paris, Librairie Armand Colin. Se refiere el autor a la pintura colonial neogranadina, haciendo un alto elogio de Gregorio Vásquez Ceballos y de los Figueroa.
- Girón, Lázaro María. «Primera exposición anual de la Escuela de Bellas Artes». En *Papel Periódico Ilustrado*, vol. v, n.º 109-113, págs. 210, 222, 226, 242-243, 275-276. Bogotá, febrero-abril, 1887. Revista de la Exposición de 1886, organizada por Alberto Urdaneta; el más completo certamen artístico presentado en el siglo XIX en Bogotá.
- — —. *El museo-taller de Alberto Urdaneta*. Bogotá, Imprenta de Zalamea, 1888, 86 págs.
- Interesante descripción histórica y artística de la famosa colección de Urdaneta, el más importante museo privado de Bogotá en el siglo XIX.
- — —. «Antonio Acero de la Cruz», en *Colombia Ilustrada*, n.º 3, págs. 51-54. Bogotá, 1889.
- Excelente estudio histórico-crítico sobre el pintor santaferño.
- — —. «Un recuerdo de la Comisión Corográfica», en *Revista Ilustrada*, vol. II, págs. 358-372. Bogotá, octubre, 1891.
- Valioso y documentado resumen de las actividades de la Comisión Corográfica con valiosas noticias histórico-críticas sobre los pintores que trabajaron en ella.
- — —. *Golden Gate international exposition. Art. Official catalogue*. San Francisco, Palace of Fine Arts, 1940, 176 págs. Ils. Catálogo de la Exposición de los países latinoamericanos del Pacífico; figuran varias obras colombianas.
- Gómez Restrepo, Antonio. «Conferencia sobre la pintura colombiana», en *Anuario* de la Academia de Bellas Artes, vol. I, págs. 25-40. Bogotá, Imprenta Nacional, 1932.
- Breve historia de la evolución del arte pictórico colombiano desde la época colonial, con alusiones al paralelo proceso literario.
- Gómez Jaramillo, Ignacio. «Decoración mural», en *El mes financiero y económico*, año 8, n.º 80, págs. 130-135. Bogotá, julio-agosto, 1944.

- — —. «Manuel Católico López, pintor turbulento», en *Revista de América*, vol. 4, n.º 12, págs. 464-465. Bogotá, diciembre, 1945. Comentarios sobre la personalidad de este pintoresco y desconcertante pintor colombiano.
- Gómez, Pedro Nel. «Por la pintura americana», en *Revista de Educación*, 2.ª época, n.º 2, págs. 13-15. Medellín, octubre, 1943. Breves comentarios sobre el movimiento pictórico americano y llamamiento a la pintura mural, la que más cabalmente interpreta los problemas sociales.
- González Gutiérrez, Joaquín. «Proceso evolutivo de la pintura en Colombia», en *Idearium*. Pasto, febrero, 1939, págs. 315-321. Reproducido en *Anales de la Universidad de Nariño*. Pasto, enero-febrero de 1940, págs. 560-568. Resumen superficial de los aspectos más conocidos de la pintura nacional.
- Grillo, Max. «Andrés de Santamaría, insigne pintor», en *Revista de América*, vol. 3, n.º 7, págs. 65-69. Bogotá, julio, 1945.
- Groot, José Manuel. «Noticia biográfica de Gregorio Vásquez y Ceballos, pintor granadino del siglo XVII», con la descripción de algunos cuadros suyos en que más da a conocer el mérito del artista. Bogotá, Imprenta de Francisco Torres Amaya, 1859, 67 págs. Publicado inicialmente en *El Catolicismo*, n.º 359-366. Bogotá, 1.º de marzo-19 abril de 1859; reproducido parcialmente en *Dios y patria; artículos escogidos de don José Manuel Groot*. Bogotá, Imp. de Medardo Rivas, 1894, págs. 219-234. Es esta la primera monografía de arte publicada en Colombia; el señor Groot, historiador, polígrafo y costumbrista que cultivó la pintura, presenta por primera vez la vida y la obra de Vásquez y Ceballos, con un inteligente estudio crítico de algunos de sus cuadros.
- Guerra Azuola, Ramón. «Personal de la Comisión Corográfica», en *Revista Ilustrada*, vol. II, págs. 372-376. Bogotá, octubre, 1891. Interesante carta del autor a Lázaro María Girón sobre los principales integrantes de la Comisión.

— — —. «Guillermo Restrepo Londoño», en *Arte* XXII. Cuaderno de Universidad Pontificia Bolivariana, vol. XVIII, n.º 66. Medellín, octubre-noviembre, 1952, 1 pág., 6 Ils.

— — —. *Guillermo Silva Santamaría*. Bogotá, Editorial Retina, 1954, 4 págs. 8 planchas. Introducción: «La pintura abstracta» por Marco Ospina.

— — —. «Harvey Rendón A.», en *Arte* XVII. Cuaderno de Universidad Pontificia Bolivariana, vol. XVI, n.º 61. Medellín, mayo-julio de 1951, 2 págs., 6 Ils. (Introducción por Bernardo Blair Gutiérrez).

Hernández de Alba, Guillermo. «De los paisajes de Gregorio Vásquez a los paisajes del maestro Zamora», en *El Tiempo*. Bogotá, 20 de febrero, 1938.

En esta presentación de la obra de Zamora con motivo de una de sus exposiciones, el autor se refiere a los paisajes sabaneros de Gregorio Vásquez.

— — —. «Humberto Chávez Villa», en *Arte* XXII. Cuaderno de Universidad Pontificia Bolivariana, vol. XVIII, n.º 67. Medellín, febrero-abril de 1953, 2 págs., 6 Ils. (Presentación de René Uribe Ferrer).

Jiménez Gallo, Herbert. *14 artistas de Antioquia*. Medellín, Editorial Bedout, 1954, 157 págs., Ils.

Presentación de los artistas Francisco A. Gómez Botero, Octavio Montoya Estrada, Pepe Saldarriaga, Alfonso Góez, Pablo Estrada, Josué Giraldo Hoyos, Marco Tulio Villegas, Emiro Botero, Harvey Rendón, Daniel Cruz, Gustavo Molina Restrepo, Jaime Agudelo, Fabio Moreno y William Echavarría Moreno.

Kirstein, Lincoln. *The Latin-American Collection of the Museum of Modern art*. New York, 1943.

En este catálogo del Museo de Arte Moderno de Nueva York se hace breve referencia al desarrollo de la pintura colombiana en el siglo XX y se presentan obras de Ramírez Fajardo, Gonzalo Ariza y Luis A. Acuña.

- — —. «La técnica de las pinturas murales del Capitolio», en *Proa*, n.º 12, págs. 11-18. Bogotá, mayo, 1948.
- Latorre, Germán. «III. La cartografía colonial americana». *Primitiva cartografía de Nueva Granada y Venezuela en el Archivo de Indias*, año III, n.º 15, Sevilla, 1915.
- Latorre Cabal, Hugo. «Pedro Nel Gómez. Fresquismo puro y compromiso forzado». En *El Tiempo*, Suplemento Literario. Bogotá, junio 21 de 1953.
- Discusión general sobre la obra de Pedro Nel Gómez y sobre la pintura al fresco.
- — —. «Luis Alberto Acuña. Plástica indígena e inspiración hispánica», en *El Tiempo*, Suplemento Literario. Bogotá, julio 12 de 1953. Presentación de la obra de Acuña y exposición de las tendencias indigenistas en el arte americano.
- — —. «Ignacio Gómez Jaramillo. Poesía de color y muralismo vocacional», en *El Tiempo*, Suplemento Literario. Bogotá, agosto 9 de 1953.
- Laverde Liévano, Manuel. «El primer salón anual de artistas colombianos», en *Cromos*, vol. L, n.º 1247, págs. 42-44. Bogotá, noviembre 2 de 1940.
- Leudo, Coriolano. *Epifanio Garay*. Bogotá, Editorial Cromos, s. f., x págs., 26 figs. Reproducido en *Iniciación de una guía de arte colombiano*, publicada por la Academia Nacional de Bellas Artes. Bogotá, 1934, págs. 135-138.
- Breve presentación hecha por el pintor Leudo de la obra de este retratista del siglo xix.
- Londoño Martínez, Alfonso. «Darío Tobón Calle», en *Universidad Pontificia Bolivariana*, vol. 12, n.º 47. Medellín, agosto-septiembre de 1946, 8 págs.
- Trae seis ilustraciones de obras del pintor, con breves comentarios.
- Manrique, Pedro Carlos. «La exposición de pintura», en *Papel Periódico Ilustrado*, vol. 15, n.º 106, págs. 150-152. Bogotá, diciembre de 1886.

- Marco Dorta, Enrique. «La pintura en Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia», en *Historia del arte hispanoamericano* de Diego Angulo Íñiguez, tomo II, págs. 443-494. Barcelona, Salvat Editores, S. A., 1950.
- Síntesis de la pintura santafereña de los siglos XVI y XVII.
- — —. «Mariela Ochoa Uribe», *Arte* XXIV. Cuaderno de Universidad Pontificia Bolivariana, vol. XIX, n.º 70. Medellín, febrero-abril, 1954, 2 págs. 6 lls. (Introducción de Belisario Betancur C.).
- Medellín, Carlos. «Breve antología del retrato en la pintura colombiana», en *Espiral*, n.º 17, págs. 4-5. Bogotá, octubre, 1948.
- Ligeras observaciones sobre el retrato colombiano en el presente siglo.
- Mejía, Dolly. «El mural en Colombia. Los pintores, sus ideas y sus obras», en *El Tiempo*, Suplemento Literario. Bogotá, febrero 20 de 1955.
- Mejía Restrepo, Luis. «Vásquez y su obra», en *Papel Periódico Ilustrado*, vol. V, n.º 106, págs. 152-154; n.º 109, págs. 206-209. Bogotá, 1886-1887. Reproducido en *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. XXV, págs. 281-297. Bogotá, mayo de 1938.
- Meléndez, Simón. «El ambiente de la obra de Vásquez», en *El Gráfico*. Bogotá, 7 de mayo de 1938.
- Monge, Celiano. «Pintores quiteños colaboradores del sabio Mutis», en *Gaceta Municipal*, n.º 77, págs. 223-228. Quito, agosto de 1934. Noticias biográficas sobre los artistas.
- Morley, Grace. L. M. «Pictorial ambassadors from the South». *California arts and architecture*. Los Angeles, november, 1940, págs. 16-17, lls.
- — —. «Return of an artist». *Inter-American Monthly*, vol. I, n.º 8, pág. 26-28. Washington, D. C., 1942.
- Comentarios sobre la obra de Luis Alberto Acuña con motivo de su regreso de México a Colombia.
- — —. «Omar Rayo», en *Arte* XX. Cuaderno de Universidad Pontificia Bolivariana, vol. XVII, n.º 64. Medellín, abril-junio, 1952, 1 pág., 12 lls.

- Orduz León, Álvaro. «Artes plásticas y música. Su evolución desde la Conquista hasta nuestros días», en *Colombia*, año I, n.º 5, págs. 115-119. Bogotá, mayo, 1944.
- — —. «Artes plásticas en la Colonia», en *Colombia*, año I, n.º 6-7, págs. 157-160. Bogotá, junio-julio de 1944.
- Ortiz Restrepo, Carlos. «Roberto Pizano Restrepo». *Homenaje del cabildo a la ciudad en su iv centenario, 1538-1938*. pág. 192. Bogotá, 1938.
- — —. «Oscar Rodríguez Naranjo», en *Arte* XIX. Cuaderno de Universidad Pontificia Bolivariana, vol. XVI, n.º 63. Medellín, agosto-septiembre de 1951, 1 pág., 6 IIs.
- Ospina, Eduardo, S. J. *El pintor Santiago Páramo*. Bogotá, Editorial El Gráfico, 1941, 162 págs. 80 figs. En colaboración con el doctor Miguel Aguilera.
- En la segunda parte de esta obra (págs. 43 a 162), se analiza el autor, la labor pictórica de Páramo con el más severo método crítico y se estudian los diversos aspectos de su variada y notable producción.
- — —. «Exposición Santiago Páramo», en *Escritos breves*, vol. iii, págs. 274-276. Bogotá, Editorial Pax, 1952.
- — —. «El Museo Páramo», en *Escritos breves*, vol. III, págs. 276-281. Bogotá, Editorial Pax, 1952.
- — —. «La Madona de Bogotá», en *Escritos breves*, vol. III, págs. 288-294. Bogotá, Editorial Pax, 1952.
- Ospina, Marco. *Pintura y Realidad*. Bogotá, Ediciones Espiral, 1949, 21 págs.
- — —. «Roberto Pizano», en *El Tiempo*, Suplemento Literario. Bogotá, septiembre 27 de 1953.
- Otero Muñoz, Gustavo. «Vásquez y la pintura en Santafé», en *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. XXV, págs. 261-266. Bogotá, mayo de 1938.
- Owen, Gilberto. *Ignacio Gómez Jaramillo*. Bogotá, Librería Suramericana, 1944, XVIII págs. 47 figs. Texto en español e inglés.

- Esta monografía precedida de un ágil estudio sobre la obra de Gómez Jaramillo nos muestra, en su parte gráfica, la evolución del artista desde el año de 1929 hasta 1942.
- Páez Courvel, Luis Eduardo. «Ensayo sobre las influencias estéticas europeas en el arte pictórico americano y en particular sobre Vásquez», en *La Razón*, n.º 5. Bogotá, octubre de 1936.
- — —. «Consideraciones acerca de las escuelas pictóricas coloniales. Vásquez, maestro de la Colonia», en *La Razón*, n.º 14. Bogotá, enero de 1937.
- Ideas sobre el arte colonial relacionadas con la exposición de arte religioso del Seminario Conciliar.
- Pardo Tovar, Andrés. «El segundo salón de artistas colombianos», en *Revista de las Indias*, n.º 34, págs. 253-260. Bogotá, octubre, 1941. Crítica de la exposición que el autor encuentra excesivamente influida por las tendencias mexicanas y francesas.
- Pérez, Álvaro. «Alicia Cajiao», en *Cromos*. Bogotá, abril 27 de 1940. Entrevista con la pintora bogotana.
- Pérez Hernández, Luis. «Salvador Moreno. Sus triunfos, su vida, su desgracia», en *Ensayos*, año I, n.º 9, págs. 9-19. Cúcuta, 1953.
- Recuerdo biográfico de la vida de este meritorio e infortunado pintor cucuteño.
- Pinilla, Jiménez, P. J. «La producción artística de Vásquez», en *El Gráfico*. Bogotá, 7 de mayo de 1938.
- Pizano Restrepo, Roberto. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. Pintor de la ciudad de Santa Fe de Bogotá, Cabeza y corte del Nuevo Reino de Granada. La narración de su vida y el recuento de sus obras. París, Camilo Bloch Editor, 1926, 188 págs., 35 figs.
- Constituye esta obra el más valioso aporte a nuestra bibliografía artística por la abundancia de noticias sobre el maestro santafereño y el excelente análisis de su obra.
- Primer concurso anual de pintura, organizado por la Asociación de Escritores y Artistas de Colombia. Bogotá, Imprenta Nacional, 1954.

- Catálogo e informe del jurado compuesto por Gabriel Giraldo Jaramillo, Walter Engel y Clemente Airó.
- Quijano, Pedro A. *Catálogo de la exposición nacional de Bellas Artes y Música en el año de 1899*. Bogotá, Tip. El Mensajero, 1899, 32 págs.
- — —. «Rafael Sáenz», en *Arte* XII. Cuaderno de Universidad Pontificia Bolivariana, vol. xv, n.º 55-56. Medellín, agosto-noviembre de 1949, 1 pág., 5 lls.
- — —. *Ramón Torres Méndez. Costumbres santafereñas*. París; Leipzig, ed. Víctor Sperling, 1910. Bogotá, Cooperativa Nacional de Artes Gráficas, 1938.
- Tres ediciones se han publicado de los famosos cuadros de costumbres de Ramón Torres Méndez; la primera en colores, en París, es sin duda la mejor; la segunda, de Leipzig, ha sido la más divulgada y es bastante aceptable; la edición bogotana es sencillamente deplorable.
- Ramos, Luis B. «V Salón anual de artistas colombianos», en *Espiral*, n.º 8, págs. 10-12. Bogotá, noviembre de 1944.
- Rayo Reyes, Ómar. *20 caricaturas de Ómar Rayo*. Cali, Colombia, 1950, 27 págs. 19 figs.
- Rendón. *Caricaturas*. Bogotá, Editorial Cromos, s. f. 2 vol.
- Álbum de las caricaturas de Ricardo Rendón que constituye no sólo una muestra de las singulares dotes de Rendón como dibujante, sino uno de los documentos sociales y políticos de mayor valor para la historia colombiana del presente siglo.
- Restrepo, Antonio José. «Próceres y bellas artes», en *Discursos apolo-géticos*. Medellín, Imprenta de *El Espectador*, 1892, 40 págs.
- Discurso pronunciado en la sesión de clausura de la exposición de pintura de 1892, en la cual se expusieron obras de Francisco A. Cano, Mariano Montoya, Jorge Ángel, Fabricio Uribe, Samuel Velázquez, señora Latorre de Pérez y señorita Inés Jaramillo.
- Restrepo Canal, Carlos. «Plática con dos pintores», en *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. xxv, págs. 326-338. Bogotá, mayo, 1938.

- Restrepo, Félix, S. J. y Santiago Páramo, S. J. *Homenaje del cabildo a la ciudad en su IV centenario, 1538-1938*, págs. 158-162. Bogotá, 1938.
- Ridder, André de. «Andrés de Santa María». Bruxelles, Editions de la Bascule, 1937, 16 págs. 34 figs.
- Penetrante estudio de la vida y de la obra del pintor colombiano, por la hábil pluma de este distinguido crítico belga.
- Rodríguez Locano, Manuel. «La orientación de Gómez Jaramillo», en *Revista de las Indias*, vol. I, n.º 7, págs. 19-20. Bogotá, octubre, 1937.
- Samper Ortega, Daniel. «Nepomuceno Sáenz de Santamaría», en *Cromos*. Bogotá, julio 20 de 1929.
- — —. «Evocando a Pizano», en *Al galope*. Bogotá, Editorial Minerva, 1930, págs. 79-99.
- Samper, Darío. «El pintor Rodríguez Acevedo», en *Pan*, n.º 13, págs. 121-134. Bogotá, marzo-abril de 1937.
- Notas críticas con las cuales el autor inauguró una de las exposiciones del maestro Rodríguez Acevedo.
- Sanclemente, Álvaro. «Los murales de la Ciudad Universitaria», en *Proa*, n.º 1, págs. 33-35. Bogotá, agosto, 1946.
- Sanín Cano, Baldomero. «Vásquez y el seiscientos en Santafé», en *El Tiempo*, Bogotá, 14 de mayo de 1938, reproducido en *Registro Municipal*, vol. 58, n.º 127, págs. 197-200. Bogotá, mayo de 1938.
- Estudio del medio histórico en que se desarrolló Vásquez y de la significación de su obra.
- Sanz y Díaz, José. *Pintores hispanoamericanos contemporáneos*. Barcelona, Editorial Iberia, S. A., 1953, 48 págs. IIs.
- Presenta una síntesis muy acertada de la pintura colombiana con especiales referencias al movimiento moderno. 30-33 págs.
- Santos, Gustavo. «En la exposición de pintura», en *Cultura*, vol. II, págs. 39-46. Bogotá, 1915.
- — —. «De la pintura en Colombia», en *Cultura*, vol. II, págs. 416-420. Bogotá, 1915.

- — —. «Breves apuntes sobre pintura colombiana», en *Cromos*, n.º 1.000. Bogotá, enero de 1936.
- Ligeras anotaciones sobre el desarrollo de la pintura colombiana particularmente en el curso del siglo XIX.
- Tamayo, Joaquín. «El pintor Gregorio Vásquez», en *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. XXV, págs. 298-303. Bogotá, mayo, 1938.
- Tavera, Juan de Dios. *Elementos de dibujo lineal, sombras y perspectiva*. Fundado en los principios de geometría. Bogotá, reimpresso por J. Ayarza, 1846, 48 págs. Ils.
- Tavera, Rafael. «La personalidad artística de Acevedo Bernal», en *Cultura*, tomo III, págs. 392-406. Bogotá, 1916.
- — —. «Acevedo Bernal, pintor místico», en *Cultura*, tomo IV, págs. 88-100. Bogotá, 1917.
- Tello, Jaime. «La pintura de Jaime López Correa», en *Estampa Literaria*, vol. I, n.º 9, págs. 8-10. Bogotá, marzo 20 de 1954.
- — —. «El arte de Omar Rayo», en *El Liberal*, Suplemento. Bogotá, octubre 20 de 1950.
- — —. «El retorno al *métier*: la pintura de Ruiz Linares», en *El Liberal*, Suplemento. Bogotá, febrero 3 de 1951.
- Torre Revello, José. «Los pintores de la Expedición Botánica de Mutis en el Nuevo Reino de Granada», en *La Prensa*. Buenos Aires, octubre 2 de 1938, sección 2.^a, 1 Il.
- Torres Torrente, Bernardino. «Francisco Javier Matis», en *Papel Periódico Ilustrado*, año IV, n.º 87, págs. 234-235. Bogotá, marzo, 1885.
- Breve noticia biográfica sobre el distinguido pintor de la Expedición Botánica.
- Traba, Marta. «Conocimiento de Enrique Grau», en *Arquitectura y Arte*, vol. I, n.º 3, págs. 25-28. Bogotá, 1955. Ils.
- Uribe Uribe, Lorenzo, S. J. «La Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada: su obra y sus pintores», en *Revista de la Academia Colombiana de Ciencias exactas, físicas y naturales*, vol. IX, n.º 33 y 34, págs. 1-13. Bogotá, mayo de 1953.

- Estudio biográfico de los pintores botánicos.
- Uribe White, Enrique. «La pintura de Martínez Delgado», en *El Tiempo*, Suplemento Literario. Bogotá, agosto 22 de 1954.
- Jugosos comentarios a esta obra pictórica, con motivo de la exposición póstuma del artista.
- Urdaneta, Alberto. «Gregorio Vásquez Arce y Ceballos», en *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. II, págs. 747-752. Bogotá, 1904.
- Noticia biográfica del pintor santafereño y divulgación de su autorretrato, descubierto por Urdaneta.
- Valencia, Gerardo. «Las ilustraciones de Santiago Martínez Delgado», en *Vida*, segunda época, n.º 61, págs. 10-12. Bogotá, marzo-abril de 1954.
- Valencia, Guillermo. «Efraím Martínez», en *Popayán*, año XII, n.º 146, págs. 161-178. Popayán, octubre de 1931.
- Brillante presentación del pintor payanés debida a la pluma del insigne poeta; numerosas ilustraciones completan el texto.
- Vergara y Vergara, José María. «Don Narciso Garay», en *Obras escogidas*, tomo III, Biografías, págs. 158-160. Bogotá, Editorial Minerva, 1931. Breve nota biográfica sobre el distinguido pintor bogotano.
- — —. «El capitán Manuel M. Paz», en *Obras escogidas*, tomo III, Biografías, págs. 175-178. Bogotá, Editorial Minerva, 1931.
- Vidales, Luis. «El primer salón de arte colombiano», en *Revista de las Indias*, n.º 21, págs. 239-246. Bogotá, septiembre, 1940.
- Revista crítico-literaria sobre la exposición.
- Villarreal Santos, J. M. «Influencias europeas en la producción general de Vásquez», en *El Gráfico*. Bogotá, 7 de mayo de 1938.
- Ubicación de la obra de Vásquez en la escuela sevillana y observaciones sobre las escuelas europeas de pintura.
- Zalamea Borda, Eduardo. «Sobre la pintura de Ignacio Gómez Jaramillo», en *Revista de las Indias*, vol. I, n.º 7, pág. 19. Bogotá, octubre, 1937.
- Breve comentario de tipo literario.

Zalamea, Jorge. *Nueve Artistas Colombianos*. Bogotá, Litografía Colombia, 1941, 77 figs.

Se presenta la obra de los artistas Ignacio Gómez Jaramillo, Ramón Barba, Sergio Trujillo, Pedro Nel Gómez, Gonzalo Ariza, Carlos Reyes, Josefina Albarracín, José Domingo Rodríguez y Luis Alberto Acuña.

ESCULTURA

Acuña, Luis Alberto. *Ensayo sobre el florecimiento de la escultura en Santa Fé*. Bogotá. Editorial Cromos, MCMXXXII, 58 págs., 27 figs.

Excelente ensayo histórico-crítico sobre los imagineros coloniales, en que por primera vez se intenta un estudio de conjunto sobre los escultores y decoradores que florecieron durante el período colonial.

Arango T., fray Eduardo. «Galería de relieves en el templo de San Francisco». Cuadernillo de arte 3, en *El Ensayo*, n.º 337-338. Bogotá, enero-junio de 1954.

Arcila Robledo, fray Gregorio, O. F. M. «El retablo mayor de San Francisco», en *Hojas de Cultura Popular Colombiana*, n.º 21. Bogotá, Imprenta del Ministerio de Educación Nacional, 1952.

Arenas Betancur, Rodrigo. «Las obras maestras de la escultura», en *Revista de Educación*, 2.ª época, n.º 2, págs. 17-24. Medellín, octubre de 1943.

Bernal, Cristóbal. «El retablo mayor de la iglesia de San Francisco de Bogotá», en *Anales de Ingeniería*, vol. XXXIV, págs. 315-319. Bogotá, 1926.

Descripción del famoso retablo, una de las obras fundamentales de la talla colonial.

Bustamante, José Ignacio. «La obra de Negret ante el arte clásico», en *Revista de la Universidad del Cauca*, n.º 4, págs. 101-107. Popayán, mayo-junio de 1944.

Defensa de la obra del escultor y de su busto del Maestro Valencia.

- Castro, Alfonso. «En casa de Ramón Barba». En *Cromos*, Bogotá, octubre 15 de 1938.
- Entrevista con el escultor y anotaciones sobre su obra.
- Cogniat, Raymond. «L'exposition Rómulo Rozo», en *Revue de l'Amérique Latine*, vol. XXI, n.º 111, págs. 203-204. París, marzo, 1931.
- Interesantes observaciones sobre el arte hispanoamericano alrededor de la obra escultórica de Rozo.
- Duque Gómez, Luis. «Santa Marta y los entalladores sevillanos del siglo XVI», en *Hojas de Cultura Popular Colombiana*, n.º 44. Bogotá, 1954.
- Noticias sobre las primeras imágenes españolas traídas al Nuevo Reino.
- Engel, Walter. «Édgar Negret», en *El Tiempo*, Suplemento Literario. Bogotá, octubre 1.º, 1950.
- Ferns de Zараcondegui, Carmen. «El escultor colombiano Rómulo Rozo», en *Raza española*, vol. VII, n.º 79-80, págs. 82-87. Madrid, julio-agosto de 1925.
- Guillén Martínez, Fernando. «Mirada a Édgar Negret», en *El Secreto y la Imagen*, págs. 65-77. Bogotá, Ediciones Espiral, 1949.
- Penetrante análisis de la obra escultórica de Negret.
- Hernández de Alba, Guillermo. «La vida trágica del maestro del altar de San Francisco», en *Revista de las Indias*, vol. I, n.º 4, págs. 7-16. Bogotá, 1936. Incluido en *Teatro del Arte Colonial*, Bogotá, 1938.
- — —. «José María Vieco», en *Arte XVIII*. Cuaderno de Universidad Pontificia Bolivariana, vol. XVI, n.º 62. Medellín, agosto-septiembre de 1951, 1 pág., 6 Ils.
- — —. «Las esculturas de Rafael Serrano», en *Proa*, n.º 50, págs. 32-33. Bogotá, agosto de 1951.
- Latorre Cabal, Hugo. «El colombiano Arenas Betancur. La escultura personal y policromada», en *El Tiempo*, Suplemento Literario. Bogotá, mayo 17 de 1953.
- Brillante estudio sobre la personalidad de Arenas Betancur.

- — —. «Rómulo Rozo. Escultura prehispánica en Yucatán», en *El Tiempo*, Suplemento Literario. Bogotá, mayo 24 de 1953. Estudio de la personalidad de Rozo e interpretación de su obra.
- Marco Dorta, Enrique. «La escultura en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia. En Diego Angulo Iníiguez», en *Historia del Arte Hispanoamericano*, tomo II, págs. 309-348. Barcelona, Salvat Editores, S. A., 1950.
- Ospina, Eduardo, S. J. «Un joyel artístico. La Capilla del Rapto en la Iglesia de San Ignacio», en *Ximénez de Quesada*, Órgano del Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, vol. I, págs. 64-67. Bogotá, 1953.
- Estudio crítico de uno de los más hermosos conjuntos artísticos existentes en Bogotá.
- — —. «Reproductions of sculpture of Rómulo Rozo», in *Mexican Life*, vol. XVIII, April, pág. 13; Oct., pág. 17.
- Rivas, Guillermo. «Rómulo Rozo», in *Mexican Life*, México, december, 1939. 4 pág. Ils.
- El autor anota la influencia del artista colombiano en los escultores mexicanos.
- — —. «Rómulo Rozo», en *Nuestro México*, vol. II, n.º 8, págs. 49-51. 4 Ils. México, noviembre de 1932.
- Samper Ortega, Daniel. «Discurso en respuesta al del señor Coriolano Leudo», en *Iniciación de una guía de arte colombiano*. Bogotá, 1934, págs. 61-78.
- En este discurso de recepción al maestro Leudo en la Academia de Bellas Artes, se refiere el señor Samper al notable escultor y medallista antioqueño Marco Tobón Mejía de quien traza una emocionada semblanza, y ensaya además el estudio crítico de la obra del nuevo académico.
- Silva, Clímaco. «Noticias históricas y descriptivas del monumento del Puente de Boyacá», en *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. XII, n.º 75, págs. 156-163. Bogotá, 1911.
- Tello, Jaime. «Édgar Negret: la voluntad de triunfo», en *El Liberal*, Suplemento. Bogotá, junio 17 de 1950.

- — —. «Julio Abril, o la inquietud por la búsqueda», en *El Liberal*, Suplemento. Bogotá, agosto 29 de 1950.
- — —. «Negret en el Museo de Arte Moderno», en *El Tiempo*, Suplemento Literario. Bogotá, febrero 20 de 1955.
- — —. «*The Latin American artist in the art galleries of the United States*», in *Bulletin of the Pan American Union*, vol. 55, n.º 6, págs. 595-599, 5 Ils. Washington, December, 1922.
- Noticias sobre las obras del escultor Gustavo Arcila Uribe.
- Vergara y Vergara, José María. «Una familia de escultores», en *Obras escogidas*, tomo III. Biografías, págs. 185-190. Bogotá, Editorial Minerva, 1931.
- Notas biográficas sobre Toribio Martínez y sus hijos, Dámaso, Eugenio, Bernabé, Marcelina y Lucía, meritorios tallistas en madera que trabajaron en Bogotá a mediados del siglo XIX.

▪ BIBLIOGRAFÍA GENERAL DE GABRIEL GIRALDO JARAMILLO

▪ LIBROS

Los tratados de Montevideo en 1940: Derecho civil internacional. Derecho procesal internacional. Bogotá, Ed. Kelly, 1941.

Gregorio Vásquez: Dibujos originales a pincel. Bogotá, Litografía Colombia, 1944.

El arte en Colombia: Gregorio Vásquez. Bogotá, Novedades y Gráficas Samarca, 1944.

Colombia en 1850: Acuarelas de la Comisión Corográfica. Bogotá, Librería Suramérica, 1946.

La miniatura en Colombia. Bogotá, Prensas de la Universidad Nacional, 1946.

La pintura en Colombia. México, Fondo de Cultura Económica, 1948, 248 págs.

El padre Juan Domingo Colety y su diccionario histórico-geográfico de la América meridional, sobretiro del *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia.* Bogotá, Cromos, vol. x, núm. 1, 1952.

Bibliografía selecta de Nariño. Bogotá, Sucre, 1953.

Francisco Coreal y su viaje a las Indias Occidentales, sobretiro del *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia.* Bogotá, Cromos, vol. xi, núm. 1, 1953.

Colombia y Cuba. Bogotá, 1953, 185 págs.

- Centenario de José Martí, 1853-1953; Colombia y Cuba.* Bogotá, Minerva, 1953.
- Bibliografía de bibliografías colombianas.* Bogotá, Pax, 1954, 192 págs. 2.^a ed. Bogotá, publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, serie bibliográfica I, 1960, 205 págs.
- Estudios históricos.* Bogotá, Santafé, 1954, 387 págs.
- Notas y documentos sobre el arte en Colombia.* Bogotá, Editorial ABC, 1954, 316 págs.
- El Museo del Seminario Conciliar de Bogotá.* Bogotá, Minerva, 1954.
- Temas de antropología e indigenismo.* Bogotá, Los Andes, 1954, 94 págs.
- Relaciones de mando de los virreyes de la Nueva Granada: Memorias económicas.* Bogotá, Imprenta del Banco de la República, 1954, 283 págs.
- Viajeros colombianos en Venezuela.* Bogotá, Imprenta Nacional, 1954, 162 págs.
- Bibliografía selecta del arte en Colombia.* Bogotá, Editorial ABC, 1955, 144 págs.
- Viajeros colombianos en Alemania.* Bogotá, Imprenta Nacional, 1955, 216 págs.
- Bibliografía histórica colombiana de 1954*, sobretiro del *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. XLII, núms. 483-484. Bogotá, Pax, 1955.
- Introducción biográfico-crítica al: Llanto sagrado de la América meridional*, de fray Francisco Romero, publicado nuevamente conforme a la edición milanesa de 1693. Bogotá, Editorial ABC, 1955, 154 págs.
- Colombianos en Suiza; suizos en Colombia.* Bogotá, Santafé, 1955, 203 págs.
- Vínculos culturales colombo-holandeses.* Bogotá, Editorial ABC, 1956, 106 págs.
- Francisco de Páramo, miniaturista y calígrafo del siglo XVII.* Bogotá, 1956.
- Pinacotecas bogotanas.* Bogotá, Santafé, 1956, 411 págs.
- Don José Manuel Groot.* Bogotá, Editorial ABC, 1957, 154 págs.

- Bibliografía colombiana de viajes*. Bogotá, Editorial ABC, 1957, 224 págs.
- El grabado en Colombia*. Bogotá, Editorial ABC, 1959, 224 págs.
- Colombia y Suecia: Relaciones culturales*. Madrid, Insula, 1960, 167 págs.

▪ ARTÍCULOS:

A) PUBLICADOS EN REVISTAS

- «Don Juan Bautista de Toro y la situación de los indígenas», en *ANH*, vol. xxvi, núm. 297, julio de 1939, págs. 472-477.
- «Don Juan Rodríguez Freyle y *La Celestina*», en *ANH*, vol. xxvii, núms. 308-309, junio-julio de 1940, págs. 582-586.
- «El cementerio indígena de Los Santos», en *ANH*, vol. xxviii, núms. 317-318, marzo-abril de 1941, págs. 308-322.
- «Exposición de miniaturas», en *ANH*, núm. 322.
- «El Instituto Etnológico Nacional», en *ANH*, vol. xxviii, núms. 323-324, septiembre-octubre de 1941, págs. 918-921.
- «¿Se alimentaban bien los aborígenes?», en *ANH*, vol. xxix, núms. 330-331, abril-mayo de 1942, págs. 359-366.
- «Aspectos históricos de la alimentación indígena», en *América Indígena*, vol. ii, núm. 3. México, julio de 1942, págs. 49-53.
- «Amarilis, supuesta santaferense», en *ANH*, vol. xxv, núms. 289-290, noviembre-diciembre de 1938, págs. 846-850.
- «Los indígenas de Colombia», en *Revista Geográfica Americana*, núm. 51. Buenos Aires, 1938.
- «Clasificación del hombre americano», en *ANH*, vol. xxvi, núms. 293-294, marzo-abril de 1939, págs. 206-215.
- «José Acevedo y Gómez», en *ANH*, vol. xxix, núms. 335-336, septiembre-octubre de 1942, págs. 790-793.
- «Introducción a la estética colonial», en *ANH*, vol. xxx, núms. 344-345, junio-julio de 1943, págs. 686-696.

- «José María Carbonell», en *ANH*, vol. XXXI, núms. 357-358, julio-agosto de 1944, págs. 638-646.
- «Refranero de Boyacá, por Octavio Quiñones Pardo», en *Revista de América*, vol. I, núm. 1, enero de 1945, págs. 13-15.
- «Notas sobre arte colonial», en *Revista de América*, vol. I, núm. 3, marzo de 1945, págs. 417-418.
- «Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos», en *Revista de América*, vol. V, núm. 15, Bogotá, marzo de 1946, págs. 329-336.
- «Los pintores costumbristas; Colombia en 1850», en *Revista de América*, vol. VII, núm. 21, septiembre de 1946, págs. 384-389.
- «Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas», en *ANH*, vol. XXXVIII, núms. 441-443, julio-agosto-septiembre de 1951, págs. 536-540.
- «*Gold and ceramic work of Colombia*», in *London News*, núm. 213, December, 1948.
- «Notas biobibliográficas sobre el padre E. S. y su *Saggio di storia americana*», en *ANH*, vol. XXXVIII, octubre-noviembre-diciembre de 1951, págs. 696-713.
- «La enseñanza de la historia en Colombia», en *ANH*, vol. XXXIX, núms. 447-448, enero-febrero de 1952, págs. 100-110.
- «El indio americano en el arte europeo», en *ANH*, vol. XXXIX, núms. 452-454, junio-julio-agosto de 1952, págs. 293-297.
- «La producción histórica colombiana en 1951», en *ANH*, vol. XXXIX, núms. 455-456, septiembre-octubre de 1952, págs. 492-502.
- «Estampa de don Manuel del Socorro Rodríguez», en *ANH*, vol. XL, núms. 459-461, enero-febrero-marzo de 1953, págs. 129-140.
- «La exposición de los derechos humanos», en *ANH*, núms. 465-467, julio-agosto-septiembre de 1953, págs. 389-392.
- «Una misión histórica de España: La expedición de la vacuna», en *ANH*, vol. XLI, núms. 471-472, enero-febrero de 1954, págs. 15-28.
- «Bibliografía histórica colombiana de 1954», en *ANH*, vol. XLII, núms. 483-484, enero-febrero de 1954, págs. 40-68.

- «Extracto de actas», en *ANH*, núms. 473-474-476 y 481-482, mayo-abril-junio-septiembre-octubre de 1954, págs. 252-256; 383-384; 749-752.
- «Extracto de actas», en *ANH*, núms. 483-484; 485-486; 487-488; 255-256; 387, enero-febrero-marzo-abril-mayo-junio de 1955.
- «Acuerdo dictado por la Academia en honor a la memoria del señor Suárez», en *ANH*, vol. XLII, núms. 485-486, marzo-abril de 1955, pág. 131.
- «Los viajes de Julián Mellet por el territorio colombiano», en *ANH*, vol. XLI, núms. 485-486, marzo-abril de 1955, págs. 183-189.
- «Discurso», en *ANH*, vol. XLII, núms. 487-488, mayo-junio de 1955, págs. 341-344.
- «Discurso», en *ANH*, vol. XLIII, núms. 495-496, enero-febrero de 1956, págs. 812-815.
- «Discurso», en *ANH*, vol. XLIII, núms. 497-498, marzo-abril de 1956, págs. 185-188.
- «Extracto de actas», en *ANH*, núms. 495-496; 497-498; 504-505; enero-febrero-marzo-abril-octubre-noviembre-diciembre de 1956, págs. 911-923; 279-285; 680-702.
- «El marqués de Wavrin y los bogotanos», en *ANH*, vol. XLIII, núms. 504-506, octubre-noviembre-diciembre de 1956, págs. 643-650.
- «Informe correspondiente al año de 1956», en *ANH*, núms. 504-505-506, octubre-noviembre-diciembre de 1956, págs. 549-557.
- «Libros y cultura en la Colonia», en *ANH*, vol. XLIV, núms. 507-508-509, enero-febrero-marzo de 1957, págs. 107-111.
- «Colombia vista por un diplomático chileno», en *ANH*, vol. XLIV, núms. 510-511-512, abril-mayo-junio de 1957, págs. 255-270.
- «Apostillas de arte», en *ANH*, vol. XLIV, núms. 513-514-515, julio-agosto-septiembre de 1957, págs. 453-468.
- «Un diplomático pintor», en *ANH*, vol. XLIV, núms. 516-517-518, octubre-noviembre-diciembre de 1957, págs. 563-571.
- «Informe correspondiente a las labores de 1957», en *ANH*, vol. XLIV, núms. 516-517-518, octubre-noviembre-diciembre de 1957, págs. 501-510.

- «Acotaciones bibliográficas», en *ANH*, vol. XLV, núms. 519-20-21, enero-febrero-marzo de 1958, págs. 85-98.
- «Una nueva versión de la obra de Federman», en *ANH*, núms. 522, 523, 524.
- «Didacus Lainus Americus Indus», en *ANH*, vol. XLV, núms. 525-526-527, julio-agosto-septiembre de 1958, págs. 469-472.
- «Acotaciones bibliográficas», en *ANH*, vol. XLVI, núms. 531-532-533, enero-febrero-marzo de 1959, págs. 37-49.
- «El general Miranda y la rebelión de los Comuneros», en *ANH*, núms. 534-535-536, abril-mayo-junio de 1959, págs. 256-261.
- «Una opinión europea sobre la primera Geografía de Colombia», en *ANH*, vol. L, núms. 579-580-581, enero-febrero-marzo de 1963, págs. 125-129.
- «Apuntes para una bibliografía colombo-cubana», en *Revista de la Biblioteca Nacional*. La Habana, enero-marzo de 1953, págs. 149-152.
- «Don Andrés Bello y don José Fernández Madrid», en *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, vol. XI, núm. 4, mayo de 1959, págs. 209-214.
- «Una edición desconocida del *Atlas* de Codazzi», en *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, vol. III, núm. 1, enero de 1960, págs. 10-12.
- «El Museo Colonial», en *Boletín Museo Arte Colonial*. Bogotá, vol. I, núm. 1, mayo de 1955.
- «El oro en el arte colonial», en *Boletín Museo Arte Colonial*. Bogotá, vol. I, núm. 6, julio de 1957.
- «Decoración de los bargueños coloniales», en *Boletín Museo Arte Colonial*. Bogotá, vol. I, núm. 10, diciembre de 1959.
- «Visita al taller de un pintor de la época colonial», en *Boletín Museo Arte Colonial*. Bogotá, vol. I, núm. 12, junio de 1961.
- «Manieristas y coloniales», en *Boletín Museo Arte Colonial*. Bogotá, vol. II, núm. 4, agosto de 1964.
- «Introducción al arte colonial», en *Boletín Museo Arte Colonial*, Bogotá, 1963.

- «El Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada», en *Boletín Museo Arte Colonial*. Bogotá, 1964.
- «Francisco Coreal y su viaje a las Indias occidentales», en *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia*. Bogotá, Edit. Cromos, vol. XI, núm. 1, 1953.
- «El verdadero descubridor de la cultura agustiniana», en *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia*. Bogotá, vol. XV, núm. 56, 1957.
- «Las artes populares en Colombia», en *Revista Bolívar*. Bogotá, págs. 661-671.
- «Groot escritor costumbrista», en *El Café Literario*. Bogotá, núm. 3.
- «El manierismo en la pintura colombiana», en *El Café Literario*. Bogotá, vol. I, núm. 1, enero-febrero de 1978.
- «Antonio Acero de la Cruz», en *Cromos*. Bogotá, núm. 1.118, abril 30 de 1938.
- «Vásquez Ceballos y Miguel de Santiago», en *Cromos*. Bogotá, núm. 1.147, noviembre 19 de 1938.
- «Influencias europeas en nuestra pintura colonial», en *Cromos*. Bogotá, núm. 1.145, 1938.
- «La pintura colombiana a través de la portada de *Cromos*», en revista *Cromos*, Bogotá, núm. 1.147, 1938.
- «El Museo del Seminario Conciliar de Bogotá», en *Cromos*. Bogotá, núm. 1.247, 1938.
- «El pintor Andrés de Santamaría», en *Cromos*. Bogotá, núm. 1.128, 1939.
- «Balance artístico de 1938», en *Cromos*. Bogotá, núm. 1.156, 1939.
- «Alberto Urdaneta», en *Cromos*. Bogotá, núm. 1.174, 1939.
- «Ramón Torres Méndez y Moritz Rugendas», en *Cromos*. Bogotá, núm. 1.177, 1939.
- «José Guadalupe Posada», en *Cromos*, Bogotá, núm. 1.230, 1940.
- «Panorama de la pintura en Chile», en *Cromos*. Bogotá, núm. 1.227, 1940.
- «La pintura en Bogotá hacia 1850», en *Cromos*. Bogotá, núm. 1.236, 17 de agosto de 1940.

- «La pintura colombiana a través de las portadas de *Cromos*», en *Cromos*. Bogotá, núm. 1.244, 12 de octubre de 1940.
- «El Museo del Seminario Conciliar de Bogotá», en *Cromos*. Bogotá, núm. 1.247, 2 de noviembre de 1940.
- «El cementerio indígena de *Los Santos*», en *Cromos*. Bogotá, núm. 1.278, 14 de junio de 1941.
- «Gutenberg, Bolívar y David D'Angers», en *Cuadernos...*, núm. 100, septiembre de 1965.
- «Sobre la pintura de Ignacio Gómez Jaramillo», en *Revista de las Indias*. Bogotá, vol. II, núm. 7, octubre de 1937, pág. 19.
- «Historia de las diversiones en Bogotá», en *Revista de las Indias*. Bogotá, núm. 34, octubre de 1941, págs. 210-233.
- «Notas sobre la educación colonial», en *Revista de las Indias*. Bogotá, vol. XV, núm. 45, septiembre de 1942, págs. 105-122.
- «El arte de la miniatura», en *Revista de las Indias*. Bogotá, vol. XXVIII, núm. 88, abril de 1946, págs. 157-158.
- «La pintura en la Europa Central», en revista *Estampa*. Bogotá, septiembre 27 de 1941.
- «Ricardo Gómez Campuzano en los Estados Unidos», en *El Gráfico*. Bogotá, núm. 1.517, 1941.
- «Iconografía de Torres Méndez», en *Gaceta-Colcultura*. Bogotá, vol. I, núm. 3, marzo de 1976.
- «El historiador Luis Ospina Vásquez», en *Gaceta-Colcultura*. Bogotá, vol. I, núms. 12/13, julio-agosto de 1977, pág. 5.
- «Los indígenas de Colombia», en *Revista Geográfica Americana*. Buenos Aires, núm. 57, 1938, págs. 399-418.
- «La Comisión Corográfica», en *Hojas de Cultura Popular Colombiana*. Bogotá, vol. IV, núm. 26, febrero de 1953.
- «La miniatura en Colombia», en *Hojas de Cultura Popular Colombiana*. Bogotá, núm. 33, septiembre de 1953.
- «Vásquez Ceballos y Miguel de Santiago», en *Hojas de Cultura Popular Colombiana*. Bogotá, núm. 36, diciembre de 1953.
- «El maestro Francisco Páramo», en *Hojas de Cultura Popular Colombiana*. Bogotá, núm. 50, 1955.

- «Vásquez Ceballos miniaturista», en *Hojas de Cultura Popular Colombiana*. Bogotá, núm. 51, marzo de 1955.
- «El sabio Caldas y los pintores botánicos», en *Hojas de Cultura Popular Colombiana*. Bogotá, núm. 56, agosto de 1955.
- «El Cristo de la Conquista», en *Revista Javeriana*, Bogotá, t. XLVII, núm. 231, febrero de 1957, pág. 8.
- «Los biógrafos de Nariño», en *Revista de la Policía Nacional*, Bogotá, t. VII, año IV, núm. 35-36, mayo-junio de 1945, pág. 20.
- «La escultura colonial neogranadina», en *Revista de la Policía Nacional*. Bogotá, t. IX, año V, núms. 43-44, enero-febrero de 1956, pág. 113.
- «Los nuevos maestros de la pintura colombiana», en *Progreso*. Medellín, núm. 5, junio de 1949, págs. 17-32.
- «Iconografía de Jiménez de Quesada», en *Ximénez de Quesada*, Órgano del Instituto Colombiano de Cultura Hispánica. Bogotá, vol. I, núm. 1, 1953.
- «Los pintores botánicos», en *Registro Municipal*. Bogotá, t. LVIII, núms. 130-132, 30 de junio de 1938, págs. 256-261.
- «El Libertador, los sombreros y el teatro», en *Revista Shell*, año X, núm. 39. Caracas, 1961.
- «El precursor del periodismo colombiano», en *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*. Medellín, vol. XXXI, núm. 108, julio-septiembre de 1969, págs. 225-230.
- «El arte de Mnni Shiller», en revista *Vida*. Bogotá, año VI, núm. 39, octubre de 1941.
- «El Cristo de la Conquista», en revista *Vida*. Bogotá, año VI, núm. 43, abril-mayo de 1942.
- «Breve noticia sobre los indios guahíbos», en revista *Vida*. Bogotá, año VI, núm. 45, julio-agosto de 1942.
- «El "asunto" de la pintura colonial», en revista *Vida*. Bogotá, año VIII, núm. 53, mayo de 1944.
- «Crónicas de viaje: regreso de Yugoslavia», en revista *Vida*. Bogotá, núm. 56, abril-mayo de 1953, pág. 18.

- «El mar de los dálmatas», en revista *Vida*. Bogotá, núm. 57, junio-julio de 1953.
- «Pantaleón Mendoza», en revista *Vida*, Bogotá, núm. 62, mayo-junio-julio de 1954.
- «La pintura colombiana en 1874», en revista *Vida*. Bogotá, núm. 63, agosto-septiembre-octubre de 1954.
- «Santiago Martínez Delgado y la pintura histórica», en revista *Vida*. Bogotá, núm. 61, mayo-abril de 1954.

B) PUBLICACIONES EN PERIÓDICOS

El Tiempo, Bogotá

- «La alimentación de los aborígenes», domingo 22 de marzo de 1942.
- «El indio en el arte europeo», noviembre 9 de 1952.
- «Estampas yugoeslavas», abril 14 de 1954.
- «La hazaña de la vacuna», agosto 22 de 1954.
- «Andanzas de Julián Mellet por el territorio colombiano», junio 30 de 1957.
- «Una pintoresca personalidad del siglo XIX», octubre 27 de 1957.
- «Las ideas político-económicas en el *Memorial de Agravios*», diciembre 8 de 1957.
- «Literatura de viajes», marzo 23 de 1958.
- «El general Miranda y la rebelión de los comuneros», junio 29 de 1958.
- «Un cartagenero historiador de La Florida», noviembre 9 de 1958.
- «Aventuras de un noble portugués en Cartagena», noviembre 23 de 1958.
- «El prestigio del sabio Mutis entre sus contemporáneos europeos», diciembre 28 de 1958.
- «La presencia europea en la escultura del siglo XIX», marzo 16 de 1976.

Intermedio, Bogotá

- «Libros y cultura en la Colonia», septiembre 16 de 1956.
- «Recuerdo de Léon Gauthier», 30 de septiembre de 1956.
- «Los holandeses en América», noviembre 4 de 1956.
- «Un diplomático pintor (Edward Walhouse Mark)», noviembre 25 de 1956.
- «Jean-Baptiste Leblond: el primer viajero francés en Colombia», febrero 3 de 1957.

▪ CATÁLOGOS

- Exposición de miniaturas*, Academia Colombiana de Historia. Bogotá, 1941.
- Exposición Ramón Torres Méndez*, Museo Nacional. Bogotá, 1975.
- Los dibujos de Gregorio Vásquez Ceballos*, Bogotá. Museo de Arte Colonial.

▪ FOLLETOS

- Presencia de América en el pensamiento europeo*. Separata del *Boletín de Historia y Antigüedades*. Bogotá, septiembre-octubre de 1952, págs. 447-465.
- Humboldt y el descubrimiento estético de América*. Separata de *El Farol*. Caracas, núm. 181, 1959, 31 págs.
- Venezuela, escenario de Humboldt*. Separata del *Boletín de la Sociedad Venezolana de Ciencias Naturales*. Caracas, Edit. Sucre, 1959, 15 págs.
- Bolívar, América y la libertad*. Separata de la Sociedad Bolivariana de Venezuela, Caracas, Imprenta Nacional, 1959, 16 págs.

«*L'Indipendenza della Colombia e i suoi fondamenti intellettuali*», extracto de *Cinque saggi sull'indipendenza di Colombia 1810-1960*. Roma, 1960.

Un precursor de la Expedición Botánica: el padre Luis Feuillée. Separata de *Cuadernos*, París, 1964.

▪ ENSAYOS APARECIDOS EN LIBROS

«Pintura», en *Enciclopedia de Colombia*. Barcelona, vol. iv, Edit. Nueva Granada.

«El libro y la imprenta en la cultura colombiana», en *El libro en Colombia*, (por Eduardo Santa). Bogotá, Imprenta Nacional, 1973, págs. 41-55.

▪ CONFERENCIAS INCLUIDAS EN LIBROS

«Cómo se divertían nuestros abuelos», Academia Colombiana de Historia, Conferencias académicas de 1942, Bogotá.

«Introducción a la estética colonial», Museo de Arte Colonial. Bogotá, 1945.

▪ ENTREVISTAS

«Quince minutos con Gabriel Giraldo Jaramillo», reportaje hecho por Jorge Moreno Clavijo en *Estampa*. Bogotá, noviembre 22 de 1941.

«El resurgimiento de los países europeos», reportaje hecho por José Raimundo Sojo, en *El Tiempo*. Bogotá, mayo 4 de 1952.

«El escritor y sus problemas; Gabriel Giraldo Jaramillo», publicada en *Índice Cultural*. Bogotá, mayo de 1955.

▪ ÍNDICE DE NOMBRES

▪ A

- Abela, Eduardo
Abella, Rafael
Abril, Pedro de
Acebedo, Félix
Acero, Alonso
Acero, Antonio
Acero de la Cruz, Antonio
Acero, Bernardo
Acero de la Cruz, Jerónimo
Acero, Juan de
Acero, Juan de Dios
Acero de la Cruz
Acevedo Bernal, Ricardo
Acevedo y Gómez, José de
Ackermann, R.
Acosta, Joaquín
Acosta, Santos
Acosta de Samper, Soledad
Acuña, Luis Alberto
Adame, Miguel
Agen, A. (véase Hagen)
Agrelo, Emilio C.
Agrícola
Aguilar, Blas Jacinto de
Aguilar, María de los Remedios
Aguilera, Miguel
Aguirre, Ignacio
Aguirre, Pedro de
Aguirre, Ricardo
Agustín
Agustín, J.
Akimen-Zaque
Alá ed-din Yuveni (v.y.)
Alais, Juan
Albán, Carlos
Albee, Grace
Albornoz, Bernardo
Alcedo y Herrera, Antonio
Aldegrevier
Alecio, Adriano
Alejandro
Alfaro Siqueiros, David

Allsopp	Aramos, Pedro
Almansa (Prebistero)	Arango Uribe, Alberto
Almansa, Bernardino de	Arango, Jorge Luis
Almansa, Pedro	Arboleda, Arturo
Alvarado Lang, Carlos	Arboleda, Gustavo
Álvarez, Miguel	Arboleda, Sergio
Altdorfer	Arboleda Mosquera, Sofía
Álvarez de Avilés, Esteban	Arce, Joan de
Álvarez Cabral	Arce, Melchor de
Álvarez Sotomayor, Fernando	Arcidiácono, José C.
Álvarez, Manuel María	Arcila Robledo, Gregorio
Alzate, Antonio	Arciniegas, Germán
Amar y Borbón, Antonio	Arcipreste de Talavera
Amaya y Plata, José Antonio	Archila, Manuel
Amero, Emilio	Arfe, Juan de
Amiconi	Argáez, Pablo
Amighetti, Francisco	Ariza, Gonzalo
Ampudia, P. Pablo	Armero, Patricio
Ancízar, Manuel	Arnulf, Georges
Anderson, Alexander	Arosemena, Justo
Andino, Estanislao	Arp, Jean
André, M.	Arrubla, Gerardo
Andrea, Zoan	Arrubla, José M.
Ángel de Isunza, Bernardino	Arteaga, Sebastián de
Anguiano, Raúl	Astete (Padre)
Aníbal, Luis	Atkinson, Geoffrey
Anillo, Bernardo	Attavante, Gabriel de
Anreiter, Alois von (véase Von Anreiter)	Aubry
Antúnez y Acevedo	Audibert, Pompeyo
Aoiz, Fausto	Audran, Gérard
Aponte	Augusto
Aquiminzaque	Austria, María Josefa de
Aragón, Arcesio	Ávila, Abelardo
	Ávila, Blas

Ayala, Daniel
 Ayala, Juan Interián de
 Ayala, Rafael
 Ayala, Tomás
 Ayape, Eugenio de
 Azuero
 Azuola, Jesús
 Azuola, Luis Eduardo de

■ **B**

Bacle, César Hipólito
 Bacon Peggy
 Badeureau
 Baggally, Santiago
 Balcázar, Manuel J.
 Baldini, Laertes
 Baldung Grün, Hans
 Baltasar de España
 Banderas, Nicolás
 Barahona, Salomón (véase Chilo)
 Baralt
 Barbari, Jacopo de'
 Barbasán, Mariano
 Barco, Alejandro del
 Barilli (Monseñor)
 Barker, Albert W.
 Barlach, Ernst
 Barrera, Diego de la
 Barrera Parra, Jaime
 Barreto, Eustacio
 Barrionuevo, Antonio
 Barrios, Fray Juan de los
 Bartel
 Barthet, Tonna (Prebistero)
 Bartolozzi
 Basire, J.
 Baskirtseff, María
 Bassa, Ferrer
 Bastián
 Bastien-Lepage
 Bate
 Battista Alberti, León
 Battista Piranesi, Gio
 Baumann, Gustave
 Bayeu, Francisco
 Bedón, Fray Pedro
 Beham, Hans Sebald
 Behzadé
 Bejarano, Fray Francisco
 Bellermann, Ferdinand
 Bellini
 Bello, Andrés
 Bellocq, Adolfo
 Bellows, Elisa
 Beltrán, Alberto
 Beltrán, Ignacio
 Beluffi, Cayetano
 Belver, José
 Bennet, William James
 Berg de Schwerin, Albert
 Berg, H. Eric
 Berghem
 Bergius
 Bermejo
 Bermejo, Bartolomé
 Bermúdez, Ceán
 Bernal, Facundo

Bernal, Jerónima	Borrasá, Luis
Bernard, Samuel	Borrero, Eusebio
Bernet, Juan A.	Borrero Álvarez, Ricardo
Berruguete, Pedro	Bosco, Alfonso
Berry (Duquesa de)	Bosse, Abraham
Bersier, Jean E.	Botey, Esteve
Bervic	Botticelli
Betancourt, Juan de	Bouchardy, Joseph
Bilger, Margret	Boucher
Bishop, Isabel	Bouguereau
Blarenverghe, Van (véase Van)	Boulton, Alfredo
Blas, Camilo	Bouquet
Blasco, T.	Bourdelle
Blechen, Karl	Bourdon
Blustein, Manuel	Boussingault, Jean-Baptiste
Boccaccio	Boyvin, René
Boilly	Bracho, Ángel
Bol, Ferdinand	Bracho, Miguel
Bol, Hans	Bracquemond
Boldo, Baltasar Manuel	Brant, Sebastian
Bolívar	Bravo de Bedoya, Fernando
Bolswert, Schelte de	Brechensen
Bonaparte, Charlotte	Brentel, Friedrich
Bonaparte, Napoleón	Briceño, Manuel
Bond Palmer, Frances Flora	Brion (Almirante)
Bonnat, Léon	Broc, Pedro Pablo
Bonpland	Brochero, Feliciano de
Bonta, Marco A.	Bronzino
Borbones	Brown (Almirante)
Borda, Ignacio	Brown Durand, Asher
Borda, José Joaquín	Brueghel
Bordeaux (Duque de)	Brueghel, Pedro (El Viejo)
Bordier	Brujas, Simón de
Borquez, Lorenzo Himeno de	Bry, Theodor de

- Bueno, Manuel Antonio
 Buller, Cecil
 Bultrón, Prudencio
 Burbano, José María
 Burgkmair
 Burgos, Joaquín de
 Burmeister, Hermann
 Busset, Maurice
 Busto, Blas de
 Butrón, Juan de
- C
- Caballero y Góngora, Antonio
 Caballero, Eustaquio
 Caballero, José María
 Caballero, Pablo
 Cabello, Marcelo
 Cabrera, Francisco
 Cabrera, Juan de
 Cabrera, Miguel
 Cáceres, Fray Alfonso de
 Caicedo, Bernardo J.
 Caicedo, José
 Caicedo Rojas, José
 Caicedo D'Eluyar, Luis María
 Calcar
 Caldas Barbosa, Enrique de
 Caldas, Francisco José de
 Calderón, Amira
 Calderón, Pablo Agustín
 Calleja, Andrés de
 Callot, Jacques
 Calvino
- Calzado, José
 Camacho, Francisco
 Camacho, Joaquín
 Camargo
 Cambier, M. Louis
 Campa, Luis G.
 Campagnola, Domenico
 Campagnola, Giulio
 Campo y Rivas, Manuel Antonio
 del
 Canal, Antonio
 Canaletto
 Cancino, Antonio
 Cano
 Cano, Alonso
 Cano, Antonio J.
 Cano, Francisco A.
 Cantillo, O'Leary
 Canudas
 Caputo de Marco, Luis Bautista
 Caravia, Enrique
 Cárcamo, Raimundo de
 Carcheri, Fernando Rafael
 Cárdenas, Carolina
 Cárdenas, Simón José
 Cardona, Francisco
 Carli (Conde)
 Carlos I
 Carlos II
 Carlos III
 Carlos IV
 Carlos V
 Caro, Francisco Javier
 Caro, José Eusebio

Caro, Manuel A.	Castillo, José I.
Caro, Miguel Antonio	Castillo, José María del
Carpi, Ugo da	Castillo, Joseph del
Carpintero, José Martín	Castillo y Santamaría, Rosa del
Carracci	Castro, Eduardo
Carrascón, Francisco	Castro Pacheco, Fernando
Carrasquilla (Monseñor)	Castro, Ignacio de
Carrasquilla, Alejandro	Castro, José de
Carreño	Castro, Justo de
Carrié, Clara	Castro, Manuel Benito
Carriera, Rosalba	Castro, Tadeo de
Carrière, Eugène	Cavallini
Carrizosa de Pardo, María de Jesús	Cavanilles
Cars	Caycedo y Flórez, Fernando (Arzobispo)
Carus, Charles Gustave	Cazado
Carvajal, Manuel Dositeo	Ceballos, María de
Carvallo de la Parra, Gregorio	Celestino, José
Casanova, Francisco Jover	Celin, A.
Casar de Molina, Carlos	Cennini, Ceccino
Casas, Fray Domingo de las	Centellas, Vicente
Casas Castañeda, Jesús	Cerezo, Mateo
Cassat, Mary	Céspedes
Castagna, Rodolfo	Céspedes, Juan María
Castelar, Emilio	Céspedes, Lorenza de
Castelar, Pedro	Céspedes, Pablo de
Castellanos, Juan de	Cézanne
Castellanos, Julio	Cicerón
Castellanos, Leandro	Cifuentes, Juan de
Castellón, Federico	Cimabué
Castiglione, Benedetto	Clauze
Castillo, Balparda Romero	Clouet
Castillo, Francisca del	Clouet, Francisco (Hijo)
Castillo, Gregorio	Clouet, Jean
Castillo, J.	

- | | |
|----------------------------------|--------------------------------|
| Cock, Hieronymus | Cortés, Antonio |
| Cochet, Gustavo | Cortés, Belisario |
| Cochin | Cortés, Francisco Javier |
| Codazzi, Agustín | Cortés, Hernán |
| Codesido, Julia | Cortés de Alcocer, José |
| Coello, Claudio | Cortés, Nicolás |
| Cola, Mario E. de | Cortés, Ricardo P. |
| Cole, Timothy | Cortés, Rufino |
| Coleti, Domindo | Cosme Indicopleustes (véase 1) |
| Colin, Armando | Costigan, John E. |
| Collaert | Cosway, Richard |
| Collaert, Ioannes | Cotrina Topete, Juan |
| Collantes, Raimundo | Cotrino Topete, Francisco |
| Colmenares, Francisco Antonio de | Cotton |
| Colmenares, Jacinto de | Courbet |
| Colmenares, Jerónimo de | Covarrubias, Manuel |
| Colón, Cristóbal | Cranach, Lucas |
| Colonna, Francesco | Crane, George H. |
| Conti, Emigdio | Crane, Jorge |
| Contreras, Antonio | Crane, Josefina |
| Contreras, Mateo | Croiset (Prebistero) |
| Contreras, Pedro E. | Cromwell |
| Cook, Howard | Cruz, Antonio de la |
| Cooper, Samuel | Cruz, Luis de la |
| Córdoba, Jesús Antonio de | Cruz, Tobías |
| Córdoba, Rafael | Cruzat, Jorge |
| Cordovez de Tanco, Joaquina | Cuéllar, Silvano |
| Corneille, Claude | Cuero y Caicedo, Fernando |
| Corot | Cuervo, Ángel |
| Correa, Carlos | Cuervo, Jorge |
| Correa, Juan | Cuervo, Luis Augusto |
| Corredor, Leopoldo | Cuervo, Rufino |
| Cort, Cornelis | Cuervo de Collins, Leonor |
| Cortázar, Julián de | Cuervo y Urisarri, Nicolás |

Cueto, Lola
Cueva, Alonso de la
Cunio, Alberto
Cunio, Isabel
Cuyp

▪ CH

Chacón, Juan
Chadowieski
Chamberlain, Samuel
Champaigne, Philippe de
Chaquea, Francisco Javier
Charles, William
Charlot, Jean
Charon
Chateaubriand
Chavannes, Puvis de
Chávez Morado, José
Cheffetz, Asa
Chereau, François
Chereau, Jacques
Chernoviz, F.
Cheron, Sofía
Chery
Chica, Pablo
Chilo (véase Barahona, Salomón)
Chinard, Gilbert
Chinchilla, Joan de
Churruca, Manuela

▪ D

Daffinger, Michel

Daguerre, Louis-Jacques-Mandé
Danville, Jean-Baptiste
Darnet, J. M.
Daudenarde
Daufresne, Julio
Daumier
Dávalos, Magdalena
David
Dávila, Crisóstomo
Dávila, Francisco
Debucourt
Decourtis
Degas
De Greiff, Noemí Aguirre de
Dehn, Adolf
Del'Acqua, Amadeo
Delacroix
Delarue
Delpech
D'Eluyar de Caicedo, Fausta
D'Eluyar, José Luciano
Demarteau
Demichelis, Nélide
Denis, Maurice
Denner, Baltasar
Dermenghem, Emile
Des Granges
Desfosses
Deveria, Achille
Deynun
D'Harcourt, René
Diago, Roberto
Díaz
Díaz, Eugenio

- Díaz de León, Francisco
 Díaz, Jenaro
 Díaz Vargas, Miguel
 Díaz, Porfirio
 Díaz, Rafael
 Diderot
 Diglinger, Sofía Federica
 Dioscórides
 Djahanjir
 Domé
 Doménech, Francisco
 Domínguez del Castillo, Pío
 Donoso, Pedro León
 Dooley, King
 Doré, Gustave
 Dorhein, Carlos
 Dosamantes, Francisco
 Doughty, Thomas
 Doull, M.A.
 Drevet, Jacques
 Drevet, Pedro
 Duarte, Mariana
 Dueñas, Adolfo
 Dufy, Raoul
 Du Guernier
 Dujardin, Karel
 Dumas
 Dumont, L.
 Dunkarston
 Dupuis
 Duque, Jesús María
 Duque Uribe, Rafael
 Duquesne, José Domingo
 Durero
- Duttenhofer
 Duval, Marc
 Duvert, Jean
 Dyck, Anton van (véase Van)
- E
- Eby, Kerr
 Echave
 Echeverría, Cecilio
 Echeverría, Jacinto
 Echeverría, León
 Eeckhout, Albert van der
 Enciso, Ventura
 Engelbrecht, Martin
 Engelman
 Engleheart, George
 Enrique II
 Enrique III
 Escalante, Constantino
 Escallón, José María
 Escobar Villarroel, Francisco
 Escobar, Lázaro
 Escobedo, Jesús
 Eslava, Sebastián de
 España, Apolinario
 España, José Casildo
 Espejo
 Espina, Antonio
 Espinosa de los Monteros, Antonio
 Espinosa Prieto, José María
 Espinosa, Mario
 Esteve Botey, Francisco
 Estrada, José María

Eugenio de Suecia
Everdingen
Eyck, Hubert van
Eyck, Jan van (véase Van)
Ezpeleta, José de

▪ F

Fabregat, José Joaquín
Fallón, Diego
Faure, Elie
Federico Guillermo IV
Feininger, Lyonel
Felipe V
Fererigne, Ch.
Fermepin, Alfonso
Fernández, Carmelo
Fernández del Castillo, F.
Fernández Ledesma, Gabriel
Fernández Madrid, José
Fernández de Posadas, Juan
Fernández, Justino
Fernández de Piedrahita, Lucas
Fernández de Heredia, Tomás
Fernández de Navarrete
Fernando VI
Fernando VII
Ferrier
Figuerola, Baltasar de
Figuerola, Baltasar de Vargas
Figuerola, Bartolomé de
Figuerola, Celestino
Figuerola, Gaspar de
Figuerola, José Miguel

Figuerola, José Santos
Figuerola, Juan Bautista
Figuerola, Nicolás de Vargas
Figuerola, Pedro José
Figuerola
Finiguerra, Tomasso
Fiorentino, Rosso
Fleury, Robert
Flórez, Francisco
Flórez de Oliva, Isabel
Flórez de Ocariz, Juan
Flórez, Julio E.
Flórez, Manuel Antonio (Virrey)
Flórez de Acuña, Nicolás
Fontana
Fonnegra, Luis
Forbin (Conde de)
Forrell (Barón)
Fortuny
Fouquet, Jean
Fox
Fragonard
Francisco I
Franco, Constancio
Franco, Joaquín
Franco y Monroy (Arzobispo)
François
Frasconi, Antonio R.
Fratellini
Frères, Thierry
Fresleben, Karl
Friedrich, Kaspar David
Fritz, Samuel
Fromeni

Fromentin, Eugène
 Fruytiers
 Fry
 Füger, Friedrich H.

■ G

Gahona, Gabriel Vicente (Picheta)
 Gaibrois, José T.
 Gaillard, C.F.
 Gainsborough
 Gaitán, Agustín
 Gaitán, Darío
 Gaitán, J.V.
 Gaitán, Rafael María
 Galantini, Hipólito
 Galard
 Galavís, Eustaquio
 Galavís, Urbano
 Galberi (?), M. Segundo
 Galecio, Galo
 Galle, Philippus
 Gallegos, Fernando
 Gallina, Alberto
 Gálvez (Conde)
 Ganso, Emil
 Garay, Epifanio
 Garay, Narciso
 García Zorro de Useche, Agustín
 García, Alonso
 García, Andrés
 García del Castillo, Andrés
 García de Tejada, Anselmo (García del Castillo)

García del Campo, Antonio
 García, Diego
 García Conde, Diego
 García Hevia, Francisco Javier
 García, Gonzalo
 García J., Gonzalo
 García, José M.
 García, Juan C.
 García Hevia, Juan Ignacio
 García Hevia, Luis
 García de la Parra, Pablo
 García, Pablo Antonio
 García de Price, Paulina
 García Aguirre, Pedro
 García, Rafael
 García, Salvador
 García de Tejada, Valentín
 García, Victorino
 García Icazbalceta
 Garcilaso de la Vega
 Gariot, Paul César
 Garrido, Cristóbal
 Garzón Melgarejo, José
 Garzoni
 Gaudot
 Gauthier, León
 Gavarni
 Gaviria de Restrepo, Isabel
 Gellée, Claude (véase Lorrain)
 Gentil, M. S.
 Géricault
 Gérone
 Gervex, Enrique
 Giaquinto

Gil	González Suárez, Federico
Gil, Jerónimo Antonio	González, Florentino
Gil y Lemos	González Gaitán, Gerardo
Gilbert, John	González, José María
Gilles	González Manrique, María Tadea
Gillet, Louis	González, Pedro
Gillray	González, Pedro Ángel
Giordano, Luca	González, Rafael Ramón
Giordano, Sofía	González Velázquez
Giorgione	Good, Minnetta
Giotto	Goranson, Paul
Giraldo Jaramillo, Gabriel	Gori, José Joaquín
Girardot, Atanasio	Goribar, Nicolás Javier de
Girardot, Mercedes	Gosselman
Girón, Lázaro María	Goulu, Jean Phillippe
Girón, Sancho	Gourmont, Francisco
Gisbert, Teresa	Gourmont, Jean de
Gmelin, Guillermo Federico	Goya, Francisco de
Goeldi, Oswaldo	Gracia, Nicolás de
Goering, Anton	Gracida, José
Goltzius, Henri	Granada, Carlos
Gómez, Diego Fernando	Granados, Juan
Gómez, Froilán	Granete, Antonio
Gómez de Sandoval, Gabriel	Grau Araújo, Enrique
Gómez, Martín	Greco (El)
Gómez, Melchor	Green, Valentín
Gómez, Nicolás	Greñas, Alfredo
Gómez (Pepe)	Greuzze
González Camargo, Alfonso	Groot, Dolores
González Sanguino, Álvaro	Groot, José Manuel
González, Antonio	Groot, Primo
González, Carlos	Groot, Rosa
González, Elsa	Gros
González Vargas, Eugenio	Gros, Juan Antonio

Gros, Juan Bautista
 Gross (Barón)
 Grosso, Nani
 Grozer
 Gual, Pedro
 Guamán Poma de Ayala, Felipe
 Guarín, José David
 Guaspres
 Guayasamín, Oswaldo
 Guercino
 Guerra de Mier, Javier
 Guerrero Galván, Jesús
 Guesnet
 Guevara, Antonio de
 Guevara, Diego de
 Guido, Alfredo
 Guillermo, S. J.
 Guirior, Manuel
 Gustin, Alfredo J.
 Gutenberg
 Gutiérrez, Felipe
 Gutiérrez, Felipe Santiago
 Gutiérrez, Francisco
 Gutiérrez, Frutos Joaquín
 Gutiérrez, Gerónima
 Gutiérrez Ponce, Ignacio
 Gutiérrez Vergara, Ignacio
 Gutiérrez, Joaquín
 Gutiérrez de Lara, Jorge
 Gutiérrez, José
 Gutiérrez, Juan Nepomuceno
 Gutiérrez, Manuela
 Guzmán, Fray Juan Antonio de

■ H
 Habsburgos
 Haden, Seymour
 Haenke
 Hagen (véase Agen)
 Hall, Pedro Adolfo
 Haller
 Hals, Frans
 Hamilton
 Handforth, Thomas
 Hanne Gallo, Pedro Luis
 Harunobu
 Hazare, Garnet
 Heckel, Erich
 Heintzelman, Arthur William
 Henriquet-Dupont
 Herbás, Andrés de
 Heredia, Alfonso de
 Heredia, Benjamín
 Heredia, José María de
 Heredia, Pascual
 Hermosilla, Carlos
 Hernández, Benjamín
 Hernández de Alba, Guillermo
 Hernández, Santiago
 Herrán, Pedro Alcántara
 Herrera de Narváez, Ana
 Herrera, Antonio de
 Herrera de Campuzano, Francisco
 Herrera, Ignacio
 Herrera, Tomás
 Herrería, Julián de la
 Heyden, Van der (véase Van)
 Hidalgo

Higgins, Eugene
Hildebrandt, Eduard
Hill, John
Hilliard, Nicholas
Hinojosa, Inés de
Hinojosa, Mariano
Hiroshigé
Hobbema
Hogarth
Hokusai
Holbein, Hans
Holbein, Hans (el Joven)
Holguín
Holguín, Carlos
Holguín de Koppel, Sofía
Holl
Holton
Honorio IV
Horenbout, Gerard
Hornyansky, Nicholas
Horter, Earle
Hoskins, John
Houasse, Michel-Ange
Hoyos Sainz, Luis de
Hudon, Simone
Hugo, Victor
Huizinga
Humbert, Fernando
Humboldt, Alexander von
Humboldt, Wilhelm von
Humphry, Ozias
Hunsahua
Hurtado, Ezequiel
Husz, Mateo

■ I

Ibáñez, Edmundo
Ibáñez, Genaro
Ibáñez, Pedro María
Ibarra, Gregorio
Ibarra, José
Icones
Iglesias, Valentín
Indicopleustes, Cosme
Ingres
Inocencio XI
Interián de Ayala, Juan
Iragorri, Pedro J. de
Iriarte, Rocha
Irving A., Leonard
Isabel (La Católica)
Isabey, Jean-Baptiste
Isaza, Fermín
Izco, Iguals de

■ J

James, Gertrude
Jaramillo, Alipio
Jarrinet
Jáuregui (Virrey)
Jenner
Jesús, María Ana de
Jiménez
Jiménez de Quesada, Gonzalo
Jiménez Aranda, Luis
Jiménez, Miguel
Johnston, Thomas
Jonkind

Jordán Villamarín, Isabel
 Juárez, José
 Jullien
 Julio, José
 Jussieu

▪ **K**

Karsten, Arvid
 Karsten, Hermann
 Keleman, Pal
 Kent, Norman
 Kepper
 Kingman, Eduardo
 Kinney, Troy
 Kirchner, E. L.
 Kiyonaga
 Kliefoth, Richard
 Knapton
 Koburger
 Koch, José Antonio
 Koppel, Bendix
 Kupferman, Lawrence

▪ **L**

Lacroix
 Lafitau (Padre)
 Lafuente Ferrari, Enrique
 Lagarto, Luis
 La Gasca
 Lalo
 Lamartine
 Lampi, Juan Bautista

Landacre, Paul
 Landeck, Armin
 Landínez, Francisco
 Langlumé
 Lansberge, Henrique van (véase Van)
 Lansvergue, Guillermo von (véase Von)
 La Reguera (Arzobispo)
 Larguilliere
 Larrañaga
 Larraya, Tomás G.
 Lasansky, Mauricio
 Las Casas, Domingo de
 Lau, Percy
 Laurens, Jean Paul
 Laurent
 Laverde, Daniel
 Lawrence, Thomas
 Lawson, W. P.
 Leal, Fernando
 Le Bas
 Le Blond
 Fefèvre, Antonio P.
 Léger
 Leighton, Bárbara (Barleigh)
 Lemercier
 Lemly, Henrique R.
 Le Moyne, Auguste
 Lens, Bernard
 León, Andrés de
 León x
 León, Martín de
 León Castellanos, Salvador de

- León y Gama
Leonard, Irving
Leonardo
Lepère
Lessabe
Leudo, Coriolano
Leveillé
Leyden, Lucas van
Liaño, Andrés de
Liaño, Felipe de
Libertador (El)
Linati de Prevost, Claudio
Linneo, Carlos
Lino, José
Liñán (Arzobispo)
Lisperguer, Matías de
Loaiza, Pedro
Lobo Guerrero (Arzobispo)
Lobos, Pedro
Loggie, Helen A.
Longacre, James Barton
Loo, Van (véase Van)
Loon, Van (véase Van)
López, Abelardo
López Rebollo, Felipe
López Anaya, Fernando
López, José Hilario
López, Juan
López Méndez, Luis
López, Manuel Antonio
López, Vicente
Lorena, Claudio de
Lorrain (véase Gellée)
Lovera, Pedro
Lozada, José Vicente
Lozada, Justo Pastor
Lozano, Antonio
Lozano, Jorge Miguel
Lozano, Jorge Tadeo
Lozano de Peralta, José Miguel
Lozano y Lozano, Juan
Lozano, Juana
Lozoya (Marqués de)
Lucas
Ludius
Lugo, Amador
Luis Felipe (Príncipe de Asturias)
Luis XIV
Luis XV
Luis XVI
Lunarejo (El)
Lundens, Gerrit
Lutero, Martín
Lutke
- **LL**
Llanos, Luis de
Llauta (Litógrafo)
Lleras, Lorenzo María
- **M**
Macaire, Adrienne Paulina
Macías, Joaquín
MacIntyre, Marjory S.
Mackeil, Christian
Mackintonsh, Jaime

Madrazo, Pedro de	Martín, Carlos
Madrazos (Hermanos)	Martín, Guillermo
Maella, Mariano	Martín, Juan
Maelzner, Ada	Martín, Juan de Francisco
Maillol, Aristide	Martinenche, Ernest
Malaspina, Alejandro	Martinet
Maldonado, Roque	Martínez, Antonio
Malmesbury (Conde de)	Martínez, Celestino
Manaure, Mateo	Martínez, Francisco
Mancera, Francisco Alfonso	Martínez, Jerónimo
Mancera, Juan Francisco	Martínez, José
Manet	Martínez Alemán, Juan
Mani	Martínez Rivero, Juana
Manilla, Manuel	Martínez, Miguel
Manrique, Olegario	Martínez (hermanos)
Manrique, Pedro Carlos	Martini, Simone
Mantegna, Andrea	Martins, María
Mantilla, Foción	Martyr, Fray Pedro
Mantilla y Mutis, Teotiste	Masereel, Frans
Manucio, Aldo	Mastro-Valerio, Alessandro
Manuel I	Mataré, Edvald
Mariana de Austria	Matis, Francisco Javier
Marc, Franz	Matisse, Henri
Marcks, Gerhard	Mauclair, Camille
Marco, Polo	Maurer, Louis
Marchais, Pierre Antoine	Maximiliano (Emperador)
Margallo (Prebistero)	Maya, Rafael
Mariño, Feliciano	Mayans y Siscar
Mark, Edward Walhouse	Mazzuoli, Francesco
Marmontel y Raynal	Mechlen, Israel
Márquez, Pedro	Médicis, Catalina de
Marroquín, José Manuel	Medina, Camilo
Marsh, Reginald	Medina, José Toribio
Martelly, John S. de	Medoro, Angelino

Medrano, Ignacio
Meerbecke, René L. Van
Meissner, Herman
Meissonier
Mejía Vides, José
Mejía Restrepo, Luis
Mejía Bernal, Nepomucena
Mejía, Nicolás
Meléndez, Luis
Mellan, Claude
Melo, José María
Memling, Hans
Mena, Margarita de
Méndez, Antonia
Méndez, Leopoldo
Méndez, Sebastián
Mendoza, Catalina
Mendoza, Cristóbal
Mendoza, Lorenzo
Mendoza, Pantaleón
Menéndez, Ana
Menéndez, Francisco Antonio
Menéndez, José Agustín
Menéndez, Luis
Menéndez Pidal, Luis
Menéndez y Pelayo, Marcelino
Menéndez, Miguel
Meneses y Arce
Mengs, Anton Raphael
Menzel
Merian, Mateo
Mérida, Carlos
Merizalde
Merizalde, José Félix
Merizalde, Máximo
Merlo de la Fuente, Francisco José
Meryon, Charles
Mesa, José D.
Mesanza, Andrés
Meseguer, E.
Mesina, Antonello de
Messía de la Zerda, Pedro (Virrey)
Meucci, Antonio
Michel, André
Mielatz, Charles F. W.
Miguel Ángel
Millet
Miralla Zuleta, Helena
Miralla, José Antonio
Miranda, Antonio Benito de
Miranda, Francisco de
Miranda, Francisco Benito de
Miranda, María Regina Benito de
Miranda, Tomás Benito de
Mociño
Moctezuma
Modigliani
Molina Campos, Florencia
Mollien
Mon y Velarde, Antonio
Monet
Montagna, Benedetto
Montaigne
Montalvo, Miguel José
Montejo, Alberto
Montenegro, Roberto
Montesclaros (Marqués de)
Montoya, Eugenio

- Montoya, José María
 Montpetit
 Montúfar, Juan Pío
 Montuma
 Monvoisin, Raymond
 Mora, Francisco
 Morales, Francisco
 Morales, P.
 Moran, Thomas
 Moravia, Valentín Ferdinando de
 Moreau (el Joven)
 Moreno, Salvador
 Moreno Carbonero, José
 Moreno y Escandón, Francisco Antonio
 Morillo, Pablo
 Morin, Edmond
 Morin, Jean
 Mornet, Daniel
 Moro, Tomás
 Moronobu, Hishikawa
 Moros Urbina, Ricardo
 Moscoso, Luis
 Mosnier
 Mosquera (Arzobispo)
 Mosquera, Joaquín
 Mosquera, José Manuel
 Mosquera, Manuel María
 Mosquera, Rubén
 Mosquera, Tomás Cipriano de
 Moulin, Hipólito
 Moya y Beltrán, Andrés
 Moyne (Prebítero)
 Moyne, Auguste de
- Muchavisoy, Egidio
 Müller
 Müller, Wald
 Munch, Edvard
 Muñoz, J. M. Z.
 Muratori, Luis Antonio
 Murdock, G. P.
 Murgueitio (General)
 Murillo, Bartolomé Esteban
 Murphy, John J. A.
 Muthmann, F.
 Mutis y Bosio, José Celestino
 Mutis, Sinforoso
 Muzafar de Cambay (Sultán)
- N
 Nanteuil, Robert
 Napoleón
 Napoleón III
 Naranjo, Carlos
 Nariño, Antonio
 Nariño, Luis
 Narváez, Alonso de
 Narváez, Antonio de
 Narváez, Juan de (Prebítero)
 Nason, Thomas W.
 Nassau, Juan Mauricio de
 Nattier
 Navarrete, Roque
 Navarro O., Enrique
 Navarro, Juan
 Necker, Jost de
 Neill

Neira, Juan José
Nel
Nelken, Margarita
Nesgle
Nicasio, Alberto
Nicolau, Pedro
Nieremberg, Juan Eusebio de
Niño, Angel María
Nogeira, Andrés
Nolasco, Pedro (Fray)
Nolde, Emil
Nores, Egidio
Northmann
Núñez, Gaspar
Núñez, José María
Núñez de Ibarra, Manuel Pablo
Núñez, Rafael

▪ O

Obaldía, José de
Obando Lombana, Jorge
Obando, José María (General)
Ocampo, Isidoro
Ochoa, Juan Francisco
O'Donoghue, Hilda E. S. de
O'Higgins (Virrey)
O'Higgins, Pablo
Ojeda
Oliver, Isaac
Olmedo
Ordóñez y Flórez, Pedro
Orgaz, María Teresa de
Orléans, Clementina de

Orléans, María de
Orozco Romero, Carlos
Orozco, José Clemente
Orrente, Pedro
Orta, Diego
Orta, Gaspar
Ortiz Osorio, Blanca
Ortiz, José Ignacio
Ortiz, José Joaquín
Ortiz, Juan
Ortiz, Juan Francisco
Ortiz, Manuel Ángeles
Osorio, Luis Enrique
Ospina (Presidente)
Ospina, Eduardo (Prebistero)
Ostade, Adrian van
Oswald, Carlos
Otero Lamas, Catalina
Otero D'Costa, Enrique
Otis, Bass
Ouslow, Arthur
Ovalles, Felipe B.
Oviedo, Basilio Vicente de

▪ P

Pacheco, Francisco
Pacheco, Miguel
Padilla
Padilla, Fray Diego
Paes Leme, Bela
Páez, José Antonio
Páez, Silvestre
Palacios, Esteban de

- Palafox y Mendoza, Juan de
 Palm, Erwin Walter
 Palma, Juan Martín de la
 Palma el Viejo
 Palomino, Angel María
 Palomino, Antonio
 Palomino, Buenaventura
 Palomino, José María
 Palomino, Jesús María
 Palomino, Leopoldo
 Paniagua, Norberto
 Pankok, Otto
 Papillon, J. M.
 Parada (Arzobispo)
 Parada, Juan de
 Páramo, Francisco de
 Páramo, Roberto
 Páramo, Santiago
 Pardo, Manuel José
 Pardo de Pardo, María Jesús
 Pardo, Rosendo
 Paret y Alcázar
 París, Joaquín
 París, Pedro M.
 Parmegiano
 Parmigiano
 Parra, Aquileo
 Parra, Carvallo de la
 Pastor, Adolfo
 Patiño Ixtolinque, Pedro
 Pauw, Cornelius de
 Pavón
 Paz Pérez, Gonzalo de la
 Paz, Manuel María
 Peale, Charles William
 Peale, Rembrandt
 Pechstein, Max
 Pégard
 Pelham, Peter
 Pelliot, M.
 Pennel, Joseph
 Peña, Eugenio
 Peñalosa, Pedro
 Peralta y Barnuevo
 Pereda
 Pereira Gamba, Próspero
 Pereyns, Simón
 Pérez de Petrez, Fray Domingo
 Pérez, Felipe
 Pérez Morán, Gabriel
 Pérez Guevara, Gloria
 Pérez, José Joaquín
 Pérez Mexía, Juan
 Pérez de Villamayor, Juan
 Pérez de Alecio, Mateo
 Periam, Jorge Agustín
 Pernetty (Abate)
 Perreal, Juan
 Perroneau
 Perrot, Catalina
 Pesne, Jean
 Peter
 Petersen, Martin
 Petitot, Juan
 Pey, José Miguel
 Peza, Juan de Dios
 Pezuela (Virrey)
 Phillips, Walter J.

- Picard, Bernard
 Picasso, Pablo
 Picheta (véase Gahona, Gabriel Vi-
 cente)
 Pimental, Luisa
 Pineda
 Pinistre
 Pinto, Joaquín
 Pinzón, Cerbeleón
 Pío v
 Piranesi, Francisco
 Piranesi, Gio Battista
 Pisanello
 Pisarro, Camille
 Pizano, Alberto
 Pizano, Bernardo
 Pizano, Pablo
 Pizano Restrepo, Roberto
 Pizarro, José Alfonso
 Planas Casas, José
 Plata, José María
 Platón
 Plinio
 Pola (La) (véase Salavarieta, Poli-
 carpa)
 Polanco
 Poleo, Héctor
 Pollajuolo, Antonio
 Pombo, Rafael
 Ponce de León
 Ponce de Tanco, Teresa
 Pond
 Pontius, Paul
 Porras, José Antonio
 Portillo y Torres, Fernando del
 Portinari, Cándido
 Posada, Eduardo
 Posada, Francisco
 Posada, José Guadalupe
 Posadas, Bernabé de
 Post, Franz
 Potter
 Poussin, Gaspar
 Poussin, Nicolas
 Pozo, Francisco del
 Pradilla, Antonio María
 Presles, Raúl
 Price, Enrique
 Prieto, Josefa Francisco
 Prieto, Julio
 Prieto, Pedro
 Prieto, Tomás
 Puerto y Segura
 Puerto Carrero, José M.
 Puig, Víctor
- Q
 Quesada, Camilo
 Quevedo, Albino
 Quevedo de Arrubla, María Luisa
 Quevedo Rachadel, Nicolás
 Quijano, Esteban
 Quijano, Francisco M.
 Quijano, Ignacio
 Quijano Otero, José María
 Quijano, Pedro A.
 Quispe Tito, Diego

■ R

- Rafael
 Ragni, Héctor
 Raimondi, Marcantonio
 Ramírez, Ismael
 Ramírez, Pedro María
 Ramos, Pedro
 Ramos Ruiz, Rómulo
 Ranc, Jean
 Ravena, Marco de
 Ravenet, Domingo
 Rawlandson
 Raynal
 Read, Herbert
 Rebollo, Pedro María
 Rebuffo, Víctor L.
 Recio y Gil, Enrique
 Redon, Odilon
 Reissenborg (Barón)
 Rejón de Silva, Diego Antonio
 Rembrandt (Harmenszoon van Rijn)
 Renan, Ernest
 Rendón, Ricardo
 Rengifo, Luis Angel
 Reni, Guido
 Renoir
 Roque Meruvia, Arturo
 Restrepo
 Restrepo de Pizano, Elisa
 Restrepo Tirado, Ernesto
 Restrepo Posada, José
 Restrepo Sáenz, José María
 Restrepo de Ortiz, Julia
 Restrepo Montoya, María Jesús
 Restrepo Botero, Nazario
 Reynolds, Joshua
 Reynolds, S. W.
 Ribera, Diego de
 Ribera, José de (el Españolito)
 Ribón, Matías
 Ricaurte, José Antonio
 Richard, Karl
 Rieger (Prebístico)
 Riggs, Roberts
 Rigual, José
 Rincón, Antonio de
 Rius, Castel dos (Marqués de)
 Riva Mazo, Francisco
 Rivas Groot (Familia)
 Rivas Putnam, Ignacio
 Rivas, J. G.
 Rivas Ross, Luis
 Rivas, Raimundo
 Rivas, Ricardo
 Rivera, Diego
 Rivera, José Eustasio
 Rivera, Juan de Dios
 Rivera Garrido, Luciano
 Rivera, Peregrino
 Rivero
 Rivero, Manuel
 Rivero, Mariano Eduardo de
 Rizo, Salvador
 Robles, Luis A.
 Roca, Rafael
 Rocha, Pablo
 Rocha, Pablo de la

- Rodin
Rodríguez, Agueda
Rodríguez, Alonso
Rodríguez, Antonio
Rodríguez, Bernabé
Rodríguez Bernal, Diego
Rodríguez, Federico
Rodríguez, Francisco
Rodríguez, Guillermo C.
Rodríguez Argüelles, Josefa
Rodríguez Freyle, Juan
Rodríguez y Uzquiano, Juan
Rodríguez, Manuel del Socorro
Rodríguez, Marín
Rodríguez, Pedro
Roelas
Roger, A.
Röhl, Eduardo
Rohlf, Christian
Rojas, Bernardino de
Rojas, Jacinto de
Rojas Rengifo, José Antonio
Rojas, José Antonio de
Rojas, Juan de
Rojas, Santiago
Rolewink, Werner
Romano, Angelino
Romano, Giulio
Romero de Torres, Julio
Romerswael, Marinus van
Romney
Rosa, Juan Francisco
Rosal, Narciso
Rosales, Juan José
Rosenberg, Luis C.
Rosland, Goury de
Rosse
Roulin, François Desiré
Rousseau
Rousselet
Roxsas, José de
Rubens
Rubiano, Julián
Rubios, Palacios
Rueda R., R.
Rueles, Manuel
Rugendas, Johann Moritz
Ruiz
Ruiz Mancipe, Antonio
Ruiz Borda, Constanza
Ruiz García, Pedro
Ruprecht
Rusiñol, Santiago
Ruysdael
Ruzika, Rudolph
- S
- Sabogal, José
Sabogal, Otto
Saco, Carmen
Sacristán, Juan Bautista
Sadeler (Hermanos)
Sadeler, Egidio
Sadeler, Marcos
Sadeler, Rafael
Sáez, José
Sáenz, Manuela

- Saforcada, Helmice M.
 Saint, Daniel
 Saint-Aubin, Gabriel de
 Saint-Pierre, Bernardin de
 Salas, Diego de
 Salas, Eugenio
 Salas, Simón de
 Salavarieta, Policarpa (véase Pola)
 Samaniego, Manuel
 Sámano, Juan
 Samper Ortega, Daniel
 Samper, José María
 Sánchez, Alejo
 Sánchez, Enrique
 Sánchez, Félix
 Sánchez, Ginés
 Sánchez de Tejada, José Remigio
 Sánchez de León, Juan Vicente
 Sánchez, Luis Alberto
 Sánchez de Arteaga, Luisa
 Sánchez, Miguel
 Sánchez, Narciso
 Sánchez de Tejada, Pedro José
 Sánchez, Vicente
 Sanclemente, Manuel Antonio
 Sandino, Andrés
 Sandoval, Francisco de
 Sandoval Manrique, Simón de
 San Estevan, Juana de
 Sanín Cano, Baldomero
 San Pedro, Diego de
 Santa Cruz, Miguel de
 Santa Gertrudis, Fray Juan de
 Santa María, Andrés de
 Santamaría de Mancini, María
 Santa Anna (General)
 Santana, Antonio de
 Santander
 Santander, Rafael Eliseo
 Santa Rosa Júnior, Thomas
 Santiago, Miguel de
 Santibáñez, Jaime Joaquín
 Santos, Eduardo
 Santos Acosta
 Saragoní, Francisco
 Sassoferrato
 Saucedo, Catalina de
 Savage, Edward
 Savain, Petion
 Saverien, Alexandre
 Sayer, Samuel
 Scarpetta, Leonidas
 Schaeffer, Federico Guillermo
 Schanker, Luis
 Scharl, Josef
 Schiller, Minni
 Schingel, Karl Friedrich
 Schinkel, Karl Friedrich
 Schlinm
 Schmidt Rottluff, Karl
 Schoen, Eduardo
 Schoen, Martin
 Schongauer, Martin
 Schumacher, Hermann Albert
 Segall, Lasar
 Seghers
 Seghers, Gerard
 Seghers, Hercules

Senefelder, Aloys
Sergi, Sergio
Serra, Pere
Serrano, Francisco
Serrano Polo (Oidor)
Serviez
Sesé
Sevilla, Isidoro de
Shick, Christian Gottlieb
Sicard, Adolfo
Siegen, Luis de
Sierralta, Julio
Signac, Paul
Silva, Antonio
Silva Salas, Cirilo
Silva Santamaría, Guillermo
Silva (José Asunción)
Silva, Ricardo
Silvestre, Blas Martín
Simón, Fray Pedro
Siqueiros, David Alfaro
Siscardi
Sisley
Sívori, Eduardo
Smart, John
Smillie, James D.
Smith
Smith, J.B.
Solá, Miguel
Solano, Cenón
Solís de Valenzuela, Bruno
Solís, José (Virrey)
Solís de Valenzuela, Pedro
Solís de Valenzuela (Familia)
Somellera, Antonio
Sonora (marqués de)
Soria, Martín S.
Sorolla, Joaquín
Sosa Montes, Ramón
Soto Velasco, Antonio de
Soto, Manuel A.
Soto, Timoleón
Sperling, Víctor
Spilimbergo, Lino
Spilmann
Spirito, Lorenzo
Stapler
Stefaneschi
Sternner, Albert
Stewart
Stoakes
Stokes, F. M.
Stradanus, Giovanni
Straet, Ioannes van der
Stressor, Ana María
Stressor, Enrique
Suárez Rendón, Gonzalo
Suárez de Figueroa, Miguel
Suárez, Tomasa
Suárez de Umaña, Tulia
Sucre, Antonio José de
Sue, Eugène
Suescún, Juan de Dios
Suría, Tomás
Susón, Enrique

▪ T

- Taine, Hippolyte
 Talavera (Cardenal de)
 Talero, Buenaventura
 Tallien (Madame)
 Tamerlán
 Tanco de Herrera, Teresa
 Tardieu
 Tatis, José Gabriel
 Tatis, Manuel José
 Tavallo, Isabel
 Tavera, Esteban de
 Taylor Arms, John
 Tejada, Leonardo
 Tejada, Lucy
 Téllez (Prebistero)
 Tello, Félix
 Tello, Pedro
 Tenerani
 Teniers, David
 Tenorio, Blanca
 Texeira, Oswaldo
 Theer, Robert
 Theotocópuli, Doménico
 Thibaut, Jean Thomas
 Thiry, Leonard
 Thorres, José de León
 Tiepolo, Giambattista
 Tiepolo, Giovanni Domenico
 Tilcara, Tomás
 Timur
 Tintoretto
 Titi, Tiberio
 Tiziano
 Tobar, Alonso Miguel de
 Tobar, Fray Felipe de
 Tobar y Buendía, fray Pedro
 Tobón Mejía
 Toglietti
 Togores de Bordabehere, Angélica
 Toledo, Juan de
 Tomasich
 Torre Revello
 Torres, Abel
 Torres Medina, Abelina
 Torres Medina, Adelaida
 Torres, Camilo
 Torres, Clemente de
 Torres Medina, Clementina
 Torres, Fray Cristóbal de
 Torres Medina, Francisco
 Torres, Gregorio
 Torres, Jesús
 Torres, José Eugenio
 Torres, Juliana
 Torres, Miguel Ángel
 Torres, Pedro Antonio
 Torres Méndez, Ramón
 Torrijos, José Manuel
 Torrijos, Lucas
 Torrijos Ricaurte, Rita
 Tory, Geoffroy
 Tostado, Alonso
 Toulouse-Lautrec
 Toussaint, Manuel
 Tovar
 Traba, Marta

Triana, Bernabé
Triana, Fausto
Triana, José Jerónimo
Trompiz, Virgilio
Troyano, Manuel
Trujillo, José
Trujillo Magnenat, Sergio
Tumiñá Pillimué, Francisco
Turner
Twachtman, John Henry
Tytgat, Edgard

■ U

Ugalde, Juan Bautista
Umaña, Carlos
Umgelder (Barón de)
Unanue
Urbina (Arzobispo)
Urbino, Rafael de
Urdaneta, Adelaida U. de
Urdaneta, Alberto
Urdaneta, Francisco (General)
Urdaneta, José María
Urdaneta, Manuel
Uriarte, José María
Uribe Ángel, Manuel
Uricoechea, Salomón
Urrabieta Vierge, Daniel (véase Vierge)
Urrabieta, Samuel
Urruchua, Demetrio
Urueta, José P.
Uscátegui, Luis Felipe

Useche, Agustín de
Utamaro
Utternhjelm, Eric

■ V

Valdés, Juan de
Valdés Leal
Valdés, María
Valencia, Guillermo
Valencia, Joaquín
Valenzi
Valenzuela, Carlos
Valenzuela, Eloy de
Valladar, Francisco de P.
Valladares de Sotomayor, Antonio
Valladares, José
Valverde, Fernando de
Van Blarenberghe
Van der Heyden (véase Heyden)
Van Dyck, Anton
Van Gogh
Van Lansberge, Henrique
Van Loo
Van Loon
Vanegas, Eleázar
Vanegas, Hernán
Vargas, Alfredo
Vargas, Aurelio
Vargas, Carlos
Vargas Jurado, José Antonio
Vargas, Juan de
Vargas, León
Vargas, Luis de

- Vargas Tejada
 Vargas Ugarte, Rubén S. J.
 Varron, Marcos
 Vasco de Gama
 Vasconcelos
 Vásquez, Bartolomé
 Vásquez Cartagena, Fernando
 Vásquez, Fray Francisco
 Vásquez de Arce y Ceballos, Gregorio
 Vásquez, Joan Bautista (Juan)
 Vásquez de Arce, Pedro
 Vauthier
 Vázquez, Francisco (Pancher)
 Vázquez, José
 Vedel, Valdemar
 Velarde y Bustamante, Ángel
 Velasco (Prebistero)
 Velásquez de la Cadena, Mariano
 Velásquez, Rodolfo
 Velazco, Ester Victoria
 Velázquez
 Vélez de Child, Isabel
 Velosa, Simón
 Venegas Carrillo, Hernán
 Veneziano, Agostino
 Vera, Emilio
 Vergara y Azcárate, Antonio
 Vergara, Eladio
 Vergara, Francisco Javier
 Vergara, Francisco José de
 Vergara y Vergara, José María
 Vergara Vergara, Ladislao
 Vergara, Saturnino
 Verini, Raúl
 Vernaza, Eduardo
 Vernon (Almirante)
 Verrocchio
 Vesalio, Andrés
 Vespucio
 Vezga, Florentino
 Vidal, Enrique
 Vierge (véase Urrabieta)
 Vigneron
 Vignon, Claude
 Villacinda, Francisco de
 Villain
 Villamor (Padre)
 Villarroel, Francisco
 Villaveces, Josefa de
 Villaveces, León T.
 Villaveces, Manuel
 Villaveces, Rafael
 Villavicencio, Antonio
 Vinagre, Manuel
 Vitali
 Vlaminck, Maurice
 Voltaire
 Von Anreiter, Alois (véase Anreiter)
 Von Lansvergue, Guillermo
 Vos, Martín de
 Vosterman, Lucas
 Vostre, Simón
 Vries, Vredeman de
 Vyeira, Francisco
 Vylenburgh, Hendrick van

■ W

Wachtlein, Hans Ulrich
Walch, Juan
Walhouse Mark, Edward
Warini, J. J.
Washington, George
Watson, Ernest W.
Watson, James
Watteau, Antoine
Wengenroth, Stow
Wenner, Irwin
Werther
West, Levon
Westheim, Paul
Weykopf, Adolfo
Whistler
Wickey, Harry
Wiericx, Jan
Wierix (Hermanos)
Wildenow, Karl Ludwig
Winkelmann
Winkler, John W.
Wolgemuth, Miguel
Wolf, Gustav
Wolf, Henry
Wölfflin, Heinrich
Wood, Franklin T.

■ X

Xarque
Xironza, José

■ Y

Yaparí, Juan
York, Alcuino de
Yuveni, Alá ed-din

■ Z

Zalce, Alfredo
Zaldúa (Monseñor)
Zaldúa y Plaza, Eloy
Zambrano, Agustín
Zamora, Fray Alonso de
Zea, Francisco Antonio
Zeemann
Zerda, Eduardo
Zerda, Eugenio
Zerda, Liborio
Zorn, Andrés L.
Zubiaurre
Zuleta, María Josefa
Zuloaga, Ignacio
Zuno, José Guadalupe
Zurbarán



**Biblioteca
Básica DE
Cultura
Colombiana**

Este libro no se terminó de imprimir en 2017. Se publicó en tres formatos electrónicos (PDF, ePub y HTML5), y hace parte del interés del Ministerio de Cultura y la Biblioteca Nacional de Colombia —como coordinadora de la Red Nacional de Bibliotecas Públicas, RBNP— por incorporar materiales digitales al Plan Nacional de Lectura y Escritura «Leer es mi cuento».

Para su composición digital original se utilizaron familias de las fuentes tipográficas Garamond y Baskerville.

Principalmente, se distribuyen copias en todas las bibliotecas adscritas a la RBNP con el fin de fortalecer los esfuerzos de promoción de la lectura en las regiones, al igual que el uso y la apropiación de las nuevas tecnologías a través de contenidos de alta calidad.



MINCULTURA



Biblioteca
Nacional
de Colombia



TODOS POR UN
NUEVO PAÍS
PAÍS. EQUIDAD. EDUCACIÓN.