

EUGENIO BARNEY CABRERA

RESEÑA DEL ARTE EN COLOMBIA
DURANTE EL SIGLO XIX

I

RESEÑA GENERAL

El panorama de las artes visuales en Colombia, cuando principia el siglo XIX, es de aparente pobreza. Dos variantes caracterizan esta actividad artística: la una corresponde al oficio de los dibujantes de la Expedición Botánica y al primitivismo y la ingenuidad de los pintores anónimos y la otra pertenece a la intención académica, de fallidos resultados, con retratos y temas hagiológicos.

Es cierto que estas maneras no son propias del nuevo siglo porque con anterioridad pueden señalarse, particularmente después de la segunda mitad del setecientos; pero las características del XIX, en esta materia, radican en el cambio temático, encauzado por el naturalismo científico y el despertar nacionalista, de raigambres roussonianas; también es de anotar la variación en el ropaje y la diferente carátula en los retratos y en los símbolos que los acompañan, que son ahora de tendencia republicana o con nuevas ad vocaciones religiosas.

En ambos casos, no obstante, y ello durante la primera mitad de la centuria, ambas manifestaciones quedan reducidas al carácter ingenuo que resulta de la incapacidad técnica o de la inhabilidad. Pero en el fondo este arte que ha sido despreciado durante tanto tiempo con base en aquel deficiente oficio, tiene el valor de la autenticidad, es decir, aquel que le otorga su propia pobreza aparente, por ser manifestación de notoria raigambre nativa, esto es, originaria. Con sus defectos formales reproduce el testimonio espontáneo y directo del hombre y del paisaje, sin mixtificar la objetividad que el país ofrece. Además, interpreta la corriente universal que más parece acomodarse al modo de ser americano del momento: aquella que se deriva de las teorías roussonianas imperantes aún en el

mundo del siglo XIX y con especial evidencia en las artes plásticas¹.

Hay, empero, algo extraño en esta expresión de la incapacidad y del ingenuismo artístico del ochocientos colombiano. Extraño no en cuanto a divorciado con el temperamento y con el ambiente general, sino en cuanto a la falta de coincidencia o de ensamblaje con las ideas y las pretensiones de la "nueva moda" que propician los altos estamentos sociales. En efecto, el gusto predominante en estas esferas, traducido a la arquitectura desde fines del siglo XVIII, obedeció a los dictados de la estética neoclásica. Mientras el temperamento del filósofo ginebrino contagiaba todavía las ideas de los políticos e incidía en la visión que los artistas tenían del mundo embrionario de América, las colectividades religiosas y algunos gobernantes gustaban de reproducir en templos, casas y portales el ambiente denominado "clásico". Fray Domingo Petrés, Schenherr, Marcelino Pérez de Arroyo, Antonio García o fray Serafín Barbetti dejaron testimonio de esta tendencia o del manierismo bajo los dictados de Vignola en fábricas religiosas y domésticas de Popayán, Cali, Tunja, Cartagena, Chiquinquirá o Bogotá, como lo ha estudiado detenida y repetidamente Santiago Sebastián². Pero aunque el manierismo y el neoclasicismo fuesen en realidad dictados que fijaban normas para ver y sentir el arte, los pintores y dibujantes que carecieron afortunadamente de academias en donde hubieran podido aprender aquella estética, no pudieron o no quisieron seguir las mismas huellas. Bajo el influjo de Mutis, en la Expedición Botánica o de las ideas republicanas, en efervescencia patriótica,

¹ Este mismo aspecto de la influencia del filósofo ginebrino en las artes plásticas ha sido anotado entre nosotros por Baldomero Sanín Cano quien, en conferencia pronunciada con motivo de una exposición de pintura francesa en Bogotá, en 1931, se refirió a esta cuestión. "El pensamiento de Rousseau —dijo en aquella ocasión— y más que el pensamiento las formas personalísimas de su sensibilidad, enteramente nuevas para su época, influyeron sobre la filosofía, sobre las teorías de gobierno, sobre los sistemas de educación, sobre las costumbres y más que todo sobre la literatura y el arte". Y más adelante agrega: "Las emociones de Rousseau expresadas en forma literaria y destinadas a obrar solamente sobre los hombres de letras y acaso sobre los filósofos, trascendieron con extraordinaria virulencia a la pintura y a las demás artes". ("Crítica y Arte". Librería Nueva, Casa Editorial, MCMXXXII, Bogotá, pp. 268 y 271).

Estas observaciones que son muy acertadas para el caso general europeo, en el ámbito americano y concretamente en el neogranadino, aunque con mayor tardanza, pueden ser aplicadas de igual manera. Quedaría por averiguar en qué proporción y con cuál distancia temporal han ocurrido, en el transcurso histórico, las influencias mutuas entre las diferentes actividades de la inteligencia humana. Y con qué retraso, cada vez más corto, según parece, ellas han sido absorbidas en el medio colombiano.

² Despues de observar que el barroco neogranadino se caracteriza por "la medida en la decoración", mejor diríamos, su austeridad, Sebastián dice: "El dominio del neoclasicismo se impuso a fines del siglo XVIII y durante la primera mitad del siglo XIX, dando fisonomía a la arquitectura civil y menos a la eclesiástica. No se piense que el cambio fue radical, ya que algunos detalles barrocos pervivieron insertos en los diseños académicos". ("Arquitectura colonial en Popayán y Valle del Cauca". Biblioteca de la Universidad del Valle, Cali, Colombia, 1965, p. 129).

estos pintores continuaron su labor ingenua y elemental, con fresca e inmediata visión del hombre y de la naturaleza.

Este mismo hecho, esto es, el divorcio existente entre el gusto de la época y el arte visual, explica el porqué este arte no fue "visto" ni apreciado y, me atrevo a decir, aún no ha sido valorado en su justa expresión. Evidentemente el esteticismo no podría reconocer ningún valor artístico a estas pequeñas obras de los dibujantes de la Expedición de Mutis ni al arte religioso popular ni a los acartonados y pretensiosos retratos republicanos; en ninguno de estos trabajos el "acabado" ni "el asunto" ni la "representación" respondían a las normas de la estética neoclásica ni a las órdenes de la Academia y mucho menos a la pretendida identidad del arte con la idealidad y a ésta con los dogmas religiosos, teoría que nutría el pensamiento de influyentes personalidades en el siglo XIX³. Eran esas, en el mejor de los casos, simples labores de aficionados sin otro valor que el de la menor o mayor habilidad en la figuración de la naturaleza; por ello uno de estos dibujantes, Francisco Javier Matis, solo fue reconocido y aceptado y admirado como "el primer pintor de flores del mundo" en la medida en que esta actividad respondía a la plena representación de la realidad natural.

En cambio hoy se puede asegurar que si la tarea artística del siglo XIX posee calidades es porque responde a la espontaneidad, al ingenuismo, a la inmediatez objetiva. Ese arte conserva el valor de lo auténtico en la medida y en el sentido en que es testimonio directo de un modo de ser germinante, en vías de transformación, del hombre y de la sociedad americanos. Hay austeridad y no pobreza en las formas, sencillez y no petulancia manierista, elementalidad y no elaboración artificial; inhabilidad e incompetencia ciertamente, pero mediante ellas obtiene o defiende la frescura y la juvenil fuerza de todo fenómeno en formación. Y estas virtudes de pobreza y de austeridad, de sencillez y de espontaneidad han sido, a lo largo del tiempo, en la tierra colombiana, las que mejor pueden merecer defensa como propias y originales, es decir, nativas y auténticas. Lo contrario acontece en otras regiones americanas porque el virtuosismo junto al mal gusto del color y de la representación natural, son los caracteres anotables. Compárese, por ejemplo, una talla quiteña, así sea ella de Caspicara, con otra de Tunja o de Santafé, de obraje anónimo; en aquélla habrá indudable habilidad manual, repetición formal, exquisita terminación y finura de las formas hasta el extremo de convertirla en lindo bibblet de madera estofada y policromada; en éstas, en cambio, encuéntrase reciedumbre, severidad y sencillez nunca repetidas en sus resultados formales, porque en cada caso la pieza será diferente,

³ Una de estas personalidades fue D. Miguel Antonio Caro, quien representa ejemplarmente el pensamiento de un amplio sector de la inteligencia colombiana en las últimas décadas del Siglo XIX. De él dice Jaime Jaramillo Uribe: "Al identificar el arte con la religión, Caro debió seguir la huella de las ideas estéticas expuestas por Menéndez y Pelayo, quien a su vez, según lo sostiene con argumentos convincentes Pedro Lain Entralgo, se inspiró, o para decirlo más exactamente, cristalizó la teoría de Schelling sobre la identidad entre lo absoluto metafísico, lo verdadero y lo bello". ("El Pensamiento colombiano en el siglo XIX". Edit. Temis, 1964, p. 436).

pobre en su tosquedad pero auténtica en su fresca presencia elemental como si acabase de salir de las manos fervorosas del tallista; además, cada ejemplar parece amoldarse, con raro genio, al robusto lenguaje de la madera o a la áspera consistencia de la piedra, para que ni aquélla ni ésta aparezcan con disfraz ni engaño. Igual o semejante fenómeno ocurre con la pintura. A los rosados, tipo "sol de los venados" o arreboles vespertinos, de los óleos quiteños, a los azules de Prusia y a los oros abundantes o a las formas pretensiosas de una academia aprendida de oídas o sobre la copia de grabados holandeses o alemanes, el arte neogranadense opone su severidad, de tonalidades obscuras, de ambiente valorado en grises, de discretas decoraciones en oro, de líneas tajantes y económicas. La Areté de nuestras artes figurativas, cuando ellas han sido originales, es entonces equivalente en su pobreza, a la severidad, la sencillez, la espontaneidad, la ingenuidad; virtudes que le permiten penetrar con mayor profundidad en la verdad atemporal del hombre y en la transformable realidad de la naturaleza.

* * *

De las dos variantes que he anotado, la que corresponde al ingenuismo de los dibujantes de la Expedición Botánica o al primitivismo de los pintores anónimos, tendrá proyecciones heterogéneas pero siempre presididas por el ansia de copiar el paisaje y dar testimonio del hombre. Signo y muestra de este hecho fue el inicial dibujo de ejemplares botánicos, pero ante todo los apuntes de rancherías, trajes, costumbres y actividades laborales que dejó el equipo mutisiano y que luego adquirió más decidido carácter en la Comisión Corográfica. Parece, sin embargo, que hay mayor candor e ingenuidad y, acaso, es más notoria la influencia roussoniana en este último caso que en el primero inspirado por Mutis, de riguroso control y sistemático en las observaciones, austero y exigente en las comprobaciones, precavido y paciente para las conclusiones y destinado casi con exclusividad al registro científico.

Las hojas de apuntes de los dibujantes de la Expedición son el primer hito de aquella pintura sin pretensiones artísticas, espontánea, sencilla y humilde, con encantadores aciertos de natural humorismo y no exenta de ingenuidad; pero verdadera y acertada en la particularidad del hombre campesino y aldeano, a quien no aísla con criterio pintoresco y con sentimental aunque subestimativo sentido tipista, sino que lo exalta y anota como ejemplo de la generalidad americana.

Esta misma tendencia, con acentos más típicos y candorosos, tomará cauce más tarde en los apuntes de viajeros y acuarelistas anónimos, en los pintores aficionados y en el caso de los artistas autodidactos que aparecen en diferentes períodos del mismo siglo XIX. Así, por ejemplo, encuéntranse en esta secuencia (secuencia de documento ingenuo, pero limpio de impurezas librescas o intelectualizadas) además de los paisajistas de la Comisión Corográfica de mediados de la centuria, el pintor Ramón Torres Méndez, de esa misma época pero de individual quehacer artístico; los

pintores de compromiso político y los grabadores que formaron equipo en el "Papel Periódico Ilustrado" bajos los auspicios intelectuales y estéticos de Alberto Urdaneta.

La segunda manera dicha en un principio (la intención académica) ofrece un proceso menos apasionante y de menor trascendencia humana aunque de mayores pretensiones estéticas. Los inicios constituyen la provincia de la ingenuidad y del primitivismo, como común denominador de las artes visuales en esta época, pero en este caso con el anhelo de expresar la verdad fisonómica mediante un oficio mal concebido que siempre va a la zaga del conocimiento artístico. Por ello el acierto de esta pintura —si alguno tiene— es la sorpresiva gracia de la sencillez, en la humilde presencia de las formas ingenuas que, a fuerza de esquematismo y planimetría obtiene expresiones de carácter y manifestaciones de peregrina calidad documental.

Pero esta pintura que se inicia con tales características, cuando persiste en la academia y adquiere en ella conocimientos, avanzado el siglo, trueca aquellas virtudes espontáneas por habilidades artificiales, por severidades emanadas de dogmas estéticos, por cánones pictóricos y por la frialdad de los convencionalismos de taller. Es así como en la medida en que progresá en el conocimiento del oficio, pierde en espontaneidad aquello que gana en aprendizaje; mengua en los valores candorosos y sencillos mientras practica el juego de los matices convencionales; lentamente pierde la singularidad cuando adelanta hacia sometimientos internacionales; desperdicia los dones de la sencillez por obtener ganancias magistrales; olvida las raíces locales por ahondar en terrenos ultramarinos y, por fin, cambia el anonimato pasajero, pero henchido de originales posibilidades, por la aceptación total de lugar común, de las fórmulas sabias pero heladas, de la satisfacción de vanidades embebidas en el anecdotario de equívocas historias clásicas.

El siglo XIX entre las dos maneras oscila desfalleciente para coronar, por último, en un personaje singular: Andrés de Santamaría, ínsula del arte en Colombia, sin antecedentes, sin seguidores, incomprendido por las mayorías cultas y, a la poste, voluntariamente exiliado aunque, también de manera parojoal, cifra y muestra él mismo de una de las pocas constantes culturales colombianas: la de vivir a la zaga del lenguaje universal, en particular del europeo; pero, sin embargo, la de anhelar al mismo tiempo la comprensión de su gramática e intentar la copia de las formas y la representación simiesca de las maneras extranjeras⁴.

⁴ En 1904, en la excelente "Revista Contemporánea" que editaba y dirigía B. Sanín Cano, se suscitó una polémica entre el director, por una parte, y Max Grillo y Ricardo Hinestrosa Daza, por la otra; esta polémica intentaba esclarecer los aún confusos, pero ya tempranos conceptos que en nuestro suelo se tuvieron sobre el impresionismo. El motivo central, la idea directriz, fue la obra y la labor docente de Andrés de Santamaría, no porque ninguno de los tres escritores citados pusiese en duda los valores artísticos del bogotano, sino porque estaban en desacuerdo en cuanto a la ubicación académica del artista, pues mientras Sanín Cano lo encasillaba en el nombrado impresionismo, Grillo e Hinestrosa opinaban que Santamaría "no puede presentársenos como tipo del pintor impresionista... siendo que él es hombre de

ORIGINALIDAD EN LA INCOMPETENCIA

LA EXPEDICION BOTANICA

Aunque cronológicamente anterior al siglo, en parte de la tarea a ellos encomendada, la mejor labor de los dibujantes de la Expedición mutisiana, ocurrió a principios del XIX. Y, especialmente, es con este equipo de observadores científicos con quienes principia, en verdad, un nuevo período histórico en nuestro suelo. Además, los dibujantes agrupados alrededor de Mutis, o quienes continuaron su actividad testimonial, carecen de antecedentes en los anales de las artes visuales del país. Antes de ellos, en efecto, no se registra ningún caso semejante de trabajo colectivo, de observación científica, de afán testimonial, de aspecto franco, fervoroso y desprevenido como este del equipo que acompañó a Mutis y secundó a Caldas en el estudio de la tierra y del hombre neogranadinos. Pero, sobre todo, es notorio el hecho de que solo a partir de la Expedición Botánica será posible encontrar, en los documentos visuales, un ca-

tantear, de buscar, de ensayar, de corregir más o menos laboriosamente, y siempre concienzudamente, el toque que, sumado desde su paleta, ha de expresar su concepto de luz, su sensación del color, y la línea que ha de cifrar el movimiento que ven sus ojos; y siendo así que él busca el parecido, y en su anhelo de hacer hermoso, hace natural y semejante". ("El impresionismo en Bogotá", por R. Hinestrosa Daza, "Revista Contemporánea". Vol. II-III, 1945, p. 207). Por donde se ve cómo era de intensa la persistencia en el esteticismo del siglo XIX que arraigaba, hasta lograr verdaderas confusiones mentales y obnubilaciones en mentes de la lucidez y cultivo que distinguieron a Hinestrosa Daza, insigne maestro y altísimo exponente de la inteligencia. Pero tampoco Sanín Cano ni Grillo pudieron entender ni a Santamaría ni al impresionismo, a pesar de la amplia comprensión y el criterio alerta de aquel y de la sensibilidad de éste. Pero lo importante de esta discusión, desde el punto de vista de la historia del arte en Colombia y de la crítica artística, radica, a mi entender, en lo siguiente: 1. Que en fecha no demasiado tardía, como si ha sido costumbre entre nosotros, ya tres escritores colombianos estaban enterados de los penúltimos movimientos artísticos de ultramar, sin que les causase sorpresa ni alarma estética el hallar "nuevas voces" en el ambiente nacional, así no entendiesen a cabalidad aquello que estas "voces" expresaban, y 2. Que, al contrario de como se ha dicho y repetido, Santamaría fue respetado y apreciado entre los intelectuales mejor calificados, no obstante algunos mal entendidos y muchos celos profesionales que él o su éxito suscitó. Lo primero fue, no obstante, de consecuencias estériles, dada la impermeabilidad del ambiente estético o de lo que así se llamaba y de los centros de enseñanza, en los cuales perduró, hasta avanzado el medio siglo XX, el concepto artesanal, pobre y mezquino de la academia sanfernandina; lo segundo, consecuencialmente, tampoco encontró eco ni tuvo trascendencia, pues la atmósfera provinciana, pesada y grosera, se impuso sobre los espíritus selectos que veían en Santamaría a un artista de singulares talentos. Acaso convenga anotar, también, que esta polémica y otras publicaciones suscritas por los mismos Sanín Cano, Hinestrosa Daza y Grillo, contemporáneas o ulteriores a la primera década del siglo, contradicen el dicho que ya es tópico, de que la crítica del arte en Colombia solo surgió después de 1955. Como dato curioso recuerdo que Max Grillo intentó revivir el diálogo de marras sobre el impresionismo y acerca de Santamaría en 1945 en artículo intitulado "Andrés de Santamaría, insigne pintor". ("Revista de América", n. 7. Bogotá, julio, 1945).

rácter de espontánea sencillez, de genuina intención representativa, de ingenua calidad plástica, sin que a esos documentos los entorpezcan o invaliden sombras epigonales, rastros ajenos o huellas de extraños quehaceres.

Consecuencialmente es con estos artistas humildes y algunos anónimos, con quienes se intenta "la independencia cultural" y no con los "naif" o primitivistas de la escuela de los Figueroas del siglo XIX, quienes no fueron otra cosa que continuadores de las tendencias imperantes en el siglo XVIII, de tipo académico y selectivo. En cambio, la acción conjunta de la Expedición Botánica fue insólita y piedra angular de futuras empresas intelectuales; primer paso de una larga, aunque a la postre frustrada, intención nacionalista en las artes visuales y, en fin, de un sano recogimiento en la humildad y en las austeras maneras campesinas. Antonio García del Campo, Mariano Hinojosa, José María Triana y Francisco Javier Matís, dibujantes todos ellos de Mutis, no solo cumplieron la misión científica al reproducir la flora y algo de la fauna del país, sino que documentaron la particularidad antropo-geográfica y luego enseñaron a gentes jóvenes para que continuasen la misma o semejante labor. Luis López de Mesa, refiriéndose a ellos, dice que "enseñaron lo poco que sabían a algunos aficionados, entre los cuales se recuerda al miniaturista Espinosa y al historiador Groot"¹; pero resulta que ese "poco que sabían" era lo mucho que ignoraban de la tierra que los nutría, todos aquellos académicos y retratistas palaciegos de fines del setecientos, y ese "miniaturista Espinosa", entre otros, fue el espléndido dibujante que entre batalla y batalla libertadora, sacó tiempo para retratar, con seguro rasgo y acertada interpretación psicológica, a los próceres de la Independencia. Groot, como se verá, fue también uno de los dibujantes y pintores del ochocientos que mejor interpretó aquel carácter ingenuo y auténtico que distingue a estas artes visuales del siglo XIX.

Es así como la nómina mutisiana, aunque carezca de específicas calidades artísticas en el sentido esteticista tradicional, al tiempo que educa a nuevas gentes y obliga a otras a mirar el contorno, abre las puertas a una diferente visión del mundo. Acuarelistas de medianos conocimientos, dibujantes autodidactos, agotaron los recursos de la escasa habilidad manual para alcanzar la exactitud científica que les exigía la misión a ellos encomendada y, además, por su propia cuenta, anotaron el hecho humano. De la precisión naturalista propia del oficio, pudo surgir, acaso, colateralmente la práctica de la miniatura que obtuvo indudable auge en la República

¹ L. E. L. de M.: En publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes. Bogotá, 1934. "De cómo se expresa en arte el pueblo colombiano. Iniciación de una guía de arte colombiano".

Entre otros artistas que aportaron su concurso a la Expedición Botánica, valga recordar los nombres de Salvador Rizo, Manuel José Gironza, Agustín Gaytan, José Manuel Martínez, Tomás Ayala, Antonio Barrionuevo, Antonio Cortés y José Joaquín Ponce, que pertenecen todos a la misma tendencia analizada, con influencias notorias de la escuela popular quíteña, por ser algunos de ellos nativos del Ecuador o del sur de la actual Colombia.

y perduró durante todo el siglo. Pero, de manera principal, la herencia de estos hombres de la Expedición fue recogida, media centuria después, por sus colegas de la Comisión Corográfica y por otros hombres que, mezclados en las luchas intestinas, intentaron un arte de sentido político y social, también frustrado a la poste, pero de todas maneras influido por aquella conciencia antropogeográfica que tanto vigor tuvo entre los discípulos de Mutis. Con uno de ellos, tal vez con el más representativo del espíritu que los animaba a todos, Francisco Javier Matís, puédece ilustrar el caso general cristalizado en la Expedición Botánica.

El pintor de flores.

Indudablemente el nombre descollante de la lista atrás citada es el de Francisco Javier Matís (1774-1845). Humboldt lo graduó como “le premier peintre de fleurs du monde et un excellent botaniste à Santa-Fé, élève de Mutis” y desde entonces nadie le ha rebajado esta preeminencia ni se ha detenido a discutirla. Sea bondad del sabio teutón o acertado juicio relativo a la época, en verdad Matís destaca entre el grupo de dibujantes de la Expedición por las especiales dotes de observador, la fiel pupila y el disciplinado pulso de miniaturista. El dibujo cerrado y preciso captaba los nimios detalles que la acuarela acababa de interpretar fielmente para rematar el documento. “Muchos de esos dibujos fueron iluminados por el mismo señor Matís con colores de vegetales indígenas, desconocidos hasta entonces en Europa”, como oportunamente lo recuerda Bernardino Torres Torrente quien fuera discípulo del dibujante². Es decir, que estos pintores no solo “vieron” un mundo en vías de transformación, sino que también utilizaron y acomodaron a sus necesidades los medios e instrumentos que ese mundo les brindaba; eran, pues, aun por estos aspectos, originarios.

Las virtudes de copiador que distinguen a Matís no se expresan de igual manera en los apuntes de viaje sobre el hombre y la geografía que le rodea. Más interesado en el detalle de la naturaleza que en sus manifestaciones complejas, este artista, lo mismo que sus compañeros, solo dejó apuntes reducidos, ingenuos sí y no carentes de aguda observación sobre el paisaje y la gente que lo habita. Inicial costumbrismo que encontrará plena expansión a mitad del siglo en la segunda expedición científica organizada en el territorio que hoy es de Colombia.

Testimonio fiel, de admirable pulcritud intelectual, de peregrina humildad y de ejemplar sencillez es un breve escrito de Matís en el cual narra su experiencia al someterse voluntariamente al veneno de una serpiente con el fin de comprobar la potencia de la yerba “guaco” que en un negro curandero, “a quien le tenía fe”, le había recomendado. Después de hacerse morder del ofidio y de aplicarse la curación con el antídoto, “todos se quedaron en espectación,

² B. T. T.: “Francisco Javier Matís” en “Papel Periódico Ilustrado”, n. 87, año IV, 15 de marzo de 1885, pp. 234 y s.

como es natural, y yo me fui a mi asiento a seguir en la pintura”³. Valga esta hermosa página que debieran reproducir todos los textos de literatura nacional, como ejemplo y explicación del carácter de Francisco Javier Matís, ingenuo, sencillo, elemental, pero apasionado creyente de su tierra y humilde trabajador de su oficio de artista, con el cual refleja el conocimiento que de ese suelo tiene.

DIBUJANTES DE LA COMISION COROGRAFICA

Según acertado decir de Marta Traba “Colombia se descubre a sí misma gracias a las 152 obras de los pintores de la Comisión Corográfica. La Expedición que recibió este nombre y cuya finalidad era recorrer las distintas zonas del país dando minuciosa cuenta de sus costumbres y estado social, fue la segunda investigación nacional patrocinada por los gobiernos colombianos... A mitad del camino entre el estilo ‘naif’ y la simple Academia, los pintores que participaron en la Comisión Corográfica pusieron por primera vez sobre la mesa un material de imágenes completo acerca del hombre y del paisaje colombianos. Es evidente que se esforzaron en mantener una completa neutralidad ante los modelos, y esta misma actitud pasiva les impidió desarrollarse como artistas. Pero si carecen de pasión y de arbitrariedad, no están exentos, en cambio, del sentido del humor; y al mirar, por ejemplo, la escena en que un infeliz carguero indígena atraviesa un tronco ínfimo que hace de puente sobre una catarata, llevando a sus espaldas una silla de mano donde un turista lee tranquilamente un libro, se comprende que dichos pintores no estaban por completo al margen de las incongruencias y vicisitudes del pueblo que les tocó fotografiar con sus prolíjos pinceles”⁴.

La Comisión Corográfica presidida por Agustín Codazzi recorrió el país durante 9 años de intensa labor investigativa: desde 1850 hasta 1859 cuando muere el ilustre director de esta hazaña científica, agregados a la cual estuvieron tres artistas: Carmelo Fernández, Enrique Price y Manuel María Paz, autores que fueron del justamente afamado “Álbum de la Comisión Corográfica”, publicado por primera vez como suplemento de las “Hojas de Cultura Popular Colombiana” en 1953. A la anterior nómina se debe agregar el nombre de José Jerónimo Triana, discípulo de Francisco Javier Matís y quien, como comisionado para estudiar las posibilidades médicas e industriales de la flora, colaboró estrechamente con los dibujantes agrupados por Codazzi.

³ Esta hermosa y sencilla página de Matís fue publicada en la “Historia de la Literatura de la Nueva Granada”, por José María Vergara y Vergara, precidida de una breve noticia biográfica. Imprenta de Echeverría Hnos., 1867, a las pp. 406 a 418.

Después la reprodujo, incluyendo la noticia, el “Papel Periódico Ilustrado”, n. 87, año IV, del 15 de marzo de 1885, pp. 235 y ss.

⁴ M. T.: En “Suplemento Revista Lámpara”, “Arte colombiano”. 1960.

Carmelo Fernández. (Gama, Venezuela, fines del XVIII—1877, Caracas).

De los artistas atrás nombrados, Carmelo Fernández, nacido en Venezuela, era el único pintor profesional, con estudios en academias de Estados Unidos y vasta fama adquirida como artista en su patria. En Caracas estudió con el francés Lessabe y en los Estados Unidos de Norteamérica con Mariano Velásquez; en Europa, adonde viajó después de varias actividades en su tierra, tuvo como maestro a Vigneron. Debía tener los años del siglo cuando en 1827 regresa a Venezuela y ocupa el destino de comandante de ingenieros en Puerto Cabello. Después, alternando esta ocupación militar con el oficio de pintor, se hace a la fama de que va a gozar hasta cuando colabora con Codazzi, primero en la misma Venezuela y luego en la Comisión Corográfica.

Por su anterior trayectoria se explica que sus apuntes de viaje y las hojas documentales que dibujó mientras estuvo agregado a la Comisión, sean las más cuidadosas y precisas obras en cuanto a técnica y oficio en la suma total del Álbum citado. Detallista prolífico y exacto, procura interpretar el carácter de los personajes y dejar fiel testimonio del vestuario, la utilería y los muebles que ocupan su atención. El erudito historiador y generoso crítico de arte doctor Gabriel Giraldo Jaramillo, juzga así la obra de Fernández: "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" ⁵.

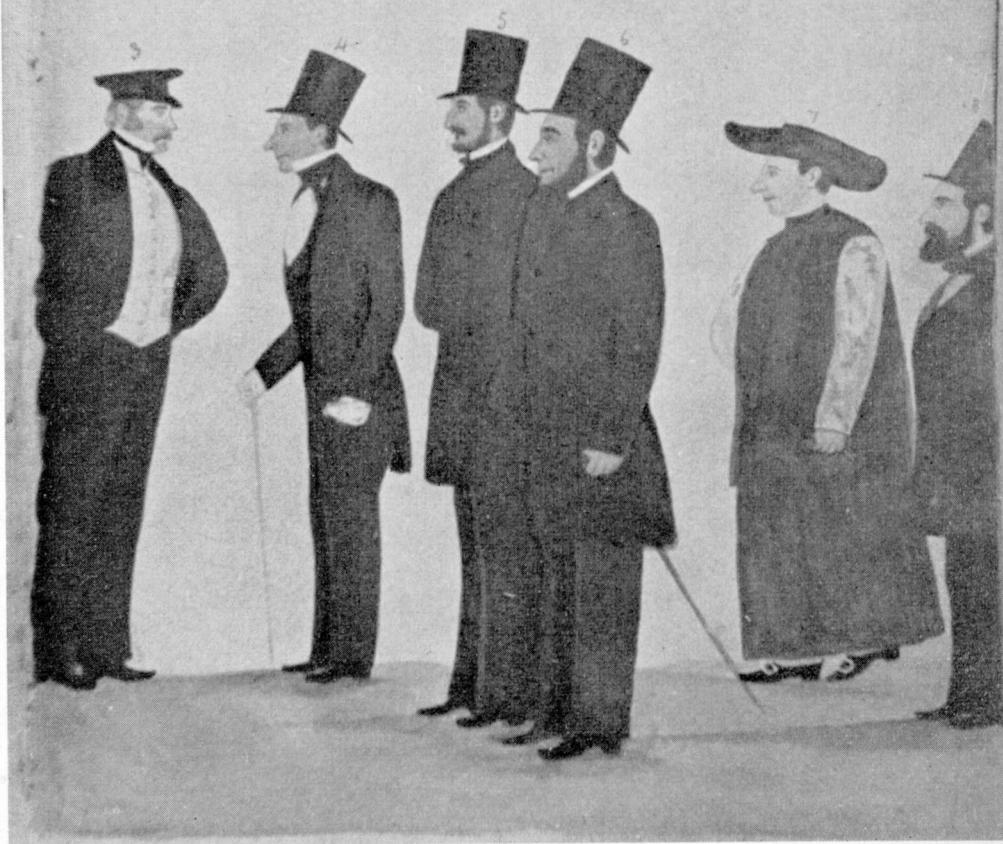
En el paisaje gusta de las vistas topográficas y con preferencia de las grandes masas pétreas o de acantilados y rocas, cuyos poderosos volúmenes compensa con graciosas figuras de animales o de personajes campesinos a quienes retrata en acciones instantáneas, como a hurtadillas o de sorpresa. Cosa diferente sucede con el dibujo documental de los llamados "notables" y de algunos tipos humanos a quienes coloca en postura de retrato, no sin antes arreglar y componer la escena y a los actores que se proponía retratar. En estos casos prefería los grupos de tres personajes para componer con arreglo a reglas convencionales de la academia. La obra de Fernández, de alto valor documental, ahonda en la escuela de miniaturistas que va a tener durante toda la República tantos aficionados.

Enrique Price. (Londres, 1819—Brooklin, Nueva York, 1863).

Enrique Price reemplazó a Fernández en la Comisión cuando el venezolano hubo de abandonarla en 1851 obligado por su que-

⁵ G. G. J.: "Notas y documentos sobre el arte en Colombia". Academia Colombiana de Historia, Biblioteca Eduardo Santos, vol. IX, 1955.

1. Polvoceno Cuttio - 2. Dr. Jose M. Gato - 3. Monseñor Bautista, sacerdote Apostólico - 4. Dr. Francisco Parilli



Personajes de la época (1853).

D. Tatis.

Colección: Museo Nacional.



Ramón Torres Méndez. Cuadros de costumbres (acuarelas).
Colección: Museo Nacional.



Los Segadores, José María Portocarrero — 1907.
Colección: Galería Bogotá.



1.918



1.921

Caricaturas de José María Espinosa.
Colección: Museo Nacional.



Tomado del Album
de la Comisión Corográfica.



Tomado del Album
de la Comisión Corográfica.

brantada salud. Price, nacido en Inglaterra, estaba radicado en Bogotá como dependiente de una casa de comercio y practicaba la música y la pintura, aficiones juveniles en que ocupaba los ocios y los ratos hurtados al cargo comercial. Price fue contratado por la Comisión cuando quedó vacante el empleo de Fernández. El joven londinense abandonó el comercio para dedicarse de lleno a una de sus dos aficiones artísticas, aquella que menos había practicado pero en la cual hallaba instrumentos y gozos especiales que le permitirían dejar el testimonio de su personal asombro ante el paisaje tropical. Este asombro debió ser semejante, aunque en mayor grado estético, a ese otro y a la espectación que sintieron los descubridores y los conquistadores europeos ante la flora, la fauna y la geografía americanas.

Lázaro María Girón, pintor y cronista de arte del siglo pasado se expresa así sobre la pintura de Price: "Era el fuerte del señor Price la pintura de paisaje, 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..."⁶. Reducida a sus justos términos la exageración del entusiasmado crítico, puede afirmarse que Price se distingue, en verdad, por el afán de captar la luz, el color, el detalle lujurioso de la naturaleza con el mismo sentido documental y espectante, un tanto ingenuo en la precisión y un poco ausente en la intimidad, que caracterizará aquella pintura de acuarelas y croquis de los aficionados viajeros que recorren el país durante el siglo pasado.

Acertado en las panorámicas, tímido en el color, la incapacidad dibujística, presente especialmente en las figuras humanas y en la utilería, se trueca en gracioso primitivismo con desproporciones y posturas frontales o de perfil que pesan con rara sintaxis de volúmenes vigorosos y de exageradas anatomías sobre los segundos términos. Price carece de humor, pero la incapacidad manual le otorga acentos graciosos y expresivos a su obra que, por estas razones, se convierte en estupendo testimonio no solo humano y regional, sino de calidades "naïf", en virtud de lo que podría llamar con Berenson "la originalidad de la incompetencia"⁷.

"Originalidad de la incompetencia" que es, ciertamente, la virtud eximia de la primera mitad del siglo XIX, encarnada de manera ejemplar en todo el grupo de la Comisión Corográfica.

Manuel María Paz (Almaguer, Cauca, 1820—Bogotá, 1902).

Pero el verdadero prócer de esta ilustre Comisión Corográfica, en cuanto a las artes visuales se refiere, fue el coronel Manuel María

⁶ L. M. G.: En "Revista Ilustrada". Vol. II, oct. 1891, Bogotá. "Un recuerdo de la Comisión Corográfica".

⁷ B. Berenson: "Estética e historia en las artes visuales". "Breviarios del Fondo de Cultura Económica". México, 1956.

Paz. Nacido en Almaguer, Cauca, adquiere desde joven una meritoria hoja de vida castrense, a cuyo servicio pone sus disciplinas de cartógrafo e ingeniero y luego las entusiasmadas aficiones de pintor. Encendido de amor patrio, romántico puro del siglo XIX colombiano, con las bondades, los candores y las ardientes pasiones que distinguen a los hijos de su tierra, Manuel María Paz se suma a la Comisión Corográfica cuando Price se ausenta de ella por enfermedad en 1852; dedicado al dibujo, enriquece el álbum de las correñas científicas con las hojas más genuinas, abundantes, humorísticas, ingenuas y afectivas de este precioso y excelente acervo artístico y documental de Colombia.

“Paz tiene maneras de trabajo perfectamente distintas a sus antecesores”, según observa el general Julio Londoño, quien agrega: “Posee una retina fotográfica; quiere representar exactamente la escena que tiene delante, sin alterar sus movimientos ni variar su colorido; no goza de la paciente minuciosidad de Fernández, ni de la elegancia artística de Price; pero como ha sido topógrafo y cartógrafo tiende a reproducirlo todo con líneas exactas”⁸. Descontadas también en este caso las generosas afirmaciones, puede anotarse que la obra de Paz se distingue por el amor y la paciencia con que está concebida, por la cuidadosa observación de los detalles, en particular de los gestos y maneras en el caso de los personajes retratados; por el ansia de precisarlo todo hasta llegar, como lo hizo Manet por otras razones y con superior talento, a insistir en el mismo tema, en igual motivo, repetidas veces, para dejar el testimonio fiel de los cambios de temperamento o de las diferentes facetas o maneras del tema registrado, esto es, de la “verdad” natural tan socorrida en la estética de la época. Y, ya no solo por la “originalidad de la incompetencia”, sino por su particular deseo e intensión, la prolífica obra de Paz, acentuada con discreción, con fino sentido artesanal, tiene notas de humor que no llegan a la caricatura pero que se detienen en el instante mismo en que la anécdota pudiera adquirir proyección humana universal.

Las figuras son dibujadas de perfil o de frente con perspectiva punto menos que infantil y los paisajes anotados con la mayor naturalidad posible, de suerte que en la obra de este artista se registra el más abundante y fiel inventario de las costumbres, del vestuario, del habitat, de la general circunstancia colombiana. La estupenda labor documental de Paz no sólo perdurará, por ello, en los anales sociales y antropológicos de Colombia, sino porque conlleva indudable calidad artística en relación con la difícil gama del candor y del ingenuismo.

En el magisterio, una vez terminada la Comisión Corográfica, Paz continúa su labor desde Bogotá donde regenta la Academia Vásquez, piedra principal, principio histórico de la que luego fue Escuela de Bellas Artes y hoy es uno de los Departamentos de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional.

⁸ J. L.: “Album de la Comisión Corográfica”. Publicaciones del Ministerio de Educación Nacional. Bogotá, 1953.

III

LA ANECDOTA POLITICA Y SOCIAL

Así como el reconocimiento científico y racional del país realizado mediante la Expedición Botánica primero y luego por la Comisión Corográfica, dio nacimiento, entre otras cosas de suprema importancia histórica, a la formación de tendencias artísticas, ingenuas sí y por ello mismo espontáneas e impregnadas de frescura, pero también originales en la medida del afecto por las cosas nacionales y de la incapacidad en el manejo de la materia, también la lucha bélica, la actividad política surcada de pasiones personales, el caudillismo que trazó perdurable ruta en la historia de Colombia y, en resumen, los intestinos conflictos que constituyeron el quehacer cotidiano durante el siglo XIX, provocaron, como es apenas natural, ciertas maneras artísticas, una suerte de escuela pictórica con sobresalientes representantes en las varias técnicas conocidas durante aquella centuria.

Empero, tan importante fue el impacto de los dibujantes de la Expedición Botánica y, en particular, de la Comisión Corográfica, que en estas otras actividades artísticas de origen civil y republicano y aun en las de asunto religioso popular, obsérvese fácilmente el influjo de los Matis, los Fernández, los Price, los Paz, con el mismo sentido ingenuo, de expresivo romanticismo provinciano, el afecto por el paisaje típico y la arrogancia de los notables campechanos. Esto del paisaje caló tan hondo en la conciencia de los artistas y en el gusto de las gentes, que el tema aparece repetido, con igual candor, en el respaldar de sillas y asientos, especialmente en el sur de Colombia, y como "ilustración" de los motivos hagiológicos en la pintura religiosa popular. El anonimato de estas pequeñas obras les otorga un nuevo cariz primitivista.

La tendencia de la anécdota política y social no es otra cosa que un nuevo aspecto de la misma corriente ingenua ya anotada, aunque con pretensiones y rasgos académicos que la emparentan también con el otro orden convencional que toma cauce desde principios del siglo y rematará cuando los retratistas doctorales hayan sido superados por la estética del siglo XX. Es, pues, una manera en equilibrio que gusta de oscilar entre el espontáneo candor de los dibujantes egresados de los destinos científicos y el duro acartonamiento del convencionalismo académico. Empero, cosa curiosa, aun aquellos artistas que mejor conocían su oficio y que eran, ciertamente, buenos dibujantes, como Espinosa y aun Torres Méndez, cuando tratan el asunto político regresan a los predios de la ingenuidad, no solo en cuanto a concepto, sino también en relación con la forma. En este caso, pues, el péndulo golpea con mayor fuerza el lado "naif" que la pared academicista de la campana estética.

Si el grupo de pintores entrenados en la tarea científica anotó el testimonio del paisaje y del pueblo en los diferentes estamentos económicos, pero ceñido a la visión objetiva y anónima, los artistas de la actividad política constataron, en cambio, este principal quehacer colombiano ya en los retratos de los caudillos —militares

y civiles— ya en las escenas de la lucha, ya en el paisaje restringido a posesiones individuales. En el primer caso se ofrece la visión que bien puede llamarse anónima, fría, realista del país en toda la compleja circunstancia; en el segundo, es el reflejo personal, íntimo en ocasiones, parcial siempre, de artificiales toques proceros, que testimonia la fase pública y el disfraz histórico de quienes ocupan el ápice de la pirámide social. Estos son los pintores de “sociedad”; aquéllos los dibujantes del paisaje y del hombre anónimo; éstos, quienes le hacen zalemas a las posturas aristocráticas, sirven al histrionismo social, alicantan el afán bélico y lisonjean las vanidades políticas; aquéllos quienes registran la miseria del rancherío, la suficiencia del viajero y la satisfacción del hacendado, el orgullo de las gentes notables de provincia, la humildad del indio, la pobreza del negro, la exuberancia de la tierra, la geometría vertical de los acantilados, el horizonte de los llanos roto por una palmera solitaria. Pero en ambos casos, en el de los *naïf* de procedencia científica y en el de los dibujantes al servicio de la política y de la sociedad encumbrada, es anotable la “originalidad de la incapacidad”, el balbuceo dibujístico, las sorpresas del gracioso color familiar, la frescura de la perspectiva pueril y el total enfoque de la patria germinante en cuya inicial metamorfosis aún quedan viscosidades larvales, engendros blandos, agregados extraños de origen vegetal y orgánico, pero donde ya se perciben síntomas que anuncian fuerza de alas, antenas dirigidas al futuro y algo así como tímidas luciérnagas que alumbrarán la ruta promisoria.

Manuel D. Carvajal.

Manuel Dositeo Carvajal, nacido en Rionegro, Antioquia, es figura sobresaliente de aquella nómina de dibujantes y acuarelistas de la realidad política. De él dice el “Papel Periódico Ilustrado”, en nota de la Dirección, que era “pintor, dibujante y litógrafo que, con D. Ramón Torres y D. Victoriano García, los hermanos Figueiras y D. José M. Espinosa, sostuvieron durante medio siglo la bandera del arte entre nosotros”¹.

José María Obando, de quien Carvajal era pariente político, lo sumó a su azaroso peregrinar de guerrero y de caudillo. Esta circunstancia señala a este pintor como a uno de los más representativos artistas del siglo XIX dentro de la tendencia aquí tratada. Fiel admirador de Obando, amigo sincero de su causa, familiar permanente de su cohorte militar, ha dejado el más rico documento iconográfico y de lugares y paisajes relacionados con aquel contradictorio personaje.

Los retratos de niños de la familia Obando no carecen de gracia y de inspiración plástica; miniaturista cuidadoso y paciente, Carvajal trabajó estos retratos infantiles con amor y buen sentido del

¹ Alberto Urdaneta: “Ejematalogía o ensayo iconográfico de Bolívar”, en “Papel Periódico Ilustrado”, nos. 46 a 48, año II, de 24 de julio de 1883, p. 405.

dibujo e indudable acierto psicológico, condiciones éstas que también se observan en los retratos al óleo de señoras, como el de la madre y la hermana del pintor. En cambio las efigies de personajes masculinos caen en convencionalismos rígidos en cuanto intenta anticiparse a las maneras académicas que serán de rigor cuando finalice el siglo; y, como antípodo del daguerrotipo o quizá copias o imitaciones de las primeras muestras de esta técnica recientemente llegada al continente ², a la acuarela pinta retratos de cuerpo entero, en grupo o cabezas, en plural composición como si imitara la presencia estática del objetivo que espera con paciencia que lo capte la pupila mecánica o el fiel ojo del pintor. La serie de acuarelas de este tipo "fotográfico" posee algo de espontáneo y testimonial, a pesar de aquel convencionalismo o por él mismo, que le da al arte de Carvajal perdurable validez documental. Además el artista, que prefiere la acuarela a cualquiera otra técnica, pinta toda una colección de "composiciones" de personajes y de paisajes con notas de humor, de sencillez y de ingenuidad muy propias de la época, por donde también se registra el valor testimonial que caracteriza los apuntes de Carvajal.

Para reconstruir la aldea colombiana del siglo XIX es necesario estudiar las acuarelas de este pintor. Los barrios de extramuros de Bogotá, el puerto de Buenaventura, la panorámica de Lima, que solo tiene por objeto señalar la granja en donde vivió Obando en aquella ciudad, el rocoso paisaje en donde esconde medio cuerpo ridículamente el hermano del pintor, son ejemplos de este arte testimonial, apasionado, sencillo, contradictorio en ocasiones, inestable en las calidades, variado, primitivo, en fin, reflejo auténtico del siglo y del país en donde ocurre el quehacer de Carvajal, quien asumió la misión de registrar con afecto permanente todas las circunstancias y parte de las vicisitudes y algunos de los personajes que rodearon a su tropical caudillo, el General José María Obando.

Manuel D. Carvajal no solo fue pintor aficionado, sino también profesional que con amor y por necesidad se dedicó a la explotación económica de su oficio, con cuyos frutos ayudó a la subsistencia del político a quien servía cuando con él aceptó el asilo brindado por el Perú y por Chile. En estos países hizo retratos de varias personalidades de la literatura, el periodismo y la política, regentó la clase de dibujo en la escuela que su hermana, la señora Timotea Carvajal de Obando, fundara en Lima, sufrió penalidades y angustias económicas, pero siempre conservó la dignidad del oficio solo comprometido con la causa de su jefe y amigo.

² Inventado el daguerrotipo en 1838, para mediados de la centuria ya debía estar establecido su uso en nuestro país; al menos, es notoria —y esto es lo que importa señalar— su influencia en las artes visuales que practicaban los dibujantes de la Comisión Corográfica, y, a partir de ellos, los demás artistas que, como Carvajal, siguieron las mismas tendencias costumbristas. Más tarde, en 1883, en el grupo del "Papel Periódico Ilustrado", hasta finales de la centuria, es evidente la influencia de la fotografía sobre los dibujantes y grabadores. Inclusive Acevedo Bernal obtiene, en el concurso celebrado en 1892 en Bogotá, el primer premio por una copia de fotografía.

José Manuel Groot. (1800—1878).

Discípulo de Mariano Hinojosa, “pintor del antiguo Instituto Botánico, que gozaba de la fama de buen retratista, o por lo menos era de los muy pocos que en esta ciudad (Bogotá) ejercían entonces el arte...”; éste le enseñó, entre otras cosas, a pintar en miniatura, a la aguada y al pastel, en que pronto sobresalió el discípulo”. Groot también fue alumno de Pedro Figueroa, según afirma José Caicedo Rojas en el mismo escrito biográfico a que pertenece la transcripción anterior³, y tuvo desde joven gran afición por la pintura, llegando a pintar un retrato de Bolívar “que se le encargó para colocarlo en la sala del Cabildo de esta ciudad (Bogotá), el más semejante, a juicio de los inteligentes, de cuantos en esa época se hicieron de Bolívar, como que, al fin, el dibujo fue tomado *d'après nature*, en el palacio mismo del Libertador”⁴. Más tarde, en Jamaica, adonde viaja por acompañar a su tío Francisco Urquinaona, aprende “a hacer retratos de relieve en cera, y acabó de perfeccionarse en varios ramos de la pintura, especialmente en la perspectiva”⁵. Pero, aunque después de 1820, por razones económicas, se ve precisado a trabajar en el oficio de pintor, su vocación política y sus cambios ideológicos y religiosos lo distancian de las artes plásticas para consagrarlo como cronista, periodista y pedagogo. Por ello, tal vez, sus apuntes a la acuarela, algunos lápices, miniaturas y retratos, recuerdan que el arte en la centuria pasada era conocimiento y práctica necesarios en la educación; así como luego, a partir de la segunda mitad del mismo siglo, va a ser afición, “adorno” obligatorio en la formación de la mujer. Naturalmente muy pocos aficionados del arte en estas circunstancias sobrepasan los linderos del profesionalismo. Groot, quedándose de aquel lado, solo merece mención en una historia de las artes plásticas nacionales, por el hecho de haber continuado la tradición pictórica de la Comisión Corográfica y ser, según generoso juicio de Giraldo Jaramillo, “representante sobresaliente” de la denominada por el mismo escritor “pintura realista republicana”⁶, que es, por algunos aspectos, la que aquí se ha catalogado como vertiente política y social según el anecdotario temático. Pero, en fin, lo que pueda quedar de Groot corresponde a sus apuntes “callejeros”, a ciertos dibujos costumbristas y al toque ingenuo, por lo inseguro, de sus retratos.

Justo Pastor Lozada. (XVIII, fines—1885).

Este artista se introduce directamente en el arte de compromiso político, siendo ésta la única razón para que pueda figurar

³ José Caicedo Rojas: “José Manuel Groot”, en el “Papel Periódico Ilustrado”, n. 65, de 1º de mayo de 1884, año III, p. 262.

⁴ J. C. R.: ob. cit., p. 262.

⁵ J. C. R.: ob. cit., p. 263.

⁶ G. G. J.: “Notas y documentos sobre el arte en Colombia”. Academia Colombiana de Historia, Biblioteca Eduardo Santos, Bogotá, 1955, vol. IX.

en una nómina de las artes figurativas colombianas. No es el caso del arte comprometido el que en este supuesto interesa, sino del subjetivo del comprometerse con una determinada causa. Para mejor entender la diferencia recuérdese la explicación de Bob Claesse: "El compromiso del artista, el problema de saber si debe comprometerse, es un problema puramente subjetivo y en el que el artista tomará exactamente la posición que le plazca. ¿Pero está el artista comprometido? Este es otro problema. Para nosotros, haga lo que haga, incluso si pretende no comprometerse y negarse abiertamente al compromiso, está comprometido" ⁷.

En el caso de Lozada ocurren ambos fenómenos, pues además de aquel obvio e incuestionable compromiso, es el primero que se decide por una causa (en forma abstracta o ideológica y no individual o personal como en el ejemplo de Carvajal) comprometiéndose abierta y decididamente con la del llamado civilismo en la mitad del siglo; así, por ejemplo, toma parte activa en las luchas políticas, poniendo al servicio de éstas su arte hasta el extremo de lograr, caso singular en la historia artística colombiana, un voto para vicepresidente de la República en las elecciones de 1850.

Peregrino personaje fue Lozada, hijo legítimo del romanticismo de tipo católico que imperaba en Colombia en el XIX, henchido de ingenuidades y de pasiones; mezcló, en variada actividad, diferentes y opuestos oficios, siendo tendero y mercader, repostero y músico, profesor de filosofía y de matemáticas, litógrafo al servicio del Estado y de la Banca oficial, dibujante y político, bohemio y cofrade de asociaciones religiosas, "bohemio, estudioso y bonachón" como lo define Giraldo Jaramillo quien recuerda, además, que Lozada "trabajó como dibujante en los últimos años de actividad de la Expedición Botánica" ⁸, por donde se ve, otra vez, el ascendiente que aquella institución científica tuvo en el arte de la República.

Como litógrafo y dibujante Lozada hace caricaturas políticas y estampas constitucionales, por las cuales sufre quebrantos económicos y prisiones. El mismo Giraldo Jaramillo analiza así el arte de Lozada: "Las litografías de Lozada son muy superiores a las de su maestro César 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 esta línea estética hasta pasada la primera mitad del siglo XIX" ⁹. El retrato de Sámano —al pa-

⁷ Bob Claesse: En "Coloquios sobre arte contemporáneo". "Rencontres internationales de Genève 1948". Presentación de G. Torrente Ballester. Colección Guadarrama de Crítica y Ensayo, 14, Madrid 1958, p. 314.

⁸ G. G. J.: "El Grabado en Colombia". Bogotá, Editorial ABC, 1960, p. 127.

⁹ G. G. J.: ob. cit., p. 128.

recer ejemplar **unicum** de este personaje— publicado en el “Papel Periódico Ilustrado”, tiene las mismas imperfecciones que caracterizan el arte de Lozada.

DIBUJANTES Y MINIATURISTAS

La escuela de retratistas republicanos, a cuya cabeza figura el mencionado Pedro José Figueroa, cuando se inicia el siglo XIX, es fenómeno diferente al que se viene tratando aquí y distintos son, en parte, los artistas a ella afectos, los cuales serán estudiados ulteriormente. No obstante, hay un período en que las dos tendencias, la política y social que registra la anécdota y que deriva del tipismo de Matís, de Price y de Paz y la retratística, se juntan y avecinan confundiendo sus respectivas órbitas pictóricas. Esto ocurre cuando unos y otros artistas trabajan la miniatura, técnica largamente practicada en el siglo y motivo principal de los dibujantes y pintores profesionales. Por ello puede afirmarse, sin temor a errar, que ninguno de los artistas de la época dejó de practicar la miniatura. En tiempos en que la fotografía no existía y el daguerrotípico era extraño o demasiado costoso y poco lisonjero, la miniatura estaba llamada a ocupar primerísimo lugar en la solicitud y el reclamo de damas y caballeros ansiosos de que sus efigies, idealizadas por el artista al gusto de la clientela, perdurasen como signos de elegancia, muestra de prosapia, cifra de distinción y lisonjero recuerdo de juventud. Por otra parte, este surgir de la burguesía republicana coincide con la habilidad “científica” de los dibujantes de la Comisión Corográfica y antes de la Expedición Botánica, empresas en las cuales adquirieron capacidad y experiencia para los trabajos minuciosos, reducidos y detallísticos. Por eso, en nuestro suelo, la miniatura no solo es un producto del medio social, cuyos estamentos burgueses la exigen y precisan, sino también un derivado casi obvio de la habilidad manual aprendida en las faenas dibujísticas de tipo científico.

Lucas Torrijos y Rafael María Gaitán, por ejemplo, figuran en la segunda mitad del siglo entre los más solicitados retratistas de este género en Bogotá; pero desde antes lo practicaron todos los dibujantes y pintores como Torres Méndez, Carvajal, García, los mismos Figueroas, Groot, etc. Sin embargo, el más conocido, el de mayor habilidad, el artista idóneo como pocos, indudablemente fue, también en esta especialidad, José María Espinosa de quien se tratará después con mayor detenimiento.

El tipismo y la anécdota política, los apuntes de ciudades, el patrioterismo republicano, ocupan también la atención de varios autores anónimos y de algunos conocidos pero de muy pobres talentos, aunque lograron nombre y fama gracias a la sensiblería de los temas y al mal gusto de la época. Así es el caso del autor del cuadro denominado “Los mártires de Cartagena”, Luis F. Jaspe, nativo de la costa atlántica, cuya famosa obra cuajada de ingenuidades, de pobre composición, de escasísimas calidades, fue acogida por historiadores, publicistas y administradores de la cosa pú-

blica hasta el extremo de ser catalogada como documento singular y motivo de reproducciones múltiples en textos didácticos y en tricromías heroicas. El resto de los trabajos de Jaspe, dibujos, retratos, miniaturas, alegorías, se desconocen o han caído en el olvido.

En el arte religioso popular abundan también los ejemplos de igual ingenuidad. Dibujantes y grabadores, desde principios del siglo, encontraron ocupación principalmente en estos trabajos. Parece que, al contrario de períodos anteriores, en éste proliferan más los pedidos individuales que los emanados de iglesias, conventos o diócesis. Por esto mismo, las obras son de menores dimensiones, más modestas y muy ingenuas; inclusive cuando el cliente es una iglesia o un párroco, el acento de pobreza predomina. Ejemplo de este fenómeno popular podría ser una simpática estampa firmada por Anselmo Texada, grabada en 1818, que he analizado en la colección de don Germán Fernández, de Bogotá, y que lleva la siguiente leyenda: "La Milagrosa Imagen de N. S. de la Peña, q' se venera en su capilla en la Ciudad de Sta. Fe de Bogotá. Tiene consedids. (sic) mil días de Indulgencias. Cuarenta años q' dieren alg. a. limosna pa. la conservn. de su Capilla. Hecha por Anselmo Texada año de 1818 a devoción del actual capellán". También estos trabajos de piedad se hicieron en cobre y en lata, como miniaturas; la mayoría son anónimos, como de encargo rápido, pero algunos aparecen con firmas. Entre éstas valga destacar la de E. Castro, de quien destaco un "Santo peregrino" fechado en 1869; Castro era el padre del célebre grabador Bernardino Castro, grabador de la casa de moneda que nació el 20 de mayo de 1845 y fue discípulo de su padre "único de quien ha tomado lecciones" según recuerda el "Papel Periódico Ilustrado"¹⁰.

José Gabriel Tatis. (1813—1885?).

No por razones positivas, de las cuales carece como artista, sino por los defectos plásticos que le dan toque de ingenuidad auténtica y por el carácter documental, la obra de José Gabriel Tatis, aficionado sin pretensiones, merece recuerdo especial. Se compone de una serie de dibujos coloreados que representan a varios personajes de la sociedad bogotana. Tiesos, como recortados con tijeras, muñequitos de papel pintados de perfil, con absurdas contorsiones provocadas por el pueril dinamismo y la primitiva perspectiva, los dibujos de Tatis son siluetas de militares, magistrados, profesionales, comerciantes, funcionarios y clérigos de la romántica república, clavados todos ellos cual insectos, en el instante en que la vanidad, el orgullo, la soberbia, la concupiscencia, la lujuria, la simpleza, la hipocresía les fija sus respectivas posturas psicológicas.

Tatis era militar, nacido en Cartagena y sus aficiones artísticas le dieron alguna fama como miniaturista; pero son los 115 retratos a la acuarela, la obra que lo introduce en los anales del arte en

¹⁰ "Papel Periódico Ilustrado", n. 6, año I, del 1º de diciembre 1881, p. 100. En nota a una reproducción en grabado de la medalla de oro discernida por la Academia Colombiana a D. Ruperto S. Gómez.

Colombia por las razones dichas, es decir, por la "originalidad de la incapacidad" y por el carácter anecdotico. Lo atractivo de estos 115 dibujos radica, primordialmente, en que, además de lo anotado o por ello mismo, tienen un sabor de autenticidad, de original manera a contra pelo, pues sin ser caricaturas porque fueron retratos concebidos con plena seriedad, resultaron caricaturescos e infantiles en los rasgos de cada individuo. Otra vez, entonces, conviene recordar que todo este período resulta importante por razones paradigmáticas, esto es, por cuanto las infantiles maneras supieron darle el sello de seriedad original que las intenciones académicas no lograron en otros campos.

Por todo ello aquel primitivismo de graciosas y contradictorias calidades, acaso sea, como se tiene reiterado, uno de los aportes auténticos del arte en Colombia. Todo lo demás sería materia prestada que anda en muletas venidas de ultramar. Solo la medianía de la materia, la ignorancia del oficio, la ingenuidad y el candor de la provincia le dieron toque de originalidad y de gracia, de rara expresión al arte durante la centuria pasada. Este carácter, al menos, es el único que perdura. Lo demás, vana pretensión, academia fría, simiescas imitaciones, oleadas que llegan periódicamente a bañar la tierra colombiana con modas ya olvidadas en el lugar de origen.

Rodolfo Dueñas (1845—1909).

Nativo de Popayán, Rodolfo Dueñas es ejemplo singular de vocación artística. Autodidacto, recuerda a Caldas, su conterráneo, en la dedicación investigativa y en el ansia de saber y de abarcar todos los dominios del conocimiento, pero dirigidos no hacia la ciencia como en el caso del sabio payanés, sino hacia el arte. De exquisita y casi enfermiza sensibilidad, aprende las reglas que son de rigor en la arquitectura de su tiempo y dedicase a reconstruir y reparar los edificios coloniales de la ciudad nativa. Ha recibido lecciones de un religioso italiano llegado a Popayán, Fr. Serafín Barbetti, verdadero prócer de la arquitectura y de la ingeniería civil, radicado en el sur (Pasto, Popayán) al servicio del país, y de esta enseñanza y de los viejos tratados vignolescos resulta con criterio ecléctico. Calcula y reconstruye la cúpula catedralicia de Popayán, según planos y proyectos del mismo Barbetti y emprende otras obras arquitectónicas de fines domésticos. Pero no contento con estas experiencias, toma apuntes callejeros, sale a los campos aledaños, observa las costumbres de los labriegos y en pequeñas hojas que son un primor testimonial, deja con lápiz fácil, delicada y graciosa línea de paisajes citadinos, de rincones campestres, de personajes campechanos, de elegantes damas, de todo aquel mundo provinciano que vive sosegadamente y como detenido en el tiempo cual si fuese alado insecto prisionero en el corazón del ámbar.

Dueñas es dibujante exacto, elegante y gracioso; pero su obra, reducida al espacio de la libreta de apuntes solo capta el rápido instante. Quizás, empero, allí radique el principal valor que ella

pueda poseer, pues que en estos bocetos los convencionalismos imperantes en el arte académico hicieron poca mella y la espontaneidad sin pretensiones imprime sabroso impacto de frescura y autenticidad. En las pocas obras terminadas de Dueñas, óleos y acuarelas, se observa que, si la calidad dibujística es la principal virtud, el oficio atento a la academia mengua las calidades antes anotadas. Por ello, si se compara este quehacer de taller con aquellos diseños rápidos, el fallo inclínase ciertamente hacia la obra improvisada, libre de trabas convencionales, humilde en la espontaneidad y fácil en la concepción.

El catálogo de dibujos de Rodolfo Dueñas reclama los honores editoriales porque al indudable valor documental que ellos tienen, es preciso sumarles las calidades artísticas, factores ambos con los cuales el artista payanés lograría ocupar principal posición en el panorama décimonoveno del arte nacional. Dueñas, a diferencia de sus antecesores, los dibujantes de la Comisión Corográfica, no es "naif" por la incapacidad, pues él domina la técnica y posee elegante y fácil dibujo, sino por el concepto y el temperamento, que también es categoría que rige en todos los casos del siglo XIX. Lo mismo puede decirse de su hermano Henrique Dueñas, quien hizo varios apuntes a lápiz, algunos conservados en el museo particular de Alvaro Garcés Valencia, en Popayán.

EL TESTIMONIO EXTRANJERO

Durante el siglo que aquí se estudia, Colombia fue tierra exótica, geografía de leyendas, país de fantasías románticas, lejano El-Dorado que tentaba a toda suerte de aventureros extranjeros. Los libros de Humboldt, los periódicos y gacetas, las crónicas de viaje hablaban siempre de guerreros indómitos, de héroes populares, de minas inagotables, de raros autodidactos, de rarezas primitivas, de ríos precipitados por cascadas sin mensura, de tierras baldías y de hombres y mujeres de ilustrado conocimiento que habitaban en aldeas primaverales o en ciudades custodiadas por páramos. Este extraño país tropical surgía a la medida de los sueños y de las ansias románticas. La naturaleza figuraba en el orden del día y un afán de escapismo golpeaba a las nuevas generaciones europeas. Era preciso cruzar el mar y entablar conocimiento con el mundo en el primer día del contrato social. Y, si posible, "hacer la América" otra vez para regresar con los riñones cubiertos de relucientes y exóticas monedas.

Así llegaron a Colombia gentes de diferente extracción, peregrinos, aventureros, ingenios ávidos de rarezas y curiosidades. Y, entre estos últimos, los artistas, los pintores, los dibujantes, los aficionados a las artes visuales. Algunos regresaron con las carteras henchidas de apuntes a lápiz y acuarela; otros quedáronse enraizados en la tierra, contagiados del embrujo para formar acá nuevos hogares. La mayoría de estos viajeros con aficiones artísticas, fueron, no obstante, solo esto: aficionados que, como los de hoy con sus cámaras de fotografía, venían interesados únicamente en cap-

tar el apunte fugaz del indio con la carga de aves o de chamizas, el rincón colonial, la plazoleta aldeana, el accidente geográfico, el oficio de los peones, el bregar de los bogas, las faenas campesinas, el vestuario de los pobres, la campechana presencia de los terratenientes y políticos, la provinciana elegancia de la mujerería, el inventario de trajes, objetos domésticos, costumbres ciudadanas y de los oficios, las artes y profesiones. Otros, además, tuvieron el cuidado de escribir libros sobre las costumbres y sus impresiones en este país, como es el caso de André, con su célebre "América equinoccial" publicada en París en 1883.

De aquella especie de viajeros-artistas fue el inglés Edward Walhous Mark (1817-1895) quien pintó una serie de paisajes urbanos, de retratos de personajes célebres y varias acuarelas que registran los trajes y costumbres y los paisajes del país. Parte de esta importante colección pertenece hoy al Banco de la República, entidad que acertadamente la adquirió para su colección de arte colombiano y que luego ha publicado en lujosa edición ¹¹.

Los dibujos de Mark son delicados, finos, seguros y concebidos con criterio documental y verista, de suerte que reproducen los menores detalles y trazan la línea con pulso de miniaturista. Mark vino a Colombia en 1843 y ejerció cargos consulares hasta 1887 cuando regresó a Baltimore y luego a Francia.

En 1848 estuvo también en Colombia el pintor alemán Albert Berg Schwrin quien era discípulo de Humboldt para quien hizo varios apuntes. Había nacido en Berlín en 1825 y murió en Hallstadt en 1884. Era dibujante, grabador y paisajista. Por las breves indicaciones que de él existen se puede decir que fue uno de aquellos viajeros de culta observación que, como Mark, dedicose al testimonio objetivo del paisaje y de los personajes del país.

Alfredo J. Gustin viene en 1817 a Bogotá, procedente de Estados Unidos de Norte América, de donde es nativo. Es autor de una vista de la plaza de Bolívar y de varias acuarelas y grabados con temática documental y anecdótica, algunos de los cuales fueron reproducidos en el "Papel Periódico Ilustrado" de Urdaneta. En el actual Museo del 20 de Julio, en Bogotá, se encuentran algunas acuarelas de sitios y lugares bogotanos (La Ermita del Humilladero, la Veracruz y San Francisco).

A. Agen o Hagen, de origen ruso al parecer, figura como retratista y miniaturista de algún renombre en la sociedad bogotana; León Gauthier, francés y los españoles Recio y Gil y Luis de Llanos, también dejaron el testimonio gráfico del país con igual temática y el mismo sentido de la anécdota. Diferente por estos aspectos fue el italiano Antonio Meuci, quien con preferencia se dedicó a la miniatura y al retrato en general, como el particularmente importante de Simón Bolívar. Una señora de Mansfield, "bien conocida de la sociedad bogotana" exhibe en París en el Salón de 1883 un busto de la señora Rosa Tovar, según datos de Ignacio Gutiérrez

¹¹ Las Acuarelas de Mark.

Ponce que publica en el “Papel Periódico Ilustrado”¹². Esta escultora debió residir por algún tiempo en la capital de Colombia, pero carezco de más datos sobre ella.

Felipe Santiago Gutiérrez, mexicano, quien hizo parte del grupo del “Papel Periódico Ilustrado” y vivió durante varios años en Bogotá para regresar en 1894 a su país nativo, y César Sighinolfi, nacido en Módena, Italia, escultor de profesión, que fundó hogar en nuestro país, contribuyeron al desarrollo de las artes plásticas no solo con el específico quehacer profesional, sino también y de manera muy principal, como profesores y fundadores de academias. Sighinolfi llegó a la Dirección de la Academia Vásquez, luégo Escuela de Bellas Artes, donde educó a varias generaciones de artistas. Gutiérrez fundó su propia academia, la Gutiérrez, y enseñó también en la Vásquez. Ambos extranjeros fueron, como es obvio, de estricto ejercicio académico, buenos conoecedores del oficio, severos dibujantes, obedientes maestros de las convenciones vigenciales.

Celestino Martínez fue un artista venezolano que vivió en Bogotá durante la década de 1850 a 1860. A él se debe el desarrollo y auge de la litografía. Varios retratos de próceres, entre ellos uno de Sucre, son de su mano¹³.

Con la mención de los nombres extranjeros más sobresalientes, es interesante subrayar la continuidad, la proyección entre ellos (acaso con la salvedad de Gutiérrez, de Sighinolfi y de los dos españoles) de la tendencia documental y costumbrista que rigió en el país a partir de la Expedición Botánica y que adquirió conciencia y carácter con los dibujos de la Comisión Corográfica. Y, también, es oportuno comparar la obra de los nacionales y de los foráneos, dentro de esas mismas tendencias para que se vea de qué manera se diferencian el modo de ver el mismo mundo.

Con la misma temática y con idéntico deseo documental, se observa en los nacionales la primitiva gracia de la ingenuidad, mientras en los extranjeros aparece la sorprendida visión del hombre cultivado, ante el objetivo extraño y exótico; en aquéllos el descuidado vocabulario familiar; en éstos el registro preciso y “verista” de los detalles vernáculos que aquéllos a fuerza de tener ante sus ojos no han visto; en los nativos las notas de amargado humor sobre las campechanas costumbres o acerca de la miseria popular, en los extraños los raros contrastes de la ecología colombiana; en los colombianos, naturalidad, candor, espontaneidad, carácter auténtico a base de ingenuismos y de incapacidad; en los visitantes, realismo naturalista, objetividad, extrañeza, expectación y seguros diseños documentales de ángulos ciudadanos o de personalidades aldeanas, pues éstos vieron lo exótico y lo primitivo en las esferas urbanas de germinante burguesía, mientras aquéllos solo encontraban esa nota de rarezas en las costumbres de los indios, los negros o los campesinos, es decir, en los grupos más alejados del

¹² Ignacio Gutiérrez Ponce: “Correspondencia europea”, en el “Papel Periódico Ilustrado”, n. 50, año III, 20 de agosto de 1883, p. 26.

¹³ Datos tomados del “Papel Periódico Ilustrado”, n. 10, año I, 15 de febrero de 1882, p. 155.

ambiente al cual pertenecían los propios dibujantes nativos. Pero en ambos registros, hállose el retrato, la representación del país en formación, de hondas raíces campesinas y de empobrecidos y famélicos núcleos aborígenes o mestizos que transitan por un paisaje exuberante y bravío donde la aldea es solo el espacio talado en mitad de la selva o a orillas de los ríos para el reposo de los hombres.

IV

LA INCOMPETENCIA SUPERADA

En el panorama del siglo XIX y con oscilación entre la tendencia anecdotica y documental y la de retratistas y académicos, figuran algunas personalidades descollantes como José María Espinosa, Ramón Torres Méndez y Roberto Urdaneta, de quienes se tratará a continuación.

José María Espinosa. (1796—1883).

Personalidad de sumo interés en el arte de Colombia es José María Espinosa, a quien le correspondió vivir durante los tiempos revueltos de la Independencia, siendo guerrero él mismo y no de cualquier manera, sino como abanderado en las batallas más encarnizadas. Diríase, por ello, que se formó en el vivac y que aprendió el oficio ante modelos heroicos, ya estudiando las muecas de la muerte, ya captando el feroz dinamismo de las batallas, ya estructurando la composición de los regimientos sobre el campo de guerra o trazando el fugaz dibujo de los corceles cuando los jinetes cargaban lanza en ristre. De estos riesgos bélicos salió para dejarse envolver por los avatares de la política.

Pero no solamente esa inquieta actividad sorprende y admira en la existencia de Espinosa; es preciso, además, pensar en que fue tal vez sin émulos, el único pintor que pudo comprometerse con la guerra de Independencia y con las luchas de la naciente República. Este compromiso, sin embargo, solo se tradujo con timidez en la caricatura y con experta mano en los retratos. Pensaríase que, militante de causas excluyentes y apasionadas, Espinosa hubiese dedicado los talentos artísticos que poseía a la propaganda de las ideas. El pasquín de letrillas y versos de dudoso mérito poético, fue arma intelectual de la época; ¿por qué no la pintura, por qué no las artes plásticas si tenían a Espinosa entre sus mejores exponentes? La caricatura y el dibujo satírico en parte se sumaron a las causas políticas, aunque en menos grado y con menguados bríos, exaltados solo en el ocaso de los odios políticos.

Espinosa vale y perdura en particular por el dibujo. Vigoroso, seguro, narra con especial talento el carácter de las personas; ya no se encuentra en estos cartones la ingenuidad técnica de los costumbristas ni los convencionalismos de dura academia y aplana-
da presencia de los retratistas santaferenos y de los llamados pri-

mitivos bogotanos; su lápiz obediente, dibuja con dominio, soltura y precisión. Espinosa, en consecuencia, no desconoce las habilidades del oficio, sino que utiliza con sabiduría los conocimientos, evitando eso sí las durezas acartonadas y los rigores académicos.

Se ha dicho que este artista fue caricaturista. Y también excelente dibujante de motivos típicos. Captó, en efecto, escenas de la sociedad que son no solo magníficos documentos, sino también estupendas muestras de buen diseño y bocetos donde el humor salta ingeniosamente. El sentido del humor de Espinosa llama la atención sobre todo cuando se sitúa en el medio en el cual actuó, regido por normas convencionales de toda laya y por los prejuicios trascendentalistas, de origen mestizo algunos, que aún atosigan al colombiano. Castigado y sencillo, hasta llegar casi a la simpleza, utiliza el contraste y el ridículo para hendir el lápiz en la carne del absurdo con propósitos críticos y de sátira social.

Con agudas notas humorísticas y de candoroso psicólogo, ejercía el oficio artístico y dejaba el documento temporal e individual de sus coterráneos, valiéndose de argucias como las que cuenta el mismo Espinosa en carta dirigida a su amigo D. José M. Quijano O.: “Comencé por hacer caricaturas y después retratos de miniatura, en marfil. 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 vísperra no hubiera estado indisposta: 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 yo debía imitar. En seguida 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”¹. En la misma carta recuerda que una vez fue llamado para que retratara “una novia bonita”, quien le solicitó que le hiciera un retrato también a un señor que estaba presente; lo hizo y le quedó muy parecido, pero a la novia no le gustó, a pesar de que todas las personas que lo habían visto estaban acordes en la calidad del retrato; pero la novia argumentó, que eso poco le importaba porque el retrato era para ella; “a los tres meses, agrega Espinosa, se apareció en casa el sujeto retratado, y me dijo que se habían casado y se iban para Antioquia; que fuéramos a llevarle el retrato a su señora: ésta cuando lo vio, declamó diciendo: ‘Y no quería el señor Espinosa reformarlo, ahora sí que se parece’. Era que ya le habían pasado las ilusiones y lo estaba viendo tal como era”, glosa socarrón el viejo artista². De los hombres dijo: “Hay muchos hombres que también flaquean por la vanidad. Una vez estudiaba yo la postura que le convendría a un viejo y él me dijo: ‘¿No le parece a usted que yo tengo unos

¹ Documentos publicados en el “Papel Periódico Ilustrado”, en homenaje a Espinosa, con motivo de su muerte. Carta de Espinosa a su amigo José María Quijano O., P. P. I. n. 36, año II, de 15 de marzo de 1883, p. 187.

² “Papel Periódico Ilustrado”, ob. cit., p. 189.

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"³.

Espinosa tuvo larga vida. Pero la mayor actividad pictórica y como retratista de próceres fue el resultado de sus 8 años, 6 meses, 8 días de servicios de guerra, según la hoja de vida del ejército, encabezada así: "El alférez 1º José María Espinosa, su edad cuarenta y cinco años, su país Bogotá, su estado soltero, su salud valitudinaria, sus servicios y circunstancias los que se expresan"⁴. Después continuó el oficio de retratista de sociedad, miniaturista y ocasionalmente dibujante de costumbres. En toda esta obra el ambiente de la época ha quedado reflejado con sutileza, gracia y habilidad. Los dibujos de Espinosa son de extremada economía lineal y de acentuada donosura.

Por todas las condiciones de hombre y de artista, Espinosa, con Torres Méndez y Urdaneta, acaso forme la trilogía artística que puede mostrarse con orgullo y sin mengua de las artes visuales en el país, durante aquella centuria roturada de ingenuidades y simplezas, de convencionalismos académicos, pretensiosos y fugaces.

Ramón Torres Méndez. (1809—1885).

Ha sido graduado este artista de fundador del costumbrismo en Colombia y como quien cimenta el nacionalismo pictórico. En cuanto a lo primero convendría anteponer la obra de los dibujantes de la Comisión Corográfica, de quienes Torres es continuador y contemporáneo, aunque de mayor conocimiento y de mejor experiencia, y en cuanto a lo segundo, decir sencillamente que el nacionalismo no se caracteriza por la anécdota y el tipismo, que son dos de las categorías del arte de Torres Méndez, pero no precisamente aquellas que lo enaltecen y valoran en el concierto nacional.

Costumbrista sí, como consecuente hijo del momento histórico. En efecto, por todo el mundo americano sopló, a partir del medio siglo, un viento que hizo volver los ojos a la tierra que pisaban los hombres nativos. En la novela, en la literatura, en la política, en todas las actividades de la inteligencia sintióse ese anhelo por el terruño. Fueron las rachas del romanticismo que, pasando por España, en donde tomaron nuevo carácter, habían dejado hondas huellas en la sensibilidad de los pueblos hispánicos. Torres Méndez fue, pues, solo fiel intérprete de ese hecho registrado y conocido suficientemente como para que sea preciso insistir en su análisis. Además, perteneció a un período en que dos generaciones de dibujantes dominaban el ambiente, influyendo por suerte en su temperamento: la del Instituto Botánico de Mutis, de donde partieron los miniaturistas del siglo, y la de la Comisión Corográfica de Codazzi, la que hizo el inventario antropogeográfico y ecológico del país.

³ "Papel Periódico Ilustrado", ob. cit., p. 189.

⁴ "Papel Periódico Ilustrado", ob. cit., p. 183.



Doctor Luis Fernando Santos (óleo). Autor anónimo.
Colección: Museo Nacional.

Pero decía que el fenómeno fue general en América. Baste recordar el caso de Pacho Fierro, en Lima, durante la misma época, quien al unísono con Torres Méndez y con los dibujantes del grupo de Codazzi y sin que mutuamente se conociesen, trabajaba igual tipismo, le preocupaban los mismos temas anecdóticos y anhelaba también dejar testimonio de las costumbres populares del Perú. A tal extremo son parecidos estos dos casos, inclusive desde el punto de vista formal y de la técnica que utilizaron, que si se comparan las acuarelas del artista peruano con las de Torres Méndez, por ejemplo, difícil será para un aficionado determinar con seguridad la obra de Fierro o la del bogotano. Cosas de la época y no genialidades del artista. De esta suerte, podríase aceptar, sin que por ello mengüen los méritos de Torres Méndez, que este pintor ciertamente fue costumbrista a la manera usada y vigencial, sin ponerle ni quitarle nada a la escuela, pero no fue el fundador ni mucho menos el descubridor del costumbrismo colombiano.

Tampoco el nacionalista de la pintura. Nacionalismo, ya se ha dicho, no es el fenómeno que se conoce con el nombre de tipismo por algunos y que otros confunden con el tratamiento de temáticas vernáculas. Ni las alpargatas ni el vestuario le dan sello y nombre de nacionales a la obra artística, son los valores formales al servicio de la circunstancia, la repetición de constantes psicológicas y de expresiones plásticas inspiradas en la tradición cultural, la particularidad de lo general que se tipifica en el arte dentro de conceptos universales, algunos de los fenómenos que pudieran llegar a constituir el factor nacionalista. Lo demás es disfraz de un día o documento sociológico, testimonio de la historia, pero no por ello solo de validez estética. Torres Méndez hizo tipismo, en verdad, por caer en la corriente vigencial del costumbrismo mencionado; pero ese carácter no permite calificarlo como fundador de la pintura nacional o "nacionalista" como quieren algunos fervorosos intérpretes, con lo cual le hacen reducido favor al buen dibujante y fino colorista bogotano.

El principal mérito de Torres Méndez radica en ser fiel intérprete de la época. No visionario, no precursor, no iluso, pero tampoco retardatario, ni tradicionalista, ni obsoleto. Simple y llanamente hombre de talento que conoció a cabalidad los deberes que le correspondían como profesional de las artes plásticas; supo, por ende, con los conocimientos que poseía, ceñirse al pensamiento contemporáneo y vivir acorde con los dictados que rigieron en su ciclo vital. Hay artistas que, dentro de las ataduras de la incomprensión ambiente, superan los prejuicios y las modas y escuelas en vigencia y son, entonces, adelantados de tiempos por venir, porque intuyen el cambio de estilo que se impondrá como consecuencia de la evolución o de la metamorfosis de la estructura social que ya principia a variar con ellos o durante su realización; otros, en cambio, de pobre talento, roen la propia amargura cuando quedan a la zaga de aquella metamorfosis e insisten vanamente en que se les considere vigenciales cuando hablan lenguajes desuetos; pero algunos, por último, solo poseen el talento de la coexistencia. A este grupo pertenece Torres Méndez, hombre de la primera mitad del siglo XIX,

aunque actuó largamente en la segunda; auténtico, exacto y fiel contemporáneo de las formas de cultura que imperaban en el país en ese período emotivo y candoroso de la historia colombiana.

Apercibido de eficientes instrumentos de trabajo, poseyó también admirable disciplina en el oficio. Fue fino dibujante y colorista aunque no rico, sí mesurado y discreto; observador alerta y humorista con acentos de amargura, supo dosificar la sal y la pimienta oportunamente. Practicó todas las formas usuales y las técnicas demandadas por la sociedad: el retrato procero y el doctoral o aristocrático; el apunte callejero y la caricatura mordaz parcializada con la política; la miniatura lisonjera, como en el caso de Espinosa, de las más comunes vanidades y, sobre todo esto, aquella serie de cuadritos de costumbres a cuya cabeza figura el óleo denominado "El Torbellino", en los cuales cuadros testimonia a golpes de gracia y con mucha fortuna, con simplicidad en ocasiones, con humor en otras y en general con dibujo veraz y cromatismo de buenas calidades, el quehacer cotidiano de las gentes de diferentes extracciones sociales y en particular, del campo y de la pobreza aldeana. Al fondo de estos cuadritos, además, hay un inteligente atisbo del paisaje tropical, con todos los accidentes que lo hacen exótico, temible, lujurioso, placentero o arcano, pero siempre atractivo y desposeído. Estos cuadros de costumbres fueron publicados en el periódico del museo en 1849, litografiados por los hermanos Martínez, de origen venezolano.

Alberto Urdaneta (1845—1887).

Quien cierra, por fin, el ciclo abierto por los dibujantes de la Comisión Corográfica, es Alberto Urdaneta. Naturalmente, como hombre que vive en las últimas décadas del siglo XIX, le corresponde interpretar el mundo con otros medios y con diferente pensamiento. Pero, por regla general, está situado dentro de la misma línea de conducta iniciada por aquel grupo de costumbristas; línea que ha tenido las variantes aquí estudiadas de la anécdota política y social, de la miniatura, del concepto extranjero y de la técnica superada.

Ahora Alberto Urdaneta utiliza el lápiz y el grabado. La acuarela, aunque usada todavía por él, queda un tanto desplazada para los efectos que se proponía. El tipismo y las notas costumbristas continúan en vigencia, pero ya se observa la introducción de otros temas y de intereses más universales. La ilustración gráfica de periódicos y revistas, la interpretación de textos literarios, el recuento de tesoros aborígenes, el retrato de intelectuales y letrados, son ahora los nuevos motivos de las artes visuales. Y el grabado es su principal medio de expresión.

El motor intelectual de tales inquietudes indudablemente fue Alberto Urdaneta, hombre de selección, ilustrado viajero, apasionado amante de las bellas artes, periodista, grabador y dibujante de aquilatada inteligencia. Cuando fundó el "Papel Periódico Ilus-

trado", reunió a varios grabadores, a cuya cabeza figura Antonio Rodríguez, grabador español invitado al país por el mismo Urdaneta. A ese equipo pertenecieron, entre otros, los grabadores Alfredo Greñas, paisajista y retratista; Eustacio Barreto, dibujante de motivos arquitectónicos; Julio E. Flórez, Jorge Crane, paisajistas y grabadores de motivos típicos y Ricardo Moros Urbina, el benjamín de la generación formada alrededor del "Papel Periódico Ilustrado". En un concurso auspiciado por esa publicación figuran, además, los siguientes nombres, aunque como estudiantes de la Academia Nacional de Pintura: Jesús Abello, Ricardo Acevedo, Telésforo Gómez, Andrés Pinillos, Roberto Pinzón, Daniel Ramos y el ya nombrado Greñas⁵. Con este equipo termina el postrero resplandor de aquella tendencia costumbrista, amante de la temática vernácula, ingenua pero apasionada por el dibujo y por la acuarela, que fueron preferidos medios plásticos para la interpretación del hombre y de la naturaleza.

Pocas veces en la historia de Colombia es posible seguir el rastro de una tradición cultural y de un modo de ver el mundo y de comportarse ante él, como en este caso de los dibujantes y acuarelistas del siglo XIX, inspirados honestamente, con sencillez y humildad, en las cosas de la tierra y en la vida del hombre que la habita. Todo un ciclo apasionado del arte en Colombia, ingenuo y en muchas ocasiones de elemental oficio, pero sincero y sin falacias artesanales ni orgullosas academias, cerrado en su órbita nacional y sin ansias extraterritoriales, principia con Francisco Javier Mutis y termina con Ricardo Moros Urbina. Esta tradición artística tiene un carácter eximio entre todos los méritos que la distinguen: el de la autenticidad. Por primera y acaso por única vez, en toda la historia de Colombia, allí no se observa el deseo de imitar, de copiar, de sumarse a las corrientes extranjeras, a las modas ultramarinas, ni al común acontecer artístico que llega tardíamente desde Europa a golpear las playas colombianas. Y si el sentimiento romántico y los factores que constituyen el modo de ser "nacionalista" se nutren en fuentes europeas, como es natural, ello no le quita aquel carácter tradicional a las formas que, aunque inspiradas en un fenómeno universal al cual pertenecen el candor y la contradicción emotividad, las infantiles maneras y la mezcla de sal, pimienta y acíbar que les da sabor y, sobre todo, la primitiva incapacidad en que están concebidas estas obras. Porque en el siglo XIX colombiano, la impericia es la marca de fábrica, pero también ella es el sello de originalidad que enaltece estas humildes y sencillas hojas. Alberto Urdaneta interpreta, o parece tener conciencia de estos fenómenos al constituirse en el personero del equipo que, entre letrados y grabadores, se reparten la función de visualizar, inventariar y analizar a Colombia. Por ello considero que él con su Papel Periódico Ilustrado, continúa en cierta forma la actividad de Mutis, y la empresa de Codazzi, porque los tres son los intentos mejor logrados en la historia de la nacionalidad.

⁵ "Papel Periódico Ilustrado", n. 50, año III, 20 de agosto de 1883, p. 31.

PRINCIPIOS DE LA ACADEMIA

Se ha dicho que la emancipación pictórica principia con los Figueroas del siglo XIX, a quienes encabeza Pedro José, el fundador de esta familia de pintores, muerto en 1838. No obstante, y sin que ello les reste méritos, los representantes de la pintura al óleo al iniciar el nombrado siglo solo continuaron en forma muy pasiva y epigonal la actividad que había distinguido a sus antecesores del siglo XVIII. Y, más aún, con pasos contados y mediante el culto a fórmulas de escuela, estos pintores cayeron en las tendencias de fines del siglo en las cuales no solo se recredece el afán académico sino también el ansia imitadora de corrientes extranjeras pero ya desueltas en sus lugares de origen ultramarino.

La nota primitivista e ingenua que ha sido motivo de elogios y piedra de toque para identificar las características de la llamada "escuela bogotana", encuéntrase también en el siglo décimoctavo. Por ejemplo, José Garzón Melgarejo, de mediados de esa centuria (1746), el escultor Alejandro del Barco, de Antioquia, Roque de Navarrete, también escultor quien labra las estatuas en piedra de la fachada de San Francisco en Popayán (1788), podrían figurar como representantes de la pretendida "emancipación" artística, si solo se considerase el aspecto ingenuo y primitivista que caracteriza a la obra de los Figueroa y de quienes trabajan en la primera mitad del siglo XIX, ninguno de los cuales supera en originalidad ni en las raras calidades cuasimodernas a Joaquín Gutiérrez, el pintor que se adueña con su peregrina presencia de todo el siglo XVIII.

Parece que quienes han calificado de "emancipadora" a la llamada "escuela bogotana", se han dejado sugerir, más que por el primitivismo, que nunca han entendido, por los temas o motivos representados, sin que hayan profundizado en el contenido ni analizado el concepto de las formas plásticas de aquella mal denominada "escuela". Y ya se sabe que, si por la una parte el ingenuismo fue primero en los dibujantes costumbristas salidos de las experiencias científicas, quienes, además, persistieron en el mismo concepto hasta finalizar el siglo, la temática explotada por los Figueroas y suscesores solo usa nueva careta puesta sobre el mismo tema virreinal de los siglos precedentes. Y, aunque así no fuera, el motivo mismo, por él mismo, ya se sabe que es cuestión adjetiva, absolutamente secundaria en las calidades plásticas.

La "emancipación pictórica" de esta época es mera frase sin sentido histórico. Si acaso puede hablarse de una "emancipación" en las artes, ella debe buscarse con anterioridad y en la esencia de las obras, no en la temática. Por ello dice con razón Demetrio Ramos Pérez en su "Historia de la colonización española", cuando estudia las formas del barroco en América: "Ya no hay posibilidades de encontrarle modelos europeos: la independencia artística precedió a la independencia política"¹. Y la precedió con el "barroco

¹ D. R. P.: "Historia de la colonización española en América", prólogo de Manuel Ballesteros Gaibrois. Ediciones Pegaso, Madrid, 1947, p. 523.

indiano" desde el siglo XVII, como de ello quedan abundantes ejemplos en la arquitectura y en las tallas de retablos, en la escultura y en la pintura religiosa de los tiempos coloniales.

Una escala ascendente en los dones del talento, en la agudeza visual, en el conocimiento del oficio, marcará las principales categorías del arte hagiográfico, retratístico, académico, servil y epigonal del siglo XIX. Pero en el fondo de toda esta actividad habrá siempre un lugar común, un igual afán que nivela para constituir aquella constante del arte en Colombia que aún parece perdurar: la imitativa con tendencias académicas, pero de imitaciones y academias foráneas y ya desusadas o en vías de sucumbir en los países de origen. Y esta es la gran diferencia con los hombres del costumbrismo y con los dibujantes "científicos" que antes se han estudiado; porque a éstos no les quitó el sueño el acontecer extranjерizante y aquellos otros, en cambio, a los afanes anotados agregaban el de darle gusto exacto al mundo social, a los convencionalismos y prejuicios de toda índole, al reglamento inflexible de las estructuras que los sustentaron.

LOS FIGUEROA

El grupo familiar de los Figueroa tiene dos cabezas descolllantes: Pedro José, el fundador, y José Miguel, el segundo de los hijos. También hay que citar al "doctor Baldomero, hombre de duro carácter y poco dado a condescendencias"², padre de D. Celestino, "el bondadoso profesor que a todos nosotros nos inició en los primeros rudimentos del arte", como cariñosamente lo menciona Alberto Urdaneta³. Para todo el grupo familiar cabe el concepto del mismo Urdaneta que aplica al llamado "doctor Baldomero", de quien dice: "A principios del siglo hubo también en Bogotá un célebre pintor, que si no lo fue por sus dotes artísticas tan notable como algunos de sus compañeros que, sea dicho de paso, figuraron todos en la Expedición Botánica del célebre Mutis, sí lo fue por cierta escuela que dejó fundada, por dos de sus hijos que se dedicaron también al arte de la pintura, y por las muchas obras que de él se conservan en las iglesias de oratorio. Su estilo era liso, sin efecto, no copiaba al natural, trabajaba mucho de memoria, y por consiguiente el resultado que producía era amanerado"⁴. Parece que Urdaneta sufrió un lapsus en esta cita o, al menos, que la ambigüedad evidente del texto provoca una confusión histórica que no he podido desentrañar, pues parece que el mencionado doctor Baldomero fuera el fundador de la escuela bogotana y padre de Celestino, cuando sabemos —y el mismo Urdaneta así lo afirma en páginas

² Alberto Urdaneta: "Esjematología o ensayo iconográfico de Bolívar", en "Papel Periódico Ilustrado", nos. 46 a 48, año II, de 24 de julio de 1883, p. 422.

³ A. U.: ob. cit., p. 422.

⁴ A. U.: ob. cit., p. 422.

anteriores del mismo escrito⁵— que fue D. Pedro Figueroa la cabeza de aquella familia de pintores. Pero lo que aquí importa destacar es el hecho del concepto sobre la pintura que caracterizó a esta pretendida escuela de los Figueroa, cuyo fundador sabemos que fue evidentemente Pedro Figueroa, muerto en 1838 en Bogotá.

La nota principal de este primer Figueroa del ochocientos, además de aquella pintura de “estilo liso, sin efecto”, trabajada de memoria, consiste en que ella introduce en el siglo XIX la temática del retrato de prosapia o aristocrático. Aunque subraya las jerarquías e insiste en los símbolos heráldicos, de acuerdo con el uso del tiempo anterior y según la línea de conducta repetida en tantos y tantos retratos de autores anónimos, hasta rematar con la escuela de Joaquín Gutiérrez, por razones políticas y cronológicas sustituye, a partir de 1820, aquellas alegorías virreinales por letreros o leyendas patrióticos y por motivos indígenas. El espacio antes ocupado por los escudos de armas representa ahora los símbolos de la república o le cede el campo al diseño del paisaje. El tema principal, empero, continúa con la postura típica, severa, incómoda, frontal, hierática. Es posible, además, observar mayor acartonamiento e insistencia en el relleno de los vacíos. El modelado es pobre e ingenuo, de suerte que los retratos tienden a la planimetría y la severidad frontal se trueca en dureza y estatismo.

Pedro José Figueroa (XVIII—1838).

Fue retratista de Bolívar, cuya efigie repitió ya tomándola del natural, aunque posiblemente pintada de memoria o con base en bocetos rápidos, ya basado en apuntes y retratos de otros autores. La iconografía del Libertador, enriquecida por él, además del valor documental, relieva el cambio operado en el tratamiento de los temas y la tendencia de los Figueroa ya anotada en su calidad de representantes de la pintura del retrato “republicano”. El dibujo recorta con dureza geométrica el lindero de los colores, la composición obvia o elemental tiende a llenar los vacíos y las alegorías de ingenua inspiración acompañan al héroe.

La cabeza, principal objetivo del pintor, surge como puesta o pintada con diferente técnica al resto del cuadro. Parece que esa parte del cuerpo era la más merecedora del cuidado y de la especial atención del artista e, inclusive, que de preferencia era la sección pintada por el jefe del taller; el vestuario, los accesorios, un tanto

⁵ A. U.: ob. cit., p. 406. En este aparte Urdaneta dice en relación con un retrato de Bolívar: “Inspirados seguramente en los retratos que hizo su padre, D. Pedro Figueroa, muerto en 1838, debieron pintar varios sus hijos D. Celestino y D. Miguel por aquella época. Tenemos a la vista uno hecho por este último, en sentido inverso de los que hiciera su padre; es decir, con la cara vuelta un poco a la derecha del espectador, pero conservando perfectamente el tipo severo del original. Pintado en un óvalo de 0 m. 45 por 0 m. 36, si tiene defectos como dibujo tiene unas cuantas cualidades que lo hacen valer y realzar meritriamente. Nos ha sido franqueada esta pintura por su sobrino político el señor García Rico, y lleva por detrás la siguiente inscripción: Miguel Figueroa dedica este homenaje de cariño al señor Francisco García Rico. Año de 1873”.

descuidados, posiblemente quedaban bajo la responsabilidad de los discípulos ⁶. Por estas razones, ante aquellas pinturas se recuerda el caso de las fotografías que estuvieron en uso en las ferias de los pueblos, en las cuales el individuo retratado asoma la cabeza por entre un hueco que remata la frívola decoración pintada sobre escenario de cartones. Hay quienes todavía utilizan este o semejante sistema para la publicidad, cuando visten con papel pegado sobre cartón el fingido cuerpo de una persona cuya cabeza fotografiada contrasta ridículamente con el vestuario planimétrico y lineal. Con estos sistemas se obtuvieron, no obstante, estupendos hallazgos como un retrato de Bolívar pintado por Pedro José, en el cual el Libertador es representado en compañía de una simbólica y robusta doncella indígena. Este retrato hace parte de la colección permanente del Museo Nacional de Bogotá.

La denominada escuela republicana de los Figueroa es, en resumen, la sustitución de temas, el cambio de nombres, el reemplazo de héroes y próceres; pero en el fondo la misma concepción pictórica y la misma ingenuidad imperantes en tiempos coloniales.

José Miguel Figueroa (muere en 1874, noviembre 12).

Prosigue la tarea de su progenitor. Insiste en los temas próceros cuando retrata a héroes y personajes prominentes de la sociedad; además regresa a las fuentes religiosas con algunos cuadros de santos y de motivos sagrados. Menos hábil en el oficio que Pedro José, logra mayor originalidad por la misma impericia. El dibujo esquemático, duro, quiébrase en ángulos rotundos y el color muere en forma vertical y tajante cuando llega al lindero señalado, sin esguinces ni matices virtuosos. La academia imperante ha sido burlada totalmente por José Miguel a fuerza de impericias. Pero hay ejemplos en su obra que adquieren graciosísimo y hasta hermoso poder estético. Así sucede, v. gr., en el caso dudoso de que sean obras suyas, con los retratos de los niños Cuervo Urisarri, en particular el de Angel Augusto pintado en 1840. Guardadas todas las proporciones, este cuadro recuerda casos semejantes de pinturas o retratos de niños en el arte universal, particularmente en el español del mismo siglo XIX y de la anterior centuria; recuerdo el "retrato de niña" de Cl. Ribera (1825-1891) del Museo de Arte Moderno

⁶ En el Museo Nacional se encuentra buen número de los retratos que en serie pintaron Julián Rubiano y Eugenio Montoya, según dirección del doctor Constanco Franco quien se reservó el trabajo de los uniformes y otros detalles. Rubiano y Montoya pintaron las cabezas valiéndose de retratos conservados por las familias. Fuera de esa colección conozco un retrato pintado por E. (Eugenio) Montoya de Julio Antonio Navarrete, militar de las guerras civiles (1861) de la actual colección Germán Fernández, en Bogotá, el cual conserva las mismas características arriba anotadas y que Giraldo Jaramillo resume así: "Los retratos están tratados en una forma simple, sin gran cuidado ni en el dibujo ni en el colorido y quizás su defecto mayor sea la uniformidad. Buena muestra del estilo de Montoya y Rubiano es el retrato de Camilo Torres que da una idea cabal de sus dotes y sus deficiencias". ("Pinacotecas Bogotanas". Bogotá, Editorial Santafé, 1956, p. 63).

de Madrid como el de mayor semejanza con éstos de los niños Cuervo, aunque de superior calidad.

Sobre un paisaje yermo, de ondulante topografía, se alza la figura infantil en el cuadro adjudicado a Figueroa; la candorosa presencia y el parco colorido rematan en la nota encendida de dos florecillas que, como recortadas en papel, el niño lleva entre las manos. Esta pintura salva con su indudable autenticidad toda la obra de José Miguel Figueroa o del anónimo autor que la haya concebido en Bogotá o en Quito. Giraldo Jaramillo es quien asevera la paternidad de José Miguel⁷, concepto que acoge Carmen Ortega Ricaurte en su útil “Diccionario de Artistas en Colombia”⁸. No obstante existen fundados motivos para poner en duda esta adjudicación, pues para la fecha en que debieron ser pintados los retratos de los niños, la familia Cuervo Urisarri residía en la capital ecuatoriana y Figueroa, que se conozca, no estuvo en Quito ni aquéllos en Bogotá en el año de 1840.

José Celestino (muerto en 1870) y Santos Figueroa fallecido en la última década del siglo, completan la nómina de esta familia de pintores. El primero dedícarse con preferencia a los asuntos religiosos que trabaja desde 1830 hasta el año de su muerte y enseña su arte en Bogotá, entre otros, a Alberto Urdaneta. El segundo, que es el menor de la familia, practica una actividad diferente y nueva para su tiempo: la ilustración. Como ilustrador labora en almanaques y guías como la publicación de Javier Vergara y Francisco José de Vergara en 1881. También pinta miniaturas, como todos los artistas contemporáneos suyos, pues que este es principal renglón de entradas e importante medio de subsistencia.

ANONIMOS, AFICIONADOS Y OTROS

La nómina de retratistas del siglo XIX, a partir de los Figueroas e inclusive como contemporáneos de esta familia, poco aporta al conocimiento del arte en Colombia, si se exceptúan los nombres de Espinosa y de Torres Méndez ya catalogados en otra tendencia y el de García Hevia que luego se menciona. Nombres como los de Juan Antonio Porras, del primer tercio de aquella centuria; Pío Domínguez del Castillo, de la misma época o las obras de varios anónimos como quien firma con la sigla CAN y un perrillo faldero que la simboliza; o personajes como Alejandro Dorronsoro, en el Valle del Cauca, quien pinta un supuesto retrato de María, la heroína de Isaacs; Manuel D. Carvajal, el rionegrino quien deja la iconografía del general Obando; Rodolfo Dueñas, quien en Popayán hace retratos de gentes principales y miniaturas cuidadosas; “el señor doctor Joaquín 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 inspi-

⁷ G. G. J.: “Notas y documentos sobre el arte en Colombia”, cit.

⁸ C. O. R.: “Diccionario de artistas en Colombia”. Bogotá, 1965, editado en Tercer Mundo.

rados por el vértigo que produjo Bolívar en sus contemporáneos", como dice de él A. Urdaneta⁹. Este pintor trabaja en Cali, efectivamente, a mitad del siglo, pero aún no había muerto en 1848 porque de él se conservan algunas obras en esa ciudad como el retrato de don José Vásquez Córdoba, pintado en 1849, que pertenece a la colección de don Luis Vásquez Valencia; todos estos artistas y otros de iguales o parecidos méritos como Antonio García, Antonio Caballero, José Manuel Groot, Eugenio Montoya, quien pinta con Julián Rubiano toda una serie de retratos de militares en 1861, y uno que pertenece a la colección de Germán Fernández en Bogotá, muy curioso porque es el retrato de una mujer principal, enjoyada, de campechana presencia y cuyo bocio protuberante no ocultó el artista fiel a su realismo académico; este retrato fue pintado en 1886; Máximo Merizalde, hijo del conocido médico José Félix, cuyo retrato pinta en 1883; Pedro Alcántara Quijano —1878-1932— de los últimos de quella generación, quien conserva, sin embargo, los rasgos generales que a todos les son comunes; son éstos, digo, pintores que nada quitan ni ponen en el acervo de ingenuidades, primitivismo y acartonamiento que caracteriza el quehacer artístico durante las tres cuartas partes iniciales de la pasada centuria, aunque se observan ya adelantos técnicos y verdaderos conocimientos del realismo académico como es el caso de los últimamente citados.

Acaso algún anónimo repite el sistema de los sobrepegados y de las agregaciones de materiales metálicos cuando trabaja el óleo como ya lo hicieron otros desde el siglo XVII y particularmente en el XVIII, anticipación muy sugestiva de los "colages" contemporáneos; también aparecen los relieves o repujados cromáticos y abundan los temas llamados "terrígenas" como resultado, igualmente en este campo, de las influencias dejadas por los dibujantes y acuarelistas de la Comisión Corográfica; así no son raras las imágenes de vírgenes y de santos de tez cobriza y ojos rasgados o monóglicos y con aditamentos típicos o las simbologías y los motivos alegóricos como los usados por Pedro José Figueroa en los retratos de Bolívar, donde América es doncella aborigen con caraj a la espalda y corona de plumas de guacamayo.

Luis García Hevia. (1816-1887).

Pero quien sobresale en esta nómina de retratistas es Luis García Hevia, genuino personaje del tiempo que le correspondió vivir. Superadas las inhabilidades de los Figueroas, insiste en el carácter ingenuo y se propone llenar todos los vacíos con leyendas y versos de su propia cosecha. Digo que insiste, pero este es un decir que hace referencia al candor de la pintura que es reflejo del concepto ingenuo o pueril y no solo cuestión de inhabilidad técnica; concepto o modo de ser muy generalizado, por cierto, en el siglo que aquí se estudia.

⁹ A. U.: ob. cit., p. 407.

El acartonamiento y la frontalidad, el bidimensionalismo y el dibujo esquemático han desaparecido casi por completo en la pintura de García Hevia. Mayor dominio técnico es notorio en el modelado y en el colorido en general, así como en la flexibilidad del dibujo y en el tratamiento de diversos temas como son los retratos en grupo y las escenas anecdóticas y los cuadros de género. Pero aún gira esta pintura en la órbita republicana de estricto convencionalismo, aunque no acatado siempre con fidelidad y de tendencia realista-naturalista con afanes simbólicos y alegóricos. Al parecido físico, de imperante exigencia, se le agrega el intento de escudriñar el carácter y al simple testimonio documental, súmasele la intención plástica aunque no se obtenga ella con regularidad. Todavía no se poseen los dominios académicos que introdujo Felipe Santiago Gutiérrez, el mexicano y que ya se observan, por razones individuales, en la pintura de Espinosa; pero se ha salido del esquema y de las normas de pueril prosapia impuestas por los Figueroas y practicadas por la serie de anónimos y aficionados de la primera mitad del siglo.

García Hevia, en transición, actúa en aquel medio siglo, pero anticipa visiones nuevas y logra notas de autenticidad sorprendentes como en algunos retratos de mujer en los cuales causa admiración la suma equilibrada de impericias y de hallazgos, la rara armonía de los valores ingenuos y primitivos con los méritos del observador y del retratista de carácter. También en la composición resulta favorecida la obra de García Hevia, quien posee osadías de creador talentoso, pese a los lastres del romanticismo adolescente y tropical que tiñe de sabrosas simplezas muchos de los cuadros de este artista bogotano.

ESCULTORES Y TALLISTAS

La escultura tuvo algunos cultivadores durante los primeros 75 años del pasado siglo. Y también ellos fueron genuinos intérpretes del ingenuismo que imperó en aquel período. Naturalmente el tema de estos artistas fue el religioso, con algunas salvedades. Tallistas de madera y escultores en piedra, siguieron los pasos de las escuelas quiteña y santafereña sin obtener mejores calidades; pero el mismo afán imperativo y la imposición temática, al chocar rudamente con la incapacidad técnica, con la improvisación y con la insuficiencia de herramientas, dieron por resultado obras de singulares presencias y de verídica calidad.

Con estas características generales valga citar los nombres de Roque de Navarrete, quien esculpió en piedra las estatuas de la iglesia de San Francisco, de Popayán en 1788, en las cuales se anuncia el espíritu de principios de la centuria siguiente; Esteban Montoya, de las primeras décadas del ochocientos, quien talla en madera el Cristo de Guasca; Pedro Caballero, decorador del templo de la Tercera en Bogotá, a mediados del siglo; Eugenio Bernabé Martínez, hijo del escultor Toribio, quien exagera el ansia verista hasta llegar a la acerbía y la crueldad de tipo sicopático como cuan-

do asiste a las batallas con el fin de copiar la fisonomía de los moribundos o cuando esculpe el Cristo de la capilla del Sagrario en Bogotá, hincado durante todo el quehacer sin que el dolor y la sangre de las propias rodillas le importen para cosa diferente que para observar la realidad de las llagas; y, en fin, toda una serie de tallistas anónimos cuyas encantadoras y pequeñas imágenes trabajadas en cedro negro, en nogal, en naranjo, inclusive en palo-rosa, han desaparecido de las iglesias y capillas de los pueblos boyacenses, de Cundinamarca, de los Santanderes, principalmente, ya adquiridas por colecciónistas nacionales o extranjeros y por comerciantes de antigüedades, o ya incineradas o condenadas al fuego por "feas" con el fin de ser reemplazadas por los yesos policromados que tanto admirán los curas y los fieles de aldea. Estas tallas, junto con las más valiosas de tiempos coloniales, constituyen peregrino y valiente patrimonio del arte anónimo colombiano, en vías ya de total extinción.

Aunque posteriores y, particularmente, porque hacen parte de los grupos contagiados de academicismo, conservan un sabor ingenuo otros escultores de la segunda mitad del siglo. Entre ellos conviene recordar los nombres de Francisco Camacho, "modesto escultor, cuya fama comienza a tomar raíces" y el "ya conocido aficionado al arte de modelar, señor D. Lorenzo Lleras", según citas del "Papel Periódico Ilustrado"¹⁰. Camacho fue autor de un busto de Bolívar "trabajado en piedra... y que es una brillante muestra del adelanto que entre nosotros ha alcanzado la escultura"¹¹; este busto fue hecho para celebrar el centenario del Libertador en julio de 1883. También el tema bolivariano hace recordar a Nicolás Leiva que "ha sido entre nosotros el primero en el arte de la cerámica, y quizá el único"¹², pues fue autor de "una pequeña figura de 0.21 m. de totalidad, con la peana, siendo de 0.06 m. solamente el desarrollo de la cabeza, en el que se reproduce si no en todas sus condiciones artísticas, sí con mucha gracia, el busto del Libertador"¹³.

VI

MADUREZ DE LA ACADEMIA

El siglo XIX no ha feneado con los retratistas ingenuos. Pero a la altura de los años 70 principia a cambiar el sentido estético. Los rigores de la academia se imponen con mayor severidad, pero el aprendizaje de sus cánones y la disciplina de sus enseñanzas encuentran nuevas posibilidades. Otra vez, pasados ya los iniciales

¹⁰ A. U.: ob. cit, p. 418.

¹¹ "Papel Periódico Ilustrado", n. 50, año III, del 20 de agosto de 1883, p. 29.

¹² A. U.: ob. cit., p. 418.

¹³ A. U.: ob. cit., p. 418.

entusiasmos republicanos, olvidados los fervores patrióticos que encendieron el amor por las cosas de la tierra y por los héroes y próceres de la Independencia, vuelven a regir los orgullos aristocráticos y renacen las dignidades de prosapia que siempre existieron, pero que permanecieron poco menos que ocultas durante los revueltos tiempos demagógicos de la emancipación.

El retrato, en este reverdecer de las burguesías tropicales, se impone como medio testimonial de las vanidades sociales y del intelectualismo doctoral surcado de ebulliciones "clásicas" o del naturalismo romántico recientemente importado. En consecuencia, los intérpretes de este espíritu deben, antes que todo y como fundamento principal de su arte, conocer no solo las leyes que rigen aquellos convencionalismos de clase, sino también los de la propia manifestación artística que con ellos concuerdan. No se admiten, por ende, improvisadores ni autodidactos o aficionados o "recién llegados" al arte. Como intérpretes de este mundo doctoral, los artistas están obligados a estudiar en duras disciplinas el oficio que profesan. Para ello nada mejor que volver los ojos a los ejemplos europeos. Es decir, a la pintura que aquí se denominó genéricamente como "clásica", o neoclásica, en algunos casos, pero que comprendía toda la producción barroca, la romántica, la naturalista, el realismo español, etc. Es significativo que ya en 1883, como lo anuncia el "Papel Periódico Ilustrado" del 31 de enero de ese año, dos artistas jóvenes, Pantaleón Mendoza e Ismael Ramírez Márquez, hayan "sido nombrados adjuntos a la Legación en España con el fin de que puedan ir a perfeccionar sus estudios en el arte de la pintura"¹, buen sistema burocrático sustituido después por el de las becas de dudosos resultados.

Francia, Inglaterra, Holanda y Bélgica, la Italia de Tiziano y, naturalmente, la España de Murillo, emulan por exemplificar a los jóvenes que nacen bajo el signo artístico en estas breñas americanas. Fúndanse las primeras academias y escuelas de arte; viajan, inclusive, algunos juveniles talentos, como es el caso de Mendoza y Ramírez y va a ser el de otros, y todos los señores ejercitan posturas doctorales y aristocráticas para pasar a la historia con sus efigies pintadas "a la manera de...". A la manera de alguien que debió ser muy importante en aquellos países de cortes, palacios y tradiciones nobles. Si la pintura en Colombia nació con los Figueiroa del siglo XVII y se encumbró con Acero de la Cruz y Arce y Ceballos, pero siempre bajo la égida europea, de suerte que no dejó de ser epigonal y servil hasta extremos vergonzantes que le imprimen carácter, con estos pintores de la generación que principia a surgir en la penúltima década del siglo XIX, reverdece el ansia imitativa y se relievan el naturalismo y el verismo con base en la más rigurosa observación de los modelos extranjeros, interpretados en aquello que tienen de adjetivo y pasajero e ignorados en las calidades que los hacen perdurables.

La diferencia, por lo tanto, con los primitivos e ingenuos de los primeros lustros, radica en la habilidad y en el oficio poseído.

¹ "Papel Periódico Ilustrado", n. 33, año II, 31 de enero de 1883, p. 144.

El quehacer se vuelve más seguro, más virtuoso y disciplinado, pero también más sumiso a leyes vigentes y con mayores frenos impuestos al vuelo creador e imaginativo. El oficio por el oficio mismo y la imitación ciega de ejemplos que la historia ha consagrado, parecen ser los principales deberes artísticos de las posteriores generaciones. Copiar a los pintores europeos de épocas pasadas, aunque no se los supere ni venga a cuento, he allí la máxima ambición del artista colombiano finesecular; no le importan a él los factores de la intemporabilidad, el anacronismo, la medianía o la desuetud de los estilos y sin que le desvele el hecho de que ya, para ese entonces, otros avatares estéticos entraban en vigencia como consecuente resultado del cambio que se operaba en la composición política y económica de los pueblos. A fines del siglo XIX en Colombia se pretendió pintar como ya lo habían hecho muchos lustros atrás, acaso en pretéritas centurias, quienes en Europa vivieron la vigencia de las nacientes burguesías y de la revolución industrial o cuando, atrás, se consolidaron los tiempos modernos. Sin embargo lo deplorable no está en este afán imitativo y secuaz, sino en que no hubo un solo artista que previera el próximo surgir de una época diferente. Todos se acomodaron sumisos, comprometidos y suavemente dirigidos, a un sistema en boga, a una sociedad patriarcal, campechana en algunos aspectos, pero vanidosa y engreída en sus estamentos superiores que continuaba viviendo etapas ya superadas por el mundo.

La ingenuidad que pretendía imitar casos magistrales foráneos sustituyó al candor de los costumbristas y a las esquemáticas maneras de los pintores de retratos de principios y de mediados del siglo; pero, guardadas las proporciones, sustancialmente se hermanan los dos períodos y concuerdan ambas tendencias, pues que en uno y en el otro caso existen iguales propósitos imitativos, epigonales y académicos, con la salvedad del grupo de costumbristas propiamente dicho. Al principio, no obstante, carecían los pintores de escuela, desconocieron el oficio, eran aficionados o empíricos con propósitos de observar fielmente la naturaleza y con el restringido ejemplo que les brindaba la Colonia y los pocos cuadros que en reproducciones grabadas llegaban a sus manos; a fines del siglo, aumentaron los medios de comunicación y facilitáronse las circunstancias de estudio, por suerte que los artistas entraron en comunicación casi directa con las obras de Europa y aprendieron en escuelas y academias de estricto control, precisando la disciplina del oficio como principal objetivo del ejercicio de su arte; pero los unos y los otros desperdiciaron el talento en artesanías más o menos dominadas y confundieron el simple quehacer con las finalidades creativas. Ingenuos ambos, porque ingenuo fue el siglo y la circunstancia colombiana y porque, sometidos al criterio de la comunidad, creyeron que el deber de artistas quedaba circunscrito a la repetición de fórmulas de taller, a la aplicación de leyes de composición y de color predicadas dogmáticamente, y a la inspiración de la escuálida osatura de una estética invariable que, a su vez, estaba nutrida de nociones equivocadas sobre Grecia. De una pobre y falsificada Grecia literaria que nunca existió en la realidad histórica.

Artesanos, unos buenos, otros incapaces, todos fueron simples esclavos de un arte dogmático, severo, frío, manido, de mal gusto y no creadores rebeldes ni mucho menos visionarios de la metamorfosis que ya se iniciaba en inmediatos estadios.

Felipe S. Gutiérrez.

Este pintor mexicano radicado en Bogotá concentra el interés académico finesecular. Retratista y dibujante de méritos discutibles, será emulado bien pronto por amigos y discípulos. El modelado y los matices se ponen al día y las posturas de los personajes retratados logran dinamismos y composiciones de ley. Ya no solo es la cabeza el motivo principal; interesan también las manos y el vestuario. El estudio de las luces preocupa particularmente a este artista y a quienes le siguen, y el sentido del dibujo entra en la conciencia estética para formar la estructura pictórica. El carácter de los personajes es causa de atención y de ardientes elogios cuando el artista ha captado la pretendida expresión psicológica, que no es otra cosa que cierto ambiente y modo de ser doctoral, distinguido y selecto del personaje retratado. Atrás han quedado los esquemáticos diseños de los Figueroa. La academia tiene verdaderos servidores y oficiantes auténticos y obedientes. Felipe Santiago Gutiérrez es uno de ellos y por su influencia, sus discípulos velarán en el mismo altar cuando él regresa a su país en 1894.

Garay y sus émulos. (XIX—1874).

Narciso Garay es uno de los primeros en afiliarse a esta tendencia finesecular, aunque conserva sus vínculos con los primitivos por medio de su taller de ebanistería al cual le dedicará sus mejores talentos. Naturalmente también a estas filas perteneció Ramón Torres Méndez, a quien ya se ha ubicado en su verdadera y genuina validez artística. Asimismo fue cultivador de la academia Alberto Urdaneta, el insigne periodista, dibujante y grabador bogotano; pero en esta práctica del retrato doctoral menguado estuvo y de cortos alientos fue su inspiración. En cambio el padre Santiago Páramo (1841-1915) sobresalió con atildados méritos cuando, olvidando el oficio sagrado, hizo dibujos y retratos de niños de encantadora expresión, excelente dibujo y aceptable colorido. Eximio trabajador, decoró la iglesia de San Ignacio en la capilla de San José, con resultados muy satisfactorios de dibujo y de color, aunque amanerado y convencional en la temática y en la composición; pero de todas maneras el padre Páramo es ejemplo de los más ilustres en la pintura colombiana de fines del siglo décimonoveno.

Pantaleón Mendoza pinta buenos retratos de carácter con cuidadoso oficio y trabaja los primeros paisajes de la que irá a ser corriente pictórica a principios del siglo XX.

Pero entre todos estos nombres quien descuella desde un principio es Epifanio Garay (1849-1903), hijo de Narciso, talentoso retratista, pintor de género a quien no le son extraños los temas

religiosos y los motivos históricos. Buen compositor, excelente dibujante, rico colorista, gusta de tratar el desnudo a riesgo de escandalizar a la tímida sociedad bogotana y practica la pintura con amplio sentido plástico. Acaso sea él uno de los mejores retratistas, el primero de todas maneras en su siglo, y piedra principal donde crece la estructura estética de esa centuria y de los primeros lustros de la siguiente; en sus obras se inspiran o en ellas estudian los alumnos de las academias y los profesionales de la pintura a falta de museos con diferentes ejemplos. Quizás a él se deba, en forma muy principal, que la academia naturalista hubiese introducido su punta de lanza en las primeras décadas del actual siglo.

PAISAJISTAS Y NEOCOSTUMBRISTAS

Ricardo Moros Urbina (1865-1942), Salvador Moreno (1874-1940), Francisco A. Cano (1865-1935), Eugenio Peña (1860-1944), Pedro A. Quijano (1878-1953), Ricardo Borrero (1874-1931), José María Zamora (1875-1949), Domingo Moreno Otero (1882-1948), entre otros, forman el último grupo cuando finalizaba el ochocientos y durante las primeras décadas del novecientos. Escultores algunos, como Dionisio Cortés M., los otros abandonan transitoriamente el retrato para dedicarse con mayor ahínco al paisaje y a temas de costumbres campesinas. Zamora y Borrero se reparten la posesión de esta temática, quedándose aquél con los arreboles y las trojes sabaneros y éste con la canícula de los valles del Magdalena y el Cauca, pero ambos reducidos al estudio aledaño a las ciudades, paisajístico, pinturero, acuareulado, agradable y señorial de las tierras dominadas desde la ciudad. Otros como Pablo Rocha, dedícanse a reproducir la naturaleza en la Sabana de Bogotá con virtuosismos artesanales como si quisiesen rebatir a quienes aún pensaban que “aun el que no esté bien dotado... puede alcanzar más prontos y halagüeños resultados” en el paisaje², tesis sustentada por el jurado calificador de la exposición de Bellas Artes en 1899 y refutada por Albar quien anota, con evidente audacia para la época, que si el paisaje no es tratado con talento creador, bastaría la fotografía con la que “habríamos de contentarnos”³. Pero ese paisaje dominicuero es literario e ilustrativo como se desprende de la siguiente descripción que de los de Rocha hace el mismo Albar: “Se ve que el señor Rocha observa con instinto de artista la pastosidad verdosa de sus prados y sus musgos, de sus arboledas un tanto espesas y borrosas pero naturales, la fluída transparencia de sus ríos y el tinte siempre diáfano, pocas veces nublado de sus cielos, que reflejan irradiaciones a raudales sobre los objetos terrestres”⁴.

Además, a esta corriente neocostumbrista que, sin embargo, solo ve el paisaje como motivo pintoresco, pertenecen varios anó-

² Cit. de Albar: En “Los artistas y sus críticos”, p. 27.

³ Albar: ob. cit., p. 27.

⁴ Albar: ob. cit., p. 29.

nimos y muchos artistas aficionados o "domingueros" que obtienen algo más que aquellos profesionales, pues acentúan las notas típicas y los valores documentales dentro de un formalismo ingenuo y espontáneo. Quiero citar, entre éstos, a José María Portocarrero, cuyos paisajes de la Sabana de Bogotá indican conocimiento del oficio pero, además, recuerdan que el peón de rastrojo, el segador estaba en 1907 en igual situación de vestuario —de vida— como sus descendientes de hogaño. El Rubio S. es un extraño pintor de paisajes pueblerinos captados con la pupila de los dibujantes de principios del siglo, es decir, con esa candorosa pupila de los ingenuos de corazón y de oficio. Sus pueblecitos de la sabana bogotana pintados en 1894 son también buenos documentos para la historia social del país que algún día deberá escribirse⁵. Margarita Holguín (XIX-1959) junto con algunos "interiores" de agradable ambiente y buen concepto pictórico, también trata el tema paisajístico sabanero con evidente talento.

El paisaje con motivos guerreros y castrenses que se inspira en las batallas de la emancipación (Pablo Rocha, Quijano, Acevedo Bernal) es una temática explotada por estos artistas, sin que con ella le agreguen nada de calidad al arte que se hace en Colombia; el tipismo revestido pretensiosamente con las galas académicas tampoco aporta ningún avance y antes bien se estaciona durante largos años del siglo XX, sostenido por artistas que han estudiado en España y quienes, con los resabios adquiridos en la Academia de San Fernando, en Madrid, pintan una falsa realidad boyacense. Miguel Díaz Vargas (1866-1956), es el prototipo de esta tendencia neocostumbrista. Tendencia auspiciada en la última década cronológica del siglo por algunos críticos como Albar quien, en relación con un cuadro de Acevedo Bernal cuyo "asunto" le parece "extraño" a "nuestro medio, a nuestras costumbres", aconseja así a los artistas: "Quiero llamarles la atención a los artistas, a que poseemos un infinito de asuntos propios nuestros para prestarles, a los españoles, manolas y toreros; a los italianos, casas y canales y oleografías, y temas tan bien ejecutados por Rafael, Murillo y Velásquez, que precisa ser uno de ellos para superarlos"⁶.

Este costumbrismo, por otra parte, así como cierta ingenuidad operática y doctoral que es el común denominador de la pintura en el siglo, se explica por el hecho de que Colombia, en ese entonces y durante mucho tiempo después, es un país campechano, de mente provinciana, de raigambre paternalista rural. Sus ciudades (el arte es fenómeno urbanístico) son detenidas aldeas vueltas hacia el campo, de donde se nutren y sustentan. Basta recordar que Bogotá, la capital, para 1910 es aún la familiar aldea rectangular de 100.000 habitantes que se transportan en tranvías de mulas, que pasean y reposan bajo los alares de casas de un piso, cuyos propios hombres dialogan en el atrio de la Catedral, cuyos magnates viven o del comercio de ultramarinos o del producto agrícola y ganadero

⁵ Paisajes de E. Rubio S. y de J. M. Portocarrero, como los citados en el texto, pertenecen a la colección de G. Fernández (Galería Bogotá).

⁶ Albar: ob. cit., p. 20.

extensivo. Alberto Borda Tanco en un informe publicado en 1910 describe así a Bogotá: "La parte de la ciudad que está construída actualmente ocupa 6.000.000 de metros cuadrados aproximadamente, y se extiende unos 3.000 metros desde la unión de la carrera 6 con la 7 al sur, hasta la plazuela de la fábrica de cerveza alemana 'La Bavaria' al norte, y 2.500 metros desde la Plaza de Egipto al este, hasta la Estación del Ferrocarril del sur al oeste. El número de manzanas se calcula en 600, con 16 casas cada una, las cuales contienen unos 100.000 habitantes" ⁷. En otro párrafo el mismo autor dice: "Calcúlase aproximadamente en un setenta por ciento las casas de un solo piso, en veintiocho por ciento las de dos pisos y en un dos por ciento las de más de dos. Las casas residenciales de las clases acomodadas están construídas al estilo andaluz, de uno o más patios" ⁸. En 1905 toda Colombia tiene 4.355.417 habitantes, de los cuales más del 70% son rurales y más del 85% viven de actividades o dependen de una economía campesina; todavía en 1938 el 36,2% es población urbana y el 63,8% rural. En cuanto a las principales ciudades del país los índices de población son de estirpe campechana y de actividad netamente campesina, con estructuras aldeanas que suponen status de igual índole cultural. Todavía en 1938, el censo oficial anota 101.900 habitantes para Cali (en 1905 tenía 25.200); en Medellín 168.216 y Bogotá 330.312. Colombia era, pues, un país de aldeas, con mente necesariamente provinciana y, por ende, el arte que aquí se concebía como los otros productos de la inteligencia, por fuerza debían corresponder a dicha circunstancia.

Santamaría, el extranjero.

Como es natural Andrés de Santamaría (1860-1945), formado en medios europeos, es el solitario que se asfixia en medio de tanta medianía de campanario. Cuando se hace el balance de la vida de este pintor, se comprende que él fue un simple visitante transitario de Bogotá, un verdadero extranjero por el pensamiento, por el cultivo de su inteligencia, por la educación. Nacido en 1860, a los dos años lo llevan a Inglaterra, en donde permanece hasta 1882 cuando viaja a Francia. Allí vive hasta 1893 cuando viene a Bogotá a la edad de 33 años, es decir, siendo un hombre maduro formado en el exterior y sin otros nexos que los de parentesco familiar con la ciudad natal. En ésta permanece 4 años hasta 1897 cuando regresa a Europa en donde está radicado durante 7 años. En 1904 vuelve a Bogotá y expone aquí y aun dirige la Escuela de Bellas Artes. Las mentes mejor avisadas como son las de Baldomero Sanín Cano, Max Grillo y Ricardo Hinestrosa Daza, comentan su exposi-

⁷ **Alberto Borda Tanco:** Rector de la Facultad de Matemáticas e Ingeniería, en 1910, con motivo del centenario de la Independencia, bajo el título "Bogotá", hace una reseña sobre la ciudad, publicada en la obra "Primer centenario de la Independencia de Colombia 1810-1910", que editó la Comisión Nacional del Centenario, en la imprenta de la Escuela Tipográfica Salesiana. Bogotá MCMXI, pp. 417-420.

⁸ **A. Borda Tanco:** ob. cit.

ción de aquel año y la influencia que ejerce el pintor sobre los jóvenes aprendices de la Academia Nacional⁹. Pero en 1911 regresa a Europa para radicarse allí definitivamente, muriendo en 1945 en Bruselas. Es decir, que de 85 años de vida, 72 transcurrieron en el exterior y sólo 13 no continuos sino intermitentes (2, 4 y 7) en Bogotá. ¿Puede afirmarse, en estas condiciones, que Santamaría haya sido un pintor bogotano? Evidentemente que no. Era, y así lo expresa su pintura, un artista extranjero traído por Rafael Reyes a la capital del país con buenas intenciones, pero con frustrados resultados, pues que su ejemplo y su enseñanza no podían fructificar en un pobre medio aldeano como el nuestro. Pocas fueron las mentes lúcidas capaces de comprenderlo y encomiarlo. Educado en Europa, es por ello el único hombre capaz de ver el acontecer de su propia contemporaneidad y, también, el raro ejemplar humano con la osadía suficiente como para romper las barreras provincianas y actuar con criterio ecuménico. Naturalmente se convierte en deserto y es hostigado por todos y por el medio circundante, pues pocos son los que comprenden cómo un bogotano de pura cepa —por el nacimiento— pueda olvidar la llamada tradición aristocrática criolla de los retratos doctorales o la campechana de las puestas de sol sabaneras. Y, sobre todo, reducido es el número de quienes comprenden que un hombre ilustrado pueda renegar de la estética tradicional que se inspira en la copia objetiva y rigurosa de la naturaleza.

Andrés de Santamaría, sin embargo, desafiando a sus congéneres y prójimos, pinta como nunca antes se había pensado ni sospicado en Colombia, ni como se concebirá jamás la pintura durante los primeros cincuenta años del siglo XX en el país de Acevedo Bernal, de Moreno Otero y de Zamora. No obstante, allí quedan para la historia del arte en Colombia sus bodegones formidables de color, poderosos y encendidos; su "Autorretrato", que es lección desafiante de creación liberal y la "Asunción", con que rompe todos los cánones para demostrarle a los colombianos cómo se debe pintar y cómo es el arte desde las tres últimas décadas del siglo pasado en Europa, donde se renueva y rejuvenece todo y donde las metamorfosis operan con rapidez insospechada de acuerdo con los cambios estructurales de que son reflejo. Como es obvio, el solitario extranjero que es Santamaría, desiste de su magisterio. Regresa a Europa, en donde muere olvidado de todos, hasta el día de la reivindicación que ocurre cuando en el país surgen otras generaciones de artistas con generoso criterio y admirable talento, en circunstancias en que las vicisitudes socio-económicas también han entrado en la barrena de los cambios. Max Grillo, con motivo de la muerte de Santamaría, intenta revivir la polémica suscitada en 1904 por Baldomero Sanín Cano sobre el impresionismo, teniendo como pretexto al pintor nativo de Bogotá pero extraño a nuestro medio, y fracasa en este intento porque otros rumbos marcan el compás de la estética. No en vano ha pasado el tiempo por la arcada de

⁹ "Revista Contemporánea", nos. II de 1904, pp. 146 y ss.; I, V. II de 1905, pp 33 y ss. y III, V. II de 1905, pp. 192 y ss.

los campanarios, de manera que otras son las respuestas que el arte recibe. Es cuando, por fin, se acepta y comprende que cada época tiene su estética, pues que ésta no es regla fija y muerta que cae sobre la cabeza de los artistas desde el principio de los tiempos. La obra de Andrés de Santamaría es revisada y admirada convenientemente, aunque acaso con apresurado optimismo continuemos empeñados en adueñarnos de un patrimonio que nunca nos ha pertenecido.

El último académico.

Si se exceptúa a Andrés de Santamaría, ese extraño que intenta vanamente amoldarse al ambiente nativo, legándole a Colombia la única muestra de arte que puede exhibirse honestamente a todo lo largo del siglo XIX y hasta las primeras décadas de la actual centuria, concebida por un nativo del país aunque con mente y métodos extranjeros, quien, ciertamente, cierra aquel ochocientos es Ricardo Acevedo Bernal (Bogotá, 1867-Roma, 1938). Cifra y ejemplo de todas las virtudes y de los defectos fineseculares, académico estricto, dibujante disciplinado, amanerado compositor de temas y asuntos varios, Acevedo pinta los últimos retratos doctorales no sin caer, en ocasiones, en posturas de opereta y en múltiples vicios románticos y naturalistas. Su pintura es cuidadosa, inspirada en las más rigurosas normas de la academia, simbólica en oportunidades hasta rayar en las alegorías de pésimo gusto y técnicamente bien elaborada.

OTROS NOMBRES

El siglo XIX ha perdurado hasta las primeras décadas del XX. Los paisajes románticos y pintorescos, los retratos acartonados, los cuadros de género, las pinturas de batallas libertarias, los cuadritos anecdóticos e ilustrativos, la escultura con pasos de danza y los desnudos modelados bajo la inspiración mal llamada clásica, he allí el final repertorio artístico de esa centuria que entra vuelta de espaldas a la problemática de la siguiente época, como si intentase negar las metamorfosis presentidas y ocultar el rostro a los fuertes vientos que han golpeado sobre los caballetes y los muros de Europa. La herencia del ochocientos es, evidentemente, el dictado del mal gusto que se acepta, sin beneficio de inventario, durante las primeras tres décadas del presente siglo. Las primeras manifestaciones ingenuas han sido olvidadas o despreciadas porque no corresponden a la estética inflexible que inspira la pintura-artesanía de la segunda mitad de aquella centuria y porque en ella no se ve reflejada con dignidad la alta burguesía.

Como un símbolo de aquel acontecer, Acevedo Bernal, en el quinto concurso anual celebrado en 1892, obtiene el peregrino premio de "copia de fotografía". Cuatro años después de este galardón nace Roberto Pizano en Bogotá (1896-1929), quien durante su corta vida intenta mover el cotarro artístico. Pero todavía actúan Ace-

vedo Bernal y Coriolano Leudo (1866-1957), postreros abanderados de aquel tiempo y de ese arte operático, junto con todos sus adláteros.

Pizano provoca, a pesar de ello, los últimos estertores finiseculares con el impacto de un impresionismo de rezago, blando y sentimental. Lo siguen Efraín Martínez (1898-1956), buen dibujante y colorista que gusta de las alegorías paganas, de los desnudos sensuales y de los paisajes pintureros y decorativos, la mayoría de los cuales pintados "al dictado" de otros gustos solo son aceptables para malos cromos de almanaque. Con él están Delio Ramírez (nace en 1892), también de pobre categoría estética, que insiste en los retratos doctorales; José Rodríguez Acevedo, atildado retratista y buen conocedor del oficio, pero sin ninguna trascendencia; Ricardo Gómez Campuzano (nace en 1893), anclado en el paisaje suburbano, sensiblero y artesanal y, por último, quienes principian a mirar hacia el horizonte de México, como Luis B. Ramos (1900-1955), de horrendo gusto y equivocado criterio, que enseña mural al fresco en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, dejando como herencia a sus alumnos su equivocado y pésimo sentido estético.

Después llega la generación de los años treinta, la de los años cuarenta, los "Bachues", propiamente dichos, quienes abrirán a empelones demagógicos las puertas de la actual centuria.

Es entonces cuando el siglo XIX, por fin, ha muerto.

BIBLIOGRAFIA

Acuña, Luis Alberto: "Artistas colombianos". R. Acevedo Bernal. Publicaciones de la Escuela de Bellas Artes. Bogotá, 1934.

Acuña, Luis Alberto: "Diccionario biográfico de artistas que trabajaron en el Nuevo Reino de Granada". Ediciones del Instituto Colombiano de Cultura Hispánica. Bogotá, MCMLXIV.

Albar: Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899. "Los artistas y sus críticos". Bogotá, 1899. Imprenta y Librería de Medardo Rivas.

Angulo Iñíguez, Diego: "Historia del arte hispanoamericano". Salvat, Editores, S. A., 1955.

Banco de la República: "Acuarelas de Mark". Banco de la República. Bogotá, 1963. Con estudio preliminar de Joaquín Piñeros Corpas.

Barney Cabrera, Eugenio: "El paisaje y la acuarela de Mark". "Boletín Cultural y Bibliográfico". Banco de la República. Julio, 1959, vol. II, n. 6.

Barney Cabrera, Eugenio: "Geografía del arte en Colombia". 1960. Ediciones Ministerio de Educación Nacional, 1963.

Gil Tovar, Francisco: "Trayecto y signo del arte en Colombia". Ministerio de Educación Nacional, 1957.

Giraldo Jaramillo, Gabriel: "La miniatura en Colombia". Ed. Universidad Nacional. Bogotá, 1946.

- Giraldo Jaramillo, Gabriel:** "La pintura en Colombia". Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1948.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel:** "Notas y documentos sobre el arte en Colombia". Academia Colombiana de Historia, Biblioteca Eduardo Santos, vol. IX, 1955.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel:** "Pinacotecas Bogotanas". Editorial Santafé. Bogotá, 1956.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel:** "El grabado en Colombia". Editorial A. B. C. Bogotá, 1960.
- Girón, Lázaro María:** "Recuerdo de la Comisión Corográfica". "Revista Ilustrada". Bogotá, octubre, 1891.
- Grillo, Maximiliano:** "Psicología del impresionismo". "Revista Contemporánea", vol. II-I, 1905, Bogotá.
- Grillo, Max:** "Andrés de Santamaría, insigne pintor". "Revista de América", n. 7. Bogotá, julio, 1945.
- Hinestrosa Daza, Ricardo:** "El impresionismo en Bogotá". "Revista Contemporánea", vol. II-III, 1905.
- Jaramillo Uribe, Jaime:** "El pensamiento colombiano en el siglo XIX". Editorial Temis. Bogotá, 1964.
- Leudo, Coriolano:** "Artistas colombianos. Epifanio Garay". Publicaciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Bogotá (sin fecha).
- Londoño, Julio:** "Album de la Comisión Corográfica". Publicaciones del Ministerio de Educación Nacional, 1953.
- López de Mesa, Luis:** "De cómo se expresa en arte el pueblo colombiano. Iniciación de una guía de arte colombiano". Publicación de la Academia de Bellas Artes. Bogotá, 1934.
- Marco Dorta, Enrique:** "Historia del arte hispanoamericano. De Angulo Iñiguez". Salvat Editores, 1955, t. I, e. 9 a 17.
- Molina Ossa, Camilo:** "Tesoros bibliográficos de los siglos XVI a XVIII que poseyeron los hacendados de Guadalajara de Buga". Editora Feriva. Cali, Colombia, 1965.
- Ortega Ricaurte, Carmen:** "Diccionario de artistas en Colombia". Editado por Tercer Mundo. Bogotá, 1965.
- Piñeros Corpas, Joaquín:** "Acuarelas de Mark". Banco de la República. Bogotá, 1965. Estudio preliminar.
- Ramos Pérez, Demetrio:** "Historia de la colonización española en América". Prólogo de Manuel Ballesteros Gaibrois. Ediciones Pegaso. Madrid, 1947.
- Samper Ortega, Daniel:** "Breve historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes". Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes. Bogotá, 1934.
- Sanín Cano, Baldomero:** "Impresionismo en Bogotá". "Revista Contemporánea", vol. I-II, 1904 y vol. I-IV, 1905.
- Sanín Cano, Baldomero:** "Crítica y arte". Librería Nueva, Casa Editora. MCMXXXII, Bogotá.

- Sanz y Díaz, J.** "Pintores hispanoamericanos contemporáneos". Ed. Iberia S. A. Barcelona, 1953.
- Sebastián, Santiago:** "Album de arte colonial de Tunja". Imprenta Departamental. Tunja, 1963.
- Sebastián, Santiago:** "Hacia una valoración de la arquitectura colonial colombiana". "Anuario colombiano de historia social y de la cultura". Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Filosofía y Letras, Sección de Historia de Colombia y América. Bogotá, Colombia, 1964. N. 2, vol I.
- Sebastián, Santiago:** "Arquitectura colonial en Popayán y Valle del Cauca". Biblioteca de la Universidad del Valle del Cauca. Cali, 1965.
- Sebastián, Santiago:** "Itinerarios artísticos de la Nueva Granada". Academia de Historia del Valle del Cauca. Imprenta Departamental. Cali, 1965.
- Traba, Marta:** "El arte colombiano a través de la historia". Separata de la revista "Semana". Bogotá.
- Traba, Marta y otros:** "El arte colombiano". Suplemento "Revista Lámpara". Bogotá.
- Traba, Marta:** "La pintura nueva en Latinoamérica". Ed. Librería Central. Bogotá, 1961.
- Urdaneta, Alberto y otros:** "Papel Periódico Ilustrado". —4 tomos— 1881-1885. "Estados Unidos de Colombia". Bogotá. Imprenta de Silvestre y Compañía.