

ARTÍCULO

Paisaje con un río y casas, posiblemente en las cercanías de Popayán

Dibujo de la Campaña del Sur atribuido a José María Espinosa: un caso de paisaje al aire libre en los albores de la modernidad en Colombia

VERÓNICA URIBE HANABERGH



EDICIÓN NÚMERO 7 / ENERO - JUNIO DE 2018
ISSN 2389 - 9794



PAISAJE CON UN RÍO Y CASAS, POSIBLEMENTE EN LAS CERCANÍAS DE POPAYÁN

*DIBUJO DE LA CAMPAÑA
DEL SUR ATRIBUIDO A JOSÉ
MARÍA ESPINOSA: UN CASO
DE PAISAJE AL AIRE LIBRE
EN LOS ALBORES DE LA
MODERNIDAD EN COLOMBIA**

VERÓNICA URIBE HANABERGH**

***Artículo recibido:** 28 de agosto de 2018 / **Aceptado:** 24 de septiembre de 2018 / **Modificado:** 09 de octubre de 2018

**Doctora en Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (2009). Profesora asociada del pregrado de Historia del Arte de la Universidad de Los Andes en Bogotá, Colombia. Actualmente es la Directora del Programa de Historia del Arte de la misma Universidad.



Resumen

Este artículo analiza un dibujo atribuido a José María Espinosa que se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional de Colombia. La investigación explora por medio de diferentes elementos la conclusión de que este dibujo haya sido hecho *in situ* por el artista colombiano cuando era un joven soldado abanderado de las tropas de Antonio Nariño durante las Campañas del Sur a principios del siglo diecinueve. El dibujo presenta unas características que pueden usarse para argumentar que este dibujo fue hecho en el momento en que el artista huía de las tropas del virrey Sámano. Se pretende demostrar que este joven autodidacta plantea problemáticas sobre el rol que cumple el soldado-artista como observador, como paisajista, y como un artista cuya necesidad de dibujar y registrar opacaba, en ciertos momentos, la realidad de la guerra. Tratándose de una época muy temprana en la historia del arte en Colombia (1913), tanto para el trabajo Espinosa como en cuanto a la llegada de la modernidad, este ejercicio de análisis pretende sacar a la luz el hecho de que este dibujo haya sido hecho *en plein air*. Asimismo, se plantean desde varios ángulos diferentes maneras de llegar a esta conclusión sin que necesariamente se tengan datos o documentos de archivo que la soporten.

Palabras clave: Jose María Espinosa, paisaje en Colombia, Campañas del Sur, Batallas de Independencia, dibujo en Colombia, siglo diecinueve, dibujo al aire libre.

Abstract

This article explores a drawing attributed to José María Espinosa, currently archived at the National Library of Colombia. It concludes that this drawing was done in site by the Colombian artist while he was still the standard-bearer of Antonio Nariño's troops during the Battles of the South at the beginning of the nineteenth century. The drawing is used to discuss the fact that it was made when the artist was fleeing from Viceroy Sámano, and to show that this young self-taught artist brings forward issues on the role played by the artist-soldier as an observer, as a landscape artist,



and as the artist whose need to draw and register surpassed at times the realities of war. Because of its early date, both in Espinosa's lifetime as well as in the arrival of modernity to Colombian art history, this analytical exercise brings to light the fact that this drawing was most probably made *en plein air* by a very young Espinosa. Furthermore, this article proposes, through different angles, different ways of reaching this conclusion, notwithstanding the lack of archival facts or evidence that supports it.

Key words: Jose María Espinosa, landscape art in Colombia, Southern Campaign, War of Independence, drawing in Colombia, nineteenth century, drawing *en plein air*.

Introducción

En 1813, José María Espinosa, siendo primero soldado de las tropas de Antonio Nariño en la Campaña del Sur en Colombia, después encarcelado y más adelante fugitivo, pudo haber dibujado *Paisaje con un río y casas, posiblemente en las cercanías de Popayán* (Fig.1) al aire libre y directamente frente al modelo. Es muy posible que este artista y soldado autodidacta, comúnmente llamado "Memoria de la patria" (González, 2013, p.83), haya realizado este pequeño paisaje en tinta aguada y lápiz en un algún momento de su estancia en el sur del país como manera de recordar el lugar. Este dibujo presenta unas características que permiten hablar sobre lo itinerante de la experiencia de Espinosa a principios del siglo como el joven abanderado nombrado por Nariño a los 13 años (González, 2013, p.86). En este dibujo aparecen en juego el observador, el paisajista, y el artista, cuya necesidad de dibujar y registrar sobrepasaba incluso la realidad de la guerra. En todo caso, en esta investigación queda abierta la posibilidad de la duda, ya que el material primario, aunque desvela muchas posibilidades acertadas, no permite en ningún momento hacer una afirmación contundente sobre lo que es una sospecha que busca confirmarse y que posiblemente haya que dejar inconclusa.



Es importante resaltar que el ejercicio de análisis de este caso de estudio no pretende llegar a una afirmación absoluta, pues la evidencia de archivo no lo permite, pero sí deja unas bases que señalan la importancia de hacer visibles obras como estas dentro del corpus de la obra de un artista como Espinosa. Si bien en la historiografía conocemos a Espinosa como retratista, caricaturista, costumbrista, miniaturista, grabador, pintor de próceres y personajes, y también como pintor de batallas, en ningún momento la historia del arte lo ha asumido como paisajista. Con este estudio analítico de un pequeño dibujo que no parece haber tenido mucha importancia en estudios previos sobre el autor, y sobre el cual se plantea que muy probablemente haya sido hecho *in situ*, se abre un nuevo y posible espacio de estudio de las obras de Espinosa consideradas “menores”, pero que, en su misma calidad de dibujos rápidos, muestran a un dibujante digno de ser llamado moderno.

Si bien la pregunta inicial que dirige el estudio -¿fue hecha esta obra *en plein air* en Popayán en 1813?- no llega a ser resuelta debido a la misma ausencia de material para comprobarlo, esta investigación presenta elementos importantes para el estudio de la historia del arte en Colombia. El artículo pretende evidenciar con vehemencia la versatilidad de géneros trabajados por Espinosa, su gesta autodidacta en el arte de la pintura a la temprana edad de 17 años, y la modernidad de su dibujo al aire libre -en este caso espontáneo, fresco y fragmentado- visto en relación con sus recuerdos del conflicto bélico. A esto se suma la posibilidad de considerar a un artista haciendo paisaje *in situ* en 1813, sin temática histórica y con la simple intención de capturar una escena vista, e incluso, de pensar nuevos aportes historiográficos de Espinosa como joven paisajista en la historia del arte colombiano. Teniendo en cuenta que aún no se ha escrito una historia sólida de la pintura de paisaje en Colombia durante el siglo XIX, es necesario explicar que esta breve investigación y los elementos que la componen aportan a la disciplina desde un acercamiento analítico a las partes que componen el dibujo y que son también un acto de visibilización de un dibujo, cuyo género, tamaño y función parecen ser menores que obras más canónicas del mismo autor, pero en cuyo estudio salen a la luz elementos más modernos de los que se atribuyen a Espinosa incluso en épocas posteriores.



Fig. 1. José María Espinosa. *Paisaje con un río y casas, posiblemente en las cercanías de Popayán*. 1811-1883. Aguada y lápiz sobre papel. 14 x 24 cm. Passé partout en cartón agua. Biblioteca Nacional de Colombia – Reg. FED32



La experiencia pictórica de José María Espinosa en el ejército de Nariño durante el proceso de Independencia en contra del ejército del brigadier Juan Sámano ha sido documentada e investigada ampliamente teniendo en cuenta las *Memorias de un abanderado: Recuerdos de la Patria Boba (1810-1819)*, las cuales dictó Espinosa a José Caicedo Rojas en 1876, y por medio de la serie de ocho pinturas de batallas cuyas fechas de realización han sido ampliamente discutidas en la historiografía del arte. El Museo Nacional de Colombia las sitúa entre 1845-1860 (González, 2013, p.101) y Eugenio Barney Cabrera las data de 1870. Estas batallas, de las cuales siete se encuentran en el Museo Nacional de Colombia y una en el Museo de la Independencia-Casa del Florero, son lo más cercano al concepto de paisaje que se le ha atribuido a Espinosa. Además de los ocho óleos hechos muy *a posteriori* de su experiencia bélica¹, se sabe que realizó ocho bocetos iniciales de las batallas y que de estos única-

1. Existen dos óleos más: la Batalla de Boyacá (Museo Quinta de Bolívar) y la Acción del Castillo de Maracaibo (Museo Nacional de Colombia). José María Espinosa no participó en ninguna de estas dos batallas, y por esta razón suelen aparecer separadas del primer grupo de 8 óleos.



mente sobreviven dos en el Museo Nacional (González, 1998, p.33): *Cuchilla del Tambo* (Fig.2) y *Juanambú año de 1814* (Fig.3). Además de estos, existen dos dibujos de la quintada de la que se salvó estando en la cárcel en Popayán: uno en la colección del Museo de la Independencia-Casa del Florero (Fig.4) y el otro en la Biblioteca Luis Ángel Arango (Fig.5).

Fig. 2. José María Espinosa. *Cuchilla del Tambo*. Ca. 1845. Tinta china sobre papel blanco. 15,5 x 20,7 cm. Museo Nacional de Colombia- Reg. 1885



Fig. 3. José María Espinosa. *Juanambú año de 1814*. Ca. 1848. Acuarela sobre papel barnizado al dorso con goma arábica. 13,4 x 20,9 cm. Museo Nacional de Colombia





Fig. 4. José María Espinosa. *José María Espinosa Prieto en los calabozos de Popayán cuando fue quintado para ser fusilado en el año de 1816*. 1816. Tinta y aguada sobre papel blanco. 13,8 x 21 cm. Casa Museo 20 de Julio, Bogotá



Fig. 5. José María Espinosa. *La quintada*. 1869. Acuarela, lápiz y tinta. Banco de La República, Bogotá





Espinosa es un artista autodidacta altamente reconocido en la historia del arte colombiano. Creador de una parte importante de la iconografía prócera, dice Beatriz González que “fue el primer pintor colombiano que se salió de los moldes de la pintura colonial” ya que “[...] buscó sistemas de expresión con la libertad que le daba el ser autodidacta” (1998, p.75). Lo que rara vez aparece en lo que se ha escrito sobre él es su incipiente interés por el paisaje. Los óleos de las batallas resumen para la mayoría de autores lo más cercano que estuvo Espinosa de hacer observaciones paisajísticas, ya que finalmente, a su regreso a Bogotá en 1819 (González, 2013, p. 86), se dedica a hacer retratos de personalidades, caricaturas de los bogotanos que caminan las calles de la ciudad y miniaturas.

En la Biblioteca Nacional de Colombia existe un archivo de dibujos atribuidos a este pintor, el Fondo Espinosa, donde aparecen categorizados estos documentos en cuatro temas: retratos, paisajes, caricaturas y el artista como historiador. De un total de 100 dibujos, cinco son paisajes: *Paisaje*, firmado por Luis Espinosa el hijo del artista, *Río y un largo puente, visto desde el sur al parecer el Puente del Común en Chía*, *Catarata del Tequendama en 1821*, *Dos pájaros: Cuspanta [y] Tijereto* y el dibujo que aquí nos ocupa: *Paisaje con un río y casas, posiblemente en las cercanías de Popayán*. El pequeño número de ejemplares bajo la división de paisajes demuestra nuevamente que, aunque es muy probable que hayan existido más aguadas como éstas en vida de Espinosa y que probablemente se hayan perdido, éste no fue el género principal que ocupaba los intereses del artista.

Ahora bien, la necesidad de explorar este dibujo del puente con particular atención radica en que éste muestra la posible necesidad moderna de un artista como Espinosa de dibujar, aun en medio del conflicto, y de hacer un dibujo que no representa el conflicto en sí mismo; se trata del artista-soldado como paisajista. El dibujo *Paisaje con un río y casas, posiblemente en las cercanías de Popayán*, titulado por la misma Biblioteca que lo guarda y que lo atribuye, ya que éste no está ni firmado ni fechado, podría ser entendido como uno de los primeros paisajes hechos *in situ* en el siglo XIX por un artista local, sin más interés que el de captar la experiencia de una vista. El registro de la institución lo presenta como una aguada y lápiz sobre papel que mide 14 x 24 cm y lo fecha entre 1811 y 1883, es decir, en cualquier momento entre los 14 y los 87 años de Espinosa. Su técnica permite hablar de un dibujo fácil, mono-



cromático y hecho con un medio de secado rápido; sus medidas evidencian también un dibujo pequeño y portable. Las razones principales que permiten fechar este dibujo en medio del conflicto bélico que acechaba al país a principios del siglo XIX son: su técnica, su tamaño, su referente reconocible en el aun hoy existente *Puente Viejo sobre el Río Cauca*, su posible función única como paisaje y no como boceto de alguna de las heroicas batallas, su continua mención en las *Memorias* y su tamaño similar al de los bocetos de la batalla del Tambo y de Juanambú, el primero hecho también en tinta china². Ahora bien, en todo caso, es precisamente la falta de firma, fecha y título lo que permite contra argumentar que este dibujo fue hecho mucho después del regreso de Espinosa a Bogotá como uno de los bocetos para su serie de batallas, más específicamente para la *Batalla del Alto Palacé*. Los argumentos para pensar este dibujo como un boceto de los años 40 serían principalmente: que la historiografía del arte ubica todo lo relacionado con la pintura de batallas a partir de 1840, ya que sabemos que en la *Exposición de los Productos de la Industria* de 1848 exhibió el boceto de Palacé y que en la *Exposición de la Industria de la Sociedad Filantrópica* de 1849 exhibió la acción de Juanambú (González, 2013, p.88); también, que conociendo la aguda capacidad de observación de Espinosa, este dibujo carece de detalles, proporción y perspectiva, que no ha sido estudiado hasta el momento como una obra fruto del empirismo de la guerra, que está en un excelente estado de conservación para haber sobrevivido las aventuras de Espinosa durante y después de la Campaña, y que es posible que esta aguada sea uno de los bocetos que aparecen en el inventario (Fig.6) que hace Urdaneta en la *Guía de la primera exposición anual organizada bajo la dirección del rector de dicha Escuela, General Alberto Urdaneta* bajo la selección *Salón de pinturas a la aguada* donde registra: “485, 487, 489, 491, 493, 495, 487, 499. Batallas de Independencia. Autor, J.M. Espinosa. Dueño, Señor A.M. Nariño” (Urdaneta, 1886, p.41). El registro de estas pinturas a la aguada es diferente al registro que hace el autor de las batallas al óleo bajo la sección *Galería de autores contemporáneos*, “769 Acción del Castillo de Maracaibo. 771 Acción de la Cuchilla del Tambo. 773 Acción del Palo. 775 Acción del Llano de Santa Lucía. 777 Acción de Pasto. 779 Acción de Tacines. 781

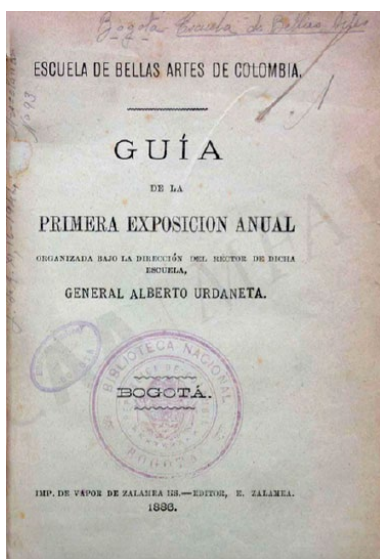
2. Este boceto es fechado por Beatriz González y el Museo Nacional como circa a 1845 pero sus medidas, 15,5 x 20,7 cm lo acercan mucho al formato del dibujo en cuestión aquí.



Acción de Juanambú. 783 Acción de Calibío. 785 Acción del Alto Palacé. Autor, José María Espinosa. Propiedad del Gobierno nacional” (Urdaneta, 1886, p. 55). Por último, también se podría anotar que este dibujo es tardío y que no es hecho durante las acciones de Independencia, ya que la representación del puente no es muy fiel con respecto al supuesto puente que sirvió de modelo.

Ahora bien, si este dibujo es uno de esos ocho bocetos, entonces cabría preguntarse cómo se desarticulaban estos dibujos, de manera que hayan quedado dos de ellos en el Museo Nacional, uno suelto en la Biblioteca Nacional, y que los otros cinco hayan desaparecido. Si este dibujo hace parte de esa serie de bocetos para las batallas, ¿por qué se clasifica bajo Batallas de la Independencia si el dibujo no hace ninguna alusión a las batallas como sí lo hacen tan claramente los bocetos *Juanambú, año de 1814* (ca. 1848) y *Cuchilla del Tambo* (ca. 1845)? En todo caso, esta investigación se inclina a pensar que este dibujo sí lo hizo José María Espinosa a finales del 1813 o principios de 1814, encontrándose en ese momento a orillas del río Cauca, cerca de Popayán, huyendo de los ejércitos realistas.

Fig. 6. Alberto Urdaneta. *Guía de la primera exposición anual organizada bajo la dirección del rector de dicha escuela, General Alberto Urdaneta*. Bogotá, Colombia. Escuela de Bellas Artes de Colombia, 1886





Es por medio de una breve revisión de la principal historiografía del siglo xx y del presente siglo sobre Espinosa, de la observación detallada de éste dibujo, de una pesquisa en los archivos de la Biblioteca Nacional sobre la procedencia del mismo, junto con la lectura cuidadosa de las *Memorias de un abanderado* del mismo artista y el apoyo del profesor Jorge Galindo Díaz, profesor titular de la Escuela de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Colombia con sede en Manizales y experto en la historia de la construcción de puentes de nuestro país, que este artículo pretende sacar a la luz este estudio de caso particular sobre un Espinosa paisajista. La relevancia de un estudio como este dentro de la disciplina consiste en que el caso de estudio analítico es una de las muchas maneras de visibilizar una obra que, por sus características formales y por su contexto de producción y recepción, es una obra entendida como menor, pero que puede explorarse para, a partir de ella, presentar nuevas luces sobre la experiencia pictórica de un artista tan estudiado en la historiografía colombiana como lo es José María Espinosa. Así, se hacen pequeños aportes a la forma de entender el quehacer del arte, especialmente en un momento álgido, y a su vez con efecto de bisagra, como son las primeras décadas del siglo xix.

Historiografía sobre Espinosa como paisajista y pintor de batallas

Este dibujo no aparece mencionado en ninguno de los textos que tratan a Espinosa. Los textos de Giraldo Jaramillo, Barney Cabrera, Gil Tovar, Beatriz González e investigadores contemporáneos como Chicangana Bayona dedican interés al Espinosa pintor de batallas, pero ninguno menciona al paisajista. Para estos autores, toda relación de Espinosa con la representación del entorno natural está mediada por los recuerdos de las batallas que en su etapa de madurez plasmó en sus óleos. En algunas ocasiones se mencionan los dos bocetos existentes, pero siempre como dibujos previos a los óleos y no como expresiones del paisaje.

Es importante resaltar que, en sí mismo, el paisaje como género tuvo poca acogida durante la primera mitad del siglo xix en Colombia y que, salvo algunos



casos y piezas sueltas de un corpus sólido, todo el trabajo de dibujo de paisaje que se hizo se ha asociado comúnmente con los viajeros extranjeros. Es más, los primeros paisajes que conocemos de nuestra geografía, que surgen de una observación cuidadosa y científica, son las seis imágenes de las *Vistas de las Cordilleras* de Humboldt que corresponden a paisajes colombianos. Después del éxito de las publicaciones de Humboldt en Europa y de los grabados de estos paisajes, recibimos en nuestro territorio dibujantes de la talla de Auguste Le Moine, Edward Wallhouse Mark, el barón Jean-Baptiste Gros, Frederic Edwin Church, los artistas de la Comisión Corográfica y José María Gutiérrez de Alba en la década de 1870. Ya a finales del siglo, con la gran discusión sobre la modernidad del paisaje, aparecerán expresiones de este género, el cual tomó fuerza, pues anteriormente era ajeno a la construcción decimonónica de las nociones de país, nación y hegemonías. Ejemplos de esto son Ricardo Borrero Álvarez, Santiago Páramo y Andrés de Santa María, entre otros.

Durante los primeros cincuenta años de la joven república, el paisaje parecía depender de la mirada de los viajeros, que lejos de estar imbuidos en la construcción de episodios nacionales o de sucumbir a una única mirada republicana, se enamoraron de la geografía y vieron en ella sus posibilidades estéticas. Los artistas locales no siguieron sus pasos con demasiada firmeza y se dedicaron a hacer observaciones sobre los tipos y las tradiciones. Cuando trabajaban el paisaje, como en el caso de José Manuel Groot, solían hacerlo como parte del entorno de la representación de las costumbres. A esta producción del dibujo local se suma el uso de la caricatura como elemento de diversión y de fuerte crítica política. Para Eugenio Barney Cabrera, “el arte de los primeros treinta años del siglo XIX, si se compara con el que se practicó en la última etapa virreinal es pobre, acartonado, imitativo, de ejecución ingenua y de carácter aldeano” (1975, p.1222). Son los historiadores más contemporáneos quienes han abierto una puerta al estudio del dibujo, la acuarela, las estampas de viajeros y las láminas de la Expedición Botánica y de la Comisión Corográfica como elementos de estudio dentro de la historia de la plástica nacional que permiten revisar este tipo de posiciones.

Barney Cabrera hace una declaración que podría servir para pensar que este dibujo fue hecho en la madurez de Espinosa y que no tiene la frescura del dibujo *in situ* que aquí se está proponiendo:



[...] el testimonio sobre los tiempos revueltos, la constancia plástica sobre los episodios de la guerra o sobre los personajes que en ella actuaron es obra de memoristas, asunto tratado en el reposo y en la calma republicana, cuando los testigos estaban envejecidos y los héroes habían muerto, cuando maduraban otras circunstancias y nuevos fenómenos históricos surgían asistidos por tardías añoranzas de ambientes palaciegos. Y cuando, por consiguiente, los pinceles ya temblaban en las manos seniles de valetudinarios artistas que al margen de los sucesos, o, por excepción, en calidad de soldados, presenciaron la guerra y conocieron la política de principio de siglo. (1975, p.1227)

Para este autor, Espinosa estaría claramente entre este grupo de testigos de la guerra pero con mano temblorosa en la calma republicana. A diferencia de autores como Beatriz González, quienes plantean en sus investigaciones, parafraseando a Posada Carbó, la posibilidad de pensar el arte del siglo XIX colombiano como producto tanto de “rupturas como de continuidades” (González, 2013, p.43), para Barney no existen tales rupturas entre el arte colonial y la producción estética de los primeros años decimonónicos. De ahí que podamos inferir que, según este autor, no hay paisajes de esta primera época que puedan servir de apoyo a la idea de ruptura con la producción colonial. Dice el autor que el arte que se hace...

[...] en las primeras épocas de la naciente República, aunque pobre e ingenuo, aspira a imitar en el fondo al que se produjo en el siglo XVIII. No existen cambios notorios en la postura estética ni podrán existir, dado que los hechos históricos sólo suponían suplantación de personas y poderes, mientras continuaban en vigencia análogas estructuras y las costumbres y los conocimientos perduraban enraizados en idénticos sistemas culturales. (Barney Cabrera, 1975, p.1229)

En lo que sí es perfectamente contundente Barney, con relación a esta primera época, es en que, aunque acepta la participación de artistas en los conflictos de los primeros años, no habla de creación artística en el espacio cronológico de las contiendas independentistas. Artistas como Espinosa no tienen la posibilidad aquí de ser creadores en el campo de guerra. Barney Cabrera establece que,



No obstante, la historia del arte no puede olvidar que durante la segunda etapa [convulsiones bélicas 1810-1830] varios artistas profesionales tomaron parte activa en los sucesos bélicos, ingresaron en las fuerzas combatientes y vistieron uniforme de soldados. Sin embargo, hay que advertir que este compromiso solo por excepción y tardíamente tuvo consecuencias artísticas, pues quienes ingresaron en las contiendas lo hicieron como parciales de la política, en su condición de ciudadanos, sin que llegasen a comprometer los conocimientos y las habilidades artísticas al servicio de las causas que como hombres defendían. Por esto no existen documentos plásticos sobre los episodios de aquellos tiempos; ni cartels, ni caricaturas, ni llamadas o incitaciones que concibieran los artistas en favor de sus respectivas parcialidades políticas. Los retratos de los “proceres” y las escenas bélicas son, como luego se verá, concepciones posteriores o de fin de época, ejecutadas a base de recuerdos y como homenaje postrero a los héroes triunfantes. (1975, p.1234).

Entonces este episodio, si tuvo consecuencias artísticas tardías o de fin de época, no permitiría en el espectro de Barney Cabrera situar un dibujo como *Paisaje con un río y casas, posiblemente en las cercanías de Popayán* como contemporáneo a los sucesos bélicos y mucho menos declararlo hecho *in situ* y de observación del natural. Para completar y establecer el lugar del artista en cuestión, Barney Cabrera dice que José María Espinosa dejó “la más respetable y transcendental huella humana y el mayor testimonio artístico, no exento, al principio y al fin de su obra, de aquel candor y espontaneidad con que se caracteriza el arte de este periodo histórico en Colombia” (1975, p.1238). Pero además de esto, define claramente el lugar de Espinosa como,

Soldado, y no de cualquier manera, sino como atrevido abanderado, ocupó desde su temprana juventud los más arriesgados puestos de la guerra; pero como pintor y dibujante, su actividad se relaciona con otra época, a partir de 1840, cuando en fructífera labor de memorista principia a revivir la gesta libertadora y a recordar la bizarra efigie de los héroes. (1975, p.1238)



Con esta declaración, el dibujo en cuestión sería para Barney Cabrera, de haberlo visto o aceptado como obra de Espinosa, un *aide memoire*, un recuerdo de un lugar del Cauca que casi treinta años después vuelve a ocupar un lugar en la mente del pintor como boceto para su serie de las batallas.

Por su lado, Gabriel Giraldo Jaramillo no niega que Espinosa fuera un “dibujante de méritos indiscutibles” (1980, p.15) y que “por la sencillez y sobriedad de sus líneas, la casi mágica capacidad de captar los rasgos característicos y la fuerza expresiva de los rostros, Espinosa debe figurar ente los más sabios dibujantes colombianos, al lado de aquel coloso del dibujo que fue Gregorio Vázquez” (1980, p. 38). Pero en ninguna parte le da al artista posibilidades como dibujante de la naturaleza ni del paisaje circundante. Dice Giraldo Jaramillo, hablando puntualmente de la época en que Espinosa estuvo en el sur del país,

En aquellos años terribles y en medio de las vicisitudes de su agitada vida, Espinosa practica siempre que puede el dibujo y la pintura, por los cuales tiene decidida vocación; es emocionante representarnos a este soldado que no ha dejado de ser niño, con su barrita de tinta china amorosamente conservada y un improvisado pincel de esparto o de pelo de cabra, caricaturizando a sus compañeros de prisión, tomando un rápido bosquejo de algún pintoresco personaje o copiando en hojas de papel florete la imagen de San Emigdio, patrono contra los temblores; la naturaleza agresiva en que vive y el múltiple paisaje del sur nutren su espíritu y estimulan su sensibilidad de pintor; no pierde ocasión de aprender algo nuevo en su arte y aun en la prisión conoce de su carcelero el uso y la preparación de los colores empleados en los afamados barnices de Pasto. (1980, 36)

Espinosa es para Giraldo un artista de grandes capacidades, aunque lo muestra como un ingenuo, “no ha dejado de ser niño”, dice, y no hay mención alguna al trabajo de observador del paisaje y la naturaleza que se puede ver en los dibujos del Fondo Espinosa. Una de las posibles razones para esto es que, para la fecha de publicación del texto de Giraldo estos dibujos no hubieran entrado aún a la Biblioteca; veremos estos datos más adelante.



Al mirar la colección de paisajes del Fondo Espinosa³, encontramos que los cinco dibujos son muy diferentes entre sí, lo que nuevamente es diciente del artista autodidacta cuya obra pocas veces es homogénea y constante. Por ejemplo, la acuarela titulada *Paisaje* (Fig.7), mencionada anteriormente como firmada por uno de sus hijos y que dice “Por Luis Espinosa 18 de abril 1872”, no parece hecha del natural, sobre todo cuando se miran los rayos del sol, geométricos y esquemáticos, y la falta de proporción entre las pequeñas casas y las ovejas del primer plano. En *Río y un largo puente, visto desde el sur parece el Puente del Común en Chía* 9 (Fig.8), dibujo que no está firmado y que se atribuye a Espinosa, el dibujante usa acuarela, no tinta china y esto le permite ser más agudo en cuanto a su observación naturalista; así, la perspectiva atmosférica crea un ambiente más suave y cálido con un bello sauce llorón sobre parte del puente del común en el centro. El formato y las medidas de este dibujo son muy similares a las del dibujo que se está analizando en este estudio. *Catarata del Tequendama en 1821* (Fig.9), que contiene una inscripción en la parte inferior del dibujo que dice “sin terminar, catarata del Tequendama en 1821 por J.M. Espinosa Prieto”, recuerda obviamente la tradición del dibujo científico de los viajeros como Humboldt, Gros, Mark y Church, todos fascinados con la altura y mística tropical de este lugar; es un dibujo que Espinosa pudo haber trazado para sí mismo o para vender a alguno de los extranjeros que pasaban por la capital. Sin entrar en mayor detalle, el artista construye aquí un paisaje de contrastes digno del paisaje romántico europeo: la pequeña figura del primer plano opuesta a la grandiosidad del accidente geográfico y el alto contraste entre la bruma blanca del agua y los marrones y negros de las piedras que enmarcan la composición. Sobre este dibujo dice González,

La acuarela del Salto del Tequendama recuerda el tema icónico trabajado desde el virreinato y particularmente difundido por Humboldt. Cuando Espinosa lo dibujó en 1821, es seguro que ya conocía algunos de los grabados del geógrafo alemán porque se observan similitudes en el ángulo de visión. Aunque Espinosa le agrega curiosos ingredientes, como unas personas asomándose al Salto en la parte superior. (1998, p.179)

3. <http://recursos.bibliotecanacional.gov.co/content/josé-mar%C3%AD-espinosa-paisajes>



Finalmente, en *Dos pájaros: Cuspanta [y] Tijereto* (Fig.10), una tímida muestra de dibujo científico hecha por el artista, dos pájaros, cada uno en su rama, se ocupan de actividades como comer un gusano o mirar hacia el cielo. Sin nada de información sobre el entorno, parecen ser unos rápidos dibujos hechos observando del natural. Estos dibujos, que hacen parte de la colección del dibujo del puente que aquí tratamos, muestran la capacidad de observación minuciosa de Espinosa en algunos casos, el acercamiento a una representación no mediada por conocimientos previos y a una sensibilidad a la cotidianidad. Ahora bien, aunque Giraldo Jaramillo no da espacio para pensar a Espinosa como un paisajista, sí le da crédito en su calidad de narrador de paisajes en las *Memorias de un abanderado*, cuando dice que Espinosa “es un espíritu ágil que capta rápidamente todos los matices del paisaje, de la emoción y del sentimiento” (1980, p. 36). En todo caso, si tenemos en cuenta que tenemos constancia de dos paisajes hechos en la década de los 20, estos dos son hechos en acuarela, material al que accedió Espinosa en Bogotá; y estas dos acuarelas son hechas en los alrededores de la capital: el Salto de Tequendama y el Puente del Común. En cambio, en esa breve colección, el único paisaje hecho con su barrita de tinta china es el paisaje de Popayán, al igual que uno de los dibujos de la Quintada fechado efectivamente en 1816 y el boceto de la *Cuchilla del Tambo*.

fig. 7. Firmado por Luis Espinosa. *Paisaje*. 1872. Acuarela sobre papel. 22 x 14 cm. Biblioteca Nacional de Colombia





Fig. 8. José María Espinosa. *Paisaje con un río y un largo puente, posiblemente el Puente del Común en Chía*. Acuarela y lápiz sobre papel. 15 x 19 cm. Biblioteca Nacional de Colombia- Reg. FED94



Fig. 9. José María Espinosa. *Catarata del Tequendama en 1821*. 1821. Acuarela sobre papel. 28 x 18 cm. Firmada y fechada en tinta azul en la inscripción escrita a posterior “Sin terminar Catarata de Tequendama en 1821. Por José María Espinosa”. Biblioteca Nacional de Colombia- Reg. FED87



Fig. 10. José María Espinosa. *Dos pájaros: Cuspanta [y] Tijereto*. s.f.. 20 x 13 cm. Acuarela sobre papel. Biblioteca Nacional de Colombia- Reg. FED 99



Para el crítico Gil Tovar, la manifestación cultural que definió esta época construyó también un estilo iconográfico en sí mismo. Dice,

La casi absoluta falta de competencia en el oficio y la actitud reverente de los pintores de la primera mitad del siglo ante los personajes se manifestaba en los aspectos arcaizantes de los cuadros, en la tiesura o rigidez anti anatómica de las figuras, en la enorme proporción de estas con referencia a los paisajes, en la forma plana y rotunda de las cosas, en la falta de perspectiva natural y en la lejanía psicológica del pintor respecto de los hechos o personalidades retratadas. Pero todo ello configura desde luego un estilo iconográfico y una manifestación cultural que define bien al lugar y a la época. (1980, p.91-92)

Desde luego, y como se puede ver al mirar cuidadosamente el dibujo del puente del río Cauca, efectivamente hay un planteamiento extraño en la perspectiva y la proporción natural de este paisaje. No por ello puede reducirse a ser visto como lejano de la psicología del pintor respecto al hecho. Es más, si hay algo a lo que Espinosa es cercano es a su periplo por el sur del país cuando era un joven adolescente; esto lo demuestra su necesidad de comunicar esta difícil época sesenta años después de los sucesos. Lo otro que plantea Gil Tovar, que puede ser desmentido observando este dibujo, acaso, como un dibujo tomado del natural, es que,





El principal valor de las pinturas de esta etapa es el ilustrativo y documental, si bien el actual gusto por lo ingenuo ha revalorizado estéticamente muchas de aquellas obras, desde luego más significativas y personales que las que, producto del saber académico, iban a sustituirlas luego con más técnica y menos gracia. (1980, p.91-92)

Es verdad que en este dibujo atribuido a Espinosa hay algo de ilustración y de documento, y también algo de ingenuidad, pero hay también voluntad de observación, voluntad de registro de un lugar cuya esencia es capturada por Espinosa en pocas manchas y trazos, y donde la función meramente escenográfica de un lugar y de hechos puntuales queda en entredicho por la misma disposición de los gestos, de los contrastes entre aguadas claras y la tinta pura, por unos elementos trazados en grandes áreas de color y otros con pequeñas pinceladas más detalladas, y por el interés de plasmar al menos tímidamente una perspectiva atmosférica que realce las posibilidades espaciales del lugar.

En el catálogo *José María Espinosa: abanderado del arte en el siglo XIX*, escrito por González en el 2008, no hay mención alguna a los paisajes sobre papel de la colección de la Biblioteca Nacional. Esta se puede considerar la investigación más completa que se ha hecho de este artista hasta el momento. Ha sido González quien se ha encargado de rescatar y reconstruir el mayor conocimiento existente sobre el abanderado. En ese gran libro, González incluye un capítulo que titula “Actor y testigo de batallas”, donde presenta a Espinosa como un dibujante en medio del campo del conflicto, contando que Espinosa dedicaba

[...] los ‘largos intermedios de descanso’ al arte del dibujo. Nunca se ha sabido quién le enseñó los elementos formales de lo que para él era una simple afición, pero es ésta la primera vez que la menciona en sus *Memorias*. Espinosa se inició como artista autodidacta a los 14 años de edad. (González, 1998, p.29)

Es verdad que esta información de primera mano se encuentra en el texto de Espinosa, ya que es él quién se enmarca en la tradición del dibujo itinerante cuando habla de su ya mencionada, “barrita de tinta de China que saqué de Santafé, y que no me abandonó en toda la campaña hasta mi regreso, y sirviéndome de pincel un esparto o paja que mojaba con saliva” (Espinosa, 2010, p. 104).



Si bien todos los argumentos planteados hasta aquí por historiadores del siglo xx permiten desmentir la idea de que este dibujo pudiera siquiera ser pensado como un boceto *en plein air*, la siguiente cita de González abre una pequeña ventana de exploración del argumento central de esta investigación, es decir, la posibilidad de que este dibujo haya sido hecho por Espinosa en el Cauca, a sus escasos 14 años de edad. Dice la autora,

Espinosa comparó las penas y afanes sufridos durante la campaña con los escasos placeres disfrutados en aquellos años, y encontró que estos últimos fueron ‘raros como los toques fuertes de luz en la pintura, y por esto hacen agradable contraste con el fondo oscuro y sombrío en que está pintada la vida del soldado.’ Al leer este símil tan pictórico, cabe preguntarse si a lo largo de aquella etapa guerrera el abanderado pudo ejercitarse en su afición favorita –como llamaba al arte del dibujo- o si solo se limitó a observar el rostro de sus jefes y compañeros y a fijar en su memoria las particularidades del paisaje. Cuando se analizan los cuadros que realizó sobre el tema de las batallas de la campaña del sur, se descubre que la topografía corresponde exactamente a los lugares descritos. De los ocho bocetos iniciales que se sabe realizó, solo sobreviven dos que conserva el Museo Nacional de Colombia: una acuarela para el cuadro de Juanambú y una tinta china aguada para el de la Cuchilla del Tambo. Se podría suponer que algunos de estos estudios los ejecutó in situ, haciendo uso de lápiz o tinta sobre papeles que luego coloreó. (1998, p.33)

Es posible y se puede efectivamente suponer que algunos de estos estudios para las batallas pudieron haber sido ejecutados en el lugar mismo usando la barra de tinta China sobre papel. Al mismo tiempo, esta aparente certeza se desvanece en el aire cuando González, al hablar puntualmente sobre el boceto de la batalla de la *Cuchilla del Tambo*, hecho con la misma técnica y en un papel de dimensiones muy similares al dibujo del puente explica que,

Podría pensarse que debió realizar este boceto en la prisión, poco después de sucedida la batalla, por la rapidez y la precariedad de medios con que se nota fue ejecutado, el papel y la tinta china;



pero es casi imposible que el papel hubiera resistido los tres años de su vida de fugitivo, en las situaciones más precarias y en el clima húmedo del territorio del Huila. (1998, p.170)

Los argumentos tambalean por la misma falta de certeza y de documentación que tenemos sobre este dibujo. Ahora bien, en la investigación más reciente de la autora sobre Espinosa, publicada en 2013, al hacer referencia a las batallas, González explica que

Las batallas además de recordar los hechos grandiosos de nuestra independencia, se pueden considerar como pintura de paisaje. Si se observan los campos, la silueta de las montañas, los precipicios, las horas en que tuvieron lugar los enfrentamientos y el clima se puede concluir que se trata de uno de los primeros enfrentamientos de un pintor colombiano al tema del paisaje. (2013, p.106)

Nuevamente, se puede pensar que para la autora que más detenidamente ha estudiado a Espinosa son las pinturas de batallas el primer acercamiento de un pintor colombiano al género del paisaje, es decir, que no podría considerarse este dibujo como de la primera época del artista-soldado.

En la historiografía más actual, como es el caso del historiador Yobenj Aucardo Chicangana Bayona, en sus investigaciones recientes de los años 2008 y 2010, algunas publicadas en conmemoración del Bicentenario, como el texto “Del paisaje a la batalla” publicado en *La Independencia en el Arte y el Arte en la Independencia* por el Ministerio de Educación, el autor se hace una pregunta relevante para el marco de esta investigación, pues se acerca a pensar en Espinosa como posible paisajista. Se pregunta Chicangana Bayona,

¿Cómo representar una batalla cuando nunca se había hecho? [...] Los pintores no habían representado batallas pero sabían hacer paisajes y es precisamente el punto de partida. Espinosa como otros pintores concibe primero el paisaje y después incluye los elementos de la batalla como armas, soldados, caballos, cañones y campamentos. (2010, p.53)



Aquí surge una pequeña luz por medio de la cual entrar a pensar en este joven soldado, sensible e ingenuo, jugando con la espontaneidad de su observación, haciendo bocetos de los lugares importantes de su experiencia en la guerra, los que luego transformó en las batallas al óleo, serias, no espontáneas, planeadas. Chicangana Bayona declara más adelante, “Las pinturas de batallas son todavía más paisajes que propiamente descripciones de estas escenas bélicas” (2010, p.53). Estas afirmaciones plantean dos elementos modernos para pensar a Espinosa como un artista que efectivamente genera una ruptura con el arte del pasado desde su habilidad como dibujante: la observación y la representación del paisaje y el uso del boceto del natural como estrategia visual.

El estudio de caso: *Paisaje con un río y casas, posiblemente en las cercanías de Popayán*

La primera y única referencia a este dibujo del Fondo Espinosa en los archivos de la Biblioteca Nacional aparece en el *Catalogue raisonné de l'oeuvre de José María Espinosa* de Nohra Haime mencionado anteriormente. Aparecen en ese catálogo los dibujos del Salto del Tequendama, Puente del Común y del Puente de Popayán (Haime Gutt, 1977). La historia clínica del dibujo no menciona su procedencia, los tomos del Banco Cafetero de 1968 tampoco, y en la *Historia de la Biblioteca Nacional* de Guillermo Hernández de Alba y Juan Carrasquilla Botero, publicada en 1977, no aparece ningún registro. Es posible pensar que este paisaje no entró con los 100 dibujos “referentes a personajes curiosos” que sabemos pertenecían a la familia Espinosa y que aparecen mencionados en una carta de 1935 que se encuentra en la misma Biblioteca. En algún momento entre 1968 y 1977 pudo haber entrado este dibujo a hacer parte del Fondo Espinosa; un dibujo que no está firmado, fechado ni titulado en ninguna parte, por lo cual podemos únicamente afirmar que es atribuido a José María Espinosa.

Paisaje con un río y casas, posiblemente en las cercanías de Popayán es un dibujo de formato horizontal y pequeño hecho en tinta; además, se encuentra en un muy buen estado de conservación, lo que podría contra-



decir las ideas de González sobre la poca probabilidad de supervivencia de los dibujos de Espinosa en su etapa de fugitivo por el Tolima. El dibujo muestra un paisaje de un puente en el segundo plano. A mano izquierda del puente, y por medio de una gran mancha negra que se diluye hacia el espectador, se entiende una gran masa de vegetación, probablemente un rápido esbozo de un árbol que marca el elemento más oscuro y fuerte del dibujo y que contrasta claramente con la claridad de las montañas en la lejanía. Las montañas, aguadas, levemente sugeridas, se asoman tímidamente por detrás del que efectivamente pareciera ser un gran puente. Este puente, a su vez, desde la primera mirada, parece tener una extraña proporción con respecto al caserío de la orilla derecha. Esta desproporción puede pensarse como una falta de equivalencia entre el tamaño de las casas y el puente, el cual parece en el dibujo un acueducto romano, lo cual es totalmente improbable. El caserío junto al río parece incluir un pequeño campanario y tres o cuatro casas sencillas de ventanas muy pequeñas. En el río mismo hay varios elementos que hacen pensar en este dibujo como hecho del natural: los palos que se atraviesan en la visual del agua, y la pequeña canoa con dos tripulantes, uno de ellos llevando un sombrero. No hay alusión al conflicto, a la batalla, es un dibujo tranquilo y pintoresco; de haber sido un dibujo esquemático o de memoria, la canoa posiblemente hubiera sido omitida: hay en ella un elemento de letargo, de disfrute del hombre en medio del ambiente natural que lo rodea. Si este dibujo era únicamente un boceto previo a las pinturas de batallas y posterior a la experiencia del viaje, Espinosa no hubiera necesitado incluir la relación con estos pequeños hombres que navegan, pues habría sido suficiente plantear la composición de los elementos naturales para luego, como dice Chicangana Bayona, llenarlos de elementos de la batalla.

¿Qué puente está dibujando Espinosa aquí? Todo parece indicar que el único puente de este tipo existente en las cercanías de Popayán en la época es el llamado hoy *Puente Viejo sobre el Río Cauca* que aún se encuentra en uso. Este puente ha sido estudiado por el profesor Jorge Galindo Díaz y sabemos por sus investigaciones que fue construido en 1778, que su diseño ha sido atribuido al sacerdote alemán que vivía en Popayán, Simón Schenherr y que su construcción estuvo a cargo de Francisco Basilio de Angulo y Josep Hidalgo de Aracena. Una imagen contemporánea nos



permite ver sus arcos, que aunque bastante llenos de vegetación a los lados, permiten especular que éste sea la fuente del dibujo de Espinosa. A simple vista, el puente de Espinosa se parece más al Puente del Humilladero (Fig.11) con sus cinco arcos iguales, pero este no puede ser el puente modelo de Espinosa ya que fue construido en 1873, sesenta años después de la Campaña del Sur.

Fig. 11. Puente del Humilladero. https://www.tripadvisor.co/Attraction_Review-g319824-d4135394-Reviews-Puente_del_Humilladero-Popayan_Cauca_Department.html



Ahora, uno de los elementos interesantes y que nuevamente ponen en tela de juicio el pensar el dibujo de Espinosa como *in situ*, es que este puente real tiene cuatro arcos (Fig.12), mientras que el dibujo de Espinosa plantea cinco. El arco principal mide aproximadamente 9,5m de altura y los otros tres aproximadamente 4,5 m de altura (Galindo Díaz, 2016, p.1). El segundo elemento que preocupa es que en el dibujo de Espinosa no sólo hay un arco de más, sino que todos los arcos tienen la misma altura, lo que además implicaría que las casas de la ribera tendrían una altura entre 4,5 y 9 metros, algo poco probable.



Fig. 12. Jorge Galindo Díaz. *Puente sobre el río Cauca*. Imagen tomada de: Galindo Díaz, J. (2016) *Puente sobre el río Cauca*. En *Puentes de arco de ladrillo declarados bienes de interés cultural de la nación*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Ministerio de Cultura.



Incluso cuando varios aspectos del dibujo encaminan los argumentos de esta investigación hacia la muy baja probabilidad de que este dibujo haya sido hecho por José María Espinosa entre 1813 y 1814, hay un aspecto aun inexplorado con relación a la experiencia de este artista-soldado, que son sus propias descripciones, no ya del puente sino de sus vivencias cerca y en él durante la época de las batallas. Que Espinosa no haya descrito el acto de dibujar el puente directamente en las *Memorias*, no opaca el hecho de que este puente es mencionado en tres ocasiones por Espinosa, dándole un carácter importante y destacado. Cuenta Espinosa a finales de 1813 que,

El 30 de diciembre atacamos a Sámano en el Alto Palacé, donde se había situado, cuando supo que nos acercábamos. Este jefe tenía un fuerte ejército compuesto en su mayor parte de gente de pelea. Nuestra vanguardia, al mando del mayor general Cabal, fue suficiente para detenerlos, y aunque hicieron frente, en poco tiempo quedaron del todo derrotados y después fueron perseguidos por caballería. Sámano se retiró precipitadamente a Popayán y allí le puso fuego al parque, que estaba en un cuartel de la plaza; la detonación fue tal, que alcanzamos a oírla desde el puente del Cauca. (2010, p.43)



En esta descripción se entiende que la zona de la batalla del Alto Palacé, nombre de una de las batallas y de uno de los óleos, no es el mismo del *Puente Viejo sobre el Río Cauca*. Si bien no hay evidencias exactas, se puede establecer que este dibujo no es un boceto creado en el lugar de los hechos que después fue usado como modelo para la batalla mencionada. El cuadro de Espinosa incluye a mano izquierda unos árboles frondosos y a mano derecha una casa muy similar a la casa principal que aparece directamente junto al río en el dibujo. Una diferencia es que la casa del dibujo tiene dos ventanas, mientras que la de la pintura tiene una. En todo caso, las investigaciones del profesor Galindo Díaz lo han llevado a concluir que el puente de Alto Palacé y el del dibujo en cuestión, “no son el mismo [...] el del Alto Palacé estaba situado más al norte, en el llano de Palacé y muy seguramente no era tan grande. Del puente de la batalla no quedan vestigios y por el lugar y por otros puentes en el entorno, de quebradas angostas y valles estrechos, ese puente no debía tener las dimensiones que aparenta tener la pintura al óleo” (Galindo Díaz, 16 de octubre de 2016).

Un poco más adelante y antes de terminar su capítulo sobre las acciones de Alto Palacé y Calibío cuenta el abanderado: “Pasamos esa noche en el puente del Cauca, y recuerdo que estaba con nosotros un sujeto que cuando nos hallamos en Bajo Palacé se presentó al general Nariño, a pie y descalzo, diciéndole que iba a pedir un fusil para servir a la patria, aun cuando fuera el último soldado” (Espinosa, 2010, p.46). Por último, cuenta Espinosa que al salir de la cárcel,

Tomé el camino en dirección al puente que atraviesa el río Cauca, cerca de Popayán, y apenas había andado un cuarto de hora cuando encontré un hombre caritativo que probablemente sospeché quién era yo y acercándose me dijo, ‘Señor, no siga usted por ese camino porque el señor Warleta está en el puente y mata a todo el que llega sin pasaporte del brigadier Sámano, o con él, si llega a sospechar que es patriota. (2010, p. 120)

Espinosa tiene este puente presente, lo marca, le da un lugar en sus recuerdos, es un elemento del paisaje visual que en medio de todo seguramente da algo de orden al caos del momento. El puente es un elemento



de esperanza, de posibilidad. Al atravesar un puente, el soldado fugitivo puede huir, puede poner distancia entre el horror de la muerte y la posibilidad de la vida. El puente es dejar el pasado atrás, cruzar y encontrar el futuro por delante. Este puente, hoy llamado *Puente Viejo sobre el Río Cauca*, fue posiblemente un elemento del dibujo, pero también de la vida emocional de Espinosa durante esta época. Si lo dibujó por medio de la observación naturalista, o si lo guardó en lo profundo de los confines de su memoria, está claro que fue algo para rescatar, no sólo con la barrita de tinta china, sino digno de recordar al final de su vida mientras dictaba sus memorias.

Conclusión

Como sucede con muchas obras de arte del pasado, la falta de información y de archivos nos hacen caer en espirales ilógicas y en problemas de atribuciones y de dataciones. Este es uno de estos casos: un dibujo que la Biblioteca Nacional de Colombia atribuye a José María Espinosa, que no aparece en ninguna investigación sobre el artista, pero que al observarlo y revisar la historiografía colombiana, podría plantearse como un dibujo de Espinosa hecho en el lugar durante su única estadía al sur del país a principios del siglo XIX.

Las declaraciones contundentes son peligrosas, y por eso este trabajo pretende mostrar razones en pro y en contra de la dificultad de ubicar este dibujo en la época de la insurrección y no de la calma de la República. En todo caso, el dibujo y las *Memorias* de Espinosa, como fuentes primarias, aportan algo más de peso para inclinarnos a creer que este dibujo pueda ser uno de los primeros paisajes de la joven nación hechos al natural. La poca historia sobre este archivo de la Biblioteca Nacional demuestra la fe ciega que tenemos muchas veces frente a los procesos mismos de la investigación. El puente, entendido como un enlace entre dos orillas es lo que tendemos aquí en estos actos donde especulamos y buscamos, y pretendemos acercarnos a una época de nuestra historia tan lejana y tan ausente. Esto no quiere decir que no estemos dispuestos a que, como un puente en ruina o mal construido, los argumentos se vengán abajo y nuevamente sea necesario revisar, pensar y reconstruir.

Referencias

Fuentes primarias

Espinosa, J.M. (2010) *Memorias de un abanderado: Recuerdos de la Patria Boba 1810-1819*. Bogotá, Colombia: Desde abajo.

Urdaneta, A. (1886) *Guía de la primera exposición anual organizada bajo la dirección del rector de dicha escuela, General Alberto Urdaneta*. Bogotá, Colombia: Escuela de Bellas Artes de Colombia.

Fuentes secundarias

Barney Cabrera, E. (1975) Manifestaciones artísticas en tiempos revueltos. En *Historia del arte colombiano. Volumen IV*. Bogotá, Colombia: Salvat, 1975.

Chicangana Bayona, Y.A. (2010) Del paisaje a la batalla. En *La Independencia en el Arte y el Arte en la Independencia. Colección bicentenario*. Bogotá, Colombia: MinEducación.

Galindo Díaz, J. (2016) Puente sobre el río Cauca. En *Puentes de arco de ladrillo declarados bienes de interés cultural de la nación*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia y Ministerio de Cultura.

Gil Tovar, F. (1980) El siglo XIX. En *El arte colombiano*. Bogotá, Colombia: Plaza y Janes.

Giraldo Jaramillo, G. (1980) "El abanderado don José María Espinosa." *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Cultura.





González, B. (1998) *José María Espinosa: abanderado del arte en el siglo XIX*. Bogotá, Colombia: Museo Nacional de Colombia; Banco de la República; El Áncora.

González, B. (2013) *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*. Bogotá, Colombia: Uniandes.

Haime Gutt, N. (1977) *Catalogue Raisonné de l'oeuvre de Jose Maria Espinosa*. Tesis de Doctorado. Université Paris I, París, Francia.



Carrera 65 Nro. 59A - 110
Campus El Volador, Bloque 43, oficina. 419

Conmutador: (57-4) 430 9000 Ext. 46218 Fax: (57-4) 260 44 51

Correo electrónico: redestetica_med@unal.edu.co

Medellín, Colombia, Sur América