

Existe la creencia de que, a partir de la Independencia y con motivo de ella, aparece en Colombia la “emancipación del arte”. El erudito historiador Gabriel Giraldo Jaramillo, defensor principal de esta tesis, considera que “en cuanto a las bellas artes podemos afirmar que la independencia política trajo consigo una definitiva emancipación pictórica y que a través de la historia artística del siglo XIX no encontramos huella ninguna de los principios y las normas que orientaron el arte colonial neogranadino” (1). No obstante, el mismo autor previamente afirma que “en realidad, muchas de las modalidades propias del coloniaje sobrevivieron al descalabro político de la metrópoli y a pesar de la transformación económica y social que trajo consigo la guerra de independencia, la actitud mental del pueblo americano no varió sustancialmente, permaneciendo fiel a los viejos postulados hasta muy avanzado el siglo XIX; para el pueblo propiamente dicho, la Independencia sólo significó un cambio de amo, ya que indios, negros y proletarios en general no tuvieron mejora alguna en sus condiciones de vida y sí, en muchas ocasiones, notable desmejoramiento y aminoración respecto a su antiguo régimen” (2).

Sería conveniente desatar la contradicción que es fácil observar entre los dos conceptos expresados por Giraldo Jaramillo. No aparece, en efecto, claro que si la “La actitud mental del pueblo americano no varió sustancialmente, permaneciendo fiel a los viejos postulados hasta muy avanzado el siglo XIX”, sea factible observar cambios radicales en la cultura y, en particular, en las artes plásticas hasta el extremo de poderlos calificar como constitutivos de “la emancipación pictórica”. Acaso, de haber existido dichos cambios, ellos fueron simples variantes formales y algunas innovaciones técnicas, pero de ninguna manera posturas estéticas antes desconocidas. Es de sospechar que este haya sido el

(1) Giraldo Jaramillo, 1948, pág. 102.

(2) Giraldo Jaramillo, 1948, pág. 102.

fenómeno sucedido porque no es natural la aparición de situaciones culturales “revolucionarias” o innovadoras y, mucho menos, “emancipadoras” cuando la condición histórica no ofrecía motivación substancial para el cambio. Es decir, si el pensamiento no varió, si las costumbres continuaron vigentes, si la estructura socio-económica tuvo simples modificaciones de superficie, la secuencia cultural debió ser similar a la colonial. Sería interesante efectuar algún estudio gráfico y estético comparativo entre el arte de la Colonia y el que luego aparece en los tiempos de la Independencia; solamente así sería realizable el análisis probatorio que permitiese ahondar en el tema propuesto por Giraldo Jaramillo.

Pero el tema concreto que trataré es otro, aunque tangencial al que acabo de apuntar. Me refiero al hecho político como inquietud artística. ¿Estuvieron los pintores y dibujantes del período independentista interesados en los sucesos contemporáneos? ¿Cuál fue la postura de estos artistas ante la contienda de españoles y criollos? ¿De qué manera su arte es testimonio de aquellos acontecimientos? ¿Se comprometieron los dibujantes y pintores como tales, es decir, en su condición de profesionales, con la actividad política? ¿Cómo se puede interpretar la producción artística que coincidió cronológicamente con la Independencia, o, en otras palabras, cuál es su valor como fuente primaria para el estudio de aquel período? Esta es, en resumen, la materia que, en parte, pretendo revisar a continuación. Para ello he de basarme, de manera primordial, en el análisis temático y en las manifestaciones estéticas del acervo pictórico conservado en pinacotecas y museos y del cual fueron autores los pintores y dibujantes contemporáneos de la lucha libertaria. Para el efecto, tomo como tema de trabajo la actividad artística cumplida durante el período comprendido entre 1790 y 1830 aproximadamente.

I

Solo en dos ocasiones el producto artístico ha sido en Colombia el resultado de actividad plural, concertada y convenida

previamente en equipo. Mencionados en orden cronológico estos dos casos son los de la Expedición Botánica y el de la Comisión Corográfica. En ambas veces, empero, se ha tratado de programas científicos y, por lo tanto, en los cuales el aporte de dibujantes y pintores tuvo el carácter de accesorio y la condición determinada a los fines principales de la agrupación investigativa. El arte, en estos casos, subordinado de manera expresa, cumplió labores de índole documental y, por ende, de exigencias concretas en cuanto al hecho registrado gráficamente. Pero acaso por esta misma circunstancia, por primera vez pintores y dibujantes, sometidos a disciplinas diferentes a las tradicionales de la creación artística y a las impuestas por el gusto academicista, se ven forzados a liberarse de las normas, de los usos y vicios del taller con el fin de poder practicar reglas antes no utilizadas. Estos artistas concibieron así un lenguaje riguroso, fiel a la naturaleza, pero sin agregados ni adornos suntuarios. Tal vez surgiese por estos modos una nueva academia dentro de preceptos diferentes e inclusive opuestos a los que se habían obtenido como inquebrantables según la teoría y el empirismo del arte tradicional. No quiero decir, sin embargo, que en las condiciones anotadas y por el solo hecho de la exigencia científica impuesta por las agrupaciones que he mencionado, los eslabones de la cultura quedasen rotos y que iniciasen nuevos rumbos estéticos; la tradición siguió su normal curso, respetando los mismos gustos en boga y el diálogo entre el artista y el receptor de su obra no fue ni pudo ser modificado por circunstancias episódicas. Se trata de señalar que la experiencia científica solo colocó a los artistas ante nuevas manifestaciones formales y, por consiguiente, en relación con distinta técnica. Además resulta que la relación laboral con la entidad propiciatoria, creó desconocidas condiciones económicas en la vida de los artistas cosa que, por fuerza, debió suponer cambios en la conducta mental de quienes producían el arte.

Los pintores y dibujantes de la Expedición Botánica mutisiana, a fines del siglo XVIII y quienes asesoraron a Codazzi en la Comisión Corográfica en la quinta década del XIX constitu-

yeron, en resumen, las dos únicas agrupaciones artísticas que, con fines y programas comunes, trabajaron un arte específico, concebido con iguales intenciones y creado, por lo tanto, bajo los mismos procedimientos. Acaso sólo en la época precolombina es dado apuntar situaciones similares en las cuales conjuntos técnicos o clases sociales individualizadas por el oficio común, se hayan entregado al trabajo especializado del arte o de una cualquiera de sus manifestaciones. Antes y después de la Expedición Botánica y de la Comisión Corográfica, con la salvedad precolombina apuntada, los artistas han sido trabajadores solitarios, del tipo de los artesanos que laboran sujetos al gusto general de los clientes, condicionados por la moda contemporánea, pero en actividad individual, aislada y sin propósitos colectivos (3). Los contratos, con las excepciones anotadas, se han cumplido entre el artista y el cliente, sin intervenciones de terceros, a no ser en la época contemporánea, y sin relaciones económicas o salariales permanentes. Y como el mercado artístico se reducía a ocasionales exigencias de sacristía y de conventos, de gentes devotas o de personajes en ejercicio del poder político y del económico, los artistas quedaron ceñidos a la menguada demanda y a los reducidos temas religiosos o iconográficos de aquel mercado. Vivir a contrapelo de estas exigencias fue poco menos que imposible, de manera que el arte resultaba doblemente comprometido con la sociedad y con la academia. De allí la serie innúmera de obras anónimas o que merecen serlo, con el lugar común de la anécdota religiosa o del retrato acartonado. Colores, temas, dimensiones, resultan a tal extremo iguales que no es raro registrar toda una teoría de valores artesanales, repetidos en obligada serie producida a destajo en los talleres de la colonia y luego

(3) El llamado grupo de los grabadores del "Papel Periódico Ilustrado" no reúne las características anotadas en el caso de los conjuntos científicos. Estos grabadores no tuvieron vínculos laborales ni salariales permanentes con la publicación citada ni con su director, Alberto Urdaneta; pero tampoco trabajaron exclusivamente el grabado sino que, distinguidos en esta técnica, también dibujaron y pintaron diferentes temas y para distintos clientes. Además, como colaboradores del "Papel Periódico Ilustrado", no estaban sujetos a temas iguales, ni a estilos semejantes. Cada uno de ellos obraba con relativa independencia conceptual y del conjunto no adivino tendencia o escuela estética autónoma.

de la república. Otros temas, como los de índole política, no pudieron tener cabida porque carecían de mercado.

La Expedición Botánica introduce nuevas prácticas laborales. El obraje artístico no tuvo en ella razón de ser. Dibujantes y pintores, que antes en el taller esperaban al cliente para contratar la hagiografía o el retrato, perdieron el local artesanal cuando se convirtieron en funcionarios. Y el artista, por primera vez, gozó de presupuestos fijos para vivir; de artesano que contrataba con el cliente eventual, pasó a ser burócrata con funciones previstas en el reglamento interno de trabajo. Bajo el arte así concebido fue producto oficializado, sometido a reglas y disciplinas técnicas y de procedimiento diferentes a las que se cumplían, por costumbre del oficio, en el taller particular.

Necesariamente aquella desusada relación laboral creada por la Expedición Botánica, enfrentó a los artistas a experiencias desconocidas. El diálogo entre el pintor y la materia trabajada, la relación entre el creador y el público receptor del arte, debieron de cambiar. Ya no se trataba de darle gusto al comprador ocasional, sino de acatar dictados científicos que exigían exactitudes casi matemáticas. Las reglas del oficio fueron diferentes, de mayor precisión, de menos adorno, de más economía en la expresión formal. La abundancia de gratuitos detalles, el agredado de elementos plásticos decorativos (telas, arquitectura, paisaje de fondo, etc.), carecían ya de objeto. Ahora, bajo el régimen mutisiano, se trataba de reproducir la verdad absoluta de la anatomía, el verismo botánico, la más exacta naturalidad del modelo. Estas exigencias debieron crear conceptos y posturas nuevos ante el oficio del dibujante y el pintor. En apariencia, podría tratarse del nacimiento de diferente estética. Pero en verdad, se trata de nuevos procedimientos técnicos sin que existan innovaciones estéticas. Las características principales de este lenguaje plástico que contrasta notoriamente con las formas acartonadas y convencionales de la academia oficial, en la cual toda abundancia fue permitida y todo motivo decorativo aceptado, se resumen en aque-

lla economía formal, en la poda de elementos plásticos sobrantes, en el dibujo preciso, en el color contenido por el límite del diseño, en los fondos planos o simplemente blancos, con el blanco del papel y en el espacio sabiamente dominado por el significado científico. En el conjunto mutisiano, el cliente fue uno solo y ese cliente demandó únicamente la verdad biológica que de hecho quedaba condicionada a la más severa precisión de las formas plásticas.

Los dibujantes y pintores de la Expedición Botánica subestimaron su arte. Guiados, como estaban, por la estética que, antes de la experiencia científica, los hizo artesanos del arte convencional al gusto de los clientes eventuales, no conceptuaron artísticamente la obra que concibieron bajo la dirección de Mutis. Pero el trabajo colectivo, así sea de manera inconfesada, preparó a los artistas para nuevos oficios con técnicas que la estructura republicana iría a prohijar a partir de los años veinte. La habilidad manual adquirida por el trabajo científico capacitó, en efecto, a pintores y dibujantes para servir a las burguesías criollas en ascenso, halagando vanidades mediante la confección de iconografías en miniatura. La miniatura coincide en el fondo con los mismos principios técnicos del arte botánico. Igual sentido de la economía al prescindir de los detalles gratuitos, similar dominio del espacio —la hoja de papel es simplemente reemplazada por el blanco laminado del márfil— y parecidos son también los problemas cromáticos en las dos expresiones. Un rostro de mujer, la iconografía del militar pudieron tratarse, en esencia, con el mismo sentido plástico con el que fue copiada la flor o la anatomía de la fauna. Por estos aspectos técnicos puede aceptarse que el arte de la miniatura tuvo su primera experiencia en el taller plural de la Expedición Botánica; pero no fueron sólo los pintores y dibujantes mutisianos quienes luego trabajaron la pintura antropomórfica sobre márfil.

Las coincidencias técnicas anotadas de ninguna manera quieren decir que la miniatura surgiera como consecuencia natural

de aquel trabajo documental y científico dirigido por Mutis; baste recordar el hecho de que pintores que no pertenecieron al grupo de la Flora, como Espinosa, figuran como miniaturistas de superior calidad. La miniatura es el resultado de diferentes condiciones históricas que determinan distintos rumbos técnicos en el arte, continuando en el fondo el imperio de la estética tradicional. Y ello porque la secuencia artística no depende de circunstancias subjetivas o de situaciones personales. La Expedición Botánica, cuando agrupó a dibujantes y pintores, propició prácticas técnicas ante el modelo natural y habilitó a dichos artistas con el fin de que pudiesen interpretar la naturaleza en detalle y observarla sin modificación subjetiva. Pero de ninguna manera aquella empresa científica provocó el nacimiento de nuevo arte en cuanto a que de esa experiencia no pudieron surgir significados hasta entonces opuestos o desconocidos a los de índole religiosa o iconográfica como eran los usuales. Las variaciones del arte botánico constituyen un capítulo técnico y de temas diferentes al tradicional, pero de todas maneras ceñido a los dictados académicos vigentes en la colonia. Cuando los artistas que trabajaron en la Flora quedaron libres del compromiso científico, volvieron todos al ejercicio profesional libre, repitiendo en su pintura los mismos temas y la misma concepción estética que habían utilizado antes de ingresar a la Expedición Botánica. De esta manera el testimonio gráfico y pictórico que de ellos queda sobre la época que vivieron se reduce a dos aspectos muy concretos: uno, el relacionado con la episódica experiencia botánica y el otro relativo al gusto y a las exigencias de la estética en boga; gusto y exigencia que, ciertamente, sólo expresan la continuidad de las costumbres y del pensamiento coloniales.

II

¿Fueron conscientes los pintores y dibujantes de las nuevas condiciones históricas que principiaban a germinar después de Boyacá? ¿Qué partido tomaron ante las circunstancias políticas y sociales que ofrecía la nueva situación? Aparentemente, y hasta

donde llega la averiguación registrada sobre los temas que ofrecen las pinturas de la época, se puede afirmar que, como artistas, los pintores y dibujantes contemporáneos de los sucesos libertarios no supieron ni quisieron poner al servicio del movimiento independentista o en favor de la metrópoli, los conocimientos y la habilidad profesionales. En apariencia, existiría la salvedad de José María Espinosa y la del litógrafo Lozada, algo posterior a los años que estudio. Ambos, en realidad, dejaron testimonios gráficos de las luchas políticas en que intervinieron o de las que fueron coincidentes con la vida de ellos y de los personajes principales de aquel período; pero ambos produjeron estos testimonios con bastante posterioridad a los dichos sucesos.

Pasada la función científica de la Expedición Botánica, los artistas que en ella intervinieron se disgregaron geográfica, política y artísticamente. La mayoría, como ya quedó anotado, volvió a la práctica pre-mutisiana de artesanos en espera del eventual cliente que demandara la pintura de santos o de cuadros de devoción. Matis, como notoria excepción, continuó empeinado en la búsqueda botánica, doblado ahora de científico empírico y de protomédico herborario, no sin practicar también la docencia artística. Pero ninguno, que yo sepa, incluyendo en este caso al mismo Espinosa, puso el arte ni al servicio ni en contra de la independencia como instrumento de combate o como medio testimonial. No hubo caricaturas, ni cuadros satíricos ni ilustraciones del bélico acontecer histórico. Los cuadros de batallas que se conocen fueron pintados por Espinosa durante la época republicana, pasado ya el período de las contiendas con los españoles; fueron una especie de recordatorio, como sus "Memorias", de la época juvenil. No obstante, al menos uno de estos dibujantes fue utilizado por los militares para dibujar planos y croquis geográficos y diseñar fortalezas bélicas; ese artista fue Domínguez del Castillo de quien trataré después con más espacio.

Cuando afirmo que los artistas permanecieron en su condición de profesionales del arte al margen de la situación histórica

o de espaldas a los hechos políticos, me refiero al hecho de que ellos no creyeron necesario ni prudente intervenir en aquella condición al servicio de los acontecimientos sucedidos en su contorno. Y que, también, estos sucesos fueron de tal índole marginal a sus vidas que no lograron afectar el comportamiento profesional de manera notoria; además, como el arte con los temas tradicionales era el único medio de supervivencia económica, mal podrían los artistas cambiar estos motivos pictóricos sin correr graves riesgos vitales. Como hombres, sin embargo, como ciudadanos de un país en guerra, es evidente que algunos de los artistas sí tomaron partido en favor o en contra de la independencia. Casos ejemplares de esta postura son los de Salvador Rizo y de José María Espinosa quien, constituyendo una singular excepción, dibujó el apunte que recuerda el dramático momento en que eran quintados los presos políticos de Popayán entre los cuales se encontraba el mismo pintor.

Otros artistas, como es el caso de los Figueroas y en particular el de Pedro José, jefe de la familia de ese apellido, parece que hubiesen ignorado el conflicto con los españoles. En ninguna forma intervinieron en los sucesos y ningún testimonio dejaron sobre dicha situación, hasta el extremo de que, si por su arte hubiese sido, la historia no habría podido recoger documento alguno sobre la contienda libertaria. Más tarde, cuando el sol del triunfo consolida definitivamente la estructura republicana, principian a surgir pinturas recordatorias y alegóricas de marcada ingenuidad y timidez y es anotable el profuso, acartonado y lisonjero arte iconográfico concebido para halagar a victoriosos generales y gobernantes. De esta época son los retratos de Bolívar pintados por los Figueroas y la valiosa iconografía prócera de Espinosa. Vale insistir, no obstante, que junto con esta producción patriótica continúa la hagiografía y la pintura devota con intensidad no menor a la que tuvo durante el último tercio del siglo XVIII.

Es oportuno recordar, como prueba de la anterior afirmación, que el taller de los Figueroas, el más activo entre sus contem-

poráneos, junto con las más conocidas muestras de arte ingenuo, de calidades cambiantes, pero de evidente atractivo plástico primitivista, dejó múltiples ejemplos de arte devoto y de retratos tradicionales. Entre las dos expresiones que acabo de apuntar está la encantadora serie de monjas inesinas que José Miguel Figueroa, hijo de Pedro José, pintara para el convento de las religiosas. Son retratos de monjas muertas que, por el colorido y la arbitraria composición, por el tímido dibujo de las pálidas efigies, ofrecen anticipadas semejanzas con el arte "pop" de moderna pero ya menguante modalidad (4).

III

La independencia, si se consideran las circunstancias culturales anotadas, aparece como fenómeno que no logró afectar el normal transcurrir de la vida neogranadina. Las ciudades se vestían de fiesta para recibir al triunfador de turno, llamárase él Morillo o Bolívar. Durante el tiempo en que los ejércitos combatientes permanecían ausentes, alejados del núcleo urbano, las gentes continuaban en las actividades cotidianas sin mayores cambios en las costumbres. Las zonas rurales tampoco sufrieron de manera grave los desastres de la guerra, salvo aquellas regiones que fueron teatro transitorio de los acontecimientos. El país cumplía religiosamente con los hábitos antañeros. La burocracia devengaba, los comerciantes traficaban y amasaban fortuna, los artesanos la-

(4) Estos retratos de las religiosas inesinas difuntas fueron expuestos por primera vez en la sala de la Biblioteca Luis-Angel Arango, del Banco de la República, en Bogotá, en la extraordinaria exposición sobre arte religioso en la Nueva Granada, seleccionada por el Arq. Carlos Arbeláez Camacho y el crítico Francisco Gil Tovar. El tema de monjas muertas, con ramos y coronas de flores, no fue invención del artista sino exigencia del convento para seguir la tradición de la casa religiosa. De José Miguel Figueroa dice lo siguiente el catálogo de la referida exposición, preparado por Arbeláez Camacho: "Nació a comienzos del Siglo XIX, hijo del pintor Pedro José Figueroa, cuya ruta continuó en materia de modos, fórmulas y géneros. Buscó un realismo que no puede abandonar la ingenuidad y el acartonamiento que tanto simpatizan hoy al «pop-art». No fue en los Figueroas, sin embargo, una actitud estética, sino una situación de neoprimitivismo forzado por la impericia en el color que conduce a un candor atractivo. Murió en 1874". [Congreso Eucarístico, 1968, sin paginación].

boraban en sus talleres de orfebres, de sastres, de ebanistas y los pintores cumplían los pequeños compromisos adquiridos con iglesias y conventos. Los terratenientes viajaban a sus haciendas, traían de ellas las remesas semanales, explotaban las minas, vigilaban sus ganados, ejercían el duro paternalismo con las castas y continuaban con la institución esclavista y de siervos indios como era usual en la colonia. Y todos a una se quejaban, a regañadientes, por el rigor de los impuestos y gravámenes.

Los criollos ricos, los terratenientes neogranadinos hacían política. La política versaba sobre aquellos gravámenes y era dirigida contra los funcionarios coloniales. En el fondo, la guerra que transcurría al norte o en el oriente sostenida por la juventud rebelde, era tema tratado en conciliábulos urbanos como si fuese problema de vecinos, ajeno a la sede doméstica o cuestiones de ocurrencia remota que de cuando en cuando agitaba el correo de las brujas. Pero, salvo las ocasiones en que la ola bélica llegaba hasta los propios lares, rozando la vida doméstica, la disputa continuaba en el terreno de los comentarios y de las glosas o era expresión nocturna de pasquines esquineros o motivo de disputas suscitadas durante los días de mercado.

Este acontecer normal de las ciudades y de los campos, sufrió algunas interrupciones graves, tanto más dramáticas cuanto menos esperadas. Una de ellas fue la llegada de Morillo y el establecimiento del régimen del terror. En particular Santafé de Bogotá fue sorprendida por el vengativo gobierno del Pacificador. Habiéndolo recibido con aclamaciones y lisonjeras muestras de acatamiento, resultó que el enviado metropolitano hirió de muerte a las familias de mayor significación económica y social cuando llevó al patíbulo a sus más ilustres representantes. Ni la estirpe, ni la posición social, ni los conocimientos, ni las amistades, ni la capacidad económica (valores todos aunados en la misma clase) sirvieron de excusa. Fue la ruptura absurda del sistema en que se fundaba la colectividad neogranadina. El rompimiento brusco y torpe de las estructuras sociales y la intromisión de peligrosos criterios contra la tradicional composición del país fue,

en resumen, el resultado de la política de patibulos impuesta por Morillo. Si las cabezas de insospechados abolengos y de los más añejos principios cristianos, si los poseedores de la tierra y los usufructuarios del comercio eran condenados a muerte, evidente surgía el peligro para toda la estructura del Estado. Morillo ofendió la composición sacratizada de la colectividad e irrumpió con feroz e inapelable gestión en la quieta vida colonial. Si por temor sometió a muchos, por reacción contra aquella política fueron más los hombres que optaron por los principios que a la postre irían a resultar vencedores en la contienda que iniciaron los “liberales” contra los “chapctones” y “godos” en 1810.

Después de 1819, cuando Bolívar entró solitario y despreciativo a Bogotá, un poco de espaldas a los acomodaticios preparativos de recibimiento, se iniciaron los gobiernos republicanos y las enconadas luchas políticas. Pero las estructuras económicas y sociales, el cuerpo de leyes indianas inclusive, la tenencia de tierras, no sufrieron modificaciones substanciales. Acaso la lenta movilidad social surgida como consecuencia de la guerra y fomentada por los premios y adehalas que demandaron los oficiales y soldados de las huestes libertadoras, fue el hecho social más importante e inmediato. No es raro entonces, que el haz de la cultura continuase sin modificaciones durante luengos años posteriores a 1810. Los hábitos cotidianos, la religión, las ideas sociales, los conceptos estéticos persistieron incólumes.

La cultura no cambia por razones políticas. La guerra libertadora no pudo afectarla de inmediato ni agrictó sus bases tradicionales. Las condiciones históricas de las dos primeras décadas del siglo XIX no ejercieron fuerza suficiente como para determinar nuevas presencias o innovaciones en el acervo cultural. La cultura es larga, constante, coercitiva acción de fuerzas colectivas transmitidas tradicionalmente y, aunque modificables por la voluntad de los hombres, no varía los efectos de su presencia ni abre otros cauces por el solo motivo de la volubilidad política. Por esta razón resulta excesivo afirmar que después de 1810 el arte registra cambios conceptuales en la Nueva Granada.

Es así como se explica que los artistas continuasen ocupados en las tareas tradicionales. Iconografías, hagiografías, artesanías religiosas y suntuarias fueron sus temas y la materia de su oficio antes y después de la guerra. Inclusive durante la contienda, mientras la acción bélica transcurría distante de las ciudades, alejada de los pueblos y fuera de las villas, dibujantes y pintores persistieron en el trabajo a destajo para conventos e iglesias o para vanidosos personajes que ya principiaban a olvidar las casacas civiles para vestir uniformes con adamares patrióticos. Por ello la iconografía de próceres, tema cada vez más frecuente a partir de 1819, no puede considerarse como renovación del arte y, menos aún, como concepto estético de novísimo significado. Los artistas con los temas no hicieron otra cosa que mudar de vestido como los personajes de la vida real; pero persistieron en el mismo contenido tradicional e igual fue el significado de estirpe colonial.

IV

No es de extrañar que no haya existido la “emancipación pictórica”. En cambio parece natural el comportamiento, aparentemente veleidoso, de los artistas ante la situación política. Ese es el caso, por ejemplo, de Anselmo García de Tejada (1785-1858) quien, en defensa del cargo que desempeñaba como grabador de la Casa de la Moneda, unas veces memorializa para demostrar su lealtad a los representantes del Rey y otras se somete a la autoridad republicana, con la anotación de que en ambas ocasiones es oído y mantenido en el oficio. En 1810 abogó ante las autoridades patriotas, sin mencionar las convicciones políticas que siempre tuvo, pero resaltando los conocimientos y la experiencia que poseía en las artes: “Los documentos que tengo presentados en esta Suprema Junta no pueden en el día servir a otro objeto que a la calificación de mi aptitud para grabador de la Casa de la Moneda en esta capital, en virtud de los conocimientos de pintura y grabado que he adquirido venciendo las insuperables dificultades que la falta de oído me oponía. Siento grandemente que este inculpable defecto estreche los deseos que tengo de ser

útil a mi patria tan solo a la profesión que he abrazado; pero los más que medianos conocimientos que en ella posco podrán ser extensivos a algunos de mis compatriotas y útiles al erario público, si vuestra excelencia, como lo suplico, me concede la gracia que quizás por muy pequeña me había creído digno la Junta Central en su orden de 7 de enero último que tengo manifestado". (5). En 1816 no tiene porque ocultar su parcialidad política cuando se dirige a las autoridades españolas que acaban de establecer el régimen del terror: "Bien hubiera yo querido tomar las armas... para contribuir más activamente al servicio de V.M. y a las glorias inmortales de que se ha coronado la Nación, pero continuando privado del sentido del oído, tuve al menos la satisfacción, de ver a mi menor hermano D. Andrés García del Castillo, sosteniendo desde el principio la mejor de todas las causas en calidad de capitán del regimiento de Caballería de Borbón, cuando apenas contaba éste la edad de 19 años" (6). Camilo Torres primero y Morillo después aceptaron las peticiones de García de Tejada y a partir de 1819 continuó el grabador como funcionario del Estado en la misma Casa de Moneda. El artista fue fiel a los principios realistas, siendo solo aparentes las veleidades políticas. Obsérvese, en efecto, que García de Tejada, pese a las ingenuas razones que alega, es honesto cuando expone ante la Junta Suprema, pues solo menciona sus habilidades artísticas y la experiencia como grabador; en el mensaje a Morillo, en cambio, no sin razón considera que la adhesión a la causa realista, de la cual es parcial, constituye el argumento potísimo para defender su canongía. En cada caso utiliza razones oportunas, sin caer en contradicción política. Defender el empleo, único medio económico que tiene para sobrevivir, fue su principal afán vital. Como especialista de una profesión, como técnico grabador se puso al servicio del gobierno sin que le importasen las vicisitudes propias de la época.

Casos semejantes ocurrieron con otros colegas de García de Tejada y, en general con todos los artistas contemporáneos suyos

(5) Giraldo Jaramillo, 1959, pág. 118.

(6) Cit. de Giraldo Jaramillo, 1959, pág. 117.

El único testimonio que como pintores dejaron fue el de la entrega sumisa, artesanal y, en ocasiones, fervorosa a la ejecución de un arte sujeto siempre al gusto de los clientes y a la herencia cultural de la colonia. Es así como todos ellos pintan retratos y cuadros religiosos. El ejemplo más sobresaliente a este respecto acaso sea el de Pedro José Figueroa (1836) mayordomo de fábrica de la iglesia de las Nieves de Bogotá. En 1819, después del triunfo de Boyacá, cae en la aparente ingenuidad política de informar a las autoridades republicanas sobre la suerte que corrió un retrato de Fernando VII pintado por él según órdenes de un oidor y que luego borró “temeroso de alguna desgracia, por la espantosa anarquía en que nos vimos”. Las autoridades republicanas —hecho que tampoco debe causar sorpresa— le ordenan que entregara el retrato “o los sesenta pesos que por él se le pagaron”, pero el pintor responde que no le es posible devolver el dinero por la suma pobreza en que vive y que, en consecuencia, le den plazo para pintar nuevamente el busto del rey (7). Este episodio demuestra, entre otras cosas secundarias, que el pintor, como la mayoría de sus contemporáneos, no tuvo consciencia del cambio que principiaba a ocurrir con motivo de la independencia y que este hecho histórico no afectó la vida de la Nueva Granada sino de manera superficial.

De Pedro José Figueroa se conservan varios cuadros religiosos como son el de la Santísima Trinidad, la Imagen de Nuestra Señora de la Peña y otros. También Figueroa pintó retratos de arzobispos y canónigos y uno del almirante Brión, además de las efigies de Bolívar que luego repitieron, al parecer, sus hijos. Pero este tema iconográfico del prócer solo refleja, como ya quedó apuntado, que la secuencia de la estética colonial continuó con simples cambios de ropajes, símbolos y alegorías.

La postura y la parcialidad política como ciudadanos es notable en diferentes artistas de la independencia. El caso más

(7) Cit. de Giraldo Jaramillo, 1948, pág. 108.

notorio dentro de la nómina mutisiana, es el de Salvador Rizo (1762-1816) director que fue de la escuela de dibujo fundada por Mutis. Rizo, después de intervenir como militar en la campaña libertaria, fue fusilado el 12 de octubre de 1816. Salvo su encomiable labor docente y administrativa durante la existencia de la Expedición Botánica y sus dibujos científicos en esa empresa, tampoco Rizo deja testimonio sobre la lucha política. Igual es el caso del mejor pintor de flores, Francisco Javier Matís (Guaduas 1763-1851) (8), quien liquidada la Expedición de Mutis, ingresó como soldado de la contienda emancipadora y luego volvió a Santa Fé donde murió octogenario y paupérrimo. Su obra artística se reduce a la producción documental científica y a la enseñanza del dibujo. Tampoco para él hubo cambios bruscos ni sismos revolucionarios que inquietasen su espíritu inspirándole temas testimoniales sobre aquellos sucesos.

Pío Domínguez del Castillo (1780-1861), teniente coronel de las fuerzas libertadoras, como ingeniero y cosmógrafo levantó planos, fortificó plazas y prestó diferentes servicios técnicos; pero como pintor, de habilidad algo más que mediana, solo dejó miniaturas de próceres concebidos después de la contienda. En esta iconografía y en aquellos marfiles, todos pintados cuando avanzaba el siglo hacia las reformas republicanas de la cuarta década, siguió fiel a la cadena tradicional de una naciente burguesía criolla que volvía los ojos añorantes hacia las fastuosidades cortesanas del virreinato. De Domínguez del Castillo se conserva el retrato de la "Cebollino", María de los Remedios Aguilar, cantante y actriz teatral, pintado según el concepto estético en boga pero significativo del hecho histórico apuntado reiteradamente: la vida neogranadina no sufrió impactos perceptibles por los contemporáneos, pese a las veleidades políticas y a los cambios administrativos de que fueron actores. Como lo anota con justicia Nieto

(8) Uso la ortografía del apellido y la fecha de nacimiento propuestas y defendidas por el padre Lorenzo Uribe de manera convincente, oponiéndose en esto a otros autores que, como Giraldo Jaramillo, repiten el año de 1774 como el de nacimiento del artista y la ortografía con z del apellido. (Uribe. 1953, pág. 8).

Arteta, “los grupos económicos que, formados en la Colonia y a su amparo, continuaron durante la independencia; los comerciantes y los artesanos por un lado y los latifundistas y las comunidades por el otro”, de manera que “justamente era esa misma economía (la colonial) la que les había permitido prolongar y conservar su desesperante hegemonía social” (9).

También es ejemplar el caso de Pablo Antonio García (1744-1814), uno de los primeros pintores contratados en la Flora de Bogotá, quien al servicio del arzobispo Caballero y Góngora pintó cuadros religiosos y, a cambio de alguna pintura propia, recibió del arzobispo una Venus posiblemente de Carracci que fue borrada del cuello hacia abajo “dejando solo la cabeza porque el desnudo le parecía indecente” (10). Ni los sucesos de los comuneros que alcanzó a conocer ni los posteriores de la lucha emancipadora le interesaron a García en forma alguna como pintor o como hombre.

Pablo Caballero, cartagenero, renunció al trabajo que le ofreció Mutis en la Flora por considerarlo indigno de su arte y de su personalidad de artista; más tarde, ingresa al cuerpo de pardos en su nativa ciudad y luego se dedica a pintar obras religiosas y algunos retratos.

De los pintores contratados en Quito y en el sur de la Nueva Granada por Mutis, solo se sabe que Francisco Escobar Villaroel “sufrió un año de prisión por sus ideas patriotas en 1816 y murió poco después en Bogotá” (11), y Mariano Hinojosa, quien también vivió en Bogotá, y prestó servicios en las huestes emancipadoras.

Joaquín Santibáñez, caleño, probablemente nacido en 1789, “sirvió a la República en la guerra magna, al menos después de Boyacá. Murió de unos setenta y cinco años” (12). Santibáñez.

(9) Nieto Arteta, 1949, pág. 46.

(10) Cit. de Giraldo Jaramillo, 1948, pág. 86.

(11) Giraldo Jaramillo, 1948, pág. 98.

(12) Arboleda, 1962, pág. 409.

también conocido con el nombre de Jaime, acaso por confusión con su progenitor Jaime Antonio Martínez de Santibáñez, quien fue procurador general de Cartago, fue autor, según noticia de don Gustavo Arboleda, entre otras de las siguientes obras: El lienzo, pintado para la capilla del cementerio de Buga, que representa “con tal naturalidad el Calvario, que las golondrinas pretenden posarse en los árboles” (13); un bosquejo del monte de San Bernardo, una alegoría de la América libre, un retrato de Cristóbal Colón, uno de “Bolívar, hecho en 1821, directamente del original, y otro del franciscano José Ignacio Ortiz”. Como lo recuerdo en otra parte, Santibáñez trabajaba en Cali en 1849 “porque de él se conservan algunas obras en esa ciudad como el retrato de José Vásquez Córdoba, pintado en 1849, que pertenece a la colección de don Luis Vásquez Valencia” (14).

El simpático personaje Justo Pastor Lozada, pintor que alcanzó a servir en la Expedición Botánica y luego sobresalió como litógrafo y dibujante, figura como el primer artista francamente comprometido en actividades políticas en los primeros decenios de la República. Actor, músico, maestro de matemáticas y de filosofía y comerciante de confituras, lanza su candidatura a la Presidencia de la nación y muere en la más absoluta pobreza. De su actividad artística quedan un retrato de Sámano pintado en 1885, otro de Santander y una imagen de San Cristóbal. En 1854 fue retenido y llevado a pie hasta Facatativá, siendo anciano, acusado de distribuir estampas “constitucionales”. Este es el primer caso de un pintor que pone al servicio de sus convicciones políticas el arte que practica.

En 1834 se registra la primera caricatura política firmada por José María Núñez, cartagenero. Es un grabado, basado en el dibujo de Núñez y destinado a combatir al general Santander. Ya, entonces, por esas fechas, las contiendas políticas, las luchas fratricidas, las emulaciones entre los caudillos surgidos de la In-

[13] Arboleda, 1962, pág. 409.

[14] Barney, 1967, pág. 105.

dependencia, principiaban a servirse de las artes gráficas. Con anterioridad el grabado solo fue utilizado para asuntos religiosos y, en un caso, para ilustrar cuestiones científicas como lo recuerda Giraldo Jaramillo (15). La caricatura entra por primera vez en la historia del arte en Colombia a servir de arma política junto con el pasquín y el periodiquillo de provincia, impresos ambos de larga y activísima vida en la historia nacional.

V

El arte de la pintura y del dibujo, a partir de las últimas décadas del siglo XVIII hasta el primer tercio de la siguiente centuria, como fuente primaria de la independencia, demuestra, en resumen, que no hubo ni pudo haber renovación estética motivada por la Emancipación. Es falsa, entonces, o infundada la pretendida "emancipación pictórica". Hubo sí variaciones adjetivas de índole formal y técnica de acuerdo con las eventuales exigencias del oficio y, en el caso de los pintores mutisianos, se introdujo por primera vez una nueva experiencia laboral fijando vínculos salariales permanentes, pero sin posteriores consecuencias prácticas.

Más tarde cuando la república principia a consolidarse, se pone en uso la miniatura, sin que se modifiquen las normas estéticas ni haya conceptos, por lo tanto, innovadores del arte. Es el trabajo de nuevas técnicas, de expresiones formales que responden a las exigencias narcisistas de las burguesías dominantes. Después adviene el cuadro de caballete, el retrato doctoral, indicativo de la posición definitivamente dirigente y clasista de aquellas

(15) Giraldo Jaramillo, 1959, pág. 114 s. Es un grabado de 1802, destinado a ilustrar "un curioso e interesante folleto", hoy rara joya bibliográfica, «Origen y descubrimiento de la Vaccina» publicado en Bogotá en el año citado". (Ob. cit. pág. 114). Este grabado, según el mismo autor, "tiene el mérito de ser el primer grabado de tema no religioso hecho entre nosotros"; y luego agrega que "en el mismo folleto publicaron otros dos grabados alusivos a la vacuna, uno de los cuales representa una vaca, curioso y merecido homenaje al animal que hizo posible la preparación del virus". (Ob. cit. pág. 115).

burguesías y del imperio académico, imitativo y presuntuoso. Pero este es problema relacionado con otra época diferente a la del período emancipador.

Los artistas, durante el período que he glosado en este artículo, permanecieron pues inactivos ante los sucesos emancipadores. Y, ciertamente, en esta postura negativa como profesionales del arte se diferencian de los hombres de letras, abogados, profesores, etc., y de los comerciantes neogranadinos quienes idearon toda suerte de pasquines y hojas de propaganda, publicaron libelos y folletos y elevaron memoriales en contra de España o a favor de la metrópoli, según el partido que hubiesen tomado o la volubilidad, por cierto muy frecuente, de las inclinaciones políticas. El periodismo proliferó en aquella época y es vastísima la literatura política que entonces se produjo. Pero ese periodismo y esta literatura no utilizaron ni pidieron la asesoría o la colaboración gráfica o ilustrativa que hubiera podido emanar del oficio artístico. Quizás las diferentes fuentes de ingresos económicos, expliquen la circunstancia anotada. Los artistas devengaban exclusivamente del trabajo contratado con iglesias y conventos y estaban sujetos al cliente poderoso, al burócrata y al gobernante que buscaba en él no al creador propiamente dicho, sino al artesano hábil que reprodujera lisonjeramente el rostro satisfecho de los hombres. Los letrados en cambio, corrieron menos riesgos económicos cuando se comprometieron en la lucha política; o, mejor aún, al comprometerse en ella, defendían precisamente la posición social y económica de que disfrutaban y que, dadas las vicisitudes de la época, corrían el peligro de perder.

En resumen, las artes plásticas no pudieron ser instrumento de lucha política porque el concepto que de ellas tenían los contemporáneos de la Independencia, era casi igual a la que poseían de las artesanías: así como otro artesano, cualquiera que él fuese, en ningún momento pudo pensar en poner sus instrumentos de trabajo al servicio de la contienda emancipadora, tampoco al pintor y al dibujante se les podía exigir comportamiento diferente. Zapateros, ebanistas, sastres, plateros, orfebres, herreros ocupaban

prácticamente la misma posición social que los pintores y dibujantes. Todos a una trabajando con las manos, quedaban reducidos al mismo "status". Solo como ciudadanos, como hombres, olvidado ya el oficio, pudieron ingresar en los ejércitos e intervenir en la contienda política.

La emancipación fue obra inicial de letrados y empresa de juventudes insatisfechas. Los artistas intervinieron en ella como hombres, pero permanecieron ajenos a la política como pintores. Y como artistas, si dieron testimonio alguno, este se refiere a la continuidad natural del acervo cultural que venía rigiendo desde la Colonia. Y al lento, contradictorio y muchas veces cruento avance hacia el pensamiento republicano que entraría en plena vigencia desde mediados del siglo XIX, cuando ciertamente este siglo se inaugura en Colombia.

BIBLIOGRAFIA

- Luis Alberto Acuña. Diccionario Bibliográfico de artistas que trabajaron en el Nuevo Reino de Granada. Ediciones del Instituto Colombiano de Cultura Hispánica. Bogotá. MCMLXIV.
- Gustavo Arboleda. Diccionario Biográfico y Genealógico del antiguo Departamento del Cauca. Biblioteca Horizontes. Bogotá. MCMLXII.
- Eugenio Barney Cabrera. Reseña del Arte en Colombia durante el Siglo XIX. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia. Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, Nro. 3 (Separata). Imprenta Nacional, 1967.
- Banco Cafetero. Gloria, Arte y Humor en José María Espinosa, el abanderado de Nariño. Selección, comentarios y notas de los Servicios Editoriales de Italgaf Ltda. Bogotá. 1968.