

La tradición colonial y la pintura del siglo XIX en Colombia*

Jaime Humberto Borja Gómez**

Recepción: 20 de agosto • Aprobación: 27 de septiembre

Resumen

El presente artículo pretende mostrar, desde la práctica de la pintura, cómo la primera mitad del siglo XIX se comporta como una articulación entre la cultura colonial del siglo XVIII y el tránsito hacia las nuevas propuestas academicistas y costumbristas que se pusieron de moda a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Y cómo, sin embargo, buena parte del mismo continuó anclado en la tradición colonial, tanto en los contenidos como en las formas.

Palabras clave: Mentalidades, práctica de la pintura, cultura colonial, costumbrismo, Colonia, misticismo, Independencia

* El presente artículo es el resultado de las investigaciones del autor en torno al tema de la pintura en la Colonia. Una primera versión de este texto se leyó en el I Congreso Internacional de Historia, llevado a cabo por la Universidad Santo Tomás en la sede de Bogotá.

** Profesor Asociado al Departamento de Historia de la Universidad de los Andes. Bogotá. Correo electrónico: jborja@uniandes.edu.co

The Colonial Tradition and Painting in the XIX Century in Colombia

Abstract

This article wants to show, from the practice of painting, how the first half of the XIXth century behaves as a juncture between Colonial culture of the XVIIIth century and the movement towards new academic and custom proposals that became a trend from the second half of XIXth century on. This paper shows how nevertheless most of the XIXth century remained in the colonial tradition both in content and shape.

Keywords: Mentalities, practice of painting, colonial culture, costumbrism, colony, mysticism, Independence.

La tradition coloniale et la peinture du XIX^e siècle en Colombie

Resume

Le présent article prétend montrer, depuis la pratique de la peinture, que la première moitié du XIX^e siècle se comporte comme une articulation entre la culture coloniale du XVIII^e siècle et le passage vers les nouvelles propositions académicistes et costuméristes qui sont devenues à la mode à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Et comme, toutefois, une bonne partie du XIX^e siècle a continué à être ancrée dans la tradition coloniale, tant dans les contenus que dans les formes.

Mots-clés: Mentalités, pratique de la peinture, culture coloniale, costumérisme, colonie, mysticisme, Indépendance

Con relativa frecuencia suele afirmarse que las transformaciones políticas y económicas ocasionadas por las revoluciones afectan igualmente la mentalidad y las prácticas culturales. Sin embargo, estas dos perspectivas se inscriben en la tradición de una sociedad y, por lo tanto, se mantienen como estructuras de larga duración. En este sentido, los cambios políticos y económicos pueden afectar o alterar esa mentalidad o prácticas, pero no con la misma velocidad de los cambios sociales. Un ejemplo se encuentra en la práctica de la pintura en la coyuntura de la Independencia en la Nueva Granada. Los años de 1810 a 1819 se ubican como articulación evidente de dos grandes momentos: el final de la colonia y el comienzo de la vida republicana. Los escasos estudios sobre la pintura y la cultura visual de este periodo han elaborado escuetas interpretaciones, unas más radicales que otras. Críticos como Gabriel Giraldo Jaramillo afirman 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” (Giraldo Jaramillo, 1980: 158). La argumentación de Giraldo se orienta a presentar una ausencia de cualquier tipo de vínculo entre los dos períodos, principalmente porque acusan un “espíritu” diferente. En esta llamada “emancipación pictórica”, aunque hay cambios temáticos y de estilo, el problema es más complejo, pues la pintura colonial como práctica de larga duración atravesó la coyuntura de la Independencia.

En este sentido, buena parte de las narraciones visuales de la primera mitad del siglo XIX tomaron dos caminos: por un lado, continuaron representando los temas más significativos de las devociones públicas coloniales, entre los que sobresalieron las imágenes de santos de gran fervor colonial, algunos de ellos acusando importantes cambios, como los temas asociados con el sagrado corazón, y prácticas que representaban al cuerpo social colonial, como las devociones al purgatorio. Así mismo, la tradición colonial se filtró en ciertas devociones privadas, como las pinturas de las monjas coronadas. El segundo camino donde se prolongó la tradición colonial fue en el proceso de secularización de conocidos temas coloniales, de los que se explorarán algunos casos, como la transformación del retrato eclesiástico: utilizando los mismos patrones coloniales, se ejecutaron los retratos de los próceres e incluso algunas veces se emplearon

los modelos visuales de los santos para aludir a situaciones de tránsito de los personajes independentistas, como su enfrentamiento con la muerte. Otro tanto sucedió con las reliquias: los mártires de la patria reemplazaban a los mártires de la Iglesia primitiva.

Estos sistemas de disposiciones dejan entrever la manera como la larga tradición cristiana colonial, resultado de una sociedad donde el espacio de lo sagrado era tan sólido, no se transformó inmediatamente con los procesos sociales y políticos que acaecieron tras la Independencia. Las formas coloniales adoptaron nuevos ropajes a través de la secularización de las costumbres, los hábitos y las ideologías.

1. La pintura colonial en la segunda mitad del siglo XVIII

El desarrollo de la pintura en la cultura colonial neogranadina fue tardío con respecto a otros territorios indianos. En las primeras décadas del siglo XVII, con la consolidación de la evangelización y el asentamiento de las comunidades religiosas, aparecieron los primeros talleres de pintura. Durante esta primera colonia, los temas visuales fueron esencialmente devocionales, pues trataban de responder a una sociedad fundamentalmente sacralizadora¹. De esta manera, una de las características de la pintura colonial en la Nueva Granada fue su larga tradición en los siglos XVII y XVIII. Durante este periodo hubo pocos cambios tanto temáticos como en la forma de narrar las escenas, en buena parte debido a la relativamente escasa producción visual, a los pocos talleres y a la estabilidad de las devociones propiciadas por las órdenes religiosas instaladas en el Nuevo Reino. La mayor parte de la pintura, cerca de un 40%, se ejecutó sobre unos cuantos santos, lo que permaneció prácticamente inalterable hasta el siglo XIX. Se destacó igualmente la pintura de temas asociados con la devoción mariana y los cristológicos, lo que sumaba otro 30%. En el conjunto de la pintura colonial se deben resaltar dos aspectos caracterís-

¹ La mayor parte de la pintura se produjo en unos cuantos talleres hasta hoy conocidos, los cuales producían por demanda para las comunidades y cuerpos sociales asociadas a ellas, como las cofradías. Esta producción estaba fuertemente vinculada con los procesos de evangelización, por lo que el 92% de la pintura era religiosa. Jaime Borja Gómez (2003: 176-179).

ticos: en primer lugar, la preponderancia de los discursos sobre la familia, lo que se revela en la fuerza inusitada de la representación de la Sagrada Familia, los desposorios y las imágenes relacionadas con José, la Virgen y Jesús niño. En segundo lugar, la escasa pintura de escenas del Antiguo Testamento y temas dogmáticos como las postimerías y, especialmente, la ausencia de pintura no religiosa. Esta última, la pintura secular, no ocupó más del 9% del total, del que casi todas las representaciones correspondían a retratos de eclesiásticos².

Esta situación tuvo cambios significativos a partir de la formación y consolidación del segundo Virreinato en 1740, así como de las conocidas reformas borbónicas. Las nuevas tendencias políticas auspiciadas por los Borbones, así como la instauración de la corte virreinal, generaron cambios en las temáticas pictóricas, por lo que decayó la que hasta entonces era una tradicional producción religiosa colonial. Esta especie de "crisis" en la cultura visual se evidenció en la aparición de nuevas estéticas y propuestas temáticas de carácter secular, las cuales no afectaron la representación de las devociones tradicionales, que continuaron siendo las mismas como pilares de la piedad particular al Nuevo Reino. Esta permanencia de la tradición visual se debía a que los cambios en las prácticas devocionales no corrían necesariamente paralelos a las transformaciones económicas y políticas, aspecto que también se evidencia en la coyuntura independentista.

Sin embargo, y aunque no hubo cambios temáticos devocionales, la instauración del Virreinato y el desarrollo de la Ilustración sí generaron variaciones en el gusto³, lo que se plasmó en la aparición de una tímida secularización de temáticas que se recogieron en la práctica pictórica en las últimas décadas de la Colonia. Las reformas borbónicas y la presencia de una corte virreinal generaron una autopercepción distinta de la cultura colonial, especialmente en lo que se refería a la recepción del gusto como un aspecto que determinaba la distinción social. Bourdieu define este problema así:

2 Los datos acerca de los porcentajes y temáticas representados en la pintura de la primera colonia son resultado de investigaciones previas a esta. Se pueden consultar los resultados y las características de la pintura en la primera colonia en: Jaime Borja Gómez (2003).

3 Un ejemplo de los cambios virreinales en el gusto puede verse en Gómez Hurtado y Gil Tovar (1987).

La disposición estética es una dimensión de una relación distante y segura con el mundo y con los otros, que a su vez supone la seguridad y la distancia objetivas; una manifestación del sistema de disposiciones que producen los condicionamientos sociales asociados con una clase particular de las condiciones de existencia [...] (Bourdieu, 2002: 53).

El nuevo sistema de disposiciones era resultado de los cambios en las actitudes frente a las nuevas realidades culturales, lo que también afectó las formas de representar las devociones particulares.

De esta manera, en la segunda mitad del siglo XVIII se consolidaron unas formas de representación y de cultura visual diferentes a las que habían evolucionado desde la primera colonia. Entre ellas se destaca la individualización del retrato, el carácter decorativo e ilustrado de la práctica pictórica y una estética que trataba de responder a las nuevas exigencias del gusto de la sociedad cortesana que se estaba formando. En este contexto, la coyuntura que generó el proceso de Independencia en la segunda década del siglo XIX y sus efectos en la conformación del Estado nacional no supusieron una ruptura radical con respecto a las propuestas visuales que provenían de la segunda mitad del siglo anterior.



Ilustración 1: Anónimo. *Agustín de Coruña*.
Óleo sobre tela, siglo XVI.



Ilustración 2: Joaquín Gutiérrez. *Virrey Joseph Solís Folch de Cardona*. Óleo sobre tela, siglo XVIII. Museo de Arte Colonial, Bogotá.

La creación del Virreinato trajo consigo una incipiente corte virreinal, que por supuesto afectó el gusto de los sectores de la élite urbana (Gil Tovar, 1988: 1136). Aunque no hubo importantes cambios en la manera de narrar visualmente las imágenes, sí se potenció con más fuerza el desarrollo de algunas temáticas, como la del retrato personal. Ahora comportaba una gestualidad más específica relacionada con el poder, pero estructuralmente seguía los lineamientos narrativos del retrato eclesiástico que había sido tan empleado por las instituciones religiosas desde el siglo XVII. El sujeto representado posaba en tres cuartos, la mano se apoyaba sobre una mesa, donde reposaban los símbolos de sus virtudes o su autoridad. Rectores de colegios y universidades ostentaban sus togas, libros y plumas; los obispos, sus mitras, cruces pectorales, escudos episcopales y báculos. Los cortinajes de fondo y cartelas alusivas a su labor complementaban la representación, como aparece pintado el segundo obispo de Popayán Agustín de Coruña a finales del siglo XVI (ilustración 1).

Esta estructura se empleó en las pinturas de la segunda mitad del siglo XVIII que se ejecutaron de los virreyes, los funcionarios y los ciudadanos prestantes. Las nuevas condiciones del gusto, propias de la sociedad virreinal, dieron lugar a un sistema de disposiciones que marcaba la distinción social basada en aquel. Para el efecto, los sujetos desplegaban sus riquezas materiales y linajes: ahora aparecían con sus mejores galas, sus escudos de armas, bastones de mando y emblemas de las órdenes militares a las que pertenecían. La ilustración 2 presenta al virrey Solís, caracterizado con estos atributos, lo que dejaba entrever las nuevas y tímidas tendencias secularizantes del siglo XVIII: retratos más del gusto individual e involucrados con el poder terrenal, lo que los distanciaba del retrato institucional eclesiástico. En la primera colonia, aquella que llegó hasta 1740, el retrato tenía un valor moral, pues destacaba procesos de santidad y las virtudes del sujeto. El nuevo retrato del siglo XVIII enfatizaba los símbolos del poder económico y político al que recurrían virreyes, nobles y prestantes. Además, a finales de este siglo, en el contexto de la transformación de los espacios domésticos, especialmente la aparición de la sala como lugar de socialización⁴, aparecía el retrato en miniatura,

4 López, María del Pilar (1997). Las salas y su dotación en las casas de Santafé de Bogotá. En *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, No. 24, pp. 12-16.

género que se desarrolló y de hecho caracterizó los espacios de la intimidad hogareña en la primera mitad del siglo XIX.

La ilustración, por su parte, se manifestó en diversas facetas de la cultura, entre las cuales la Expedición Botánica (1783-1817) fue representativa porque recogía las expectativas de la Corona frente a la optimización de la explotación de las colonias a partir del conocimiento de su naturaleza (Nieto, 2000: 9-10). El ambicioso proyecto, encabezado por José Celestino Mutis, buscaba registrar y clasificar flora, fauna y minerales, además de hacer observaciones astronómicas y geográficas. El impacto en la cultura visual se reflejó en la generación de un nuevo tipo de pintura desconocido hasta entonces en el Nuevo Reino: la científica o, más precisamente, la pintura botánica. Mutis creó una escuela de dibujo botánico en donde se formaban a los aprendices en técnicas de dibujo, conocimientos en botánica y preparación de colores, por la que pasaron cerca de 63 pintores (Nieto, 2000: 77-80; Barney Cabrera, 1988: 1181-1191). Muchos de ellos se formaban en talleres familiares de Popayán y Santafé, cuyo trabajo pictórico era fundamentalmente devocional. Los alcances de esta nueva escuela generaron una problemática hasta entonces desconocida en la cultura visual colonial: la tensión entre representación y realidad.

Hasta ese momento, como la mayor parte de la pintura era religiosa, el obrador colonial pintaba siguiendo patrones preestablecidos en grabados o en narraciones hagiográficas o bíblicas, es decir, representaba nociones abstractas como Dios, la santidad, las virtudes, a partir de modelos. La pintura botánica introducía el problema entre representación conceptual y representación naturalista, en la medida en que el sujeto se enfrentaba a un modelo al natural, del cual había que mostrar todas sus partes. Los pintores de la Expedición Botánica tenían que encontrar soluciones didácticas, esquemáticas y estratégicas, y a la vez “pictóricas”, pues tenían que utilizar luces y sombras, modelado, un fondo en blanco con la planta por fuera de su ámbito natural. Esta tensión entre la idealización y el naturalismo se encuentra presente en la pintura de comienzos del siglo XIX.

En esta escuela de pintura botánica se formaron pintores coloniales como García del Campo, Pablo Caballero, los hermanos Cortés y Joaquín Gutiérrez. En tal sentido, la escuela le aportó al siglo XIX la formación de cierta

“profesionalización” del ejercicio pictórico. Es decir, la cultura visual ya no estaría dominada solamente por obradores que ejercían el oficio de pintor desde talleres familiares atendiendo solicitudes devocionales, sino que se formaba el pintor de oficio que satisfaría una demanda distinta para un observador mediado por un gusto diferente. Este fue el caso de Lino José de Azero, conocido retratista y miniaturista que trabajó en Bogotá en la primera mitad del siglo XIX (Barney Cabrera, 1988: 1199), Salvador Rizo (1762-1816) y Francisco Javier Matís (1774-1851), considerado por Humbolt como uno de los mejores pintores de flores (Uribe, 1954: t. I, cap. XXXI), fundador de una de las primeras academias y quien desempeñó el oficio de pintor hasta mediados del siglo XIX (Fajardo, s. f.).



Ilustración 3. Joaquín Gutiérrez. *Virgen de la Peña*. Óleo sobre tela, siglo XVIII.



Ilustración 4. Joaquín Gutiérrez. *Retrato de la marquesa de San Jorge*. Óleo sobre tela, siglo XVIII. Museo de Arte Colonial.

De este modo, la segunda mitad del siglo XVIII consolidaba tres espacios pictóricos: el devocional, que provenía de la primera colonia, el retrato como ejercicio de poder y la pintura botánica. El aspecto común a estos tres legados fue un nuevo sentido del gusto como condición para la distinción social, lo que resultaba de las condiciones culturales propias del siglo XVIII. La formación del Virreinato, con la consecuente corte virreinal, generó unas nuevas formas de estetización de lo cotidiano, que

incluso se manifestaron en la pintura devocional. La Virgen de la Peña (ilustración 3), atribuida al conocido pintor de corte Joaquín Gutiérrez, quien también fue miembro de la Expedición Botánica, refleja las nuevas condiciones: la Sagrada Familia se representa con vestiduras, brocados y bicorno virreinales para realzar su dignidad. Además, los usos de la gestualidad, especialmente en el rostro, denotaban la condición noble del sujeto. Nótese la similitud del rostro de la Virgen y San José con el de la marquesa de San Jorge (ilustración 4) y el virrey Joseph Solís (ilustración 2) (Gil Tovar, 1988: 1139), con lo que se destaca un rasgo particular de la pintura cortesana virreinal: el tipo de patrones –proporciones y rasgos alargados, por ejemplo– para representar la nobleza y los ideales de belleza. Aún persistía la propuesta barroca de que en la Virgen y San José se debían encarnar los ideales de belleza masculina y femenina, debido a su santidad y perfección.

2. Las continuidades en el siglo XIX

Las transformaciones políticas y económicas que sucedieron en el territorio de la Nueva Granada, tras los acontecimientos de 1810 y que desembocaron en el proceso de independencia, no afectaron profundamente la cultura visual que provenía de la Colonia. Sin embargo, historiadores como Efraín Sánchez afirman que:

Pero sin lugar a dudas los renovados principios que comenzaron a imponerse desde el propio año de 1810 y los novedosos horizontes culturales que prometían Inglaterra y Francia, particularmente esta con el ejemplo de su reciente revolución, dieron el golpe de gracia a las corrientes estéticas de la Colonia, que ya languidecían (Sánchez Cabra, 1987: 65).

Es importante matizar esta afirmación, pues, como se ha mencionado, la pintura colonial tuvo cambios especialmente a finales del siglo XVIII, de modo que durante la primera mitad del XIX se conservaron buena parte de las estructuras que había conquistado la cultura visual en esas últimas décadas del siglo anterior. No obstante, el nuevo contexto republicano permeó lentamente estas estructuras, de modo que al mismo ritmo se agotaba la tradición colonial para dar paso a una serie de cambios en la

cultura visual. La pregunta es, entonces, ¿cómo operaron las transformaciones políticas y culturales sobre la tradición visual colonial en la primera mitad del siglo XIX y cuáles fueron sus resultados?

El punto de partida para explicar la tensión entre la preservación de estructuras que provenían de la cultura colonial en una sociedad que comenzaba a transformarse social y políticamente se encuentra en los nuevos intereses culturales. El avance de las ideas ilustradas, como las nuevas ideologías que acompañaban el proceso de conformar un nuevo cuerpo social a partir del concepto de nación-ciudadano que sustituía al reino-súbdito, generó la necesidad de un nuevo entramado simbólico para representar a la naciente república. Una de las características de esta nueva sociedad era el lento ascenso de la secularización, por lo que en muchos campos de la novedosa cultura republicana se trató de hacer un corte con la tradición colonial y lo que ella representaba: la civilización cristiana española. Sin embargo, el corte no podía ser radical en campos como la cultura visual, porque se carecía de una simbología desacralizada, secular y laica. Además, la coyuntura independentista y la formación de la nación no implicaban necesariamente que las creencias arraigadas en el orden social rompieran abruptamente con su pasado. La iconografía cristiana era un lenguaje común, de modo que se conservó su estructura variando atributos y sentidos. En otras palabras, se resignificaron los nuevos símbolos patrios a partir de la cultura visual que le antecedía, sobre la cual se comenzaron a operar tímidos cambios. El objetivo a mediano plazo era definir una identidad nacional.

El tipo de imágenes que se construyeron a partir de 1810 se pueden reunir en dos grupos: formas rituales, del tipo utilizado en las celebraciones públicas coloniales, y formas religiosas de la imagen cristiana. Por un lado, las imágenes rituales que solían emplearse en aquellas celebraciones, como las alegorías, emblemas y el arte efímero en su conjunto que se ponía de manifiesto en juras y celebraciones reales. Esta compleja simbología se utilizó en las festividades patrias, aunque acusando un lento proceso de reinterpretación simbólica (Rey Márquez, 2010: 6-9). Por otro lado, se continuaron empleando las formas religiosas de la imagen cristiana, principalmente su iconografía y el uso de estas tradiciones para la comunicación

de las nuevas posturas ideológicas con las que se comenzaba a construir la experiencia de nación. Algunos santos se erigieron como protectores del proceso independentista, e imágenes religiosas fueron condecoradas como “generalísimos” de los ejércitos regionales (Rey Márquez, 2010: 10-15); pero también tal iconografía y estructura visual se desacralizó para adaptarse a la nueva simbología nacional.

Si bien es cierto que durante la primera mitad del siglo XIX disminuyó sensiblemente la producción de pintura religiosa, también es cierto que este era un fenómeno que ya se evidenciaba a lo largo del XVIII⁵. Pese a que tomaba impulso la pintura de temas seculares, persistió el uso de estructuras simbólicas coloniales, de lo cual la emblemática es un ejemplo. Una de las primeras alegorías a la república, “Bolívar, libertador y padre de la patria” de Pedro José Figueroa, quien la ejecutó en 1819, muestra a este héroe de la Independencia abrazando a una indígena que representa a América. La iconografía estaba tomada de Cesare Ripa, uno de los tratados barrocos de iconología más sobresalientes desde el siglo XVII (Rey Márquez, 2010: 20). Usar un lenguaje alegórico común a la sociedad de su época, símbolos recontextualizados de la cristiandad colonial, ofrecía la ventaja de establecer símbolos que construyeran la nación. Con esta finalidad, lentamente aparecieron nuevos temas, como la representación de las escenas de los conflictos independentistas, especialmente las batallas, de los cuales sobresale la serie de José María Espinoza; pero se ejecutaron hasta cuarenta años después de los acontecimientos (Barney Cabrera, 1980: 73-79; Chicangana Bayona, 2010: 56-69). Estos ejemplos revelan que aunque el periodo generó un tímido cambio temático, no alcanzó a opacar en su conjunto las “herencias” coloniales.

Pero no solo avanzaban los temas; también los estilos y las técnicas de composición comenzaban a recibir influencias europeas, lo cual se debe poner en contexto de la región. La interpretación que hacen los críticos de este periodo suele identificarlo como confuso. Afirma Barney Cabrera que

5 Para Londoño (2005: 62), la crisis se produce por el empobrecimiento de las comunidades religiosas, el anticlericalismo estatal y el surgimiento de nuevos sentimientos como el patriotismo, la libertad y la glorificación del héroe.

La primera mitad del siglo XIX es, pues, de confusas y contradictorias expresiones en relación con el proceso del gusto y con la actividad artística. La naturaleza del arte puede estar compuesta de mezclas y vicisitudes, de ofuscante contradicción, confundiéndose en malas imitaciones neoclásicas de tardío trasplante, caricaturizadas por lo tanto, débiles y equívocas, sin que de todo ello esté ausente el golpe de ola romántica que tercamente horada las rocas de la burguesía criolla (Barney Cabrera, 1984: 584).

En sentido estricto, aún no se formaba una burguesía, pero sí progresaba la transformación del gusto; de fondo, en esta “confusión” se arraigaba un estilo regional propio que recogía la tradición de donde provenía (Giraldo Jaramillo, 1980: 161-162). La conservación de la tradición colonial en la pintura de la primera mitad del siglo XIX se puede observar en dos espacios narrativos que recibieron la estructura colonial. El primero de ellos es la preservación y desarrollo de las devociones coloniales con diferencias sutiles a nivel visual y, en segundo lugar, la continuación secularizada de las estructuras narrativas que provenían de la cristiandad colonial.

a. La preservación y el desarrollo de las devociones

Como efecto del contexto posttridentino del siglo XVI que incentivó el culto a los santos, sumado a los complejos procesos de evangelización, la cultura colonial neogranadina había generado unos cultos devocionales específicos. Entre la gran cantidad de santos, sobre unos pocos recayó el culto colonial, especialmente sobre aquellos que proporcionaban algún tipo de sustitución a una necesidad cultural⁶. Por ejemplo, frente a la frecuencia de las pestes, San Roque (ilustración 5) se convirtió en un popular santo pestífero, aquel que protegía de las pestes. La típica representación neogranadina lo mostraba con vestiduras de peregrino a Santiago de Compostela, exhibía la herida en la pierna izquierda que aludía al contagio de peste, y lo acompañaba un perro que le llevó alimento. Esta misma iconografía se usó en la primera mitad del siglo XIX, incluso con pocas variaciones en su composición, pese a que las posibilidades de representación eran muchas. La ilustración 6 muestra un ejemplo anónimo, sobre el cual sólo variaba el uso del color y el paisaje. Y como sucede en este ejemplo, la represen-

6 Sobre la pintura y el culto de santos coloniales, véase Jaime Borja Gómez (2001: cap. 3).

tación de santos de gran devoción colonial, como San Juan Bautista, Juan Nepomuceno, San Agustín o Francisco de Asís, se desarrolló siguiendo el modelo colonial, variando según la moda, el color o el paisaje.



Ilustración 5. Vargas de Figueroa. *San Roque*. Óleo sobre tela, siglo XVII. Museo de santa Clara.



Ilustración 6. Anónimo. *San Roque*. Óleo sobre tela, siglo XIX.

Existen varias razones que explican estas permanencias visuales. En primer lugar, las devociones populares no se vieron afectadas directamente por los procesos políticos. Pero también las guerras de independencia habían dejado en crisis económica al territorio, y si desde el siglo anterior menguó la demanda de obra religiosa, como ya se ha mencionado, para este momento era mucho menor debido a la crisis de las instituciones eclesiásticas. Esta se debía a que las políticas gubernamentales de la primera mitad del siglo trataron de disminuir el poder de la Iglesia; para el efecto se cerraron conventos y algunas órdenes fueron expulsadas. Además, otros factores como la manumisión de bienes de manos muertas, la guerra de los conventos y un conjunto de reformas, algunas de ellas liberales, restaron poder económico a las órdenes religiosas y a los cuerpos sociales que dependían de ellas, como las cofradías. Esta circunstancia afectó la producción visual religiosa, en la medida que desde la Colonia las comunidades religiosas y las cofradías eran las principales demandantes

de obra pictórica⁷. Pese a la coyuntura de la Independencia, las devociones coloniales se prolongaban y esto es lo que reflejaba la pintura.

Otro ejemplo que permite ilustrar la manera como se prolongó la tradición colonial fueron los purgatorios, los cuales tuvieron pocas variaciones tanto en la iconografía como en la estructura narrativa. Si bien es cierto que en el Nuevo Reino de Granada existió una escasa producción de pinturas sobre este tema, tenían una compleja elaboración teológica que pretendía mostrarlos como una representación del cuerpo social. Los purgatorios estaban relacionados con el Corpus Christi, es decir, con la comprensión de la sociedad como un cuerpo en donde cada miembro tenía una función particular. Las imágenes de los purgatorios representaban las tres iglesias: la militante, los que viven en este mundo; la purgante, los salvados que aun no estaban frente a Dios, y la triunfante, quienes disfrutan de la vida eterna (Pastor, 2004: 268). Esta última (los santos) intercedía por la purgante (los condenados) para beneficio de la militante, el devoto observador de las imágenes (Borja Gómez, 2009: 90-91).



Ilustración 7. Sepúlveda. *Purgatorio*. Óleo sobre tela, siglo XVIII. Museo de Arte Religioso. Popayán.



Ilustración 8. Anónimo. *Purgatorio*. Óleo sobre tela, siglo XIX. El Retiro – Antioquia.

⁷ Para Eugenio Barney Cabrera (1984: 580), otros factores económicos también afectaron la producción visual; entre ellos, el cierre de las importaciones impidió el acceso de materiales, por lo que el gusto tendió a satisfacerse en "artes menores".

Una de las características de estos purgatorios neogranadinos coloniales fue su relación con la mística del corazón, uno de los temas devocionales de mayor proliferación colonial. Los escritos místicos de las monjas, la literatura edificante, los sermones y la poesía trataron la espiritualidad centrada en la contemplación del corazón, así como los elementos que se le derivaban y su relación con la sangre. La ilustración 7 muestra un típico purgatorio colonial en el cual el niño Jesús ofrece su sangre para lavar los pecados de los purgantes, acompañado de la Trinidad y los santos intercesores. Los purgatorios del siglo XIX tampoco hicieron variaciones sobre el modelo colonial e incluso persistieron en no representar el castigo corporal que sufrían los condenados, tema que fue tan común en los purgatorios pintados en otros lugares de América. La ilustración 8 procede de Antioquia y muestra a Cristo tocando la herida de su pecho de donde brota sangre. En el centro aparece san Miguel Arcángel, que también fue muy representativo en los purgatorios coloniales. Nótese igualmente que los gestos de los condenados tienen pocas variaciones entre sí.



Ilustración 9. Anónimo. *Santa Gertrudis*. Óleo sobre tela, siglo XVIII. Museo de Santa Clara. Bogotá.



Ilustración 10. Anónimo. *Sagrado Corazón*. Óleo sobre tela, siglo XIX. Banco de la República.

Sin embargo, el tema de la mística del corazón, tan importante para la cultura colonial, tuvo una evolución particular en el siglo XIX: el tardío culto

al Sagrado Corazón. En el Antiguo Testamento el corazón representaba el amor carnal o místico, y en la Edad Media algunos místicos incluyeron el corazón de Jesús como objeto de adoración. Su origen se encuentra en el culto a las cinco llagas, en el cual la herida del costado tuvo gran importancia⁸, de modo que se trasladó la herida a la izquierda para acercarla al corazón. Este tema se popularizó en la cultura colonial encarnado en santas medievales, como santa Gertrudis, que según la tradición tenía visiones en las que intercambiaban corazones con Jesús (ilustración 9)⁹. La devoción se consagró oficialmente en 1685, pero sólo se desarrolló hasta el siglo XIX, cuando la imagen adquirió la iconografía del corazón en llamas aplicado exteriormente sobre su pecho (ilustración 10). El Cristo mira al devoto para mostrarle su corazón en el pecho, que está espinado en el centro y coronado por una cruz. El tema tuvo su colofón final en la Colombia republicana, cuando el país fue consagrado a esta devoción a comienzos del siglo XX, después de la guerra de los Mil Días.

Un último problema que ilustra la manera como se prolongó la tradición iconográfica religiosa colonial en el siglo XIX es un tema de devoción privada: las monjas coronadas. Uno de los aspectos importantes en la cultura colonial fue la presencia y la función que tenían las monjas dentro de los espacios urbanos. En una sociedad sacralizada como la colonial, ellas eran aquella parte del cuerpo social que tenían la misión de sufrir para la salvación de los demás, es decir, servían como catalizador social. El convento ofrecía elementos que no tenían las mujeres de esta sociedad: acceso a un nivel de conocimientos y cierta protección en los términos de la vida colonial. La vida conventual era un espacio que debía estar signado por el sacrificio, la mortificación y la contemplación. Era tan importante este espacio y esta actividad, que muchas de estas mujeres fueron personajes públicos, aunque nunca hubiesen abandonado la clausura de sus conventos. Las experiencias místicas las convertía en personajes conocidos, pero más famosas eran aquellas que morían en “olor de santidad”, es decir, con fama de santas. Y estas son las que muchas veces se pintaron.

8 Según la tradición del Nuevo Testamento, cuando Jesús se encontraba crucificado, un soldado atravesó su pecho con una lanza en el costado de donde brotó sangre y agua (Juan 19: 33-34).

9 Acerca de la simbolización del corazón en el siglo XVII y la transformación simbólica en el mundo católico: Leonor Correa (1998: 114-117).



Ilustración 11. Victorino García. *Retrato de María Rosa del Sacramento*. Óleo sobre tela, 1783. Banco de la República.



Ilustración 12. Anónimo. *Rosalía de las Mercedes*. Óleo sobre tela, 1859.

La práctica de pintar monjas coronadas muy posiblemente se impuso en la segunda mitad del siglo XVIII y se prolongó hasta bien avanzado el XIX, como se observa en las ilustraciones 11 y 12. Las dos imágenes siguen el mismo esquema: yacen acostadas, de medio cuerpo y vestidas con el hábito de su orden. Algunas reposan su cabeza sobre un ladrillo, símbolo de penitencia extrema, otras sobre un almohadón. Sólo tienen tres elementos que las distinguen: el medallón al pecho que indica a quien se consagró el día de su profesión; el rostro, como epifanía del alma, manifestaba las virtudes de la persona, y el tipo de flores que la adornaban, las cuales revelaban la virtud específica por la cual se distinguió en vida: la rosa roja, pasión y mortificación; el lirio, castidad; el clavel es el amor; la azucena representa la pureza, especialmente en la imitación de la devoción a la Virgen; la amapola blanca, la santa ignorancia y la roja a Cristo; el jazmín, asociada a la Virgen, la elegancia, la gracia y la amabilidad; la violeta, la humildad.

En estas sociedades femeninas conventuales, la muerte era una experiencia de realización del anhelo al que habían entrado al convento, pues

significaba participar de una vida eterna con Cristo, aquel con quien habían contraído “nupcias” espirituales, después de un periodo de haber sido novias –novicias–. Y no era la única vez que se coronaban; se hacía también en el momento en que la monja profesaba, lo que significaba un abandono del mundo. Pintarlas en el tránsito a esa nueva vida no era pintar monjas muertas, sino monjas que habían “coronado” el momento culmen de su vida, y eso representa la corona de virtudes.

b. Las continuidades narrativas de los símbolos

La influencia de la Ilustración y el avance de la secularización de la cultura tomaron mayor arraigo en el siglo XIX debido a las expectativas que generó la conformación de la nación tras el proceso de independencia de España. Uno de los aspectos centrales de dicho proceso fue la formación de la identidad nacional. Para el efecto se llevó a cabo un complejo proceso de buscar imágenes y elementos simbólicos, que reinterpretados justificaban el nacimiento de la nación. Este nacimiento se encarnó en la figura del héroe: aquel sujeto que representaba el sacrificio por la patria y sus ideales. Su construcción se ejecutó en los primeros años posteriores a la declaración de independencia de 1810 (Chicangana Bayona, 2010: 38-39). La cultura visual colonial aportó la estructura narrativa para que fuera posible la fabricación de sus nuevos héroes, apelativo que de hecho ya era empleado en la cultura colonial para designar a aquellas personas que se caracterizaban por sus excelsas virtudes cristianas, como los santos y sujetos ejemplares, quienes morían en fama de santidad. Se puede ilustrar esta afirmación a partir de tres elementos centrales en la conformación de la cultura visual del héroe del siglo XIX: el paso del mártir de la Iglesia al mártir de la patria; el tránsito de los padres de la Iglesia a los padres de la patria, y el lugar que ocupa el culto a las reliquias de los santos al culto de las reliquias de los fundadores de la nación.



Ilustración 13. Vargas de Figueroa. *Martirio de Santa Bárbara*. Óleo sobre tela, siglo XVII.



Ilustración 14. Anónimo. *Policarpa Salavarría*. Óleo sobre tela, siglo XIX.

El culto a los santos fue sin duda la mayor devoción colonial. Entre estos, los mártires ocuparon el primer lugar en la representación visual. Santa Bárbara, Catalina de Alejandría y Úrsula, principalmente, encarnaban el espíritu de obediencia y sacrificio que debía caracterizar al cristiano. Además, estas figuras simbolizaban los valores de la Iglesia primitiva, una época fundacional que se convertía en un tiempo para ser imitado: la edad de oro de la cristiandad. La pintura de los mártires, como otros tantos temas, tenían múltiples posibilidades de representación: desde la santa con el atributo hasta algún acontecimiento de sus vidas, como los milagros, el sometimiento a un juicio o el suplicio. Sin embargo, el tema más explotado en la cultura visual fue el momento del sacrificio. La ilustración 13 es un claro ejemplo de la actitud colonial: la santa aparece en el momento en que va a ser decapitada. La imagen comporta tres elementos: la mártir en actitud de entrega, de aceptación del destino que le espera; el verdugo, sin el cual no hay redención, y se constituye en el instrumento necesario para recibir el martirio; y la presencia de Dios, simbolizada en los ángeles que le ofrecen la corona de laurel y la palma del martirio.

Este mismo esquema fue usado para la representación de aquellas personas que murieron en los acontecimientos iniciales de la formación de la república, en aquella edad de oro donde todo iniciaba. La reconquista española de Pablo Morillo en 1815 supuso un “régimen del terror” en el cual los patriotas fueron pasados al cadalso. El desdoblamiento tipológico es claro: héroes populares ensalzados por sus virtudes de amor a la patria y la aceptación de la muerte por la misma, como en antaño otros demostraron amor al cristianismo y murieron por él. En el proceso de secularización estos héroes recibieron el nombre de mártires de la patria. Un catecismo de 1823 ilustra el lugar que ocupaba el mártir de la patria en la imaginación popular:

P. ¿Qué es ser patriota?

R. Es morir con honor y gloria combatiendo contra los enemigos de la patria, y dejar buen nombre y ejemplo digno de imitar. Ejemplo: Ricaurte en San Mateo, Girardot, Cabal, Vanegas, y otros tantos.

P. ¿Qué es ser patriota?

R. Es hacerse superior a su sexo, mirar con serenidad la muerte, y aplicar aunque sean débiles esfuerzos a la salvación de la patria. Ejemplo: la Pola (Chicangana Bayona, 2010: 38).

Este último caso es bien conocido. Sobre Policarpa Salavarrieta, distinguida como la Pola, se generó toda una iconografía a lo largo del siglo XIX (Museo Nacional de Colombia, 1996). La representación iconográfica, de la cual la ilustración 14 es un buen ejemplo, obtuvo los mismos tres elementos de la representación del mártir de la Iglesia primitiva: actitud resignada frente al destino, la presencia de su verdugo y la sacralización de la escena, en este caso con un Cristo crucificado que realza el carácter del sacrificio. Como lo menciona el catecismo, la identificación del mártir de la época fundacional como un “ejemplo digno de imitar” estaba en concordancia con el mártir del mundo cristiano. Estos eran los mejores ejemplos de la imitación de Cristo, pues sufrían en su cuerpo los dolores de la pasión del Señor, pero ahora por la patria. Este era un efecto del proceso de secularización.

Un proceso similar, pero del pensamiento religioso, ocurrió con lo que significaba el padre de la Iglesia para la cristiandad colonial. En su conjunto, este tipo de santo no tuvo el volumen de producción de imágenes que obtuvieron otros santos de gran devoción popular. Sin embargo, su presencia era muy importante para la Iglesia como institución, porque, como su nombre lo indica, sobre él reposa la autoridad intelectual de la Iglesia en sus orígenes. Los padres de la Iglesia estaban muy asociados al mismo sentido que tenían los mártires: representaban la fuerza de la Iglesia de los primeros tiempos, pues eran los fundadores intelectuales de la institución y defensores apolégeticos frente a los ataques de las autoridades paganas. Entre las figuras más sobresalientes en la cultura colonial se encuentran los llamados padres latinos, los cuales aparecían no solamente en la pintura sino también en la mayor parte de los textos jurídicos y teológicos, así como también en las poéticas y los sermonarios. Entre ellos son representativos San Agustín, San Ambrosio, San Jerónimo y San Gregorio.

Este mismo lugar simbólico, los fundadores como emanadores de autoridad, lo cubrieron aquellos sujetos que participaron en la gesta emancipadora como líderes del proceso. Por sus características como auspiciadores de la nación fundacional, se les llamó “padres de la patria” a Bolívar y Santander, y la manera como fueron representados se tomó de la misma estructura visual colonial. En la Nueva Granada, san Agustín fue uno de los padres de la Iglesia más representados, quien aparece por lo general en tres cuartos o de cuerpo entero con sus vestiduras episcopales, sosteniendo los símbolos de su autoridad, principalmente el libro. Una gestualidad similar se denota en las representaciones de los padres de la Patria, quienes son presentados de manera austera con los atributos de la nueva iconografía independentista: el héroe ostenta uniforme militar y los símbolos de su autoridad secular: espadas, charreteras, condecoraciones, medallas (Chicangana Bayona, 2010: 40-43).

En estrecha relación con esta forma de mostrar al padre de la Patria, existe otro elemento central a la cultura colonial que también se secularizó, en aras de representar y, en este caso, hacer presente al héroe ausente: la reliquia. El culto a las reliquias se remonta a la cristiandad primitiva, la

cual veneró el cuerpo del santo después de su muerte, costumbre que se impuso para los siguientes siglos¹⁰. La importancia de tal veneración radicaba en que el cuerpo de un santo virtuoso era el receptáculo de lo sagrado, y por su mediación, el santo que lo había habitado continuaba haciendo milagros; por esto era objeto de culto y devoción. Pero también se convirtió en una marca de identidad frente a la cual la comunidad se regeneraba a sí misma. La reliquia era el símbolo de la permanencia de lo sagrado y, como tal, desempeñaba un importante papel como cohesionador social (Gelis, 2005: 84). Las reliquias implicaban la atribución de una “virtud tutelar”, pues en el plano de las creencias, era de los huesos o del objeto que había estado en contacto con el santo que emanaba una fuerza de la que los creyentes se beneficiaban. La reliquia era la posibilidad de invocar un ancestro común, una fuente de seguridad y de permanencia para la comunidad; por esta razón conserva en sí el cuerpo-milagroso y el cuerpo-identitario.

92
ANÁLISIS No. 79



Ilustración 15. Anónimo. *Reliquia de San Mauro*. Siglo XVII. Iglesia de San Ignacio. Bogotá.



Ilustración 16. Relicarios de héroes de la Independencia. Siglo XIX. Museo Nacional. Bogotá.

10 Las reliquias como problema histórico no ha sido una preocupación historiográfica; sin embargo, hay algunos trabajos que recogen la problemática general de su conformación, así como las etapas históricas de su culto. Véase por ejemplo a José Luis Bouza Álvarez (1990: 23-35). También, el trabajo clásico de Hippolyte Delehaye (1933).

A comienzos de la formación de la República y en la urgencia de crear un nuevo andamiaje social, se dio paso a la sustitución de los cuerpos fragmentados de los santos, culto que había sido muy importante en las ciudades coloniales, como este cráneo de San Mauro (ilustración 15), por las reliquias de los mártires y padres de la patria. Sus restos eran la presencia real y corporal del héroe: por esta razón se entronizaron formas menos barrocas, en el sentido de restarle drama teatralizado en su exposición a las reliquias de los héroes. La ilustración 16 muestra dos relicarios que contienen cabello de Bolívar y el general Páez, que se instalaron principalmente en los museos nacionales, los nuevos altares de la patria, de una manera semejante a como se entronizaban las reliquias en los altares de los mártires. De una manera similar al culto colonial por las reliquias, en el siglo XIX no sólo hubo interés por los cuerpos fragmentados, sino también por aquellos objetos que habían estado en contacto con los sujetos –casacas, espadas, bastones, gorras de dormir–, llegando a veces a una interminable lista de curiosas “reliquias” de muy dudosa procedencia.

c. La estructura colonial del retrato del siglo XIX

En relación con esta pertinaz secularización de estructuras procedentes de la Colonia, es importante llamar la atención sobre un tema que merece tratarse por aparte: el retrato. Este fue quizás una de las mejores caracterizaciones de la pintura de la primera mitad del siglo XIX (Sánchez Cabra, 1987: 43-46). Pero como sucedió con los demás elementos mencionados, la estructura narrativa se tomó de los elementos que aportó la cultura colonial, especialmente en las últimas décadas del siglo XVIII. La cultura visual colonial le proporcionó al retrato del siglo XIX una composición definida: figuras solitarias, atuendos que simbolizaban el poder, desde las telas hasta joyas, medallas y encajes. En el contexto de la caída de la demanda de obra religiosa, el retrato tuvo su época de apogeo.

El género del retrato era la actividad que tenía más demanda y, por lo tanto, el principal modo de sustento de los pintores que vivían del arte durante la primera mitad del siglo XIX. Durante cincuenta años, la realización de retratos no tuvo variaciones, siguiendo por un lado las formas, los colores y la composición de las obras de Pedro José Figueroa (1770 –

1838) y sus descendientes. Por otro lado, estaban pintores miniaturistas como José María Espinosa, Ramón Torres Méndez y José Gabriel Tatis (Chicangana Bayona, 2010: 39).

El auge del retrato empalmaba con el proceso de construir nación, pues la idealización de los próceres de la patria, convertidos en héroes y glorificados de esta manera, apremió a su representación. Para el efecto, se tomó la misma estructura narrativa colonial que ya se ha mencionado: cambiaba el personaje, los atributos y el vestuario, así como la intención retórica. En esta circunstancia, la consolidación de aristocracias y caudillos regionales influyó en el desarrollo del retrato, quienes para la conservación de la memoria se hacían retratar. Se pueden encontrar dos tipos de retrato de clara procedencia colonial: el de héroes y el de mujeres; y una técnica: la miniatura. Esta última, como formato e iconografía, contenía retratos de héroes y mujeres.



Ilustración 17. Joaquín Gutiérrez. *Miguel Masustegui y Calzada*. Óleo sobre tela, siglo XVIII. Colegio del Rosario.



Ilustración 18. Anónimo. *Francisco de Paula Santander*. Óleo sobre tela, 1820.

El retrato de héroes se relacionaba con la idea colonial de hacer presente al sujeto ausente; un tipo de pintura que en la Colonia fue recurrente entre comunidades religiosas para guardar memoria de rectores y párrocos, y una vez instituido el Virreinato se transformó, como se mencionó anteriormente,

para hacer galería de personajes importantes. La pintura de héroes de la primera mitad del siglo XIX mantuvo la estructura barroca y virreinal. Obsérvese la ilustración 2 del virrey Solís o esta del rector del Colegio del Rosario, Miguel Masustegui (ilustración 17): son figuras verticales, donde se recalca la frontalidad del personaje, los espacios son planos, el fondo se adorna con cortinaje y siempre hay una mesa donde reposan los símbolos del poder político o intelectual. La figura se complementa con los gestos y ademanes de triunfo o poder. Un ejemplo de esta permanencia de la estructura colonial se encuentra en el retrato del general Santander (ilustración 18), la cual contiene los mismos elementos compositivos ya descritos: la diferencia estaba en los símbolos de poder y en la transformación de la nueva iconografía del héroe republicano. En esas imágenes es atractiva la forma como se establece la gestualidad, que revela la tensión entre la idealización y el naturalismo. Los gestos, especialmente la severidad del rostro y el uso de la mano, no habían cambiado: Masustegui posa la mano derecha sobre el libro, lo que le proporciona su autoridad intelectual, mientras que en la izquierda sostiene los guantes de seda, privativos al linaje. Por su parte, Santander la posa sobre la banda y con la izquierda toca el pomo de su espada. El cambio residía en los símbolos de la autoridad.



Ilustración 19. Gregorio Vásquez. *Muerte de San José*. Óleo sobre tela, siglo XVII. Iglesia san Francisco, Bogotá.



Ilustración 20. García Hevia. *Muerte de Santander*. Óleo sobre tela, siglo XIX.

También hay que llamar la atención sobre algunas situaciones particulares del retrato de héroes que se ejecutó en el siglo XIX. Por las circunstancias, adquirió gran importancia la representación de la muerte de los héroes, de lo cual es ejemplo la de Sucre, o la del mismo Santander. Representar la muerte era otra de las obsesiones coloniales, pues significaba el momento de tránsito, el desengaño y la realidad de la entrega de un sujeto a sus virtudes, como ya se ha mencionado en el caso de las monjas coronadas. Sin embargo, la pintura colonial acentuó la idea de la muerte como un acto social, comunitario, donde los presentes manifestaban el dolor ante ese hecho. La muerte de Santa Teresa, Santa Clara o San José (ilustración 19) se reproducen esquemáticamente en la muerte de Santander, de García Hevia (ilustración 20). El sujeto, postrado en cama y rodeado por sus deudos que manifiestan el dolor, mientras que lo sagrado se encuentra representado en la presencia del arzobispo que asiste al prócer en sus últimos momentos¹¹. Estas imágenes de la muerte de los héroes de la patria integraban la iconografía de santos coloniales, una forma de sacralizar secularmente su importancia en el proceso de la construcción de la nación.

11 Sobre el tema de la pintura de padres y próceres de la república: Yobenj Chicangana-Bayona (2010: 47-49).



Ilustración 21. Anónimo. *Miniatura*. C.A 1790. Ilustración 22.

Por su parte, las miniaturas se deben tomar como formato y género. En las últimas décadas del siglo XVIII se comenzó a desarrollar el género del cual es ejemplo la ilustración 21. La miniatura se desarrolló con fuerza a consecuencia de la tendencia entronizada por la escuela de dibujo de la Expedición Botánica. Muchos de sus miembros fueron los representantes de la miniatura de la primera mitad del siglo XIX, entre los que se cuentan Mariano Hinojosa, Juan Francisco Mancera y Matís. Se trataba de un género que, al igual que en la colonia, no representó indios o mestizos, porque se trataba de un ideal criollo. En el siglo XIX este ideal fue recogido por la naciente aristocracia, la cual plasmó en las miniaturas sus idealizaciones de comportamiento social. La miniatura del siglo XIX condensó "el espíritu romántico en cuanto a los efectos y la memoria" (González, s. f.: 29), de modo que en las temáticas generó cambios con respecto a la tradición que había recibido del siglo XIX.

Finalmente, se encuentran los retratos de mujeres, los cuales también tuvieron una evolución particular desde finales del siglo XVIII. El desarrollo de la pintura femenina fue tardío en la Colonia, pues sólo comenzó a aparecer en la segunda mitad de este siglo. Hasta entonces, las pocas

imágenes de mujeres eran de monjas, y no hay referencia alguna a mujeres que no pertenecieran a estamentos religiosos. En la segunda mitad del siglo XVIII se aprecian algunas representaciones de mujeres, del cual el retrato de Clemencia de Caicedo, fundadora de la Enseñanza, es un buen ejemplo (ilustración 23).



Ilustración 23. Anónimo. *Retrato de Clemencia de Caicedo*. Óleo sobre tela, siglo XVIII.



Ilustración 24. Manuel Carvajal. *Timotea Carvajal*. Óleo sobre tela, 1853.

Se trataba de imágenes que reflejaban la condición de la mujer, no tan marginal como se pretendía creer, pero que ponían de manifiesto su religiosidad y austeridad. El prototipo de mujer colonial, de pocas galas, se siguió empleando no sólo en la miniatura, sino también en el retrato, del cual el de Timotea Carvajal es ilustrador (ilustración 24).

Un último aspecto de la prolongación de elementos coloniales se encuentra en temas de procedencia barroca y colonial que siguieron empleándose esta vez dentro del ya mencionado tono secular. El primero de ellos es el exvoto, un tipo de pintura devocional que se usaba para hacer rogativas o para agradecer un favor. Estaba compuesto por una imagen que relata la situación objeto de la rogativa, un iconotexto explicativo y la imagen sagrada a la cual se le dirigía la petición. En algunas pinturas

de mártires, como unas de Policarpa Salavarrieta, se conserva esta estructura. Igual sucede con la pintura alegórica, que recurrió a conocidas imágenes de la emblemática barroca. Finalmente, ciertos temas visuales que relataban costumbres, muy representativos de la segunda mitad del siglo XIX, tienen antecedentes en la pintura de biombos del siglo XVIII, donde se acostumbraba a representar situaciones cotidianas (Londoño, 2005: 49-50).

La tradición colonial perduró hasta mediados del siglo XIX. Para ese entonces, varios factores introdujeron cambios significativos en la práctica pictórica. Entre ellos habría que destacar la aparición de academias y escuelas de dibujo y pintura, como la que se formó en la Casa de la Moneda en 1837 o la Sociedad de Dibujo y Pintura en 1848 (Sánchez Cabra, 1987: 22-28). A estos principios formales de la educación, en la práctica se sumaron la asimilación de tendencias extranjeras que culminaron en el desarrollo de una pintura costumbrista, la cual se distanciaba en técnicas, temáticas y entornos culturales de los que se había nutrido la pintura durante la primera mitad del siglo XIX. Incluso, ciertos acontecimientos políticos, como las reformas liberales de medio siglo y la comisión corográfica (Londoño, 2005: 77-78; Sánchez Cabra, 2003), generaron cambios en la percepción cultural de la pintura, induciendo a temas más seculares y más relacionados con el naturalismo.

R_eferencias

- Barney Cabrera, E. (1980). *El arte en Colombia. Temas de ayer y de hoy*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.
- Barney Cabrera, E. (1984). La actividad artística en el siglo XIX. En *Manual de Historia de Colombia*, tomo II. Bogotá: Colcultura-Procultura
- Barney Cabrera, E. (1988). Pintores y dibujantes de la Expedición Botánica. En *Historia del arte colombiano*, tomo V. Barcelona: Salvat.
- Bourdieu, P. (2002). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus.

- Borja Gómez, J. (2001). *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos del cuerpo*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Borja Gómez, J. (2003). Discursos visuales: retórica y pintura en la Nueva Granada. En Adriana Maya y Diana Bonnett (Comps.). *Balance y desafío de la historia de Colombia al inicio del siglo XXI*. Bogotá: Uniandes.
- Borja Gómez, J. (2009, noviembre). Purgatorios y juicios finales: las devociones y la mística del corazón en el Reino de Nueva Granada. En *Historia Crítica*. Edición especial.
- Bouza Álvarez, J.L. (1990). *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Chicangana-Bayona, Y. (2010). Contando una historia nacional: la configuración de la iconografía sobre la Independencia. 1830-1880. En *Museo Nacional de Colombia. Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos*. Bogotá: Museo Nacional.
- Correa, L. (1998). El corazón. Dos representaciones en los mundos científico y religioso. En *Historia y Gráfia*, 9.
- Delehaye, H. (1933). *Les origes du culte des martyrs*. Bruselas: Société des Bollandistes.
- Fajardo de Rueda, M. (s. f.) Francisco Javier Matís. Recuperado en <http://www.banrepultural.org/blaavirtual/biografias/matifran.htm>
- Gelis, J. (2005). El cuerpo, la Iglesia y lo sagrado. En Alain Corbin, et ál. *Historia del Cuerpo. Del renacimiento a la ilustración*. Madrid: Taurus.
- Gil Tovar, F. (1988). El arte final del virreinato. En *Historia del arte colombiano*, tomo IV. Barcelona: Salvat Editores.
- Giraldo Jaramillo, G. (1980). *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Básica Colombiana. Colcultura.

Gómez Hurtado, Á. y Gil Tovar, F. (1987) *Arte virreinal en Bogotá*. Bogotá: Villegas Editores.

González, B. (s. f.). *El arte colombiano en el siglo XIX*. Bogotá: Bancafé.

Londoño, S. (2005). *Breve historia de la pintura en Colombia*. Bogotá: F.C.E.

Museo Nacional de Colombia. (1996). *Policarpa 200. Exposición conmemorativa del bicentenario del nacimiento de Policarpa Salavarrieta*. En *Cuadernos iconológicos*, 1. Bogotá: Museo Nacional.

Nieto, M. (2000). *Remedios para el imperio. Historia natural y apropiación del Nuevo Mundo*. Bogotá: Icanh.

Pastor, M. (2004). *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales*. México: F.C.E.

Rey Márquez, J.R. (2010). Nacionalismos aparte: antecedentes republicanos de la iconografía nacional. En *Museo Nacional de Colombia. Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos*. Bogotá: Museo Nacional.

Sánchez Cabra, E. (1987). *Ramón Torres Méndez. Pintor de la Nueva Granada*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.

Sánchez Cabra, E.G. (2003). Las láminas de la comisión corográfica. En *Geografía física y política de la Confederación Granadina*, vol. II. *Estado de Cundinamarca y Bogotá. Antiguas Provincias de Bogotá, Mariquita, Neiva y San Martín*. Bogotá: Alcaldía de Bogotá, D.C., Instituto Distrital de Cultura y Turismo, IDCT, Gobernación de Cundinamarca, Universidad Nacional de Colombia, Universidad del Cauca.

Uribe, L. (1954). Los maestros pintores. En *Flora de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*, tomo I, cap. XXXI. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.