

MARTA FAJARDO

Profesora del Instituto de Investigaciones Estéticas
Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

Manuel Dositeo Carvajal
y el nacimiento del paisaje
en Colombia

* Ponencia presentada en Bremen, Alemania, en el Coloquio Lantinoamérica-Europa-Europa-Latinoamérica organizado por el Instituto Carl Justi y el Instituto Cervantes.

EL *paisaje* es uno de los géneros pictóricos más destacados del arte colombiano. Su presencia en la pintura contemporánea es el resultado de un lento y complejo proceso originado a finales de la Colonia, se desarrolla a mediados del siglo XIX y domina el campo de la pintura nacional durante la primera mitad del XX.

Si bien su análisis ha recibido una consideración importante en años recientes¹, su estudio aún amerita una mayor profundización en cuanto a sus orígenes, progreso, características, aportes e incidencias en la creación artística nacional.

El presente trabajo se centra en algunas consideraciones relativas a sus inicios a la luz de la obra de un artista poco difundida e insuficientemente reconocida que constituye un punto de partida para establecer los orígenes, importancia y principales manifestaciones del arte republicano de mediados del siglo XIX en la figura y en la producción de Manuel Dositeo Carvajal (Rionegro, Antioquia, 1818-Bogotá, 1872).

Hasta hace poco, la historiografía del arte colombiano señalaba una aparición muy tardía del *paisaje* como tema en nuestra pintura, situándolo a comienzos del siglo XX. Pero sus raíces son más profundas y no puede desconocerse el aporte de los pintores de la generación de la Independencia.

LA PINTURA COLONIAL

Las recientes investigaciones de archivo nos hablan de la presencia de *países*, palabra que designaba a los paisajes durante los siglos XVI al XVIII, y que enlucían los interiores de las casas coloniales. Estos serían los antecedentes más remotos del género en la historia de nuestra pintura.

Como tan sólo se conservan las menciones testimoniales, particularmente a través de algunos testamentos o documentos legales en los que se describen las habitaciones de las casas, no ha sido posible aún establecer si se trataba de obras trabajadas por artistas nativos o de grabados y pinturas europeas que llegaban a América, un poco encubiertos — a fin de evitar la censura — con las demás mercaderías. Lo más probable es que se tratara de estas últimas, en razón de los escasos testimonios de obras relacionadas con el ambiente natural, que fueran realizadas en el país. Como algo excepcional se encuentran dos biombos con escenas campestres en cercanías del río Bogotá, y con algunos elementos arquitectónicos propios, elaborados al parecer hacia finales del siglo XVIII². Es posible que su número fuera

¹ Véanse: BEATRIZ GONZÁLEZ, *Roberto Páramo Pintor de la Sabana*, Bogotá, Carlos Valencia, 1986 y EDUARDO SERRANO, *La Escuela de la Sabana*, Bogotá, O P Gráficas, 1990.

² MARÍA DEL PILAR LÓPEZ, "Biombos coloniales, pintura inédita de la vida diaria", en *Revista Credencial Historia*, Bogotá, núm. 103, págs. 4-15.

muy restringido debido a que las imágenes que circulaban por las colonias tenían un decidido carácter religioso y tanto la Iglesia como el Estado controlaban la introducción de temas que se apartaran de la finalidad de difundir y afianzar la ideología dominante.

Como es sabido, la religión católica se propagó a través de la palabra y de la imagen. Muy pronto los artistas locales recibieron los encargos de obras de carácter religioso para enlucir los altares, tanto de los templos y conventos como de las casas particulares. Dado el control de las representaciones sagradas su producción se limitó por lo general a la elaboración tan sólo de imágenes de carácter religioso, basadas casi siempre en los innumerables grabados que desde muy temprano comenzaron a llegar de Europa³. Esta limitación a los pintores impidió que se acercaran a la naturaleza y tomaran de allí otros elementos de inspiración para sus obras.

Cuando la imagen lo requería, el paisaje era vertido del grabado. Si observamos atentamente obras de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, el artista colonial más connotado, por ejemplo, en las que los santos se encuentran dentro de un escenario natural, fácilmente podemos comprobar que tanto éste como su flora y su fauna, tienen mucho más en común con los paisajes holandeses y flamencos de los siglos XVI y XVII que con la naturaleza tropical americana⁴. De modo que no sólo resulta excepcional la producción colonial que se aparta del tema religioso, sino que cuando se hacía necesaria la inclusión de un motivo como el paisaje que sirviera de fondo a las figuras, éste también se tomaba directamente del modelo europeo.

Podría afirmarse que en general, el único género que se libró un tanto de esta limitación fue el retrato. De haberse restringido en un comienzo a la representación de los mandatarios eclesiásticos y civiles, gradualmente se extendió entre las clases dominantes, particularmente durante el siglo XVIII. En esta época virreinal, aparecieron retratos de señores y señoras de la sociedad, incluidas monjas importantes y algunos niños⁵. Por su parte

³ SANTIAGO SEBASTIÁN, "La importancia de los grabados en la pintura Neogranadina", en *Anuario de Historia Social y de la Cultura*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, págs. 119-133.

⁴ PETER SUTTON, *El siglo de oro del paisaje holandés*, Madrid, Fundación Thyssen Bornemiza, 1994. Esta exposición sirvió para hacer un maravilloso recorrido por la pintura holandesa a través de 79 obras representativas de cada una de las particularidades del género del paisaje. Por tal motivo también ilustra sobre los modelos de paisaje que acompañaron a las innumerables escenas religiosas que se difundieron por el mundo a través del grabado.

⁵ MARTA FAJARDO DE RUEDA, "La pintura sobre lámina de cobre en el Nuevo Reino de Granada", en *Revista Credencial Historia*, Bogotá, núm. 129, págs. 11-15. En desarrollo de este trabajo encontramos en el templo bogotano de San Francisco dos versiones del mismo grabado de Luc Vostermann que representa la Estigmatización de San Francisco. Una en talla en madera en el altar mayor y la otra en pintura sobre lámina de cobre, en la llamada Capilla del Chapetón.

los españoles, en general, tampoco se ocuparon de conocer y documentar las regiones conquistadas y aún menos de registrarlas gráficamente. La imprecisión de la mayor parte de los mapas coloniales así lo demuestran. Solo a finales de la Ilustración española esta actitud cambió radicalmente con el envío y sostenimiento de diversas expediciones científicas⁶.

CIENCIA Y ARTE: LA ILUSTRACIÓN AMERICANA

A finales del siglo XVIII, cuando se realizaron los trabajos de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, una extraordinaria y única conjunción de ciencia y arte en América, los pintores-botánicos tuvieron la oportunidad de aproximarse verdaderamente a la naturaleza y llevarla a la pintura con todo su esplendor. A través del cuidadoso trabajo dirigido por el médico-botánico José Celestino Mutis, estos artistas elaboraron durante más de treinta años continuos una asombrosa cantidad de láminas (más de seis mil en folio), sobre las nuevas especies botánicas clasificadas. Contemporáneamente, Mutis y sus más brillantes alumnos, entre ellos Francisco José de Caldas, realizaron múltiples recorridos por diversas regiones y se dice que el mismo Mutis llegó a ejecutar algunas pinturas relacionadas con los nevados y con grupos de pobladores indígenas. Desafortunadamente aún se desconoce el destino de estas obras que serían las antecesoras más inmediatas de nuestro paisaje⁷.

El viaje que hizo a Santafé en 1801 el sabio alemán Alejandro Federico Barón de Humboldt con el propósito, entre otros, de conocer a Mutis y sus colecciones botánicas, sin duda alguna favoreció el gradual desarrollo de una nueva forma de observar y registrar la naturaleza⁸. Humboldt visitó, recorrió, admiró e hizo conciencia, expresada en sus conversaciones, cartas y demás escritos, de la enorme riqueza natural de nuestro país. Es muy probable entonces que esa nueva percepción visual y cultural haya dado frutos en la generación de artistas que se formó en los primeros años de la nueva República. Humboldt dibujó y luego hizo llevar al grabado y a la pintura, paisajes seleccionados por él que incluían fenómenos naturales

⁶ MARTA FAJARDO DE RUEDA, *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico*, Bogotá, Arte Gráfico Dos, 1999, págs. 76-83.

⁷ MARTA FAJARDO DE RUEDA, "La obra artística de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, 1783-1616", en *Arte, Historia e Identidad en América Visiones Comparativas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, págs. 206-221.

⁸ DOUGLAS BOTTING, *Humboldt y el Cosmos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1981, pág. 127.

como los volcancitos de aire de Turbaco, el Salto de Tequendama en el que encontró según sus propias palabras *todo lo que puede darse en un paisaje*, las Cataratas del Río Vinagre, la Laguna de Guatavita, el Puente natural de Icononzo⁹ y descubrió el *Ceroxylon alpinum*, en las montañas del Quindío, llamada comúnmente la palma de cera del Quindío, la cual ha venido a ser nuestro árbol nacional. Si bien la obra gráfica que resultó de sus viajes fue conocida más tarde, gracias en parte a los viajeros-pintores que recorrieron el país a lo largo del siglo XIX, algunos de los relatos del ilustre viajero también se difundieron en el transcurso del mismo siglo mediante publicaciones periódicas hechas en la Nueva Granada¹⁰.

A finales de la primera década de esa centuria sobrevinieron las guerras de Independencia y tal como lo ha señalado Jorge Orlando Melo¹¹, “los procesos de independencia de América Latina produjeron, además de las grandes transformaciones políticas conocidas por todos, sutiles cambios en costumbres y formas de sensibilidad”.

Así, jóvenes artistas, unos formados con maestros que aún enseñaban a la manera colonial, comenzaron a registrar las particularidades de las costumbres. En el caso de la Nueva Granada, como sucedió en casi todos los demás países suramericanos, trabajaron numerosas escenas locales, ejer-

⁹ ALEJANDRO DE HUMBOLDT, *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, 1799-1801, México, Biblioteca Humboldt, Siglo XXI, Smurfit, 1995, con traducción, prólogo y notas de Jaime Labastida.

—, *Del Orinoco al Amazonas, Viaje a las regiones equinociales del nuevo continente (1799-1804)*. Traducción de Francisco Payarols, Epílogo de Adolf Meyer-Abich, Barcelona, Ed. Guadarrama, 1982.

¹⁰ El Barón de Humboldt se anticipaba a los procesos intelectuales posteriores a la Independencia con estas palabras que años más tarde publicaría en *Cosmos*: “La emancipación de las posesiones españolas y portuguesas de América, como también el progreso de la civilización en las Indias, en la Nueva Holanda, en las islas Sandwich y en las colonias meridionales de África, deben indudablemente, no sólo facilitar la descripción de la Naturaleza y los progresos en la meteorología, sino dar también a la pintura de países un carácter más elevado y un vuelo que no hubiera podido tomar sin los cambios sobrevenidos en aquellas regiones. En la América del Sur hay ciudades populosas situadas a cerca de 13.000 pies sobre el nivel del mar, desde cuya altura descubre la vista todas las variedades vegetales debidas a la diversidad de los climas. ¡Cuánto no podremos esperar de los esfuerzos del arte aplicados a la Naturaleza, luego que, terminadas las discordias, se despierte al cabo el sentimiento del arte en aquellas elevadas regiones, bajo el benéfico influjo de las instituciones liberales!” ALEJANDRO DE HUMBOLDT (1844), *Cosmos*, Ensayo de una descripción física del Mundo, Madrid, tomo II, Editor don Ramón Rodríguez de Rivera, vertido al castellano por Francisco Días Quintero, 1852, pág. 9.

¹¹ JOIGE ORLANDO MELO, CECILIA BÁKULA, MARGARITA GUERRA, NATALIA MAJLUF, *Pancho Fierro*, Bogotá, Catálogo Exposición Colecciones del Banco Central de Reserva del Perú y Biblioteca Luis Ángel Arango, 1999.

cieron la miniatura y elaboraron algunos paisajes, por lo general relacionados directamente con la escena costumbrista representada. Entre ellos se destacan José María Domínguez Roche (1788-1858), José Manuel Groot (1800-1878), Ramón Torres Méndez (1809-1885), José María Espinosa (1796-1883), Pío Domínguez del Castillo (1780-1861) y Manuel Dositeo Carvajal (1818-1872). Este artista, probablemente el más desconocido de los seis, fue sin embargo el más ilustrado y polifacético y uno de los principales iniciadores de la pintura del género del paisaje¹².

MANUEL DOSITEO CARVAJAL: EL ARTISTA

Su vida está conmocionada por los acontecimientos políticos de la época, más aún que la de cualquier ciudadano del común, debido a sus relaciones familiares. Su hermana, Timotea Carvajal se casó en 1836 con el general José María Obando, un político muy importante que ocupó dos veces la presidencia de la República, pero quien a su vez sufrió los horrores del destierro y finalizó su vida asesinado por sus enemigos¹³. De manera que Manuel Dositeo, muy cercano a los dos, fue durante toda su vida su fiel compañero, lo cual no le impidió llevar una vida dedicada completamente al arte, aun en las circunstancias más adversas. Como veremos más adelante, los años de permanencia en el Perú, aunque en medio de grandes dificultades, le permitieron acceder a un medio quizás más propicio que el de Bogotá, en donde dedicó gran parte de su tiempo a la enseñanza y refinó sus conocimientos, los cuales aplicó luego a su regreso a la patria.

Manuel Dositeo Carvajal nació en Rionegro, Antioquia, en el año de 1818. Fueron sus padres Pedro Francisco Carvajal Mosquera y Lucía Marulanda Londoño. La familia del padre era del Cauca y la de la madre, de Antioquia. La riqueza de las dos familias provenía de las explotaciones de las minas de oro y plata. El padre de Manuel Dositeo fue un hombre notable que luchó por la Independencia y se desempeñó como Representante por el departamento de Antioquia, en el primer Congreso General de Colombia, celebrado en la Villa del Rosario de Cúcuta en julio de 1821 en el cual se firmó la Constitución del país.

La vida de Manuel Dositeo, desde niño, se encuentra ligada a los avatares políticos del país. En sus primeros años, mientras se consolidaba la Independencia, su padre tuvo que emprender, como desterrado político, el

¹² MARTA FAJARDO DE RUEDA, *The Royal Botanical Expedition to the Nuevo Reino de Granada, Mutis and his Contemporaries*, New York, Colombian Center, Bogotá, Excelsior, págs. 1-5.

¹³ HORACIO RODRÍGUEZ PLATA, *José María Obando, íntimo*, tomo I, Bogotá, Sucre, pág. 40.

camino de Jamaica, y no ha sido posible saber en dónde se ubicó por entonces la familia. En sus años juveniles cuando su hermana Timotea se casó con el general José María Obando (1836) más tarde Presidente de la República, el joven pintor recorrió buena parte del continente suramericano acompañándolos en el exilio.

Son muy pocos los datos que se han podido recoger sobre la época de su formación. No se sabe quiénes fueron sus maestros o si estudió en alguna institución conocida. Tampoco se tiene conocimiento sobre cuáles fueron los estudios que lo iniciaron en el arte. Al parecer fue autodidacta. Dedicó toda su vida al estudio tanto de las ciencias naturales como de las artes. Perteneció a la Escuela de Naturalistas que se formó en Bogotá, en la cual se siguieron las enseñanzas de Mutis y de los naturalistas que visitaron el país y trabajaron con Humboldt y posteriormente la Misión Francesa, encabezada por el geógrafo Jean Baptiste Boussingault (1849), quien vino en compañía del médico, artista y naturalista François Desiré Roulin (1796-1874)¹⁴.

Vivamente interesado en el conocimiento de la figura humana, desde sus obras más tempranas se advierte el constante ejercicio de ese tema. Las obras más maduras lo muestran dedicado al paisaje, al retrato al óleo y a la miniatura. También mostró un decidido interés por la naturaleza y desde muy joven trabajó numerosas acuarelas sobre flora y fauna, entre ellas: *Rosa y mariposa*, de 1830 y diversos bodegones e ilustraciones para fábulas (álbum inédito). Entre sus primeros trabajos conocidos se encuentra una acuarela con una escena de cacería titulada *El general Obando en cacería de venado*, tomada del natural, firmada y fechada en Popayán en 1838¹⁵.

Este tipo de trabajos no tenía mayores antecedentes en los tiempos coloniales. Tal como se ha dicho, la pintura estaba muy sujeta a los modelos que procedían de Europa. Gradualmente los artistas posteriores a la Independencia, comenzaron a registrar las particularidades del país, las gentes, sus actitudes y el medio que les rodeaba. Las influencias románticas europeas se hicieron presentes en la literatura, en la moda, en el arte y en general en todas las manifestaciones de la vida. Las costumbres cambiaron y los artistas, tanto visitantes como nativos las recrearon a través de dibujos y acuarelas, en los cuales según su carácter y formación, introducían el humor, el verismo y algunas veces la fantasía.

Según una carta del general Obando a su esposa, fechada el 7 de mayo de 1840¹⁶, Manuel y su hermano Ramón partieron para el suroccidente,

¹⁴ CARMEN ORTEGA RICAURTE, *Diccionario de Artistas en Colombia*, Bogotá, Plaza & Janés, 1979, pág. 430.

¹⁵ H. RODRÍGUEZ, *Op. cit.*, pág. 41.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 87.

a la ciudad de Barbacoas a vender algunos bienes, entre ellos, esclavos del general Obando. El paso por el río Izcuanbé, registrado en sus apuntes de esa época, dejó marcado el recuerdo que se concretó años más tarde en una importante obra de madurez.

EL DESTIERRO DE LA FAMILIA OBANDO-CARVAJAL

En el año de 1842, el general Obando, perseguido por sus enemigos políticos se vio obligado a exiliarse en el Perú. De tal manera que tuvo que viajar, durante más de cinco meses con su cuñado el médico y naturalista Ignacio M. Carvajal, por las selvas del Putumayo y del Amazonas. Llegaron a Lima en febrero de 1842. Por su parte, Manuel Dositeo tomó con su hermana la vía de Quito y Guayaquil, para finalizar en Lima, en la última semana de mayo de 1842. Sin embargo no les resultó fácil establecerse en esta ciudad, porque debido al cambio de gobierno, el general fue expulsado del Perú y tuvo que refugiarse en Quillota, Chile.

A los dos meses llegaron allí su esposa e hijos y su cuñado, Manuel Dositeo. Al parecer muy pronto el pintor inició su trabajo en esta ciudad del norte de Chile. En correspondencia con Obando hay una alusión a su oficio cuando éste se excusa de no enviarle *ni pinceles, ni marfiles, ni libros*. En el mes de marzo de 1844 se trasladaron de Quillota a La Serena. En esta ciudad Timotea continuó su labor educativa. Abrió un colegio para niñas y Manuel Dositeo le colaboró con las clases de dibujo y pintura. El general Obando, quien vivía por entonces en Lima, se trasladó con su familia a Coquimbo con el propósito de viajar juntos al Ecuador, pero decidieron residenciarse en Lima, a partir de 1844.

Vivieron en una antigua granja, llamada *Vicentelo* cuyo origen se remonta al siglo XVIII. Esta procedía de la época del Virrey Amat, cuando ordenó construir la llamada *Huerta de Jaime*, en la Portada de Barbones.

Allí Timotea Carvajal regentó un internado campestre para niños de la mejor sociedad de Lima y su hermano el pintor se dedicó a la enseñanza del dibujo. En busca de mejores oportunidades de trabajo, junto con otro de sus hermanos, el médico Ignacio Carvajal, Manuel Dositeo hizo un viaje a La Paz, pero les resultó infructuoso. Sobre estas circunstancias Ignacio escribió en 1846 una carta en la cual hacía referencia a su hermano como *Manuel retratista sin retratantes*. Por tal motivo regresaron a Lima. Allí permaneció el artista hasta 1850. El general Obando ya había vuelto a Colombia y, reivindicado políticamente trabajaba de manera activa en su campaña presidencial que culminó con su elección en 1852.

No sería fácil entender el desarrollo de la obra de este artista sin el conocimiento de las vicisitudes vividas por él y por su familia. Los viajes continuos fomentaron su interés por registrar cuanto veía y alimentaron en

su espíritu la idea de transmitir sus enseñanzas a los niños y a los jóvenes. De igual manera, estrecharon sus lazos familiares, de modo que a través de su obra se advierte el interés por cultivar, a más del paisaje, el género del retrato. De su producción sólo se conservaron los retratos de sus familiares. A través del rescate de aquella y particularmente de sus dibujos, hemos podido reconstruir buena parte de su vida y la de los suyos. Por ejemplo, sobre la muerte de su padre, ocurrida en Lima el 23 de septiembre de 1846, dejó un sentido testimonio gráfico y pintó un retrato póstumo en miniatura, a la manera de las inglesas, que actualmente se conserva en Bogotá, registrado con el número 611, en el Museo Nacional de Colombia. Por su parte la prensa limeña¹⁷ publicó en su momento un recordatorio de este ilustre patriota.

LIMA REPUBLICANA: EL AMBIENTE CULTURAL

La herencia colonial del virreinato del Perú, su riqueza y la presencia de una élite intelectual más amplia que la de Bogotá, hacían de la Lima de mediados del siglo XIX una ciudad más cosmopolita, en la que había un mayor desarrollo de las artes. Allí Manuel Dositeo compartió con intelectuales y artistas de los que indudablemente derivó múltiples enseñanzas.

De la misma forma como ocurrió con la visita del Barón de Humboldt a la Nueva Granada, en el Perú su ejemplo había animado a los estudiosos, tanto extranjeros como nacionales a detenerse en la observación y estudio del paisaje americano y en las particularidades de sus gentes. Aunque en la Nueva Granada también sucedió algo semejante, al parecer, el fenómeno se expresó un poco más tarde. En el Perú pronto se hicieron presentes muchos viajeros-pintores, quienes como en el caso del más importante de ellos Johann Moritz Rugendas (1802-1858), difundieron las nuevas tendencias costumbristas que se practicaban en Europa y que fueron acogidas con gran entusiasmo en toda América.

Además, luego de apaciguadas las guerras de Independencia, algunas familias peruanas, dueñas de grandes fortunas enviaron a sus hijos a estudiar a Europa. Tales fueron los casos de Ignacio Merino (1817-1876), nombrado a su regreso Director de la Academia de Dibujo y Pintura de Lima en 1838; de Francisco Laso (1823-1869); de Luis Montero (1826-1869) y de Alfonso Calmet (1831-1867), este último becado por el gobierno nacional para que realizara estudios en Francia e Inglaterra. Cabe destacar que Merino, Laso y Montero dedicaron buena parte de su obra al rescate y exaltación de las costumbres nacionales, naturalmente infundiéndole cada uno matices propios. Con todo, en este género el más destacado fue Francisco *Pancho* Fie-

¹⁷ *El Comercio*, Lima, 1848.

ro (1808 o 10-1879), a quien el cronista Ricardo Palma llamó el *Goya peruano*¹⁸. Un artista espontáneo, que al parecer no tuvo ninguna formación académica, pero que dejó una obra singular, en la cual registró la vida y costumbres de la capital peruana de su tiempo con extraordinaria agudeza, acertado uso del color y probablemente con más verismo que los otros¹⁹.

EL GRABADO, LA FOTOGRAFÍA Y EL DIBUJO

El grabado tuvo un fuerte y continuado desarrollo en el Perú desde la Colonia. Por tal motivo a comienzos del siglo XIX cuando llegó la litografía de Europa, fue rápidamente acogida. Los artistas estaban interesados en la difusión de los temas costumbristas y la rapidez de ejecución de este medio hacía muy fácil el proceso. El historiador Eduardo Wuffarden²⁰, señala que una de las obras más interesantes fueron los dos álbumes publicados entre 1856 y 1857, cada uno con doce litografías iluminadas a la acuarela con tipos limeños, tituladas *Recuerdos de Lima, tipos, trajes y costumbres*, obra del dibujante y litógrafo francés A. A. Bonnaffé.

Si bien para estas fechas Manuel Dositeo ya se encontraba en Bogotá, es muy posible que hubiera conocido de cerca la litografía, cuyo desarrollo en Colombia fue más tardío y eso a pesar de un antecedente remoto en la obra de Carlos Casar de Molina, hacia 1823. Cuando regresó al país, a mediados del siglo XIX, apenas se estaban estableciendo las primeras litografías en Bogotá, para ilustrar libros y periódicos. Pero aún después de instaladas y a pesar de que los trabajos eran excelentes, se enviaban muchos dibujos de nuestros artistas a los talleres franceses e ingleses para su reproducción.

A diferencia del grabado, el cual no se practicó de la misma manera en todas las colonias, el novedoso invento de la fotografía, a fines de la década del treinta, no sólo se conoció rápidamente, sino que se utilizó simultáneamente en todos los países del continente y del mundo. Así, llegó a Colombia como al Perú y fue acogida con entusiasmo por la mayor parte de los artistas, quienes acudieron a ella tanto para hacer retratos, como para ayudarse en sus labores creativas. Se hizo común en los países americanos que los artistas trabajaran al mismo tiempo y sin ningún impedimento la

¹⁸ RICARDO PALMA, *Tradiciones Peruanas*, Madrid, Aguilar, 1958, tomo I, págs. 442, 1071, 1072.

¹⁹ VICENTE GESUALDO, *Enciclopedia de Arte en América*, Buenos Aires, Omeba, 1968, pág. 324.

²⁰ EDUARDO WUFFARDEN, "El arte republicano" (siglos XIX-XX), en *Compendio Histórico del Perú*, Lima, Milla Batres, 6 vols., en vol. IV, págs. 530-545. Agradezco al historiador E. Wuffarden sus importantes observaciones sobre la historia cultural de Lima.

fotografía con los retratos a la miniatura, pues esta no fue desplazada tan pronto como en Europa.

En su estudio sobre la fotografía en el Perú, Keith McElroy²¹, asegura que los miniaturistas no dejaron de estar activos y de anunciar sus servicios, ahora enriquecidos con el aporte del daguerrotipo que ayudaba a establecer según se creía mayor *verosimilitud* con el modelo. Con gran frecuencia los artistas acudieron a la imagen fotográfica como modelo para hacer miniaturas. Por eso era frecuente que combinaran en su estudio las dos técnicas: el daguerrotipo y la miniatura e incluso que lo anunciaran públicamente como lo hizo en *El Mercurio* el 9 de mayo de 1846 este artista:

Don Antonio Meucci Retratista Romano habiendo recibido un hermoso surtido de marfiles y pinturas finas, puede ofrecer a sus amigos y al respetable público de Lima hacer los retratos a miniatura ... los que tengan Daguerrotipos se los pasa a miniatura.

A Meucci, quien había vivido en Bogotá donde realizó uno de los mejores retratos del Libertador Simón Bolívar, no lo incluye McElroy, probablemente porque permaneció poco tiempo en el Perú. Pero en cambio sí hace mención de nuestro artista cuando se refiere a los más importantes pintores de Lima a mediados del siglo XIX: *R. Q. Monvoisin, Eduardo Espinosa, Manuel D. Carbajal, Santiago G. Sawkins, Santiago Ostrader, Boggs and Crossman y otro que se firmaba D. Q.*

Gracias a su posición social, aun en la difícil situación de desterrados políticos Manuel Dositeo y la familia del general Obando, compartieron esos años con la élite intelectual y social de la ciudad de Lima. En el periódico *El Comercio*, Manuel Dositeo comenzó a publicar avisos en los cuales se anunciaba como *Retratista al óleo y miniaturista*. Se desempeñó además como profesor de dibujo en su casa y en varios establecimientos educativos.

La historiadora peruana del arte Natalia Majluf, en su estudio sobre la enseñanza del dibujo en el siglo XIX y su recepción por parte del gran público limeño²², destaca así el notorio aporte de este maestro:

Fue el pintor colombiano Manuel Carbajal, quien por primera vez logró implantar la enseñanza del dibujo como herramienta artesanal en el Perú. Carbajal fue uno de esos artistas de mediados del diecinueve que se dedicaron casi por completo a la enseñanza. En junio de 1849 anuncia clases de dibujo para señoritas y jóvenes en su casa y en septiembre de ese mismo año aparece como profesor de dibujo en el

²¹ KEITH McELROY, *Early Peruvian Photography: A critical case Study*, Michigan Ann Arbor, Michigan, UMI, Research Press, 1958, pág. 6.

²² NATALIA MAJLUF, "Entre pasatiempo y herramienta artesanal, aspectos de la enseñanza del dibujo en el diecinueve", en *Sequilao*, Lima, 1993, Año II, núm. 3, págs. 32-34.

Colegio de Cesáreo González y Fernando Valverde. Hasta aquí no había nada de nuevo, ni en la forma de hacer sus anuncios, ni en el tipo de público al que sus cursos iban dirigidos. Sin embargo, el 27 de ese mismo mes aparece su anuncio sobre “Aula de Dibujo” a instalarse dentro del Colegio de Beausejour. Aquí Carbajal añade una nueva modalidad de enseñanza, al dividir los cursos en dos secciones: “el uno de dibujo natural para toda clase de personas, y el otro PURAMENTE LINEAL O INDUSTRIAL tan útil para nuestros artesanos”. En el curso de dibujo natural y pintura, Carbajal enseñaba técnicas que permitían la reproducción de la naturaleza. Sus alumnos aprendían a hacer retratos, miniaturas, y a dibujar y pintar paisajes, flores y animales. Además se impartían algunas reglas simplificadas de perspectiva. En el caso del dibujo lineal, que Carbajal define como una clase “enteramente nueva”, no se enseña a reproducir la naturaleza y sólo promete que “sus alumnos se distinguirán notablemente del resto de nuestros artesanos, por el conocimiento de la geometría, que aplicada después a las artes, no podrá menos de producir brillante resultados”.

En su anuncio Carbajal hace un pedido a las autoridades para que promuevan y protejan la enseñanza que él impartía. El pintor no fue defraudado en sus expectativas pues poco después recibe el apoyo que había solicitado. La Prefectura de Lima decidió proporcionar diez becas para que “los niños de familias pobres de esta Capital que se dedican al aprendizaje de artes y oficios... estudien en la Academia de Carbajal”. El gobierno renovó su aporte a esta academia en junio de 1850²³.

La experiencia derivada de su práctica docente en Lima la virtió tiempo después, en su libro titulado *Elementos de la Jeometría aplicados al dibujo: obra dedicada a los jóvenes educandos de ambos sexos, a los aficionados al dibujo i a los artesanos*, Bogotá, 1859, acaso el primer texto en su género editado en Colombia, el cual recibió una gran acogida, al punto que hasta 1910 cumplió con su cuarta reedición. Estaba acompañado de grabados, cuyas figuras probablemente extrajo de tratados y libros clásicos de anatomía, así como de su propio conocimiento. Las litografías fueron hechas por el mismo Manuel Dositeo en la Litografía de Ayala y Medrano en la Imprenta de Francisco Torres Amaya de Bogotá para las primeras ediciones y en la del siglo xx, colaboró el artista Peregrino Rivera Arce.

Si bien, su actividad más importante en Lima fue la docente, probablemente tuvo la oportunidad de combinarla con la de miniaturista como reza el siguiente anuncio, aparecido en *El Comercio*, el día 4 de mayo de 1846.

Manuel Carbajal ofrece hacer retratos en Miniatura, y también en alto y bajo relieve en cera: del mismo modo ofrece dar lecciones de dibujo natural en las casas de las personas que quieran ocuparle: todo a precios equitativos. Vive en la casa # 22 calle del Mascarón.

²³ Agradezco a mi colega Natalia Majluf, tanto estas informaciones sobre el artista, como su generosa y valiosa colaboración para facilitarme la consulta de archivos y colecciones de Lima.

Desafortunadamente no se han podido encontrar obras suyas en las colecciones limeñas. Sería muy interesante conocer cuadros de su residencia en Lima, ya que esta época abarca un buen período de su formación y madurez. Apenas contamos con dibujos y algunas miniaturas, particularmente de su familia, que fueron trabajados en el Perú y que trajo consigo a Colombia. De sus numerosos cuadernos de dibujos y acuarelas tan sólo se conservan unos cuantos y en la mayor parte de los casos incompletos. Uno de ellos, fechado en 1848 contiene numerosas escenas, retratos de notables y composiciones de estudio, en ocasiones a lápiz y otras veces a la acuarela. Se guarda también un bellissimo álbum cuya portada ilustró el artista para su hermana Timotea Carvajal de Obando y en el cual según se acostumbraba, las señoras y señoritas solicitaban "autógrafos" a sus amigos y conocidos. Tratándose de la esposa de un hombre tan notable como el general José María Obando, fueron numerosos los personajes de la sociedad limeña de la época quienes la obsequiaron con emotivos testimonios de amistad y reconocimiento.

Generalmente cuando los autógrafos eran de artistas destacados, tales como Merino o la señora Beausejour, sus palabras se acompañaron con ilustraciones a lápiz, a la acuarela o con retratos en miniatura. Otras ilustraciones son del propio Manuel Dositeo.

EL REGRESO DEL EXILIO

El viaje desde Lima hasta Bogotá, fue descrito en otro álbum por medio de dibujos. No todos tienen fecha, pero por fortuna los que sí la poseen y además están identificados, permiten ver cómo registró diversas vistas de El Callao (1850), el Muelle del mismo Puerto (1850) o Ruinas en Lima (1849). También se encuentran algunos retratos como el de "Eduviges y Jesús Sánchez" de Lima, al natural, firmado M. D. Carvajal 1850, así como algunas caricaturas de tipo político y escenas históricas y miniaturas. De Lima, como se evidencia en sus cuadernos de apuntes trajo la experiencia de los cuadros de costumbres y del registro del paisaje. Si bien de Cali nos dejó algunos alegres cuadros costumbristas, a su paso por esa ciudad, en Buenaventura, Honda, Facatativá y Bogotá, registró la cambiante luz del trópico y los difíciles caminos por los que se atravesaban las montañas, con la frescura del que por primera vez se enfrenta a ellos como artista, pues ya su experiencia, su cuidadoso ejercicio del dibujo y de la miniatura, le habían formado suficientemente para producir paisajes de calidad en pequeño formato.

Una vez establecido en Bogotá con su familia, inició un trabajo bastante fructífero gracias a la experiencia adquirida, tanto en su práctica docente, como en la artística. Por ejemplo: del mes de junio de 1851 data el

excelente retrato de su hermano Ramón Carvajal, en el cual demuestra ya un sólido conocimiento académico, como aún no se trabajaba en Bogotá. Poco después retrata a su hermana Timotea. A este le siguieron varios retratos familiares que trabajó tanto al óleo en gran formato, como a la miniatura. De igual manera atendió encargos sobre temas religiosos²⁴.

BOGOTÁ A MEDIADOS DEL SIGLO XIX

El ambiente que Manuel Dositeo encontró en Bogotá había cambiado notoriamente desde su partida. Era este un momento de florecimiento de las artes, que contrastaba notoriamente con el que había dejado ocho años atrás. Algunos pintores dictaban clases particulares de dibujo y pintura y en los colegios se habían establecido cátedras obligatorias de estas materias. Aunque el patrocinio del Estado no se había concretado en el sentido de crear una Escuela de Bellas Artes a la manera de las que ya existían en México o en el Perú, los artistas activos habían hecho numerosos intentos por conformarla. Un grupo de ellos encabezado por Simón José Cárdenas (1814-1861) fundó la Sociedad de Dibujo y Pintura. El Gobierno Nacional estableció, entre 1841 y 1846, Exposiciones Nacionales de la Industria, las cuales también alentaron mediante premios la producción artística. En 1848 el pintor Cárdenas organizó una semejante con apoyo para las artes.

Los artistas comenzaron a expresarse de diversas formas, gracias también a los aportes de los viajeros extranjeros. Entre los más importantes están el francés León Gauthier, el alemán Albert Berg, el norteamericano Edwin Church y un poco más tarde el diplomático inglés Edward Walhouse Mark y por supuesto el diplomático francés Jean Baptiste Louis, Barón de Gros, hijo del pintor de Gros, quien puso en práctica en Bogotá el nuevo invento de la fotografía (que había sido regalado al mundo por Francia) y el cual rápidamente fue acogido por otros artistas, entre ellos, los pintores Luis García Hevia y José Gabriel Tatis²⁵.

Siguiendo la moda europea, en su versión española del *costumbrismo*, varios escritores comenzaron a describir y señalar las particularidades de la vida de los habitantes: desde los diversos trabajos y ocupaciones, hasta las fiestas, las comidas, la religiosidad y las leyendas, destacando con ello la diversidad social y cultural del país. Muchos de estos relatos aparecieron pu-

²⁴ Con relación a estos temas, gracias a un documento inédito del maestro Carvajal, sabemos que fue autor, entre otras obras de: un San Judas, una Virgen Dolorosa, un Jesús, una Virgen de la Silla y el Señor Caído.

²⁵ BEATRIZ GONZÁLEZ, "Las artes plásticas en el siglo XIX", en *Gran Enciclopedia de Colombia*, Santafé de Bogotá, Círculo de Lectores, 1993, págs. 91-118 y EDUARDO SERRANO, *Historia de la Fotografía en Colombia*, Bogotá, 1983, págs. 16-22.

blicados por entregas en los periódicos y gozaron de gran acogida por parte del público. Entre los más notables están *El Argos* (1837), *El Observador* (1839), *El Duende* (entre 1846 y 1847) y *El Trovador* (1850). A fines de 1858 apareció *El Neogranadino*, considerado como el esfuerzo más sistemático e importante en este campo. Allí, a más de los relatos, se publicaron las primeras litografías con temas costumbristas del pintor Ramón Torres Méndez.

Las artes gráficas estaban recibiendo un gran impulso, gracias a la labor de los intelectuales y al apoyo del gobierno del general Tomás Cipriano de Mosquera y de Manuel Ancízar fundador posteriormente de la Universidad Nacional, quienes contrataron en Venezuela a varios artistas con el propósito de establecer tipografías y litografías para publicar libros y periódicos. Entre ellos se encontraban dos familias: la de los hermanos Celestino y Jerónimo Martínez y la de los Echeverría: Jacinto, Cecilio y León²⁶. En dicha empresa, dirigida por Ancízar, comenzó a trabajar Manuel Dositeo y gracias a ello tuvo la oportunidad de publicar excelentes litografías con retratos de próceres de la Independencia y de algunas personas notables de la época, en el mencionado periódico *El Neogranadino*. Con la extraordinaria sencillez que lo caracterizaba, en sus apuntes personales anotó que acababa de elaborar sus dos primeras pruebas de litografía. Contribuyó a la elaboración de una excelente serie de retratos de próceres titulada *Hombres históricos de América*, que se reprodujeron algunas veces para ilustrar la portada del periódico. Años más tarde, en 1866 colaboró también como ilustrador de *El Iris*, periódico fundado en Bogotá por José Joaquín Borda.

La formación que Manuel Dositeo traía de Lima y el ambiente más propicio que encontró en Bogotá probablemente contribuyeron para que produjera a partir de este momento quizás lo más importante y notable de su obra. Ejerció la pintura en diversas modalidades. Trabajó el retrato al óleo y a la miniatura. Su interés por las ciencias y la geografía se revela tanto en las obras acabadas como en los apuntes. Realizó numerosos paisajes a la acuarela y en el año de 1856 pintó por encargo del señor Teodoro Valenzuela, coleccionista e impulsor de las artes en Colombia, un gran cuadro titulado *Recuerdo del Río Izcuané* en el cual no sólo se manifiesta como pintor notable, sino que con él elabora uno de los primeros paisajes de la pintura colombiana. El tema, tomado del natural, dio como resultado una obra que condensa muchos de los elementos de nuestro entorno: la diversidad étnica, la flora y la fauna de las selvas colombianas. El artista testimonia en este cuadro un amplio conocimiento no sólo de la geografía

²⁶ GABRIEL GIRALDO JARAMILLO, *El grabado en Colombia*, Bogotá, Editorial ABC, 1959, pág. 137.

física y cultural, sino que demuestra un excelente y novedoso manejo del espacio, de la perspectiva, de la anatomía y del color. En un álbum del artista que se conserva en el Museo del Siglo XIX del Fondo Cultural Cafetero de Bogotá, dejó un registro a la acuarela, idéntico pero en pequeño formato, del mencionado paisaje, acompañado por una descripción sobre el tema, su origen y el nombre de la persona que encargó el cuadro.

Sus apuntes sobre paisaje seguramente están refundidos entre la abundante producción de la época. Los que se conservan nos muestran que el artista fue en su percepción de la naturaleza más allá del registro documental. Su visión es diferente porque para él, el paisaje es el motivo principal de su inspiración y creación.

Por esta misma época, mediados del siglo, el Gobierno Nacional auspició una gran empresa que se llamó la Comisión Corográfica, encargada de realizar un amplio inventario y estudio sobre la geografía física, cultural y política del país, bajo la dirección del geógrafo italiano Agustín Codazzi. Intervinieron en ella tres pintores: Carmelo Fernández, venezolano, Enrique Price, inglés y Manuel María Paz, colombiano. Sus trabajos permitieron alcanzar un importante reconocimiento del país. Como correspondía al tipo de encargo con el que se estaba cumpliendo, en las láminas que trabajaron los pintores se registran las actitudes de los habitantes de las diversas regiones naturales del país, los oficios, los grupos sociales y los ríos, montañas y demás accidentes geográficos, así como algunas vistas de ciudades. Aunque con logros importantes, sin embargo, estas últimas en general se quedan al nivel de vistas documentales, cumpliendo así el propósito para el que se habían hecho.

Manuel Dositeo, en cambio, elabora una obra más independiente, en la que el paisaje entra a ser el verdadero protagonista del cuadro. Pero esta obra infortunadamente no se difundió en su época. De manera que sus logros, alcanzados en los años cincuenta y sesenta sólo vendrían a retomarse en la década del ochenta, con la llegada del pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez (1824-1904) y posteriormente con la presencia de Alberto Urdaneta (1845-1887) fundador de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1886 y del pintor español Luis de Llanos (?-1895) primer profesor de la cátedra de paisaje establecida en Bogotá.

El maestro Carvajal se dedicó al magisterio a través de las clases particulares, y como ya lo hemos anotado, no decayó en su interés por la educación de los menos favorecidos. Atendía encargos de los particulares con retratos, miniaturas o temas religiosos. En 1867, en el periódico *La Caridad*, anunciaba la rifa de una obra probablemente religiosa porque allí especificaba que era apta para *una iglesia u oratorio*.

El infortunio no dejaba de acompañar a este artista y a su familia. Hacia el año de 1861, cuando se desempeñaba como fiel de la Casa de Moneda, la guerrilla de Guasca, enemiga del gobierno, atacó esta institución, destrozando y quemando muchos de los elementos que allí se encontraban. Manuel Dositeo perdió muchas de sus pertenencias. Por el denuncia que presentó a las autoridades nos hemos podido enterar de que continuaba en su oficio como miniaturista, pues declaró allí la pérdida no sólo de útiles de trabajo, sino de varias obras ya trabajadas que tenía por entregar²⁷.

Los conflictos políticos no habían cesado desde las guerras de Independencia y la situación del país dificultaba la vida intelectual. La única oportunidad de mostrar sus obras fue la Exposición de la Industria que el gobierno volvió a fomentar en 1871²⁸. A ella concurren no sólo los inventores sino también la mayor parte de los artistas activos. En esta ocasión Manuel Dositeo Carvajal participó con pinturas relacionadas con asuntos costumbristas, una recreación sobre un cuadro de Murillo, una escena de caza, un Jesús y un Santo Ecce Homo y dos cuadros en los que a manera de bodegones, uno con frutas y otro en medio de dos troncos, utilizó una curiosa combinación de figuras humanas enfrentadas. Por el conjunto de la obra allí presentada le concedieron una Medalla de Plata.

En los últimos años de su vida realizó cortos viajes por los alrededores de Bogotá, como también a otras poblaciones como el puerto de Honda. Como era su costumbre, dejó un registro documental de estos recorridos. Realizó numerosos apuntes sobre su familia, bien a través de retratos acabados o de acuarelas en donde perpetuó las imágenes de sus pequeños hijos. Murió en la ciudad de Bogotá el 25 de julio de 1872 a los 54 años de edad²⁹. A pesar de que algunas de sus obras pertenecen hoy a importantes museos de la capital, tales como el Museo Nacional, la Colección del Banco de la República o el del Fondo Cultural Cafetero, no se ha elaborado un catálogo de ésta ni se le ha dado una justa ubicación dentro de la historia del arte colombiano³⁰. Además su obra, íntima, personal, la que quedó en poder de su familia se ha dispersado y tan sólo a través de fragmentos hemos logrado

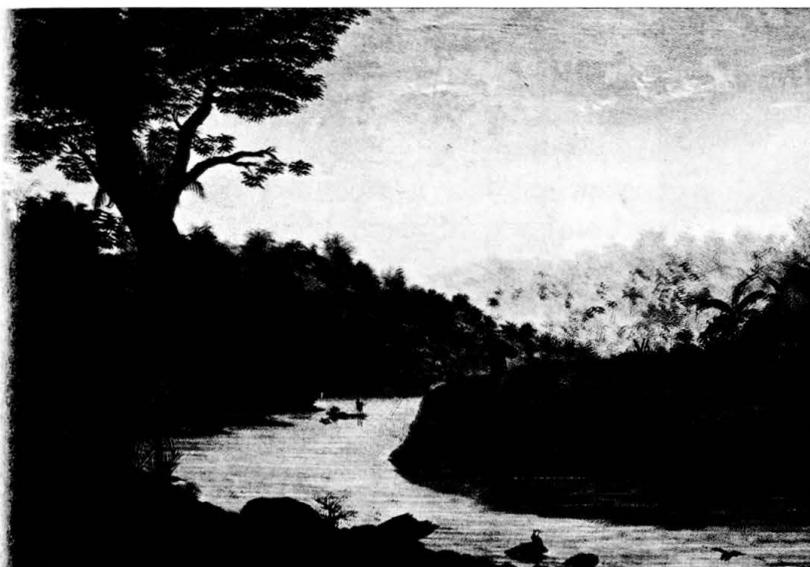
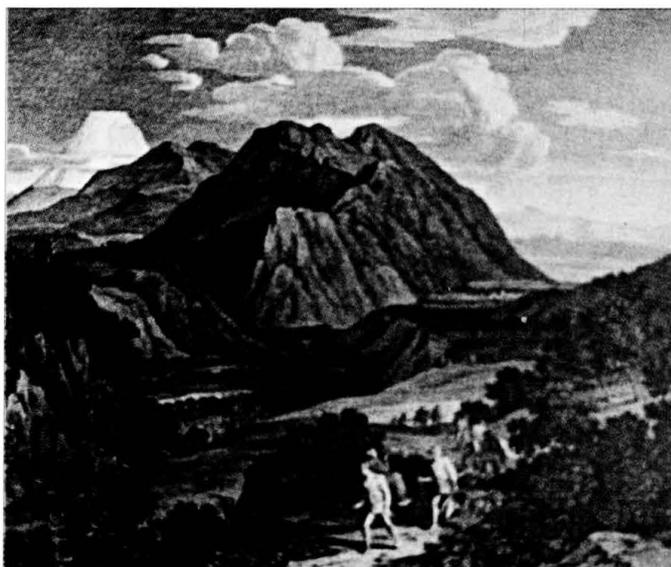
²⁷ VARIOS, *Actos vigentes Legislativos del Gobierno provisional de los Estados Unidos de Colombia*, Bogotá, Echeverría Hermanos, 1866.

²⁸ ÁLVARO MEDINA, *Procesos del Arte en Colombia*, Bogotá, Colcultura, 1978, pág. 226.

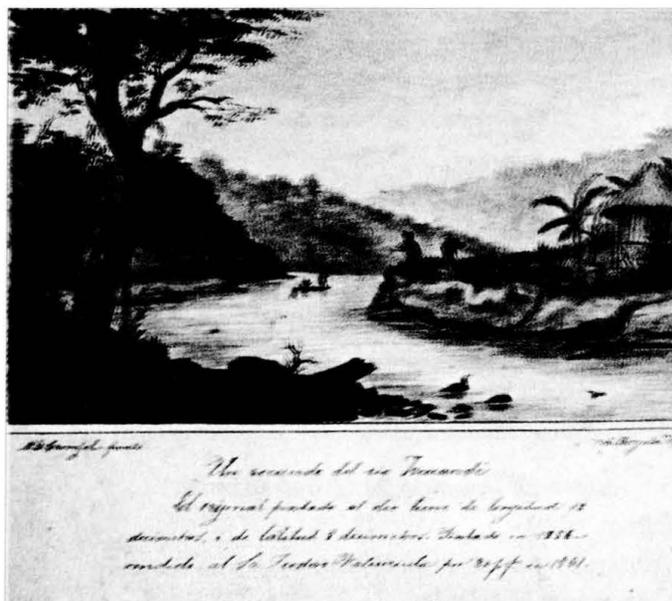
²⁹ Archivo General de la Nación, Notaría 2ª de Bogotá, Defunciones, 1871-1887, fol. 45 v.

³⁰ El Museo del Siglo XIX conserva dos importantes álbumes con acuarelas sobre diversos temas y algunos óleos. Entre ellos se destacan su autorretrato y algunos retratos de familia, así como algunas obras de carácter religioso. La Colección del Banco de la República guarda unos retratos y el Museo Nacional conserva la miniatura que hizo de su padre don Pedro Francisco Carvajal Mosquera.

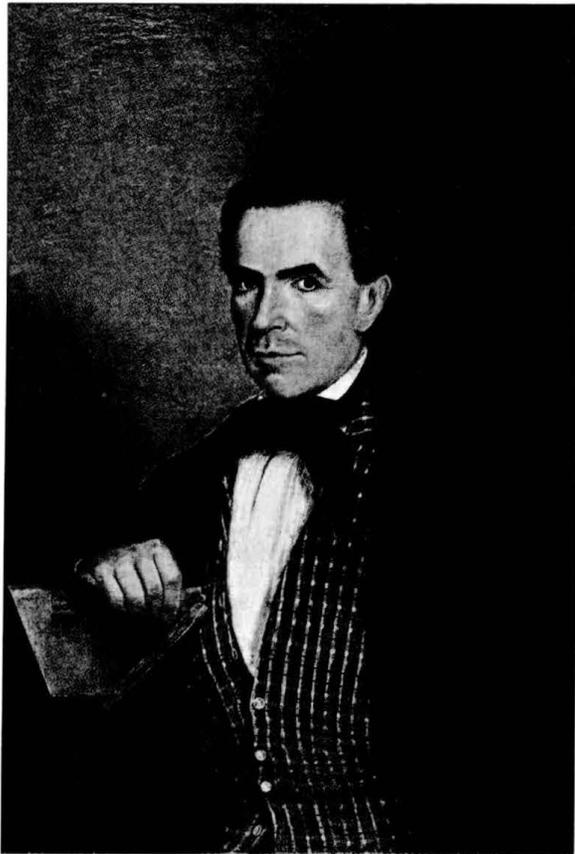
1.- *Paso del Quindío en los Andes*
 Dibujo de Alejandro de Humboldt
 Grabado por George Cooke
 Publicado en Londres, 1812
 25 x 19 cms.



2.- *Un recuerdo del río Izcuané*
 Manuel D. Carvajal
 Bogotá, 1856
 Óleo/lienzo, 83 x 122 cms.
 Colección Particular



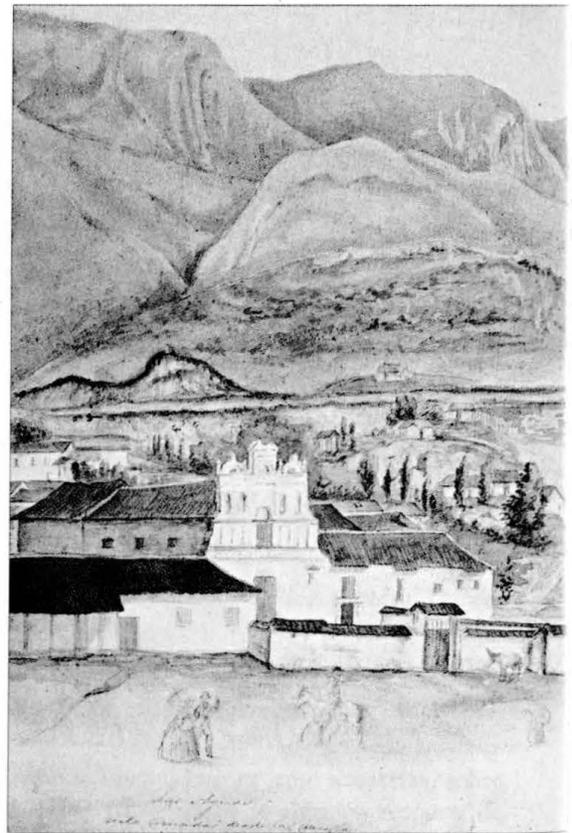
3.- *Un recuerdo del río Izcuané*
 Manuel D. Carvajal
 Bogotá, enero 12 de 1859
 Acuarela/papel, 23 x 28 cms.
 Museo del siglo XIX
 Fondo Cultural Cafetero, Bogotá



4.- *Retrato de Ramón Carvajal*, 1861
Manuel D. Carvajal
Óleo/lienzo, 86 x 57 cms.
Colección Particular



5.- *Álbum de Timotea Carvajal de Obando*
Lima, 1849
Acuarela/papel, 29 x 24 cms.
Colección Particular



6.- *Las Aguas*
Bogotá, c. 1859
Acuarela/papel, 23 x 28 cms.
Museo del siglo XIX
Fondo Cultural Cafetero, Bogotá

rescatar aspectos de ella que demuestran cómo la historia de nuestro arte requiere aún de estudios más profundos, que mediante una rigurosa investigación abarquen no sólo la situación nacional sino que, acudiendo a los métodos comparativos, se extiendan cuando así sea necesario a la historia regional del continente.

La obra de este artista, como se ha dicho, fue poco conocida por la sociedad de su época. Su círculo estaba reducido al de sus amigos y coleccionistas. Contribuyó a su poco reconocimiento la actitud de extrema modestia del artista y su confinamiento en el ámbito familiar. Probablemente ni él mismo fue consciente del mérito de su obra y asumió su oficio casi exclusivamente como docente.

Al momento de su muerte, empezaba a tomar cuerpo en Bogotá la actividad artística de corte académico tan añorada por los artistas del medio siglo. Allí, como lo hemos anotado jugaron un importante papel tanto los artistas colombianos como algunos extranjeros que fueron contratados como profesores de la naciente Escuela de Bellas Artes.

Manuel Dositeo Carvajal fue opacado por las figuras de Ramón Torres Méndez, José Manuel Groot y José María Espinosa, cuyas obras sin duda importantes en el campo del paisaje no alcanzaron en ninguno de ellos el mérito de Carvajal, quien logró desligarlo de la aplicación documental que había sido la característica general de los pintores del siglo, desde Roulin, Brown (Deas: 1989) Groot y los Castillo, hasta los colaboradores de la Comisión Corográfica.

El descubrimiento de la obra de este artista singular, nos anima no sólo a reconocerle como el iniciador del paisaje como un género autónomo y propio, sino a establecer el vínculo con la generación de los grandes paisajistas colombianos de fines del siglo XIX. A esta generación, encabezada por Roberto Páramo (1859-1939), enlace entre estas dos, pertenecen los artistas Eugenio Peña (1860-1944), Ricardo Borrero Álvarez (1874-1931), Ricardo Moros Urbina (1865-1942), Pablo Rocha (1863-1937) Andrés de Santamaría (1860-1945) y, al comenzar el siglo XX: Francisco Antonio Cano (1865-1935), Domingo Moreno Otero (1882-1948), Fídolo Alfonso González Camargo (1883-1941), Coriolano Leudo (1886-1957), Eugenio Zerda (1878-1945), Miguel Díaz Vargas (1886-1956) y Ricardo Gómez Campuzano (1893-1983). Estas dos generaciones de artistas dieron origen al grupo que acertadamente ha sido llamado la Escuela de la Sabana³¹.

³¹ E. SERRANO, *Op. cit.*, 1990.

BIBLIOGRAFÍA

- BOUSSINGAULT, JEAN BAPTISTE y ROULIN DESIRÉ, *Viajes científicos a los Andes ecuatoriales*, París, Laserre, 1849.
- BOTTIN, DOUGLAS, *Humboldt y el Cosmos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1981.
- DEAS, MALCOM, SÁNCHEZ, EFRAÍN y MARTÍNEZ, AÍDA, *Tipos y costumbres de la Nueva Granada*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1989.
- FAJARDO DE RUEDA, MARTA, “La obra artística de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada: 1783-1816”, en *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones Comparativas*, México, UNAM, t. I, 1994, págs. 206-221.
- , *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico*, Bogotá, Arte Dos Gráfico, 1999.
- , *The Royal Botanical Expedition to the Nuevo Reyno de Granada: Mutis and his Contemporaries*, New York, Colombian Center, Bogotá, Excelsior, 1995, págs. 1-5.
- , “La pintura sobre láminas de cobre en el Nuevo Reino de Granada”, en *Revista Credencial Historia*, Bogotá, edición núm. 129, 2000, págs. 11-15.
- GESUALDO, VICENTE, *Enciclopedia del Arte en América*, Buenos Aires, Omeba, 1968.
- GIRALDO JARAMILLO, GABRIEL, *El grabado en Colombia*, Bogotá, ABC, 1960.
- GONZÁLEZ, BEATRIZ, *Roberto Páramo, pintor de la Sabana*, Bogotá, Carlos Valencia, 1986.
- “Las artes plásticas en el siglo XIX Bogotá”, en *Gran Enciclopedia de Colombia*, Santafé de Bogotá, Círculo de Lectores, 1993, págs. 91-118.
- HUMBOLDT, ALEJANDRO DE, *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América, 1799-1804*, México, Biblioteca de Humboldt, Siglo XXI, Smurfit. Con traducción, prólogo y notas de Jaime Labastida, 1995.
- , *Cosmos, Ensayo de una descripción física del mundo*, vertido al castellano por Francisco Díaz Quintero, Madrid, Editor don Ramón Rodríguez de Rivera, 1852.
- , *Del Orinoco al Amazonas, viaje a las regiones equinociales del nuevo continente (1799-1804)*, traducción de Francisco Payarols y epílogo de Adolf Meyer-Abich, Barcelona, Ed. Guadarrama, 1982.
- LÓPEZ, MARÍA DEL PILAR, “Biombos coloniales, pinturas inéditas de la vida diaria virreinal”, en *Revista Credencial Historia*, Bogotá, ed. núm. 105, 1998, págs. 4-15.
- McELROY, KEITH, *Early Peruvian Photography. A Critical Case Study*, Michigan, Ann Arbor, Michigan, Umi Research Press, 1958.
- MAJLUF, NATALIA, “Entre pasatiempo y herramienta artesanal: aspectos de la enseñanza del dibujo en el diecinueve”, en *Sequillo*, Lima, Año II, núm. 3, 1993, págs. 32-42.
- MEDINA ÁLVARO, *Procesos del arte en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

- MELO, JORGE ORLANDO, BÁKULA, CECILIA, GUERRA, MARGARITA, MAJLUF, NATALIA, *Pancho Fierro*, Bogotá, Catálogo de la Exposición Colecciones del Banco Central de Reserva del Perú y Biblioteca Luis Ángel Arango, 1999.
- ORTEGA, CARMEN, *Diccionario de artistas en Colombia*, Bogotá, Plaza y Janés, 1979.
- PALMA, RICARDO, *Tradiciones Peruanas*, Madrid, Aguilar, 1953.
- RODRÍGUEZ PLATA, HORACIO, *José María Obando, íntimo*, t. I, Bogotá, Sucre, 1958.
- SÁNCHEZ, EFRAÍN, *Ramón Torres Méndez, pintor en la Nueva Granada, 1809-1885*, Bogotá, Banco Cafetero, 1987.
- SEBASTIÁN, SANTIAGO, “La importancia de los grabados en la pintura neogranadina”, en *Anuario de Historia Social y de la Cultura*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1968, págs. 119-133.
- SERRANO, EDUARDO, *La Escuela de la Sabana*, Bogotá, O P, Gráficas, 1990.
—, *Historia de la fotografía en Colombia*, O P Gráficas, 1983.
- SUTTON, PETER, *El siglo de oro del paisaje holandés*, Madrid, Fundación Thyssen Bornemiza, 1994.
- VARIOS, *Actos vigentes legislativos del gobierno provisorio de los Estados Unidos de Colombia*, Bogotá, Echeverría Hermanos, 1866.
- WUFFARDEN, LUIS E., “El arte republicano (siglos XIX-XX)”, en *Compendio histórico del Perú*, Lima, Milla Batres, 6 vols., en vol. IV, 1993, págs. 530-545.