

**Lázaro María Girón:**  
**conformación del campo**  
**artístico en su itinerario**  
**crítico**

(1882–1889)

Fray Servando Teresa de Mier

A Mamá

# Índice

Introducción .....	4
Lázaro María Girón: crítico de arte en el <i>Papel Periódico Ilustrado</i> .....	6
Girón: autor de la segunda monografía sobre un pintor Neogranadino, Antonio Acero de la Cruz.....	18
La confluencia de las ciencias y las artes en el paisaje americano: <i>Un recuerdo de la Comisión Corográfica</i> .....	21
Hemerografía y Bibliografía.....	28

# Introducción

La siguiente investigación tiene como objetivo principal rescatar la figura de Lázaro María Girón<sup>1</sup>, crítico de arte que colaboró en el *Papel Periódico Ilustrado*. Aunque existe una gran dificultad para rastrear su figura biográfica, las colaboraciones para el *Papel Periódico Ilustrado* y para *Colombia ilustrada* se encuentran completas. Los textos recogidos pueden dar luces sobre su figura como intelectual, crítico, artista y su red de conexiones con científicos, políticos e intelectuales de su campo. Sus escritos pueden ofrecer una versión de la conformación del campo artístico en los años ochenta del siglo XIX, que con el *Papel periódico ilustrado*, la fundación de la *Escuela de bellas artes* y la *Primera Exposición Anual de Bellas Artes*, tuvo un impulso sin precedentes. La metodología a seguir será el análisis cultural del discurso crítico que persigue visualizar la red que tejió su itinerario crítico. Al analizar la obra de Lázaro María Girón, a su vez, se desea aportar a la arqueología de la crítica de arte en Colombia. La obra crítica de Lázaro María no ha sido estudiada<sup>2</sup>. El presente ensayo tiene la intención de presentar a este olvidado crítico que en sus textos revela un constante diálogo entre las ciencias y las artes. El estudio emperocrítico de la obra de Girón ayudará a la caracterización de la relación interdisciplinaria que

---

<sup>1</sup> Las pistas biográficas de Lázaro María Girón son difíciles de seguir: sólo se conoce que su origen se ubica en alguna parte del suroccidente del país, fecha de deceso, su participación en la Comisión Corográfica, su participación periodística en el *Papel Periódico Ilustrado*, su cargo de secretario general en la Escuela de Bellas Artes, su amistad con Alberto Urdaneta y su oficio como acuarelista. Según Gabriel Giraldo Jaramillo, en su libro *Notas y documentos sobre el arte en Colombia* (1954): «nació Girón según algunos en Cali, y según otros en Buga, en los años iniciales de la segunda mitad del siglo; adelantó estudios de ingeniería en Bogotá y en la capital vivió la mayor parte de su vida y trabajó hasta su muerte ocurrida el 12 noviembre 1892» (Giraldo, 314). La reseña que realiza Giraldo de Girón es la única referencia que habla de la obra de éste crítico: dedica cuatro páginas a reseñar muy brevemente sus artículos y a sostener que es un hombre que merece ser parte de la historia del arte del país. Pero dicha intención se queda en un hermoso enunciado: “Girón fue todo un escritor y nada más que un escritor, pero doblado de artista y de crítico; su biografía es necesariamente el recuento de sus estudios, de sus artículos, de sus obras; vivió íntegramente para las tareas del espíritu y contribuyó a formar el excepcional ambiente de la cultura que caracterizó a Bogotá por los años de 1880. Fue uno de los primeros en ocuparse de ciertos aspectos literarios y científicos, muy poco conocidos entonces y despertar el interés por asuntos de arte bastante desconocidos en su tiempo [...] pero donde Girón debería dejar una tarea más perdurable y más original es en la historia y la crítica del arte colombiano; disponía de una vasta información sobre asuntos de arte, de pintura especialmente, y gozaba de ese difícil sentido del catador de belleza que sabe gustar y calificar los valores plásticos; además le interesaba la investigación histórica y sabía del deleite del hallazgo; utilizaba sagaz y discretamente los documentos y los hacía vivir en función de la obra que estudiaba [...] fue el dominio de este olvidado escritor y crítico que debe contarse entre los precursores de la historia del arte nacional” (Giraldo, 314–316).

<sup>2</sup> En la primera edición de *Procesos del arte en Colombia*<sup>2</sup>(1978), el historiador y crítico Álvaro Medina asegura: «sin pretender ser exhaustivo, debo consignar algunos nombres de escritores del periodo que cubro, cuyos escritos críticos o históricos, no por falta de méritos sino por la estrechez de todo volumen, no fueron incluidos. Ellos son: José Manuel Groot, [...] Alberto Urdaneta, José Caicedo Rojas, Luis Mejía Restrepo, José Belver, Lázaro María Girón...» (Medina, 205). Búsquedas en tesauros de bibliotecas, hemerotecas y bases de datos de revistas especializadas no arrojan registros que hablen de su figura o que estudien sus textos.

contribuyó a la consolidación del campo artístico. La pregunta que guiará el ensayo es ¿cómo el estudio del ejercicio crítico de Lázaro María Girón arroja pistas para la caracterización del campo artístico cultural de la década de los 80<sup>a</sup> del siglo XIX, en cuánto producto del diálogo entre las artes y las ciencias?

# Lázaro María Girón: crítico de arte en el *Papel Periódico Ilustrado*

El primer texto de Lázaro María, en el *PPF*<sup>3</sup>, se titula «Antiguos Achaguas», (N°28–29). La función del crítico consiste en describir y mostrar un pueblo en vías de extinción. Sin embargo, Girón encamina su argumento en busca de la milenariedad cultural americana:

Las tribus salvajes americanas apenas comenzaban a salir de la época denominada neolítica o de piedra pulimentada, cuando la sorprendió el ruido del arcabuz español

---

<sup>3</sup> Para estudiar los textos críticos de Lázaro María Girón en el *Papel Periódico Ilustrado* y en *Colombia Ilustrada*, cabe mencionar las características de estos dos medios que permitieron y promovieron la escritura periodística sobre las imágenes. La prensa ilustrada en el siglo XIX colombiano tiene una breve línea que es pertinente enunciar. Fernando Restrepo Uribe en el artículo que presenta la edición facsimilar de *Colombia Ilustrada*, titulado: «La prensa ilustrada en Colombia a finales del siglo XIX», sostiene: “La cuna de nuestra prensa ilustrada en el siglo XIX, fue el periódico que salió a la luz el 23 junio 1878, en París, con el título de *Los Andes*, y con el carácter de Semanario Americano Ilustrado hecho a la manera y estilo usados en ese momento en las revistas literarias ilustradas y “única publicación en español de carácter y tendencias esencialmente americanos que haya en Europa” (...) la revista se creó como el órgano informativo de la *Agencia editorial y de comisiones*, destinada a la impresión de toda clase de obras y envío de libros, obras de arte originales o copias, aparatos de física y química, de cirugía, papeles y en fin todo aquello que contribuyera a la cultura del Nuevo Mundo [...] los iniciadores y redactores de la revista fueron: como redactor jefe don Ricardo S. Pereira; de bellas artes don Alberto Urdaneta; de la sección científica don Ignacio Gutiérrez Ponce y don Luis Fonnegra y de la sección literaria los señores César C. Guzmán y Roberto de Narváez [...] la revista duró hasta el 31 de diciembre del mismo año (1878) y tuvo un total de trece números que al principio fueron de aparición semanal y luego quincenal [...] terminada esta experiencia periodística por el multifacético Alberto Urdaneta, decidió volver a Colombia y que en París contratara al español Antonio Rodríguez, uno de los mejores grabadores de *Monde Illustre* con el objeto de que sea en Bogotá profesor de una cátedra de grabado en madera y el grabador del periódico literario, que en el mismo estilo de *Los Andes* tenía proyectado publicar en Bogotá” (Restrepo Uribe, S.N., *C.I. Bogotá*, octubre de 1978). Cabe mencionar que Restrepo Uribe no tiene en cuenta *El Neogranadino* de Ancízar que revolucionó las artes gráficas a mediados de siglo y publicó por primera vez ilustraciones en su periódico. La historia de la prensa ilustrada continúa con la fundación del *Papel periódico ilustrado*. Según Antonio Cacia Prada en su libro *Historia del periodismo colombiano* (1968): «hemos llegado a la mejor publicación artística del siglo pasado y quizás no superada hasta hoy» (Cacia, 177). El *Papel Periódico Ilustrado*, es fundado por Alberto Urdaneta en 1881 y se publicó quincenalmente hasta 1887, año en que Urdaneta dejó la dirección por motivos de fuerza mayor. Su nombre se inspiró en el *Papel periódico de la ciudad de Santafé* (1791–1797) dirigido y escrito en casi su totalidad por Manuel del Socorro Rodríguez de la Victoria. Cacia Prada añade: «dice Urdaneta en el escrito principal que el homenaje a don Manuel del Socorro Rodríguez, “usé el nombre del primer periódico editado en Santafé de Bogotá” y agrega: “hoy nuestra aspiración quedaría satisfecha y consiguiéramos lo que él consiguió, si alcanzáramos lo que él alcanzó y merecíamos con el tiempo que se nos llamara sus sucesores”» (Cacia, 178). Como sostiene Héctor Orjuela en «Estudio preliminar» del *Índice del Papel Periódico Ilustrado*: «La fundación del periódico de Urdaneta constituyó un acontecimiento artístico en la historia de la prensa nacional, ya que llenó el vacío de la publicación ilustrada y al mismo tiempo ofrecía selecta lectura para los amantes de las letras y las artes. Anteriormente ya habían salido periódicos y revistas con ilustraciones, como *El Neogranadino*, de mediados de siglo, que inició la litografía del país y algunos otros en los años posteriores. Sin embargo sólo con la aparición del *Papel Periódico Ilustrado* se introdujo en Colombia el grabado en madera, gracias a los esfuerzos de su director que trajo exclusivamente de España al artista Antonio Rodríguez para hacerse cargo de las ilustraciones» (Orjuela, 9). El espacio gráfico en prensa con énfasis artístico y no político era sin duda una innovación y constituyó una revolución en el campo artístico-cultural. Primero por la confluencia de los nombres —en donde escribían a la par liberales y conservadores— y segundo, por la relación efrásica, dígame imago-palabra: el *Papel Periódico Ilustrado* es la publicación que más explota esta franja discursiva en la década de los ochentas del siglo XIX. Desde la dirección y misma estructura del *Papel Periódico Ilustrado*, se justifican con palabras cada una de las imágenes y se obliga a su descripción. El director casi siempre explica las imágenes, lo cual obliga la publicación a convertirse en un medio que piensa en profundidad su iconografía. En este contexto se suscriben los primeros escritos de Lázaro María Girón.

[...] y es lo más probable en la edad de piedra ninguna raza de hombre llegó a conocer ni siquiera los jeroglíficos figurativos [...] su existencia no hace sino revelar, con las grandes ruinas mexicanas, peruanas y de San Agustín que hubo en América una prehistórica civilización que no conservaban, ni el más vago recuerdo los indios de la época de la conquista española». (Girón, *PPI*, II, 58)

El discurso en principio etno–geográfico<sup>4</sup> deviene rápidamente en un discurso americanista: ubica el principio de la historia el continente americano en coordenadas diferentes a las del inicio de la cultura europea. Sostiene que el conocimiento de estos territorios constituye una forma viable para recuperar el legado prehispánico el cual puede abrir alternativas causales en los caminos de la historia americana. En este primer artículo se evidencian las relaciones entre los métodos legados por la Comisión Corográfica y el ejercicio crítico: una mirada en conjunto del territorio y una valoración de los conocimientos que se crearon a partir del paisaje.

En «Apuntes de heráldica», del 31 enero 1883 (*PPI* n° 33), Girón se muestra conocedor de la tradición pictórica hispana, y reconocedor de su orden simbólico<sup>5</sup>. Para Lázaro María en

---

<sup>4</sup> Girón estudia la lengua Achagua y sostiene que las lenguas americanas deben tener un grupo morfo–genético de estudio propio. Que si bien los misioneros de la Compañía de Jesús realizaron un primer acopio informativo y un estudio lingüístico en la obra *Arte y vocabulario de la lengua Achagua* (1762), de autoría de los padres Alonso de Neira y Juan Rivero, éste se realizó en base estructural de la lengua latina: «obra en la que dicho misioneros hicieron como todos los lenguaraces en esa época, amoldar este idioma a la índole del latino, sin que entre los dos pudiera haber verdadera semejanza; error del que solamente Duquesne, según se comprende por un fragmento de su *Interpretación del calendario muisca*, se apartó al estudiar a la lengua chibcha» (Girón, *PPI*, II, 75). Girón reclama una gnosis propia para entender lo americano que no se enmarcan el conocimiento europeo. El reclamo es de índole lingüístico, más será una constante en las demás ramas de las ciencias y las artes. Ésta actitud crítica lo obliga al reconocimiento de la tradición europea, para evaluar con la gnosis de la realidad americana: exigirla, ampliarla y en muchos casos replantearla y devolverla engrandecida. En dicho orden de ideas Girón considera que la lengua Achagua era el verdadero tesoro de esta comunidad pues se diferenciaba de las demás lenguas indígenas en cuanto era «la más elegante y de más fácil pronunciación» (Girón, *PPI*, II, 75). El comentario llega a un punto culminal cuando comprende la lengua como una biblioteca de la cultura en donde es posible rastrear sus sumas y síntesis: «uno de los hechos que demuestra el adelanto alcanzado por la lengua Achagua es el de la existencia en ella del verbo auxiliar ser, de que aún carecen muchas lenguas americanas, que para suplir su ausencia forman verbos de todos los adjetivos y sustantivos. Dicho verbo, el más metafórico de todo según Adam Smith lo ha hecho notar, califica las conjunciones y da a las formas gramaticales de esa sencillez a que tiende en todo la civilización; pero su idea abstracta ha aparecido siempre tarde: la raíz sánscrita bu–ofu, origen del fue, significa algo más material, soplar, alentar, vivir» (Girón, *PPI*, II, 76). Para Lázaro María Girón la lengua es una de las sumas de la cultura entendida ésta como la experiencia humana en un territorio. Allí se encuentran las claves para el desciframiento del paisaje.

<sup>5</sup> «Apuntes de heráldica» se escribió en orden cronológico fundacional: su siguiente referencia es la ciudad más antigua de la Nueva Granada de la cual no queda mayor vestigio al consumirla la selva darienita: «abandonada por el temor a los ataques de los indios, la población de San Sebastián de Urabá, pasaron los colonos a la costa oriental del Darién, en donde fundó el Bachiller Enciso, en 1509, cerca de las bocas del Atrato, a Santa María la Antigua del Darién, primera silla episcopal del continente y que no nos queda hoy sino el recuerdo» (Girón, *PPI*, II, 147). La descripción del escudo, concedido por el emperador Carlos V incluye un castillo de oro, alumbrado por un sol dorado, un león y un cocodrilo en campo rojo. La descripción alude a la tierra darienita la cual continúa bajo su signo, pues es territorio de riqueza aurífera, en donde la naturaleza se muestra potente y telúrica. El campo rojo representa las batallas por este territorio que consumió a Santa María la Antigua. El combate continua vigente pues sigue siendo zona de riquezas innumerables y de masacres sin nombre.

los escudos esculpidos en las edificaciones principales de las poblaciones neo–granadinas se puede leer los designios fundacionales de cierta población: «tengo noticia que existen dibujados, en los archivos de la Academia de Historia de Madrid, los escudos de armas de las ciudades de Indias, acompañados de algunos datos» (Girón, *PPI*, II, 147). Las descripciones de los escudos ocupan gran parte del texto al responder a un deseo eufónico: pintar con palabras lo que no se puede ver con los ojos. La propuesta de Lázaro María se dirige a comprender la cultura hispana como legado, digno de ser historiado, con el ánimo de que se convierta en un criterio que sume a la creación de un nuevo orden simbólico de la República<sup>6</sup>. Girón ve con ojos artísticos la historia urbana, la historia de la fundación de las ciudades<sup>7</sup>, la nación Achagua y esta mirada lo llevará analizar la obra artística teniendo en cuenta los puentes entre ciencia/paisaje—naturaleza/hombre que constituirán un eje epistemológico en el pensamiento simbólico americano. Esta línea de pensamiento pervive en su artículo «Una antelia en la Sabana» (5 mayo 1883). El autor no deja de mostrar una mirada preciosista sobre el fenómeno y las condiciones que lo hacen posible:

¡Cuán majestuoso se presenta este meteoro, que ofrece al espectador atónito la vaporosa forma de una sombra y que coloca a su frente, e invita a todos sus movimientos y de cuya cabeza brotan resplandores de delicados matices! [...] los copos blancos de niebla que le rodean y que la luz dora con apreciable rayos forman un conjunto tan imponente y magnífico que visto una vez, nunca se olvida, porque ya nada puede borrarlo de la imaginación. (Girón, *PPI*, II, 263)

Girón ingresa a un problema físico con instrumentos estéticos de juicio, como son la contemplación, lo sublime y lo maravilloso. El artículo no deja de resaltar la belleza del

---

<sup>6</sup> Coincide con la posición de la publicación, pues no se declara militante de ningún partido, y tiene una firme intención de alejarse de la prensa doctrinaria —tendencia que durante el siglo XIX y hasta la fecha dominaba el periodismo, pues cada periódico se alineaba a cierto partido o corriente ideológica— para emplear sus esfuerzos en la consolidación del orden artístico–científico de la República. Su compromiso político está enfocado en el aporte cultural que el periodismo le puede brindar a la nación. El *Papel Periódico Ilustrado*, se autodenomina como material enciclopédico: sus noticias no responden al imperio de lo actual, sino pretenden convertirse en un documento de consulta y colección para futuras generaciones de colombianos. Este discurso lo refuerza sus condiciones materiales: su calidad gráfica y la perdurabilidad del papel el cual invita al coleccionismo. De esta manera también fue recibido, a tal punto que hoy sigue siendo un documento digno de colección y reproducción facsimilar.

<sup>7</sup> Es significativo el énfasis de Girón en la ciudad de Mariquita, fundada en 1550 por Francisco Núñez Pedroso con «el nombre de San Sebastián del Oro». Al trasladarse, se le cambia el nombre en honor al cacique de Marquetá. Esta fue ciudad ilustre en tiempos coloniales de la cual sólo quedan sus vestigios: “De la opulenta población española, notable por sus lujosos torneos, lo que han sido paredones derruidos, capiteles, columnas, piedra labrada en medio cubiertas por la tierra y que dejan ver al viajero las armas que de Carlos V alcanzó la ciudad, formadas por un manojo de saetas atado con un lazo, y vuelto los hierros hacia abajo [...] La casa en la que murió Jiménez de Quesada y la que habitó Mutis, son hoy escombros; pero en el sitio de esta última se levantan todavía frondosos y corpulentos algunos de los canelos que con tanto esmero cultivó este Sabio a manera de monumentos levantados por la naturaleza en honor del ilustre botánico cuya venerada memoria ha hecho tan poco la posteridad americana”. (Girón, *PPI*, II, 148)



fenómeno, ni siquiera cuando lo explica con referentes físicos y autoridad geográfica. Esta es la confirmación de que Lázaro María no divide la ciencias naturales y las humanas, y mucho menos la física y la metafísica. El uso de la *imagen* como herramienta gnoseológica<sup>8</sup>, es una posibilidad de ampliación de las categorías con que se estudia el mundo objetivo: como el mundo objetivo no es el mismo en las dos orillas del Atlántico, las categorías gnoseológicas no tienen el mismo nivel de precisión ontológica, pues están construidas en base a otra realidad. Es la imaginación que conoce y abarca la realidad se encuentra el germen de lo real–maravilloso americano<sup>9</sup>.

Este primer grupo de artículos<sup>10</sup> se encuentran epistemológicamente vinculado con el proyecto de la Comisión Corográfica. El grupo de textos siguientes se encuentra dirigidos

---

<sup>8</sup> Esta misma actitud gnoseológica, que planteó el problema de nominar lo innominado y dar cuenta con un lenguaje foráneo la realidad ultramarina, es una constante en la tradición letrada americana. El conocimiento americano nace del esfuerzo de las herramientas de conocimiento y aprehensión de mundo europeas puestas en actividad en la realidad americana: de éste esfuerzo, tensión y desajuste nace un nuevo conocimiento que reconcilia el nivel simbólico con el científico, que en Europa, luego de la Ilustración, se separaron.

<sup>9</sup> Dicho concepto lo expone Alejo Carpentier en el «Prólogo» a *El reino de este mundo*, en donde sentencia: “Pero obsérvese que cuando André Masson quiso dibujar la selva de la isla de Martinica, con el increíble entrelazamiento de sus plantas y la obscena promiscuidad de ciertos frutos, la maravillosa verdad del asunto devoró al pintor, dejándolo poco menos que impotente frente al papel en blanco. Y tuvo que ser un pintor de América, el cubano Wilfredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfadada Creación de Formas de nuestra naturaleza —con todas sus metamorfosis y simbiosis—, en cuadros monumentales de una expresión única en la pintura contemporánea. Ante la desconcertante pobreza imaginativa de un Tanguy, por ejemplo, que desde hace veinticinco años pinta las mismas larvas pétreas bajo el mismo cielo gris, me dan ganas de repetir una frase que enorgullecía a los surrealistas de la primera hornada: *Vous qui nevoyez pas, pensez a ceux qui voient*. Hay todavía demasiados «adolescentes que hayan placer en violar los cadáveres de hermosas mujeres recién muertas» (Lautreamont), sin advertir que lo maravilloso estaría en violarlas vivas. Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de «estado límite». Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe” (Carpentier, 9).

<sup>10</sup> Allí es preciso adjuntar el comentario sobre «La piedra de Tandil»: es una explicación curatorial a un grabado, por petición del director Alberto Urdaneta, pues en el número cincuenta, del 30 septiembre 1883, se publica un grabado de la levitante piedra de Tandil, ubicada en la República de Argentina. La piedra se encuentra las afueras de Buenos Aires y es una excentricidad geológica: esta gran piedra se sostiene en una pequeña base y da la impresión de que pendula y levita, y en cualquier momento se desbarranca. Mas la descripción de la gran piedra deviene en epifanía: al explicar la maravilla, Girón apela a las ciencias, a las artes y finalmente a la imaginación. La descripción, rápidamente se convierte en poesía: «el cono, de color oscuro, imponente, y rodeado por un paisaje melancólico y agreste, en que se destacan sobre musgosas rocas, los cactus de largos y espinosos brazos, parece como si estuvieran a punto de descender con estruendo sobre la próxima llanura hacia la cual se inclina. Así lo temen los supersticiosos gauchos que suponen al demonio interesado en derribarla, y por eso nunca construyen sus ranchos sino a distancia de la piedra, que entretanto sigue en su lento y majestuoso balanceo como la imagen del destino, veleidosa e inconstante a la vista, pero guardando eterno y matemático equilibrio» (Girón, *PPI*, III, 44). En este breve comentario se ve de manera más clara la serie de argumentos que el autor despliega para comprender el fenómeno natural americano, y el dispositivo de exposición del *Papel Periódico Ilustrado* que lo graba y obliga a través de la explicación del fenómeno a construir un conocimiento particular para entenderlo. Como una pequeña conclusión, se puede pensar que este conocimiento es lo que llama José Lezama Lima el conocimiento poético o el conocimiento sensible–inteligible mediado por una experiencia de orden estético con el mundo, que no sólo explica un fenómeno, sino que le otorga un sentido para la cultura. En esta misma dirección Lázaro María Girón se

al entendimiento de las artes y el campo artístico. Aunque nunca se abandona el primer nicho teórico-crítico, en el segundo grupo de textos se acentúa la autonomía del campo artístico colombiano que se ve dinamizado por el interés que despierta la recepción del *Papel Periódico Ilustrado*. Existe un artículo extenso que se puede considerar como la bisagra entre los dos grupos textuales: «La marimba», (N° 91, 15 de mayo de 1885). En «La marimba» se revela un Girón pionero de la etnomusicología. Ingresa al estudio del instrumento con un marco socio-histórico potente: «muy heterogéneos son los elementos del clima, población y costumbres que, según los lugares en donde se estudie, presentará diversas naciones suramericanas; ... por ser ellas, sin duda, la expresión espontánea de los íntimos afectos y sentimientos que en el hombre inspira la naturaleza, y ser también por lo mismo una de las bases etnológicas más características e importantes de cualquier nacionalidad» (Girón, *PPI*, IV, 306). Girón expone la diversidad de músicas y culturas que realizan distintas interpretaciones de su paisaje y tienen por tanto diversas combinatorias musicales. Dicho reconocimiento lo interpela a la construcción de baremos diferenciados para valorar esta diversidad, entroncándose con la línea del relativismo estético<sup>11</sup> y el levantamiento etnográfico. El etnógrafo musical está obligado a la itinerancia, al viaje y al levantamiento de campo. Su método se entronca con la Comisión Corográfica pues sólo en su carácter peripatético puede revelarse el conocimiento<sup>12</sup>. La siguiente tesis expuesta por Girón, es a su vez un argumento principal en la obra de Alejo Carpentier, *La música en Cuba* (1945) cuando reconoce que los esclavos perdieron casi todos los vestigios de la cultura africana, con excepción de la música conservada gracias a los cantos de siembra<sup>13</sup> y

---

suscribe en la tradición del conocimiento americano que se encuentra muy ligada a la naturaleza: piénsese en la obra de Andrés Bello, José María Heredia, José Martí, entre otros tantos.

<sup>11</sup> En el prólogo de *El Renacimiento: estudio sobre el arte y poesía*, el crítico y teórico Walter Pater —contemporáneo de Girón— sostiene: «los escritores de arte y de poesía han probado muchas veces a definir la belleza en abstracto o expresada en los términos más generales, a encontrar una fórmula general para ella... la belleza, como todas las demás cualidades de la experiencia humana, es relativa: y su definición se torna tanto más falta de sentido e inútil cuanto más abstracta es. Definir la belleza, no en los términos más abstractos sino los más concretos que sea posible, para encontrar, no su fórmula universal, sino la fórmula que expresen más adecuadamente tal o cual manifestación de ella, debe ser el fin que se proponga todo verdadero estudioso de la estética» (Pater, 15).

<sup>12</sup> «Sobrevive en Barbacoas mucho signo revelador de las costumbres de antaño, como son casi todas las casas que corresponden al nombre del lugar; las negras que transitan por las calles envueltas en pedazos de bayeta; y sobre todo los barrios populares que hacen los mineros los sábados por la noche; bailes dignos de verse y en los que desempeña el principal papel como instrumento musical la marimba» (Girón, *PPI*, IV, 306).

<sup>13</sup> En un texto posterior a la *Música en Cuba*, titulado *Cómo el negro se volvió criollo* (1947), perteneciente al tomo *Visión de América*, Carpentier explica: «No. Los intentos de creación plástica del negro eran tenidos por obras del demonio. La música, en cambio, no molestaba mayormente, y los hacendados de Cuba, por ejemplo, permitían por ejemplo que de tarde en tarde hiciesen sonar sus tambores y se entregaran a la danza, porque con ello demostraban que gozaban de buena salud y que su “carne de ébano” estaba en condiciones de dar un buen rendimiento» (Carpentier, *Visión de América*, 140).

a la versificación popular. Girón sostiene al respecto: «pero al Sur, en el litoral del Pacífico, la música y el baile de la clase baja son totalmente distintos, porque la raza negra, aún después de cambiada su lengua, su religión y sus costumbres, conserva todavía, como sagrada herencia, los toscos instrumentos a cuyas dulces voces se mezclaron en época remota el llanto y las alegrías de sus padres» (Girón, *PPI*, IV, 306). El andamiaje teórico con el que Girón se acerca a estudiar la marimba, es innovador para su época y las deducciones, son las que realizan los intelectuales cubanos como Fernando Ortiz y Alejo Carpentier en el siglo siguiente. La materialidad del instrumento es una de las razones por las cuales la música perdura entre las comunidades negras y para muchas se convierte en símbolo de resistencias políticas y culturales<sup>14</sup>. Girón apunta que la marimba es un resultado del mestizaje y el sincretismo de la cultura en América: «quizá sea, pues, la marimba que se toca hacia la región de Barbacoas un resultado mixto de los conocimientos que en música tuvieron los negros de África y los indómitos hijos de las comarcas americanas» (Girón, *PPI*, IV, 307). El conocimiento etnomusical extraído de las notas sobre la marimba se puede extrapolar a otras esferas del pensamiento simbólico americano: en su deducción se encuentra el reconocimiento del proceso de mestizaje y traducción cultural.

«El santuario de las Lajas» es la primera crítica sobre una obra autónoma que realiza Girón entendida en la discusión entre las artes liberales Vs las artes aplicadas, las cuáles tiene como criterio de diferenciación a la función<sup>15</sup>. Girón emprende un despliegue crítico gracias a una recreación imaginaria del objeto, la cual posibilita la revelación del su sentido estético: «el paisaje es severo y grandioso: una vegetación siempre lozana y sonriente, helechos y trepadoras de diversas clases escalan por todas partes las grietas de las rocas, y dejan brillar, sobre el fondo de esmeralda, flores rojas, amarillas o azules, en que revolotean mil mariposas blancas y de colores» (Girón, *PPI*, V, 204). Esta descripción engendra el

---

<sup>14</sup> Al descubrir el baile y las diferentes coreografías citadinas que se realizan con la marimba, Girón muestra que el espacio sonoro no es el adecuado y que reclama el acompañamiento de la selva y el río para obtener su completo despliegue acústico: «allí, perdido en las sombras y rodeado de misterio es donde el rústico órgano de los agrestes bosques siente renacer su libertad salvaje, soltando raudales de su gravísimas armonías interpreta estas indefinibles voces nocturnas que exhala cual suspiros de naturaleza dormida» (Girón, *PPI*, IV, 307).

<sup>15</sup> En la crítica se describe el edificio, se crea un contexto para enjuiciarlo, se analizan los ornamentos, el propósito de construcción, sus diferentes fases y las opiniones que han dado viajeros y peregrinos de este santuario. Con este ejemplo crítico Girón encuentra una forma particular para hablar de la obra en sí: un conjunto de características propias que la convierten en un objeto autónomo, digno de estudio y contemplación. Esta es una característica que define la crítica de arte como disciplina moderna.

telurismo del edificio, su vertiginosidad y su relación con el entorno natural que devela el sentido mágico–maravilloso del mismo. A su vez propone una teología en el seno de la naturaleza, en donde lo potente y lo indistinto se unen en la vertical. Esta descripción se adosa de una comparación con distintas obras para entender su valor contextual<sup>16</sup>.

El texto<sup>17</sup> que ingresa en materia artística se titula «Primera Exposición de la Escuela de Bellas Artes»<sup>18</sup>. Se trata de un completo vistazo del campo del arte en Colombia para 1886, en donde además de su perspectiva socio–crítica, reúne documentos históricos que permiten una ilustración del fenómeno. La exposición realiza una radiografía de las artes que no tenían espacios de confluencia en la capital<sup>19</sup>. Alberto Urdaneta<sup>20</sup> organizó la exposición y a

---

<sup>16</sup> Girón compara las Lajas con las maravillas naturales del continente que sólo pueden dar el contrapunto de su magnificencia. El crítico no sólo entiende la obra con los criterios del paisaje, sino al mismo tiempo al paisaje como la mayor de las obras: «es pues, una verdadera particularidad de las más notables de Colombia, el monumento del que nos hemos ocupado. Es una maravilla trabajada por la mano del hombre, pero digna de figurar al lado de las curiosidades naturales que se hallan en nuestro territorio, tales como (...) el salto del Tequendama, que llena las selvas con su ronco trueno; las ventanas de Tiquisoque, el Hoyo del Aire y el de los Pájaros, la cueva de Tuluní, el Estrecho de Furatena, la Laguna Verde de Túquerres, la Cascada del río Vinagre y las Grutas de Guaneté» (Girón, *PPI*, V, 205). En este sentido, se reafirma la tesis carpenteriana de lo Real Maravilloso, pues las Lajas son un ejemplo de la maravilla que no se da por trucos de prestidigitación, sino que deviene de la cotidianidad del paisaje.

<sup>17</sup> El artículo recoge la nota de Alberto Urdaneta, el rector y fundador de la *Escuela de Bellas Artes* dirigida al Ministro de Instrucción Pública; recorre el discurso de apertura de Urdaneta como rector, los conciertos de la *Escuela de Música* y de la *Sociedad Filarmónica*; los donantes de la exposición; los cuadros de Gregorio Vázquez, la entrega de premios y los discursos de cierre de Alberto Urdaneta y Eliseo Payán.

<sup>18</sup> Se encuentra ubicado en números 109, 110, 111, 112 y 113, entre el 1º febrero de 1887 al 1º de abril del mismo año.

<sup>19</sup> «más vióse luego que en Bogotá hay diseminados todos los elementos necesarios para formar, no solamente uno, sino varios museos dignos de una capital civilizada. Los templos encierran, bajo las sombrías bóvedas que cuentan siglos, obras extranjeras y nacionales, procedentes de épocas en que a las artes se miraban con gran estima; en los gabinetes de las personas de gusto, muchos de ellos decorados completamente a la antigua y con no poco costo, se halla la Escultura y la Pintura representadas con obras firmadas por sobresalientes maestros; agregado a dichos elementos lo que los artistas actuales, entre quienes se encuentra un hermoso grupo de señores y señoritas, pudiera suministrar, era claro que para el buen éxito de la *Exposición* se necesitaba, más que todo, de entusiasmo y de buena voluntad» (Girón, *PPI*, V, 210).

<sup>20</sup> El artículo reproduce el discurso de inauguración que Alberto Urdaneta dirige al público. El discurso se puede considerar como un texto que tiene la intención de fundar una tradición, consolidar la historia del arte nacional e iniciar con pie derecho la consolidación del campo artístico. Se trata de un texto antológico no sólo por la relevancia del acto y los invitados, sino porque tiene un nivel de erudición histórica de las artes y visión de proyección sin precedentes. El discurso de Urdaneta se encuentra entroncado con las concepciones socio–históricas de Girón, pues ambas desean construir un conocimiento artístico, propender por la historia del arte nacional, fundar centros de formación y estudio de las artes, divulgar artistas y fomentar exposiciones. Para los dos, el arte es sinónimo de una cultura suficiente que ha llegado a un gran nivel de conocimiento y civilización: «signo de consuelo es esta fiesta, en que Colombia se muestra digna de que se llame nación civilizada, y que con pruebas visibles deja ver que sus hijos poseen todas las disposiciones necesarias para recorrer los senderos del arte» (Urdaneta, *PPI*, V, 225). En el discurso de Urdaneta<sup>20</sup> se encuentra la raíz emancipatoria de la empresa, al describir el tránsito de un país consumidor de la *imago* extranjera, a uno productor de la *imago* propia. Pero el punto más interesante de la reflexión realizada por Urdaneta, para esta investigación, es que en el recorrido histórico realizado para llegar a su momento artístico–cultural, incluye las dos expediciones que tuvieron lugar en este territorio. La inclusión de un fenómeno considerado como prominentemente científico, Urdaneta lo cataloga como hito artístico–cultural: “A principio del siglo que corre prestó grande apoyo al cultivo de la pintura, la fundación de la inmortal Expedición Botánica, cuyos dibujos al óleo, a la aguada y a la pluma llenaron de admiración, dice el sabio botánico Triana, a los señores Humboldt y Bonpland al llegar a Bogotá. La colección consta de más de 6000 dibujos tomados del natural sobre buen papel de folio, todos sorprendentes por su exactitud y su finura y que después de más de setenta años se han encontrado intactos como si acabaran de salir de las manos de los artistas. Matiz, Hinojosa, buen

su vez despertó las inquietudes artísticas de gran parte de la población, principalmente santafereña y dio las suficientes muestras para convertirse en un centro gravitatorio de las artes. El llamado a la *Exposición* no tuvo precedentes: el edificio de San Bartolomé se quedó sin paredes para albergar las obras a exponer<sup>21</sup>. La solemnidad que tuvo la inauguración de la *Exposición*, dotó de legitimidad y autoridad que jamás las artes habían tenido en territorio colombiano<sup>22</sup>. Girón construye una lista de autores que se puede entender como la base canónica de la historia del arte colombiano<sup>23</sup>: «larga lista, por

---

retratista que vino de Quito, Rizo y los hermanos Cortés, fueron los principales obreros en esa inmensa labor con que Mutis y Caldas, Lozano y Valenzuela y sus colaboradores honraron a la ciencia [...] la Comisión Corográfica en que tuvieron ocasión de lucir sus talentos D. Enrique Price, D. Carmelo Fernández y D. Manuel María Paz, dejó como un monumento el precioso álbum de aguadas que posee la Biblioteca Nacional y que todos conocemos; muestra valiosa de lo que es Colombia en su parte física y moral, y con sus tipos de razas, sus caminos y puentes, sus pintorescas ciudades y su lujosa naturaleza” (Urdaneta, *PPI*, V, 225). En este sentido, ni para Urdaneta, ni para Girón, el arte en el territorio americano fue enemigo o enemistó con el discurso humanista, ni con el discurso científico; más bien se dio un conocimiento simbólico que reunió los dos discursos, los ayudó a su crecimiento y diálogo, a tal punto que varios intelectuales participaron indistintamente en ambas ramas del conocimiento, incluyendo a Lázaro María Girón que fue a su vez arqueólogo, y Urdaneta que era en principio agrólogo.

<sup>21</sup> La *Exposición* también contempla días de acceso libre y gratuito al público y días de gala y etiqueta en donde se cobra la entrada que financia los gastos de la misma. La idea era tan genial que aunque Urdaneta fuese exiliado del país, y estuviera un par de veces en la cárcel por pertenecer a las guerrillas conservadoras, el estado no pudo, de ninguna manera, negarle la petición la cual se decreta con el número 626 del 26 octubre 1886, publicada en el *Papel Periódico Ilustrado*.

<sup>22</sup> “Para el día de la apertura de la *Exposición*, el gran Salón rectoral del edificio de San Bartolomé fue lujosamente engalanado. En el fondo se colocaron, bajo rico solio de color oscuro, los asientos de honor del Excelentísimo Señor Presidente de la República, Ilustrísimo Señor Arzobispo, Delegado Apostólico y Gobernador del Departamento; a la derecha para Ministros de Estado, Consejo Nacional Legislativo, Cuerpo Diplomático, Academia Colombiana etc. etc... los lienzos de la pared estaban adornados con banderas, con sendas coronas de laurel y cintas en que se leían los nombres de los artistas muertos que han servido a la gloria colombiana. Un batallón del ejército, con las bandas a su cabeza, formó calle de honor para el desfile de cortejo y la orquesta se instaló en un departamento especial” (Girón, *PPI*, V, 210). La *primera Exposición de Bellas Artes* mostró un maduro modelo curatorial al dividir su sala según la época pictórica y combinó, por ejemplo, las obras de arte de las mujeres y señoritas con las de los grandes nombres del arte, con la intención de que el Salón de la señoritas fuese mayormente visitado: «así, por ejemplo, allí estaba el busto de Napoleón I por Canova; los de Bolívar y el Virrey Ezpeleta por Tenerani; dos pequeños dibujos originales de Miguel Ángel y del Guercino; «El Calvario», cuadro de Rubens copiado por Van Dijk; un bello niño dormido, estatua mármol de autor desconocido (...) y cuadros al óleo, aguadas, miniaturas, aguazos, pinturas en porcelana y en seda etc., en que se revelaban los sobresalientes talentos con que para las artes están dotadas las señoras y señoritas bogotanas» (Girón, *PPI*, V, 243). La *Exposición Nacional de Bellas Artes* se llevó a cabo entre el 4 diciembre 1886 y el 20 febrero 1887. Tuvo numerosísimos visitantes y en ella se celebraron varios conciertos de música clásica para la beneficencia del Asilo de Locas, del Asilo de Mendigos, Sociedad San Vicente de Paul, Junta de Beneficencia, Hospital San Juan de Dios y Asilo de Niños Desamparados. El catálogo de la exposición titulado, *Guía de la Primera Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes de Colombia* (1886), registra 1200 inscripciones que muchas obedecen a piezas individuales, pero otras tantas a series. El número de boletos vendidos fue 4117, lo cual muestra una gran afluencia de público a los conciertos, más si se compara con el primer Salón de París al cual asistieron 7 211 personas, teniendo en cuenta que la población parisina era el cuádruple que la bogotana. La *Exposición* dio frutos para la escuela: se inscribieron 400 personas para el siguiente periodo académico. La *Exposición* se cierra con otro discurso de agradecimiento de Alberto Urdaneta, en donde expone y da cuenta de los logros de la *Exposición*, y a su vez compromete al Gobierno para que ayude a la *Escuela de Bellas Artes* y realice las mejoras necesarias para cubrir la demanda artística y el interés de la nueva generación por las artes: «ya está hecho el primer esfuerzo, y este esfuerzo ha alcanzado lujoso éxito que producirá una generación de hombres cultivadores de lo bello» (Urdaneta, *PPI*, V, 275).

<sup>23</sup> “Antonio Acero de la Cruz, Pedro Almanza, Antonio Barrionuevo, Banderas, Camargo, Pablo Caballero, Antonio Cortés, Francisco Xavier Cortés, Juan de Cabrera, Pedro Caballero, Juan Bautista Coluchini, Manuel D. Carvajal, los dos Cancino, Francisco Dávila, Jofías y Pío Domínguez, José María Espinosa, Domingo Ezquiaqui, Gaspar de Figueroa, Baltasar de Figueroa, Pedro Figueroa, Celestino Figueroa, Miguel Figueroa, Carmelo Fernández, Santos Figueroa, Valentín Franco, Pablo Antonio García, Joaquín Gutiérrez, José Manuel Groot, Victorino García, Joaquín Gutiérrez,

primera vez formada, que podrá cansar a quienes no miran con especial cariño a los antiguos lidiadores del campo de lo bello, pero que leerán sin duda, con particular atención las personas que tengan interés por la historia del arte en nuestro país» (Girón, *PPI*, V, 222). Es la mejor lista que se encuentra y conforma de forma activa y que puede dar una amplia idea del canon artístico de la República de Colombia a finales del siglo XIX.

Adjunto a la relatoría de la primera *Exposición de la Escuela de Bellas Artes*, se encuentra la crítica de Girón a la obra de Gregorio Vásquez Arce y Ceballos. Esta se centrará en un cuadro en donde se escenifica la entrega de un par de lienzos que representará a San Francisco y a Santo Domingo de medio cuerpo, a las comunidades religiosas capitalinas situadas en la Iglesia de la Peña. Girón analiza meticulosamente el cuadro y como se trata de una obra con personajes, busca los referentes para poder conformar el intertexto visual. Al realizar el meticuloso trabajo ecrásico, describe el cuadro taxonómicamente y revela sus claves visuales. Girón busca los intertextos visuales<sup>24</sup> en la tradición del arte religioso occidental y en las iglesias capitalinas. Es clave resaltar que los procedimientos críticos de Girón son los de un crítico en el sentido moderno del término: usa métodos de análisis y construcción de sentido así como el rigor metódico propio de la crítica especializada de origen ilustrado<sup>25</sup>.

---

Narciso Garay, Joaquín Guarín, Ulpiano González, Barón Gross, Mariano Hinojosa, Hajen, Mariano De la Hortua, Manuel José Jironza, Pastor Losada, el maestro León, Pedro Laboría, Lugo, Francisco Londoño, Angélico Medoro, Francisco Javier Matiz, Manuel Martínez, Meuche, Mancera, Celestino Martínez, Marck, Ochoa, José Joaquín Pérez, Posadas, Enrique Price, Fray Domingo de Petrez, Francisco Páramo, José María Ponce de León, Cayetano Pereira, Antonio de Pimentel, Camilo Quesada, Nicolás Quevedo Rachanel, François Desirè Roulin, Salvador Rico, Manuel Rosales, Tomás Reed, Pioquinto Rojas, Vicente Sánchez, Soler, Félix Tello, Ramón Torres Méndez, José Gabriel Tatis, Lucas Torrijos, Pedro Antonio Torres, Francisco Villarroel, Velasco, José Carpinteros, y otros varios más hasta donde el local permita” (Girón, *PPI*, V, 222).

<sup>24</sup> «El frontis de la Antigua Catedral parece no dejar duda de su autenticidad, como que sobre la puerta reconocemos la estatua que aún existe hoy, en la Catedral actual de San Pedro, trabajada por Juan de Cabrera. Detrás de la cabeza del Agustino, las cuatro estatuas que adornan una fachada y la media naranja, recuerdan las descripciones de lo que fue el templo de Santo Domingo. Muchos otros monumentos, quizá ideales llenan el horizonte» (Girón, *PPI*, V, 259).

<sup>25</sup> Dentro de los procedimientos se encuentra el análisis socio-histórico de la obra, acompañado por la biografía visual del pintor; el estudio de la obra como un objeto autónomo, como un texto en sí que construye sentido; el análisis iconográfico de los personajes; la retórica visual del cuadro; los intertextos artísticos y su relación con la tradición mayor. Su ejercicio crítico tiene una dirección teleológica en cuanto a su interés mayor apunta a la construcción de la historia del arte colombiano, no sólo como texto escrito, sino como texto simbólico. Para dicho propósito recurre a la estrategia de la divulgación simbólica: increpa por un monumento que honre la figura de Vásquez. Así la crítica irá de la obra a la reconstrucción del artista, y con él, a la memoria de una cultura: «Vásquez debió morir en los primeros días del año 1711, como que comulgó, ya muy enfermo, el 8 diciembre 1710, al pie de su cuadro *La Concepción* [...] la *Escuela de Bellas Artes* se propone erigir un monumento al artista, cuyo retrato por tanto tiempo permaneció ignorado y parece extraña coincidencia, que al mismo tiempo hayan sido encontrados sus huesos y su retrato; como ha sido también una verdadera fortuna que haya en el país un artista de la talla de César Sighinolfi, retomando con calor la idea, haya creado el boceto que debidamente desarrollado, construya una de las obras de arte que más lustre y más adorno den a la capital de la

El último número del *PPI* está dedicado en su totalidad a la muerte de su fundador<sup>26</sup>. Girón publica el «Museo–taller de Alberto Urdaneta. Estudio descriptivo» (114–116, 24 mayo 1888)<sup>27</sup> que realiza una semblanza artística de Urdaneta a partir del estudio de su residencia: «la habitación<sup>28</sup> del hombre culto que sirvió a la Historia, a las Artes, a la Literatura, a la Industria y a la Filantropía, a la Agricultura y a la Milicia, natural es que fuera un reflejo de su múltiple genio; y llegó a ser en realidad un verdadero Museo, variado y valioso» (Girón, *PPI*, V, 310). Girón teme que la colección de arte y el archivo de Urdaneta se pierdan por la ausencia de una institución que la preserve. De igual manera reconoce su casa<sup>29</sup> como un espacio de diálogo artístico al que confluyen enemigos de ambos partidos. El diálogo artístico brinda un clima que los demás diálogos no ofrecen<sup>30</sup>. Tanto el *Papel Periódico Ilustrado* como el Museo–Taller de Urdaneta fue un asidero de liberales y conservadores así Urdaneta siempre fuese conservador<sup>31</sup>. La sociedad

---

República» (Girón, *PPI*, V, 259–260). La crítica deviene en acciones afirmativas, en construcción de memoria artística para un país con graves carencias en el orden simbólico visual en el siglo XIX, en especial, por su fragmentación, por el poco interés de la República por el arte y por la ausencia de centros de enseñanza artística.

<sup>26</sup> La generación del *Papel Periódico Ilustrado* sufrirá un claro golpe el 29 noviembre 1887, cuando muere de manera inesperada, quien fue el mayor gestor de la misma, el General Alberto Urdaneta. La muerte de este ilustre hombre trajó como consecuencia el fin del *Papel Periódico Ilustrado*, el debilitamiento de la *Escuela de Bellas Artes*, la no continuidad de la *Exposición Anual de Bellas Artes* y el apoyo que él brindaba a un grupo de artistas que él coleccionaba así como las subvenciones que ofrecía para estancias artísticas en Europa.

<sup>27</sup> Dicho estudio aparece, también, publicado en volumen individual de 86 páginas, homónimo, el 29 de Mayo de 1888 y es publicado en Bogotá, en la Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos, y cuyo editor era Enrique Zalamea.

<sup>28</sup> Calle 6ª al norte, número 67 (nomenclatura de la época).

<sup>29</sup> En la segunda edición de *Procesos del arte en Colombia*, Álvaro Medina incluye el texto titulado «Urdaneta y Garay, modelos de un personaje de la novela de Silva», texto que fue presentado como ponencia en el *X Congreso de Colombianistas*, celebrado en The Pennsylvania State University, en 1997, en donde afirma: «la mansión de dos patios y cuatro pisos, hoy demolida, estaba situada en la calle 16 arriba de la carrera quinta, de costado norte [...] La enorme y fastuosa mansión de Alberto Urdaneta en Bogotá ha pasado a la historia con el nombre de Museo–Taller, eso que hoy denominamos casa–museo, espacio concebido para conservar, el lugar de residencia y trabajo del artista, su legado. En el caso de Urdaneta la casa no se conservó. Sus variadas y ricas colecciones pueden verse hoy en el Museo Nacional, el Museo Colonial, la Quinta de Bolívar, el Museo del 20 de Julio y el Seminario Mayor de Bogotá; tal era la diversidad y alcance de los objetos que reunió y guardó. El Museo–Taller de Urdaneta era una combinación de museo de arte y museo de historia; también era, aunque en menor medida, museo de ciencias» (Medina, *P.A.C.*, 432–433).

<sup>30</sup> El arte, reúne a los liberales y conservadores que no se pueden ver en la época de la Regeneración: “Lugares como éste, en donde se dio culto a lo bello, a lo verdaderamente noble, desempeñan gloriosa misión por ser, en medio del incesante choque de nuestras corrientes políticas, especie de remansos tranquilos a donde se agrupan los elementos buenos de la masa estudiosa de la sociedad. Su atmósfera es inalterable; y sucede que hasta los hombres públicos y caudillos de los diversos partidos, en quienes no se puede menos de ver encarnadas, cuando se les encuentra por las calles, ideas de lucha y aún ociosidades, parece que al entrar en recinto como el que nos ocupa, se revestiesen de una nueva y suavísima aureola; se desvanece la envoltura con que a través de los afectos o de los odios políticos nos veíamos y miramos en ellos solamente el saber, los talentos o las cualidades privadas que les adornan, juzgándoles con imparcialidad y haciéndoles justicia” (Girón, *PPI*, V, 310). La razón que reúne, es uno de los tópicos que Alexander Baumgarten resalta en su *Estética* (1758), pues el arte reúne por medio de otra causalidad lo que la razón ni pura, ni práctica puede reunir.

<sup>31</sup> En la primera parte del capítulo seis de *Procesos del arte en Colombia* (2014), Álvaro Medina explica: «Ni frívolo, ni majadero —epítetos que Rafael Pombo utilizó para referirse a los presidentes Manuel Murillo Toro y Santiago Pérez—, Rafael Núñez superó triunfante la guerra de 1885 y fue el primer mandatario en comprender la importancia de las artes en el concierto social de la Nación y a atender la necesidad de respaldarlas con fondos del tesoro. Fue un viaje propositivo al que contribuyó, sin ninguna duda, el ambiente que creó el *Papel Periódico Ilustrado*, una revista cultural seria y bien

santafereña lo consideró, luego de su inmensa gestión cultural, como un artista más allá del bien y del mal. La mansión de Urdaneta es considerada por Girón como un objeto de estudio. La gran aglomeración de objetos, tanto artísticos, históricos, científicos y de diseño, lo obligan a diseñar un método de estudio:

Necesario es orientarse y ordenar las ideas en medio de aquel bello desorden que reina en los talleres de artistas, y más si están, como estaba este, arreglados por la mano de tan exquisito gusto estético y tan bien dirigida tendencia arcaica. Allí se veía retratada la sociedad santafereña la de los buenos tiempos de la Colonia, amiga de las comodidades, rica y elegante sin ostentación. (Girón, *M.T.A.U.*, 9).

El procedimiento metodológico persigue dos objetivos: darse una idea clara y general del objeto de estudio para llegar a su significación; segundo, descubrir la importancia (valor). Los procedimientos son: la impresión y su descripción general; segundo, analizar los detalles; tercero, encontrar méritos (valorar); cuarto clasificar para enjuiciar en grupos (valor relativo), y finalmente, lanzarse a la interpretación o encontrar su significado de acuerdo a su contexto<sup>32</sup>. La descripción de la casa de Alberto Urdaneta que realiza Girón se puede asimilar a la que aparece en el primer capítulo de la novela *De sobremesa* de José Asunción Silva<sup>33</sup>. Urdaneta, como Fernández, es hombre de mundo y en su sala colecciona

---

diseñada. Urdaneta tuvo el buen juicio de no tratar en sus páginas los asuntos políticos, si bien es cierto que al concluir la guerra del 85 y sellarse la unión de los liberales independientes encabezados por Núñez con los conservadores liderados por Caro —frente político que sus protagonistas denominaron Regeneración— el *Papel* insertó un elogio fúnebre del prestigioso guerrillero y luego general Manuel Briceño, quien murió de disentería cuándo enfrentaba con armas al ejército radical que se había alzado contra el Gobierno» (Medina, *PAC.*, 126).

<sup>32</sup> Por fortuna la colección de objetos no se encuentra aislada de su clave de desciframiento: Alberto Urdaneta contaba con una biblioteca especializada en las artes y las ciencias, así como disciplinas que coadyuvaban a su entendimiento. Urdaneta, como lo hiciera posteriormente Abi Warburg, reconocía el valor de los libros para el entendimiento de la cultura artístico-material: «en esa primera sala ocupaba todo el costado oriental una famosa biblioteca, tesoro de Historia y de Filosofía, de Ciencias y Artes, de Literatura y de Viajes» (Girón, *M.T.A.U.*, 9–10).

<sup>33</sup> La sugerencia del texto de Girón es ampliamente trabajada por Álvaro Medina en la última edición de *Procesos del arte en Colombia*, en el capítulo ya citado «Urdaneta y Garay, modelos de un personaje de la novela de Silva». Es de suma relevancia ésta relación ya que en el contexto de la crítica literaria se asumió a Villa Helena como un espacio enteramente ficcional, sin correlato real, y a Silva, por ésta descripción se le tildó de eurocentrista, afrancesado, entre otros tantos. Pero la descripción presente en *De sobremesa* descripción plantea el problema del coleccionismo y la traducción y asimilación cultural, que son los mismos problemas que enfrentó Alberto Urdaneta cuándo decide emprender sus proyectos: la fundación de la Escuela de Bellas Artes, la *Exposición Nacional de Bellas Artes* y el *Papel Periódico Ilustrado*. Urdaneta se ve en la necesidad de buscar una vía de conciliación entre la tradición clásica europea, el Modernismo con el cual dialogó y se podría afirmar que hizo parte más como gestor de la cultura y las corrientes artísticas europeas vigentes: el Impresionismo, el Romantismo, el Parnasianismo, el Simbolismo, el Prerrafaelismo, entre otros tantos. Además debió plantearse en él la dicotomía de encontrarse con un lineamiento político de tradición conservadora y al mismo tiempo, tener la necesidad de abogar por los ideales ilustrados, los cuales se reconocían, en su vertiente francesa, más con el liberalismo. Pero esto que se plantea como dicotomía en el campo teórico, en la práctica se resuelve con el acto de creación artística, el cual, tiene la capacidad de conciliar éstas dos fuerzas políticas que se presentan como radicalmente opuestas. Medina sostiene en referencia a la novela de Silva: «*De sobremesa*, la novela de José Asunción Silva, se abre al lector con la descripción minuciosa de una sala de estar recargada de objetos suntuosos. Estamos así en Villa Helena, la mansión que habita José Fernández, un colombiano *richissime* residiendo en París de los años noventa del siglo XIX. Fernández es poeta, coleccionista de arte, soñador político, conservador y *bon vivant*. Sus fiestas son apoteósicas y sus



objetos de valor de sus distintos viajes, así como mercancías de lujo adquiridas en paseos comerciales madrileños o en pasajes parisinos<sup>34</sup>. Al leer la novela de Silva se piensa que los objetos de Fernández son una colección para uso únicamente personal, la cual merece el calificativo de suntuosos, pero si se entiende en el contexto del Museo–Taller, y aquí pesa el aporte de Girón, la colección cobra plenas funciones pues éstos se convierten en referentes: pedagógicos para la Escuela de Bellas Artes; artísticos, para su labor como pintor y dibujante; y documentales para el *Papel Periódico Ilustrado*.

---

ansias de poder son tan utópicas como contradictorias. Centrados en la decoración ambiental de la espléndida residencia de Fernández, los tres primeros párrafos *De sobremesa*, son un despliegue de refinamiento y de esplendor. El cuarto párrafo devela el carácter decadente de nuestro personaje que el novelista describe envuelto en “humo de cigarrillo” que posee “el olor enervante y dulce del tabaco opiado de Oriente”. En el quinto párrafo aparecen Fernández y dos amigos en una “media luz” que es “narcótica”. En el sexto párrafo se inicia el diálogo en el que dos amigos instan al dueño de la casa y escritor a que les lea “algo relacionado con el nombre de la quinta, con Villa Helena”. El anfitrión complace y no tarda en exclamar a propósito de su fastuosa residencia: “Todo es ella” (Medina, *PAC.*, 429).

<sup>34</sup> «Un gran diván antiguo, forrado en brillante seda amarilla dorada, contribuía con sus reflejos a derramar más luz sobre este hermoso gabinete, cuyos muebles eran del mejor gusto antiguo: una mesita Luis XIV, cubierta de peluche verde y adornada con relieves dorados sobre fondo lacre; una gran poltrona dorada y tallada con foros de terciopelo rojo; otra incrustada de nácar; sillas de nogal en cuyas lindas tallas se veían blasones sostenidos por geniecillos y columnas salomónicas; un banco dorado de pintor, tapizado con telas de seda bordadas en colores; y otros muebles de verdadero lujo, hermo세aban esa cómoda estancia» (Girón, *PPI*, V, 311).

## Girón: autor de la segunda monografía sobre un pintor Neogranadino, Antonio Acero de la Cruz

La colaboración de Girón a la crítica de arte nacional más significativa<sup>35</sup> se publica en *Colombia Ilustrada* (1889–1892)<sup>36</sup>: se trata del artículo «Antonio acero de la Cruz » (Nº3, 15 mayo de 1889). El método que emplea Girón para abordar la obra de Acero consiste en entender su encrucijada cultural:

---

<sup>35</sup> Según Gabriel Giraldo Jaramillo: «el estudio sobre Antonio Acero de la Cruz [...] es, con la biografía de Vázquez por José Manuel Groot, la mejor monografía de la República hasta esa época en Colombia; revive Girón la figura del insigne maestro colonial, reúne todos los documentos conocidos, anota las obras halladas hasta entonces y precisa la significación del artista dentro del proceso del arte colonial; es un estudio objetivo, penetrante, tan valioso por su aspecto histórico como por su aparato crítico» (Giraldo, 315).

<sup>36</sup> Es pertinente realizar algunos apuntes que giran alrededor de la fundación de este periódico, ya que se trata de una publicación íntimamente ligada al proyecto de Urdaneta. Héctor H. Orjuela, sostiene: «Dos años después de haberse suspendido el *Papel Periódico Ilustrado* el ocañero José T. Gaibrois fundó una publicación con el nombre de *Colombia Ilustrada*, la cual intentaba reemplazar y continuar la obra del notable periodista desaparecido. Esta revista surgió el 2 abril de 1889 y se sostuvo hasta completar el tomo de 24 ejemplares, el 31 marzo de 1892» (Orjuela, 15). José Gaibrois sostiene en el «Prospecto» de *Colombia Ilustrada*, texto que se puede leer como la editorial programática: «la línea de conducta a que nos ceñiremos desde nuestro punto de partida para las lides a que nos aprestamos por primera vez, será, con ligeras diferencias, análoga a la liderada por el *Papel Periódico Ilustrado*» (Gaibrois, 4, I, Nº1). En pocas palabras, o mejor en resumidas cuentas Gaibrois clarifica: “Publicaremos estudios que esclarezcan el conocimiento de la historia patria, así como las biografías de notabilidades antiguas y modernas que irán acompañadas de los respectivos retratos y facsímiles de sus firmas, siempre que esto se obtengan oportunamente por la dirección del periódico. Daremos cabida en él, del propio modo y con igual placer en los escritos de veteranos de la República de las letras, a las composiciones en prosa o verso de jóvenes que despuntan con brillo en esta vía, y cuyo mérito sea estimado por competentes e imparciales críticos, ya que nosotros, sin falsa modestia, reconociéndonos débiles en achaques literarios, no pretendemos erigirnos en exclusivos jueces sobre la materia. Destinaremos buen espacio a los trabajos científicos en general, que en estilo adecuado al espíritu de esta revista, se nos obsequian por sus autores, y registraremos los progresos y descubrimientos que resuenen por su importancia en el mundo pensador. Haremos figurar entre nuestros preferidos materiales, novelas y viajes de corta extensión y artículos de costumbres, sobre todo los que traten de asuntos nacionales o americanos. Seguiremos con cuidadosa mirada los adelantos de la juventud colombiana en las bellas artes, reproduciendo en la sección de grabados, muestras de los mejores estudios y verificando otro tanto, de vez en cuando, con afamadas obras de artistas extranjeros. Insertaremos añejas crónicas de los tiempos coloniales y de la República sacada de los archivos públicos y particulares, junto con descripciones de tipos extinguidos. Dedicaremos artículos convenientes a la agricultura, la minería y otras industrias, en cuyo desarrollo finca el país sus más gratas y salvadoras esperanzas. En fin, las poblaciones, las montañas, los ríos y las curiosidades naturales y artificiales que encierran nuestros vastos territorios, también serán fuente inagotable de asuntos para el texto y las láminas de nuestra publicación” (Gaibrois, 4, I, Nº1). Hermoso programa, completamente ilustrado y con prominencia artística, tal como ejemplificó Alberto Urdaneta. Mas el titanismo de Alberto no pudo ser igualado por las buenas voluntades de sus amigos y admiradores, en cuanto *Colombia Ilustrada* no alcanzó sino los 24 números con innumerables pausas: «la cronología del primero y único tomo de *Colombia Ilustrada* es prueba evidente de las muchas dificultades que tuvo que afrontar la revista, la cual, como el *Papel Periódico Ilustrado*, se editaba quincenalmente en ejemplares de 16 páginas en la imprenta de Silvestre y Cía... los siete primeros números salieron cumplidamente, pero el siguiente apareció con un atraso de dos meses, el 15 octubre 1889. Los ejemplares 9 y 10, por otra parte sólo se distribuyeron hasta el 15 febrero 1890, debido a inconvenientes personales del Director y a las dificultades técnicas y financieras que siempre perseguían las publicaciones de la época que no gozaban del apoyo oficial [...] los números finales de *Colombia Ilustrada* aparecieron muy irregularmente y con intervalos de varios meses. El último ejemplar se publicó el 31 marzo 1892, terminando así la existencia de una revista que había comenzado tres años antes con los mejores auspicios» (Orjuela, 19).

...trató de imitar lo prescrito por la tradición; pero no pudo dejar por eso de atenerse también a las nuevas reglas del estilo sencillo y suelto que crearon los maestros italianos del Renacimiento. [...]Imprimió cierto movimiento a las figuras, pero no se abstuvo de usar las inscripciones hieráticas, ni los ángeles simétricamente dispuestos, ni los símbolos con tendencia a jeroglíficos. (Girón, *C.I.*, 51)

La crítica destaca, primero, a un Acero que incursionó en las técnicas del Renacimiento en la pintura colonial; segundo, la manera como el pintor santafereño logra conciliar en una nueva síntesis, dos momentos del canon que se construyeron casi en oposición. Girón, además de la ubicación cultural del artista, cumple con riguroso estudio cronológico<sup>37</sup>. Esto revela su dimensión científica al estudiar las artes. Acto seguido, procede al análisis descriptivo de cada una de las obras conocidas de Acero. La caracterización de sus rasgos distintivos le posibilita descifrar cierta iconografía que hasta el momento permanece anónima:

En la iglesia de Santa Bárbara y en el hospital de San Juan de Dios hay dos imágenes de «La Concepción», bastante grandes, sin firma ni fecha, que *figuraron en La Primera Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes*; su estilo es exactamente parecido al de Acero, tanto en el dibujo como en el colorido, así que, aunque no estén firmadas, deben, con muchísimas posibilidades, atribuírsele. (Girón, *C.I.*, 52)

Girón emprende la itinerancia a través de las iglesias para cartografiar la obra dispersa de Acero<sup>38</sup>. En ella destaca la virtud propia de las cofradías de artesanos medievales y de la tradición de oficio: «Cuidaba en ocasiones muchísimo de los pormenores de sus pinturas, y se conoce que fue persona paciente y laboriosa, a juzgar por el esmero con que, punto por punto, pintaba con deleite los filigranas de un encaje, los caprichos de un bordado o las menudas ornamentaciones de una armadura» (Girón, *C.I.*, 53). La tradición de oficio implica lo innominado, lo anónimo y la indistinción estilística. Es virtud de la crítica de Girón identificar el collage temporal del arte latinoamericano que por su particular agencia de distintos tiempos históricos exige su propia teleología e historicidad.

---

<sup>37</sup> «registrada la firma de varios cuadros suyos que adelante examinaremos, hallamos que pintó entre 1633 y 1671, es decir, por el espacio de 38 años; esto, por supuesto, ateniéndonos a sus obras conocidas y que con la firma lleva fecha» (Girón, *C.I.*, 52).

<sup>38</sup> Describe con gran responsabilidad las dos piezas de la Iglesia de Las Aguas, que corresponden a Nuestra Señora del Rosario, como cuadro principal y a un cuadro de menores dimensiones de la Virgen María. En ambos, ve lo característico de su retórica visual, mas agrega que sus demonios no tienen par: «Antonio Acero no se contentó jamás con pintar al demonio en figura de simple serpiente; buscó en su religiosa imaginación formas más y más aterradoras y monstruosas para representarlo» (Girón, *C.I.*, 53).

Girón refiere con tristeza creciente que Groot no juzgue las obras de Acero: «apenas si el erudito investigador señor Groot a quien el arte colombiano debe preciosas revelaciones, anota de paso en su *Historia Eclesiástica y Civil de la Nueva Granada*, algunas de las obras de este pintor, sin poderse detener a juzgarlas, lo que es de lamentar, pues que las críticas artísticas del primer biógrafo del inmortal Vázquez fueron guiadas siempre por un gran caudal de ilustración, de gusto exquisito y de fría imparcialidad» (Girón, *C.I.*, 54). Este comentario confirma las deducciones sobre la crítica de Girón: un crítico ilustrado, con un profundo sentido de la historia artística, un método para la elaboración de la crítica y el estudio de las fuentes, las referencias y los intertextos; un gusto exquisito que se adquiere en el ejercicio cultivo de las artes así como en el ejercicio apreciativo del crítico el cual incluye una aguzada sensibilidad; y de imparcialidad, es decir, de no juzgar al artista por razones para-artísticas, biográficas y mucho menos atenuar los comentarios a la obra por diferencias políticas. Su fría imparcialidad en el orden estrictamente estético se refiere a la capacidad de evaluar procedimientos artísticos dentro de las posibilidades de una época (socio-histórica) y en este mismo contexto poder realizar su ejercicio hermenéutico.

## La confluencia de las ciencias y las artes en el paisaje americano: *Un recuerdo de la Comisión Corográfica*

La relación entre naturaleza y cultura es tal vez uno de los rasgos distintivos de la crítica de Girón<sup>39</sup>. Su recorrido crítico–intelectual lo conduce al retorno a la naturaleza entendida ésta como la más grande de las obras que el americano pueda estudiar. «Un recuerdo de la Comisión Corográfica» publicado en la *Revista Literaria de Bogotá*, en octubre de 1891, es un claro ejemplo. del interés científico–artístico–cultural por el paisaje americano<sup>40</sup>. Girón sabe que del reconocimiento del territorio depende el desarrollo de la República<sup>41</sup>. Lamenta que sea un trabajo olvidado en un anaquel: «Este álbum, de que vamos a ocuparnos, es una valiosa y escondida reliquia de los trabajos que bajo la dirección del señor Agustín Codazzi, de venerada memoria, se juntaron en ocho años de ardua labor para la honra de la Patria y su Gobierno» (Girón, *R.I.*, XV). El acervo visual de un país, requería de una magnánima<sup>42</sup> empresa que sólo una disciplina recipiendaria como la geografía, que unía de

---

<sup>39</sup> Esta lo hermanará con una constelación de intelectuales latinoamericanos como es el caso de José Martí, Alfonso Reyes, Octavio Paz, José Lezama Lima, Alejo Carpentier, entre otros. Mientras en la tradición ilustrada europea el camino habitual es el que inicia en la naturaleza y se dirige hacia la cultura, y de la cultura hacia lo metafísico; en Latinoamérica dicho camino no se encuentra esbozado con la topología de la escalera, del camino de crecimiento vertical y ascendente, o de la imagen dantesca de la montaña como purgatorio. Los latinoamericanos conciben un conocimiento que en vez de llevarlos a las cumbres abstractas de la metafísica, los conectan con lo potente concreto de su naturaleza. Es característico del intelectual americano la insistencia en el retorno a la naturaleza como el lugar en donde su conocimiento encuentra sentido y posibilidad. Es posible leer el retorno del americano a la naturaleza como una imitación de los pensadores románticos, muy en boga en el siglo XIX. Pero la diferencia se encuentra en el paisaje. Mientras el romanticismo europeo entiende el tópico del retorno a la naturaleza y con ella al retorno de los dioses y la antigüedad clásica como una imposibilidad, el latinoamericano lo comprende como una realidad. La naturaleza latinoamericana es potente, magnífica, telúrica y aún, en estos días, conserva su sacralidad.

<sup>40</sup> El texto parte del reconocimiento de un volumen in folio que se encuentra en las estanterías de la Biblioteca Nacional de Colombia y que se titula: *Comisión Corográfica —antigüedades y costumbres Nacionales—*. Es preciso recordar que en el *Discurso* de Alberto Urdaneta al inaugurar la *Exposición de Bellas Artes*, incluye dentro de la tradición de hechos artístico–culturales de relevancia para el país las dos grandes expediciones científico culturales: *La Real Expedición Botánica*, y la *Comisión Corográfica*. Darío Botero Uribe apunta sobre este texto: «Girón traza por primera vez la historia de ese gran esfuerzo cultural, digno sucesor de la *Expedición Botánica* y señala con justicia el aporte de cada uno de los pintores a la gran obra común» (Botero, 315). El texto de Girón reclama la atención de la Nación frente a este volumen: «Es obra inédita, de valor inestimable que guarda entre sus hojas joyas que son preciosas para Colombia. El extranjero que quiera formarse una idea general sobre este pueblo puede registrar las páginas de aquel libro, seguro de encontrar en ellas algo como una cristalización del complicado conjunto del país; porque allí están retratados bellos fragmentos de nuestro suelo con sus paisajes y su lujosa flora, la historia antigua de nuestros laboriosos aborígenes y además varias muestras de costumbres en diversas localidades» (Girón, *R.I.*, XV).

<sup>41</sup> El juicio de Girón sobre este trabajo es clave: se trata de la síntesis de un país, que por primera vez puede ser visto en conjunto, en un solo documento. Es un libro recipiendario que busca saldar cuentas con la *Expedición* de Mutis, y completar sus vacíos en el área humana, para encaminarse a la producción de una Carta Nacional.

<sup>42</sup> Según Efraín Sánchez en su magnífico libro *Gobierno y geografía: Agustín Codazzi y la Comisión Corográfica de la Nueva Granada*: «Entre enero de 1850 y febrero de 1859 el territorio de la Nueva Granada fue sometido, por primera vez, al estudio geográfico sistemático. Durante nueve años, la Comisión Corográfica, dirigida por el geógrafo militar italiano Agustín Codazzi, visitó la mayor parte de las regiones habitadas del País, levandando registro de sus características

manera clara métodos científicos y ciencias humanas y acudían las artes plásticas, podía documentar y estudiar<sup>43</sup>. Lázaro María enfatiza el carácter artístico de la Comisión como componente de la cultura material colombiana<sup>44</sup>. Girón describe el mapa con el mismo carácter que describe el lienzo<sup>45</sup>. ¿A qué se debe este guiño de indistinción? Girón confirma: «estaba constituido el personal así: un jefe, señor Coronel Agustín Codazzi; un ayudante, Sr. Dr. Manuel Ancizar; un botánico, Sr. Dr. José Jerónimo Triana; y, dibujante, Señor Carmelo Fernández. Correspondía a este ilustrar las descripciones que hiciera el ayudante» (Girón, *R.I.*, XVI). La labor consiste en ilustrar lo que Manuel Ancizar describía. Si Ancizar realiza écfrasis del paisaje, Carmelo ilustra la écfrasis de Ancizar y repunta con su interpretación visual del paisaje. En ese proceso hay un tira y afloje, toma y daca entre visión e interpretación; hermenéutica e interpretación; écfrasis y háptica. Por ello, las láminas se encuentran lejanas al realismo y al naturalismo. Aunque su método intenta ser el ilustrado, el proceso de traducción y ajuste entre lenguajes verbales y visuales<sup>46</sup>, hacen de

---

geográficas y topográficas, así como de sus recursos naturales, sus industrias y sus condiciones sociales. Fue ésta una empresa de proporciones heroicas. Codazzi recorrió más de 50 000 kilómetros por un territorio virtualmente desprovisto de caminos y confrontando las formidables dificultades de los Andes colombianos, o los peligros de la selva tropical. Estudió un área cercana al millón de kilómetros cuadrados, equivalentes a la actual superficie conjunta de Francia y Portugal [...] En 1860 sólo se tenía ya elaborado, o en proceso de elaborarse el mapa sistemático de 22 países [...] En el continente americano, aparte de Venezuela, cuyo mapa nacional fue obra de Agustín Codazzi, únicamente la Nueva Granada podía sumarse a la anterior lista» (Sánchez, 18–19).

<sup>43</sup> Es preciso tener en cuenta que Alexander von Humboldt, Agustín Codazzi y Carl Ritter, mueren el mismo año; los tres son considerados como padres de la geografía moderna. En dicho orden de eventos se puede afirmar que la geografía como disciplina moderna, sería impensable sin el estudio del territorio americano, llevado a cabo por Humboldt y Codazzi. La necesidad de visionar el globo y tener una idea general y clara de su forma y figura, se debió en gran medida a la necesidad de conocer y dimensionar el Nuevo Continente: subsanar éste deseo obligó a la geografía a desarrollar métodos, ámbitos y empréstitos que la configuraron y establecieron como disciplina.

<sup>44</sup> «Medía dos varas de ancho por tres de alto. Era esta Carta que hoy no sabemos en dónde repose, una obra muy laboriosa y limpia; contenía los huecos marginales en el plano de Bogotá y varios cuadros ilustrados referentes a longitudes, latitudes, alturas, cursos de ríos, zonas de plantas y cortes geológicos; y la adornaba una bellísima viñeta alegórica dibujada por el señor Carmelo Fernández; en ella se representa el cóndor reposando sobre la inminencia de los Andes, con el Pabellón Nacional y la granada entre sus garras; a sus espaldas se veían las cumbres nevadas de nuestras montañas; abajo, en hermoso grupo, los animales y vegetales del país; en último término el Istmo de Panamá bañado por los dos océanos» (Girón, *R.I.*, XVI).

<sup>45</sup> Una de las razones es que la misma labor cartográfica, antes que se desarrollaran los instrumentos para el dibujo de los mapas, era una labor manual y en gran medida requería de un artesano con plena destreza técnica en la línea. La habilidad manual se sostenía en el aplacado cálculo de coordenadas y curvas de nivel. Sin embargo, el trabajo gráfico del mapa era realizado por artistas reconocidos. El mapa sugiere la hermandad entre la peripatesis y la línea de dibujo, rasgo compartido por las artes plásticas y por la geografía. Esta hermandad será rasgo distintivo de la Comisión Corográfica, que primero se enfrenta a un nuevo paisaje, a lo inhóspito, a través de ejercitarse a través de las líneas en la práctica peripatética: en otras palabras, un estudio atento de las imágenes y los recorridos realizados por la Comisión Corográfica puede revelar una causalidad propia del territorio neogranadino.

<sup>46</sup> «Las tareas se emprendieron con magnífico éxito: el Jefe se ocupaba en sus operaciones geodésicas sin prejuicio de acumular todos los datos necesarios, en los diversos ramos de las ciencias, para el buen desempeño de su cometido; el ayudante compilaba el rico acopio de observaciones que dieron lugar, más tarde, al precioso libro intitulado *Peregrinación de Alpha*, que hace honor de nuestra literatura; el botánico forma un valioso herbario del cual se conserva restos en la Biblioteca Nacional, y en vista de la naturaleza misma ilustra su mente para ser después un sabio, digno sucesor de Mutis y gloria de Colombia en Europa; el dibujante, Sr. Fernández, trasladaba al papel, con mano maestra, paisajes

estas acuarelas un producto singular. Se trata de una labor de contrapunto y peripatesis: cada cierto tiempo regresan a los trabajos de oficina, para aclarar ideas, organizar y poner en limpio las cartas y los resultados. El estudio de los artistas de la Comisión refuerza la tesis. Girón escribe sobre el primer acuarelista y dibujante, el Señor Carmelo Fernández: «Aparte de las buenas cualidades de composición y ejecución que caracterizan a estas producciones, es de admirar en ellas la manera como dan idea de toda una región de la República » (Girón, *R.I.*, XVII). Girón se enfoca en una visión topológico–materialista del pensamiento y de la historia: a partir de las condiciones materiales de una cultura se puede inducir las condiciones intelectuales de la misma. Dicho valor aflora como criterio de juicio y órgano metodológico de estudio. El mayor logro de la Comisión, además de la Carta Nacional, fue explicar que cada lugar de la geografía colombiana, tiene condiciones propias que engendran diversificaciones culturales y de pensamiento. En otras palabras: cada lugar tiene la posibilidad de generar su propia lógica y pensamiento en los habitantes que negocian a diario con su entorno. El resultado filosófico de la Comisión es algo que el teórico del arte José Lezama Lima denomina el “espacio gnóstico”<sup>47</sup>, o la capacidad de un paisaje de engendrar sus criterios de valoración y habitación, sus vías y posibilidades de conocimiento. Uno de los métodos más apropiados para llegar al conocimiento del lugar — gnosis topológica— es un método que deduzca sus lógicas a partir de las representaciones artísticas que se hacen de él<sup>48</sup>. El miniaturismo en la Comisión<sup>49</sup> constituyó uno de los métodos de indagación desarrollados por Fernández: «creemos más justo tenerlo como miniaturista que como pintor a la aguada, porque fue tal su esmero en los pormenores,

---

bellísimos y tipos diversos, formando con ellos cuadritos que se admiraban hoy por cuántas personas tienen ocasión de mirar el álbum que nos referimos” (Girón, *R.I.*, XVI).

<sup>47</sup> Se trata del espacio de conocimiento que brinda un entorno natural, espacio–tiempo definido natural definido y que busca la mirada del hombre para que éste conocimiento sea desplegado.

<sup>48</sup> Girón, con excelente ojo apunta: «los cuadros de Fernández, cuando han sido ejecutados con esmero, traen como el recuerdo de sitios que uno ha visitado; allí está el hermoso árbol de cacao con el exuberante tronco cargado de rubicundas mazorcas; y el higuera colosal con su altísimo palio de follaje que forma bóvedas frescas y silenciosas; por las cuales bajan hojas amarillas como partículas de oro, o encendidas como la sangre; el tropical cactus de color verde azulado; y el guayabo de dorados frutos y exquisito tronco» (Girón, *R.I.*, XIX). Más adelante refuerza: «se valió también de la flora y buscó en los accidentes geológicos medios eficaces, colocado sobre la tierra con descuido algunos fósiles como amonitas, bivalvas, etc., que se encuentran en las diversas formaciones» (Girón, *R.I.*, XIX).

<sup>49</sup> Según Girón el género de la miniatura caló hondo en la expedición Corográfica por dos razones: primero, por su valor como documento circunscrito a la cultura visual e impresa que podía, con ayuda de los linotipos, convertirse con facilidad en láminas para ser publicadas en libros o periódicos; segundo, por el carácter peripatético de la Comisión Corográfica el cual impedía trasladar, cuidar y conservar pliegos grandes de acuarelas, siendo imposible pintar al óleo, por sus extensos tiempos de secado y dificultades en el transporte.

particularmente en las funciones humanas que llegó al extremo de sondear las caras y las manos por medio de finísimos puntos y líneas imperceptibles de color, colocadas con delicada paciencia» (Girón, *R.I.*, XIX). En Fernández se distingue con claridad el deslinde y la construcción de géneros propios, en relación con las necesidades histórico–culturales del territorio: a saber, ser visionado, recorrido y levantado. Carmelo Fernández usa el género de la miniatura, pero debe exigirlo, no a tenor de un deseo de virtuosismo propio, sino teniendo como criterio las exigencias visuales y un paisaje nuevo con tipos étnicos, sociales culturales distintos a la tradición académica<sup>50</sup>. En la miniatura de Carmelo el género se exige hasta llegar a su feliz metamorfosis que dará su distinción a su factura visual<sup>51</sup>. En la etapa antioqueña de la Comisión, Carmelo Fernández se retira hacia Venezuela a recuperar fuerzas y salud. Su vacante es tomada por el doctor Enrique Price, ya reconocido paisajista, más no retratista<sup>52</sup>. A fines de 1952 lo releva el señor Manuel María Paz, último dibujante

---

<sup>50</sup> Carmelo «conocía, sin duda, porque en otros trabajos lo demuestra, el sistema de la aguada para producir efectos por medio de manchas de color, franca y hábilmente colocadas, reservando el blanco del papel para las luces; pero seguramente fue tímido por amor a la exactitud de sus tipos; porque después de los efectos generales se dedicaba, como los antiguos monjes en los pergaminos, a redondear y suavizar con cariñosa escrupulosidad sus pinturas, a riesgo de hacerlas perder en limpieza y transparencia. Pero el resultado en cuanto a la exactitud era siempre feliz porque se buscaba en una estricta observación; curioso ejemplo de esto es el de haber copiado en los rostros de los indios, cuando los pintó beodos, ese aspecto rojo violáceo que les comunica la popular bebida de la chicha» (Girón, *R.I.*, XX).

<sup>51</sup> Girón prosigue reforzando este argumento: «En la *Vista del Nevado de Chita*, está bien expresado el frío de la localidad por medio de la vegetación y el conjunto en general; el cielo parecería sumamente azul a no tenerse en cuenta que así se ve en sitios como aquel, por causa de la altura, y el contraste con la nieve blanquísima» (Girón, *R.I.*, XX). Ciertos objetos pintados por Carmelo Fernández no corresponden con el canon visual de la pintura académica. Su no correspondencia se debe a que el género de la miniatura se inserta en otra realidad en donde operan lógicas visuales diferentes que en los países del hemisferio norte —padres del canon y la paleta cromática—. En otras palabras, lejos Fernández de querer proponer una ruptura o renovación de las formas artísticas, con una fiel ampliación de las mismas, en un paisaje radicalmente distinto, agrandó las formas del canon de la pintura, creando un desarrollo genérico propio, en su momento se puede decir que autónomo, pero que después será un rasgo característico de las letras y las artes del continente americano. Quien de manera más fabulosa teoriza al respecto es Alejo Carpentier con su tesis sobre lo Real Maravilloso Americano que sostiene que le basa al americano ser fiel a la narración y representación de la realidad para que aparezca, sin artificios técnicos de parte del artista, lo maravilloso. En el caso de Fernández aparecen nuevos colores para el cielo, siendo fiel al estilo de la escuela: en conclusión nuevos tópicos genéricos para la miniatura.

<sup>52</sup> «Dominaba las dificultades de la perspectiva aérea y sabía bien dar graduación a los términos. Su colorido une el vigor, la armonía y la verdad ya por medio de delicadas transparencias y por robustos toques con colores de cuerpo; hay, además, cierta franqueza en la ejecución que revela la mano de un maestro. En cambio, en el dibujo de la forma humana el desempeño es inferior; se ven figuras contrahechas, monstruosas y desairadas, manos y pies torcidos, pliegues inverosímiles» (Girón, *R.I.*, XIX). Price realizó grandes aportes visuales a la Comisión Corográfica documentando de manera limpia y majestuosa el paisaje de la región antioqueña. Girón realiza bellas descripciones formales de sus pinturas, agregando que sus paisajes son destacados, en especial los dedicados a las caídas de agua.



de la Comisión y quien acompaña a Codazzi hasta la muerte. Girón reseña de manera magnífica los factores de la extra-artisticidad de Paz<sup>53</sup>:

Él conoce, además del dibujo natural, el topográfico, en que hace especial habilidad y ejercicio su pincel y su pluma, no solamente en la interpretación de paisajes, tipos y monumentos, sino también llevando a cabo, con la colaboración de algunos caballeros que hemos nombrado al principio, el dibujo de todos los planos, modelos de claridad, limpieza y buen gusto que en grande escala se presentaron al Gobierno. (Girón, *R.I.*, XXII)

En Paz se desarrollan dos procesos culminantes: el primero, es el dibujante nacional que reemplaza a Price y a Fernández. Esto lo convierte en el primer neogranadino que colabora en el área de la imagen y se gana el puesto de dibujante oficial. Pero al mismo tiempo anuda la interrelación entre las ciencias y las artes, en la conformación del campo artístico-cultural colombiano. En Paz se renuevan y confluyen las habilidades para el dibujo artístico y topográfico, como la sensibilidad artística y el levantamiento de planos. Su paisajismo que exige tanto del dominio de la perspectiva como del color, se le da con excelente signo, a tal punto que desarrolla el género de la vista: «en la *Vista de los llanos del Casanare*, está bien representado éste dilatadísimo mar de sabanas que va a fundir sus tintas con las de los cielos, cortando solamente por las matas o las manchas de monte y por las lejanas columnitas de humo que suben de las haciendas» (Girón, *R.I.*, XXII). La vista es un género tanto de la pintura como de la fotografía con un amplio potencial documental y etnográfico, pues tiene la capacidad de dar cuenta de las costumbres y oficios<sup>54</sup> de cierto territorio. La visión de la realidad y el encuentro de Paz con su propia naturaleza al desnudo lo conducen a la variación de la técnica tradicional y a la construcción de su propia paleta de color: «en algunas pinturas, que pudiéramos clasificar en el género denominado aguazo, tales como

---

<sup>53</sup> «Las pinturas del Señor Paz en el álbum alcanzan más de 50, amén de las publicadas y de otras que se conservan en estado de borrador por no haberse logrado poner oportunamente el limpio. Trabajó este nuevo artista en las antiguas provincias de Bogotá, Casanare, Mariquita, Neiva, Popayán, Pasto, Túquerres, Buenaventura, Cauca, Chocó y Barbacoas, así como en el desierto territorio de Caquetá; la diversidad de terrenos, de climas, de razas y de costumbres en todas estas regiones, hacen que el conjunto de su obra sea muy pintoresco y variado» (Girón, *R.I.*, XXII).

<sup>54</sup> Girón se fija en los detalles que dedica Paz a los oficios: tanto la pintura como la crítica valora la tradición de oficios colombianos que tiene raíces ancestrales y se nutre de los distintos y posteriores diálogos culturales: «Las láminas que representan un telar en Cali y un taller de fabricación de utensilios barnizados en Pasto, son lecciones claras y precisas de la manera como aquellos artífices proceden en los oficios, especialmente en este último, cuyos productos admira el mundo por su excepcional fijeza de esmalte, brillante de colores y gracia de dibujos que rivaliza con lacas del Japón» (Girón, *R.I.*, XXII). Girón de un lado elogia la pintura de Paz que encontró la técnica para dignificar y revelar el valor de los oficios<sup>54</sup>; y de otra, elogia la producción artesanal de la región nariñense, que la compara con la artesanía de mayor nivel a finales del siglo XIX, es decir, con la japonesa, a la que tanta admiración tenían los Modernistas, Silva y el propio Urdaneta —y se encontraba en auge en París—.

*Vista al Tequendama, la Cascada del río Vinagre, el Puente de Pandi, etc.*, los colores usados son de cuerpo y se han empleado el albayalde para las aguas, así como el amarillo Nápoles para algunos efectos de la luz» (Girón, *R.I.*, XXIII). Girón se revela como un intelectual consolidado que teje el estudio del fenómeno artístico de la Comisión Corográfica, diferenciando varios niveles: su contexto en el campo político; sus hazañas científico-técnicas; su exploración geográfico-antropológica; su producción pictórica que analiza el tema, el pintor, la técnica<sup>55</sup>, la ejecución y las condiciones en que se produjeron estas obras, para llevar su análisis a los niveles de nuevo nacionales que promovieron la magna empresa. La Comisión Corográfica constituyó un aporte a la plástica colombiana, no sólo por su valor etno-documental sin par, sino porque los medios y fines artísticos que se pusieron en marcha, en su prueba por el paisaje, sufrieron un proceso de exigencia formal y retórica que los transformó, creando un particular sistema visual y cromático. Las pinturas de la Comisión Corográfica constituyen una prueba de un conocimiento artístico que parte de la experiencia con el entorno y el paisaje que es particular y característico del americano. La Comisión increpa a la creación de baremos y criterios de juicio y entendimiento para la comprensión de la visión de nuestros paisajes. La crítica de Girón ayuda a revelar este aspecto y sostiene la tesis que la historia, teoría y crítica de arte, deben partir de un conocimiento de la cultura y del lugar en donde se estudian<sup>56</sup>, es decir de un conocimiento topológico del entorno.

---

<sup>55</sup> El ojo crítico de Girón llega a tal agudeza que hace claridad sobre ciertas pinturas, apelando a los archivos de la Comisión: “Es una de las veces en que, según lo estipulado por el contrato del señor Codazzi, vino éste con sus materiales a ponerlos en limpio en la capital. Era tan abundante el acopio de croquis para dibujos que traía el señor Paz, que hubo de resolver el Jefe de la Comisión apelar a un pintor francés que estaba en Bogotá, para que pusiera en limpio algunos de sus estudios que en su mayor parte se referían a las provincias de Barbacoas, Buenaventura, Cauca y Chocó. Este señor sin conocimiento de los tipos originales, procedió al trabajo con precipitación; no tenía amor al asunto y trataba ante todo de concluir a mayor brevedad posible; y frutos suyos son las 30 y tantas malas pinturas al aguazo, que contiene el álbum, referentes y que se distinguen a primera vista, por cierta innegable soltura el pincel, pero más que todo por el gran descuido de dibujo y el abuso exagerado del amarillo cromo y goma-gutta, del carmín violento, el violeta subido, de la sepia para toda sombra y de un azul y un verde que ofende la vista con su crudeza” (Girón, *R.I.*, XXIV). El comentario de Girón es punto de partida para comprender que el elemento peripatético de la Comisión que al retratar una realidad nunca antes retratada, transformó las técnicas pictóricas tradicionales hasta la fecha. Que el pintor francés comisionado para pasar a limpio las láminas de Paz tuviese tantos desajustes, se debe a que no vivenció una agencia visual y sensible con el paisaje y, por tanto, no pudo desarrollar las herramientas retóricas que exigía el mismo.

<sup>56</sup> La agencia con el paisaje cobraría la salud y la vida de los expedicionarios que en su ingreso a la naturaleza americana sabían, con el salto hacia lo desconocido, de la posibilidad de ser devorados por la vorágine del paisaje. Girón relata los últimos momentos de la Comisión que se ve signada por la enfermedad de varios miembros y la Guerra Civil de 1854. El ímpetu de Codazzi lo hace trabajar a tiempo completo, teniendo como proyecto entregar la Carta en limpio para 1858. Codazzi muere el 7 febrero 1859, cuando viajó hacia el bajo Magdalena en compañía Manuel María Paz. Ancizar relata en su artículo “Agustín Codazzi” para *El Mosaico*:

---

«murió llevándose con frecuencia la mano a la frente como si lo atormentase el hervor de las ideas que, falto ya de la palabra, no podía expresar; y en aquella cabeza tan pensadora y tan firme quedaron extinguidos los elementos y el plan de una obra que tenía bosquejada sobre la geo–genesia de la Nueva Granada, cuyos materiales iba a completar con el examen prolijo de la Sierra Nevada de Santa Marta» (Ancízar en Girón, *R.I.*, XXII).

## Hemerografía y Bibliografía<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Girón, Lázaro María (¿-1892). *Antiguos Achaguas*. PPI., t. II, n. 28 (1 de octubre de 1882), p. 56–59; n. 29 (28 de octubre), p. 75–77.

*Apuntes de heráldica*. PPI., t. II, n. 33 (31 de enero de 1883), p. 146–148; t. V, n. 99 (1° de septiembre de 1886), p. 48.

*Una antelia en la sabana*. PPI., t. II, n. 40 (5 de mayo de 1883), p. 263–264.

*Dos recuerdos*. PPI., t. III, n. 49 (6 de agosto de 1883), p. 14.

*La piedra de Tandil*. PPI., t. III, n. 51 (30 de septiembre de 1883), p. 44.

*La marimba*. PPI., t. IV, n. 91 (15 de mayo de 1885), p. 306–308.

*El santuario de “Las Lajas”*. PPI., t. V, n. 109 (1° de febrero de 1887), p. 204–205.

*Primera exposición de la Escuela de Bellas Artes*. PPI., t. V, n. 109 (1 de febrero de 1887), p. 210; n. 110 (15 de febrero), p. 222–226; n. 111 (1° de marzo), p. 242–243; n. 112 (15 de marzo), p. 257–260; n. 113 (1° de abril), p. 275–276.

*El Museo–Taller de Alberto Urdaneta. Estudio descriptivo*. PPI., t. V, n. 114–116 (29 de mayo de 1888), p. 310–318.

*Una gloria nacional*. PPI., t. IV, n. 96 (agosto de 1885), p. 381–394.

*Antonio Acero de la Cruz (Pintor santafereño del siglo XVII)*. CI., t. I, n. 3 (15 de mayo de 1889), p. 51–54.

Ancízar, Manuel. *Editoriales del Neogranadino*. Bogotá: Universidad Sergio Arboleda, 1998.

Acuña, Ruth. *Alberto Urdaneta. Coleccionista y artista*. Bogotá: Universidad nacional de Colombia, 2010.

Ardila, Jaime & Lleras, Camilo. *Batalla contra el olvido*. Bogotá: Ardila & Lleras, 1985.

Bozal Valeriano (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. V. I & II. Madrid: Visor, 2000.

Diderot, Dennis. *Salón de 1767*. Madrid: visor, 2003.

Giraldo, Efrén. *La crítica de arte moderno en Colombia. Un proyecto formativo*. Medellín: La Carreta, 2007.

Giraldo Jaramillo, Gabriel. *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*. Bogotá: Academia colombiana de historia, 1954.

González, Jorge Enrique. *La independencia de Colombia en el Papel periódico ilustrado*. Bogotá: Universidad nacional de Colombia, 2011.

Hernández de Alba, Gonzalo. *En busca de un país: la Comisión Corográfica*. Bogotá: Carlos Valencia editores, 1984.

Loaiza Cano, Gilberto. *Manuel Ancízar y su época. Biografía de un político hispanoamericano del siglo XIX*. Medellín: Universidad y Antioquia, 2004.

Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto colombiano de cultura, 1978.

Orjuela, Héctor. *Estudio preliminar e Índice del Papel periódico ilustrado y Colombia ilustrada*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1961.

Pizano Restrepo, Roberto. *Gregorio Vázquez de Arce Ceballos*. Bogotá: siglo XVI, 1985.

Serrano, Eduardo. *100 años de arte colombiano (1886–1986)*. Bogotá: Museo de arte moderno de Bogotá, 1985.