

*RAMÓN TORRES MÉNDEZ: LA IMAGEN DEL PUEBLO EN LA PRIMERA EDICIÓN DE
SUS LÁMINAS COSTUMBRISTAS 1851-1852*

Olga Mayerly Tarazona Medina



Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

Facultad de Ciencias Sociales

Departamento de Humanidades

Maestría en Estética e Historia del Arte

Bogotá D.C., 2016

Ramón Torres Méndez: La imagen del pueblo en la primera edición de sus láminas costumbristas
1851-1852

Olga Mayerly Tarazona Medina

Trabajo de grado para optar al título de Magister en Estética e Historia del Arte

Director

M.Sc. Mario Alejandro Molano Vega

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

Facultad de Ciencias Sociales

Departamento de Humanidades

Maestría en Estética e Historia del Arte

Bogotá D.C., 2016

Nota de aceptación:

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

Bogotá, D.C., diciembre de 2016

A mi Padre.

Sigues vivo en mi corazón, compartiendo con alegría

cada logro alcanzado.

A Ana Lucía y Sofía Cáceres Tarazona mis hijas,

pilar de mi vida. Por su incondicional apoyo y

comprensión.

Agradecimientos

La autora expresa sus agradecimientos a:

Mario Alejandro Molano Vega. Tutor de Tesis. Especial agradecimiento por su valiosa asesoría.

Araminta Beltrán, Iván Caicedo V. y Neil Avella. Sinceros amigos y compañeros de camino en esta etapa de aprendizaje.

A todos mis Profesores de la Maestría. Al compartir su conocimiento, experiencia y pasión inagotable por la formación con exigencia y calidad, hacen que nuestro crecimiento no sólo sea profesional sino también personal.

Antonio Ochoa Flórez, Jefe del Centro de Documentación. Grupo de Gestión de Colecciones. Museo Nacional de Colombia.

Carmen Alicia Florián Navas, Historiadora e investigadora. Archivo de Bogotá.

Félix M. Burgos. Gerente Librería Torre de Babel. Bogotá.

Samuel Monsalve Parra. Jefe del Archivo Fotográfico. Grupo de Gestión de Colecciones. Museo Nacional de Colombia.

Sigrid Castañeda Galeano. Investigadora y Curadora. Unidad de Artes y Otras Colecciones. Subgerencia Cultural del Banco de la República.

A todas aquellas personas que directa o indirectamente han contribuido a alcanzar este objetivo.

Resumen

El pintor autodidacta Ramón Torres Méndez (1809-1885), es considerado en la plástica colombiana como el más destacado representante del costumbrismo, debido a la vasta obra que realizó sobre este género pictórico, por cerca de cuarenta años. Este documento constituye una aproximación a su obra desde el análisis de la primera edición que fue realizada en Bogotá por la litografía de los hermanos Jerónimo y Celestino Martínez entre los años de 1851 y 1852, bajo el título *Costumbres Neogranadinas*. Partiendo del ejercicio de buscar, reunir y armar la colección completa, que consta de 10 láminas de tipos y costumbres de los habitantes de la Nueva Granada de mediados del siglo XIX; se propone una interpretación sobre las formas de ver, representar y construir la imagen del pueblo que hace el pintor bogotano a través de estas imágenes, en una época en que el país atraviesa por una convulsionada situación política y social, alimentada entre otros sucesos por las reformas constitucionales, la conformación de los partidos, la abolición de la esclavitud y la búsqueda de una identidad como nación. En un segundo momento se aborda el estudio de las ediciones posteriores realizadas a la obra del pintor decimonónico para finalmente centrar la atención en el *Álbum de costumbres colombianas*, publicación que mandó a hacer la Junta Nacional encargada de la celebración del Primer Centenario de la Independencia en el año de 1910 y de la cual se guardó un ejemplar dentro de la Urna Centenaria que fue abierta casi 100 años después.

Palabras claves: Ramón Torres Méndez, costumbrismo, pueblo, siglo XIX, Urna Centenaria. *Costumbres Neogranadinas*, José María Gutiérrez de Alba. *Arte Colombiano*.

Abstract

Ramón Torres Mendez (1809-1885), is a Colombian self-taught painter who is considered the most outstanding exponent of Costumbrismo among Colombian fine artists, because he produced a vast work about this topic for more than forty years. This text is an approach to Torres Mendez'art, considering the first edition of his work named "Costumbres Neogranadinas", a lithography that was printed in Bogota, by Jerónimo and Celestino Martinez brothers, between the years 1851 and 1852. Our work started looking for, gathering and building the complete collection, which consists of 10 prints about inhabitants and customs from New Granada in the mid-nineteenth century. We propose an interpretation of Torres Mendez'artwork, taking into account his way of looking at, depicting and developing the people's image, during this historical period characterized by a convulsing social and political situation worsened by constitutional reforms, formation of political parties, slavery abolition and the searching for an identity as a nation, among others. As a second stage, we are going to address the study of later editions of the work of this nineteenth century painter. And finally, we are going to focus on "Album de Costumbres Colombianas", a publication that was commissioned by "La Junta Nacional", a board in charge of the 100th anniversary of Independence commemoration, in 1910. A copy of this publication was kept inside a time capsule, which was opened one hundred years after.

Key words: Ramon Torres Mendez, Costumbrismo, people, XIX Century, time capsule, New Granada customs, Jose Maria Gutierrez de Alba, Colombian Art.

Contenido

Resumen 6

Abstract 7

Introducción 15

1 Estado del arte 20

1.1 Ramón Torres Méndez y las representaciones del pueblo 20

1.1.1 Documentos de carácter biográfico 23

1.1.2 Documentos centrados en las escenas de costumbres 26

1.1.3 Documentos centrados en el siglo XIX 35

1.2 Definición del objeto de estudio 39

1.3 Marco conceptual 41

1.4 Planteamiento del problema 45

2 Costumbres neogranadinas - edición de 1851-1852 47

2.1 Antecedentes del costumbrismo neogranadino 47

2.2 Imágenes para el pueblo 51

2.2.1 La colección costumbres neogranadinas. Edición 1851-1852 54

2.2.2 Costumbres neogranadinas: Imágenes del pueblo y para el pueblo 63

3 Ediciones de la obra costumbrista de Torres Méndez 92

3.1 En busca del origen de la primera edición 92

3.1.1 Las primeras láminas costumbristas de Torres Méndez 93

3.1.2. De la piedra al papel: El Tiple - 1849 101

3.2 Una memoria visual: ediciones posteriores 106

3.3 Edición de 1910: primer centenario de la independencia de Colombia 113

4 Conclusiones 135

Referencias 138

Anexos 144

Lista de figuras

Figura 1. Vista de la Plaza Mayor de Santafé de Bogotá. Óleo. Museo de la Independencia - Casa del Florero 51

Figura 2. Mercado en la Plaza Mayor de Santafé de Bogotá. Acuarela. Museo de la Independencia-Casa del Florero 51

Figura 3. Ramón Torres Méndez. Vendedores de aves. Dibujo (Lápiz compuesto/papel azul de fabricación industrial). 19 cm x 26,4 cm 60

Figura 4. Indios de tierra fría conduciendo huevos y pollos al mercado. Litografía 61

Figura 5. Dama de Bogotá en traje de viaje. Litografía de Martínez y Hermano. 1851. 26 cm x 34,6 cm 66

Figura 6. Peón carguero en las tierras altas. Litografía de Martínez y Hermano. 1851. 25,8 x 34,1 cm 68

Figura 7. Modo de viajar en las montañas de Quindío i Sonsón. Litografía Martínez y Hermano. 1851. 27,4 cm x 35,7 cm 70

Figura 8. El champán, navegación por el Magdalena. Litografía Martínez y Hermano. 1851. 25,8 x 34,1 cm. 73

Figura 9. (Traje y modo de viajar de los campesinos de las tierras altas). Familia de campesinos de tierra fría, con su peón ó criado en viaje. Litografía.1851. 76

Figura 10. Tren de viaje de un cura de las tierras altas. Litografía de Martínez y Hermano. 1851. 25 cm x 32 cm. 77

Figura 11. Campesinos propietarios. Litografía de Martínez y Hermano. 1851. 25,8 cm x 34,2 cm 80

Figura 12. Paseo del Agua Nueva en 1848. Acuarela. 25 cm x 30,7 cm 83

Figura 13. Indios pescadores del Funza. 1878. 25,5 cm x 34,6 cm 85

Figura 14. La montada en corrida de toros. Bogotá. Litografía en color. 1878. Imprenta A. Delarue. 27,5 cm x 35,7 cm 89

Figura 15. Paisaje con puente de madera. Jean B. Louis Gros. Óleo sobre papel adherido a lienzo. 32,7 cm x 45,4cm. 1842 95

Figura 16. Campesina conduciendo naranjas al mercado de Bogotá. Ramón Torres Méndez. Acuarela sobre papel. 25,6 x 37,4 cm 97

Figura 17. Torbellino a misa. Ramón Torres Méndez. Óleo sobre lienzo. 107 cm x 170 cm. Museo del Seminario Mayor Bogotá. 1856 98

Figura 18. El tiple - "Música popular. Indio bailando al compás del tiple y el alfandoque. Litografía. 1849 104

Figura 19. Priest on a journey. Ilustración del libro de Isaac Holton New Granada: Twenty months in the Andes. 1854. pág 288 108

Figura 20. Matadores de marranos. Cuadros de costumbres de Santa Fé de Bogotá. Anverso y reverso. Obsequio del Chocolate Santa Fe. Cromo coleccionable. 7 x 10 cm. 1920 109

Figura 21. Muchachos vendiendo efectos de talabartería. Lámina en Plumilla. Revista Cromos 111

Figura 22. Ramón Torres Méndez. Entre lo pintoresco y la picaresca. Edición realizada para PAVCO por Carlos Valencia Editores. 48 x 33,5 cm. 1985 112

Figura 23. Urna Centenaria 114

Figura 24. Revista del Centenario. Números 1 al 26, feb-ene 1910-1911. Biblioteca Luís Ángel Arango 120

Figura 25. Sobre con las Instrucciones para la apertura de la Urna Centenaria.1910.
Colección Urna Centenaria 123

Figura 26. Portada Álbum Costumbres Colombianas. 23 x 30 cms 125

Figura 27. Vendedora de carne .Bogotá. Álbum de Costumbres Colombianas. 25,5 x 30
cm. 1910 126

Figura 28. Exhibición Urna Centenaria en el Archivo de Bogotá 132

Lista de anexos

- Anexo A. Biografía de Ramón Torres Méndez 144
- Anexo B. Genealogía de Ramón Torres Méndez (1809-1885) 146
- Anexo C. Portada del periódico "El Pasatiempo" del 20 de diciembre de 1851. Nueva Granada. Bogotá. Año I. Número 19 147
- Anexo D. Agencias de distribución del periódico "El Pasatiempo" en 1851 148
- Anexo E. Detalle. Aviso promocional de la colección Costumbres Neogranadinas 149
- Anexo F. Láminas que conforman la Colección *Costumbres Neogranadinas*, editada por la Litografía Martínez y Hermano. Bogotá. 1851-1852 151
- Anexo G. Litografías de obras de Ramón Torres Méndez que se encuentran en el Diario Impresiones de un viaje a América 1870-1884. José María Gutiérrez de Alba 153
- Anexo H. Litografía de Ayala y Medrano. Reyerta Popular. 1859. Dibujo original de Ramón Torres Méndez 155
- Anexo I. Registro de bocetos, acuarelas y litografías a color e iluminadas de las obras que fueron editadas para la colección "Costumbres Neogranadinas". Edición Martínez y Hermano. 1851-1852. 156
- Anexo J. Torres Méndez, Ramón (1809 - 1885). Dama de Bogotá en traje de viaje. Peón carguero en las tierras altas. Acuarela (Acuarela y lápiz compuesto/Papel de fabricación industrial). 25,3 cm x 33,9 cm. 160
- Anexo K. Jamuga o sillón usado por las campesinas acomodadas. 1871. Acuarela sobre papel blanco. 17 cm x 24 cm. José María Gutiérrez de Alba. 161
- Anexo L. Plazas, plazuelas y pilas públicas, alamedas y paseos públicos de Bogotá. Siglo XIX. 162

Anexo M. Litografía El Tiple. Impresiones de un viaje a América. Tomo VII. “Expedición al Norte”. Pág. 94. José Mº Gutiérrez de Alba 163

Anexo N. Registro de las ediciones realizadas a la obra de Ramón Torres Méndez 164

Anexo O. Fotografía Salón de sesiones de la Comisión Nacional del Centenario 166

Anexo P. Acta de cierre de la Urna Centenaria (31 de octubre de 1911) 167

Anexo Q. Relación de documentos encontrados dentro de la Urna Centenaria. 168

Anexo R. Índice de las láminas del Álbum de *Costumbres Colombianas*. 1910 171

Introducción

Al hacer referencia al costumbrismo como género pictórico en Colombia, la mirada inevitablemente se orienta hacia el siglo XIX y surgen los nombres de destacados artistas como son: José Manuel Groot, José María Domínguez Roche, Juan Francisco Mancera, José María Espinosa y Ramón Torres Méndez, entre otros. De todos, es precisamente en este último en quien recae la mayor atención cuando se refiere a su aporte en la historia del arte colombiano, y esto es gracias a la vasta obra artística que realizó sobre las escenas tradicionales, tipos y costumbres de los habitantes de la Nueva Granada¹, sumando aproximadamente 300 obras entre dibujos a lápiz y acuarelas.

El interés por desarrollar el tema del presente documento, surge al cursar el Seminario de Arte y Política, al abordar la reflexión sobre el papel del arte en el proceso de construcción de las relaciones sociales y políticas que se dieron para la consolidación de la República en Colombia. Desde diferentes momentos históricos donde se dieron crisis y rupturas, surge el concepto de comunidad política. Esto conlleva a pensar el pueblo que se autoreconoce y ejerce su voluntad a través de los mecanismos y formas de representación y participación que dan legitimidad a la política nacional, lo cual implica una serie de desafíos y contradicciones como las que se dieron en el país durante el siglo XIX. En este proceso de indagar sobre las problemáticas y complejidades que se generan en torno a la construcción, definición y validación de una comunidad política, nos dio un valioso acercamiento al estudio de la obra y pensamiento de

¹ Desde el año 1831 luego de la disolución de La Gran Colombia el país se llamó República de La Nueva Granada hasta 1858; luego pasó a ser Confederación Granadina hasta el año 1863; después se denominó Estados Unidos de Colombia y a partir de la Constitución de 1886 es que recibe el nombre de República de Colombia.

² Para esta época, Torres Méndez ya tenía una reputación ganada en la sociedad neogranadina por su

autores como Benedict Anderson, François-Xavier Guerra, Roberto Schwarz, Elías Palti, Yobenj Aucardo Chicangana Bayona, Beatriz González y David Jiménez.

Es así como partiendo del concepto que plantea François-Xavier Guerra del pueblo soberano como legitimador del poder, emprendí el ejercicio de analizar y hacer una interpretación de la forma de ver y representar el pueblo en la primera edición litografiada que se hizo a mediados del siglo XIX de las láminas costumbristas del pintor neogranadino Ramón Torres Méndez, en un agitado momento histórico marcado por una fuerte lucha de las clases sociales que buscaban el reconocimiento político en el camino a la consolidación como nación.

En un momento inicial, al crear el archivo sobre el artista decimonónico, que nos permitió establecer quienes han abordado el tema y qué se ha escrito sobre el pintor neogranadino, encontramos en la obra del sociólogo e historiador colombiano Efraín Sánchez Cabra un referente clave para emprender el estudio de la colección “*Costumbres Neogranadinas*”, la cual fue editada entre los años de 1851 y 1852 por los hermanos Martínez y está compuesta por 10 litografías de mediano tamaño e iluminadas a color, de las cuales actualmente se conservan muy pocos ejemplares.

De ahí que la primera tarea emprendida fue la de buscar y armar nuevamente la colección completa, lo cual resultó complejo ya que el acceso a las obras originales, por su antigüedad y valor histórico es muy limitado por los museos y solo se cuenta con las bases de datos y los registros fotográficos. Teniendo en cuenta las características de las láminas según la información suministrada por el periódico *El Pasatiempo*, el cual fue el principal promotor de esta edición y con ayuda del Centro de Documentación de Gestión de Colecciones del Museo Nacional de Colombia, el cual lleva un registro de la cédula de obras del pintor bogotano que son preservadas

allí, encontramos que de las 116 obras de Torres Méndez que posee el Museo, solo se encuentra 1 de las 10 láminas originales de la edición 1851-1852. Es así como continúa la búsqueda en el Catálogo Virtual de la Colección de Arte del Banco de la República y gestionando con la Unidad de Arte y Otras Colecciones se logra obtener copia fotográfica digital de otras 5 láminas de la colección “*Costumbres Neogranadinas*”.

Finalmente gracias a la información del proyecto emprendido por la Biblioteca Luís Ángel Arango, quien hizo la edición digital de los 10 tomos del diario de viajes que realizó el español José María Gutiérrez de Alba por diferentes lugares del territorio nacional durante los años de 1870 a 1884, pudimos acceder a los documentos en físico en la Sala de Libros Raros y Manuscritos de la biblioteca y encontrar allí pegadas en diferentes tomos, 8 litografías originales de Torres Méndez, de las cuales una pertenece a la edición de 1851. Esto representó una gran motivación, alegría y satisfacción para continuar con el proyecto pues hasta ahora solo se contaba con reproducciones fotográficas para hacer el estudio de la colección.

El proceso de investigación, búsqueda de fuentes, creación de archivo e interpretación visual de las obras se consolida en los tres capítulos del presente documento. En primer lugar, se concretan los aportes de los documentos que poseen la información más relevante que sobre el artista, su vida y obra costumbrista; de este trabajo se evidencia que en mayor medida a los dibujos y acuarelas del artista se les ha dado una función más como ayuda visual o referente gráfico de investigaciones, ensayos y textos cortos sobre temáticas del siglo XIX. Siendo considerado por algunos historiadores como el máximo representante del costumbrismo colombiano, consideramos que aún son pocos los estudios críticos que retoman su obra de tipos y costumbres desde una perspectiva de análisis visual y formal. Partiendo de esto quedan además aún muchos elementos que permiten abordar próximos estudios sobre el artista, como por

ejemplo profundizar en la mirada de Torres Méndez como caricaturista, paisajista o artista de pintura religiosa, facetas en las que no ha tenido mayor reconocimiento tal vez por ser poca su obra, pero en las que también sobresale la gran calidad técnica y habilidad artística.

El segundo capítulo desarrolla inicialmente de forma breve los antecedentes del costumbrismo en la Nueva Granada, para luego centrar la atención en el objeto de estudio de esta investigación: la colección “Costumbres Neogranadinas”. Luego de definir las características de las litografías y la forma de difusión que tuvieron en su momento, se relata cómo fue el proceso de búsqueda de las láminas originales que conformaron la colección editada entre 1851 y 1852. Con estas herramientas se procede luego a hacer el análisis visual de las 10 obras, teniendo en cuenta el convulsionado contexto social, cultural y político en que se publicaron, ya que esto incide directamente en la forma de ver y representar el pueblo que hace el artista Torres Méndez. No obstante, aparece que esta realidad es ajena en su obra, en ella no hay denuncia, no hay luchas, no hay conflictos. El artista con un espíritu conciliador y ajeno a la participación política representa un pueblo que convive en cierta armonía y aunque sí hace evidentes las marcadas diferencias sociales entre los habitantes de la nación, Torres Méndez no visibiliza –o tal vez no puede hacerlo- al pueblo como sujeto político dinámico-conflictivo, al pueblo soberano que legitima su poder y manifiesta su voluntad en la construcción del ideal de República.

Finalmente, en el tercer capítulo y considerando la gran importancia y valor patrimonial que tiene el legado visual que nos dejó Torres Méndez, se hace un recuento de las ediciones posteriores que se han realizado de su obra, destacando que ha sido el Museo Nacional de Colombia y la empresa privada los que en mayor medida y gracias a diversas publicaciones, almanaques y álbumes conmemorativos, han preservado en la historia del arte colombiano el nombre del artista neogranadino. De todas estas ediciones se profundizó la investigación; en una

en particular: el *Álbum Costumbres Colombianas*, el cual fue mandado a hacer por la Junta Nacional encargada de la Celebración del Primer Centenario de la Independencia el 20 de julio de 1910 y de la cual se guardó un ejemplar en la llamada *Urna centenaria*, ya que este álbum constituye un documento histórico invaluable de un pueblo que quiso mantenerse presente a través de la imagen en la memoria de las generaciones futuras.

1 Estado del arte

1.1 Ramón Torres Méndez y las representaciones del pueblo

El costumbrismo es un término que tiene su origen en el ámbito de la literatura no de la pintura, designa el género artístico que representa visualmente la cotidianidad, las particularidades de los personajes en sus formas de vivir, actuar, trabajar y relacionarse con los otros en diferentes espacios y circunstancias; como bien lo señala Gutiérrez Viñuales (2003), estas imágenes “*sirven de eje referencial para entender no solamente los caminos del arte en el continente, sino la formación de basamentos territoriales y la consolidación de tradiciones que fueron sustentando la idea de nación*” (pág. 355).

En la Nueva Granada a mediados del siglo XIX, uno de los artistas que en su variada producción también abordó el género de las escenas de costumbres, fue el pintor bogotano Ramón Torres Méndez (1809-1885)² quien realizó una vasta serie de dibujos y acuarelas cuya temática estaba orientada a la representación de las actividades y prácticas cotidianas de individuos perteneciente a las diferentes clases sociales de la época.

Es así como estas obras son las que le han dado al artista un lugar destacado en la historia del arte colombiano, constituyéndose en un importante patrimonio cultural y legado visual de nuestro pasado que forma parte de ese complejo camino recorrido en la historia de la construcción republicana de nación, la cual es inseparable de la definición del pueblo que la

² Para esta época, Torres Méndez ya tenía una reputación ganada en la sociedad neogranadina por su calidad y habilidad técnica como retratista y miniaturista, siendo muy solicitado su trabajo por los personajes notables de la época.

constituye. Y es precisamente también por esta razón que este género artístico y estas láminas en particular centran nuestra atención al emprender esta reflexión.

Sobre el artista Torres Méndez, muchos investigadores, críticos de arte, historiadores, académicos nacionales y latinoamericanos, entre los que se pueden destacar a Efraín Sánchez Cabra, Beatriz González, Eugenio Barney-Cabrera, Jaime Jaramillo Uribe, Santiago Londoño Vélez y Gabriel Giraldo Jaramillo entre otros, han escrito numerosos documentos ya sean estos de carácter histórico, crítico, biográfico o compilatorio; inclusive hay quien lo refiere como el iniciador y máximo representante del costumbrismo en Colombia.

Es por ello que siguiendo la línea de investigación en “Arte y Política”, en este capítulo se consolida un “estado del arte” que da cuenta de las diferentes perspectivas de estudio, debates y posturas que se han fijado frente al lugar que ocupa Torres Méndez en la Historia del Arte de nuestro país. Para ello se hizo una amplia búsqueda de archivo y documentación, estableciendo mediante un análisis crítico-reflexivo una selección de los textos y documentos más relevantes que historiadores e investigadores han escrito sobre el artista, el contexto de su época y su obra, decantando así los que tienden a ser coincidentes, repetitivos y no aportan nueva información.

Conocer qué se ha escrito y cómo se ha escrito, es lo que nos orienta en la búsqueda de los vacíos, de aquello que falta por decir o investigar de forma más profunda. Somos conscientes que este estudio no da la respuesta absoluta, pero sí busca ofrecer una contribución valiosa dentro del campo de investigación que se ha adelantado sobre el artista neogranadino. Es así como desde un enfoque hermenéutico, a partir del estado del arte se define el objeto de estudio y se plantean los conceptos claves, sobre cuya reflexión resultó fundamental detenerse para llegar

así a la pregunta problema sobre el caso de estudio. Lo que se procura aquí es ampliar la mirada que se ha tenido hasta ahora sobre la obra costumbrista del artista neogranadino.

En primera instancia, se hizo una indagación sobre los estudios relacionados con el tema, partiendo de una búsqueda inicial en La Biblioteca de La Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, La Biblioteca Luis Ángel Arango, La Biblioteca Nacional, La Biblioteca Virgilio Barco y las bibliotecas virtuales de las mismas, ampliando la búsqueda en las bases de datos y revistas indexadas como Historia Crítica de la Universidad de los Andes, El Anuario Colombiano de la Historia Social y de la Cultura de la Universidad Nacional, la Revista Memoria y Sociedad de la Universidad Javeriana, El Archivo Histórico y la Revista Nova et Vetera de la Universidad del Rosario. Así mismo se hizo consulta en el Archivo General de la Nación y el Archivo de Bogotá.

Resultado de este trabajo de archivo y documentación se establecieron tres criterios de indagación. En el primero se encuentran los documentos que abordan con un carácter biográfico y compilatorio la vida de Torres Méndez y su obra artística; esto teniendo la convicción de que antes de hablar de cuadros de costumbres, se hace indispensable hacer un estudio que permita conocer más en detalle sobre quién los hizo, en qué contexto y circunstancias se produjeron, qué influencias visuales, literarias, religiosas o políticas pudo tener el artista en su momento, ya que esto puede incidir en las diferentes formas de representación de las mismas.

Un segundo criterio encierra la selección de los documentos que centran su reflexión en el género del costumbrismo y se ocupan a la vez de la obra del artista, ya sea con un enfoque netamente descriptivo o comparativo con otros artistas de la época o desde un punto de vista crítico. Y el último criterio de selección que nos ayuda a tener un panorama objetivo, claro y

acertado abarca los textos y fuentes que hacen un análisis socio-histórico del contexto en el que vivió y produjo su obra Torres Méndez: La Nueva Granada en el siglo XIX.

1.1.1 *Documentos de carácter biográfico*

Sobre esta categoría es importante tener en cuenta que se consideran textos tanto del siglo XIX como del siglo XX y XXI, ya que esto permite contrastar las miradas desde las cuales se ha abordado el estudio del artista y su obra, en momentos marcadamente diferentes, haciendo referencia a todos los aspectos posibles a considerar.

Se define entonces una subcategoría que comprende los textos cuyo contenido ofrece un énfasis marcadamente compilatorio. El primer documento sobre el artista que tiene especial relevancia ya que procede de la misma época: final del siglo XIX, es el artículo biográfico que escribe dos años después de la muerte de Torres Méndez el académico José Belver (1808-1887), su primer biógrafo³ (Ver Anexo A, pág. 144). Vale aquí la pena señalar que este escrito, es el único texto conocido que ofrece la mirada de una persona que conoció y convivió con el pintor neogranadino; por ello se ha convertido en el principal referente de consulta de todo aquel que quiere aproximarse, explorar y profundizar en la vida del artista⁴.

En este texto que tiene un carácter claramente descriptivo, Belver siendo bastante

³ Belver, José. *Ramón Torres Méndez*. En: *Papel Periódico Ilustrado*, 15 de marzo de 1887. Número 112, Año V, pp. 245 - 247.

⁴ Aunque siendo el relato de Belver una fuente primaria muy rica en información, en ocasiones reconocidos historiadores han errado en las fechas al citar información contenida en esta biografía de 1887. Por mencionar algunos Beatriz González en su libro *Ramón Torres Méndez. Entre lo pintoresco y la picaresca*. Bogotá: Carlos Valencia Editores. 1985. Haciendo referencia a la invitación del Barón Gros a Torres Méndez para viajar a Francia, la relaciona como el año de 1830 "... Cuando ya tenía treinta años" (pág. 19). Cabe aclarar que el Barón Gros llegó al país en 1839 y Torres Méndez en 1830 apenas contaba con 21 años.

anecdótico en la narración de sus recuerdos personales aporta datos muy importantes sobre Torres Méndez, como son el descubrimiento de su prematuro talento y habilidad artística, su vinculación laboral desde temprana edad en la impresión tipográfica, su desafortunada participación en la Batalla del Santuario, su producción artística en la técnica del temple y el óleo con temas míticos y de retratos (faceta del pintor bogotano sobre la que no hay mayor estudio y valdría la pena profundizar en otro momento), la influencia decisiva de sus pocos viajes para la creación de las primeras láminas costumbristas y finalmente, es gracias a este documento que también se conoce de la labor como educador que tuvo el pintor bogotano, primero en la Escuela de Artes y Oficios y luego en la Universidad Nacional.

Otro elemento significativo del texto de Belver es que da pistas sobre la personalidad conservadora, de carácter tradicionalista, medida y laboriosa de Torres Méndez; un artista reconocido por la sociedad con una obra muy prolífica y variada en géneros y con un marcado interés por proteger el patrimonio artístico nacional, cosa que para la época y por las agitadas condiciones sociopolíticas debió resultar una tarea titánica, lo que convierte a Torres Méndez en un visionario de la preservación de las obras artísticas entendiendo su valor plástico, histórico y patrimonial para la nueva nación⁵. Un hombre que aunque refiere como distante de la política es conocedor de personajes influyentes como el Barón Gros⁶.

⁵ Según el relato de Bélver, luego del decreto del 5 de noviembre de 1861 que establecía la extinción de las comunidades religiosas, Torres Méndez solicitó al Gobierno permiso para recoger las obras que se encontraban abandonadas en los conventos con el fin de resguardarlas "... considerando que aquella era una pérdida para la patria" (pág. 246). La autorización fue concedida y así conformó y dirigió El Gabinete Nacional de Pintura, parte de estas obras forman hoy parte de la Colección de Pintura del Museo Nacional.

⁶ El Barón Jean Baptiste Louis Gros (1793-1870), había llegado a la Nueva Granada a finales de 1839 para asumir el cargo diplomático que dejaba su compatriota Auguste Lemoyne (1800-1880). Se le recuerda por ser el primero en traer al país la técnica del daguerrotipo que recién se había inventado en su país natal: Francia.

Continuando con el criterio biográfico, se encuentra que sólo hasta el siglo XX se retoma el interés por el pintor bogotano, siendo el documento que abarca el estudio hasta ahora más completo y actualizado, el escrito por el sociólogo colombiano Efraín Sánchez Cabra⁷ bajo el título *Ramón Torres Méndez: Pintor de la Nueva Granada (1809-1885)*. En este se recoge la rigurosa indagación llevada a cabo por el autor en el año de 1985, con motivo del Primer Centenario de la muerte del artista y que fue publicada dos años después por el Fondo Cultural Cafetero⁸. A diferencia del anterior, aquí se presenta otra perspectiva de análisis ya que su escritura está apoyada en un ejercicio hermenéutico a través del cual el autor organiza documentalmente toda la información desde el nivel de lo histórico y retrospectivo.

El autor en un primer momento, retomando la biografía escrita por José Belver, amplía la reseña cronológica del artista; sin quedarse en las citas textuales construye un documento soportado en el archivo y las fuentes primarias ya sean actas, resoluciones, contratos o referencias específicas de las publicaciones periódicas de la época. Todo esto asegura la validez de la información y le permite hacer incluso ciertas correcciones que complementan lo afirmado en el relato de Belver⁹.

⁷ Sánchez C, Efraín. (1987). *Ramón Torres Méndez. Pintor de la Nueva Granada (1809-1885)*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero. 240 pp.

⁸ Este Fondo también apoyó la publicación en el año de 1965 de otro libro sobre la obra del artista que lleva por título *Cuadros de Costumbres de Ramón Torres Méndez* de Ediciones Sol y Luna.

⁹ Un ejemplo de ello se da, cuando Belver señala que fue en el año de 1867 cuando Torres Méndez fue nombrado director y conservador del Gabinete Nacional de Pintura, durante el gobierno del General Santos Acosta (p.247). Sánchez Cabra por su parte demuestra con la resolución del nombramiento dada por el despacho de Hacienda y Fomento, que esto sucedió realmente en el año 1864 en la presidencia de Manuel Murillo Toro. Ibíd. pág. 31.

Sin embargo, Sánchez Cabra más allá de los documentos ofrece al lector una serie de elementos que no se encuentran en la biografía escrita por Belver y permiten un mayor conocimiento de la existencia del artista como son: una perspectiva mucho más amplia sobre los aspectos no sólo de la vida personal y familiar del pintor neogranadino sino también de la época y la obra, la cual clasifica en seis categorías como son el retrato, la pintura religiosa, la alegoría y el cuadro histórico, las caricaturas, las costumbres neogranadinas y los cuadros literarios. Esto a la vez que aborda el surgimiento y evolución de los géneros pictóricos y técnicas trabajados por el artista como son la miniatura, el retrato, el paisaje, el dibujo, la acuarela, el temple y el óleo, destacando la habilidad, gran destreza y reconocimiento alcanzado en cada una de ellas.

Otro aporte valioso yace en la referencia que se da sobre la producción literaria costumbrista que se da en torno a las láminas de Torres Méndez, a la vez que el autor insiste en mostrar la influencia y seducción que ha tenido su obra en las diferentes generaciones. Por otro lado y aunque lo hace brevemente, aparece el tema de los posibles usos de los cuadros de costumbres ya fuesen como elemento decorativo, referencia visual para los viajeros o como inserto de periódicos locales, tal es el caso de *El Pasatiempo* y *El Museo*. Finalmente, se puede decir que aunque el autor no presenta a Torres Méndez como el pilar del costumbrismo en Colombia, si destaca en su trabajo la representación fiel de la identidad de los habitantes de la Nueva Granada de mediados del siglo XIX. Este texto también se instaura en la segunda categoría de análisis, los documentos centrados en la obra de Torres Méndez.

1.1.2 Documentos centrados en las escenas de costumbres

De la variada temática trabajada por Torres Méndez, es en el género del costumbrismo donde su obra logró un mayor reconocimiento y difusión, llegando incluso a formar parte de la

ilustración de libros dentro y fuera del país¹⁰. Es por esta razón que se retoman los textos que abordan su obra en este género, para hacer desde una perspectiva crítica una relación entre las características de las mismas y las condiciones del contexto de su realización.

Entre los documentos que hacen un análisis crítico y abordan en mayor medida la obra de género costumbrista, se encuentra en primer lugar “*Ramón Torres Méndez. Entre lo pintoresco y la picaresca*”, escrito en el año de 1986 por la investigadora y crítica de arte colombiana Beatriz González. Partiendo de una aproximación inicial al realismo como movimiento histórico que dominó en Europa entre 1840 y 1870-80; encontramos que la autora deja entrever que el costumbrismo “a pesar de las coincidencias estéticas e ideológicas con el realismo histórico francés, (...) no se originó en esta influencia sino en el tipismo de raíz española, y en la cercana observación de la naturaleza, instaurada a causa de la Expedición Botánica”¹¹. Y es aquí donde se plantea una nueva teoría que da cuenta de las diferencias con otros autores en la forma de ver el origen, la historia y desarrollo del género costumbrista en nuestro país¹².

Siguiendo el título del libro y haciendo referencia a lo pintoresco, vemos que González lo relaciona con el mundo de lo animado y lo representado en colores muy vivos; mientras que en lo que refiere a la picaresca lo remite a un origen español y que a la vez desarrolla un humor a

¹⁰ Muchas de estas láminas son las que posteriormente también se reprodujeron en los grabados que fueron impresos para el *Álbum de Costumbres Colombianas*, publicado por la Junta Nacional en 1910 con motivo del Primer Centenario de la Independencia de nuestro país.

¹¹ González, B. (1986). *Ramón Torres Méndez. Entre lo pintoresco y la picaresca*. Bogotá: Carlos Valencia Editores. pág. 9.

¹² Autores como Gutiérrez Viñuales (2003), en su ensayo *El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica*, publicado en la revista *Historia Mexicana*, refiere a las formas de difusión y asimilación del costumbrismo y establece la idea de que a través de los viajeros del siglo XIX, es como el costumbrismo se afianzó en Colombia. pág. 357.

manera de sátira sin caer en lo vulgar ni lo grotesco. Así estos dos adjetivos que emplea para hacer referencia a la obra de Torres Méndez, señalarían que en sus láminas de escenas cotidianas de mujeres discutiendo, de presos, de carboneros o polleros, hay una representación en la que el artista añade intencionalmente el elemento de lo jocoso, que a la mirada del extranjero resultaba curioso, raro y hasta exótico¹³. En este sentido se entiende que para González estas láminas responden no a una representación autóctona del pueblo, sino a una intención definida por el público que las recibe y hace uso de ellas.

En suma, para González el auge del costumbrismo en la Nueva Granada tanto en la literatura como en el arte, coincide con el deseo común de romper con los fuertes lazos de la Colonia que aún luego de la independencia continuaba ejerciendo su marcada influencia en los sistemas de poder. Consideramos que González ve en los ecos de la Revolución Francesa de 1848, el referente que induce en el país a un despertar del pensamiento, hacia la necesidad de buscar un cambio en las formas de organización de la sociedad y parte de ello se concreta en la Comisión Corográfica que tiene lugar en el año de 1850¹⁴.

El segundo documento en cuestión que analiza la obra de Torres Méndez ya con una intención particular de involucrar todos los géneros trabajados por el artista, es el escrito por el historiador Gabriel Giraldo Jaramillo y publicado por el Instituto Colombiano de Cultura en el año de 1980: *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Abordando el tema de la

¹³ Llama la atención cómo Beatriz González encuentra relaciones de semejanza en las obras del pintor francés Courbet con las láminas costumbristas de Torres Méndez, no sólo en los temas sino en el carácter de tranquilidad que evocan las imágenes (1985, pág 5).

¹⁴ La historiadora señala que en la Nueva Granada “ La alegría con que se recibió en algunos sectores la Revolución Francesa de 1848 evidencia el deseo de transformación que animó a la clase dirigente. Se despertó un creciente interés por la realidad social” . González, B. (2013). Manual de arte del siglo XIX en Colombia: aportes paralelos sobre arte europeo de Verónica Uribe Hanabergh. Bogotá: Uniandes. (pág. 141.)

miniatura, encontramos que el autor parte de lo general a lo particular y entra a analizar la herencia que dejaron los miniaturistas de la Expedición Botánica a los artistas del siglo XIX, siendo el principal abanderado en Colombia don José María Espinosa (1796-1883). Lo siguen en un lugar destacado, José Manuel Groot (1800-1878) y Torres Méndez de quien refiere pintó más de un centenar de marfiles entre los años 1825 y 1840¹⁵. Claro está que luego de exaltar las grandes cualidades de este último para el dibujo y la pintura –aunque lo hace muy brevemente–, el autor opta por dar un mayor reconocimiento a la obra del artista no desde la miniatura, donde se constituye en uno de los máximos representantes en el país, sino desde su obra de género costumbrista.

Giraldo Jaramillo en su texto también da cuenta, como lo hace Beatriz González, de lo pintoresco y la picaresca que aparece en las láminas de costumbres del artista neogranadino, pero va más allá de eso y analiza algunos rasgos de la personalidad y el carácter del artista, algo que es muy extraño encontrar en los demás documentos de referencia. Es así como señala que:

A Ramón Torres Méndez corresponde de manera exclusiva el mérito de haber dado el último paso de nuestra emancipación pictórica, buscando en los elementos autóctonos el motivo cardinal de su inspiración; espíritu socarrón y malicioso como era el suyo, lo suficientemente indígena para captar ágilmente el subfondo del hombre y los personajes, encontró en nuestras costumbres populares un filón de invaluable riqueza (1980, pág. 169).

¹⁵ Giraldo Jaramillo no duda en afirmar que Torres Méndez Junto con Espinosa ocupa uno de los primeros puestos en la pintura colombiana del siglo XIX. (1980, pág.43).

Es así como haciendo un ejercicio descriptivo y corto, el autor denota la calidad del trabajo, la gran capacidad de retratista y habilidad en la observación que tiene Torres Méndez. Destaca que las hijas de este también hayan trabajado en la miniatura recibiendo elogios por sus obras, llegando así a ser las iniciadoras de la pintura femenina en Colombia, tema que deja abierto un campo de investigación y valdría la pena ampliar en otra oportunidad ya que no ha sido estudiado a profundidad (Ver Anexo B, pág. 146).

Sin embargo, encontramos también que este documento que acentúa en el trabajo creativo de Torres Méndez y su contribución al arte colombiano, deja en evidencia un argumento que difiere totalmente del planteado por Beatriz González sobre la intención de las láminas de costumbres del pintor neogranadino. Para Giraldo Jaramillo, en las láminas se ve la “*más exacta*” representación del pueblo colombiano argumentando que a éste no lo movió un criterio didáctico, sino simplemente artístico. Esto es claro cuando escribe: “Nada escapó a la pupila atenta de Torres Méndez; sus cuadros de costumbres son el *film* de esta Bogotá medio india y medio española, medio civilizada y medio salvaje” (Giraldo Jaramillo, *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*, 1980, pág. 42).

El siguiente documento aporta una perspectiva totalmente diferente a los dos anteriores, propone un fuerte debate en torno a la crítica de la obra del artista. Es el capítulo de la colección de *La Historia del Arte Colombiano. Volumen IX*, que lleva por título *Costumbrismo y arte documental*, el cual es escrito por el crítico de arte e historiador colombiano Eugenio Barney Cabrera y publicado por Salvat Editores en el año de 1983. El texto presenta inicialmente un análisis crítico de la situación de la Nueva Granada desde mediados a finales del siglo XIX. Entonces, en medio de la añoranza de los tiempos coloniales se dan fuertes pugnas sociales,

políticas e ideológicas, que desencadenan en graves guerras cuyos resultados son aún más nefastos para las clases menos favorecidas de la estructura social¹⁶.

Por otro lado, es interesante ver cómo mientras para Giraldo Jaramillo, el artista Torres Méndez constituye un ícono en la pintura nacional, Barney-Cabrera difiere totalmente señalando que a pesar del talento y la fama con que contó el pintor en su época, no fue un personaje sobresaliente en la sociedad. Lo mismo ocurre frente al tema del surgimiento de la miniatura en la Nueva Granada. Mientras que para el primero este se da a partir de la magna empresa liderada por José Celestino Mutis, en opinión de Barney Cabrera y distando mucho de esta idea manifiesta que:

La miniatura en la Nueva Granada y en Colombia no fue, por ello, como lo han insinuado algunos historiadores, consecuencia tardía del aprendizaje obtenido en la Expedición Botánica, sino exigencia misma del momento histórico, forma y expresión de un determinado fenómeno socioeconómico y tardía herencia de situaciones registradas en las patrias de aquellos tutores intelectuales en cuyos textos aprendieron las burguesías colombianas posturas y comportamientos románticos (pág. 1242).

También atribuye a cuestiones imitativas el que se hayan hecho en la Nueva Granada representaciones de los héroes y próceres de la Independencia; así como el surgimiento de los cuadros de costumbres y tradiciones locales. De ahí que según el autor, Torres Méndez no aportó

¹⁶ Según el autor, desde los años siguientes a la independencia “se acentúan las contiendas políticas intestinas”; los ciudadanos que conformaban la élite por su poder económico, sumaron además el poder del gobierno y por ende el control del Estado. Lo que desencadenó numerosos enfrentamientos y guerras civiles en el territorio colombiano. Barney-Cabrera, E. (1983). Costumbrismo y arte documental. En: Historia del arte colombiano. Vol XI. Bogotá: Salvat Editores. (pág. 1239).

nada nuevo en este aspecto sino que respondió de forma natural a las circunstancias y el momento. De igual manera, los demás artistas de mediados del siglo XIX “no hicieron otra cosa que seguir la corriente del momento, interpretando con más o menos gracia y habilidad las costumbres sociales, los episodios populares, la anécdota vital de las gentes sencillas y el acontecer de la pobreza americana¹⁷”. No obstante lo anterior, el autor termina reconociendo la habilidad e ingenio del artista expresado en su numerosa cantidad de obras y variedad temática.

Llama la atención que solamente en el texto de Barney Cabrera, -a diferencia de los demás historiadores-, el paisaje que hay detrás de las escenas de costumbres en las láminas del artista, no pasa desapercibido; sino que más bien reconoce que constituye en un elemento definitivo en la obra, “estas hojas de costumbres tienen un doble valor del documento humano y del enfoque de la naturaleza” (1983, pág. 1256). Es así como la representación del paisaje en las láminas de Torres Méndez adopta ya un carácter propio que se mezcla con los personajes; no se trata tampoco de idealizar paisajes o buscar los más atractivos, sino de integrar la escena con el espacio donde ocurre, así este a veces apenas aparezca ligeramente esbozado. Sobre este tema del paisaje en la obra de Torres Méndez se ampliará más en el segundo capítulo, dado que en la mayor parte de su obra costumbrista siempre está presente.

De los documentos que se centran en las escenas de costumbres, se deriva otra subcategoría que recoge los documentos en los que se hace un ejercicio de análisis descriptivo de la obra de Torres Méndez. Un primer texto es el escrito en el año de 2012 por la investigadora

¹⁷ Barney-Cabrera, E. (1983), es firme al señalar que no se puede considerar al artista Torres Méndez como el fundador del costumbrismo en Colombia, dado que este género ya se venía manifestando desde tiempo atrás en otros territorios del continente “como doctrina programática de la estética, de la política y de la literatura a mediados del siglo XIX” (pág. 1256).

Carolina Vélez Vera con el apoyo del ICANH, dentro de su programa de apoyo a la investigación en historia republicana. En el documento final que lleva por título *Imágenes de Nación. Nueva Granada a través de la obra pictórica de José Manuel Groot, Ramón Torres Méndez y Manuel María Paz*, Vélez Vera da cuenta mediante el análisis comparativo de la obra de estos tres artistas, cómo estaba compuesta a mediados del siglo XIX la estructura social de la Nueva Granada y señalando las características de los diferentes sectores de la sociedad de acuerdo a los discursos de quienes para el momento asumían el poder político, indaga en las representaciones que los artistas del momento hicieron de quienes denomina como “protagonistas y herederos de la independencia, artesanos en su oficio y campesinos de poder, de alpargatas y descalzos”¹⁸.

Esta investigación nos aporta valiosos elementos para comprender la recepción de la obra de Torres Méndez a mediados del siglo XIX, partiendo de tres aspectos como son: los discursos que desde el centro se transmitían a la periferia, el pintor como sujeto político ya sea porque asume una postura activa o porque toma distancia y por último la estrecha relación entre el artista, su obra y su contexto. Para la autora, el pintor bogotano “si bien no puede ser considerado simple artesano de taller, su capacidad creativa aún se encuentra a merced de su clientela¹⁹”; siendo esta una circunstancia en la que se vieron inmersos todos los artistas del momento; sin demeritar por ello su creatividad ya que es precisamente esta, más que sus talentos intelectuales lo que hace a Torres Méndez destacarse y ocupar un lugar de privilegio en la sociedad que le reconoce este mérito. Es así como Torres Méndez junto con Groot y María Paz construyen

¹⁸ La autora hace estas tres clasificaciones del pueblo neogranadino ya que en ellas reconoce la marcada transversalidad de la relación centro-periferia y civilización-barbarie. Vélez (2012). pág. 30.

¹⁹ *Ibid.* pág 7.

representaciones del pueblo bajo la influencia de la élite neogranadina cuyo interés estaba dirigido a “reconocer, representar y construir la nación²⁰”.

En la Nueva Granada se constituyen y concibe así las escalas sociales y como resultado de ello las representaciones que de ellas hicieron los artistas vienen a estar definidas por las relaciones entre todas estas. Para establecer lo anterior, la autora ubica las relaciones de supremacía como las que venían desde Europa, siendo entonces Santa Fé la periferia con respecto a la Metrópoli, y a su vez todo el territorio rural la periferia de la capital y en último lugar los sectores más alejados e inhóspitos la periferia de los anteriores.

El siguiente documento aunque no aborda directamente la obra de Torres Méndez, es tenido en cuenta ya que se centra en el innegable aporte que desde la imagen se hace a la construcción de una realidad llamada País. Escrito por la socióloga e historiadora Olga Restrepo para el Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura en el año de 1999 con un título similar en su primera parte al de Vélez Vera: *Un imaginario de Nación. Lectura de láminas y descripciones de la Comisión Corográfica*. La autora desarrolla el eje central de este ensayo en torno a la misión que inició en 1850 la Comisión Corográfica para dar a conocer el país y cómo es a través de las láminas que realizaron los dibujantes Carmelo Fernández, Enrique Price y luego Manuel María Paz como se conserva para la historia este imaginario de la nación que parte también del reconocimiento e identificación de los individuos que la habitan, el pueblo con sus diferencias sociales y culturales.

²⁰ Luego de los complejos y agitados sucesos políticos y sociales de la década de 1850, dados por los cambios de gobierno, las reformas políticas y económicas entre otras, surge en el país un deseo de cambio y este “se encontró estrechamente relacionado con el anhelo de alcanzar estados superiores de progreso, deseo y anhelo que se derivaron en un ideal, el de civilización...” (Vélez, 2012, pág. 6).

Restrepo plantea una hipótesis en su texto cuando señala que las láminas de tipos y costumbres de Torres Méndez son una proyección de lo realizado por los dibujantes de la Comisión Corográfica, cuando manifiesta que el artista incorpora en su obra los “temas nacionales (...) y con ello logra proyectar su obra más allá de los estrechos límites de los tipos de la capital²¹”. Así pues la obra de Torres Méndez contribuye a la construcción del imaginario de nación compartido por la élite de mediados del siglo XIX, quienes a través de la Comisión Corográfica buscan sentar las bases para la configuración de una identidad nacional a partir de tres elementos que Restrepo define en la representación del paisaje, el pasado “como componente negado en una identidad cercenada²²” y la clasificación de los tipos humanos.

1.1.3 Documentos centrados en el siglo XIX

Para alcanzar una mejor y más acertada interpretación de la obra costumbrista de Torres Méndez, es fundamental conocer el contexto social, cultural, político e histórico en el que el artista vivió y realizó su producción artística. De la selección previa de textos sobre este tema, encontramos otro escrito de Barney-Cabrera que nos orienta por este camino. Y es en la misma colección de Historia del Arte Colombiano, (Capítulo V), bajo el título Manifestaciones artísticas en tiempos revueltos. El arte y la guerra, donde el autor hace un serio juicio crítico sobre cómo se da esta dualidad, partiendo de establecer que la crisis que en todos los aspectos se presenta en las

²¹ Íbid. pp.39-40. Sin embargo no puede desconocerse que Torres Méndez realizó dos viajes por diferentes provincias de la Nueva Granada entre los años de 1838 y 1841 en las que registró sus primeros dibujos costumbristas, constituyéndose su obra en un valioso precedente del trabajo realizado en la Comisión Corográfica.

²² Íbid. pág. 44.

primeras décadas del siglo XIX, es producto de “las graves contradicciones de toda índole que principian a manifestarse a finales del siglo XVIII²³”.

Vemos aquí como nuevamente Barney - Cabrera (1983) no duda en señalar que el arte del nuevo siglo resulta de calidades inferiores a lo que se había visto en el siglo pasado, y sumado a ello, en la época apenas si había aproximadamente 40 artistas, cantidad ínfima si se tiene en cuenta el millón de habitantes que tenía la Nueva Granada para entonces²⁴. Así pues, lo interesante de este documento – y que no se encuentra en los anteriores-, es que permite tener una visión del papel que dentro de la sociedad ocupaban el arte y los artistas, donde los blancos eran quienes mantenían –por sus ingresos- la demanda de obras, mientras que las demás clases por sus mismas condiciones de precariedad nada tenían que ver con esto.

Otro elemento importante que aporta Barney-Cabrera y contribuye a nuestro estudio sobre el contexto en el cual Torres Méndez realiza su obra de género costumbrista, hace referencia a la situación política y social de la Nueva Granada a mediados del siglo XIX. Mientras que en la capital la vida cotidiana transcurría en mediana calma, en el resto del país se llevaban a cabo los sucesos más decisivos y heroicos para obtener la independencia. Sin embargo, los artistas en sus obras no daban cuenta –ni podían hacerlo- de estos tiempos agitados, por consiguiente puede decirse que llevaron una vida apegada a las costumbres tradicionales, no estaban dadas las condiciones para que se diera una ruptura, las circunstancias seguían

²³ Barney-Cabrera, E. (1983). *Manifestaciones artísticas en tiempos revueltos*. En: Historia del Arte Colombiano. Volumen V. Bogotá: Salvat Editores S.A. pág. 1221.

²⁴ El autor determina que en los primeros años del siglo XIX, la precariedad de las condiciones en la que vivían los artistas de mediados de siglo en la Nueva Granada estaba dada en la poca demanda de su trabajo en medio de la agitada situación política y social de ese entonces. Quienes podían y tenían el dinero para acceder al arte eran muy pocos y esto complicaba el surgimiento y la expansión del mismo.

perpetuando la tradición y por ende el arte tornó a ser repetitivo; para el autor “el testimonio sobre los tiempos revueltos, la constancia plástica sobre los episodios de la guerra o sobre los personajes que en ella actuaron es obra de memoristas, asunto tratado en el reposo y en la clama republicana (...)”²⁵.

Un texto reciente que permite complementar, ampliar y profundizar esa mirada sobre el contexto sociopolítico y cultural en el que vivió y trabajó Torres Méndez en el siglo XIX siendo significativo en este propósito, es el que publica la Universidad de los Andes en el año 2013, *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*, también de la historiadora y crítica del arte Beatriz González. A través de preguntas claves que son planteadas desde la introducción, la autora concluye en lo que refiere a la historia del arte en nuestro país, que en esta siempre estuvo presente una dualidad construida sobre una serie de “rupturas y continuidades”²⁶. Particularmente una de estas continuidades se manifestó en la marcada influencia del arte europeo sobre el arte nacional, cuyo medio de difusión más claro y evidente se dio en el influjo de los viajeros que llegaron a nuestro territorio en este siglo atraídos por los ecos de exotismo, salvajismo y aventura. Sobre el tema de nuestro interés particular, para la historiadora, la obra de Torres Méndez se enmarca en esa línea de la continuidad, no rompe esquemas pictóricos ni temáticos; por ello define el carácter de sus láminas costumbristas en el gusto por la tradición, la percepción del pueblo en su simple cotidianidad, en el nacionalismo oculto en la representación

²⁵ Íbid. pág. 1227.

²⁶ *Rupturas y Continuidades*, es precisamente también el nombre con el que Beatriz González define la sala de Casa de Moneda donde se encuentran las obras de Arte del siglo XIX que forman parte de la Colección de Arte del Banco de la República, exposición que se encuentra abierta al público desde el 25 de julio de 2013 y de la cual la artista e historiadora realizó la curaduría con la asistencia de Sigrid Castañeda.

de los tipos humanos, en la intención de agradar a los europeos y por último en una visible intención moral y política ya fuese de queja o denuncia²⁷.

Es interesante ver cómo González, más allá de proponer un extenso estudio sobre el arte en Colombia, lo que busca es plantear una revisión a la misma, despertar el interés y “despertar la mirada crítica de los jóvenes hacia las imágenes que conforman un capítulo de nuestra historia del arte²⁸”. No quedarse siendo un espectador de la misma, sino involucrarse crítica y analíticamente en todas sus dimensiones.

Finalmente un documento que ofrece una valiosa contribución a nuestro tema, si tenemos en cuenta que retoma desde la época prehispánica para hacer un vasto recorrido por las continuidades y cambios -como lo llama Beatriz González-, que se van dando en el país pasando por La Colonia, La Conquista, La Independencia, La Nueva Granada y La Era Liberal hasta llegar a la segunda mitad del siglo XX, es el libro publicado por el Grupo Editorial Norma en el año 2003, *Colombia. País fragmentado, sociedad dividida. Su historia*, escrito por Marco Palacios y Frank Safford.

Cualquier lector puede hacerse con esta lectura un referente objetivo de las características del contexto no sólo de la época en que vivió Torres Méndez sino además de cualquier época de las mencionadas anteriormente ya que los autores ofrecen una amplia visión de la historia

²⁷ Según González (2013) “Esta conciencia de representar las costumbres y los quehaceres de toda aquella población, la cual hasta entonces no había sido retratada, se mantuvo durante todo el siglo XIX como una constante que glorificaba a la gente del común y que le permitía al artista capturar la esencia y realidad del mundo que lo rodeaba”. pág. 166.

²⁸ Este texto según afirma la misma autora en la introducción “es resultado de dos cursos que se llevaron a cabo en la Universidad de los Andes a finales de 2008 y 2010”. pág. 10.

nacional, alimentada de las particularidades que permiten abordarla y comprenderla mejor, tal es el caso de la economía, el transporte, la población, la Iglesia y la política entre otros aspectos. Y es con este material de consulta que se sustentan objetiva y seriamente algunas de las apreciaciones dadas en el avance de los próximos capítulos en los cuales se profundiza en el objeto de estudio y la pregunta problema que da sentido a este trabajo, la cual será abordada desde las fuentes primarias en el estudio, la reflexión y el análisis de las mismas.

1.2 Definición del objeto de estudio

Resultado de este ejercicio de consulta de archivo y búsqueda fuentes se puede concluir que los dibujos y acuarelas costumbristas de Torres Méndez, a lo largo de más de 160 años han tenido una amplia difusión pero ésta ha sido en su mayoría de carácter ilustrativo y publicitario, ya sea como portada de revistas, ilustración de textos documentales, almanaques, ensayos cortos y álbumes conmemorativos; que si bien han permitido su divulgación, nos permiten señalar que aún falta hacer en ellas una mayor y profunda indagación, cuestionamiento y reflexión en lo que estas representan, lo que cuentan y por qué no, lo que dejaron de contar.

Es así como en este punto es posible definir nuestro objeto de estudio, sobre el cual no hay hasta el momento una investigación que lo aborde directamente. Se trata pues de la primera edición hecha en el país de una colección de láminas de Torres Méndez, hacemos referencia a la edición realizada por los hermanos Martínez entre los años de 1851 y 1852, de la cual Sánchez Cabra refiere “son hoy en día una auténtica rareza²⁹”. Siguiendo la información dada por el autor, esta colección estuvo compuesta por 10 litografías de los dibujos y acuarelas del artista

²⁹ Sánchez C, E. (1987). pág. 171.

bogotano cuya temática estaba centrada en los tipos y costumbres de la Nueva Granada a mediados del siglo XIX.

¿Qué hace especial esta colección? Su gran valor reside en que fue la primera vez que se hizo una reproducción litográfica de un número significativo de obras del artista permitiendo con ello una amplia difusión en la sociedad neogranadina³⁰, lo que conlleva de paso diversas, complejas y variadas reacciones. Es por ello que se traza el objetivo reunir y armar nuevamente esta colección, indagar en las condiciones de su origen y creación, es decir el contexto histórico, las circunstancias particulares en que fueron hechas, el proceso para pasar del dibujo a la acuarela y a la litografía; estudiar además la forma de representar el pueblo neogranadino en medio de la agitada situación por la que atravesaba el país, conocer cuál fue la acogida –si la tuvo o no- por parte del público, así como también determinar de qué forma se reconocía o no el pueblo en estas imágenes, para finalmente hacer un recorrido por las diferentes ediciones que se han hecho de las láminas de tipos y costumbres a través de los años, abordando en especial el álbum publicado en 1910 con motivo del Primer Centenario de la Independencia. Son estos algunos de los elementos que nos mueven a retomar y profundizar en esta colección y desde ella contribuir al estudio que ya se ha hecho desde diversos enfoques y perspectivas sobre la obra del artista bogotano Ramón Torres Méndez.

En consecuencia y frente a nuestro caso de estudio se han planteado dos conceptos claves por su pertinencia y sobre los cuales se hace necesaria una seria reflexión, ya que desde los

³⁰ La primer lámina editada del artista de la que se tiene conocimiento es la titula “*El Tiple*”, y fue publicada en el año de 1849 en el periódico *El Museo*, no obstante su función estaba determinada exclusivamente en acompañar como inserto del periódico una reseña escrita por José Caicedo Rojas sobre el mismo tema. Sánchez C, E. (1987). pág. 126.

misimos problemas que surgen en su interpretación, es posible trazar la pregunta problema a nuestro caso de estudio: la colección de láminas de 1851, estos son el concepto de pueblo y las formas de ver y representar. Las complejidades que conllevan tanto el primero como el segundo son como se menciona las que orientan este proceso de retornar la mirada a la Nueva Granada de mediados del siglo XIX y para abordarlos de una forma más clara y precisa, los autores que se han tomado como referencia por su trabajo investigativo y documental sobre los mismos son François-Xavier Guerra, Benedict Anderson y Timothy Clark.

1.3 Marco conceptual

Las representaciones que Torres Méndez hace de los tipos y costumbres de los habitantes de la Nueva Granada y son editadas en 1851, no son ajenas al contexto en que el artista vive; puede decirse que a través de sus dibujos y acuarelas perduran tiempos, momentos e instantes con marcadas diferencias entre quién es representado, en qué espacio y circunstancias. Este conjunto de particularidades es el que se manifiesta en cada lámina y le da su particularidad aun cuando el género artístico que las enmarca les quiera dar el mismo significado. El campesino propietario, el indio, la dama bogotana, el carguero, el cura y los bogas, todos existen y forman parte ya sea desconocida, conocida o negada de la naciente República. Cada uno de estos hombres y cada una de estas mujeres aún dentro de sus diversas condiciones de vida, trabajo y participación, construyen lo que define una nación: su pueblo.

Es así como en primer lugar, para lograr una mejor comprensión de la construcción intelectual y política de la categoría de pueblo, de lo que significa ese pueblo de la Nueva Granada; es fundamental detenerse en el concepto mismo y sus implicaciones sociales, políticas y culturales, y para ello es de valiosa referencia el libro del historiador hispano-francés François -

Xavier Guerra, editado por el Fondo de Cultura Económica en el año 2000 y que se titula *Modernidad e Independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*.

Planteando en primer lugar la urgente necesidad de que en la historia hispanoamericana se haga una reflexión más profunda y crítica que dé cuenta de las grandes transformaciones sociales dadas a partir de 1808, el autor se traza el objetivo de cubrir ciertos vacíos que también consideramos han quedado en el registro de la historia, donde se han descrito los contextos pero de forma muy estrecha y limitada, ya que para ello se han tenido en cuenta únicamente los procesos económicos y la estructura de la sociedad, dejando de lado la historia política.

Aquí es claro que el autor rescata para la historia el análisis del componente de lo político como un acto legítimo para comprender los procesos históricos en la consolidación de las naciones, lo cual había sido hasta ahora relegado a un segundo plano. Y lo hace destacando claramente la importancia de las relaciones entre los individuos que integran la sociedad, a la vez que adiciona el componente de lo cultural ya que esto es producto de todas estas relaciones sociales y el contexto en la historia hispanoamericana, en un momento donde se dieron innegables y decisivos cambios.

Es en este punto donde surge la pregunta y la reflexión sobre qué es y quién es el pueblo, ese que es representado en las láminas de Torres Méndez, ese sujeto político que a mediados del siglo XIX generaba constantes pugnas surgidas de las marcadas diferencias en el reconocimiento y denominación que le era asignado por cada uno de los actores sociales, para unos visible, para otros invisible.

Semánticamente el concepto de pueblo tiene un doble carácter, que lo hace totalizante y particular a la vez. En un primer sentido político está el pueblo como sujeto político, el pueblo

soberano³¹ que legitima los sistemas de poder de la modernidad, involucrando a todo un grupo de individuos que forman una comunidad, una nación; por otro lado puede referir en un sentido sociológico a los pobladores de un pequeño territorio, a los tipos sociales o grupos etnográficos entre otros, enmarcados en sus costumbres y tradiciones, y de esa forma, continúa manteniendo su misma denominación de pueblo. No obstante aquí aparece otra subcategoría que para el autor aún pervive en el siglo XIX, y que nunca ha dejado de manifestarse y se enmarca en el sentido del pueblo como clases populares y es la denominación social peyorativa que hace referencia al pueblo abyecto, a “la plebe”, el grupo más bajo en la escala social, sin educación ni participación política, aun cuando constituyan una mayoría dentro de una nación.

Aunque Guerra, a través de su reflexión busca concretar cuáles son los diversos significados y funciones sociales que se le han dado al pueblo a lo largo de la historia hispanoamericana, y lo hace con un marcado sentido político y cultural a través de la historia comparada de diversos espacios geográficos que dan origen a procesos históricos, encontramos un vacío en su análisis ya que en el camino deja de lado un aspecto que también ha contribuido (y lo sigue haciendo) a la construcción de ese concepto del pueblo: el arte. También se construye el pueblo desde las representaciones visuales como lo hace Torres Méndez en sus dibujos y acuarelas; que sin ser un espejo o un fiel reflejo, permite visibilizar a los integrantes de una comunidad política llamada Colombia y aun así se está construyendo la identidad de los que no están representados.

³¹ Para Guerra (2000), el “pueblo soberano” constituye el nuevo criterio de legitimidad de la política moderna. La construcción social del concepto de pueblo es fundamental entonces para hablar de soberanía, no puede pensarse lo uno sin lo otro. pág. 352.

Al abordar el concepto de pueblo y sus ambigüedades, encontramos un punto de convergencia con el concepto de *Comunidades Imaginadas*³² que plantea el historiador Benedict Anderson (2011), para quien la nación es “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (pág. 23). Imaginada porque cada uno de sus miembros mantiene presente siempre una noción de comunidad, aún sin conocer a todos sus integrantes, limitada porque todas las naciones tienen en algún punto una frontera que las delimita y soberana, porque el fin último de cada nación es su libertad y dominio propio para legitimar su poder³³. Sobre esta perspectiva valdría la pena cuestionarse ¿Cuál fue el estilo con el que a mediados del siglo XIX se imaginó el pueblo neogranadino, como comunidad, con fronteras finitas o acaso con la soberanía de la libertad?

El concepto de Comunidades imaginadas así pues, abarca un fenómeno social y cultural. Al igual que el concepto de pueblo aquí tampoco puede hablarse de absolutos sino de continuos cambios de las realidades sociales según su contexto. Esta reflexión nos aporta elementos para analizar si en las láminas de Torres Méndez se encuentran presentes estas realidades sociales, históricas y culturales que determinan a una comunidad particular, o si por el contrario en ellas hay sesgos o intencionalidades que responden a fines particulares.

Y son precisamente esas formas de ver y representar las que se enmarcan en el segundo concepto sobre el que vale la pena reflexionar para adentrarnos en nuestro caso de estudio. Es

³² Anderson, Benedict. 2011(1983). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México; FCE.

³³ Anderson propone que el tema del nacionalismo se trate “en la misma categoría que el “parentesco” y la “religión”, no en la era del “liberalismo” y “el fascismo”. De ahí que en su análisis resulten comunes conceptos como comunión, fraternidad y libertad. *Ibid.* pág. 23.

muy pertinente aquí el documento del historiador de arte Timothy Clark *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la revolución de 1848*. Desde una perspectiva de análisis crítica, uno de los juicios del autor parte de establecer que para el artista “inventar, confrontar, satisfacer, y desafiar al público forma parte integrante de su acto creativo”; no obstante es claro en enfatizar que no puede convertirse en una fijación porque cuando esto sucede “el arte enferma radicalmente” (pág. 16). De ahí que se hace necesario indagar en cuáles son las formas de ver que se trasladan a la obra pictórica y para ello propone cuestionarse sobre el tipo de visibilidad que se da según las circunstancias en que se produce la obra.

De aquí que Clark señale que “...Debemos preguntarnos qué tipo de visibilidad fue posible gracias a un determinado sistema simbólico, en qué circunstancias específicas pudo el artista utilizarlo ventajosamente y en qué otras no pudo” (1981, pág. 17). Es así como el contexto histórico no puede aislarse del proceso creativo, ni ser un telón de fondo del arte, dado que siempre está presente en la creación de la obra misma. Las formas de mirar y representar el pueblo son entonces una construcción que tiene un carácter social y cultural, por tanto son procesos que permiten ser analizados y cuestionados como refiere el autor. Se les da entonces una connotación de pluralidad, no existe una sola forma de mirar ni una sola forma de representar y es ahí donde el arte interviene en este proceso de construcción. En cada obra de arte hay una forma de ver que crea particularidades, una forma de representar resultado de una cadena de significaciones culturales interiorizadas que visibilizan o invisibilizan.

1.4 Planteamiento del problema

Luego de realizar el ejercicio del estado del arte esto nos permite delimitar mejor el objeto de estudio, el cual se define en el análisis de la primera edición que se hizo de una

colección completa de láminas costumbristas del artista bogotano Torres Méndez que fue realizada en Bogotá entre los años de 1851 y 1852, para abordar en ella la reflexión sobre los significados y ambigüedades del concepto de pueblo, sobre las formas de ver y representar.

Lo anterior nos orienta a plantear no una, sino varias preguntas problema sobre nuestro caso de estudio como son. ¿Cuál fue la forma de ver y representar el pueblo neogranadino de mediados de siglo que hizo el artista Torres Méndez? ¿Construyó las imágenes a partir de su propia mirada? ¿Cuál fue la intencionalidad de estas representaciones? ¿Visibilizan o invisibilizan al pueblo? ¿Qué dicen y qué dejaron de decir estas imágenes? Es así como en los siguientes capítulos se busca en lo posible dar respuesta a estos interrogantes que surgen de las representaciones que se hacen en las 10 láminas que constituyen colección *Costumbres Neogranadinas*.

2 Costumbres neogranadinas - edición de 1851-1852

2.1 Antecedentes del costumbrismo neogranadino

Como refiere la historiadora Patricia Londoño Vega (2004) en el libro *América exótica: Panorámica, tipos y costumbres del siglo XIX*³⁴, “la emancipación política y la desaparición de los usos coloniales por la apertura comercial (...) acentuaron el deseo por conocer y dar a conocer al mundo la propia geografía, con su variedad de gentes y costumbres” (pág. 16). Lo anterior sumado a la llegada al Brasil en 1816 de la llamada “Misión Francesa”³⁵, contribuyó más adelante a formar una visión en occidente, más allá del exotismo y salvajismo con que inicialmente se había referido a los habitantes del continente americano.

El historiador Barney Cabrera (1983) va más allá y establece que “El siglo XIX fue el siglo de América”³⁶, acepción muy acertada teniendo en cuenta que fue en esta centuria en particular cuando la mirada europea ya fuese con una intención de conocimiento, exploración o apropiación se volcó hacia el continente atrayendo a un gran número de científicos, escritores y personajes ilustres entre otros, que como el autor señala “respondieron al llamado romántico del costumbrismo en los diferentes países latinoamericanos” (1980, pág. 84).

³⁴ Este texto es resultado de la curaduría que hace la autora de la exposición *América exótica: panorámicas, tipos y costumbres del siglo XIX*, realizada en la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Bogotá, 9 de diciembre de 2004 - 7 de marzo de 2005.

³⁵ Compuesta por un número significativo de artistas muy destacados de las academias de París, esta Misión tenía por objetivo registrar visualmente los diferentes aspectos sociales, geográficos y culturales de los habitantes locales.

³⁶ Argumenta que “... en el siglo XIX las contiendas de independencia, el surgimiento de jóvenes repúblicas, la apertura liberal de los puertos y el áurea romántica de los héroes libertadores convirtió a América en algo así como la tierra prometida del hombre moderno” (pág. 1260).

Sin embargo y sin desconocer las circunstancias anteriores, la mirada puede dirigirse un poco más atrás en el tiempo, ya que fruto de los viajes que realizó el naturalista alemán Alexander von Humboldt³⁷ por Suramérica y México a finales del siglo XVIII, se le puede considerar como señala Rubiano Caballero (1997) “el precursor de ese interés por conocer la realidad física y humana de un continente que, prácticamente, estaba por descubrirse y que, además, iniciaba una nueva era histórica” (pág. 45).

Un siglo después, ese mismo interés es el que se ve reflejado en los dibujos y acuarelas que realiza el pintor bogotano Ramón Torres Méndez. El costumbrismo³⁸ se constituye así en un género que propició el reconocimiento del otro, de las “clases populares”; hace visibles las comunidades de mestizos, indígenas y afrodescendientes así como su entorno a partir de los dibujos y acuarelas que los representan y permiten detener la mirada en su ser, estar y actuar cotidiano. Estas imágenes son las que ahora alimentan la memoria de las nuevas generaciones.

Haciendo referencia al primer indicio de láminas costumbristas en nuestro país, el historiador colombiano Sánchez Cabra³⁹ (1987) refiere que “los primeros dibujos de tipos nacionales neogranadinos que se recuerdan fueron obra de François Desiré Roulin (1796-1874),

³⁷ Rubiano Caballero, Germán. (1997). El dibujo en Colombia. De Vásquez y Ceballos a los artistas de hoy. Colombia: Planeta S.A. pág. 45.

³⁸ Javier Ocampo López (2006) señala que “...el estudio de las costumbres y tradiciones (...) nos lleva a la descripción y análisis de las supervivencias tradicionales de larga duración que se manifiestan en el pueblo (...) reflejadas en sus regiones y correspondientes tipos humanos. Costumbre (palabra que viene del latín *cosuetumen*) significa hábito, modo habitual de obrar o proceder establecido por la tradición o por la repetición de los mismos actos y que puede llegar a adquirir fuerza de precepto”. pág. 5.

³⁹ Sánchez Cabra hasta el momento es quien ha realizado el mayor y más completo estudio acerca de Torres Méndez, constituyéndose su obra en el referente más significativo para el desarrollo de este trabajo investigativo. Sánchez C, Efraín. (1987). *Ramón Torres Méndez. Pintor de la Nueva Granada (1809-1885)*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero. 240 p.

naturalista y dibujante francés (pág. 127). Actualmente el Museo de Arte del Banco de la República cuenta en su colección con 17 obras del artista, realizadas en sus viajes por las diferentes provincias de la entonces Gran Colombia, constituyéndose así este material también en un valioso registro visual de reconocimiento y afirmación de identidad que permite acercarnos a la historia de nuestra historia desde otra mirada, la del extranjero⁴⁰.

Es claro entonces que Torres Méndez no fue el primero, ni el único artista en la Nueva Granada en representar escenas de tipos y costumbres en sus dibujos y pinturas. Sánchez Cabra (1987) al respecto comenta que “en la década del 1850, cuando Torres Méndez alcanzó su punto máximo como pintor costumbrista, el género se encontraba ya establecido entre los artistas locales alternando con el retrato al óleo y la miniatura”⁴¹ (pág. 128).

De los artistas colombianos de la época que también abordaron esta temática, siguiendo el estudio que hace Beatriz González (2013), el pintor Torres Méndez estuvo precedido por

...José Manuel Groot, quien no solamente pintaba sus cuadros de costumbres sino que los escribía; por José Santiago Castillo (activo 1830-1870), quien como Groot recogió apuntes sobre los viajes, las ventas y los pueblos; por José María Domínguez Roche, quien realizó acuarelas sobre el desaliño de los habitantes de la naciente república; por Juan Francisco Mancera, quien abandonó la expedición Botánica en 1811

⁴⁰ Barney-Cabrera (1980) en “El arte en Colombia temas de ayer y hoy”, realiza un completo estudio que presenta en tablas informativas que incluyen el nombre completo del viajero, nacionalidad, cronología, estudios y tipismo de su obra. Constituyéndose en un valioso de material de consulta sobre el tema. pág. 86.

⁴¹ Gracias a las varias reproducciones que se han hecho de su biografía, se sabe que desde mucho antes de los cuadros de costumbres, Torres Méndez se contaba ya en la sociedad neogranadina como un hábil e ingenioso representante de estos dos géneros artísticos, siendo su trabajo muy reconocido y solicitado. Según Sánchez Cabra “Torres abrió su taller de retratista a principios de la década de 1830”. Íbid. pág 45.

y por José María Espinosa, quien llamó la atención sobre los habitantes de Bogotá” (pág. 158).

Sobre los artistas mencionados, particularmente del pintor José Santiago Del Castillo, encontramos que apenas existe conocimiento de dos obras suyas “*Mercado en la Plaza Mayor de Santafé de Bogotá*” y “*Vista de la Plaza Mayor de Santafé de Bogotá*”, realizadas en el año 1837 y 1840 respectivamente⁴². Estas obras por la temática que abordan han sido muy reconocidas por sus calidades plásticas, valor histórico y documental, como registro gráfico de la historia de la ciudad siendo parte del patrimonio visual legado por los artistas del siglo XIX (Figura 1 y Figura 2). Sin embargo y en contraste con lo anterior, hallamos que sobre el artista no se sabe mucho, no se ha estudiado a profundidad información que permita conocer su origen, trayectoria, cantidad e incidencia de su obra, quedando así abierto un posible campo de investigación que contribuiría a alimentar el conocimiento de la historia de la plástica colombiana.

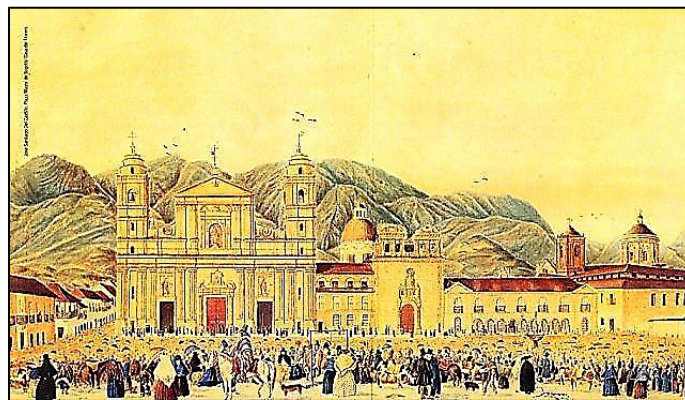
⁴² Mientras que en la Biblioteca Virtual de la Biblioteca Luis Ángel Arango se establece la realización de estas obras entre 1837 y 1840, encontramos que en la Biblioteca Virtual de Arte en Colombia ColArte, no hay referencia alguna sobre esto y se registran como sf (sin fecha). (Biblioteca Virtual Biblioteca Luis Ángel Arango) Fondo abiertos de autores colombianos-José Santiago del Castillo (sf). Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/castillojose.htm>. Marzo 7 de 2016.

Figura 1. Vista de la Plaza Mayor de Santafé de Bogotá. Óleo. Museo de la Independencia - Casa del Florero



Fuente: Colarte.

Figura 2. Mercado en la Plaza Mayor de Santafé de Bogotá. Acuarela. Museo de la Independencia- Casa del Florero



Fuente: Colarte.

2.2 Imágenes para el pueblo

De la vasta obra de Torres Méndez, el objeto de estudio que es desarrollado en este capítulo se centra específicamente en la primera edición que se hizo de una colección de sus acuarelas. Según la investigación realizada por Sánchez Cabra se sabe que ésta comenzó a

imprimirse en el mes de octubre de 1851 bajo el nombre de “*Costumbres Neogranadinas*” siendo un proyecto de la Litografía de Martínez y Hermano⁴³.

La colección estuvo compuesta por 10 láminas litografiadas que posteriormente fueron iluminadas. En algunos casos este trabajo fue realizado por los propios hermanos Martínez y en otros por reconocidos artistas como el venezolano Carmelo Fernández. Siguiendo a Sánchez Cabra:

Las láminas que se realizaron en 1851 llevaban los títulos originales de “Modo de viajar en las montañas de Quindío i Sonsón”, “Tren de viaje de un cura de las tierras altas”, “Peón carguero en las tierras altas”, “Dama de Bogotá en traje de montar”, “Traje i modo de viajar de los campesinos de las tierras altas”, “El champán, navegación por el Magdalena”, “Habitantes de Choachí i damas de Bogotá en el paseo de la Aguanueva”. Más adelante aparecieron “Indios pescadores del Funza”, “Campesinos propietarios” y “Escena de un jinete en la plaza de toros de Bogotá”, todas ellas correspondientes a 1852.⁴⁴ (pág. 168).

La selección de esta colección no es gratuita ya que es a través de ella que por primera vez en el país y gracias a la reproducción litográfica, las imágenes del pueblo que Torres Méndez

⁴³ Los litógrafos y pintores venezolanos Celestino y Jerónimo Martínez habían llegado a La Nueva Granada a finales del año 1847 junto con los Hermanos Echeverría quienes eran tipógrafos y el impresor Felipe B. Ovalles, contratados todos por el diplomático Manuel Ancizar con el fin de abrir una empresa tipográfica en la ciudad de Bogotá, según instrucción directa dada por el entonces presidente Tomás Cipriano de Mosquera. Su labor también tuvo un componente pedagógico ya que formaron “la primera generación de litógrafos con que contó el país”. Sánchez Cabra (1987). pp. 28-29.

⁴⁴ En todo el documento hemos querido respetar escritura original de los textos antiguos, para conservar su valor como fuentes primarias.

venía realizando desde algún tiempo atrás, llegan a manos de un mayor número de personas. Esto es posible además, porque uno de los periódicos literarios de la época llamado *El Pasatiempo*⁴⁵ juega en este proceso un papel clave y decisivo siendo el principal promotor de esta novedosa colección; inicialmente a través de anuncios que informan al público sobre las salidas y suscripciones y, más adelante, al incluir en sus hojas extensas descripciones de algunas de las láminas de la colección editada por los hermanos Martínez.

Es el caso de la lámina “*Modo de viajar en las montañas de Quindío y Sonsón*”, la cual fue reproducida en grabado en madera⁴⁶ y acompañaba un extenso texto que da cuenta de las características de esta forma de viajar por la cordillera central (ver Anexo C, pág. 147). El hecho de que *El Pasatiempo* haya empezado a incorporar en su contenido estas reproducciones realizadas con recursos locales, hace que Sánchez Cabra declare que las láminas de la colección de *Costumbres Neogranadinas* se convirtieron así en “las primeras ilustraciones periodísticas nacionales” (pág. 29).

Con una circulación semanal, *El Pasatiempo* contaba con unas condiciones de suscripción, costos y distribución específicas, alcanzando una significativa recepción en el territorio nacional al contar con agencias en importantes ciudades como Barranquilla, Cali, Medellín, Neiva, Ocaña, Panamá, Sogamoso, Tunja, Vélez entre otras (ver Anexo D, pág. 148).

⁴⁵ *El Pasatiempo* siguiendo una línea de carácter político liberal, circuló en Bogotá entre los años de 1851 y 1854. Fué reproducido en la imprenta de Echeverría Hermanos, cuya oficina se encontraba ubicada en la carrera del Norte, calle 2 número 80 y según la información que da el mismo periódico, el costo del ejemplar suelto correspondía a 1 real. *El Pasatiempo*. Bogotá. 29 de diciembre de 1851. Año I. Núm 19.

⁴⁶ Los hermanos Echeverría fueron pioneros en el país en la reproducción xilográfica, al incluir la primera imagen de este tipo llamada *La Devota* en el periódico *El Pasatiempo*, publicado el 8 de noviembre de 1851. *Ibíd.* pág. 29.

Erróneamente se ha atribuido la dirección a Manuel Ancízar, siendo esta información corregida por la filóloga colombiana Ana María Agudelo Ochoa (2012), quien argumenta que son:

Los tipógrafos venezolanos Cecilio, León y Jacinto Echeverría quienes conforman el equipo central de redactores de la publicación que alcanza los 148 números y circula en Bogotá entre septiembre de 1851 y abril de 1854. (...) Entre los colaboradores de la publicación se cuentan José Caicedo Rojas, José M. Maldonado, José Belver, Manuel Ponce, León Hinestrosa, Juan Francisco Ortiz, Jorge Neira, José María Samper, Juan de Dios Restrepo y Agripina Samper. No obstante, la mayoría de artículos y colaboraciones son anónimas o su autor se oculta tras el seudónimo⁴⁷.

Teniendo en cuenta lo anterior, es de gran valor en el desarrollo de este capítulo, abordar entre otros este aspecto específico, y saber así cuál fue la recepción de la sociedad neogranadina hacia las láminas de Torres Méndez y en lo posible dar respuesta a algunos interrogantes que nos permitan conocer ¿cuál fue el tipo de respuesta que tuvo aquella parte de la sociedad neogranadina para la cual este pueblo hasta ese momento tal vez le había sido invisible? ¿Identificaban o no en estas representaciones al pueblo neogranadino? o tal vez por qué no, saber si estas imágenes reafirmaron y marcaron aún más las diferencias de clases.

2.2.1 *La colección costumbres neogranadinas. Edición 1851-1852*

Haciendo referencia a esta colección que constituye nuestro objeto de estudio, es importante decir que las 10 litografías no se encuentran juntas, no hay una colección que las

⁴⁷ Agudelo Ochoa, A. M. (2012). Avatares de la narrativa breve en la prensa decimonónica colombiana. Recuperado el 27 de agosto de 2016, de Anagramas-rumbos y sentidos de la comunicación. vol.11 no.21. julio-diciembre: <http://goo.gl/I9dHC5>.

reúna y permita apreciarlas en conjunto. Sánchez Cabra (1987) nos indica que “Las láminas de la edición de los hermanos Martínez son hoy en día una auténtica rareza. Más conocidas por las posteriores reediciones que de ellas se han hecho...” (pág. 171). Es por ello que nos hemos dado a la tarea de buscar y reconstruir la colección completa y mostrar aquí el resultado de este ejercicio investigativo, que integra dos pistas claves como son las características de presentación que aporta el aviso de El Pasatiempo y la lista con los 10 nombres que Sánchez Cabra organiza en su investigación y se cita al inicio de este capítulo⁴⁸ (Ver Anexo E y Anexo F. pág. 149).

Para cumplir este objetivo, en primera instancia se solicitó al Centro de Documentación de Gestión de Colecciones del Museo Nacional de Colombia⁴⁹, la cédula de las 116 obras del artista Torres Méndez que son conservadas allí; esta cédula lleva anexa la imagen de cada obra y describe el título, técnica, material, datación, dimensiones y número de registro para su identificación. Resultado de esta búsqueda se localiza la primera litografía *Modo de viajar en las montañas de Quindío i Sonsón* con el número de registro 3893 y se establece que aunque el Museo reúne el mayor número de obras del pintor bogotano, sólo posee en su colección esta lámina original de la edición de 1851-1852.

⁴⁸ Encontramos que Sánchez Cabra en su libro sobre el pintor bogotano incluye cuatro de estas láminas; no obstante su carácter no pasa de ser ilustrativo de las diferentes temáticas abordadas en él, no las integra como la colección que constituyen.

⁴⁹ La colección de Torres Méndez tiene varias procedencias: 4 dibujos del Museo de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá (1948-49), 17 dibujos trasladados del Museo de Arte Colonial (según resolución 557 de 1946) los cuales habían sido comprados a doña Josefina García de Argaez (no se menciona fecha de la compra). En 1994 ingresa a la colección, proveniente del Museo de Arte Colonial la obra “*Costumbres del pueblo de Bogotá*”. El Banco Popular también hace una donación al Museo de su colección de obras del artista (según escritura pública N° 5.632 del 20 de noviembre de 1996). La obra “*Conducción de pollos del campo a la ciudad*” fue trasladada del Centro de Documentación (6/12/2010). Tomado de *Colecciones Colombianas. Catálogo de la Colección del Museo Nacional*. (Museo Nacional de Colombia).

Razón por la cual la mirada se dirige al Catálogo Virtual de la Colección de Arte del Banco de la República, gestionando con la Unidad de Arte y Otras Colecciones la reproducción fotográfica digital de las imágenes del artista bogotano que tienen la característica del adorno externo con filete dorado. En este ejercicio se identifican las litografías *Dama de Bogotá en traje de viaje* (código AP3623); *El Champán, navegación por el Magdalena* (código AP3624); *Peón carguero en las tierras altas* (código AP3625); así como también una segunda lámina igual a la que se encuentra en el Museo Nacional registrada con el Código AP3626; se localiza además la litografía *Tren de viaje de un cura de las tierras altas* (código AP3627) y *Campesinos propietarios* (código AP3628). En la búsqueda realizada en la Biblioteca Nacional donde también se conservan algunas obras originales del artista no se halló ninguna. Siendo así posible reunir en un primer momento en total 6 de las 10 láminas de la edición de 1851-1852.

Cuando se pensaba que ya no era posible ubicar las restantes, se tiene noticia del proyecto que la Biblioteca Luis Ángel Arango hace público informando que está llevando a cabo la edición digital⁵⁰ de un valioso documento que hasta ahora poco ha sido tenido en cuenta por quienes han estudiado al artista neogranadino Torres Méndez. Se trata de *Impresiones de un viaje a América. Diario ilustrado de viaje a Colombia 1870-1884*. Durante este tiempo el escritor español José María Gutiérrez de Alba recorrió las zonas de Boyacá, Cundinamarca, Santander, Norte de Santander, Tolima, Huila, Caquetá y la región Caribe y “de lo que vio en un país que

⁵⁰ El 24 de agosto de 2016, el Museo de Arte del Banco de la República hizo el lanzamiento de la publicación digital completa del Diario *Imágenes y relatos de un viaje por Colombia 1870-1884 –José María Gutiérrez de Alba–*. Culminando así el proyecto que había presentado tres meses atrás.

aún entonces era federal surgió *Impresiones de un viaje a América*, un manuscrito monumental que hoy constituye el diario de viaje más completo de la Colombia de esa época⁵¹.

Con este antecedente nos dimos a la tarea de hacer la consulta del documento en físico; consta de 13 tomos -de los cuales faltan el II, III y el IV⁵². Los 10 tomos que se conservan reposan en la Sala de Libros Raros y Manuscritos de la Biblioteca Luis Ángel Arango y contienen los relatos de viaje de Gutiérrez de Alba, están escritos a mano alzada con hermosa caligrafía y van acompañados de numerosas ilustraciones, algunas realizadas por el mismo autor (otras no). Se encuentran además litografías y una serie de fotografías de importantes y reconocidos lugares de la época⁵³. En la revisión hecha a los tomos en físico se reconocen en tres de ellos (el número VI, VII y XII) 8 litografías a color, que aunque el viajero español recortó y pegó en hojas blancas haciendo además modificaciones al título original, tuvo el cuidado de escribir en ellas el nombre del autor, en este caso R. Torres (Ramón Torres Méndez) (ver Anexo G, pág. 153).

⁵¹ El Periódico *El Espectador* del día sábado 14 de mayo de 2016, Santiago La Rotta publica el artículo “Impresiones de un viaje a América”, de José María Gutiérrez de Alba. Viaje Digital de un libro monumental. En este se refiere que: “A finales de 2013, la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República le compró a Villegas Editores el manuscrito, luego de que en 2012 la editorial publicara su propia edición de la obra en un bello libro de gran formato, proyecto guiado en buena parte por Efraín Sánchez, experto en la obra de Gutiérrez de Alba”. Disponible en <http://www.elespectador.com/tecnologia/viaje-digital-de-un-libro-monumental-articulo-632372>. Recuperado el 25 de mayo de 2016.

⁵² Al parecer fue el mismo autor quién los suprimió de la serie. Manuscrito. José M Gutiérrez de Alba. *Impresiones de un Viaje a América 1870-1884*. Disponible en <http://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/manuscrito>. Recuperado el 25 de mayo de 2016.

⁵³ “Las ilustraciones de un viaje a América constituyen no sólo una adición substancial a la memoria visual de Colombia, sino el mayor esfuerzo individual en el siglo XIX por lograr una síntesis pictórica de la nación” (Gutiérrez de Alba, 1870-1884, pág. 60).

Al estar las láminas cortadas, fue necesario tener como guía de referencia para su identificación las características de las litografías que se encuentran en el Museo Nacional y La Colección de Arte del Banco de la República. Considerando además que las fechas de los relatos que las acompañan están entre julio y diciembre de 1871 y la siguiente edición de láminas de Torres Méndez, según señala Sánchez Cabra fue realizada en 1878 en París por la Imprenta A. Delarue para el álbum *Scènes de la vie Colombienne*⁵⁴; se reconoce en el Tomo VII una tercera copia de la litografía *Modo de viajar en las montañas de Quindío i Sonsón*, la cual Gutiérrez de Alba reseña con el número 13 de la serie *Tipos Colombianos*⁵⁵, cambiándole el nombre por “*Paso de una montaña á espaldas de peones cargueros*”; además también se identifica una segunda copia de la litografía *Tren de viaje de un cura de las tierras altas*, titulada aquí como “*Un cura de tierra fría en viage para Chiquinquirá*”; ocurre lo mismo con la litografía que aparece en el Tomo XII *Peón carguero en las tierras altas*, a esta se le amplía el título así “*Peón carguero de las tierras frías conduciendo una viajera por el páramo*”.

Una litografía original de la edición de los hermanos Martínez que no se había encontrado hasta ahora y aparece en el Tomo VII de este diario es *Traje i modo de viajar de los campesinos de las tierras altas*”, a la cual también Gutiérrez de Alba modifica el título por “*Familia de campesinos de tierra fría, con su peón ó criado, en viage*”. Reuniendo así con esta última, 7 de las 10 láminas originales de la colección “*Costumbres Neogranadinas*”.

⁵⁴ Sánchez Cabra. Op Cit. pág 216.

⁵⁵ Gutiérrez de Alba en el Tomo XII realiza un Apéndice de su Diario y clasifica bajo el título Maravillas y Curiosidades de Colombia una serie de láminas no presentadas en la relación del viaje. Es precisamente aquí donde se encuentra la lámina citada.

En el Tomo VI se localizan otras tres litografías que como las anteriores también pertenecen a la serie de *Tipos y Costumbres de Colombia*. Podría así pensarse en primera instancia que son de la edición de 1851, pero esto no puede afirmarse con certeza ya que al estar recortadas y no ser incluidas en el listado hecho por Sánchez Cabra se reducen las posibilidades; a lo anterior se suma que además una de ellas “*Disidencias entre el pueblo soberano*” según información dada también por el historiador, fue impresa posteriormente en el año de 1859 en la litografía de Daniel Ayala e Ignacio Medrano (ver Anexo H, pág. 155), lo cual es verificado en consulta realizada al Catálogo del Fondo Anselmo Pineda⁵⁶ de la Biblioteca Nacional (1935, pág. 263). Junto a la anterior litografía se halla también “*Guerra civil a presencia de la autoridad militar*”, basada en el dibujo que Torres Méndez titula *Pelea de mujeres del pueblo*; aunque en ediciones posteriores también es conocida como *Reyerta Popular*.

La última litografía que reposa en el Tomo VI del Diario *Impresiones de un viaje a América*, Gutiérrez de Alba la identifica con el nombre de “*Indios de tierra fría conduciendo huevos y pollos para el mercado*”. El hallazgo de esta lámina tiene un valor especial ya que no se encuentra incluida dentro del catálogo que Sánchez Cabra hace de la obra de Torres Méndez, ni en la Colección de Arte del Banco de la República; así como tampoco en la Biblioteca Nacional, ni en el Museo Nacional donde con el número de registro 1187 se conserva el dibujo original

⁵⁶ Sánchez Cabra al hacer esta referencia señala que se encuentra en la página 236, siendo la correcta la n° 263. La Colección Anselmo Pineda (1805-1880) reúne una gran cantidad material gráfico y documental que el intelectual neogranadino reunió por casi treinta años queriendo “...conformar un depósito que materializara las proezas de la gran época de la emancipación y de los grandes hombres que en ella actuaron” (Cardona Zuluaga, 2013, pág. 112). La colección esta datada desde 1774 y va hasta el año de 1849 cuando fué cedida para su conservación y divulgación, luego de una venta infructuosa al gobierno de José Hilario López. En 1853 Pineda hizo público el Catálogo de la Colección, donde hace referencia a la litografía basada en un dibujo de Torres Méndez la cual lleva por título “*Reyerta Popular*”.

realizado a lápiz por Torres Méndez con el nombre de *Vendedores de aves*⁵⁷ (Figura 3 y 0). Constituyéndose así esta lámina en una nueva fuente y valioso material para el estudio y conocimiento de los tipos y costumbres del pueblo neogranadino de mediados del siglo XIX.

Figura 3. Ramón Torres Méndez. Vendedores de aves. Dibujo (Lápiz compuesto/papel azul de fabricación industrial). 19 cm x 26,4 cm



Fuente: Museo Nacional. N° registro 1187.

⁵⁷ En consulta realizada en la plataforma virtual de la Biblioteca Luís Ángel Arango del Banco de la República, se indica que la obra forma parte de la colección de arte de la Biblioteca Nacional de Colombia. Verificando este dato comprobamos que resulta erróneo, ya que no aparece registrada en el catálogo de obras de Ramón Torres Méndez que posee la biblioteca. (Biblioteca Virtual. Banco de la República, 2016). Disponible en: <http://goo.gl/XWp33j>. Recuperado el 19 de mayo de 2016.

Figura 4. Indios de tierra fría conduciendo huevos y pollos al mercado. Litografía



Fuente: Impresiones de un viaje a América. 1870-1884. Tomo VI

Regresando a nuestro objeto de estudio y siguiendo a Sánchez Cabra, de las tres litografías restantes que completan la edición de los hermanos Martínez, dos fueron impresas en 1852 y corresponden a *Indios pescadores del Funza* y *Escena de un jinete en la plaza de toros de Bogotá*. De ellas hasta el momento no ha sido posible ubicar una pieza original, así como tampoco el dibujo a lápiz o la acuarela que servía como guía de color; sólo se conservan ediciones posteriores como la de 1878 realizada por A. Delarue.

No obstante, de la última lámina que corresponde a *Habitantes de Choachí i damas de Bogotá en el paseo de la Aguanueva*, sí se localiza en el Catálogo del Museo Nacional el dibujo original realizado a lápiz por Torres Méndez identificado con el número de registro 1158.

Es importante aquí resaltar que el trabajo de buscar y reunir las litografías que se editaron para la Colección “*Costumbres Neogranadinas*” y tener una noción de cómo fue la colección completa, es lo que nos permite ahora realizar un ejercicio de análisis visual haciendo ciertas consideraciones técnicas, estilísticas y estéticas del conjunto de obras. Para ello, en primera instancia se hace necesario conocer el proceso que conlleva para la época la realización de una

litografía como las editadas por los hermanos Martínez. La lámina que llega a manos del público es un producto final, su origen se da en los apuntes que el artista realiza a lápiz para lograr el boceto donde recoge la idea general de la composición, muchas veces estos son tomados del natural como en el caso de Torres Méndez. Este luego pasaba a ser trabajado en los detalles de las formas y volúmenes en la acuarela, donde se integra el manejo del color que la convierte en la guía para quien posteriormente hará el trabajo de iluminación de las litografías, en el cual se daba realce a las zonas oscuras aplicándole laca.

El ejercicio de pasar el dibujo de la acuarela a la piedra requería de una gran habilidad y destreza del litógrafo⁵⁸ para mantenerse fiel a la imagen original. No obstante en este proceso no dejan de notarse ciertas variaciones no sólo en el color sino también en las formas, buscando (como veremos más adelante) muchas veces favorecerlas. Estas modificaciones (aunque son pocos los casos) también se dan en los títulos originales de los bocetos o acuarelas que en ediciones posteriores de las láminas algunas veces fueron cambiados⁵⁹. De ahí que Sánchez Cabra (1987) enfatice que para hacer un ejercicio de apreciación de estas imágenes no debe considerárselas por separado, sino como un elemento de este proceso de construcción: apunte, boceto, acuarela y litografía iluminada. Este ejercicio se puede realizar a partir de la información que se registra en el Anexo I (pág. 156).

⁵⁸ Según Sánchez Cabra (1987), “La litografía de los hermanos Martínez estaba organizada como una pequeña unidad industrial donde existía división del trabajo. Aunque probablemente los iluminadores eran operarios de rango menor, si bien debían tener buena destreza, el trabajo litográfico, más delicado y exigente, se encomendaba a artistas reconocidos que en algunos casos eran los propios hermanos Martínez y en otros, como queda establecido, pintores de la categoría del venezolano Carmelo Fernández”. pág. 168.

⁵⁹ Tal es el caso del dibujo a lápiz “Pelea de mujeres del pueblo” (Nº registro 1169) que en la edición litografiada por A. Delarue en 1878 lleva por título “Reyerta popular” (Nº registro 3753). Catálogo de Colecciones. Museo Nacional de Colombia.

2.2.2 *Costumbres neogranadinas: Imágenes del pueblo y para el pueblo*

La obra de Torres Méndez de tipos y costumbres de la Nueva Granada a mediados del siglo XIX, se considera de temática muy variada y numerosa. En todas estas representaciones se nota un trabajo detallado, un interés por capturar los movimientos de las personas, las características físicas y del vestuario. Es claro que esto se da cuando se hace un muy buen ejercicio de observación, como lo confirma Giraldo Jaramillo (1980)⁶⁰ cuando señala que el artista:

Supo adivinar una rica fuente de inspiración, inédita hasta entonces: su propio mundo, el de todos los días, el que lo rodeaba y envolvía con su aparente vulgaridad y rudeza; el mundo de los campesinos y de los indios, el de los cachifos y las sirvientas, el de los cachacos emperejilados y las acicaladas damas; el mundo que nadie había sabido ver debido quizás a su excesiva proximidad. (pág. 42).

Particularmente es aquí donde las obras de Torres Méndez adquieren mayor valor para este estudio, en su objeto de representación: *el pueblo*. Surgen entonces las preguntas que orientan el presente capítulo ¿Cómo es que Torres Méndez ayuda a construir una forma de hacer visible al pueblo en sus tipos, clases y relaciones sociales? y ¿Qué tipo de pueblo quiere hacer ver a través de sus imágenes?

Encontramos que en la colección de las imágenes editadas por la litografía de los hermanos Martínez entre 1851 y 1852, el artista bogotano integra en sus representaciones a los diferentes individuos que habitan la Nueva Granada. Se reconocen personajes distinguidos de la

⁶⁰ Giraldo Jaramillo, Gabriel (1980). *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

clase alta, burgueses y campesinos propietarios; no obstante aquí no hay novedad, ya que esto resulta de cierta manera común desde comienzos del siglo cuando el arte de temática religiosa empieza a decaer: “en realidad lo que reemplazó a la pintura religiosa como expresión predominante fue el arte del retrato, en especial el retrato al óleo y, durante la primera mitad del siglo, la miniatura en la acuarela”⁶¹. El verdadero valor de estas imágenes radica en que a través de la colección completa, Torres Méndez construye una forma de dar visibilidad al *pueblo bajo*, el que no tiene propiedad, ni oficio y menos un ingreso fijo. Indios, mestizos y afrodescendientes son representados en su actuar cotidiano en diversas acciones, momentos y lugares y aún más que eso, son integrados con las demás clases sociales, mostrando actitudes, vínculos y relaciones entre ellos y esto no se había dado antes.

A partir de esto abordamos la colección de láminas como un conjunto, lo que nos permite identificar tres rasgos comunes en las formas de representar el pueblo neogranadino que construye Torres Méndez: el primero se da a través de la dinámica del viaje y todas las particularidades que conlleva esta acción; el segundo, se da en las relaciones sociales alimentadas por esta dinámica de movimientos; y, por último, se encuentra la actividad comercial que integra directamente las dos anteriores.

Para empezar, llama la atención que de las diez láminas, en nueve de ellas de uno u otro modo se alude al tema de los medios y formas de transporte de la época. Las imágenes muestran a quienes viajan, cómo lo hacen, a través de qué lugares y en qué condiciones realizan las diferentes travesías por el territorio nacional. Torres Méndez muestra el viaje como un referente

⁶¹ Sánchez, E. (2016). *La imagen de la nación en el siglo XIX. Pintores de lo cotidiano y lo extraordinario*. Revista Credencial historia. N° 312. enero de 2016. Disponible en <http://goo.gl/HfII5B>. Recuperado el 27 de agosto de 2016.

de las circunstancias de cambio que se van dando en la Nueva Granada donde se orientan los primeros pasos hacia el progreso y la civilización; es así como en las láminas costumbristas se reconoce un pueblo en movimiento, en continua interacción con otros y con el entorno mismo. El motivo del viaje varía según la escena representada: trabajo, diversión e incluso el ocio, son actitudes visibles en un pueblo marcadamente dividido por todo tipo de diferencias sociales: religiosas, étnicas, económicas y políticas.

La lámina *Dama de Bogotá en traje de viaje*⁶² (0), muestra precisamente cómo y quién se dispone a iniciar una travesía. En la imagen, Torres Méndez no da mayor indicio de un lugar o un espacio, remitiendo así toda la atención del espectador al personaje principal, a los detalles de las prendas de vestir y atavíos característicos para la ocasión. Atrás de la mujer, en un paisaje apenas insinuado se reconoce la cabalgadura, el medio de transporte del que se dispone en este caso y que como veremos en las demás imágenes varía según las condiciones del trayecto, la posición social y condición económica del viajero.

⁶² En la parte inferior de esta litografía al igual que en *Peón carguero en las tierras altas* y *Tren de viaje de un cura en las tierras altas* se acredita el establecimiento litográfico y a quien intervino en la elaboración de la misma, por ello aparece impreso el texto “Carmelo Fernández Lit.”. Sánchez Cabra señala que esto se debe a que el hábil artista venezolano luego de retirarse de la Comisión Corográfica trabajó en Bogotá en la litografía de lo hermanos Martínez, colaborando seguramente en el proceso de pasar los dibujos de Torres Méndez a la piedra litográfica para su posterior impresión. De ahí se entiende la calidad del resultado y las variaciones hechas a los dibujos originales. Op. Cit. pág. 168.

Figura 5. Dama de Bogotá en traje de viaje. Litografía de Martínez y Hermano. 1851. 26 cm x 34,6 cm



Fuente: Colección de Arte del Banco de la República. Código AP3623

Gracias al hecho de que el periódico *El Pasatiempo* no sólo haya promocionado la colección de láminas *Costumbres Neogranadinas*, sino que además incluyera en sus páginas varias reseñas, incluida una sobre la lámina en cuestión, tenemos acceso a una mayor información de ciertos detalles que sólo quien escribe conociendo de primera mano estos elementos puede relacionarlos en la imagen⁶³. En el costumbrismo como señala Beatriz González “la unión de pintura y literatura fue estrecha en alto grado; el lenguaje es común” (González, 1985, pág 6).

Precisamente en la reseña realizada en *El Pasatiempo* sobre la lámina *Dama de Bogotá en traje de viaje*, el autor -quien no se identifica- refiere que:

⁶³ No cabe duda que la imagen y el texto tienen una intención narrativa. Sobre el tema en cuestión, un claro ejemplo en la literatura es el relato titulado *Nos fuimos a Ubaque*, escrito por José Manuel Groot, en el que describe jocosamente todos los pormenores que acontecen a una familia bogotana en la víspera y durante el agitado periplo a otra ciudad. Groot, J. (1936). *Cuadros de costumbres*. Bogotá: Minerva S.A. pp. 30-51.

Este es el traje para salir al campo, i el que se usa ordinariamente en el buen tiempo para los paseos al Tequendama, la Piedra Ancha, al Cedro, i demás puntos favoritos, i aún para escurciones más largas; traje misto de indígena i europeo, cómodo y elegante⁶⁴.

En el texto además se encuentra una aclaración muy importante -hecha por el autor-, y es que en la imagen por las características del vestuario de la mujer, el artista hace referencia a un traje que ya pasó de moda para el momento en que es editada la litografía (1851), donde el uso de la ruana estaba abolido casi completamente. Llama nuestra atención también cómo la descripción da cuenta además de ciertos cambios sociales que se van dando en la época cuando señala que:

A primera vista sería difícil decir a qué clase de nuestra sociedad pertenece este individuo femenino, pues es de notarse que en materias de equitación, o de paseos a caballo, los progresos que han hecho nuestras costumbres han acercado, i casi confundido, las dos clases media i alta, i aquí es el punto donde debe observarse el adelanto de la civilización en las clases menos acomodadas⁶⁵.

Lo que permite entender que Torres Méndez no sólo representa su presente, sino que conscientemente también hace un registro visual de costumbres de tiempos anteriores, y esto le permitía al público receptor establecer contrastes y reconocer las influencias de la evolución que conllevó el progreso dentro de la sociedad, en este caso la neogranadina.

⁶⁴ *El Pasatiempo*, Bogotá, año I, N° 12, noviembre 8 de 1851, pág. 90.

⁶⁵ *Ibid.* pág 90.

Otra lámina en la que el artista hace un registro de quien viaja y los medios que dispone para ello es la que lleva por título *Peón carguero en las tierras altas* (Figura 6); pero en este caso en la composición el viajero pasa a un segundo plano, para destacar en un primer la presencia del carguero⁶⁶, el individuo a quien corresponde transportarlo. Un hombre adulto robusto, de mediana estatura y espesa barba; entre la vestimenta resaltan los músculos de sus brazos, sus grandes manos y anchos pies secuelas seguras de su labor diaria.

Figura 6. *Peón carguero en las tierras altas*. Litografía de Martínez y Hermano. 1851. 25,8 x 34,1 cm



Fuente: Colección de Arte del Banco de la República. Código AP3625.

En la imagen se caracterizan las prendas usadas por los peones de la época, y que como veremos se repiten en otras láminas de Torres Méndez, identificando en cierta forma la posición social que ocupaban quienes ejercían este oficio, siendo parte del denominado *pueblo* bajo por no tener un ingreso fijo, residencia ni propiedad. Su atuendo sencillo y no suficiente para las

⁶⁶ La historiadora e investigadora de la Academia de Historia de Santander, Marina González de Cala elabora un diccionario de los oficios ejercidos durante la Colonia y la República, en el cual es incluido el de cargador o carguero. (pág. 8). Es claro que dadas las difíciles condiciones de la época para abrir caminos donde pudieran transitar mulas y caballos, se pasó del transporte de objetos al transporte de personas que requerían desplazarse por la cordillera. Revista *Credencial Historia*. Edición 87. marzo 1997.

jornadas y los climas que debían afrontar: pantalón corto, camisa sencilla, ruana de rayas, sombrero de paja, unos burdos zamarros de cuero y en sus pies calza una especie de cotizas o alpargatas totalmente descubiertas.

En su mano derecha sostiene un sombrero de paja como en posición de saludo o reverencia, mientras que su mano izquierda reposa sobre su valiosa y pesada carga, que sí va totalmente cubierta dentro de una canasta de cuero, arropada por una manta de flores. El entorno aquí no se reconoce y eso no es importante, ya que queda deducido por título de la lámina. Así el artista hace que toda la atención del espectador se centre en el peón carguero, su vestimenta, las características de su fisonomía y su rostro, en el que destacan unas marcadas arrugas, una mirada que parece esquivar con amabilidad y un apacible gesto que remite a la humildad en este caso tal vez doblegando la sumisión o la resignación.

En este ejercicio de estudio de las imágenes, encontramos que una consecuencia del trabajo de reproducción de las láminas de Torres Méndez, se da en la descomposición y composición de las mismas. Lo anterior se entiende al observar la acuarela original que se encuentra en el Museo Nacional con el número de registro 641, donde aparece en una sola lámina la imagen del *Peón Carguero en las tierras altas* y *Dama de Bogotá en Traje de viaje* (ver Anexo J, pág. 160), las cuales luego son separadas por el artista para la edición de cada una en litografías diferentes, convirtiéndose así en módulos que se integran o aíslan según requiera el caso.

El oficio del carguero aparece nuevamente representado en otra lámina, cuyas características compositivas difieren totalmente de la anterior. En esta, Torres Méndez lo integra hábilmente en la imagen donde resalta el lugar y las particularidades del ambiente en que se da

esta otra forma de movilidad por la nación. El entorno natural en cualquier travesía, siempre es el elemento que determina las condiciones físicas y materiales requeridas para afrontar las jornadas de desplazamiento de un lugar a otro y a eso hace referencia la lámina *Modo de viajar en las montañas de Quindío i Sonsón* (Figura 7), en la que Torres Méndez con un gran manejo del género del paisaje, da una exacta y contundente idea de las complejas y extremas condiciones del oficio de los cargueros ibaguereños, transportando en sus espaldas a los viajeros a través de las empinadas montañas de los Andes hacia el interior del país.

Figura 7. *Modo de viajar en las montañas de Quindío i Sonsón*. Litografía Martínez y Hermano. 1851.

27,4 cm x 35,7 cm



Fuente: Museo Nacional de Colombia. N° registro: 3839.

Aunque en esta composición la protagonista es la selva, al observar detenidamente en ella se reconoce la serie de personajes que se desplazan por la composición creando una secuencia narrativa. Vemos un primer carguero que está ascendiendo en la parte inferior derecha de la imagen, después se ubica otro en el centro de la composición donde el pintor deja entrever el camino, a la vez que define con mayor detalle la forma y condiciones como es transportado el

viajero; sigue la trocha un tercer hombre con su carga a la espalda y desciende por el lado inferior izquierdo donde parece que el camino se pierde entre la maleza, para finalmente luego aparecer en la parte superior izquierda donde un último personaje de perfil asciende en la empinada montaña, casi perdiéndose en la distancia en una dirección opuesta a los anteriores individuos.

La imagen transmite la dinámica de la acción, está hecha para seguir el recorrido que hacen los cargueros y mostrar la difícil y dura travesía entre la maraña de la selva. En esta litografía el viaje ya no se representa como una intención, sino como un acontecimiento, y las condiciones físicas y materiales en que se realiza, dejan ver la necesidad que tiene el pueblo de movilizarse y las condiciones específicas en que lo hace. Dadas las difíciles condiciones de la época para abrir caminos donde pudieran transitar mulas y caballos, se pasó del transporte de objetos al transporte de personas que requerían desplazarse por la cordillera.

Nuevamente encontramos un sustento en la literatura de costumbres, en este caso en el relato que hace el ensayista y poeta neogranadino José Caicedo Rojas⁶⁷, para acercarnos a la comprensión de esta particular forma de viajar del pueblo que es registrada por Torres Méndez. En el texto que lleva el mismo nombre de la litografía, Caicedo describe como el pasajero va “sentado en una silleta hecha de guaduas muy livianas, pero de mucha consistencia”⁶⁸. Tanto el

⁶⁷ En el libro *Apuntes de Ranchería*, editado por la Biblioteca Popular de Cultura Colombiana en el año de 1945, se recogen entre otros este artículo de costumbres que en su momento Caicedo Rojas escribió para el periódico *El Pasatiempo* (Ministerio de Educación Nacional, 1945). Sobre el escritor Beatriz González refiere que “impulsó un tipo de periodismo cultural con el que buscaba fijar en la memoria colectiva los usos y las costumbres, para impedir que se perdiera la tradición”. (Museo de América, 16 de marzo - 15 de abril de 1999, pág. 28).

⁶⁸ El autor escribe según ha escuchado, “Torres Méndez en esta imagen quiso retratar a un Senador de la República, su esposa y su hijo en su travesía por la Cordillera de los Andes”. *El Pasatiempo*, Bogotá, año I, N° 19, diciembre 20 de 1851.

motivo como los medios y el espacio donde transcurre el viaje son diferentes a la primera imagen, esta hace visibles dos formas de viajar al hacer el mismo recorrido aunque en circunstancias diametralmente opuestas, dejando ver las diferencias que conllevan las jerarquías sociales que subyacen entre el poder y la sumisión del pueblo de mediados del siglo XIX.

En la composición contrasta fuertemente el colorido ropaje y abundante abrigo que llevan quienes por sus condiciones económicas disponen de este medio de transporte, con la desnudez casi completa de quien los carga, seres anónimos a los que sólo se les reconoce por su fuerza y capacidad de resistencia para soportar las extremas y difíciles condiciones al transitar por los pocos caminos y trochas que para la época existían en la nueva Granada.

Otra lámina donde también destaca la presencia del paisaje para denotar las características topográficas del entorno y la forma de viajar -en este caso por el río-, es *El champán, navegación por el Magdalena*⁶⁹ (0). El artista decimonónico en un trabajo minucioso representa detalles característicos de la flora de la región, destacando en un primer plano en la ribera, la planta de plátano y la palmera; mientras que al fondo atravesando el río, se insinúa una frondosa y espesa vegetación selvática que sobrevuelan dos aves.

⁶⁹ El champán fue el principal método de transporte fluvial disponible hasta que se estableció la navegación a vapor por el Magdalena, esporádicamente en las décadas de 1820 y 1830, y ya con servicio continuo a partir de 1847. Palacios & Safford. (2002). pág. 21.

Figura 8. *El champán, navegación por el Magdalena. Litografía Martínez y Hermano. 1851. 25,8 x 34,1 cm.*



Fuente: Colección de Arte del Banco de la República. Código AP3625.

Se reconoce así claramente el ambiente natural en que se desplazan dos champanes; siendo estas grandes embarcaciones de madera y paja el medio de transporte de los productos de comercio y de los viajeros que llegaban o salían del territorio de la Nueva Granada. Gracias al río Magdalena se dieron las primeras exportaciones de productos del país “hasta el primer tercio del siglo XIX, el Magdalena fue para la mayoría de la población andina el principal medio de comunicación con el mundo exterior” (Palacios & Safford, 2002, pág. 20).

Aunque río abajo la navegación era mucho más fácil y rápida, contrariamente el transporte río arriba representaba una demanda mayor de tiempo y esfuerzo dependiendo de las condiciones del río y si el tipo de embarcación usado eran pequeñas canoas o botes más grandes como los champanes. Consideramos así que Torres Méndez no sólo representa en medio de un paisaje característico de la ribera del río, otra forma de viaje de los habitantes de la Nueva Granada; sino que en la imagen –y esto es lo más importante-, hace un gran esfuerzo por mostrar

la extrema dureza del trabajo de los bogas⁷⁰, y la exigencia en el esfuerzo físico requerido para impulsar estas embarcaciones contra la corriente del río, lo cual hacen en secuencias coordinadas, ayudados únicamente de unas largas y delgadas pértigas bifurcadas que apoyan en el lecho del río y van empujando acompasadamente por grupos. El explorador alemán Alexander von Humboldt (1769-1856) luego de su travesía por el río Magdalena en el año de 1801, describe en su relato esta acción así:

Puesto que los bogas apoyan la palanca contra el pecho arriba de las tetillas, todos tienen allí una terrible callosidad (...). La forma como se les hincha cada vez más la vena yugular, como chorrean sudor diariamente durante trece horas en un clima ardiente, en un río en el que casi nunca sopla un airecillo bienhechor que mueva las hojas. A pesar de lo admirable de esta demostración de fuerza humana, yo hubiera deseado admirarla por menos tiempo⁷¹.

La imagen de los cuerpos semidesnudos de los bogas -todos en plena actividad física-, contrasta fuertemente y crea tensión con la quietud y pasividad de los hombres y mujeres que por sus ropajes abultados y de vivos colores reconocemos como personas blancas acomodadas. A primera vista podría pensarse que las condiciones del viaje de estos individuos son en cierto grado amenas; no obstante encontramos en Safford (2002) una referencia que da clara cuenta de lo contrario cuando describe que: “sudorosos se apiñaban bajo un techo de bambú, a merced de los

⁷⁰ Hombres libres que a diferencia de los esclavos recibían una remuneración económica por su trabajo. Humboldt al respecto comenta en su relato que “(...) hay que pagarles por adelantado en Mompos y darles tres días después de la paga con el pretexto de que tienen que mandarse a hacer una camisa y un pantalón para el viaje. Esos días los emplean en beberse el dinero (...)”. Alvear Sanín, J. (2005). *Manual del río Magdalena*. Cormagdalena. pág. 149.

⁷¹ *Ibid*, pág. 149.

zancudos, mientras que el monótono recorrido del boga trabajando sobre el techo los llenaba de polvo” (pág. 21).

No pasa inadvertida la humeante fogata que arde en el extremo derecho de la embarcación de madera. Indagando al respecto, hallamos una pista en el relato de Humboldt quien hace una descripción del champán en el que realizó su viaje por el Magdalena: “en el extremo posterior libre se hace fuego y allí, mudos y con expresión de misteriosa importancia están el timonel y el piloto. El timonel dirige con el remo (...)”⁷². Es así como Torres Méndez acierta al incluirla en la lámina como un detalle de relevancia dentro de la composición, lo cual indicaría que en esta imagen captura con gran fidelidad un instante, una forma de viajar y unas condiciones particularidades de la movilidad por la nación de mediados del siglo XIX.

Gracias a la narración de Humboldt también es posible entender la presencia del hombre que está junto al fuego, pues coincide en la ubicación y porte del remo con la descripción que hace del timonel; sin embargo sigue planteado el interrogante sobre la utilidad específica de la fogata, siendo una posibilidad que con el humo producido se buscase alejar los mosquitos y zancudos que tanto abundan en los climas tropicales.

Continuando con el análisis de los tres rasgos comunes en las láminas de Torres Méndez que conforman la colección *Costumbres Neogranadinas*, y habiendo abordado ya en algunas de ellas ciertas particularidades y diferencias que conlleva para el pueblo la acción de viajar como son: quiénes viajan, en qué espacio geográfico lo hacen y cuáles son los medios de que disponen en la Nueva Granada de mediados del siglo XIX; identificamos otro elemento importante en esta dinámica que integra múltiples propósitos y actividades pero confluyen en un sólo objetivo, la

⁷² Íbid, pág. 148.

necesidad del pueblo de movilizarse por el país. Es a partir de esto que se crean nuevas relaciones sociales entre los individuos, más allá de clases sociales y condiciones económicas. En las láminas *Tren de viaje de un cura de las tierras altas* y *Traje y modo de viajar de los campesinos de las tierras altas* (Figura 9 y 10), el artista aun conociendo las grandes complejidades que para la época implicaba desplazarse por la nación, representa al pueblo en continuo movimiento, interacción e intercambio y en estas imágenes además registra la presencia de la persona a quien se le confía el buen logro de las travesías.

Figura 9. (*Traje y modo de viajar de los campesinos de las tierras altas*). Familia de campesinos de tierra fría, con su peón ó criado en viaje. Litografía.1851.



Fuente: Impresiones de un viaje a América. Tomo VII.

Figura 10. *Tren de viaje de un cura de las tierras altas. Litografía de Martínez y Hermano. 1851. 25 cm x 32 cm.*



Fuente: Colección de Arte del Banco de la República. Código AP3627.

Las imágenes repiten las características de las prendas mostradas en las láminas del peón y la dama, reafirmando en la mujer la usanza del sombrero con el largo velo que protege el rostro de los vientos del camino, los guantes y la larga falda. Por su parte el peón como guía y arriero, acompaña y se encarga del buen logro de la travesía de los viajeros y el cura, a él se le confía la seguridad no sólo de lo material sino de la integridad de los individuos, es quien conoce bien las rutas y cómo sortear las dificultades e imprevistos que se puedan presentar en el camino.

De ahí que exista una innegable relación de dependencia y esta es incorporada por Torres Méndez en tres de las diez láminas de la edición *Costumbres Neogranadinas*. El artista sabe que no puede suprimir al peón, aun cuando es considerado inferior resulta necesario y hasta imprescindible pero tampoco es un igual. La forma de ver y representar el pueblo ratifica –con intención o no del artista- la condición social de unos y otros.

En las dos láminas de Torres Méndez que fueron editadas por los hermanos Martínez, existe una gran semejanza en la acción representada en el primer plano de cada composición: el uso de la mula como medio de transporte, las largas y pesadas ruanas forradas en bayeta, los abundantes ropajes y atavíos de unos y la escasez de los otros, la presencia y compañía del peón arriero. Así mismo, en el segundo plano se reconoce un espacio abierto con escasa vegetación, una extensa cerca de piedra, una casa con techo de paja y un camino amplio y llano, indicando que los dos grupos hacen el mismo recorrido.

Estas imágenes a la vez que dejan un registro documental y valiosa información para quien quiera profundizar en el tema sobre las diferencias en la forma de viajar por la nación de los hombres y las mujeres de la Nueva Granada; mientras unos lo hacen en las sillas chocontanas, ellas van de lado sobre una aparatosa jamuga. Precisamente este objeto que era usado únicamente por las mujeres acomodadas durante las primeras décadas del siglo XIX, llamó la atención del viajero español José María Gutiérrez de Alba, quien lo dibuja para su diario de viajes por Colombia, y es esta imagen la que nos permite hoy en día conocer en detalle las características de los materiales y la forma de su estructura (Ver Anexo K, pág. 161).

Para mediados de siglo, en la Nueva Granada las distancias entre las ciudades eran muy grandes ya que estas fueron construidas inicialmente por los conquistadores en los altiplanos de las cordilleras, muy lejos del mar. Según refiere Sánchez Cabra bajo “dos condiciones determinantes como fueron la existencia de oro y de una población indígena dócil para el trabajo (...) y de ello resultó un país formado por núcleos de población separados entre sí por

considerables distancias y barreras topográficas difíciles de sortear”⁷³. Parte de estas circunstancias tan complejas para viajar por el país son las que ya hemos referido en las láminas de Torres Méndez: *Modo de viajar en las montañas de Quindío i Sonsón y El champán, navegación por el Magdalena*.

La mayor parte de los caminos existentes seguían las mismas trochas que inicialmente los indígenas habían trazado desde el interior hasta la ribera del río Magdalena.

El medio más común de viajar por los caminos de la Nueva Granada era a pie, pero este método al parecer sólo lo utilizaban los más pobres, incluidos los cargueros que transportaban desde telas hasta pianos hacia el interior. En las áreas planas y para los viajeros con más medios económicos el recurso más utilizado era el caballo, pero este no podía hacer frente a los caminos de montaña, que eran la mayoría y para los cuales la cabalgadura más adecuada era la mula⁷⁴.

A lomo de mula se desplazan por el país las familias, los representantes de la iglesia y los viajeros extranjeros; la arriería fue “el complemento del río durante varios siglos”⁷⁵. La educación, la religión, el comercio y la política, también se instituyen por las precarias vías de la nación. Cada viaje lleva implícita una intención, unos medios, una interacción con quienes se comparte en el camino, un intercambio de saberes o simplemente un momento de esparcimiento ajeno a lo que suceda alrededor.

⁷³ Sánchez C, E. (2016). *A lomo de Mula. Vías de comunicación en Colombia en el siglo XIX*. Disponible en: <http://banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/contexto/index?show=1&view=index>. Recuperado el 16 de septiembre de 2016.

⁷⁴ Sánchez C, E. (2016). *Íbid.*

⁷⁵ Alvear Sanín (2005). *Op cit.* pág 191.

Es el caso de la lámina de *Campesinos propietarios* (Figura 11), aquí Torres Méndez representa otra posibilidad del viaje que se contrapone a las imágenes de las largas y extenuantes jornadas, es una escena que ocurre en un espacio cercano, es una dinámica de movimiento necesario para controlar y mantener un dominio, cuidar una valiosa posesión. Mientras en las láminas anteriores se muestra a la mula como el único y mejor medio para movilizarse por los escabrosos caminos de la Nueva Granada; aquí el uso del caballo aparece para dar los paseos por la propiedad, vigilar y llevar el control de todo lo que se dispone.

Figura 11. *Campesinos propietarios*. Litografía de Martínez y Hermano. 1851. 25,8 cm x 34,2 cm



Fuente: Colección de Arte del Banco de la República. Código AP3628.

La composición de la imagen está dispuesta diagonalmente. En la parte inferior a la izquierda, en el primer plano y con mayor intensidad en los colores, se ubican los personajes principales junto con sus cabalgaduras cerca de unos frondosos y altos árboles. Los hacendados, a quienes por la tenencia de la propiedad les es reconocido el título de ciudadanos⁷⁶ son

⁷⁶ “La idea de que sin propiedad no se puede ser libre ni responsable, ni tener discernimiento suficiente para participar en los quehaceres del Estado, ha tenido mucha vigencia en la historia de las ideas políticas, y la existencia

representados en esta imagen, muy bien vestidos, protegidos del frío con largas ruanas forradas en bayeta roja y sombreros de ala ancha; accesorios como los largos zamarros, el fute, las riendas en cuero, las brillantes botas con espuelas en el talón, el sillón cuidadosamente labrado y los elegantes estribos completan el conjunto donde se ostenta un poder económico y la tenencia de una propiedad. En la parte inferior de la lámina, ocupando la mitad derecha de la composición, sobresale el perfil de un fino y brioso caballo negro que se resiste al manejo de su propietario y con su movimiento contrapone a la docilidad que expresa el caballo alazán.

Por otro lado, en la parte superior derecha y empleando colores de menor intensidad que crean un efecto de lejanía y distancia se esbozan una cadena de montañas en cuya ladera se identifica una gran hacienda rodeada de establos o lo que parecen ser las barracas de los peones, que por su gran número dan referencia del poder de los propietarios, esto es reafirmado con la idea de extensión y fertilidad del terreno que es atravesado por un caudaloso río. En esta imagen destaca no sólo el hábil manejo que tiene Torres Méndez para el dibujo de la figura humana, sino además su capacidad para representar en detalle y proporción correcta la figura de animales y ambientes naturales; este es un ejercicio que recoge muy bien el talento artístico del pintor y dibujante neogranadino.

En este punto vale la pena decir que estas láminas según refiere Sánchez Cabra tuvieron muy buena acogida del público e iban a parar como decoración en las salas de las casonas y grandes haciendas o en los muros de las posadas y las tiendas a las que tenían acceso en cierta

de hombres sin propiedad alguna se ha considerado siempre como un factor de descomposición social” (Jaramillo Uribe, 1996, pág. 163)

medida los diferentes habitantes del pueblo neogranadino quienes desde su lugar en la sociedad veían en la imagen una reafirmación de su realidad cercana y cotidiana⁷⁷.

Además de registrar visualmente tipos y tradiciones de otras provincias, Torres Méndez produjo un vasto trabajo artístico de su contexto más cercano, la capital del país, dejando un legado visual de las costumbres de sus habitantes. Precisamente en la lámina *Habitantes de Choachí i damas de Bogotá en el paseo de la Aguanueva* (0) se reconoce una práctica común de las entre las clases altas como eran los paseos dominicales⁷⁸.

⁷⁷ A mediados del siglo XIX el país atraviesa por una convulsionada situación social. En este agitado periodo se dan múltiples guerras civiles consecuencia entre otras de la conformación de los partidos, la expulsión de los jesuitas, la abolición de la esclavitud, la rebelión conservadora, el levantamiento de los artesanos, la reorganización de los territorios, las reformas constitucionales y la búsqueda de una identidad que llevara a la consolidación como nación. Y es que partir del gobierno de José Hilario López (1849-1853) se había dado en el territorio nacional una revolución liberal de la que Safford (2002) comenta que “también fue una revolución social parcial que iluminó y dio expresión política a las divisiones clasistas en la sociedad neogranadina” (pág. 382).

⁷⁸ En el texto de la curaduría que Beatriz González hace para la exposición *Caricatura y Costumbrismo* (1999), en la que se exhibieron en el Museo de América en Madrid alrededor de 80 obras de los artistas José María Espinosa y Ramón Torres Méndez, se incluye una descripción de esta lámina haciendo mención del Aguanueva como “una obra pública ejecutada en el gobierno del virrey Solís (...) a la vez se construyó el caño para conducir las aguas, se embelleció la ciudad con el paseo de la Aguanueva, rival del Pincio en Roma y germen del actual paseo Bolívar. (pág. 67).

Figura 12. *Paseo del Agua Nueva en 1848. Acuarela. 25 cm x 30,7 cm*



Fuente: Museo Nacional de Colombia. N° registro: 642.

Siguiendo la investigación del historiador Germán Mejía Pavoni (1996) en su libro *Los años del cambio. Historia urbana de Bogotá 1820-1910*, se aclara una apreciación sobre la referencia al Paseo del Aguanueva⁷⁹. El autor indica que fue durante la primera mitad del siglo XIX que “algunas calles de Bogotá adquirieron relevancia dentro del casco urbano al ser convertidas en *Paseos*. Sin embargo, a pesar de servir como lugares de distracción y exhibición, estos agregaron poca variedad al paisaje urbano” al estar ubicados en los límites de la ciudad (...) y haciendo mención explícita del Paseo del Aguanueva comenta que “este en realidad era un camino que bordeaba la ciudad por el oriente, recorriéndola en lo alto desde el Boquerón hasta la ermita de Egipto” (pág. 190), siguiendo el trazado del acueducto (ver Anexo L, pág. 162). Conocer esta información es clave ya que nos ubica en el espacio y contexto real, en el que

⁷⁹ Según el autor, durante el siglo XIX se habían construido en Bogotá un gran número Paseos a saber: el Paseo de la Alameda Vieja, de la Alameda Nueva, el Paseo de la Agua Nueva (rebautizado en el siglo XX como Paseo Bolívar), Paseo del Camellón de las Nieves, de la plazuela de San Francisco a San Diego, Paseo del Cementerio, Paseo del Aserrío, de Tres esquinas y el Paseo de Chapinero “que era la continuación de la Alameda vieja desde San Diego hasta esa población”. (pág. 191).

Torres Méndez registra el encuentro entre unos ciudadanos y una pareja de campesinos a quienes el artista por el título de la lámina identifica como habitantes de Choachí⁸⁰.

Ciertamente la descripción espacial y geográfica que hace Mejía Pavoni, coincide con la que es representada en esta imagen, donde a diferencia de las anteriores integra un numeroso grupo de personajes en la composición. De las ocho figuras que aparecen distribuidas en varios planos, seis pertenecen a la clase burguesa bogotana, sus ademanes, indumentarias y accesorios claramente son de influencia europea; mientras que las dos restantes son una pareja de indígenas campesinos que vestidos a la usanza de la época viajan a la ciudad para comercializar sus productos, y es en el camino donde se produce el encuentro que queda registrado en esta lámina.

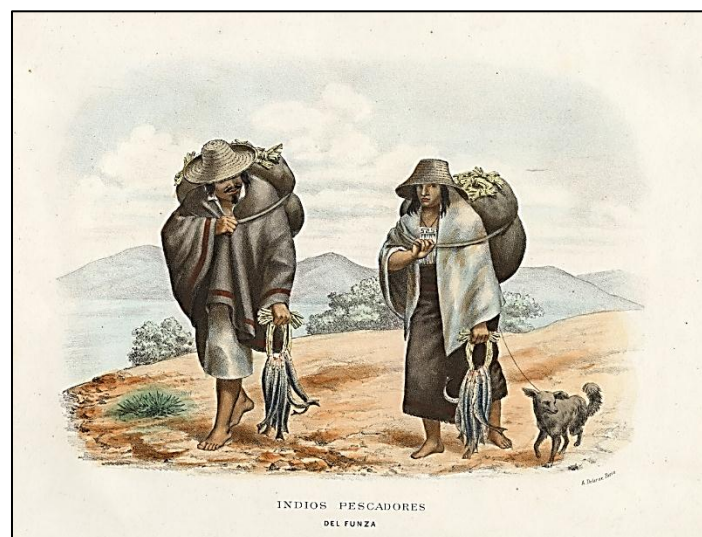
Justo en el centro de la composición se desarrolla la acción que da sentido a esta escena: aquí confluyen las manos de la campesina que ofrece el producto y las de los burgueses que lo aceptan. La mujer se ha arrodillado para descargar su gran canasto de juncos, quedando en una posición de reverencia y extiende su brazo mostrando lo que parecen ser unos pequeños panecillos o viandas que son bien recibidos por el hombre y la mujer quien se dispone a comer uno, la gestualidad de los personajes es de agrado y satisfacción. A la distancia viene caminando otra pareja de la alta sociedad neogranadina que disfruta del paseo por los alrededores de la ciudad.

⁸⁰ “Choachí es una población de tierra templada, situada al oriente de la capital colombiana. De allí provenían gran parte de los alimentos que abastecían la ciudad. Torres Méndez quiso hacer una galería de los sistemas de empaque y transporte que practicaban las gentes del campo para llevar al mercado las viandas”. Texto ficha museográfica. Registro 638. Tomado de Colecciones Colombianas. Catálogo de la Colección del Museo Nacional de Colombia.

Es interesante ver que al igual que en la lámina del *Peón carguero*, el campesino se quita su sombrero en actitud de saludo y reverencia hacia los burgueses. En esta imagen se conjugan los tres elementos que están presentes en la colección *Costumbres Neogranadinas*, el pueblo en continuo movimiento, las relaciones sociales y la actividad comercial. Torres Méndez en su obra es complaciente, quiere hacer ver un pueblo que convive en armonía y tranquilidad, no hay confrontaciones entre ellos, las pugnas que en ese momento se dan en el país son ajenas, no aparecen en sus láminas. No obstante, a través de las acciones de los personajes se muestran fuertes contrastes: la abundancia y la escasez, el poder y la sumisión, la ilustración y la ignorancia, el ocio y el trabajo.

Mientras unos pasean por diversión y esparcimiento, otros por necesidad en largas jornadas se desplazan para proveerlos recibiendo una paga por su trabajo; es una relación de reciprocidad que se manifiesta claramente en la pareja de campesinos de Choachí y se repite en la lámina *Indios pescadores del Funza* (Figura 13).

Figura 13. *Indios pescadores del Funza*. 1878. 25,5 cm x 34,6 cm



Fuente: Museo Nacional de Colombia. N° registro: 3773.

Torres Méndez construye aquí una forma de hacer visible otra parte del pueblo, no en el sentido sociológico sino en el de distribución por razas⁸¹; siendo los indios quienes ocupan el lugar más bajo después de los esclavos, aun así son incluidos en las representaciones del artista con sus atuendos característicos en acciones cotidianas. En la Nueva Granada, a pesar de que en el año de 1821, el Congreso de Cúcuta había establecido como meta nacional la libertad de los esclavos y la incorporación de los indios a la república como ciudadanos⁸², la abolición de la esclavitud sólo se dio hasta el año de 1852, el año en que fue editada esta lámina por los hermanos Martínez.

De esta lámina no se conserva ni la acuarela, ni la litografía original; solamente una copia de la edición realizada en París por A. Delarue en 1878 que se encuentra en el Museo Nacional de Colombia. La escena principal de la composición la integra una pareja de indios jóvenes, cada uno de ellos lleva en su espalda un pesado bulto de tela sostenido por una cuerda que rodea su cuerpo y aseguran firmemente con una mano. Sobresale en la parte superior de la carga un numeroso atado de juncos con las mismas características que la sarta de peces que llevan en la mano⁸³. Provistos para el viaje apenas por una ruana y una delgada manta de algodón, sombreros de paja, camisas sencillas, pantalón corto y un faldón, sortean el frío y recorren el altiplano,

⁸¹ Según Aníbal Quijano (2003), es a partir de la idea de raza que se construye un criterio de distribución de la población en cada lugar, con diferente rango y rol dentro del esquema social, determinando lo que llama “una nueva geografía social” estableciéndose primero en América y luego en el mundo entero (pág. 208).

⁸² Palacios & Safford, 2002. Pág 353.

⁸³ Teniendo en cuenta las características de los peces representados en la lámina y la zona donde son extraídos, puede afirmarse que se trata de la especie llamada *Capitán de la Sabana*. “Pez emblemático del altiplano cundiboyacense, fue la primera especie de pez de agua dulce descrita científicamente para Colombia por el eminente naturalista alemán Alexander von Humboldt en el año de 1805” . *El “capitán de la sabana”, 210 años desde su descubrimiento*. Disponible en: <http://www.humboldt.org.co/es/noticias/actualidad/item/764-capitan-sabana>. Recuperado el 20 de septiembre de 2016.

aunque el trayecto es largo y el calzado está ausente en sus pies; los acompaña en la travesía un perro que va sujeto a la mujer con una delgada cuerda.

En el segundo plano de la imagen aparece el paisaje que complementa esta escena, atrás las montañas que rodean la sabana de Bogotá y en la mitad una extensa llanura cubierta de agua. Para la época resultaba habitual que con las fuertes lluvias, el río Funza se desbordara formando grandes lagunas⁸⁴, lo cual posiblemente facilitaba el trabajo de pesca para los indios y pobladores cercanos. No deja de ser notorio como la carga de peces es igual tanto para ella como para él, en su condición de pareja llevan el producto que se percibe en abundancia, para ser vendido en el mercado, siendo este muy apetecido y solicitado por los habitantes de Bogotá, sobre todo en las celebraciones de la cuaresma.

Existe una característica común entre la pareja de indios pescadores y los campesinos de Choachí que se encuentra en el camino con una familia adinerada en la lámina *Paseo del Agua Nueva*. Son hombre y mujer los que trabajan, cargando en iguales condiciones los productos en duras jornadas de camino ida y regreso, que compensan en alguna medida con lo ganado en la venta o en el intercambio de sus productos lo cual se daba con mayor facilidad en la plaza de mercado de Bogotá, donde semanalmente se reunían campesinos de los alrededores para proveer las necesidades de los ciudadanos y las propias. Torres Méndez en estas láminas da una idea del tesón y empuje del pueblo menos favorecido para suplirse sus necesidades trabajando con los recursos disponibles, no es un pueblo holgazán o perezoso; sino que al contrario, se mueve por los territorios de la nación en una dinámica de relaciones sociales y comerciales.

⁸⁴ El viajero español Gutiérrez de Alba da cuenta de ello en un relato de su diario tras una fallida cacería de patos en la Sabana de Bogotá, viernes 28 de abril de 1871. *Impresiones de un viaje a América*. Tomo VI.

Finalmente, en la colección *Costumbres Neogranadinas* encontramos una lámina que rompe totalmente con la continuidad del viaje y da un giro respecto a las anteriores. De toda la serie resalta y llama la atención por esto y por la acción que en ella se presenta; hablamos de la lámina *Escena de un jinete en la plaza de toros de Bogotá*⁸⁵ (0). Aquí el tema central es la fiesta, uno de los sucesos que permite la interacción del pueblo neogranadino, aparte de otros que también se daban en la época y aún se mantienen en la tradición como son: el mercado, las reuniones familiares, el intercambio comercial y las celebraciones religiosas. Es la fiesta el epicentro donde se mezclan sin reparo no sólo las clases sociales, sino además las costumbres propias con las foráneas ya sean por simulación, convicción o imposición, pareciera que entre la diversión y el esparcimiento se perdieran las diferencias y las jerarquías. Expresamente una de ellas que tiene su origen en España, es la que centra la atención de Torres Méndez y la incorpora en esta lámina.

⁸⁵ En las ediciones posteriores de esta lámina le fue cambiado el nombre de la acuarela original, actualmente se le conoce como *La montada en corrida de toros*.

Figura 14. *La montada en corrida de toros. Bogotá. Litografía en color. 1878. Imprenta A. Delarue.*

27,5 cm x 35,7 cm



Fuente: Museo Nacional de Colombia. N° registro: 5462.

Si se tiene en cuenta que desde la colonia “la corrida de toros llegó a ser considerada como la parte galante de todas las fiestas civiles y religiosas” (Rodríguez Jiménez, 1995). No es de extrañar entonces que este tema sea meritorio de una representación no sólo visual, sino además escrita como la que hace el escritor neogranadino León Hinestrosa para el periódico *El Pasatiempo* en el año de 1854, en la que señala que esta lámina: “es uno de los productos más felices del ingenio artístico de Torres” (Sánchez Cabra, 1987, pág. 190).

La secuencia de acciones que se representan en la imagen muestran anecdóticamente cómo en el caos la muchedumbre se hace al ruedo. En la composición aparecen muchas figuras distribuidas por el espacio a la derecha e izquierda de donde sucede la acción principal. Ocupando la mayor parte de la imagen, un individuo vestido de blanco con una pañoleta en la cabeza monta un indómito y fornido toro que da brincos sin control levantando una densa polvareda a su paso entre la que se pierde otro personaje que queda tendido en el piso, pareciera

que el jinete es el único en la escena que sabe lo que hace. A lado y lado se encuentran dos personajes que ya sobrellevaron la carrera del fiero animal, uno con mejor suerte que el otro se hace a un lado con la capa roja en sus manos. Mientras que el campesino descalzo, quien es fuertemente embestido por el animal, la suelta y vuela por el aire cayendo de espaldas hacia atrás, dejando ver su pantalón hecho trizas por el duro golpe del que ha sido víctima. Esta es una posición de escorzo que implica un reto para Torres Méndez, siendo la primera vez que lo representa y dejando ver aquí un gran manejo y técnica para el dibujo y dominio de la perspectiva que no se encuentra en la obra de otros artistas contemporáneos suyos.

Delante del toro aparece huyendo despavorido un personaje de la clase alta, su gestualidad y movimiento de las manos previenen al espectador de lo que inevitablemente va a suceder. En el último plano y al lado derecho de la composición se insinúa también en perspectiva una gran estructura donde tiene lugar la corrida. La asistencia del público es numerosa y se distribuyen entre los palcos como observadores o en la arena como osados e inexpertos toreros. Para mediados del siglo XIX, las corridas constituían un espectáculo descontrolado de la multitud dado que:

... solamente hasta el año de 1890, llegan a Santafé las verdaderas corridas de toros, organizadas con toreros profesionales y a la usanza española, vistiendo sus vistosos trajes de luces, con cuadrillas organizadas de banderilleros subalternos, (...) se construyó rápidamente, en madera, la primera plaza de toros circular que tuvo Bogotá; se levantó en el lugar denominado Huerta de Jaime y se llamó La Bomba, esquina sur occidental de la calle 10 con carrera 15, hoy Parque de los Mártires (Tavera Aya, 1995).

Torres Méndez los coloca a todos a la par enfrentándose al bravo animal, algunos para demostrar su valor y gallardía, otros solamente para dar diversión al público. El artista en esta imagen a través de la euforia, el júbilo y la fiesta integra las clases sociales que olvidan momentáneamente sus diferencias en torno al espectáculo; el conjunto de elementos que la integran tienen una variable con respecto a las anteriores, aquí el artista muestra con cierta jocosidad el contenido de una escena que tiende casi a caricaturizarse. De ahí que Beatriz González (1986) afirme que en las láminas del artista Torres Méndez recogen “lo pintoresco y la picaresca” de la Nueva Granada (pág. 10).

Tomando en conjunto las 10 láminas que conforman la colección *Costumbres Neogranadinas*, puede decirse entonces que en estas representaciones que Torres Méndez hace del pueblo de mediados del siglo XIX, se mantienen la continuidad de las estructuras de jerarquía social, las formas de moverse por la nación, la actividad comercial, los modos de vida, trabajos y oficios del pueblo; condiciones de vida que perviven en la Nueva Granada desde siglos atrás. Torres Méndez nunca buscó generar rupturas definitivas ni en el arte, ni en la vida social a través de sus imágenes, su trabajo fue más bien complaciente, no toma partido en la política, no cuestiona, no ofende; y aunque en varias ocasiones con su trazo capturó momentos y situaciones complejas como las reyertas populares, no había allí exageraciones que mostrar sino más bien prácticas que por las mismas condiciones de desigualdad eran casi un cotidiano en la ciudad capitalina.

Y es aquí donde su obra entra a jugar un papel fundamental en este propósito que ya fuese deliberado o no, es innegable que contribuyó al reconocimiento y construcción de identidad de nuestra nación, ya que en ella representa a los habitantes de la Nueva Granada, aún a los que por su raza o condición social no eran considerados ciudadanos.

3 Ediciones de la obra costumbrista de Torres Méndez

3.1 *En busca del origen de la primera edición*

A partir del completo registro que Sánchez Cabra (1987) hace de la obra del pintor decimonónico, sumado esto al ejercicio investigativo realizado en el Estado del Arte, se corrobora que las láminas de tipos y costumbres de Torres Méndez han tenido con el transcurrir de los años diversos medios de difusión. Ya sea en sus inicios como un inserto en la prensa o como litografías individuales o impresiones xilográficas dentro del mismo texto, ya sea en ilustraciones de libros impresos en el exterior, como cromos coleccionables, álbumes conmemorativos o como almanaques de libre distribución, estas imágenes han llegado a un público diverso y a la vez limitado.

Es por ello que el tema se aborda especialmente en este capítulo, donde se amplía el estudio de las ediciones que hasta ahora se han realizado sobre las láminas costumbristas del artista bogotano, para hacer escala en una en particular: la realizada en 1910 con motivo del Primer Centenario de la Independencia de Colombia: lo anterior teniendo en cuenta las implicaciones sociopolíticas, culturales y hasta económicas que conllevó para el país esta celebración.

Como se ha señalado páginas atrás, estas publicaciones tienen su inicio temprano en la edición de las litografías *Costumbres Neogranadinas* realizada entre 1851 y 1852 por la litografía de los hermanos Martínez, ya que estas constituyen por su cantidad y calidad una colección en sí misma. No obstante, hay un antecedente de esta que vale la pena rastrear y consiste en una lámina litografiada que publicó el periódico *El Museo* en el año de 1849.

Al respecto, historiadores e investigadores refieren sobre su temprana aparición, pero no se ha realizado una indagación más amplia que dé cuenta de las particularidades que nos permitan conocer las circunstancias que llevaron a su edición, saber las influencias que tuvo el artista en el momento y establecer en lo posible cuál fue su recepción, teniendo en cuenta que es también en esta década que surgen en el país los primeros escritos costumbristas y aparecen las primeras revistas literarias⁸⁶. Es por ello que se hace necesario retornar la mirada y ubicar el punto de partida desde el origen mismo de las primeras láminas costumbristas del pintor bogotano, ya que como es sabido su mayor reconocimiento como artista antes de incursionar en este género, estaba dado por la calidad y habilidad de sus retratos y miniaturas.

3.1.1 *Las primeras láminas costumbristas de Torres Méndez*

Haciendo referencia a los extranjeros pero sin ser nuestro objetivo ahondar en ello, ya que esto nos desvía de la ruta trazada especialmente hacia la búsqueda del origen e historia de la primera lámina de Torres Méndez que fue editada en el año de 1849, hay un hecho particular que se retoma aquí ya que tal vez nos dé luces sobre un antecedente temprano de la misma, y es la llegada a la Nueva Granada del Barón Jean Baptiste Louis Gros en el año de 1839 para cubrir la vacante que dejaba Auguste Lemoyne como encargado de negocios del rey de Francia⁸⁷.

⁸⁶ “Los primeros cuadros de costumbres, que van apareciendo en la década de los cuarentas, son de José María Caicedo Rojas, Juan Francisco Ortiz, Rafael Eliseo Santander, Juan de Dios Restrepo ("Emiro Kastos") y Medardo Rivas (...). Entre las revistas literarias, se destaca especialmente El Alacrán, que surgió a partir de 1849 con objetivos literariamente claros: "Como nuestro objeto principal es divertirnos e [sic] divertir, no despreciaremos ocasión ninguna para el efecto..." . Otros periódicos y revistas que difunden los primeros esfuerzos por escribir una literatura nacional son El Argos (1837-1839), El Duende (1846-1847), El Neogranadino (1848-1857) y El Álbum (1856-1857). (Williams, 1989, págs. 590-591)

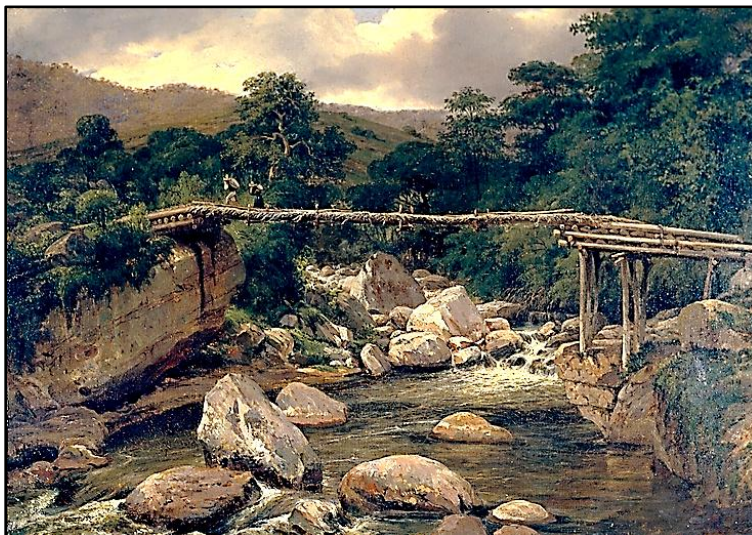
⁸⁷ Sánchez Cabra (1987). Op cit. p.25

José Belver, quien como se señaló en el primer capítulo hace una biografía póstuma de pintor Torres Méndez⁸⁸, menciona que el Barón Gros al conocer la obra del artista neogranadino, manifiesta su gran admiración por el talento y habilidad de este, manteniendo desde entonces una relación cercana y una alta estimación que se evidencia cuando llegado el tiempo de regresar a Francia luego de terminar su misión diplomática invita a Torres Méndez a acompañarlo y recibir allí formación artística, a lo cual él rehúsa aduciendo motivos personales y familiares.

Sobre este punto en particular existe un hecho clave, y es la posible influencia que pudo tener Torres Méndez de las pinturas del Barón Gros quien con gran habilidad y destreza durante su estadía hasta el año de 1843 había realizado varias pinturas y paisajes de la Nueva Granada (0). La duda surge de una apreciación que hace precisamente Sánchez Cabra al afirmar que Torres Méndez "...tal vez debió percatarse del éxito de los paisajes de aquél y ello pudo haber contribuido a estimular su naciente interés por los motivos nacionales, producto de los viajes por la Nueva Granada" (pág.26).

⁸⁸ Bélver, José. *Ramón Torres Méndez*. En: *Papel Periódico Ilustrado*. 15 de marzo de 1887. Número 112. Año V p. 247

Figura 15. Paisaje con puente de madera. Jean B. Louis Gros. Óleo sobre papel adherido a lienzo. 32,7 cm x 45,4cm. 1842



Fuente: Colección de Arte del Banco de la República. Código AP3909.

De la obra de Gros destaca el realismo logrado con el color, el hábil manejo de la luz y las sombras para crear los efectos y las texturas de los diferentes elementos que integran la composición, se evidencia una formación académica perfeccionada en la práctica – a diferencia de Torres Méndez que fue autodidacta-; no obstante, prima el paisaje sobre la figura humana a diferencia de la mayor parte de las láminas del pintor neogranadino donde ya vimos ocurre lo contrario.

La referencia de las primeras láminas costumbristas que realizó Torres Méndez, son los dibujos y acuarelas tomados del natural en los diversos viajes que realizó durante casi dos años por las provincias de Valle de Tenza y Cundinamarca. La fecha del primer viaje, Sánchez Cabra la ubica entre finales de 1838 y comienzos de 1839⁸⁹, pero recordemos que para esta fecha aún el

⁸⁹ Según Sánchez Cabra este primer viaje se prolongó hasta 1840, ya que durante el mismo es que el artista conoce a su futura esposa María Coleta Medina Morales. La confirmación de esta información la da la partida de matrimonio fechada del 19 de abril de 1840. La cual según el autor fue hallada por Rafael Roa Medina en su trabajo

Barón Gros no había llegado a la Nueva Granada; por tanto, si hay alguna influencia de este en su obra debió darse en las imágenes realizadas en el segundo viaje que hizo en el año de 1841 por las Provincias de Antioquia y Neiva, lo cual le exigía un largo recorrido, el paso por numerosos pueblos y el cruce por el Río Magdalena.

No es descabellado pensar en esto, si se tiene en cuenta que durante esta travesía pudo realizar el boceto de la lámina *Modo de viajar en las montañas de Quindío i Sonsón* editada en 1851, en cuya composición prima la naturaleza, el paisaje y los detalles de la exuberante y variada flora que los viajeros apreciaban durante el extenuante recorrido, el cual el artista también padeció; esta lámina forma parte de una de las pocas pero muy bien logradas muestras de la incursión del artista en este género.

Igual ocurre con “*El champán, navegación por el Magdalena*”, se puede relacionar que es en esta época en que fue realizada o al menos el boceto para la misma para no caer en afirmaciones absolutas. Es posible entonces, que sí haya una influencia del Barón Gros en las láminas costumbristas de Torres Méndez expresada no sólo en el desarrollo de su agudeza visual o sentido del detalle –que ya Torres Méndez había demostrado con suficiencia en sus miniaturas, sino además en la inclusión del tema de la naturaleza, en este caso del paisaje que se convierte en el telón de fondo donde ocurre la escena principal.

Lo anterior no quiere decir que Torres Méndez relegue en sus láminas el paisaje a un segundo plano, por desconocimiento en las técnicas pictóricas para trabajarlo o porque este no

como compilador para el libro *Raíces Boyacenses: troncos y ramas de las familias del oriente de Boyacá* cuya publicación estuvo a cargo de Fernando Gómez Rivas (2003). pp. 698-699.

motivara mayor interés en sus composiciones, ya que como se vió en el análisis hecho a las láminas que componen la colección *Costumbres Neogranadinas*, lo que busca -aunque algunas veces lo hace sutilmente- es dar al espectador una referencia de las características del entorno natural en el cual se encuentran los personajes principales y esto constituye también un testimonio y documento visual de las particularidades de las diferentes regiones, relieves y vegetación de mediados del siglo XIX como se puede apreciar en la Figura 16.

Figura 16. Campesina conduciendo naranjas al mercado de Bogotá. Ramón Torres Méndez. Acuarela sobre papel. 25,6 x 37,4 cm



Fuente: Colección de Arte del Banco de la República. Código AP1267.

Sin embargo, si lo que se quiere es indagar más a fondo acerca de las representaciones que pudo hacer Torres Méndez del paisaje como tema central de la obra, encontramos que Barney-Cabrera (1983) nos da unas valiosas pistas:

Son pocos, y varios de ellos dispersos en colecciones privadas, estos ejemplos paisajísticos: pero inclusive al fondo de los motivos que aparecen como principales en

las láminas de costumbres, siempre tuvo el buen cuidado de diseñar el paisaje y de captarlo con sensibilidad y donosura, brevemente y con atildado gusto. (pág.1256).

Y precisamente uno de esos pocos pero contundentes ejemplos, donde prima el paisaje en la composición lo encontramos en la obra “Torbellino a misa” (Figura 17). Según Giraldo Jaramillo (1956) esta “es la mejor obra de Ramón Torres Méndez, y sin duda alguna la más desconocida” (pág. 130); así lo reafirma Sánchez Cabra al asegurar que es el único óleo de temática costumbrista que aún se conserva del artista y ubica a 1856 como año de su ejecución⁹⁰.

Figura 17. Torbellino a misa. Ramón Torres Méndez. Óleo sobre lienzo. 107 cm x 170 cm. Museo del Seminario Mayor Bogotá. 1856



Fuente: Colarte.

⁹⁰ Esto teniendo como referencia un aviso publicado en el periódico *El Porvenir* en el que el cuadro es puesto en rifa, aunque esta nunca tuvo lugar por motivos desconocidos. El nombre original que dio Torres Méndez a esta pintura es “*Paseo Campestre*”; no obstante, según Sánchez Cabra “...según parece fue cambiado en el año de 1916 por el comentarista de arte Gustavo Santos (...) por el actualmente más corriente de “*Torbellino a misa*”, inspirado tal vez en la danza que hacen un grupo de personajes de la obra. Op. cit. pág. 152.

Al hacer un cuidadoso ejercicio de observación a este óleo quedan despejadas la dudas que pudieran surgir sobre el excelente manejo del artista bogotano en las formas, la textura, el color, la luz y la sombra en la representación de un ambiente natural, cualidades estéticas que también se reconocen fácilmente en las pinturas de paisaje del Barón Gros.

Siguiendo la ruta nuevamente sobre el segundo viaje que realiza Torres Méndez por las provincias de Antioquia y Neiva en el año de 1841, encontramos que al respecto se han dado al menos dos versiones sobre el encargo y destino del mismo, sin que a la fecha se haya establecido a ciencia cierta y con evidencias el objetivo del mismo. En primera instancia Belver refiere de manera muy general y sin mayor detalle que Torres Méndez “se vió obligado” a hacer durante dos años este segundo viaje por las Provincias de Antioquia y Neiva y “durante su viaje diseñó cuantos tipos, costumbres y poblaciones llamaron su atención”⁹¹.

Encontramos que la historiadora Beatriz González (2013) reafirma lo escrito por Belver y agrega que este viaje fue “promocionado por el Barón de Gros y financiado por el Gobierno con miras a un proyecto científico” (pág.159), el cual ella establece también en la realización de acuarelas sobre las costumbres de estas provincias y suma además a este recorrido la provincia de Cundinamarca. De otro lado, en la información que ofrece el Catálogo del Museo Nacional, en el análisis y significación que hace sobre las láminas costumbristas, se registra que son “dibujos tomados del natural” de los viajes que realizó el artista y suma los Llanos Orientales a la lista de lugares mencionados líneas atrás; además afirma que Torres Méndez es enviado desde

⁹¹ Belver. Op. cit. pág. 247.

1839, y especifica que fue atendiendo un contrato directamente del gobierno de José Ignacio Márquez⁹².

Cosa distinta es la apreciación de Sánchez Cabra, quien instaura el viaje en una comisión oficial pero posiblemente de la Casa de Moneda⁹³ dentro de la tarea que para la época se adelantaba en toda la República para la unificación de la moneda. Y las láminas no constituyen un objetivo sino un resultado del viaje, lo que se deduce cuando escribe que:

... las experiencias del descenso de la altiplanicie al río Magdalena y el subsiguiente cruce de la cordillera central, sumadas al “espectáculo de aquella naturaleza áspera y exuberante”, inspiraron sus primeros cuadros de costumbres que en buena parte constituyen una memoria pictórica de tales jornadas” (pág.24).

Es así como se evidencia que sobre el motivo de la comisión y los viajes del artista hay diversas y contrarias afirmaciones. No obstante, a pesar de haber realizado una exhaustiva búsqueda de archivo que incluye documentos que compilan los decretos, las notificaciones, nombramientos y demás medidas tomadas desde el gobierno central y sus dependencias, como son el Diario Oficial, La Gaceta de la Nueva Granada y el Fondo Anselmo Pineda entre otros, no ha sido posible hasta ahora encontrar un documento o contrato que soporte ninguna de las

⁹² Tomado de Colecciones Colombianas. Catálogo de la Colección del Museo Nacional de Colombia. De ser así se puede deducir que el contrato debió darse en los primeros meses del año ya que el mandato presidencial de Márquez terminó el 2 de mayo de 1841 .

⁹³ Sánchez Cabra relacionando que el viaje se da al poco tiempo de que Torres Méndez había tomado lecciones de diseño y grabado con Lefevre, quien había llegado al país a instruir jóvenes para colaborar en el proyecto oficial de uniformar la moneda de la Nueva Granada, deduce que posiblemente la comisión a la que fue enviado el artista tenía que ver con esta tarea en particular.

anteriores afirmaciones; por tanto, el motivo de la comisión de la cual hizo parte Torres Méndez está a criterio de lo escrito por Belver y ampliado por González y Sánchez Cabra.

De modo que lamentablemente al no contar con un referente exacto y puntual que dé cuenta del objetivo principal de este encargo, queda otro vacío aún por llenar en la reconstrucción y el estudio de la historia del artista neogranadino. A lo anterior se suma que existe además gran dificultad para clasificar cronológicamente las láminas de Torres Méndez, debido a que este no acostumbraba fecharlas. Salvo algunas pocas excepciones donde la fecha acompaña el título de la misma⁹⁴ y en otras donde la referencia la aporta la fecha de publicación en periódicos, de la mayoría de obras se desconoce la fecha exacta de realización.

Se considera no obstante, que todas mantienen un estilo y técnica singular que definió el artista desde el comienzo y mantuvo fiel durante toda su vida⁹⁵; lo cual tampoco se puede traducir en que la temática haya sido repetitiva o reiterada, ya que en el transcurrir diario del pueblo neogranadino, Torres Méndez siempre encontró un nuevo aspecto para registrar en sus dibujos y acuarelas, dando como resultado una variada y vasta producción artística⁹⁶.

3.1.2. De la piedra al papel: El Tiple - 1849

Exactamente una de las pocas referencias que existen sobre la fecha de las obras del artista es la que permite ubicar su primera lámina grabada. Y es que en el año de 1849 aparece en

⁹⁴ Tal es el caso de la acuarela “Paseo del Agua Nueva en 1848”, “Gendarmes de Bogotá, 1850”, “Mujeres del pueblo, 1872”, y “Damas en la calle, 1875” (Sánchez Cabra, 1987, pág. 133).

⁹⁵ Esto se puede evidenciar al revisar el conjunto de los dibujos y acuarelas del artista que se encuentran tanto en el Museo Nacional como en la Colección de Arte del Banco de la República. No se hallan marcadas rupturas en el estilo o técnica entre unas y otras.

⁹⁶ Se hace esta apreciación con base en el estudio del catálogo que construye Sánchez Cabra con el objetivo de ofrecer “una idea del volumen real de la obra” del artista (1987, pág. 205).

la ciudad de Bogotá un nuevo periódico literario llamado *El Museo*, el cual en su tercera edición viene acompañado con una litografía a color basada en una obra original de Torres Méndez titulada “El tiple”.

El periódico contiene en sus páginas internas entre otros textos, un extenso artículo con el mismo nombre de la lámina, escrito por el poeta y periodista José Caicedo Rojas⁹⁷; aunque los editores prefirieron no identificarse, señalan que la publicación se hace en el establecimiento tipográfico del periodista y político neogranadino Manuel Ancízar y en su primera entrega precisamente haciendo para el público una introducción de su razón de ser se lee:

Ni nuestras ocupaciones, ni nuestro escaso caudal de conocimientos nos permiten consagrarnos a redactar un periódico extenso ni enteramente original: el que espere hallar en *El Museo* ambas cosas irá mui descaminado. Por ahora nos contentaremos con publicar 16 páginas del tamaño de las presentes, una o dos veces al mes. En ellas se verán aquellas producciones nacionales, en prosa o verso, que podamos haber a las manos; de resto insertaremos algunas traducciones, i artículos tomados de periódicos extranjeros⁹⁸ (pág. 4).

Sin embargo, este periódico que buscaba con el tiempo alcanzar un alto reconocimiento en la sociedad, fracasó en su propósito de abrir caminos a prensa literaria y los lectores cultos, y en tres meses sólo llegó hasta su quinta publicación, sin haber incluido más litografías

⁹⁷ Caicedo Rojas junto a destacados escritores como José Manuel Groot, José Manuel Marroquín, Ricardo Silva y Ezequiel Uriceochea entre otros, también formó parte del grupo de “Mosaicos”, el cual fue fundado por José María Vergara y Vergara y Eugenio Díaz Castro. Como señala Sánchez Cabra (1987), Todos escribieron también para el Periódico *El Mosaico* que “como lo sugiere su nombre, era una miscelánea de literatura, ciencias y música” y que circuló por primera vez el 24 de diciembre de 1858”. pág. 177.

⁹⁸ Tomado de *El Museo*. Tomo I. Bogotá, 1 de abril de 1849. Núm. 1. pág 4.

iluminadas en sus entregas. Su final ya estaba vaticinado desde la primera edición cuando escribían “Un periódico literario donde no hai literatos ni literatura! en un país eminentemente político, dado a las cuestiones graves; donde el templo de la Gloria no tiene más que dos puertas, la política i las armas” (1849, pág. 2).

Llama la atención que la función de la lámina no pasa de ser un inserto del periódico y del artículo, esta no forma parte de la composición de la página y en el texto el autor nada referencia de sus cualidades plásticas o estéticas; sino que luego de hacer una reseña de la historia de la música pasa a describir directamente al tiple como un instrumento que “es una dijeneración de la vihuela española, importada a estas rejiones por sus primeros pobladores, entre los cuales no dejaría de haber algunos barberos, contrabandistas y demás jente del bronce...”⁹⁹.

Siguiendo con la reseña, en tono sarcástico y despectivo Caicedo Rojas reafirma en el texto su opinión personal de quienes usan el tiple en la Nueva Granada, ya sea al tocarlo o al bailar la música producida por éste y describe como:

“Nuestras parejas campestres, vestidas grosera i toscamente, dejan a un lado la mochila, *la coyabra* o los plátanos, i arremangándose *la ruana* al hombro emprenden al compás de la música sus estúpidas vueltas i sus extravagantes contorsiones, con las cuales más parece que van a darse de mojicones que a bailar” (pág.38).

De la ubicación de esta obra hasta hace poco no se tenía referencia alguna, ya que en la revisión hecha al catálogo obras del artista que reposan en el Museo Nacional entre las que se cuentan dibujos, acuarelas, óleos, miniaturas y litografías no aparece el registro de ninguna

⁹⁹ *El Tiple*. Periódico *El Museo*, Tomo I, N° 3. Mayo 01 de 1849. p. 37-41. Disponible en <http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/brblaa322632.pdf>. Recuperado el 12 de febrero de 2016.

lámina con este nombre; tampoco se ubicó en la Colección de Arte del Banco de la República, ni en la Biblioteca Nacional; pensando así en primera instancia que no se conserva ninguna copia o de ser así que pertenecería a una colección privada. Sánchez Cabra comenta que fue realizada por Celestino Martínez y es hoy “prácticamente desconocida¹⁰⁰” (1987, pág. 126).

A pesar de esta afirmación se continuó con el ejercicio de búsqueda de una lámina original de *El tiple* de las que fueron grabadas en el año de 1849, y esta labor obtiene feliz término al tener conocimiento de la edición que hace pública la Biblioteca Luís Ángel Arango del Diario de viaje de José María Gutiérrez de Alba *Impresiones de un viaje a América. Diario ilustrado de viaje a Colombia 1870-1884*, citado con mayor detalle en el capítulo anterior. Al hacer la consulta en la Sala de Libros Raros y Manuscritos de la Biblioteca Luís Ángel Arango, se encuentra que el documento en físico contiene una litografía de *El tiple* (Figura 18).

Figura 18. *El tiple* - "Música popular. Indio bailando al compás del tiple y el alfandoque. Litografía. 1849



Fuente: *Impresiones de un viaje a América. Diario ilustrado de viaje a Colombia 1870-1884. Tomo VII.*

¹⁰⁰ Aunque Sánchez Cabra ilustra su libro sobre Torres Méndez con una copia de esta lámina (pág. 129), no da ninguna referencia de su posible ubicación o si pertenece a alguna colección particular.

Como puede apreciarse en el Anexo M (pág. 163), la imagen se halla recortada y pegada en el Tomo VII del Diario de viajes de Gutiérrez de Alba, quien –como era su costumbre– modifica el título original y esta se reconoce bajo el nombre de *Música popular. Indio bailando al compás del tiple y el alfandoque*; esta litografía forma parte de la serie de imágenes que el viajero español define como *Tipos y Costumbres de Colombia*. El relato anexo tiene fecha del 25 de diciembre de 1871¹⁰¹, con lo cual se confirma que es una litografía original de 1849, ya que la siguiente edición de láminas del artista según señala Sánchez Cabra, fue realizada en 1878 en París por la Imprenta A. Delarue.

Sobre la litografía de *El tiple*, Sánchez Cabra establece que “pasó a la historia como el primer diseño de Torres Méndez puesto en circulación y también una de las primeras láminas de costumbres impresas en el país”¹⁰². Referencia que es muy importante para este estudio ya que aunque sólo se editó una lámina, esto marca el antecedente definitivo a la colección que fue litografiada dos años después por los hermanos Martínez. En cuanto a la recepción del público siguiendo al autor: “los neogranadinos comenzaron a ver en los dibujos del santafereño la imagen viva de sí mismos” (pág.126). Lo anterior resulta muy significativo ya que da cuenta de una representación más basada en la realidad que inventada o sujeta a condicionamientos.

¹⁰¹ “Una cosa ha llamado mi atención en estas reuniones de individuos de raza indígena más o menos pura; y es que mientras que los varones tocan, bailan y cantan, las hembras permanecen casi siempre meras espectadoras, manifestando así que conservan todavía algo de aquel profundo respeto que en el estado primitivo tiene la mujer hacia el hombre; pues no de otro modo puede explicarse la actitud pasiva de seres cuya organización es más a propósito para tomar una parte activa en este género de diversiones, que la del sexo masculino, por lo general más reservado y circunspecto” (Gutiérrez de Alba, 1870-1884, pp. 93-94).

¹⁰² (1987). Op. cit. pág. 126.

3.2 *Una memoria visual: ediciones posteriores*

Teniendo en cuenta la litografía “El tiple” como antecedente a la primera edición de una colección completa de láminas de Torres Méndez sobre tipos y costumbres, se hace aquí un breve recuento de las ediciones posteriores a la realizada por los Hermanos Martínez en 1851. Siguiendo la información que aporta el documento de Sánchez Cabra (1987), se conoce que algunas de las láminas editadas en 1851 fueron grabadas en madera y usadas como ilustraciones en los libros de dos viajeros que estuvieron de paso en la Nueva Granada en la década de los años 50, ellos son Isaac Farewell Holton (EE.UU, ¿? -1912) y Miguel María Lisboa (Brasil,1809-1881)¹⁰³ quienes en el año de 1857 y 1866 respectivamente, incluyeron en sus publicaciones algunas xilografías basadas en las láminas del pintor bogotano eso sí, sin hacer ninguna referencia, ni reconocimiento a su autoría.

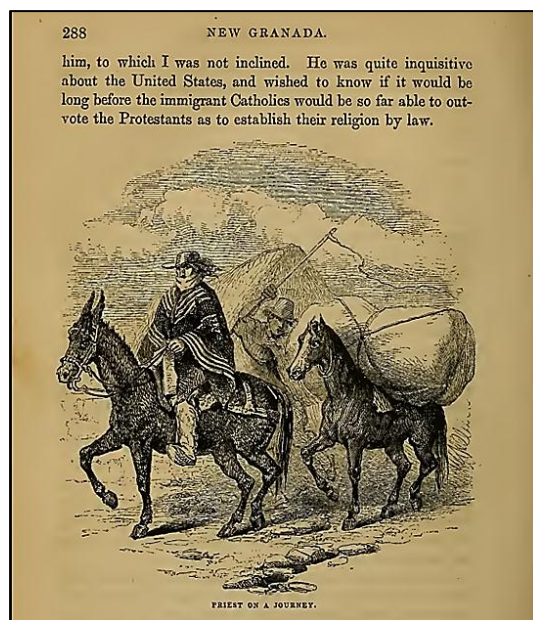
Lo anterior se entiende si se tiene en cuenta lo que indica Sánchez Cabra respecto a que en la Nueva Granada a diferencia de países como Ecuador o India, no había talleres de pintura que se especializaran en realizar imágenes de tipos y costumbres para abastecer a los extranjeros, así que las litografías editadas por los hermanos Martínez en 1851 “se vendían sin reservas al público, convirtiéndose en cómodo recurso para ilustrar las obras de los viajeros que a la sazón se encontraban en el país” (1987, pág. 174). Tal es el caso del libro de relatos de viajes de Holton, donde por el mismo proceso que conlleva el grabado en madera, las láminas de Torres

¹⁰³ Lisboa, Miguel María. (1984). *Relación de un viaje a Venezuela, Nueva Granada y Ecuador*. Bogotá: Fondo cultural Cafetero. (Edición colombiana) y Holton. Isaac F. (1981). *La Nueva Granada: Veinte meses en los Andes*. Bogotá: Banco de la República, Archivo de la Economía Nacional. (Edición en español). (Sánchez Cabra, 1987, pág. 174). En la Biblioteca Nacional de Colombia y en la Biblioteca “Eduardo Santos” de la Academia Colombiana de historia se encuentran dos ejemplares originales del libro de Holton, editado en Nueva York por Herper y Brothers y publicado en 1857.

Méndez aparecen invertidas como puede apreciarse en el caso de *Tren de viaje de un cura de las tierras altas*.

Si se consideran las diferentes publicaciones realizadas hasta la fecha cuyo contenido se centra en las láminas costumbristas de Torres Méndez, puede decirse que se han producido alrededor de 12 ediciones, entre las que se incluyen álbumes, cromos coleccionables y almanaques entre otras; en el Anexo N (pág. 164) se hace una completa relación de estas. Es así como posterior a la primera edición realizada entre 1851 y 1852, la Imprenta A. Delarue edita en París el álbum *Scènes de la vie Colombiënne* que incluye en su contenido 36 obras de tipos y costumbres realizadas por el artista bogotano. Sobre la publicación de este álbum, esta se ubica entre los años de 1860 y 1878 -aunque Sánchez Cabra siempre la sitúa en 1878- y es precisamente en el Museo Nacional de Colombia y en la Colección de Arte del Banco de la República donde se pueden identificar un gran número de estas litografías que tienen la particularidad de ser iluminadas a color.

Figura 19. *Priest on a journey. Ilustración del libro de Isaac Holton New Granada: Twenty months in the Andes. 1854. pág 288*



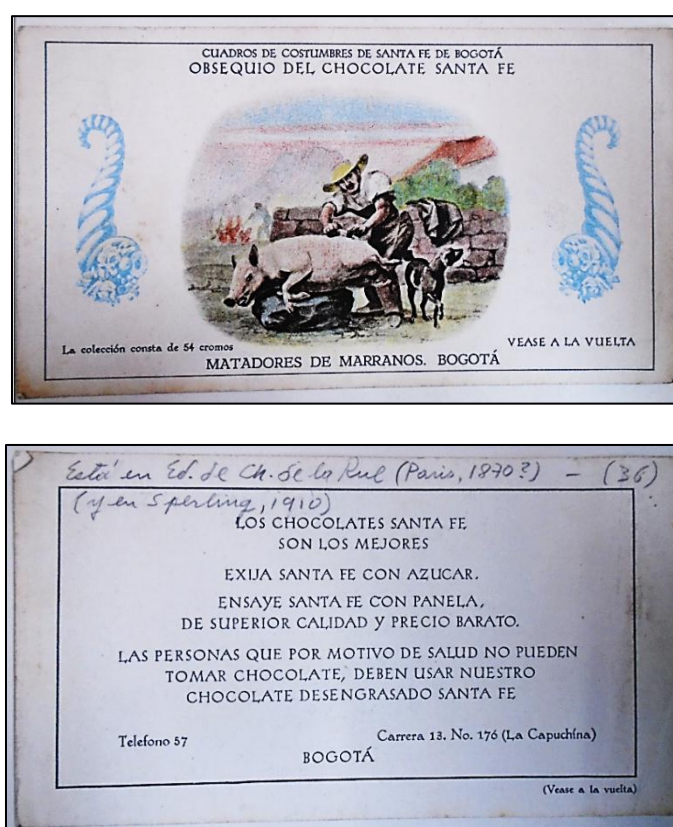
Fuente: Archivo Digital Uniandes. Repositorio Digital de Fuentes Primarias

Tuvieron que pasar casi setenta años para que se volviera a retornar la mirada a lo obra del pintor decimonónico y es con motivo de la Celebración del Primer Centenario de la proclamación de la Independencia de la República de Colombia el 20 de julio de 1910, que la Junta Nacional encargada de este festejo guarda para la posteridad dentro de la Urna Centenaria junto con otros documentos un ejemplar del *Álbum de Costumbres Colombianas*, el cual contiene 60 láminas en blanco y negro basadas en los dibujos y acuarelas de tipos y costumbres de Torres Méndez. De todas, es esta edición en especial la que llama nuestra atención y por ello será abordada más adelante en el contexto de su concepción, composición, propósito y recepción.

Curiosamente quienes se han encargado de difundir las imágenes de Torres Méndez han sido en su mayor parte entidades financieras o comerciales de gran reconocimiento y trayectoria

en el país, es el caso de la empresa Chocolate Santa Fe¹⁰⁴, que en 1920 para promocionar sus productos edita una serie de 54 cromos coleccionables en pequeño formato. Estos cromos constituían un obsequio que contenía publicidad de la marca y una imagen a color de las acuarelas del pintor decimonónico, aunque son considerados muy raros y casi desconocidos, se encontraron dos de ellos en la colección privada del Señor Félix M. Burgos¹⁰⁵ (Figura 20).

Figura 20. Matadores de marranos. Cuadros de costumbres de Santa Fé de Bogotá. Anverso y reverso. Obsequio del Chocolate Santa Fe. Cromo coleccionable. 7 x 10 cm. 1920



Fuente: Colección particular Felix M. Burgos. Fotografía Propia.

¹⁰⁴ En 1920 se funda en Medellín la Compañía de Chocolates Cruz Roja que años más tarde se convertiría en la Compañía Nacional de Chocolates, “su crecimiento debilitó a las competidoras de Bogotá, que se vieron obligadas a ceder hasta tal punto que en 1937 fueron adquiridas las compañías Chaves y Equitativa, Santa Fe y Tequendama” (Corporación La Candelaria, 2006, págs. 409-410).

¹⁰⁵ Gerente de la Librería *Torre de Babel*. Carrera 8 N° 16-14. Bogotá D.C. Colombia.

En el año de 1938, con motivo de la celebración del IV Centenario de la Fundación de Bogotá (1538-1938), La Cooperativa Nacional de Artes Gráficas publica un Álbum con el nombre de *Cuadros de costumbres colombianas* y en el mismo año y con el mismo motivo Carlos Torres y Benigno Medina –descendientes del pintor bogotano–, publican además el folleto *Cuadros de costumbres santafereñas*, el cual se podía adquirir por un valor de 10 centavos. Este contiene en su interior de 8 ilustraciones en blanco y negro y varios poemas de Julio Flórez y Eduardo Castillo.

Dos años después la revista Cromos en distintos números que van desde el 3 de febrero hasta el 21 de diciembre de 1940, incluye una serie de 37 plumillas a color¹⁰⁶. Curiosamente en la revista no se hace mención alguna de la imagen que ocupa una hoja completa, su papel es netamente ilustrativo y como se puede ver en la 0, en ellas los personajes aparecen muy estilizados desmejorando notablemente las cualidades plásticas y estéticas de las obras originales de Torres Méndez.

¹⁰⁶ En la búsqueda de archivo se localizó en la colección particular del señor Félix M. Burgos el álbum *Colección de cuadros de costumbres colombianas por Ramón Torres Méndez*, publicado en Bogotá por la Editorial Cromos – Luís Tamayo & Co. En este se lee que es la Tercera Edición de los cuadros costumbristas impresos en 1851. El álbum no tiene fecha, no obstante, teniendo en cuenta que se trata de la misma editorial y que las características del trazo en plumilla y color son similares a las que se publicaron en la revista Cromos a partir de 1940; podría decirse que la realización de esta edición es preliminar ya que por el número de láminas (49), es posible que de aquí se hayan seleccionado las 37 ilustraciones que fueron incluidas en la revista.

Figura 21. *Muchachos vendiendo efectos de talabartería. Lámina en Plumilla. Revista Cromos*



Fuente: Fotografía propia.

Ediciones Sol y Luna hace en los años siguientes dos publicaciones con las mismas imágenes y similares características, una en el año 1965 para el Banco Cafetero y otra en el año 1973, edición que el Banco de América Latina “ofrece a su clientes y amigos de todo el país” (pág. 2). Así mismo, el Banco de Bogotá publicó un almanaque en el año 1970 incluyendo una colección de 12 cuadros costumbristas del artista neogranadino. Más adelante, en 1978 con la coedición de las Editoriales Jeroglífico y Desarrollo S.A. se publica el álbum *Ramón Torres Méndez, 1809-1885, Costumbres nacionales* compuesta por 35 láminas a color, que Sánchez Cabra señala se basan en la edición del álbum de A. Delarue (1987, pág. 217). Otra edición de la que se tiene conocimiento, es un hermoso trabajo en gran formato realizado por Carlos Valencia Editores en el año de 1985 para la reconocida empresa PAVCO, lleva por título *Ramón Torres Méndez. Entre lo pintoresco y la picaresca* (Figura 22), tanto la selección de las imágenes¹⁰⁷ como el prólogo estuvo a cargo de la historiadora e investigadora Beatriz González, quien en el

¹⁰⁷ Esta colección está compuesta por 7 dibujos y 19 acuarelas que forman parte de las colecciones del Museo Nacional de Colombia y la Colección de Arte del Banco de la República.

documento que va anexo a las láminas concluye que “Torres Méndez entendió el sentido de la serie y de multiplicación de la imagen de su país; por ello hasta el fin de su vida aceptó colaborar en varias publicaciones” (1985, pág. 18).

Figura 22. Ramón Torres Méndez. Entre lo pintoresco y la picaresca. Edición realizada para PAVCO por Carlos Valencia Editores. 48 x 33,5 cm. 1985



Fuente: Colección Particular Neil Avella González. Fotografía propia.

La última edición que se ha realizado de la obra de Torres Méndez, al igual que la anterior se dio por cuenta de la empresa privada, la Sociedad Calificadora de Valores Duff and Phelps de Colombia S.A. en el año 2002 publica una segunda edición limitada de 800 ejemplares del *Álbum de costumbres colombianas* “como una forma de insistir en el aprecio por nuestras tradiciones, de contribuir a la consolidación de una idea común de país” (pág. 3).

En suma, puede decirse que la imagen del pueblo neogranadino pervive hasta nuestros días en los dibujos y acuarelas costumbristas de Torres Méndez, es en mayor medida gracias al interés manifestado más por las Instituciones privadas más que por las oficiales, aunque por ello también se les ha dado un uso más limitado a lo comercial como estrategia de marketing y publicidad, quedando así lamentablemente estas ediciones en muy pocas y privilegiadas manos.

No obstante no podemos desconocer aquí el trabajo realizado por el Museo Nacional que ha realizado varias exposiciones individuales y colectivas con la obra del artista neogranadino promoviendo su verdadero componente histórico, socio-cultural y hasta pedagógico, afianzando su connotación como patrimonio y testimonio visual que registra la historia del pueblo de mediados del siglo XIX¹⁰⁸.

3.3 Edición de 1910: primer centenario de la independencia de Colombia

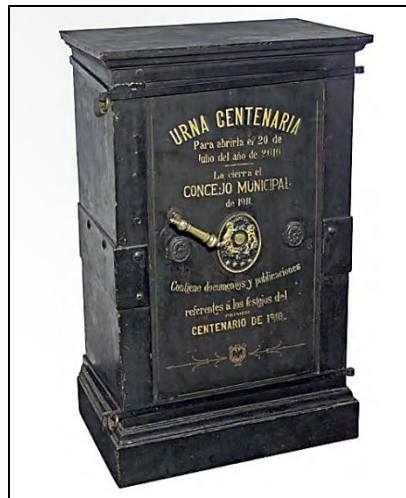
Con el conocimiento que se tiene de las diferentes ediciones realizadas a la obra de Torres Méndez, podemos fijar la atención en una en particular y es el *Álbum de Costumbres Colombianas*, elaborado en Leipzig Alemania en 1910, ya que un ejemplar de esta publicación fue hallado dentro de una caja de seguridad, llamada *Urna Centenaria*¹⁰⁹ (Figura 23), con la

¹⁰⁸ Haciendo un recuento de las más recientes exposiciones realizadas por el Museo, encontramos que en el año 2003, El Museo Nacional de Colombia y el Ministerio de Cultura, con el apoyo de Cerlalc y WebStudio, presentan la muestra *Bodegones a la carta*, incluyendo obras de artistas nacionales entre los que figura Torres Méndez; en el año 2008 publica el *Catálogo de miniaturas* con la obra de los artistas más destacados del siglo XIX; en el año 2010 el Museo Nacional publica el *Cuaderno de Curaduría* N° 11 como parte de su proyecto editorial, incluyendo en el una amplia investigación que hace la historiadora Olga Isabel Acosta Luna titulado *Limosnas y milagros Una tradición colonial retratada por Ramón Torres Méndez. En el programa Pieza del mes* también se han seleccionado varias obras del artista como son “*Mujer campesina de Gachetá en viaje*” (febrero 2012), “*Estudiantes de diversas épocas*” (noviembre de 2015), así mismo el óleo “*Interior santafereño*” (1874) forma parte de la colección de piezas notables del Museo. Y recientemente tuvo lugar la exposición temporal *Del Costumbrismo a la academia* (del 5 de diciembre de 2014 al 15 de febrero de 2015), en la que gráficamente se hizo un recorrido por el arte colombiano del siglo XIX y comienzos del XX. Finalmente, la última exposición realizada fue *Encuentros México-Colombia* (Del 12 de marzo al 7 de junio de 2015) en la que se integraron obras de la Colección Sura y el Museo Nacional para ofrecer al público una mirada sobre el arte y la riqueza cultural de ambos países. Información Disponible en: <http://goo.gl/SY32g9>. Recuperado el 25 de junio de 2016.

¹⁰⁹ La *Urna Centenaria* fue mandada a construir por la Junta Nacional a la firma francesa Fichet específicamente para la ocasión del Primer Centenario de la Independencia, está fabricada en madera y forrada con metal lo que favoreció la preservación de los documentos, esta “reposaba en el Museo de Bogotá, en la antigua casa del virrey Sámano. Para el acto de apertura, fue trasladada al Archivo de Bogotá”. (Archivo de Bogotá, 2014, pág.

específica indicación para ser abierta únicamente el día 20 de julio de 2010, luego de transcurrir casi 100 años de haber sido cerrada y sellada. Queda claro entonces que su objetivo de creación estaba lejos de ser puramente ilustrativo, comercial o con fines de promoción de marcas o productos.

Figura 23. Urna Centenaria



Fuente: Archivo de Bogotá. Colección Urna Centenaria.

Es por ello que consideramos importante conocer, cuál fue el contexto en el que se concibió la idea de preservar para la posteridad, una determinada selección de documentos de gran valor histórico y patrimonial, entre los cuales se encuentra el álbum de láminas costumbristas del artista Ramón Torres Méndez. De ahí que en las páginas siguientes, se profundiza en este aspecto, buscando en lo posible ampliar la información acerca de su origen,

21). El Archivo de Bogotá, publica en el año 2014 el libro *Colección Urna Centenaria*, con la cual se propone hacer público y accesible para todos el contenido de la urna. Esta labor es realizada por la investigadora Patricia Pacha Quimbay.

sus particularidades y a la vez establecer cómo fue su recepción por parte del pueblo colombiano casi una centuria después de su cierre oficial.

Encontramos así, que es bajo la presidencia de Rafael Reyes que mediante la ley 39 del 15 de junio de 1907, se ordena la solemne celebración del Centenario de la Independencia para ser realizada el día 20 de julio de 1910¹¹⁰. Siendo el poder Ejecutivo a quien se le delegó la planeación del evento, este procedió a nombrar una comisión organizadora¹¹¹, pero dada la intempestiva renuncia del presidente¹¹², se designó provisionalmente en el cargo para terminar el periodo, al General Ramón González Valencia (1909-1910) y fue necesario conformarla nuevamente, cambio que volvió a darse al poco tiempo con la elección del nuevo presidente de la República el conservador Carlos Eugenio Restrepo (1910-1914), quien subió al poder un mes después de haberse realizado la celebración, siguiendo unas marcadas ideas republicanas que promulgaban el bien común por encima de los intereses individuales.

Parte de todas las vicisitudes presentadas en la conformación de la Comisión nacional y las grandes dificultades ocasionadas al no tener continuidad, pueden evidenciarse con la

¹¹⁰ En el Artículo 2º reza: “Encárguese al gobierno la preparación de los programas y desarrollo de las medidas necesarias a la consecución del fin deseado” (Zapata Villamil, 2013, pág. 147). María Isabel Zapata Villamil en su Tesis de Grado como Doctor en Historia en La Universidad Nacional, hace una completa investigación titulada *La opinión pública en el centenario de la independencia. Los casos de Colombia y México*. Documento tomado aquí como referencia importante, ya que nos aporta valiosa información sobre las particularidades que conllevó el festejo de este importante evento en nuestro país.

¹¹¹ Esta Comisión fue creada según el decreto 1.300 del 22 de octubre de 1907. *Centenario de la Independencia MDCCCX – MCMX*. Escuela Tipográfica Salesiana. Bogotá. 1911. pág 6.

¹¹² “Los grupos que sustentaban a Reyes empezaron a erosionarse y, como los artesanos y los estudiantes pasaron a protestas cada hora más audaces, se desintegraron a favor de la oposición. (...). Terminaban cinco años de gobierno semidictatorial, “el régimen del Quinquenio”, como se decía”. Mesa, Darío. Reyes y los comienzos del Estado moderno. En: *Manual de historia de Colombia. Tomo III*. Colombia: Procultura S.A. (pág. 109)

expedición del Decreto N° 61 del 21 de agosto de 1909 del Ministerio de Obras Públicas, en el cual se lee en su primera parte:

Considerando: Que los caballeros que constituían la comisión creada por el decreto #1300 de 1907 para organizar la celebración del centenario de la independencia nacional, no han podido continuar los trabajos iniciados sobre el particular, unos por estar ausentes del país o de la capital, y otros por ocupar cargos importantes que no les permite distraer su tiempo; y que el término que se dispone para organizar los festejos es angustiado

Decreta: 1. La comisión creada por el decreto # 1300 de 22 de octubre de 1907 se compondrá de los siguientes señores que enseguida se expresan: Ministro de relaciones exteriores, ministro de obras públicas, gobernador del distrito capital; Don Tomas Samper, Manuel Vicente Umaña, Lorenzo Marroquín y Eduardo Posada.”¹¹³.

Es así como la Comisión nacional encargada de dirigir y organizar los programas necesarios para la celebración del Primer Centenario de la Independencia, logró constituirse definitivamente sólo hasta el mes de noviembre de 1909¹¹⁴ (Isaza y Marroquín, 1911, pág. 7),

¹¹³ Texto tomado de Zapata Villamil (2013) pág 49, quien a su vez cita el *Diario Oficial*. Bogotá. Año XLV # 13.774. 28 de agosto de 1908. pág. 226.

¹¹⁴ Esta Comisión estuvo integrada por el Ministro de Obras Públicas, el Gobernador de Cundinamarca, Lorenzo Marroquín, Emiliano Isaza y Silvestre Samper Uribe. *Centenario de la Independencia MDCCCX – MCMX*. Escuela Tipográfica Salesiana. Bogotá. 1911. pág 7. Zapata Villamil (2013) señala que de todos los miembros “los más activos en la comisión fueron Emiliano Isaza y Lorenzo Marroquín, lo que era de esperarse por su trabajo intelectual y por su pertenencia a la Academia Colombiana de Historia”. (pág. 150). Lo anterior se entiende teniendo en cuenta que mediante la Ley # 24 de 1909 se le había reconocido el carácter oficial a la Academia Nacional de Historia, siendo sus miembros muy destacados por su apoyo incondicional al gobierno, de ahí que las comisiones organizadas para los festejos del Centenario contaban con muchos personajes vinculados con la Academia”. *Ibid* pág 145.

cuando apenas faltaban 8 meses para el festejo, realizando sus reuniones tres días a la semana y teniendo como lugar de encuentro el Palacio de San Carlos (Ver Anexo O, pág. 166), edificio que hasta 1979 fue la residencia oficial del Presidente de Colombia y que en la actualidad es la sede del Ministerio de Relaciones Exteriores.

A la no continuidad de los miembros de la Junta, se sumó además la grave crisis económica por la que atravesaba el país en la época, consecuencia de la Guerra de los Mil Días (1899-1902), lo que claramente también afectó la conmemoración. Es así como ante los escasos fondos asignados para el evento¹¹⁵ y la premura del tiempo al acercarse la fecha de la celebración, se convocó a través de la prensa a las Instituciones oficiales y asociaciones privadas a participar de la causa con donativos o directamente con la organización de actividades, recibiendo así desde obsequios de bustos de próceres¹¹⁶, materiales de construcción y edificios, hasta la disposición de concursos, bazares e incluso la Iglesia se unió instando a sus fieles a asistir activamente a las diferentes actividades del programa de la celebración. Otro hecho resultado de estas duras circunstancias de austeridad y grandes limitaciones, es que no se hizo

¹¹⁵ Faltando dos meses para el día del Centenario de la Independencia, la Comisión nacional encargada de la celebración aún no había recibido completa la cantidad de dinero aprobada por el Congreso (\$100.000 pesos), la cual fue reducida a \$ 82.000 pesos en la liquidación del presupuesto. Como consta en el Decreto 425 del 9 de mayo de 1910. *Diario Oficial*. Bogotá. Año XXVI. N° 13994. mayo 18 de 1910. pág 449.

¹¹⁶ Ante la escasez de fondos del estado para la celebración del Centenario, la empresa privada contribuyó en gran medida con donaciones y obsequios, ejemplo de ello se puede leer en el acta de sesión del Concejo Municipal del día 15 de julio de 1910, en la que según oficio de la Sociedad Tipográfica, esta obsequia a la ciudad de Bogotá un busto del General Antonio Nariño para que sea colocado en el Palacio Municipal. *Registro Municipal*. Bogotá. (Segunda Época). octubre 27 de 1910. Año XXXII. N° 1019. Pág 370.

invitación especial a la celebración a ningún gobierno extranjero, ya que dominaba en el ambiente la desconfianza de los resultados que se pudieran obtener¹¹⁷.

El objetivo al que se apuntó con la celebración del Centenario fue el de instaurar la conciencia del significado de la Independencia para el pueblo colombiano y hacer un balance de los adelantos alcanzados en la primera centuria de vida independiente. Siguiendo la cita de Alexander Betancourt en el libro *Historia y Nación*, el gobierno central “buscaba no sólo hacer la narración de las innumerables batallas y las grandes hazañas de los héroes del pasado, sino también buscaban mostrar al mundo su inserción al concierto internacional y su capacidad de progreso, en especial resaltar los valores de la nación, que garantizaban ese alcance del progreso” (2007, págs. 45-46). Claro está que las difíciles y precarias condiciones socioeconómicas por las que atravesaba el país en la época, eran contradictorias y no correspondían con este ideal de unidad y progreso que se buscaba fundar en el pensamiento ciudadano.

Y es en medio de este panorama desalentador, que la Comisión nacional del Centenario adelantó la planeación y organización del programa para la celebración de los actos conmemorativos en la capital del país, y coordinó para que también se llevara a cabo el festejo en todo el país, instando a la conformación de Juntas departamentales y municipales que ejecutaran programas invocando al patriotismo nacional. Además, fue la instancia donde se tomaron las decisiones más importantes tanto a nivel local como nacional¹¹⁸; contando claro está con la

¹¹⁷ *Revista del Centenario. Órgano de la Comisión Nacional*. Bogotá, febrero 14 de 1910. Número 1. Sesión 25 de agosto de 1909. pág 2.

¹¹⁸ “En 1910, Bogotá era la capital y la ciudad más poblada del país “con 100.000 habitantes en 1905 y 121.257 en 1912, particularidades por las que fue el epicentro de los actos conmemorativos de los sucesos ocurridos el 20 de julio de 1810”. Florian Navas, Carmen A.(2011) *Colección: Urna Centenaria. La celebración de los cien*

previa aprobación del Concejo Municipal, el Ministerio del Tesoro y el Ministerio de Obras Públicas tanto en los aspectos relacionados con la consecución de presupuesto, la distribución y asignación de gastos, como también con cada iniciativa que de allí salía, tal es el caso de la idea de hacer la Urna Centenaria.

Concretamente en Bogotá siendo la capital del país, la Comisión Municipal organizó una variada y numerosa programación que fue llevada a cabo durante los 17 días que duró la celebración del Primer Centenario de la Independencia¹¹⁹. Tiempo en el que hubo un notable predominio de inauguraciones de monumentos en diferentes lugares de la ciudad, acompañadas por discursos que excitaban al reconocimiento y agradecimiento a los héroes de la Independencia, a la vez que promovían el patriotismo, la religiosidad, el servicio y la unidad del pueblo en torno a una nación que buscaba orientarse por el camino del progreso.

Partiendo de esto es que la búsqueda de fuentes se dirige la Biblioteca Luis Ángel Arango, ya que se tiene conocimiento que la Comisión nacional publicó semanalmente un boletín informativo llamado *Revista del Centenario*¹²⁰, en el cual daba cuenta a la opinión

años del “grito” de Independencia. Bogotá 1910. Documento sin publicar citado en *Colección Urna Centenaria*. (2014). Bogotá: Imprenta Distrital. p. 20.

¹¹⁹ A fin de dar cumplimiento al programa de los festejos del Centenario, se nombraron en Bogotá varias subcomisiones entre las que se encontraban La Junta organizadora de la Exposición Industrial y agrícola, la Junta de la Exposición histórica de documentos y objetos relacionados con la Independencia, La Junta de los festejos sociales y populares y la Junta de la sección artística.

¹²⁰ En la Biblioteca Nacional reposan algunos ejemplares de esta revista (los números 1-4,7-8,10-22,24 de feb a sep de 1910), sin embargo la consulta está restringida ya que se encuentran en proceso de mantenimiento y preservación.

pública de las actas, documentos, preparativos y decisiones que tomaba la Junta en torno a la Celebración que a nivel municipal y departamental debía llevarse a cabo para conmemorar en el país el programa del festejo del 20 de julio de 1910 (Figura 24).

Figura 24. Revista del Centenario. Números 1 al 26, feb-ene 1910-1911. Biblioteca Luís Ángel Arango

Revista del Centenario	
ORGANO DE LA COMISION NACIONAL	
Año de 1910	Bogotá, Marzo 11 de 1910
Número 6	
CONTENIDO	
Centenario de la Independencia—Actas de la Junta—Sesión del día 3 de Febrero de 1910.....	41
Sesión del día 8 de Febrero de 1910.....	42
Sesión del día 9 de Febrero de 1910.....	43
Sesión del día 12 de Febrero de 1910.....	44
Sesión del día 15 de Febrero de 1910.....	45
Sesión del día 16 de Febrero de 1910.....	46
Sesión del día 18 de Febrero de 1910.....	47
Sesión del día 22 de Febrero de 1910.....	48
Documento—Circular.....	49
Nota del señor Ministro de Obras Públicas, remitiendo de las comisiones Nacionales dirigidas por los señores Granas de The Colombian Northern Railway Co. Limited y The Colombian Southern Railway Limited.....	50
CENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA	
ACTAS DE LA JUNTA	
SESION DEL DIA 3 DE FEBRERO DE 1910	
1.° Solicitar del señor Ministro del Tesoro un cable en los términos siguientes:	
"Cónsul Colombia—Paris.	
"Pase ponga todo gasto al de las estatuas. Informe estado trabajo."	
2.° Solicitar del señor Ministro de Relaciones Exteriores el siguiente cable:	
"Cónsul Colombia—Paris.	
"Avisé cable si estatuas están terminadas. Avise costo duplicado estatua Nariño. ¿Cuándo saldrán?"	
3.° Citar a los miembros de la Comisión de la Exposición Industrial y Agrícola para la sesión del próximo sábado, a fin de ver con qué suma se pueden llevar a cabo los proyectos encomendados a esa Junta; y	
4.° Comisionar al señor Michelsen para que haga reproducir en Paris el Acta de la Independencia.	

Fuente: Fotografía propia.

Encontramos así que en la sesión de la Comisión nacional del día 25 de junio de 1910, el señor Emiliano Isaza propone a la junta solicitar al Concejo Municipal autorice incluir en el programa de la celebración del Centenario de la Independencia un número que diga lo siguiente:

Depósito en la Municipalidad de una urna de metal cerrada y sellada, con indicación de no abrirla sino el 20 de julio de 2010, la cual contendrá un plano de Bogotá, con expresión, entre otros datos estadísticos, del actual número de habitantes, de manzanas y de casas, un ejemplar de cada una de las publicaciones que se hagan con motivo del Centenario y de las medallas y diplomas conmemorativos, los retratos con firmas autógrafas del presidente de la República, del Gobernador de Cundinamarca, del Alcalde de Bogotá, de los miembros del Concejo, del Personero Municipal, de los miembros de la Comisión Nacional del Centenario y de don Tomás Samper, principal organizador de la Exposición, las fotografías de las más notables solemnidades del

centenario y una relación detallada de los festejos, escrita por el Personero Municipal.¹²¹

Teniendo en cuenta como ya se mencionó líneas atrás, que esta Comisión debía contar con la aprobación del Concejo, se consultan en el Archivo de Bogotá los libros del *Registro Municipal* -Órgano Oficial del Municipio de Bogotá-, en el que se publican desde el año 1874 entre otros documentos de carácter oficial, las actas de todas las asambleas¹²². Y es precisamente en la sesión del día 27 de junio de 1910 –dos días después de ser enviado el oficio por la Comisión nacional-, donde se hace por primera vez referencia a la *urna*. En esta junta presidida por el señor Concejero Mariano Tovar, se leyó el oficio 469 del 21 de junio¹²³, enviado por el Secretario de la Comisión nacional del Centenario donde solicita la aprobación de la urna como parte del programa oficial. Dicha propuesta es aceptada y aprobada por el Concejo, quien autoriza a su vez al Personero Municipal, el señor Francisco Giraldo, para que prepare los documentos necesarios y así cumplir con este proyecto el último día de la celebración del Centenario¹²⁴.

¹²¹ *Revista del Centenario. Órgano de la Comisión Nacional*. Bogotá, agosto 6 de 1910. Número 21. pág 163.

¹²² Con aprobación del ministerio de Gobierno, algunas actas y documentos importantes de la Comisión Nacional del Centenario también fueron publicados en el *Diario Oficial*, por solicitud de la misma Comisión. *Revista del Centenario. Órgano de la Comisión Nacional*. Bogotá, agosto 6 de 1910. Número 3. Sesión del 23 de diciembre de 1909. pág 17.

¹²³ *Registro Municipal*. Bogotá. (Segunda Época). octubre 4 de 1910. Año XXXII. N° 1016. pág 347. Encontramos aquí que no coinciden las fechas en el acta de sesión del Concejo, ya que la propuesta sobre incluir la urna en el programa de la celebración del centenario según el acta sólo fue hecha en la sesión de la Comisión nacional el día 25 de junio, no como se menciona en el oficio que refiere al día 21 del mismo.

¹²⁴ *Registro Municipal*. Bogotá. (Segunda Época). octubre 4 de 1910. Año XXXII. N° 1016. Pág 347. El contrato de las copias fotográficas que se guardaron en la *Urna Centenaria* fue celebrado entre la Comisión

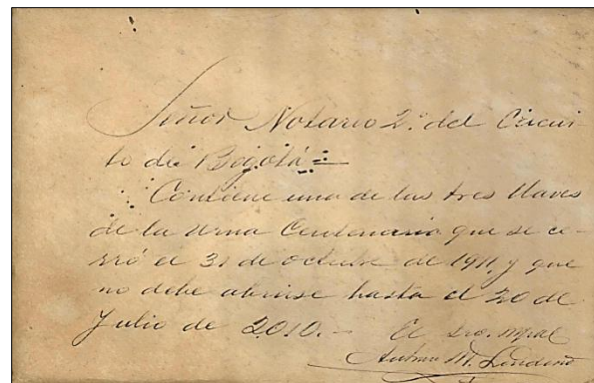
Buena acogida debió tener esta propuesta ya que antes del mes siguiente, el Concejo autorizó a la Comisión Municipal del Centenario para que “contrate los trabajos que hayan de prepararse para cumplir con lo que le corresponde al Concejo con lo relacionado con los documentos que deben guardarse en la urna metálica á que se refiere el programa¹²⁵”. Las instrucciones específicas para la apertura de la urna fueron dejadas al Señor Notario Segundo del Circuito de Bogotá, el Doctor Julio Pinzón Escobar, en una pequeña caja de madera que contenía además un sobre con la llave principal, y fueron escritas por el puño y letra del Señor Antonio María Londoño, quien para 1910 era el Secretario Municipal de la ciudad de Bogotá¹²⁶ (Figura 25).

Nacional y el Sr. Clímaco Nieto como quedó constancia en el Acta de sesión del Concejo Municipal del día 19 de septiembre de 1910. *Registro Municipal*. Bogotá (Segunda Época). Diciembre 10 de 1910. Año XXXII. N° 1024. pág 410.

¹²⁵ Es importante en este punto aclarar que en ningún momento se hace referencia específica de nombres o características de los documentos que van a ser guardados en la urna. *Registro Municipal*. Bogotá. (Segunda Época). octubre 27 de 1910. Año XXXII. N° 1019. pág 371.

¹²⁶ En 1911, la firma Fichet encargada de la construcción de la urna había entregado al Concejo Municipal tres copias de la llave y según se lee en el Acta de cierre de la Urna Centenaria, una de ellas fue entregada al presidente de la República quien para la época era el conservador Carlos Eugenio Restrepo, la segunda llave fue entregada al Arzobispo de Bogotá Bernardo Herrera y la última llave quedó en manos del Notario Segundo del Circuito de Bogotá Dr. Julio Pinzón Escobar. Sin embargo, con el paso de los años se perdió el rastro de las mismas, desconociendo totalmente su ubicación y sólo a siete días de la fecha de apertura se halló la tercera llave, la cual “fue guardada durante más de 50 años por la familia de Adolfo Urdaneta Laverde, quien fuera, en los años 60, notario segundo de Bogotá”. Disponible en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7803221>. Recuperado el 30 de julio de 2016.

Figura 25. Sobre con las Instrucciones para la apertura de la Urna Centenaria.1910. Colección Urna Centenaria



Fuente: El Espectador.com/ David Campuzano (Anverso)- Archivo de Bogotá (reverso).

En el Acta de cierre de la Urna -que se encuentra en el Archivo de Bogotá- (ver Anexo P, pág. 167), quedó establecido que sólo podía ser abierta en el día indicado:

(...)en sesión plena del Cabildo ó de la Entidad que lo represente legalmente, y con asistencia de la Dignidad Eclesiástica Superior en Bogotá en aquella fecha, del primer Magistrado de la nación y del Notario Público respectivo á quien esté encomendado el protocolo que contenga la presente Acta...

Es así como el 20 de julio de 2010, más allá de ser un día en el que en la mayor parte del territorio colombiano se realizaban diversas actividades artísticas y culturales con motivo de la

celebración del Bicentenario de la Independencia de nuestro país, contó con una particularidad muy especial. Este día se cumplió la fecha para abrir la *Urna Centenaria* y conocer por fin su valioso y misterioso contenido (Ver Anexo Q, pág. 168), se hace una relación completa de los documentos).

De ahí que en la mañana de un día martes, en medio de un gran cubrimiento de los medios masivos de comunicación, se dio cita la comisión encargada de abrir la *Urna Centenaria* en cabeza del presidente de la República Álvaro Uribe Vélez, el alcalde de Bogotá Samuel Moreno, el presidente del Concejo de Bogotá Celio Nieves y un delegado de la Arquidiócesis de Bogotá. En su interior se encontraron 105 documentos distribuidos así: 32 documentos textuales impresos, 2 documentos textuales manuscritos, 65 fotografías, 1 afiche, 1 caja de madera con un manuscrito, 1 carpeta con documentos manuscritos con destino a la urna centenaria y 1 carpeta con documentos integrados a la urna después de su cierre oficial¹²⁷.

Lejos de desconocer la invaluable importancia que tienen estos documentos que preservan la historia y constituyen un patrimonio cultural para nuestro país; entre todos ellos, el que centra nuestra atención como se menciona líneas atrás, ya que alimenta nuestro caso de estudio, es en particular la publicación que fue mandada a hacer en Leipzig-Alemania por la Junta Nacional con ocasión de la celebración del Primer Centenario de la Independencia.

Esta edición de mediano formato lleva el título *Album de Costumbres Colombianas* y contiene 60 láminas en blanco y negro, basadas en los dibujos y acuarelas de tipos y costumbres del pueblo de la Nueva Granada de mediados del siglo XIX, realizados por el artista bogotano

¹²⁷ Tomado de Archivo de Bogotá. (2014). *Colección Urna Centenaria*. Bogotá: Imprenta Distrital. p. 20.

Ramón Torres Méndez (Figura 26 y Figura 27), el índice completo de las láminas incluidas en el álbum se puede ver en el Anexo R (pág. 171).

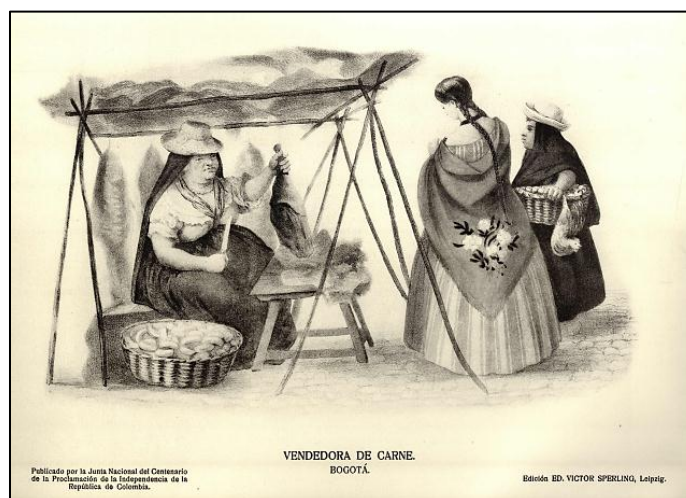
La connotación que conlleva la edición y elección de este álbum junto con los demás documentos para ser preservados dentro de la *Urna Centenaria* como un legado para la posteridad, es muy significativa; es por ello que en este punto se hace necesario conocer en la medida de lo posible más sobre el contexto en el que se dio la planeación, ejecución y selección del mismo. Más allá de un álbum, se legó para las nuevas generaciones una herencia que subsiste y pervive en el tiempo a través de las imágenes de un artista que fue cercano al pueblo que representó.

Figura 26. Portada Álbum Costumbres Colombianas. 23 x 30 cms



Fuente: Archivo Histórico Universidad del Rosario.

Figura 27. *Vendedora de carne .Bogotá. Álbum de Costumbres Colombianas. 25,5 x 30 cm. 1910*



Fuente: Archivo de Bogotá.

Buscando las pistas que nos llevarán a conocer el origen del *Álbum de Costumbres Colombianas*, en minuciosa consulta de las actas de las sesiones de la Comisión nacional que se publicaron en la *Revista del Centenario* y van desde febrero 14 de 1910 hasta enero 20 de 1911, encontramos que en la junta del día 15 de noviembre de 1909¹²⁸, en la lectura de la correspondencia, se hace referencia a una esquila enviada por el Director de la Litografía Nacional donde “consulta algunos detalles sobre la edición que debe hacerse de los cuadros de costumbres de don Ramón Torres¹²⁹”. Este oficio no fue tratado en la reunión y se postergó para la siguiente.

¹²⁸ En el mes de febrero de 1910, aparece la primera edición de la *Revista del Centenario*, donde se publican las actas, documentos e informes de las sesiones realizadas por los miembros de la Comisión nacional desde el 25 de agosto hasta el 15 de noviembre del año inmediatamente anterior.

¹²⁹ *Revista del Centenario. Órgano de la Comisión Nacional*. Bogotá, febrero 14 de 1910. Número 1. pág 8.

Lo anterior nos da una clara referencia para establecer que con suficiente antelación, ya se habían pensado y seleccionado las obras del artista bogotano para ser reproducidas y distribuidas con ocasión del Centenario, eso sí, empleando los recursos locales de impresión.

Siendo así, puede decirse que la idea de mandar a hacer el libro en Leipzig Alemania es posterior, ya que la propuesta de la Urna como ya se señaló fue realizada hasta el mes de junio del año 1910. Finalmente la misiva arriba citada no tuvo una respuesta definitiva, ya que sólo hasta el mes siguiente en la sesión del 10 de diciembre, el Señor Gustavo Michelsen comunica a la Comisión que el acuerdo con el Director de la Litografía Nacional sobre el grabado de los cuadros está pendiente, por tanto en una próxima reunión daría un informe de lo que fuese acordado¹³⁰.

Teniendo en cuenta estas eventualidades, surgen aquí varias inquietudes al respecto, como por ejemplo establecer si la edición iba a estar compuesta por láminas separadas o constituía un libro oficial, conocer además la cantidad de ejemplares impresos y especificar el objetivo de este proyecto. Sobre este último aspecto finalmente no se encuentra ninguna referencia concreta, no obstante del conocimiento que se tiene de las implicaciones socio-históricas de la obra de Torres Méndez, se puede entender que hayan sido elegidas para este acontecimiento nacional, ya que constituye en sí misma el testimonio de un pasado, patrimonio del presente y un legado para el futuro.

¹³⁰ El señor Michelsen siendo el Subsecretario del Ministerio de Relaciones Exteriores, asumía el encargo de representar al Ministro quien presidía la Comisión nacional del Centenario de la Independencia. *Revista del Centenario. Órgano de la Comisión Nacional*. Bogotá, febrero 23 de 1910. Número 3. pág 18.

Sin embargo, aparece nuevamente otro elemento que nos da luces en este ejercicio investigativo que busca rastrear el origen del *Álbum de Costumbres Colombianas* y es que en las dos semanas siguientes la Comisión nacional establece de común acuerdo enviar oficio al Ministro del Tesoro solicitando que según lo convenido mutuamente este Ministerio:

Se sirviera dar orden á la Litografía Nacional para que se litografién en negro, como la lámina *Reyerta Popular*, trescientos ejemplares de cada una de las cuarenta láminas que se mandan directamente á aquel establecimiento, y pasar oficio a la Litografía Nacional, remisorio de las láminas en cuestión¹³¹.

Se entiende entonces que originalmente no se proyectaba la publicación de un libro como tal, sino de la edición de láminas sueltas, posiblemente para distribuir entre algunos de los asistentes a las diferentes actividades conmemorativas. Vale la pena aquí aclarar que a la fecha no se tiene conocimiento de que las láminas hayan cumplido el proceso de impresión y distribución, ni sobre la ubicación de alguna de ellas.

No deja de causarnos extrañeza que en lo que sigue de las sesiones de la Comisión nacional del Centenario y del Concejo Municipal, no se halle alguna referencia explícita a los pormenores sobre la publicación del *Álbum de Costumbres Colombianas* editado en Leipzig. Solo es hasta la última sesión de la Comisión nacional que se publica en la *Revista del Centenario*, con fecha del 7 de enero de 1911 cuando se cita en el Acta respectiva la llegada por el Bajo Magdalena de cinco cajas que contienen “los cuadros de don Ramón Torres, de

¹³¹ *Revista del Centenario. Órgano de la Comisión Nacional*. Bogotá, febrero 23 de 1910. Número 3. Sesión del 22 de diciembre de 1909. pág 22.

costumbres colombianas, despachada por el señor Gustavo Michelsen¹³², y se ordena pagar el giro por el valor del flete y gastos. Consideramos que este tema se puede ampliar, por tanto queda abierto aquí un nuevo camino de investigación que permita ahondar en el conocimiento de estos aspectos específicos¹³³.

Más allá de todo esto, hay un hecho particular que no deja de llamar nuestra atención y es que dadas las circunstancias de limitaciones muy evidentes en el presupuesto, se haya mandado a hacer en Alemania la edición del “*Álbum de Costumbres Colombianas*”, siendo que para la época ya esta editorial tenía casas subsidiarias en Cartagena, Bogotá y Medellín, donde resultaría más económico y rápido hacer dicho trabajo¹³⁴.

¹³² El valor establece en “la suma de \$ 7-89 oro inglés, que representa el valor del giro: \$7-66 oro americano y \$0-23 por diferencia de cambio”. *Revista del Centenario. Órgano de la Comisión Nacional*. Bogotá, enero 20 de 1911. Números 25 y 26. pág 198.

¹³³ Encontramos aquí una inconsistencia entre lo que señala la Historiadora Pilar Moreno de Ángel, en las hojas preliminares de la 2ª edición que hace la Sociedad de Valores Duff and Phelps de Colombia S.A. sobre el *Álbum de Costumbres Colombianas*, donde refiere que el 8 de enero de 1910 la Comisión nacional acuerda con el Ministerio del Tesoro mandar hacer la impresión del álbum en Europa. Dado que el contenido del acta de esta fecha remite es a la insistencia de la comisión al manifestar al ministerio la urgencia de poder disponer de los fondos aprobados a riesgo de que fracasen los proyectos para la celebración del Centenario. De esto podemos deducir que definitivamente en el momento no se contaban con los medios para mandar hacer una publicación en el extranjero, más aún cuando en la siguiente sesión Emiliano Isaza manifiesta su decisión de renunciar a la Comisión Nacional “en vista de la absoluta penuria del tesoro, la pobreza general, de la alarmante falta de espíritu público y de lo angustioso del tiempo de que se dispone (...)” *Revista del Centenario. Órgano de la Comisión Nacional*. Bogotá, febrero 28 de 1910. Número 4. Sesión del 8 de enero de 1910. págs 26-33.

¹³⁴ “Aunque el 26 de septiembre de 1923 es la fecha en la que se conformó Sperling en Colombia como empresa.

proveedora de la industria gráfica, este apellido alemán hace parte de una tradición industrial y comercial que se remonta a 1880, cuando la casa matriz de la firma Ed. Víctor Sperling -con sede en la ciudad alemana de

No obstante otra propuesta que salió de la Comisión Nacional y fue aprobada y ejecutada cabalmente dentro del país, fue la de publicar un libro conmemorativo oficial que recogiera los informes sobre el desarrollo de los festejos en las principales ciudades del país; aunque finalmente el libro que se publicó bajo el título *Centenario de la Independencia MDCCCX – MCMX*, siendo un documento muy extenso, se limita a presentar ante el Congreso un amplio y pormenorizado informe de los eventos realizados en Bogotá durante los diecisiete días que duró la celebración, excluyendo lo realizado en los demás territorios del país, al parecer porque no llegaron a tiempo los respectivos informes.

Los encargados de la edición de esta obra fueron precisamente Emiliano Isaza y Lorenzo Marroquín, quienes como se mencionó atrás lideraron y asumieron con gran compromiso y dedicación todo lo relacionado a su función como miembros de la Comisión Nacional del Centenario. El libro *Centenario de la Independencia* que fue publicado en el año de 1911, consta de 475 páginas, su impresión se llevó a cabo en los talleres de la Escuela Tipográfica Salesiana en Bogotá y en su momento obtuvo merecidos elogios no sólo por su contenido escrito sino además por la calidad del papel, los grabados, las fotografías y la tipografía empleada en su diseño.

En Acta de sesión del Concejo Municipal del 7 de agosto de 1911, se hace referencia a la edición de libro y paradójicamente se manifiesta una queja, ya que en la distribución del mismo como obsequio y recordatorio de la celebración, es precisamente el Concejo la entidad donde no

se había dejado ninguna copia. Haciendo referencia a los ejemplares de esta edición, el Concejero Gabriel Rosas manifiesta que “(...) se ha enviado copia al Congreso y á varias otras entidades y ha quedado olvidado el Concejo, á pesar de contener esa obra gran material tomado de documentos y hechos emanados de este Municipio.¹³⁵”

Sobre los ejemplares que se conservan de este material vale la pena decir que son muy pocos y su acceso es limitado, dada la relevancia e importancia histórica de su contenido, constituyéndose en patrimonio documental antiguo. En la Biblioteca del Museo Nacional se encuentra una copia y en la Biblioteca Luis Ángel Arango un segundo ejemplar en la Sala de Libros Raros y Manuscritos; por ello, es gracias a la gestión del Archivo de Bogotá que se realizó un excelente trabajo de digitalización del material contenido dentro de la *Urna Centenaria*, haciendo en la actualidad público y de fácil acceso toda esta documentación e información. Lo que permite que en cierta medida perviva en el tiempo la intención de quienes guardaron allí una historia contada en los relatos y las imágenes que constituyen un invaluable legado, nuestro legado como pueblo, como nación.

Sobre la apertura y recepción que tuvo el material contenido en la urna, no dejó de sorprender el excelente estado en el que se encontraron los documentos impresos y las fotografías, teniendo en cuenta el tiempo de almacenamiento. Los diferentes medios de comunicación centraron su mirada en este hecho y reiteradamente difundieron informes impresos y por televisión, relacionando el contenido de la misma, así como las historias personales y curiosas que también rodeaban este acontecimiento.

¹³⁵ Registro Municipal. Bogotá. (Segunda Época, septiembre 5 de 1911. Año XXXIII. N° 1062. pág 715.

Los documentos fueron inmediatamente sometidos a un minucioso trabajo de análisis y tratamientos de preservación por parte de los especialistas del archivo de Bogotá, luego de este indispensable proceso, la administración distrital y el Archivo de Bogotá, coordinaron la realización de una exposición que permitiera al público en general el conocimiento cercano de los documentos contenidos en la urna. Es así como durante los meses de septiembre a diciembre de 2010, en el edificio del Archivo de Bogotá en la sala del Bicentenario se adecuó el montaje de esta muestra donde los visitantes también pudieron apreciar la *Urna Centenaria* y manipular los documentos impresos ya que estos fueron cuidadosamente copiados con este fin (Figura 28).

Figura 28. Exhibición Urna Centenaria en el Archivo de Bogotá



Fuente: Archivo de Bogotá.

Lo que más atrajo a los visitantes de la exposición, fueron las muestras fotográficas de la época, en las cuales se destacan la panorámica de Bogotá tomada desde el barrio Egipto y las láminas de los habitantes en las diferentes celebraciones conmemorativas. De igual forma el Acta de Independencia Nacional, la cual fue copiada en cuadro en Leipzig Alemania al igual que el

Álbum de Costumbres Colombianas del pintor Bogotano Torres Méndez atrajo la atención de todos los públicos.

Los medios impresos consultados dan cuenta de las impresiones generales de la exhibición, más no refieren a piezas específicas, es por ello que puede decirse que todo su contenido tuvo una gran acogida por parte de los espectadores quienes desbordaron en curiosidad ante los detalles de las impresiones, imágenes, laminas y escenas capturadas en cada uno de los documentos. El libro *Centenario de la Independencia* ofreció un valioso documento de consulta para quienes por su carácter de historiadores e investigadores estaban ávidos de fuentes primarias para reconocer, comprender y recorrer las especificidades del país a comienzos del siglo XX.

Específicamente sobre el álbum de Torres Méndez, este sigue ofreciendo aún en la actualidad esa ventana al pasado, el retorno a las raíces y la pervivencia de la identidad del pueblo que construyó nuestra nación. No obstante la memoria que existe sobre el artista no le rinde el tributo merecido por su trabajo artístico, sólo puede mencionarse el caso particular del busto que erigido en su honor en la ciudad de Bogotá y estuvo ubicado el atrio de la Iglesia de San Agustín (Esquina de la carrera. 7 con calle 7)¹³⁶, el cual fue destruido por sucesivos actos vandálicos borrando para los habitantes de la ciudad y la nación un elemento tangible que agradece y enaltece su vida y obra como aporte decisivo en la plástica colombiana. En el actual momento histórico valdría la pena gestionar y reivindicar la memoria de Torres Méndez

¹³⁶ “En el año de 1937, atendiendo sugerencias de don MARCO FIDEL SUAREZ en uno de sus hermosos “Sueños” escrito en 1921, se erigió un busto del célebre pintor santafereño, insuperable costumbrista en el atrio de la Iglesia de San Agustín”. La referencia a este hecho se encuentra el libro *Raíces Boyacenses* publicado por Fernando Gómez Rivas (2003, pp. 703-704)

restituyendo su busto y recuperando el espacio que inicialmente le fue asignado, aquí nos queda una tarea pendiente.

4 Conclusiones

Quien quiera abordar el estudio sobre la vida y obra del artista neogranadino Ramón Torres Méndez, va a encontrar en este ejercicio multiplicidad de apreciaciones y posiciones definidas complementarias y otras totalmente opuestas de investigadores, historiadores y críticos de arte acerca de la importancia y papel que tiene su obra dentro de la plástica colombiana. Lo que es neutral es el reconocimiento a la calidad y técnica de su trabajo, a la consagración completa que tuvo al arte, desde su práctica, enseñanza y conservación; así como el valioso aporte a la historia de nuestro pasado a través del registro de las costumbres del pueblo común, el de la calle, el de la hacienda y el que no es considerado parte del pueblo.

Se puede decir que en las imágenes que realiza Torres Méndez se evidencia su espíritu conciliador y tradicional, en ellas no da cuenta del progreso, la agitada situación política del país o la crisis que dejaban las constantes guerras civiles de mediados del siglo XIX. Lo que sí hacen es la visibilización de otros tipos que en la colonia no se veían en las representaciones artísticas, el pueblo del común, las clases bajas. Y esta presencia del *pueblo bajo*, como era denominado, no debió pasar desapercibida para la sociedad neogranadina, ya que a través de la reproducción de las láminas litográficas que tenían venta libre, la imagen también entró a sus espacios privados donde la persona representada nunca tuvo acceso, y es que en mayor medida el uso dado a estas láminas de tipos y costumbres, fue decorativo en las salas de las casonas y en las paredes de las grandes haciendas de la sabana.

La imagen que construye Torres Méndez del pueblo neogranadino es de un pueblo visto a través del viaje, del movimiento y la interacción, de ahí que las relaciones sociales sean otro motivo recurrente en las imágenes y sumado a esto también las relaciones comerciales. Podemos

decir que el artista no rompió los esquemas del arte de mediados de siglo XIX, pero sí ofreció para la historia una posibilidad de auto reconocimiento y aunque en varias ocasiones con su trazo capturó momentos y situaciones complejas como las reyertas populares, no había allí exageraciones que mostrar, sino más bien prácticas que por las mismas condiciones de desigualdad resultaban ser casi un hecho cotidiano en la ciudad capitalina.

Para mediados del siglo XIX, en La Nueva Granada se daban unas condiciones de conflicto a nivel político que inevitablemente se reflejaban también en social. Los pequeños grupos burgueses con el poder controlado buscaban una igualdad que nunca llegó, los ideales de libertad y soberanía del pueblo que se habían defendido desde la Independencia, estaban lejos de ser realizados. Caso concreto con el tema de la libertad de esclavos que sólo fue establecida hasta 1852, por la fuerte resistencia de los grandes hacendados que desconocieron las leyes que venían desde el gobierno central desde mucho tiempo atrás.

No se puede desconocer la estrecha relación dada entre la literatura y la pintura costumbrista del siglo XIX eso sí, señalando que tal vez es en la literatura donde se evidencia una mayor dedicación y producción siendo el género adoptado por varios escritores neogranadinos como José Manuel Groot, José María Vergara y Vergara, José Eugenio Díaz Castro y José Caicedo Rojas, entre otros. Esto contribuyó a la mayor difusión de la obra de tipos y costumbres de Torres Méndez ya que se incluyeron en las publicaciones reseñas de las láminas de la colección de 1851-1852 que le dieron mayor impulso a la fama del artista bogotano.

Es la edición realizada entre 1851 y 1852 por Martínez Y Hermano, la que le da un impulso definitivo a la obra y al reconocimiento que ganó para la época el artista Torres Méndez. *Costumbres Neogranadinas* constituye un referente importante en la historia de la imagen

impresa en el país, la reproductibilidad permite el acceso a un mayor número de público e incluso a la difusión de estas láminas en Europa como documento que registró la vida cotidiana del pueblo neogranadino.

Y es que como se ha visto a lo largo de este texto las representaciones del pueblo que hizo a mediados de siglo el pintor bogotano, no se quedaron en el taller del artesano sino a través de diversas circunstancias, modos y medios se dieron a conocer incluso fuera del país, donde a los extranjeros siguiendo a Beatriz González, debieron parecerle “cosa curiosa, extraña y exótica” e incluso por qué no, llegar a despertar en ellos una “curiosidad científica y social” (1985, pág. 13), esto también explica la significativa visita de viajeros a la Nueva Granada.

La reproducción y difusión que se le ha dado a la obra de Torres Méndez, ha sido en mayor medida gracias al apoyo de la empresa privada, aunque esta se ha dado como estrategia de marketing y publicidad a través de obsequios, cromos coleccionables o almanaques, el resultado es que aún perviven hasta nuestros días las imágenes costumbristas del artista neogranadino.

A excepción del busto realizado al artista y colocado frente en el atrio de la Iglesia de San Francisco, el cual fue destruido en los hechos del bogotazo, no se ha hecho reconocimiento alguno al artista decimonónico y su aporte a la historia del arte colombiano. Aunque el Museo Nacional de Colombia y la Biblioteca Luís Ángel Arango preservan una buena parte de su obra y han realizado ocasionalmente algunas exposiciones donde incluyen sus dibujos y acuarelas costumbristas, al autor en sí mismo se le ha olvidado.

Referencias

- Biblioteca Virtual. Biblioteca Luís Ángel Arango.* (1849). Recuperado el 13 de junio de 2016, de El Museo. Tomo I. Bogotá, 1º de abril de 1849. Num 1: <http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/brblaa322632.pdf>
- Biblioteca Virtual. Banco de la República.* (2016). Recuperado el 19 de mayo de 2016, de Álbum - Impresiones de un viaje a América 1870-1884: <http://goo.gl/XWp33j>
- Agudelo Ochoa, A. M. (2012). *Avatares de la narrativa breve en la prensa decimonónica colombiana*. Recuperado el 27 de agosto de 2016, de Anagramas-rumbos y sentidos de la comunicación. vol.11 no.21. julio-diciembre: <http://goo.gl/I9dHC5>
- Alvear Sanín, J. (2005). *Manual del Río Magdalena*. CORMAGDALENA.
- Anderson, B. (2011(1983)). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Archivo de Bogotá. (2014). *Colección Urna Centenaria*. Recuperado el 20 de junio de 2016, de https://issuu.com/archivodebogota/docs/libro_urna_centenaria/0
- Banco de América latina. (1973). *Costumbres Neogranadinas*. Bogotá: Ediciones Sol y Luna.
- Barney Cabrera, E. (1983). Costumbrismo y arte documental. En *Historia del arte colombiano* (Vol. IX, págs. 1239-1320). Barcelona, España: Salvat S.A.
- Barney-Cabrera, E. (1980). *El Arte en Colombia. Temas de ayer y hoy*. Bogotá: Ediciones Fondo Cultural Cafetero.

Barney-Cabrera, E. (1983). Costumbrismo y Arte Documental. En M. e. Salvat, *Historia del Arte Colombiano* (págs. 1239-1260). Barcelona, España: Salvat. S.A.

Belver, J. (15 de marzo de 1887). Ramón Torres. *Papel Periódico Ilustrado*.

Betancourt, A. (2007). *Historia y nación*. Medellín: Carreta.

Biblioteca Nacional de Colombia. (1935). *Catálogo del Fondo Anselmo Pineda* (Vol. II). Bogotá: El Gráfico.

Biblioteca Virtual Biblioteca Luis Ángel Arango. (s.f.). Recuperado el 7 de marzo de 2016, de
Del Castillo, José santiago:
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/castillojose.htm>

Cardona Zuluaga, A. P. (enero-junio de 2013). La Colección Pineda: acopiar gacetas, conservar el pasado y divulgar sus glorias. (U. E.-U. Andes, Ed.) *Historia Caribe - Volumen VIII N° 22, VIII(22)*, pp 105-132.

Clark, T. J. (1981). *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la revolución de 1848*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.

Corporación La Candelaria. (2006). *Atlas histórico de Bogotá 1911 - 1948*. Bogotá: Planeta.

Duff and Phelps de Colombia S.A. (2002). *Álbum de costumbres colombianas. 2º Edición*. Bogotá.

Giraldo Jaramillo, G. (1956). *Pinacotecas bogotanas*. Bogotá: Santafé.

Giraldo Jaramillo, G. (1980). *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá: Instituto colombiano de cultura.

Gómez R, F. (2003). *Raíces boyacenses : troncos y ramas de las familias del oriente de Boyacá* . Bogotá: Ediciones Antropos.

González Aranda, B. (2013). *Manual de arte del siglo XIX en Colombia: aportes paralelos sobre arte europeo de Verónica Uribe Hanabergh*. Bogotá: Uniandes.

González de Cala, M. (marzo de 1997). Oficios y artesanos en la Colonia y la República. *Credencial Historia*, 8.

González, B. (1985). *Ramón Torres Méndez. Entre lo pintoresco y la picaresca*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

Groot, J. M. (1936). *Cuadros de costumbres*. Bogotá: Minerva S.A.

Guerra, F.-X. (2000). *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. (Tercera ed.). México, D.F.: Editorial Mapfre - Fondo de Cultura Económica.

Gutiérrez de Alba, J. M. (1870-1884). *Impresiones de un viaje a América*. Colombia.

Gutiérrez Viñuales, R. (2003). *El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica* (Vol. LIII Número 2). México, D.F.: El Colegio de México.

Holton, I. F. (1857). *New Granada: Twenty months in the Andes*. Recuperado el 18 de junio de 2016, de Archivo Digital Andes. Repositorio Digital de Fuentes Primarias. Uniandes: https://ada.uniandes.edu.co/site/detalle_libro.php?id=1754

Isaza y Marroquín, E. y. (1911). *Centenario de la Independencia MDCCCX - MCMX*. Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana.

Jaramillo Uribe, J. (1996). *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. Bogotá: Planeta.

Londoño Vega, P. (2004). El arte documental en la era del viajero de la imagen impresa. En B. L. Arango, *América exótica: Panorámica, tipos y costumbres del siglo XIX* (págs. 15-28). Bogotá: Banco de la República de Colombia.

Mejía Pavony, G. (2002. 2º Edición). *Los años del cambio: historia urbana de Bogotá 1820-1910*. (CEJA, Ed.) Recuperado el 10 de Junio de 2016, de <https://goo.gl/zzoPU8>

Mesa, D. (1984). Reyes y los comienzos del Estado moderno. En :*Manual de historia de Colombia. Tomo III*. (págs. 96-109). Colombia: Procultura S.A.

Ministerio de Educación Nacional. (1945). *Apuntes de ranchería y otros escritos escogidos de José Caicedo Rojas*. (I. Nacional, Ed.) Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana.

Museo de América. (16 de marzo - 15 de abril de 1999). *Caricatura y costumbrismo. José María Espinosa y Ramón Torres Méndez, dos colombianos del siglo XIX*. Madrid: Museo de América.

Museo Nacional de Colombia. (s.f.). *Colecciones Colombianas. Catálogo de la Colección del Museo Nacional*. Bogotá.

Palacios, M. &. (2002). *Colombia. País fragmentado, sociedad dividida, su historia*. Bogotá: Norma.

Quijano, A. (2003). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. L. (Compilador), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso.

Rep, B. v. (s.f.). Recuperado el 7 de marzo de 2016, de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/castillojose.htm>

Rodríguez Jiménez, P. (1995). *Biblioteca Virtual. Biblioteca Luis Ángel Arango*. Recuperado el 28 de mayo de 2016, de Los toros en la Colonia: fiesta de integración de todas las clases neogranadinas. Credencial Historia N° 62: <http://www.banrepcultural.org/node/32536>

Romero leal, Z. (junio-diciembre de 2010). *Construyendo el sujeto político: el pueblo como legitimador del orden político en la crisis monárquica. Nueva Granada 1808-1810*. Recuperado el 11 de Junio de 2016, de Museo Nacional de Colombia. Cuadernos de curaduría. N° 11: http://www.museonacional.gov.co/inbox/files//docs/Construyendo_el_sujeto_politico.pdf

Rubiano Caballero, G. (1997). *El dibujo en Colombia. De Vásquez de Arce y Ceballos a los artistas de hoy*. Bogotá: Planeta S.A.

Sánchez Cabra, E. (1987). *Ramón Torres Méndez. Pintor de la Nuevagrana (1809-1885)*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.

Sánchez C, E. (enero de 2016). *La imagen de la nación en el siglo XIX. Pintores de lo cotidiano y lo extraordinario*. Recuperado el 27 de agosto de 2016, de Credencial Historia N° 312: <http://goo.gl/HfII5B>

Tavera Aya, F. (1995). *Biblioteca Virtual. Biblioteca Luís Ángel Arango*. Recuperado el 11 de junio de 2016, de Los toros en Bogotá y Cartagena: dos siglos de tradición republicana.

Credencial

Historia

Nº

62:

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/febrero1995/febrero2.htm>

Tirado Mejía, Á. (1981). *El estado y la política en el siglo XIX*. Bogotá: El Ancora Editores.

Vélez, V. (2012). *Imágenes de nación. Nueva Granada a través de la obra pictórica de José Manuel Groot, Ramón Torres Méndez y Manuel María Paz*. Bogotá: ICANH. Área de Historia Colonial.

Williams, R. L. (1989). *Centro Virtual Cervantes. Thesaurus. Tomo XLIV. Num 3*. Recuperado el 10 de junio de 2016, de Los orígenes de la novela colombiana: http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/44/TH_44_003_068_0.pdf

Zapata Villamil, M. I. (2013). *La opinión pública en el centenario de la independencia. Los casos de Colombia y México. (Tesis inédita de Doctorado)*. Recuperado el 19 de junio de 2016, de Biblioteca Digital de la Universidad Nacional: <http://www.bdigital.unal.edu.co/10782/1/469058.%202013.pdf>

Anexos

Anexo A. Biografía de Ramón Torres Méndez

246

15 DE MARZO DE 1887.

RAMÓN TORRES MÉNDEZ.



RAMÓN TORRES MÉNDEZ nació en Bogotá el 29 de Agosto de 1809. Fueron sus padres José Eugenio Torres y Antonia Méndez. Desde los primeros años de su infancia empezó a mostrar grande inclinación por la pintura, lo cual conocieron sus padres, por la atención con que miraba las estampas y pinturas

de las iglesias, y por las líneas y trazos con que constantemente ensuciaba las paredes y pisos de la casa.

A la edad de nueve ó diez años fué puesto en una escuela de primeras letras, y al cabo de algún tiempo se manifestaron sus disposiciones para el dibujo con un incidente que tuvo lugar en aquellos días: habiendo mostrado á sus condiscípulos los trazos que había hecho con carbón sobre la piedra de un enlosado, reconocieron inmediatamente al maestro, el cual, con un gran gorro, anteojos y capote, presentaba una figura tan grotesca, que produjo hilaridad y risotadas en los muchachos, quienes hicieron saber al maestro de la travesura de TORRES y de la risa que causaba á los transeúntes el consabido retrato. Impuesto el maestro de lo que sucedía, y convencido por sus propios ojos de la semejanza de la caricatura, se encolerizó con el niño y quiso castigar cruelmente su atrevimiento, machacándole con una piedra los dedos de las manos; pero TORRES, al oír tales amenazas, que irían seguidas de la práctica, se fugó de la escuela y fué á dar cuenta á su padre de lo sucedido, el cual tuvo por conveniente retirarlo de allí.

Algún tiempo después, un clérigo, amigo de la familia, á quien llamaba la atención la disposición que el niño tenía para el dibujo, quiso estimularlo y le propuso que le hiciera su retrato, el cual ejecutó en papel y al lápiz, con tanta satisfacción del clérigo, que éste sacó del bolsillo dos pesos y se los puso en la mano, acompañando su acción con caricias y parabienes, é instando al padre á que le buscara al niño un maestro que cultivara aquellas disposiciones. En efecto, fué llevado á la única persona que por aquellos tiempos profesaba y entendía el arte. Sucedió que la primera lección que recibió fué un ojo, que ejecutado con extraordinaria exactitud, sorprendió al maestro, y quizá temiendo en él un rival más tarde, despidió al discípulo, diciendo que no tenía tiempo para continuar dándole lecciones. Esta contrariedad afligió al principiante, pero el padre lo consoló diciéndole:—*No importa, no hay mejor maestro que la naturaleza*; y desde aquel día lo puso á copiar del natural piedras, árboles, flores, figuras humanas etc.

Por aquellos días se cumplían acontecimientos políticos de la mayor trascendencia para el país; Bolívar, victorioso en Boyacá, se preparaba á hacer su entrada triunfal en la capital. TORRES, ya por curiosidad infantil, ya por simpatías al grande hombre, fué de los primeros en ocurrir á la fiesta, y, en adelante, no perdió ocasión de fijarse en las facciones del Libertador y de la pléyade de héroes que lo acompañaba. Por esta circunstancia pudo, más tarde, hacer retratos de aquellos hombres, con notabilísima semejanza.

La necesidad de atender á sus propios gastos, y la de ayudar á su padre, lo obligó á buscar en otro trabajo el lucro que todavía no podía obtener de la pintura; llegó á los quince años, entró á la imprenta de un señor Miranda, dirigida por Mr. Fox, en donde en poco tiempo

llegó á ser uno de los primeros tipógrafos, encargado de las impresiones que se hacían en inglés.

Después de cuatro años de consagración al trabajo, una circunstancia vino á decidir la suerte del futuro pintor: habiéndole llegado á Mr. Fox un retrato á miniatura hecho en Londres, cautivó de tal manera al joven impresor, que decidió desde aquel momento abandonar la imprenta y dedicarse al estudio de la pintura, hasta llegar á hacer retratos como el que acababa de ver. Comunicóle á su padre tal resolución y la necesidad de que se le proporcionaran los elementos indispensables para emprender sus trabajos de arte.

Careciendo en absoluto de marfiles, de pinceles y colores, y siendo muy difícil conseguirlos en aquel tiempo, su padre indagó, buscó, se afanó, hasta que halló una caja de colores que pudo suplir las primeras necesidades; pero los marfiles no pudieron conseguirse, y D. Eugenio Torres, hombre industrioso, que no sabía detenerse ante ningún obstáculo, tomó unas bolas de truco, y acercándolas, proporcionó á su hijo cuantas planchas de marfil le fueron menester.

No pasó mucho tiempo sin que el público pudiera estimar el fruto de aquellos trabajos; los retratos de miniatura que salieron de manos del nuevo artista llamaron mucho la atención, y á poco tiempo no le alcanzaban las horas para atender á todas las obras que se le encomendaban.

En vista de las utilidades que su trabajo le proporcionaba, y careciendo de maestros y escuela que dieran vuelo á su genio, en el horizonte que su corazón de artista le señalaba, se propuso comprar cuantas obras trataban del divino arte de la pintura, y aunque por aquel tiempo eran muy escasas, logró, en el transcurso de varios años, formar un repertorio de bellas artes, de lo más selecto. Desde entonces, las obras de los grandes maestros fueron el objeto de sus más asiduos estudios; Rafael, Murillo, Mengs, Corregio, Viney y otros tantos, fueron sus modelos, bien que en estampas no podía estudiar el colorido, el cual pidió únicamente á la naturaleza.

Aunque la vida del artista lo aleja de la escena política; en tiempo del General Urdaneta, el fuego de su juventud lo hizo trocar la paleta y los pinceles por el fusil y los azares del militar. Se halló en la batalla del Santuario, en donde fué recogido con una herida de lanza en el estómago, pero afortunadamente no fué de gravedad, y á poco tiempo se hallaba de nuevo al frente de sus trabajos.

Pero no era la miniatura campo fértil para su genio; la pintura al óleo presentaba á su vista un teatro más vasto y más fecundo, y se dedicó, desde luego, á su estudio. No fueron menos satisfactorios los resultados en este ramo: en pocos años sus retratos y cuadros místicos le formaron una reputación notable.

Las personas que sabían estimar sus talentos, deseaban que fuera á Europa á hacer estudios formales en las academias; pero la carencia de recursos no se lo permitió, no hallando tampoco apoyo ni en los gobiernos ni en sus compatriotas.

Entre varios europeos y otros extranjeros que admiraron sus obras, y comprendieron el alcance de su genio, es de notarse el célebre Barón Gros, hábil artista y conocedor en pintura, que estuvo en Bogotá como encargado de negocios de Francia, en tiempo en que TORRES hacía pocos años que pintaba al óleo. Habiendo visto

aquel distinguido diplomático una obra de éste, llamó su atención vivamente, y manifestando deseo de conocer el autor, hizo que se lo presentaran, y en adelante sus relaciones se estrecharon con pruebas de mucha estimación.

Terminada la misión diplomática del Barón, y viéndose obligado á volver á Francia, propuso á TORRES que lo acompañara, comprometiéndose á costear el viaje, pero éste, aun cuando siempre lo había deseado, y en otra ocasión rehusó una propuesta semejante hecha por un inglés, por no abandonar á sus padres, de quienes era poderoso apoyo, se halló en las mismas circunstancias y resolvió no aceptar la generosa propuesta del Barón.

El Gobierno de la Provincia de Bogotá envió una comisión al "Valle de Tenza," de la cual hizo parte; allí conoció á la señorita María Medina, con quien contrajo matrimonio algún tiempo después.

A pesar de su amor al hogar, se vió obligado á hacer un viaje por las Provincias de Antioquia y Neiva, donde sus ocupaciones lo retuvieron cerca de dos años, dejando como artista bien conocido su nombre en aquellas poblaciones.

Durante su viaje diseñó cuantos tipos, costumbres y poblaciones llamaron su atención; y en 1849 litografió y publicó las primeras láminas de esta especie en *El Museo*, periódico de Bogotá. De 1851 á 1852, á instancias de sus amigos, publicó una colección de láminas de costumbres nacionales, las cuales tuvieron tan buena acogida, que en poco tiempo se agotó la edición; esto fué estímulo para que continuara, con intervalo de algunos años, publicando diversas colecciones, que son bien conocidas en el país y aun en el extranjero, habiendo sido reproducidas algunas en obras de notables viajeros.

Terminada la revolución de 1861, y llevada á cabo la exclaustación de las Comunidades religiosas, quedaron abandonados los cuadros que decoraban los conventos, y se estaban perdiendo los mejores. En vista de esto, TORRES, que había conocido allí algunos de gran mérito del célebre Vásquez y otros pintores, y considerando que aquélla era una pérdida para la Patria, solicitó y obtuvo del nuevo Gobierno permiso para recoger los cuadros existentes y formar con ellos una galería nacional de pinturas, de la cual fué nombrado director y conservador en 1867, por el General Santos Acosta. En el edificio del convento de Santa Inés se destinó al efecto un salón, en donde se reunieron más de setenta cuadros escogidos.

En el mismo año de 1867 fué nombrado profesor de dibujo en la escuela de Artes y Oficios; pero habiéndose suprimido esta escuela, fué nombrado profesor de dibujo de Botánica en la de Ciencias naturales. Refundida esta escuela en la de Ingeniería, en 1873, los cuadros de la galería fueron trasportados al edificio de la Candelaria, sin contar con el director ni tomar nota de ellos. Allí fueron puestos sin orden ni concierto en un salón, de donde fueron extraídos los mejores, muchos de los cuales se hallan hoy en manos de particulares, y otros tantos no se sabe qué suerte corrieron; los pocos que quedaron se hallan hoy en la Biblioteca nacional, en donde los arregló el doctor Ricardo Becerra, como Secretario de Instrucción pública.

Durante el tiempo que TORRES pintó al óleo, hizo cerca de 600 retratos, y más de 200 entre cuadros místicos y otros; dejó en diseño é inéditas más de 300 láminas de costumbres nacionales y otros asuntos.

Son de notarse entre sus pinturas originales:

Alegoría de la Administración del General José María Obando:

Contiene este cuadro cerca de cincuenta figuras, de tamaño natural, parte de las cuales representan las Provincias de la Nueva Granada, y otras lo que el Presi-

dente prometía á la República. Este cuadro tiene próximamente seis varas de largo sobre cuatro de ancho.

El Colegio de la señora Sista P. de Santander:

Cuadro alegórico, donde aparecen las alumnas al pie de una escalinata, en un templo en donde el Salvador presenta su corazón á la comunidad. Las figuras son de tamaño natural.

Cristo aparece á la Magdalena:

Cuadro premiado en la Exposición de Bogotá, en el año de 1844.

La Virgen de Chiquinquirá: del mismo tamaño de la milagrosa que se venera en aquel lugar; se halla á espaldas del altar mayor de ese templo; tiene unas nueve figuras.

La Virgen de la Concepción: tamaño natural; se halla en la iglesia de San Francisco de esta ciudad. Tiene algo más de tres varas de altura por dos y media de ancho.

Paseo campestre: cuadro de costumbres nacionales; tiene 33 figuras; representa una comida bajo una arboleada que corta un riachuelo; paisaje de vegetación andina.

Apoteosis alegórica del Libertador Simón Bolívar: acuarela enviada á Caracas en el Centenario de 1883; contiene diez figuras y varios accesorios simbólicos.

Entre los retratos sería largo enumerar los que se distinguieron; recibió de la prensa varios elogios por ellos, y privadamente muchas cartas de felicitación, entre ellas algunas de Europa, con motivo de retratos que fueron llevados allá.

Distinguióse en composiciones alegóricas y en la belleza de los rostros místicos.

Hizo también algunas pinturas al temple, entre las que podemos citar: el monumento que se colocaba el Jueves Santo en la Iglesia de la Concepción; se componía de una gran portada, en la que se veían los cuatro Evangelistas y el Salvador, hechos en pintura trasparente, por un sistema de invención exclusivamente suya; un telón que representa el interior de una basílica; la portada con sus accesorios existe en poder de las monjas, el telón está en la iglesia.

Hizo otro monumento semejante para la iglesia de Guayaquí.

Para el teatro pintó muchas decoraciones y un telón de boca, donde estaban representadas alegóricamente con dos estatuas, la comedia y la tragedia en un jardín rodeado de una halastrada, en el fondo del cual se levantaba el templo de la sabiduría. Este telón, que sirvió muchos años, lo destruyó el uso y fué reemplazado por el que existe.

Fuó profesor de dibujo en la Universidad nacional durante siete años y en muchos colegios particulares, miembro de varias sociedades artísticas, entre ellas del Ateneo de Bogotá. En las exposiciones sociales habidas en Bogotá, recibió tres diplomas, dos medallas de plata y una cantidad en dinero.

José Belver.

RECUERDOS Y APUNTAMIENTOS.

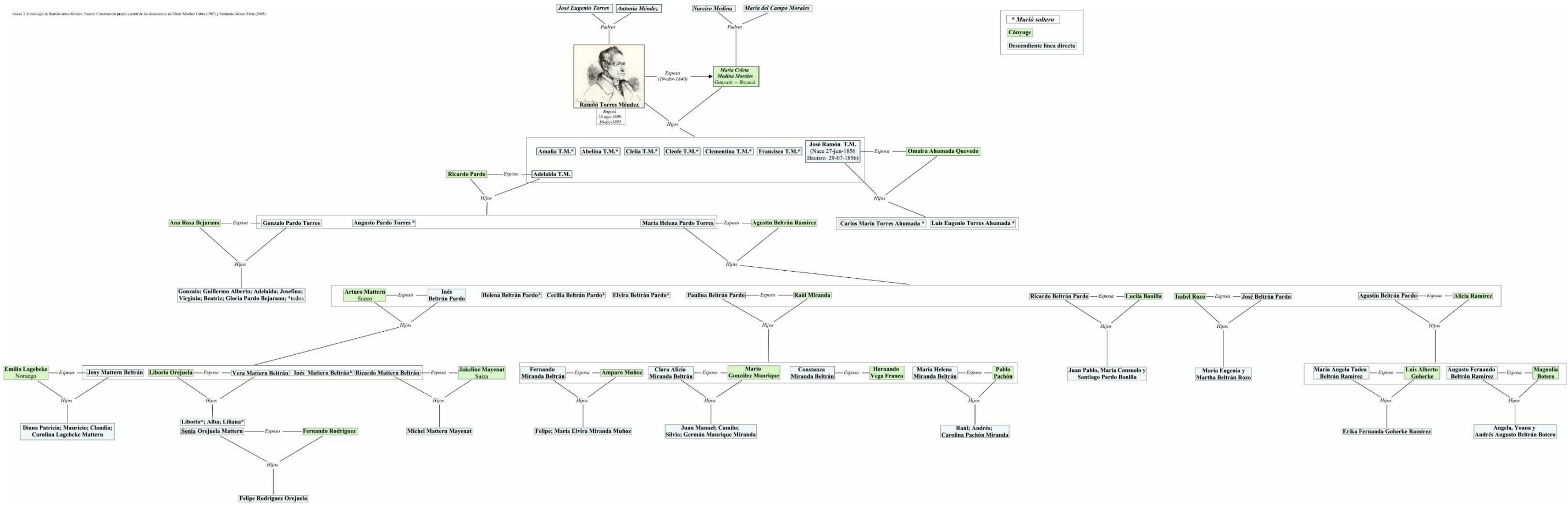
A mi señora D.^a A. B. de C.

(Se continúa de la pág. 239).

XXII

PARA cumplir la promesa que hice á usted, mi buena amiga, al hablar de nuestro antiguo teatro, tengo que retroceder á los años de 1825 á 1828, época de gloriosos recuerdos, aunque ya de ardiente lucha entre partidos políticos que hasta allí habían venido unidos en un solo pensamiento, en una aspiración única: la felicidad y el engrandecimiento de la patria común.

Anexo B. Genealogía de Ramón Torres Méndez (1809-1885)



Fuente: Elaborada a partir de la información que ofrecen los documentos Raíces Boyacenses de Fernando Gómez Rivas y Ramón Torres Méndez. Pintor de la Nueva Granada (1987) del historiador Efraín Sánchez Cabra. Fuente: Creación Propia.

Anexo C. Portada del periódico "El Pasatiempo" del 20 de diciembre de 1851. Nueva Granada. Bogotá. Año I. Número 19

AÑO I.
NUEVA-GRANADA.
TRIM. II.

EL PASATIEMPO.

1 REAL.
BOGOTÁ, 20 DE DICIEMBRE DE 1851.
NUM. 19.

EL PASATIEMPO.

EL SR. PLANES BATLLE.

Con verdadero placer observamos el celo e interés que la prensa manifiesta generalmente por la instrucción de la juventud, haciendo numerosas publicaciones sobre los actos literarios que al fin del año presentan los establecimientos públicos i privados; i con no ménos placer vemos los justos e imparciales elogios que se hacen a los Institutores que han sabido llenar sus delicados deberes, i a los alumnos que han manifestado su aprovechamiento. Los escritores de la capital han dejado correr libremente sus plumas pintando el próspero estado en que, por fortuna para el país, se hallan las muchas casas de educación de ámbos sexos que existen en ella; i nada es mas justo que ese entusiasmo del verdadero patriotismo i amor al progreso de las luces, cuando resalta a sus ojos el contraste que hace el estado político actual del país, con la marcha de la instrucción pública. Al observar este contraste no puede uno ménos de convencerse de que la civilización brota, a despecho de todos los obstáculos, por entre las ruinas de la guerra civil, i crece i adquiere vigor no obstante la maleza de las revoluciones que pretende ahogarla i estirpar sus raíces. Observacion grata i consoladora para quien, libre de las influencias vulgares del espíritu de partido, solo busca la subsistencia i la felicidad en especulaciones independientes de la política i de los negocios de Gobierno.

¡Bienaventurado el que no pregunta qué opinion política tiene el preceptor de sus hijos, ni de qué país viene, porque ese, si ha elegido un hombre virtuoso i entendido, podrá legar a su descendencia el patrimonio de la sabiduría, sin dejar en sus corazones la semilla de odios i animosidades fatales!...

Pero nuestro objeto al escribir estas líneas es el de reparar cierta especie de injusticia cometida con un sujeto que bien merece, como preceptor, el homenaje de gratitud i aprecio tributados a otras personas que, como él, llenan la divina mision de enseñar a los niños.

Este es el Sr. Plánes Batlle, hombre modesto, instruido i laborioso sobre toda ponderacion. Hace algunos años que este Señor reside en Bogotá, donde se ha consagrado exclusivamente a la enseñanza primaria, i a dar lecciones de idiomas en casas particulares. Segun los informes que tenemos, el método de que usa para con los alumnos, los modales cultos i la buena educación que le distinguen, i finalmente su asiduidad i constancia, hacen de él uno de los mejores maestros que pueden buscar los padres de familia.

Cuando se trata de un asunto de interes nacional, como es la educación de la juventud, nos será permitido ofender la modestia del Sr. Plánes Batlle, haciendo este breve elogio, porque así lo dicta el deber de la hospitalidad, el sentimiento de la justicia, i el amor de la ilustracion, i con lo cual solo queremos reparar el olvido, sin duda involuntario, de los escritores públicos, del cual a nadie queremos culpar; esperando sinembargo que este acto enteramente espontaneo de parte nuestra se tenga por imparcial, i desnudo absolutamente de todo interes o sujecion.

En otra parte de este número hallarán nuestros lectores el aviso que publica el Sr. Plánes Batlle sobre el establecimiento de educación que dirige en esta ciudad.

••• Despues de escrito este artículo hemos sabido que el 16 del corriente tuvieron lugar los exámenes de los alumnos del Sr. Plánes Batlle, cuyo resultado ha correspondido perfectamente a las palabras que dejamos consignadas. Los niños que él enseña han demostrado cuánto puede un buen maestro i un buen método en la instrucción de la juventud.



ANTIGUO MODO DE VIAJAR POR LA MONTAÑA DEL QUINDIO.

La litografía de los Hermanos Martínez acaba de producir un paisaje, dibujado en la piedra por el Señor Ramon Torres Méndez, que representa el modo de viajar por nuestras montañas; paisaje que debe llamar la atención de los curiosos, tanto de los que han atravesado la cordillera, como de los que solamente han dado la vuelta al sededor de su cuarto, como Mr. de Maistre. Este último modo de viajar es bastante comun, entre las señoritas de Bogotá, de las cuales algunas lo mas que han estendido el radio de sus escursiones es hasta Chapinero, Los Laches o Puente-Aranda. Sinembargo, tales mujeres son andariegas, comparadas con la señorita *** que materialmente no conoce sino la plazuela de S. Diego por el Norte, la de Las Cruces por el Sud, La Peña por el Oriente, i esa corraleja o quiscosa (entre paréntesis) que hai al entrar en la Alameda Nueva, frente al edificio del Colegio del Espíritu Santo.

Es el caso que compré, en días pasados, uno de esos paisajes que dije, i, como quien no quiere la cosa, fui a ponerlo a los pies de la señorita de Tres Estrellas. La señorita lo merecia, dígase lo que se quiera: la justicia por delante. He aquí un fragmento del diálogo a que dió márgen mi obsequiosa galantería.

—U. ha pasado el Quindío? me preguntó.

—Sí, Señora, le contesté; i el Guanacas, el Almorzadero, Sonson, Herbé, Remolino, Barragan i..... qué sé yo!

—Es decir que U. es todo un doctor en eso de pasar montes.

—Sí, señora, respondí sonriéndome, i en esos montes me he graduado en pasar muchos malos ratos, i muchos malos pasos.

—¿ En cambio de algunas horas deliciosas, no es verdad?

—Sí, verdad es.

—Oh! cuando llueve! Hai casas en la montaña?

—Cuando pasé el Quindío, en 1842, no habia mas que una casucha a la entrada, i otra a la salida. Ahora dicen que hai casas i tambos en la Palmilla, las Tapias, el Moral, Buenavista, Toche, la Colorada, las Cañas i Piedra de moler; i dos poblaciones naciesen, una en Boquía i otra en la Balsa, poblaciones que apenas merecen el nombre de tales.

—Bien: ¿i qué representa esta lámina?

—El modo de viajar por la cordillera. Ese que ve U. casi desnudo, es un fornido ibaguereño que lleva sobre las espaldas a un individuo, sentado en una sileta hecha de guanduas mulivianas, pero de mucha consistencia. El viajero

Anexo D. Agencias de distribución del periódico "El Pasatiempo" en 1851

den aquí mismo. Ha salido ya hasta la entrega 3.^a

ALMANAQUE PARA 1852 — Véndese en la imprenta de Echeverría hermanos, Carrera del Norte, calle 2.^a, número 80, a los precios siguientes:

Un ejemplar de pliego abierto.....	1 real.
„ „ de cuadernito.....	2 „
Docena de los de pliego.....	1 peso.
„ „ „ de cuadernito.....	2 „

EL PASATIEMPO — Este periódico circula los sábados: el número suelto se vende a un real cada ejemplar; i la suscripcion por un trimestre vale ocho reales *que se pagarán adelantados*. En esta imprenta se reciben las suscripciones i tambien los avisos i remitidos que se dirijan al periódico. Los avisos se recibirán al precio de CUATRO REALES hasta por dos inserciones *con tal que no excedan de ocho renglones*, cobrándose UN REAL MAS por cada insercion despues de las dos primeras, i UN CUARTILLO por cada uno de los renglones que excedan de ocho. En cuanto a los remitidos, su precio sera sumamente equitativo; quedando, eso sí, sujetos al *visto-bueno* de los Redactores, a pesar de la lei de absoluta libertad de imprenta.—Oficina del periódico en Bogotá, carrera del Norte, calle 2.^a, número 80.

El *Pasatiempo* admitirá en sus columnas con mucho gusto todas las noticias estadísticas, mercantiles i científicas que quieran remitirle para su publicacion las autoridades, directores de establecimientos, jefes de empresas o cualesquiera particulares; por ejemplo, todo lo relativo a cajas de ahorros, operaciones de las oficinas de comercio, movimiento de poblacion, estados o cuadros de hospitales, casas de beneficencia, de educacion, aduanas &.^a &.^a Estas publicaciones se harán oportunamente, i sin indemnizacion alguna.

AJENCIAS.

Señores.	
Ambalema.....	José Basa Cázares.
Amalfi.....	José Márcos Campuzano.
Antioquia.....	José Miguel Hurtado.
Barbacoas.....	Ignacio Sáenz.
Barichara.....	Luis Otero.
Barranquilla.....	Manuel G. Mier.
Buenaventura.....	Pablo Marulanda.
Buga.....	Pantaleon González.
Cañi.....	Manuel A. Materon.
Cartago.....	Jerónimo del Castillo.
Cartajena.....	José Araujo.
Cerro de S. Antonio.....	Ramon Herrera.
Chinú.....	Mauricio Verbel.
Chiquinquirá.....	Joaquín Casas-Rójas.
Chocontá.....	José M. Maldonado Neira.
Fusagasugá.....	Ignacio Galindo.
Garzon.....	Anjel María Céspedes.
Guaduas.....	Dionisio Casas-Buenas.
Ibagué.....	Eusebio Otálora.
Jigante.....	Joaquín Borrero.
La Concepcion.....	Rafael Otero.
La Mesa.....	Luis Olaya.
La Palma.....	Ruperto Anzola.
Leiva.....	David Neira.
Lorica.....	José Indalecio Corrales.
Mahates.....	Tomas Fernández Rico.
Málaga.....	Antonio Clavijo.
Medellín.....	Luis M. Correa.
Mompós.....	Pedro Blanco García.
Monquirá.....	Fidel Padilla.
Moreno.....	Antonio J. Benítez.
Nelva.....	Valentín Trujillo.
Nóvita.....	Napoleon Lozano.
Ocaña.....	Antero Lémus.
Olba.....	Lucas Caballero.
Pamplona.....	Domingo Guzman.
Panamá.....	Cárlas Icaza Arossemena.
Piedecuesta.....	Manuel Ortiz.
Puerto Nacional.....	José E. Cabanzo.
Purificación.....	Inocencio Cuenca.
Quibdó.....	Primo Lozano.
Riohacha.....	José Ramon Freile.
Rionegro.....	Prudencio Cárdenas.
Rosario de Cúcuta.....	Rafael Fernández.
Sabanalarga.....	Manuel José Moreno.
Sanjil.....	Ramon Rueda.
San José de Cúcuta.....	Manuel María Ramírez.
Santa Rosa de V.....	Isidoro Rico.
Santa Rosa de O.....	Félix Gómez.
Sincelejo.....	José Anjel Pórras.
Soatá.....	Antonio María Calderon.
Socorro.....	Francisco Vega.
Sogamoso.....	Gregorio de las Navas.
Soledad.....	Luis López.
Sonson.....	Lorenzo Isaza.
Tunja.....	Ramon Acevedo.
Ubaté.....	Felipe Cordero.
Valle-Dupar.....	Cárlas Rójas.
Vélez.....	Polcarpo Olarte.
Villeta.....	Ramon Villamil Duran.
Zipaquirá.....	Bruno Bulla.

IMPRENTA DE ECHEVERRÍA HERMANOS.
CARRERA DEL NORTE, CALLE 2.^a NÚM. 80.

Anexo E. Detalle. Aviso promocional de la colección Costumbres Neogranadinas

72
EL PASATIEMPO.

Así era la verdad: estaba abierta la ventana, i sobre la mesa se veía una carta aún empapada en lágrimas.

Esta carta, madre amada, cuyas postrimeras líneas apenas hacia media hora que habian sido trazadas, contenia su adiós supremo.

Llegaba media hora mas tarde: estaba en la iglesia e iba a profesar. Sentí temblar la casa bajo mis piés, i parecíame que remolineaba... Comenzé un grito que debía terminar con mi último suspiro, cuando de súbito me ocurrió la idea de que tal vez el sacrificio no estaba consumado, i que los votos no se hallaban aun perfectos.

Lanzeme fuera de la cámara, agarrando instintivamente a frís, que se habia posado en una rama de boj.

El convento distaba cien pasos, poco mas o ménos, pero entonces sí sentí que no tenia aliento para llegar a él... Tan poca razon quedaba en mi cerebro como aire en mi pecho.

Oí que los monjes entonaban el MAGNIFICAT.

Oí que el órgano preludiaba el VENI CREATOR.

Dios infinito!!... quedábanme apenas algunos segundos.

Fatalidad!!!... Fatalidad!!!... la iglesia estaba situada en el cuerpo principal del edificio; i era preciso dar una gran vuelta para llegar a la puerta.

La ventana del centro estaba abierta; pero, ¿cómo creer que mi voz dominara el ruido del órgano i de los cantares?

Traté sin embargo de gritar, pero solo salió de mi pecho un sordo alarido.

Hai momentos en que uno comprende que todo nos abandona, i que estamos perdidos.

Sentí confundirse mis ideas, que mis espíritus se escapaban, i en medio de aquel caos, un relámpago, una chispa, un fulgor brilló en mi cerebro.

Lanzó la palomia por la abierta ventana, i caí desmayada.

SE COMPRAN AL CONTADO I A CUALQUIER PRECIO.

Los números 13, 17, 21 i siguientes del "Museo de ambas Américas" publicado en Valparaíso en 1842 en la imprenta de M. Rivadeneira. También se hace igual compra de los tomos 4, 7, 8 i 10 de la "Historia del Perú," escrita por el inca Garcilaso de la Vega, del 3.º del "Espíritu de las leyes" de Montesquieu i de los 2, 8 i 10 de "La Casandra." Además se solicitan también con igual interés los números 1.º, 2.º, 3.º i 5.º de las "Meditaciones colombianas," el 1.º tomo de "La Araucana," los tomos 1.º, 2.º i 3.º de las "Epístolas de Cicerón" i el 1.º, 3.º i 4.º de las "Oraciones del mismo."—En esta imprenta se dará razon de la persona que solicita dichos tomos. (2 v.)—1

COSTUMBRES NEOGRANADINAS:

La Litografía de Martínez hermanos, ha emprendido la publicación de una serie de láminas iluminadas que representan los trajes, modo de viajar, escenas populares i paisajes tomados de la naturaleza, referentes a varias provincias de la Nueva Granada. Son obra del creyón i pincel del artista nacional RAMÓN TORRES MÉNDEZ, ejecutadas con fidelidad i maestría, i reproducidas en la piedra con el mayor esmero, pues la litografía de Martínez hermanos quiere ofrecer también una muestra cuidadosa de su habilidad en el arte.

Al mes saldrá una lámina en papel marquilla, con un fondo de color, i orlada con un filete dorado. Se admiten suscripciones en la misma litografía a 12 reales el trimestre, para los suscritores que pagando por trimestres adelantados, se suscriban a toda la serie.

No se ha querido principiar esta publicación hasta no tener dispuestas algunas láminas, por las cuales pueda juzgar el público. Así es que los suscritores podrán llevar el primer trimestre i quedar suscritos para los meses de octubre, noviembre i diciembre.

Fuente: Periódico El Pasatiempo, Bogotá, año I, N° 9, octubre de 1851, pág. 72.

Transcripción. Costumbres neogranadinas

La Litografía de Martínez hermanos, ha emprendido la publicación de una serie de láminas iluminadas que representan los trajes, modo de viajar, escenas populares i paisajes tomados de la naturaleza, referentes a varias provincias de la Nueva Granada. Son obra del Creyón i pincel del artista nacional Ramón Torres Méndez, ejecutadas con fidelidad i maestría, i reproducidas en la piedra con el mayor esmero, pues la litografía de Martínez hermanos quiere ofrecer también una cuidadosa muestra de su habilidad en el arte.

Al mes saldrá una lámina en papel marquilla, con un fondo de color, i orlada con un filete dorado. Se admiten suscripciones en la misma litografía a 12 reales el trimestre, para los suscritores que pagando por trimestres adelantados, se suscriban a toda la serie.

No se ha querido principiar esta publicación hasta no tener dispuestas algunas láminas, por las cuales pueda juzgar el público. Así es que los suscritores podrán llevar el primer trimestre i quedar suscritos para los meses de octubre, noviembre y diciembre.

Anexo F. Láminas que conforman la Colección *Costumbres Neogranadinas*, editada por la Litografía Martínez y Hermano. Bogotá. 1851-1852



Modo de viajar en las montañas de Quindío i Sonsón. 1851.
Museo Nacional. N° registro 3893.



Tren de viaje de un cura de las tierras altas. 1851.
Colección de Arte del Banco de la República.
Cód. AP3627.



Peón carguero en las tierras altas. 1851.
Colección de Arte del Banco de la República.
Cód. AP3625.



Dama de Bogotá en traje de viaje. 1851.
Colección de Arte del Banco de la República.
Cód. AP3623.



Traje i modo de viajar de los campesinos de las tierras altas. 1851.
Diario de Viaje Impresiones de un viaje a América
1870-1884. Tomo VII.



Indios pescadores del Funza*. Litografía. 1878.
Imprenta A. Delarue.
Museo Nacional. N° registro 3773.



El champán, navegación por el Magdalena. 1851.
Colección de Arte del Banco de la República.
Cód. AP3624.



Paseo del Aguánueva en 1848*. Litografía s.f.
Museo Nacional. N° registro 642.

Fuente: elaboración propia.



La montada en corrida de toros*. Litografía. 1878.
Imprenta A. Delarue.
Museo Nacional. N° registro 5462.



Campesinos propietarios. 1852.
Colección de Arte del Banco de la República.
Cód. AP3628.

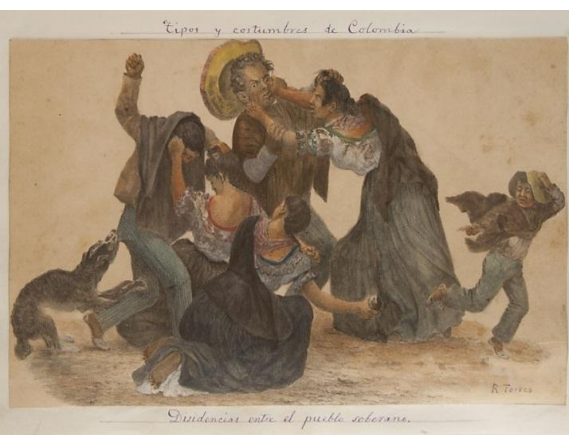
*No se conserva una litografía original de la edición 1851-1852.

Fuente: elaboración propia.

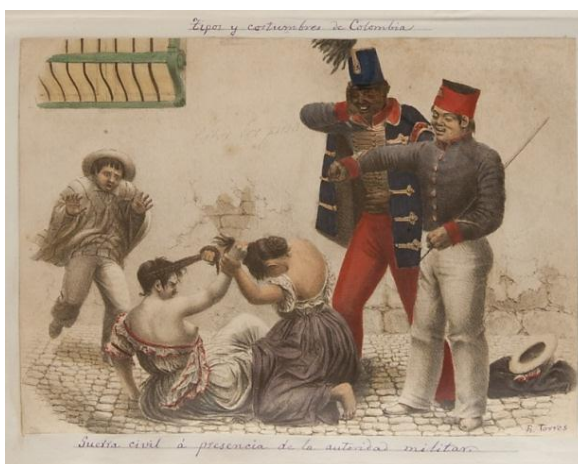
Anexo G. Litografías de obras de Ramón Torres Méndez que se encuentran en el Diario Impresiones de un viaje a América 1870-1884. José María Gutiérrez de Alba



Tomo VI



Tomo VI



Tomo VI



Tomo VII



Tomo VII



Tomo XII



Tomo VII



Tomo XII

Fuente: elaboración propia.

Anexo H. Litografía de Ayala y Medrano. Reyerta Popular. 1859. Dibujo original de Ramón Torres Méndez



Fuente: Fondo Anselmo Pineda. 1036. Manuscrito 457. Microfilm VFDV1_1024.

Anexo I. Registro de bocetos, acuarelas y litografías a color e iluminadas de las obras que fueron editadas para la colección "Costumbres Neogranadinas". Edición Martínez y Hermano. 1851-1852.

Nº	Título	Nº registro	Técnica	Año	Edición	Medidas	Ubicación	Fecha ingreso a la colección
	Modo de viajar en las montañas de Quindío i Sonsón	AP3626	Litografía iluminada	1851	Lit. Martínez y Hº	28,4 x 30,1 cm	Colección de Arte del Banco de la República	10/04/2002
	Modo de viajar por las montañas de Quindío i Sonsón	3893	Litografía iluminada	1851	Lit. Martínez y Hº	27,4 x 35,7 cm	Museo Nacional	
1	Paso de una montaña á espaldas de peones cargueros		Litografía iluminada	1851	Lit. Martínez y Hº	(recortada)	Sala de Libros Raros y Manuscritos BLAA Impresiones de un viaje a América 1870-1884 (Diario de viaje). Tomo VII	Manuscrito comprado a Villegas Editores. Finales de 2013
	Tren de viaje de un cura de las tierras altas	AP3627	Litografía iluminada	1851	Lit. Martínez y Hº	25 x 32 cm	Colección de Arte del Banco de la República	10/04/2002
2	Un cura de tierra fría en viage para Chiquinquirá		Litografía iluminada	1851	Lit. Martínez y Hº	(recortada)	Sala de Libros Raros y Manuscritos BLAA Impresiones de	Manuscrito comprado a Villegas Editores. Finales de

Nº	Título	Nº registro	Técnica	Año	Edición	Medidas	Ubicación	Fecha ingreso a la colección
							un viaje a América 1870-1884 (Diario de viaje). Tomo VII	2013
	Tren de viaje de un cura de las tierras altas	3757	Litografía a color	1878	París. A. Delarue	25,5 x 34,5 cm	Museo Nacional	Donado Banco Popular 20/11/1996
	Peón carguero en las tierras altas	AP3625	Litografía iluminada	1851	Lit. Martínez y Hº	25,8 x 34,1 cm	Colección de Arte del Banco de la República	10/04/2002
3	Peón carguero de las tierras frías, conduciendo a una viajera por el páramo		Litografía iluminada	1851	Lit. Martínez y Hº	(recortada)	Sala de Libros Raros y Manuscritos BLAA Impresiones de un viaje a América 1870-1884 (Diario de viaje). Tomo XII	Manuscrito comprado a Villegas Editores. Finales de 2013
	Dama de Bogotá en traje de viaje	AP3623	Litografía iluminada	1851	Lit. Martínez y Hº	26 x 34,6 cm	Colección de Arte del Banco de la República	10/04/2002
4	Dama de Bogotá en traje de viaje. Peón carguero en las tierras altas	641	Acuarela y lápiz compuesto	1849	Original Torres M.	25,3 x 33,9 cm	Museo Nacional	

Nº	Título	Nº registro	Técnica	Año	Edición	Medidas	Ubicación	Fecha ingreso a la colección
5	Familia de campesinos de tierra fría, con su peón ó criado, en viage		Litografía iluminada	1851	Lit. Martínez y Hº	(recortada)	Sala de Libros Raros y Manuscritos BLAA Impresiones de un viaje a América 1870-1884 (Diario de viaje). Tomo VII	Manuscrito comprado a Villegas Editores. Finales de 2013
	Traje y modo de viajar de los campesinos de las tierras altas	3750	Litografía a color	1878	París. A. Delarue	25,5 x 34,7 cm	Museo Nacional	Donado Banco Popular 20/11/1996
	El champán, navegación por el Magdalena	AP3624	Litografía iluminada	1851	Lit. Martínez y Hº	25,8 x 34,1 cm	Colección de Arte del Banco de la República	10/04/2002
	Escena en el río Magdalena	1170	Dibujo a lápiz	1850	Original Torres M.	21x 26,6 cm	Museo Nacional	Figura en el Catálogo Museo Nacional. 1960
	Interior de un champán	1150	Dibujo a lápiz	1850	Original Torres M.	22,9 x 32,6 cm	Museo Nacional	
6	Champán en el Río Magdalena. Colombia	3776	Litografía a color	1878	París. A. Delarue	25,4 x 34,6 cm	Museo Nacional	Donado Banco Popular 20/11/1996
	Paseo del Agua Nueva en 1848. Bogotá	3754	Litografía a color	1878	París. A. Delarue	25,5 x 34,5 cm	Museo Nacional	Donado Banco Popular 20/11/1996

Nº	Título	Nº registro	Técnica	Año	Edición	Medidas	Ubicación	Fecha ingreso a la colección
	Paseo del Agua Nueva en 1848	642	Litografía a color	1848		25 x 3 0,7 cm	Museo Nacional	
	Paseo del Agua Nueva en 1848	1159	Dibujo a lápiz	1850	Original Torres M.	21,6 x 31,3 cm	Museo Nacional	Figura en el Catálogo Museo Nacional. 1960
8	Indios pescadores del Funza	3773	Litografía a color	1878	París. A. Delarue	25,5 x 34,6 cm	Museo Nacional	Donado Banco Popular 20/11/1996
9	Campesinos propietarios	AP3628	Litografía iluminada	1851	Lit. Martínez y Hº	25,8 x 34,2 cm	Colección de Arte del Banco de la República	10/04/2002
10	La montada en corrida de toros. Bogotá	5462	Litografía a color	1878	París. A. Delarue	27,5 x 35,7 cm	Museo Nacional	Donado Banco Popular 20/11/1996
	La montada en corrida de toros. Bogotá	3767	Litografía a color	1878		25,5 x 34,5 cm	Museo Nacional	

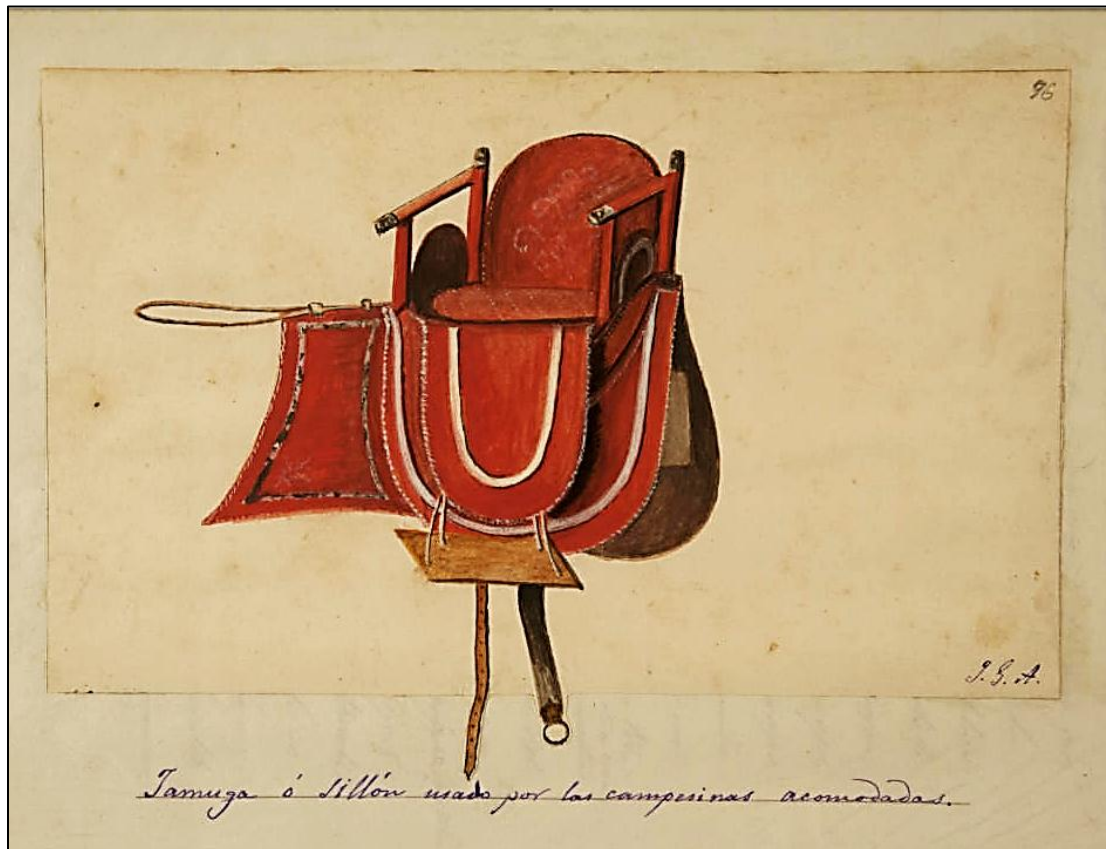
Fuente: Construcción propia.

Anexo J. Torres Méndez, Ramón (1809 - 1885). Dama de Bogotá en traje de viaje. Peón carguero en las tierras altas. Acuarela (Acuarela y lápiz compuesto/Papel de fabricación industrial). 25,3 cm x 33,9 cm.



Fuente: Museo Nacional de Colombia. N° registro. 641

Anexo K. Jamuga o sillón usado por las campesinas acomodadas. 1871. Acuarela sobre papel blanco. 17 cm x 24 cm. José María Gutiérrez de Alba.



Fuente: Diario Impresiones de un viaje a América 1870-1884. Tomo VII.

Anexo L. Plazas, plazuelas y pilas públicas, alamedas y paseos públicos de Bogotá. Siglo XIX.

1. PLAZA MAYOR (PLAZA - PARQUE DE BOLÍVAR)
2. PLAZUELA DE SAN FRANCISCO (PLAZA – PARQUE DE SANTANDER)
3. PLAZUELA DE SAN VICTORINO (PLAZA DE NARIÑO)
4. PLAZUELA DE LAS NIEVES
5. PLAZUELA DE SAN AGUSTÍN
6. PLAZUELA DE SAN CARLOS
7. PLAZUELA DE SAN DIEGO (PLAZA DE MARTE) (PARQUE DEL CEMENTERIO)
8. HUERTA DE JAIMES (PARQUE DE LOS MÁRTIRES)
9. PLAZUELA DELAS CRUCES
10. PLAZUELA DE LA CAPUCHINA
11. PLAZUELA DE EGIPTO
12. PLAZA DE MADERAS (PLAZA DE ESPAÑA)
13. PARQUE DE LA INDEPENDENCIA

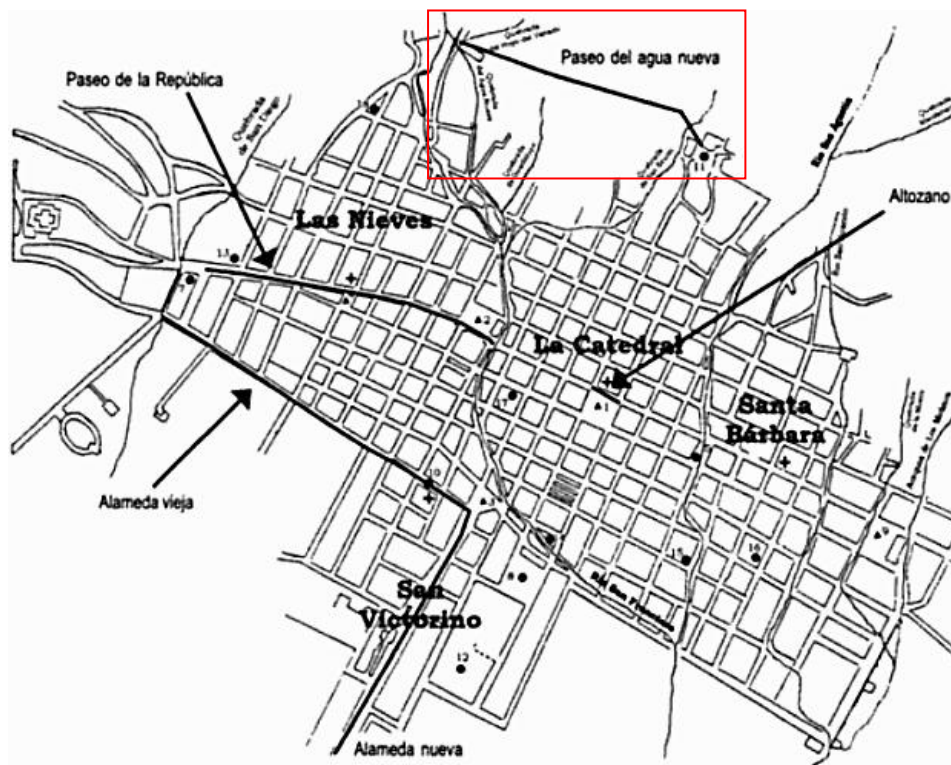
PLAZUELAS DESAPARECIDAS EN EL SIGLO XIX

14. PLAZUELA DE LA CARNICERÍA
15. PLAZUELA DE LAS CRUCES (VIEJAS)
16. PLAZUELA DE GUASCA
17. PLAZUELA DEL PARQUE
18. PLAZUELA DEL A ADUNA VIEJA

3. PLAZA MAYOR (PLAZA - PARQUE DE BOLÍVAR)
4. PLAZUELA DE SAN FRANCISCO (PLAZA – PARQUE DE SANTANDER)
8. PLAZUELA DE SAN VICTORINO (PLAZA DE NARIÑO)
9. PLAZUELA DE LAS NIEVES
10. PLAZUELA DE SAN AGUSTÍN
11. PLAZUELA DE SAN CARLOS
12. PLAZUELA DE SAN DIEGO (PLAZA DE MARTE) (PARQUE DEL CEMENTERIO)
14. HUERTA DE JAIMES (PARQUE DE LOS MÁRTIRES)
15. PLAZUELA DELAS CRUCES
16. PLAZUELA DE LA CAPUCHINA
17. PLAZUELA DE EGIPTO
18. PLAZA DE MADERAS (PLAZA DE ESPAÑA)
19. PARQUE DE LA INDEPENDENCIA

PLAZUELAS DESAPARECIDAS EN EL SIGLO XIX

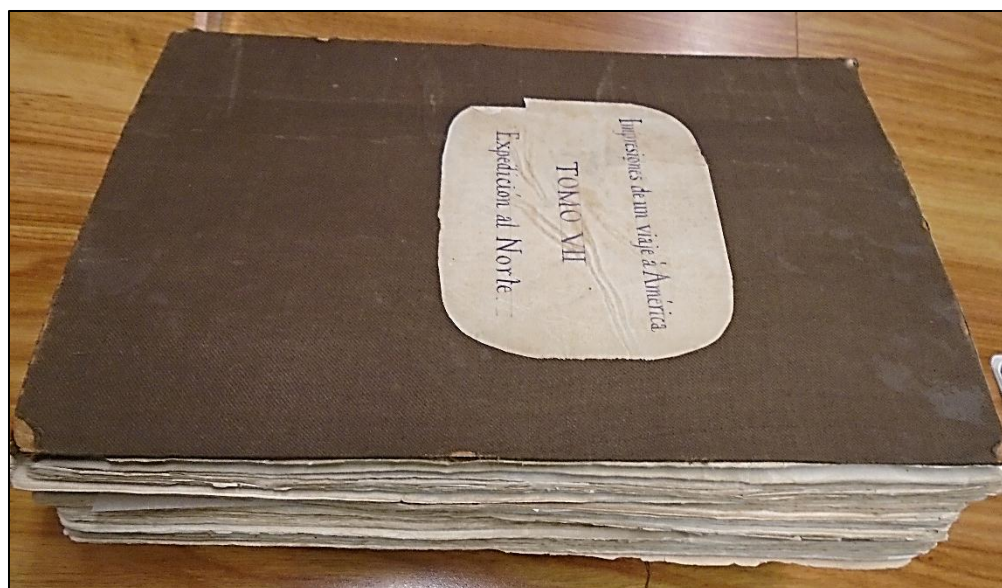
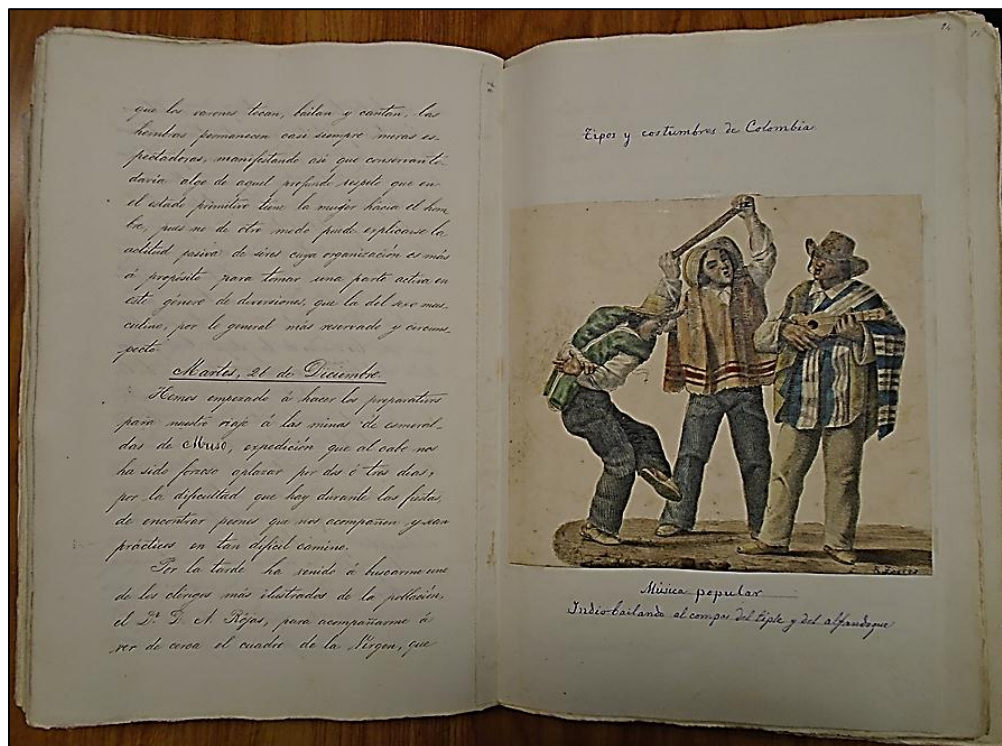
19. PLAZUELA DE LA CARNICERÍA
20. PLAZUELA DE LAS CRUCES (VIEJAS)
21. PLAZUELA DE GUASCA
22. PLAZUELA DEL PARQUE
23. PLAZUELA DEL A ADUNA VIEJA



PLAZAS O PLAZUELAS CON PILA PÚBLICA

Fuente: Germán Mejía Pavony. Los años del cambio: historia urbana de Bogotá 1820-1910. pág 174.

Anexo M. Litografía El Tiple. Impresiones de un viaje a América. Tomo VII. "Expedición al Norte". Pág. 94. José M^o Gutiérrez de Alba



Fuente: Fotografía propia.

Anexo N. Registro de las ediciones realizadas a la obra de Ramón Torres Méndez

	Título	Fecha	Edición	País	Cont.	Tamaño	Ubicación
1	Costumbres Neogranadinas	1851-1852	Imprenta y litografía de Martínez y Hermano	Nueva Granada	10 Láminas	31 x 26,5 cm	- Museo Nacional de Colombia. - Colección de Arte del Banrep. - Impresiones de un viaje a América 1870-1884.
2	Scènes de la vie Colombiënne	1878	Imprenta A. Delarue	París	35 láminas	23 x 33 cm	Biblioteca Luís Ángel Arango (confirmar)
3	Álbum de Costumbres Colombianas 2 Ed.	1910	Ediciones Víctor Sperling	Leipzig-Alemania	60 láminas	22,5 x 30 cm	- B. Luís Ángel Arango. - Univ. Del Rosario (Archivo Histórico). - Archivo de Bogotá.
4	Cuadros de costumbres de Santa Fé de Bogotá	1920	Chocolate Santa Fé	Bogotá	54 cromos	8x 14,5 cm	- Colección Particular Félix M. Burgos. (Librería Torre de Babel)
5	Cuadros de Costumbres Colombianas	1938	Coop. Nal. de Artes Gráficas	Bogotá	8 ilustraciones	7 x 10 cm	- B. Nacional.
6	Colección de Cuadros de Costumbres Colombianas 3 Ed.	s.f.	Editorial Cromos Luís Tamayo & Co.	Bogotá	-	-	-Colección Particular Félix M. Burgos. (Librería Torre de Babel)
7	Cuadros de Costumbres de Ramón Torres Méndez	s.f.	Ediciones Sol y Luna. (Publicación del Banco Cafetero)	Bogotá	55 láminas	28x 21,5 cm	- B. Luís Ángel Arango. -B. “Eduardo Santos”. Academia Colombiana de Historia.

	Título	Fecha	Edición	País	Cont.	Tamaño	Ubicación
8	Cuadros de Costumbres	1970	Ed. Canal Ramírez. (Publicación del Banco de Bogotá)	Bogotá	12 Cuadros Almana-que	17 x 22,3 cm	Desconocida
9	Costumbres Neogranadinas	1973	Ediciones Sol y Luna. (Publicación del Banco de América Latina)	Bogotá	55 láminas	19,4 x 21,7 cm	- B. Luís Ángel Arango. - B. Utadeo. - B. Nacional de Colombia.
10	Ramón Torres Méndez, 1809-1885, Costumbres Nacionales.	1978	Co-edición editorial Jeroglífico y Desarrollo S.A.	Bogotá	35 láminas	23,5 x 33,5 cm	- B. Luís Ángel Arango. - B. Nacional de Colombia.
11	Ramón Torres Méndez. Entre lo pintoresco y la picaresca	1985	Carlos Valencia Editores. (Publicación de PAVCO)	Bogotá	26 láminas	30 x 45 cm	- Colección particular Neil Avella González. - B. Nacional de Colombia.
12	Álbum de Costumbres Colombianas (2º ed.)	2002	Duff and Phelps de Colombia S.A.	Bogotá	60 láminas	30 x 23 cm	- B. Luís Ángel Arango. -B. “Eduardo Santos” (Academia Colombiana de Historia).

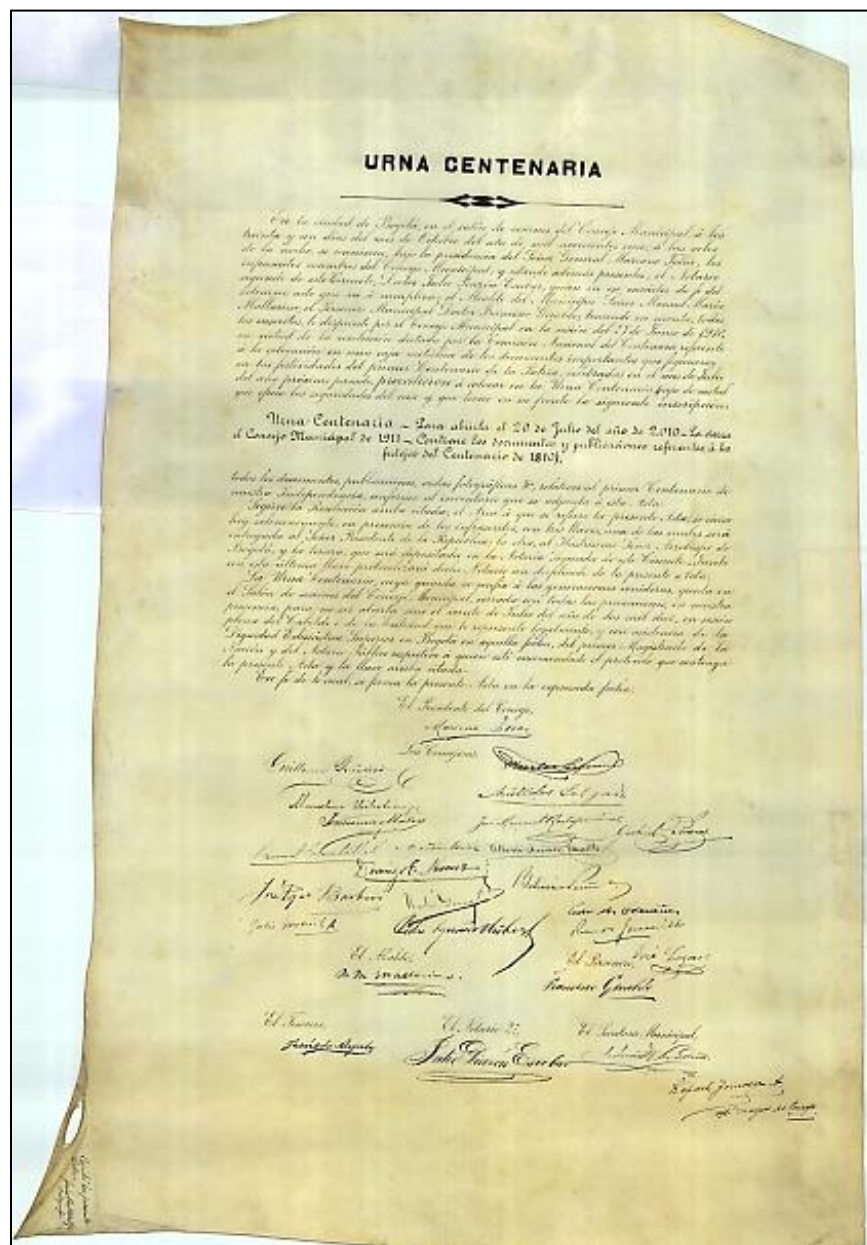
Fuente: Construcción propia

Anexo O. Fotografía Salón de sesiones de la Comisión Nacional del Centenario



Fuente: Archivo de Bogotá. Colección Urna Centenaria.

Anexo P. Acta de cierre de la Urna Centenaria (31 de octubre de 1911)



Fuente: Archivo de Bogotá. Colección Urna Centenaria.

Anexo Q. Relación de documentos encontrados dentro de la Urna Centenaria.

1. Un libro con esta carátula “Centenario de la Independencia” MDCCCX-MCMX. Contiene la relación del modo como se celebró el primer centenario de nuestra independencia con inserción de los documentos, discursos, fotograbados y demás piezas importantes que vieron la luz pública en esta fecha.

2. Un álbum de fotografías de los gobernantes de Colombia de 1810 a 1910.

3. Un libro con este mote “El tribuno de 1810” por el doctor Adolfo León Gómez. Contiene documentos alusivos al prócer Joseph Acevedo.

4. Un libro con este mote “Revista de la Academia Colombiana de Jurisprudencia”. Contiene documentos alusivos a la festividad del primer centenario.

5. Un folleto “Boletín de Historia y Antigüedades”. Contiene publicaciones alusivas a las festividades del Centenario.

6. Un folleto “El hogar católico”. Periódico de número extraordinario dedicado a los padres de la patria.

7. Un folleto “Centenario de la Independencia. Homenaje a los hombres civiles”. Doctor Vicente Olarte Camacho.

8. Un folleto “Ofrenda a la patria en el Centenario de su Independencia”: discursos, artículos y conferencias de Adolfo León Gómez.

9. Un número extraordinario de “El hogar católico” dedicado a los padres de la patria.

10. Un número extraordinario de “El porvenir” nuestros próceres del doctor Arturo Quijano.

11. Dos ejemplares del número 20 de “La revista jurídica” dedicados al centenario (Francisco Samper Madrid – director).

12. Un número 57 de la “Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario” dedicado al centenario.

13. Un número extraordinario del “Registro Municipal” de Bogotá dedicado al Centenario.

14. Un número 87 de “El campesino” dedicado al centenario.

15. Un número extraordinario “Revista Médica de Bogotá” dedicado a los próceres en el primer centenario de la independencia.

16. Un folleto bajo cubierta enviado por el doctor Vicente Olarte Camacho “Homenaje a los hombres civiles”.

17. Un folleto Biblioteca Apolo” número dedicado al 20 de julio.

18. Un folleto “Tesis de grado” presentado por el doctor Francisco Giraldo, actual personero municipal.

19. Un libro del señor Simón Chaux “Evolución científica” con un número de la (ilegible) dedicado al 20 de julio. Doctor César Sánchez N.

20. Unos documentos dactilográficos “Procesión cívica a Nariño. Relación de la fiesta de la inauguración de la estatua”.

21. Acta de la inauguración de la Biblioteca “Jorge Pombo” enviada por la Academia Nacional de Historia.

22. Un álbum con 60 láminas o dibujos de costumbres nacionales del señor Ramón Torres (Editado en Leipzig).

23. Un número extraordinario “Los principios”.

24. Varias notas remisorias de los folletos y periódicos citados

25. 63 revistas fotográficas de monumentos, estatuas, pabellones, ceremonias, personajes etc., que figuraron en las festividades del centenario.

26. Plano de Bogotá. Folleto con datos sobre la ciudad por el doctor Alberto Borda Tanco.

27. Retratos en fotografías de los consejeros municipales y el secretario.

28. Himno nacional (letra y música)

29. Folleto “Cartilla patriótica”. Historia y filosofía del himno nacional por camilo Villegas González.

30. Folleto “La calidad nacional” del general Mestre.

31. Panorámica fotográfica de Bogotá, tomada del atrio de la iglesia de Egipto.

Fuente: elaboración propia.

Anexo R. Índice de las láminas del Álbum de *Costumbres Colombianas*. 1910

ÁLBUM DE COSTUMBRES COLOMBIANAS

Según dibujos del SEÑOR RAMÓN TORRES

Publicado por la JUNTA NACIONAL del PRIMER CENTENARIO

PROCLAMACIÓN de la INDEPENDENCIA de la REPÚBLICA de COLOMBIA

20 DE JULIO de 1910

Edición Ed. Víctor Sperling, Leipzig

Índice de láminas

01. Damas en la calle, 1875. Bogotá.

02. El bambuco – Bogotá.

03. Tipos de la gente de pueblo de Bogotá.

04. Juzgado parroquial. Bogotá.

05. Un provinciano conduciendo á su hijo al colegio. Bogotá.

06. Borriquero. Bogotá.

07. Tienda de vender chicha. Bogotá.

08. Pasajeros en las inmediaciones de Bogotá.

09. Matadores de marranos. Bogotá.

10. La vuelta del mercado. Alrededores de Bogotá.
11. Campesina conduciendo naranjas al mercado de Bogotá.
12. Mujeres del pueblo, 1872. Bogotá.
13. Muchachos vendiendo efectos de talabartería - Bogotá.
14. Reyerta de aguadores. Bogotá.
15. Tipos de muchachos del pueblo. Bogotá.
16. Carnicero de Bogotá.
17. Jinetes de paseo en el campo. Bogotá.
18. Arriero y su mujer. Sabana de Bogotá.
19. El viático. Bogotá.
20. Conducción de muebles. Bogotá.
21. Vendedora de carne. Bogotá.
22. Paseo del Agua Nueva en 1848. Bogotá.
23. Salida de la iglesia. Bogotá.
24. Ataque á un jinete. Sabana de Bogotá.
25. Tipos de aguadores. Bogotá.
26. Vendedora de papas. Bogotá.

27. Reyerta popular. Bogotá.
28. Conducción del correo en el interior de Colombia.
29. Ollero de Tocancipá. Sabana de Bogotá.
30. Baile de campesinos. Sabana de Bogotá.
31. Llanero militar.
32. Llanero propietario.
33. Antiguo modo de conducir los cadáveres.
34. Carguero de la montaña de Sonsón (estado de Antioquia).
35. Mulero antioqueño.
36. Mujeres del pueblo en Medellín. (Antioquia).
37. Campesinas antioqueñas.
38. Estereros
39. Jinetes de la ciudad y del campo.
40. Polleros de Choachí. Colombia
41. Músicos populares
42. Galleros.
43. Marraneros de las tierras calientes. Colombia.

44. Viajeros tolimenses.
45. Entierro de un niño. Valle de Tenza.
46. En un mal camino.
47. Indios pescadores del Funza.
48. Viaje propietario.
49. Apuestas el día de S. Juan.
50. Paseo campestre.
51. Traje y modo de viajar de los campesinos de las tierras altas.
52. Modo de montar en sillón.
53. Aldeanos.
54. El sillón. (Montura de mujer del campo).
55. Fiesta de aldea.
56. Refrigerio en un camino.
57. Alto de cazadores.
58. Camino de montaña.
59. Carboneros de Choachí. Colombia.
60. La Ceja, camino de Guanacas.