



J
Ramón Torres Méndez

Autor de los cuadros de costumbres
colombianas. *costumbres*

Nació en Bogotá en 1809 y
murió en la misma ciudad en 1885.

Ramón Torres Méndez y la pintura de tipos y costumbres

EFRAÍN SÁNCHEZ

EN 1940, AL ANUNCIAR la publicación de 37 "escenas de costumbres" de Ramón Torres Méndez, la revista *Cromos* lo presentó como "el pintor más famoso de Colombia"¹. A juzgar por casi un siglo de testimonios, *Cromos* no exageraba. Hasta mediados del siglo XX las "escenas de costumbres" de Torres Méndez fueron uno de los recursos más frecuentemente utilizados en los periódicos y revistas locales para la ilustración de relatos de viajes, descripciones de tradiciones y costumbres bogotanas y aun para la publicidad de industrias y casas comerciales. Hasta mediados del presente siglo, los escasos críticos y comentaristas del arte nacional fueron unánimes en situar a Torres Méndez como el pintor más notable de la Nueva Granada en el siglo XIX. En 1916 Gustavo Santos escribió que, después de Gregorio Vázquez, no veía "nombre alguno digno de ser recordado de manera especial" hasta mediados del siglo pasado; "Torres Méndez es entonces el primer nombre que merece ser anotado"². En 1946, Gabriel Giraldo Jaramillo escribió que "a Ramón Torres Méndez corresponde de manera exclusiva el mérito de haber dado el último paso de nuestra emancipación pictórica [...] creando, tal vez sin quererlo, las bases de un arte auténticamente nacional"³.

Giraldo Jaramillo nunca explicó el significado de los conceptos 'emancipación pictórica' y 'arte auténticamente nacional'. Naturalmente, las dos expresiones dejan un amplio margen para la discusión. El observador de la pintura colombiana del siglo XIX puede, en primer lugar, preguntarse si realmente hubo algo a lo cual pudieran aplicarse las palabras del historiador. Es claro que si se estudia la pintura neogranadina de escenas de costumbres dentro del contexto de la pintura internacional, difícilmente puede reclamarse para ella el calificativo de "arte auténticamente nacional". Por otra parte, en el arte local del siglo XIX no es posible encontrar muchos indicios de "emancipación pictórica", si como tal se entiende el rompimiento con el pasado colonial y la creación de nuevas tendencias propias, tanto desde el punto de vista de los estilos y de las técnicas como de los valores expresivos. Los auténticos valores del arte de la Nueva Granada no pueden dissociarse de las circunstancias materiales en las cuales se desarrolló. Y entre dichas circunstancias debe mencionarse la inexistencia de escuelas, el aislamiento de los artistas, la escasez de medios técnicos y la relativa pobreza de la demanda del arte. Y no hubo nadie más consciente de esas limitaciones que los propios artistas.

Es innegable que las "escenas de costumbres" despiertan un entusiasmo que no parece ser menor hoy que a mediados del siglo XIX. La finura y la buena dosis

Página anterior: Autorretrato, s.f. acuarela sobre papel.

¹ *Cromos*, Bogotá, vol. XLV, núm. 1.206, 20 de enero de 1940.

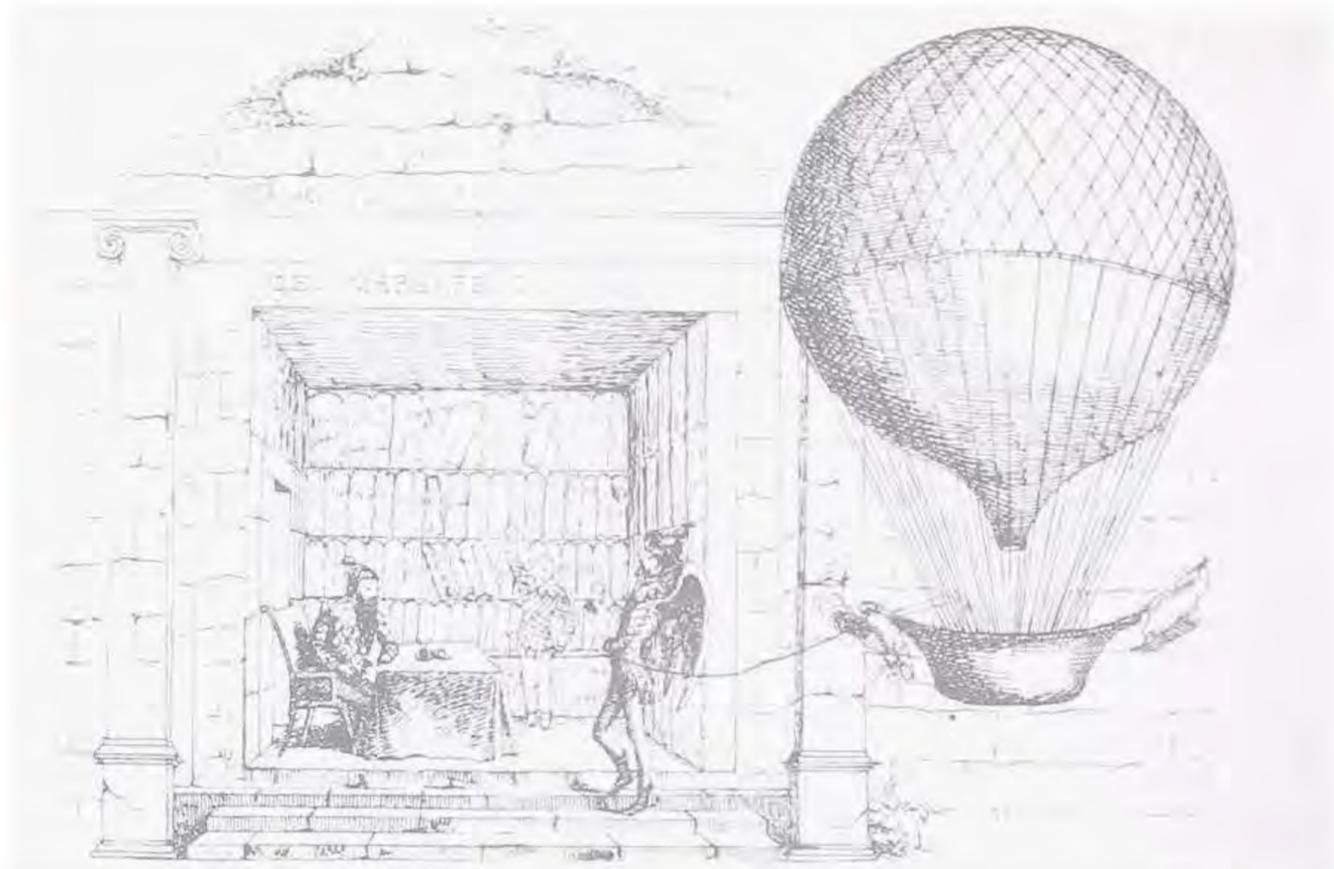
² Gustavo Santos, "De la pintura en Colombia", en *Cultura*, Bogotá, vol. II, núm. XII, febrero de 1916.

³ Gabriel Giraldo Jaramillo, *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1980, págs. 42 y 168-169.



Retrato de señora (acuarela sobre marfil, Bogotá, 1834. (Tomado de: Ramón Torres Méndez, Efraín Sánchez Cobo, pintor de la Nueva Granada, 1809-1885).

Escena en el año dos mil tres (Los matachines ilustrados, Bogotá, 1855).



de malicia de la interpretación hecha por Torres Méndez de los tipos y costumbres jamás han perdido su atractivo. Superando la simple descripción documental, gran parte de las representaciones conservan cierta intemporalidad que las hace mantener su vigencia por encima de los cambios de los gustos. Además, no parece impertinente afirmar que existe un hilo conductor, más que sutil, entre la obra "costumbrista" de Torres Méndez y buena parte de la obra de quien sin duda puede reivindicar en la actualidad el título de "el pintor más famoso de Colombia", Fernando Botero.

Pero la contribución de Torres Méndez no se limita a las escenas de "costumbres neogranadinas". Quizá más importante desde el punto de vista histórico, es el valor del pintor santafereño como síntesis de su época. Torres es, sin duda, el pintor más representativo de la Nueva Granada en el siglo XIX. Personaliza, en grado superlativo, las cualidades y defectos de aquella, habiendo explorado todas sus posibilidades y hecho uso de todos los medios entonces disponibles. Como sus contemporáneos, fue autodidacto, pero estuvo lejos de ser un simple *amateur*. Hay testimonios sobre sus esfuerzos por dominar los preceptos y las técnicas de la pintura europea, que quizá sólo conoció por los oscuros lienzos de las iglesias, por referencias escritas y por grabados europeos, de los cuales mantuvo su propia colección. Con una laboriosidad proverbial, superó a sus contemporáneos en cantidad y calidad en los géneros dominantes. Es hasta hoy el retratista más prolífico de la pintura colombiana, y garantizaba "la más perfecta semejanza"; José Belver⁴ afirma que compuso "más de 600 retratos al óleo" y, para Gabriel Giraldo Jaramillo, sus miniaturas sobre marfil alcanzan a un centenar. En los avisos con los que promocionaba su trabajo, curiosamente, Torres Méndez insistía en la sutil diferencia entre "retratista" y "pintor", aclarando que ejecutaba "cuadros de todo género" y también "retratos al óleo". Entre los "cuadros de todo género" se cuentan "más de 200 entre cuadros místicos y otros"; es decir, pinturas religiosas, alegorías, monumentos sacros y decoraciones para teatro. Como escribió Jorge Moreno Clavijo, "su firma era lo cotizado en el reducido ámbito local"⁵. También fue caricaturista político clandestino, tan clandestino que sus caricaturas publicadas en 1855 en el efímero periódico *Los Matachines Ilustrados*, sólo vinieron a redescubrirse en 1985. Pero la fama más duradera la logró como pintor de "escenas de costumbres neogranadinas", de las cuales,

⁴ José Belver, "Ramón Torres Méndez", en *Papel Periódico Ilustrado*, Bogotá, año V, núm. 112, 15 de marzo de 1887, págs. 246-247.

⁵ Jorge Moreno Clavijo, "Los cuadros de costumbres de Torres Méndez", en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Bogotá, Biblioteca Luis-Angel Arango, vol. VIII, núm. 12, 1965, pág. 1.853.



según Belver, dejó más de 300 "en diseño e inéditas", superando en cantidad a la colección de la Comisión Corográfica y a la obra "costumbrista" de cualquier otro pintor individual de la Nueva Granada. Como pintor de escenas de costumbres, Torres fue considerado en 1882 por el periódico *El Conservador* como "casi exclusivo entre nosotros desde hace mucho tiempo"⁶. Y don Tomás Rueda Vargas, con toda su autoridad en cuanto se refiere a la sabana de Bogotá, escribió que Torres "en la observación de los tipos sabaneros, llegó [...] a un grado de perfección no superado hasta hoy"⁷.

Torres Méndez nació en Bogotá el 29 de agosto de 1809. Su padre, Eugenio Torres, fue un artesano santafereño a quien don Pablo Morillo, el militar español enviado por la corona española para enfrentar a los revolucionarios, a su entrada en Bogotá en 1816 encargó la fabricación de "400 cajas de guerra y otros tantos pitos para mandar a las provincias"⁸. El taller del artesano debía, entonces, poseer el tamaño y la fuerza laboral necesarios para hacerse cargo de demandas de cierta consideración, si bien no parece haber estado orientado hacia una especialidad particular. José Belver, uno de los primeros biógrafos del pintor, dejó testimonio del apoyo que Ramón Torres encontró en su padre. Según su relato, cuando Torres se inició como miniaturista, don Eugenio hizo frente a la escasez de marfil en la ciudad aserrando bolas de billar, para que su hijo pudiera contar con las láminas necesarias.

Habiendo abandonado prematuramente la escuela de primeras letras, Torres comenzó a tomar lecciones hacia 1819 con "la única persona que por aquellos tiempos profesaba y entendía el arte"⁹, al parecer el pintor santafereño Pedro José Figueroa. No tardó, sin embargo, en abandonar a su maestro, para no regresar al aprendizaje formal hasta 1837, cuando fue admitido para tomar lecciones de diseño y de grabado en la escuela gratuita de la Casa de Moneda. En 1824 encontró ocupación como aprendiz en un establecimiento de propiedad de Jayme Cowie, uno de los ingleses que entonces monopolizaban la industria de la imprenta en la ciudad. La imprenta de Cowie comenzó a publicar el 27 de mayo de ese año el periódico *El Constitucional*, el primer órgano en inglés en Bogotá. Este se suspendió a fines de 1825, y Torres pasó a órdenes de su antiguo compañero de trabajo S. S. Fox, quien abrió imprenta propia en la plazuela

Viñetas de Torres Méndez, del primer número de los Matachines ilustrados, 1855.

Paseo campestre, óleo sobre lienzo. (Tomado de: Efraín Sánchez C., Ramón Torres Méndez, pintor de la Nueva Granada, 1809-1885).

⁶ P.P.C., "Bolívar y el artista Torres", en *El Conservador*, Bogotá, núm. 101, 2 de mayo de 1882, pág. 403.

⁷ Tomás Rueda Vargas, *Escritos*, t. II, Bogotá, 1963, págs. 45-46.

⁸ P.P.C., *op. cit.*

⁹ José Belver, *op. cit.*



Matrimonio de bogas, reverso y anverso. Dibujo sobre papel a lápiz (boceto).

de San Francisco e inició, en julio de 1826, la publicación de un nuevo periódico, La Bandera Tricolor. Torres continuó vinculado a la imprenta hasta 1828, cuando, según sus primeros biógrafos, "una voz secreta del destino que le estaba señalado" puso al descubierto su verdadera vocación. La voz secreta del destino fue un retrato de Fox en miniatura hecho por Francisco Antonio Mancera, antiguo dibujante de la flora de la Expedición Botánica. "Desde aquel momento concretó sus facultades a una sola aspiración. Timidamente desconfiado, pero resuelto, aceptó la vocación y empezó a retratar a cuantas personas querían servirle de modelo" ¹⁰.

El descubrimiento de su destino, sin embargo, no fue obstáculo para que en 1830 se viera envuelto en un episodio militar del cual salió herido y, además, vencido. En agosto de ese año se produjo la sublevación de la división Callao, compuesta en gran parte por venezolanos. Para restablecer la calma, el gobierno llamó a tomar las armas a los soldados leales y a jóvenes voluntarios, entre quienes se encontró Torres Méndez. En la acción del cerrito del Santuario, en la sabana de Bogotá, la división Callao derrotó a las fuerzas del gobierno. Torres sufrió una herida de lanza en el estómago, de la cual se recuperó rápidamente.

El incidente de Santuario muestra cierto grado de compromiso político, que no era extraño entre los pintores de la Nueva Granada en el siglo XIX. Torres Méndez fue militante activo del partido conservador. Su nombre figura en una lista, publicada en enero de 1850 por el periódico La Civilización ¹¹, de los miembros de la Sociedad Popular, tempestuosa agremiación de artesanos conservadores que contribuyó notablemente a la agitación antirradical de mediados de siglo. Pasada la revolución de José María Melo en 1854, Torres Méndez y José Manuel Groot publicaron Los Matachines Ilustrados, efímero periódico antimelista y antirradical. Pero el pintor también estuvo dispuesto a manifestarse en contra de los desafueros de sus copartidarios, y en 1865 fue uno de los firmantes de una carta de respaldo al presidente constitucional, Manuel Murillo Toro, cuando facciones conservadoras se levantaron contra el gobierno en los estados del Cauca, Boyacá, Cundinamarca y Magdalena ¹².

Hasta donde se sabe, la carrera de Torres Méndez como caricaturista político comenzó y terminó en los primeros meses de 1855, tras la revolución que José María Melo había iniciado el 17 de abril de 1854. Presumiblemente, como casi

¹⁰ P.P.C., *op. cit.*

¹¹ La Civilización, Bogotá, 17 de enero de 1850.

¹² José María Cordovez Moure, *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*, 6ª. edic., vol. VI, Bogotá, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, págs. 135-136.

todos los escritores costumbristas de su tiempo, en su mayoría conservadores, Torres Méndez profesaba públicamente antipatía por la política, a la que se consideraba como el mal del siglo, pues los efectos que produjo eran para muchos equiparables con los de la peste. Pero, como todos sus contemporáneos, no estuvo dispuesto a mantenerse al margen de los acontecimientos. Poco después de la rendición de Melo, tras sangrienta batalla en las calles de Bogotá, se pusieron en circulación mil ejemplares de una caricatura titulada *Héroes del 17*, en la cual se hacía mofa de Melo y sus tenientes, reducidos a prisión. La caricatura había sido impresa por los litógrafos Froilán Gómez y Prudencio Boultrone, con quienes Torres Méndez sostuvo una breve contienda por la prensa, en la cual inicialmente negó y luego reconoció abiertamente haber sido el autor de la caricatura. Nunca reconoció, sin embargo, su papel como ilustrador de *Los Matachines Ilustrados*, periódico del cual tuvo a su cargo la composición y las viñetas de la primera página y las 18 caricaturas, grabadas en piedra y en metal, que aparecieron en los cuatro números que se publicaron¹³. Los textos estuvieron a cargo de José Manuel Groot y José Caicedo Rojas, y en ellos se satiriza a Melo, a su revolución, respaldada por los militares y los artesanos, y a las reformas radicales que se iniciaron en el gobierno del general José Hilario López. La portada del periódico es un compendio de la iconografía de tipos y costumbres de Torres Méndez, y en ella figuran los tipos de la ciudad encarnados por vivanderas, aguadoras, soldados, cachacos, religiosos, beatas y orejones. La gracia y vivacidad de las caricaturas de Torres Méndez lo sitúan sin duda entre los mejores cultivadores del género en la Nueva Granada en el siglo XIX. En el catálogo de la exposición *Art in Latin America*, organizado por la galería Hayward de Londres en 1989, se destaca a Torres como caricaturista y se señala que el pintor santafereño "produjo algunas de las sátiras más agudas de la sociedad y la política de su tiempo"¹⁴.

La obra más antigua que se conoce de Torres Méndez es un *Retrato de señora*, miniatura sobre marfil firmada y fechada en 1834. En 1837 se fechan otras dos miniaturas: un *Retrato de hombre* y la exquisita miniatura de doña Eduviges Vanegas y Contreras. En 1838 se fecha un retrato sobre marfil de José Belver. La miniatura era entonces el medio para hacerse retratar más común entre los miembros de las clases altas bogotanas, y tuvo su apogeo precisamente en la década de 1830. No existen muchos ejemplos anteriores, y el comienzo de su declinación coincide con la introducción de la fotografía, que llegó a la Nueva Granada en el mismo año de su aparición en Europa: 1839. Para 1871 se había extinguido casi por completo, y en la exposición del 20 de julio de ese año sólo había un retrato de Napoleón en miniatura, hecho por la señorita Rosa Groot, que los críticos vieron "con indecible placer y mucho detenimiento", como uno de los últimos ejemplares de "tan lucido y digno modo de pintar"¹⁵. Aunque Torres Méndez todavía se anunciaba en 1867 como "retratista al óleo y miniaturista"¹⁶, no se conoce ninguna miniatura fechada después del decenio de 1830, y es presumible que hubiera disminuido considerablemente su producción dentro del género.

Al mismo tiempo que experimentaba con la miniatura sobre marfil, Torres Méndez comenzó a explorar el retrato al óleo. El arte del retrato proporcionó a Torres su medio de subsistencia más estable. De acercarse a la verdad la cifra propuesta por Belver, según la cual Torres Méndez pintó 600 retratos al óleo, podría calcularse que, durante los 50 años en que mantuvo su taller, ejecutó en promedio un retrato mensual. El retrato al óleo fue la expresión artística más



Sin título, s.f., dibujo a lápiz sobre papel.

¹³ *Los Matachines Ilustrados*, Bogotá, núm. 1, 6 de febrero de 1855; núm. 2, 19 de febrero de 1855; núm. 3, 1o. de marzo de 1855; núm. 4, 30 de marzo de 1855.

¹⁴ Dawn Ades, *Art in Latin America, The Modern Era, 1820-1980*, with contributions by Guy Brett, Stanton Loomis Catlin and Rosemary O'Neill, Londres, The Hayward Gallery, 1989, pag. 85.

¹⁵ Leonidas Scarpeta y Saturnino Vergara, "Breve noticia sobre las pinturas, dibujos y esculturas presentados en la Exposición Nacional del 20 de julio de 1871", en *Diario de Cundinamarca*, Bogotá, núm. 530, 5 de septiembre de 1871, pag. 1.062.

¹⁶ J. M. Vergara V. y J. B. Gaitán, *Almanaque de Bogotá i guía de forasteros para 1867*, Bogotá, Imprenta de Gaitán, 1866, pags. 368.



Jinetes de la ciudad y del campo, s.f. Litografía coloreada en acuarela.

abundante del siglo XIX local, y constituye una de las manifestaciones más sensibles de la idiosincrasia y los anhelos íntimos de las clases dominantes del país. La cualidad más sobresaliente de la obra retratística de Torres, y en la cual se cimentó el inigualado prestigio de que gozó en su época, fue su capacidad para el logro de la semejanza, capacidad que le permitió apropiarse del calificativo de "retratista infalible". Quizá el éxito de Torres como retratista se explica por su comprensión del verdadero sentido que para sus contemporáneos tenía la "semejanza". En contraste con la fotografía, los clientes de los retratistas no buscaban la fidelidad exacta con la apariencia externa; perseguían un imponderable balance entre sus rasgos físicos, su carácter y sus aspiraciones, el cual sólo se lograba por el intercambio personal con el pintor. La lista de las miniaturas y retratos al óleo de Torres Méndez es un prolijo índice de linajes y apellidos que comprende a terratenientes, comerciantes, prelados, diplomáticos, juristas, militares, funcionarios públicos y descendientes de los héroes de la independencia.

En 1837 se fecha un paisaje de mediano formato, el *Boquerón del río San Francisco*, una de sus primeras pinturas al óleo. El paisaje no fue uno de los géneros preferidos del pintor y, aparte de esta obra, sólo puede considerarse como paisaje el *Paseo campestre*, compuesto hacia 1856, sin duda su mejor pintura. Aun cuando las "costumbres neogranadinas", con sólo cuatro o cinco excepciones, se desarrollan en los espacios abiertos del campo y la ciudad, el paisaje tiene en estas obras un papel secundario, consistente en servir de escenario a las costumbres y tipos representados. Las vistas del entorno rural y urbano son casi siempre esquemáticas o difusas y no distraen la atención de la escena principal. No obstante, en todos los casos se percibe una clara conciencia del valor plástico de la naturaleza y una precisa percepción de la vegetación, la topografía y la arquitectura locales. Torres Méndez tenía un evidente talento para el paisaje, y su falta de desarrollo es un indicio importante para el análisis de los valores del universo visual de la Nueva Granada.



GALLEROS.

Publicado por la Junta Nacional del Centenario de la Proclamación de la Independencia de la República de Colombia.

Edición ED. VICTOR SPERLINO, Litografía.

Galleros, s.f. Litografía coloreada en acuarela.

El aprendizaje formal de Torres Méndez se redujo a las lecciones gratuitas de diseño y de grabado que recibió del francés Antonio P. Lefebvre en la Casa de Moneda. Lefebvre llegó en abril de 1837 a Bogotá, contratado por el gobierno como parte de un proyecto para unificar las monedas de la república. El contrato con Lefebvre, firmado en París por don Rufino Cuervo, establecía que el grabador debía dar lecciones a 12 jóvenes, que fueron seleccionados por el director de la Casa de Moneda. No se sabe de grabados ejecutados por Torres Méndez. Sin embargo, las consecuencias del aprendizaje del diseño son visibles en toda la obra del pintor. Es patente, tanto en los cuadros al óleo como en las láminas de tipos y costumbres, el cuidado por el dibujo. Hay testimonios sobre su inclinación por la geometría plana, sin duda estimulada por las clases de Lefebvre. El dibujo de Torres Méndez es nítido, como el de una moneda, y es notorio su desinterés por las sombras. De ahí que sus obras se caractericen por cierta tersura y un tono directo que contribuyen a realzar su valor descriptivo.

Las lecciones de Lefebvre se extendieron por cerca de un año. A fines de 1838 o principios de 1839 Torres Méndez formó parte de una comisión oficial que envió el gobierno de Bogotá al valle de Tenza. La comisión posiblemente estaba relacionada con proyectos de la Casa de Moneda. En el valle de Tenza conoció a María Coleta Medina Morales, con quien se casó en Guayatá el 19 de abril de 1840. Una miniatura sobre marfil, posiblemente de ese año, retrata al clérigo que bendijo la unión, Pablo Agustín Calderón. De esta época data también la miniatura de Braulio Antonio Medina Camacho, primo de María Coleta. Del matrimonio Torres Medina hubo ocho hijos, a saber, Adelaida, Amalia, Avelina, Clelia, Cleofe, Clementina, Francisco y José Ramón. En la semblanza de Ramón Torres publicada por *El Conservador* en 1882 se describe así al hogar del pintor: "En la casa de Torres todos dibujan, los hombres y las mujeres. Las señoritas cultivan también la música, y cultivan las flores, y cultivan algo mejor, cultivan la modestia"¹⁷. Quizá el encierro de la familia dentro de sí misma fue la causa para que, de los ocho hijos de Torres Méndez, seis hubieran permanecido solteros. También murieron solteros todos sus nietos, con excepción de María Helena Pardo Torres, hija de Adelaida.

¹⁷ P.P.C., *op. cit.*

Siguiendo la tradición colonial del hogar de artesanos, Torres Méndez transmitió a sus hijos los conocimientos de su oficio y, como resultado, cinco fueron pintores: Adelaida, Amalia, Francisco, Clementina y Avelina. Cuatro de ellos participaron en la exposición nacional de 1871, comentada por Leonidas Scarpetta y Saturnino Vergara, quienes escribieron complacidos que Torres "ha podido ver el fruto de sus desvelos en la enseñanza de sus dignos hijos"¹⁸. Sin duda el más destacado fue Francisco, cuya amplia figuración en la vida artística de Bogotá puede seguirse hasta la exposición nacional de 1899. En la Primera Exposición Anual de 1886, participó con 11 obras. Los jóvenes Torres Medina conservaron cierta independencia artística respecto a su padre. Las obras predominantes entre las mujeres fueron los bodegones y las flores, aunque Adelaida representó también la figura humana. Francisco se destacó por las pinturas religiosas, paisajes y estudios. Curiosamente, ninguna de las obras conocidas de los pintores Torres Medina fue cuadro de costumbres.

Al viaje de Torres Méndez al valle de Tenza siguió otro, en 1841, a las provincias de Antioquia y Neiva, también en comisión oficial. José Belver afirma que, como pintor, dejó "bien conocido su nombre en aquellas poblaciones". Sin embargo, aparte de un *Monumento* para la iglesia de Guayatá, en el valle de Tenza, y de las miniaturas de Plablo Agustín Calderón, párroco de Guayatá, y Braulio Antonio Medina Camacho, pariente de la esposa de Torres, no se sabe de su trabajo artístico en aquella época de viajes. No obstante, entre sus cuadros de tipos y costumbres figuran escenas que sin duda constituyen una memoria pictórica de este periodo

Uno de los principios que guiaban a Torres Méndez era el de la fidelidad a la naturaleza. De ahí que se preciara de ser "retratista infalible". Excepto quizá por las "alegorías", que eran imaginativas en cuanto a la composición, pero ciertamente no en cuanto a los elementos que las integraban, y los cuadros religiosos, todas las obras de Torres Méndez son representaciones de personas y lugares reales en situaciones reales. La mayoría de cuadros de tipos y costumbres tienen como escenario a Bogotá y sus alrededores, que constituían el ambiente geográfico del pintor. Las demás escenas tienen lugar precisamente en el valle de Tenza, en Antioquia y Neiva y en los caminos de Bogotá a esas provincias. Como ejemplos de Antioquia pueden citarse *Mujeres del pueblo en Medellín (Antioquia)*, *Campesinas antioqueñas*, *Arriero antioqueño*, *Mulero antioqueño*, y *Carguero de la montaña de Sonsón (Antioquia)*. De los llanos de Neiva son el *Llanero propietario* y el *Llanero militar*, así como los *Viajeros tolimenses*. Del valle de Tenza es una de sus láminas más conocidas, el *Entierro de un niño*. Llama particularmente la atención la lámina *Habitantes de las orillas del Magdalena*, de la Biblioteca Luis-Angel Arango. Su estilo difiere del de todas las demás láminas, y es evidente que el pintor no había alcanzado la maestría en el dibujo, que demostró en sus años de madurez. Bien puede datar de esta época, lo cual la convertiría en su escena de costumbres más antigua.

Poco después de su regreso a Bogotá, a fines de 1842, Torres Méndez conoció a uno de los personajes extranjeros más sugestivos de cuantos visitaron la Nueva Granada en aquella época: el barón Jean-Baptiste-Louis Gros, encargado de negocios de Francia, entre cuyas hazañas se cuenta la de haber descendido a las profundidades del salto de Tequendama atado a unas cuerdas y haber introducido en Colombia el daguerrotipo, a su llegada a Bogotá, en septiembre de 1839. Gros era hijo del pintor napoleónico Antoine-Jean Gros, y sin duda tenía conocimientos y un gusto definido en la pintura, habiendo sido él mismo pintor aficionado. Según Belver, "terminada la misión diplomática del barón, y viéndose obligado

¹⁸ J. M. Vergara V. y J. B. Gaitán, *op. cit.*

a volver a Francia, propuso a Torres que lo acompañara, comprometiéndose a costear el viaje". Torres no aceptó, "por no abandonar a sus padres, de quienes era poderoso apoyo" ¹⁹.

Belver afirma que Torres "en otra ocasión rehusó una propuesta semejante hecha por un inglés". En esta época de dominio británico de los mares, floreció también el extraordinario interés de los ingleses por la acuarela, por la pintura de viajes y por la "búsqueda de lo pintoresco". Antes de Edward Mark, el pintor viajero británico históricamente más notable entre quienes visitaron la Nueva Granada, estuvo el londinense Joseph Brown (1802-1874). Durante la década de 1830, Brown compuso, con la colaboración de José Manuel Groot y José Ignacio Castillo, una colección de acuarelas de tipos y costumbres que hoy se encuentra en la Royal Geographical Society de Londres. Debe subrayarse la importancia de esta colección, no sólo por su antigüedad y extensión, sino por cuanto revela nexos anteriormente desconocidos entre la pintura británica de viajes y la pintura de tipos y costumbres de la Nueva Granada, y proporciona indicios vitales para entender los orígenes de esta última. Tanto por las fechas de su permanencia en la Nueva Granada (1825-1835 y 1836-1840), como por su estrecho contacto con los pintores locales, no parece desatinado sugerir que el pintor inglés al que se refiere Belver fue Joseph Brown ²⁰.

En 1844 se organizó en Bogotá una exposición en la cual participó Torres Méndez, quien recibió un premio por el cuadro *Cristo se aparece a la Magdalena*, hoy desaparecido. Contrariamente a lo que por tradición se ha afirmado, la pintura religiosa no tuvo parte preponderante en la obra de Torres. Belver afirma que el pintor santafereño produjo "más de 200 entre cuadros místicos y otros". Sin embargo, de esa cifra no ha sido posible documentar más de 20, de los cuales sólo ocho se pueden asignar con cierto grado de certidumbre a la pintura religiosa. El género religioso languideció en la Nueva Granada a lo largo del siglo XIX, desplazado por otros intereses visuales, por las ideologías anticlericales y por la abrumadora herencia de la imaginería colonial. Además, para el pensamiento artístico local, la pintura mística y bíblica ya había alcanzado su máxima expresión en la obra de Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos (1638-1711), a quien se aludía indistintamente como "el insigne" y "el inmortal" y que era, ciertamente, para los cronistas de viajes, el único nombre digno de mención en la pintura neogranadina. No obstante, los cuadros religiosos de Torres sí desempeñan un papel significativo en el análisis histórico de los valores visuales de la Nueva Granada en el siglo XIX. Para algunos contemporáneos, Torres asumió la tarea de "restablecer el buen gusto" y el "discernimiento artístico", que habían decaído desde la muerte de Vázquez de Arce y Ceballos, "haciendo estimar las leyes físicas que dan propiedad y lucimiento al arte" ²¹. Por "leyes físicas" del arte se entendía principalmente "el hábil juego de la luz y la sombra". Este lenguaje técnico, ciertamente, tiene pocos antecedentes en la Nueva Granada. Como hipótesis podría sugerirse que el agotamiento del poder iconográfico de la pintura religiosa, es decir, la capacidad de evocar imágenes místicas o bíblicas, dio como resultado que el interés visual se desplazara de los valores representativos a los valores puramente pictóricos. Quizá por primera vez en el arte neogranadino, la atención se concentraba más en la pintura que en la fe religiosa. Siguiendo rígidos principios académicos europeos, y ante la falta de conocimientos técnicos que les permitieran explorar posibilidades nuevas, los pintores optaron por regresar al siglo XVII para tratar de imitar al "clásico" local. Si el retrato fue el recurso que empleó Torres Méndez para demostrar su capacidad de lograr una "semejanza infalible", los cuadros religiosos le brindaron la oportunidad de poner a prueba su dominio de las reglas académicas que

¹⁹ José Belver, *op. cit.*

²⁰ Sobre Joseph Brown, véase Malcolm Dias, Efraín Sánchez, Aída Martínez, *Tipos y costumbres de la Nueva Granada*. Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1989.

²¹ P.P.C., *op. cit.*

conocía. Tal vez esto explica por qué, en todas las exposiciones en las que participó, indefectiblemente Torres Méndez incluía una proporción, pequeña aunque significativa, de obras religiosas. Su mejor cuadro de este género, *Nuestra Señora de las Mercedes*, pintado en 1868 por encargo de doña Mercedes Nariño de Ibáñez, figuró en las dos exposiciones más importantes del siglo, la Exposición Nacional del 20 de julio de 1871 y la Primera Exposición Anual de 1886. La pintura religiosa de Torres Méndez es de calidad dispar y se limita a los pasajes más tradicionales de la vida de Jesucristo y a algunas advocaciones de la Virgen. Belver señala con razón que Torres "se distinguió por la belleza de sus rostros místicos". Pero esta observación debe limitarse a las Madonas, pues las figuras de Jesucristo adolecen de un patetismo artificial, como en los casos de un *Sagrado Corazón de Jesús* que ilustra una cubierta de Cromos de 1926, y un *Ecce Homo* que presentó en la exposición de 1871 y sobre el cual Leonidas Scarpetta y Saturnino Vergara comentaron indulgentemente que "nos gustaría más si estuviera menos exagerada su expresión"²².

Los pintores neogranadinos del siglo XIX eran conscientes del atraso del arte local respecto a los principios del arte europeo personificados en las academias. La primera que se fundó en América fue la Real Academia de San Carlos, en México, en 1785. Colombia debería esperar hasta 1886, cuando Alberto Urdaneta fundó la Escuela de Bellas Artes. Sin embargo, antes de concluir la primera mitad del siglo, se encuentra un antecedente cuya importancia raras veces se reconoce. En febrero de 1847, en sesión solemne realizada en la sala de la casa de Luis García Hevia y con la asistencia del presidente de la república, Tomás Cipriano de Mosquera, se inauguró la Sociedad de Dibujo y Pintura. Su objetivo era "fundar escuelas, en las que se enseñará este interesante arte, teórica y prácticamente"²³. Torres Méndez formaba parte del grupo de socios fundadores, y en calidad de tal participó en la primera exposición de la Sociedad, que se abrió el 20 de julio del mismo año. La conciencia de los miembros sobre sus propias deficiencias se hizo patente en un remitido de prensa, en el cual advertían a los asistentes que "la Sociedad es naciente, y por consiguiente se espera que el respetable público acoja sus obras con indulgencia, pues sus miras se reducen a manifestar a sus conciudadanos los vehementes deseos que tiene de perfeccio-

Vendedor de ropa, George Walker, ilustración tomada de: The costume a Yorkshire, Londres, 1814, por Alberto Sierra Restrepo.



²² Leonidas Scarpetta y Saturnino Vergara, *op. cit.*

²³ El Día, Bogotá, núm. 416, 28 de marzo de 1847, págs. 4.

narse en las artes, y llegar por ese medio, algún día, a contribuir al engrandecimiento de nuestra cara patria" ²⁴. La Sociedad estaba ya disuelta a principios de 1849, pero el 20 de julio de 1848 llevó a cabo una segunda exposición. Los profesores de la Sociedad eran entonces Luis García Hevia, Simón J. Cárdenas, José Manuel Groot, Fermín Isaza, los hermanos Celestino y Jerónimo Martínez y Ramón Torres Méndez.

La Sociedad de Dibujo y Pintura fue la primera contribución de Torres Méndez a la instrucción artística en la Nueva Granada. Aun cuando no puede afirmarse que el santafereño creó escuela o dejó seguidores, puede reclamarse para él un lugar destacado en la historia de la educación artística local. Como consecuencia del decreto de desamortización de bienes de manos muertas y de la extinción de las comunidades religiosas, dictados por el general Tomás Cipriano de Mosquera, pasaron a la nación las colecciones de pintura que pertenecían a las comunidades. Según el decreto de extinción, los cuadros que aquellas poseían en Bogotá pasaron a la Biblioteca Nacional. En la práctica, muchas obras fueron sustraídas o comenzaron a deambular de un sitio a otro. En 1864, Torres propuso al gobierno de Manuel Murillo Toro el establecimiento de un Gabinete Nacional de Pintura, el cual se abrió en el convento de Santa Inés, de propiedad de la nación, y continuó funcionando independientemente, al cuidado de Torres, hasta principios de 1868. En enero de ese mismo año Torres Méndez se convirtió en el primer profesor de arte de la recientemente creada Universidad Nacional, al ser nombrado encargado principal de la cátedra de dibujo de la Escuela de Artes y Oficios. En el decreto orgánico de la Universidad, se establecía que el Gabinete de Pintura pasaría a formar parte de la Escuela de Ciencias Naturales, quedando bajo la responsabilidad del rector de dicha escuela. Se permitía, sin embargo, que el Gabinete fuera "entregado" al catedrático de la Escuela de Artes y Oficios -es decir, Torres Méndez-, quien podría impartir allí la enseñanza a los alumnos de la universidad. En agosto de 1868 se suprimió la Escuela de Artes y Oficios, y Torres pasó a la de Ciencias Naturales, como encargado de la cátedra de dibujo de plantas y animales al natural. Luego de la fusión de la Escuela de Ciencias Naturales con la de ingeniería, en 1872, Torres continuó a cargo de las clases de dibujo hasta 1874, cuando abandonó la universidad.

Vendedor de leche, George Walker, ilustración tomada de: The costume a Yorkshire, Londres, 1814, por Alberto Sierra Restrepo.



²⁴ *Ibid.*

Los últimos años de la vida de Torres Méndez fueron de constante actividad. Su producción en todos los géneros se mantuvo tan vigorosa como siempre, y en su actividad pública se vinculó a las variadas empresas de Alberto Urdaneta, el impulsor más importante de las artes en Colombia en este período. Varias de las obras de Torres aparecieron impresas mediante grabados en madera en el *Papel Periódico Ilustrado*, y además fue designado por el gobierno como jurado en el concurso convocado para seleccionar al director de la Academia Gutiérrez, malogrado antecedente de la Escuela de Bellas Artes, y del concurso oficial para la celebración del centenario del nacimiento del Libertador Simón Bolívar. Su última actividad conocida fue haber sido miembro del Ateneo de Bogotá, entre cuyos 150 miembros de número se contaban antiguos ministros de Estado y futuros presidentes. Al final de sus días, el artesano Torres era aceptado en los más reducidos círculos de la ciudad de la cual fue pintor dilecto. Ramón Torres Méndez murió el 15 de diciembre de 1885 en su casa de la Calle Tapada del Hospicio, del barrio de Las Nieves. Con excepción de su familia, del párroco del barrio y de un periodista que firmaba con el seudónimo de Fileno²⁵, nadie se percató de la muerte del artista más sobresaliente del siglo XIX en Colombia.

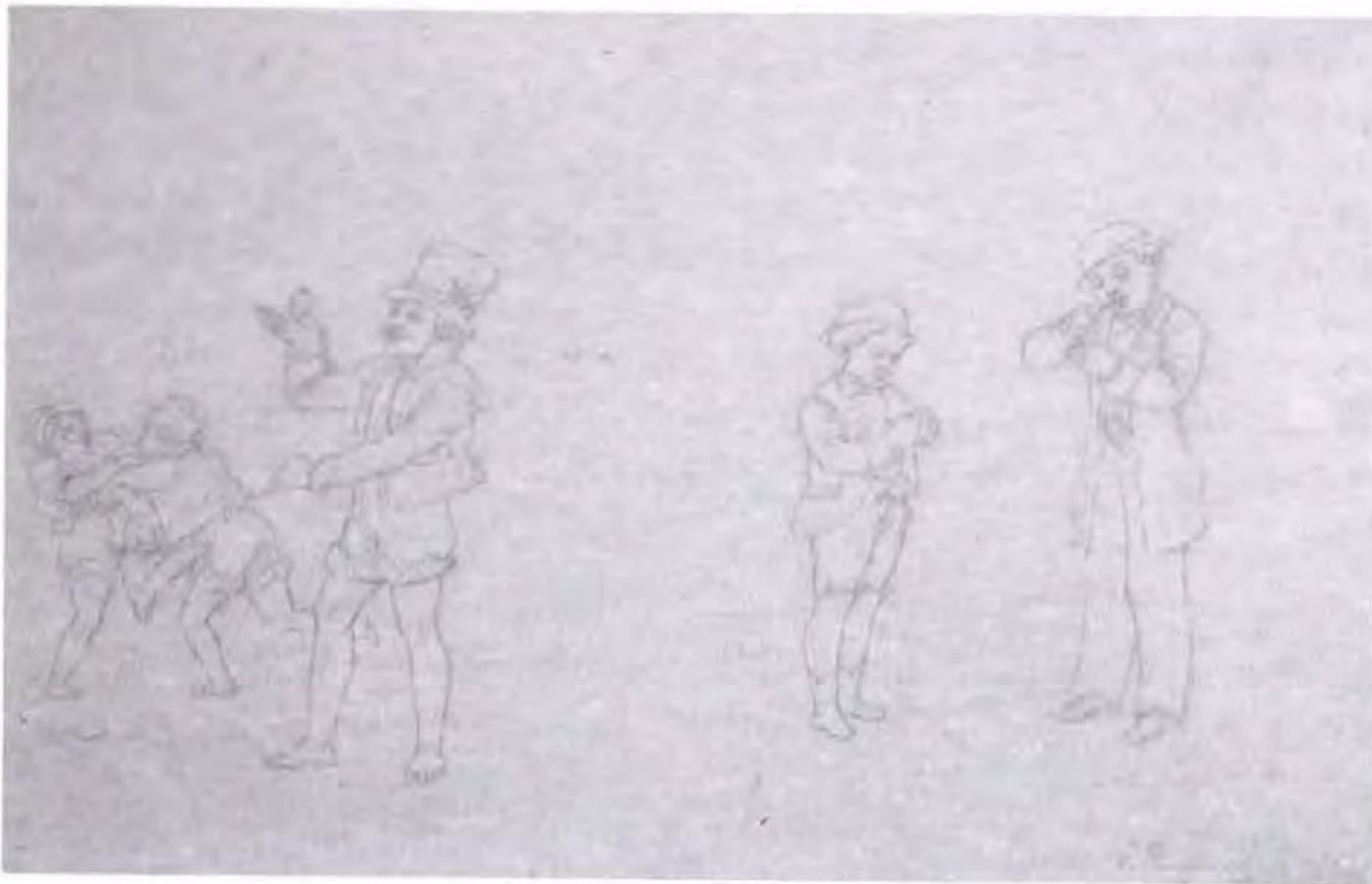
LA PINTURA DE TIPOS Y COSTUMBRES

La exposición de la Sociedad de Dibujo y Pintura de 1848 tiene especial trascendencia para la obra de Torres Méndez. Junto con un óleo que representaba a Jesús, María y José, exhibió "seis estampas de aguada en colores que representaban costumbres del país", siendo esta la primera aparición en público de sus célebres "costumbres neogranadinas". Una de ellas fue el *Paseo del Agua Nueva en 1848*, la escena de costumbres de Torres Méndez más reproducida en los álbumes publicados desde entonces hasta hoy. De buscarse una época dorada de los cuadros de tipos y costumbres en Colombia, ésta sería el período entre 1848 y 1852, cuando no sólo aparecieron en exposiciones, sino que se imprimieron las primeras colecciones, se utilizaron para ilustrar periódicos y se les dio cierta dignidad científica, al entrar a formar parte de los materiales de la Comisión Corográfica.

Es bien conocida la vasta difusión en América Latina, durante todo el siglo XIX, del género que en la historia del arte del continente se denomina "costumbrismo". Son familiares los nombres de los extranjeros, entre ellos Carlos Nebel, Daniel Thomas Egerton y Claudio Linati en México; Federico Mialhe, Eduardo Laplante y Víctor Patricio Landaluz en Cuba; Jean-Baptiste Debret y Henry Chamberlain en el Brasil; Emeric Essex Vidal en Uruguay; César Hipólito Bacle y Adolfo d'Hastrel en Argentina y, desde luego, Johann Moritz Rugendas, en todo el continente. No menos conspicuos son los artistas nacionales como José Agustín Arrieta, José María Estrada y Felipe Santiago Gutiérrez en México; Pancho Fierro en el Perú; Antonio Salas, Juan Agustín Guerrero y Joaquín Pinto Maldonado en el Ecuador. En la Nueva Granada son los más distinguidos François-Desiré Roulin, Joseph Brown, Edward Walhose Mark, Luis García Hevia, José Manuel Groot, Manuel Dositeo Carvajal y los dibujantes de la Comisión Corográfica. Poco se ha escrito, sin embargo, respecto a los orígenes de la pintura de tipos y costumbres.

Los antecedentes inmediatos del género son las colecciones de los pintores viajeros europeos, ante cuyos ojos las costumbres y tipos humanos de América

²⁵ El Recopilador, Bogotá, núm. 92, 21 de diciembre de 1885.



Sin título, s.f., dibujo a lápiz sobre papel (boceto).

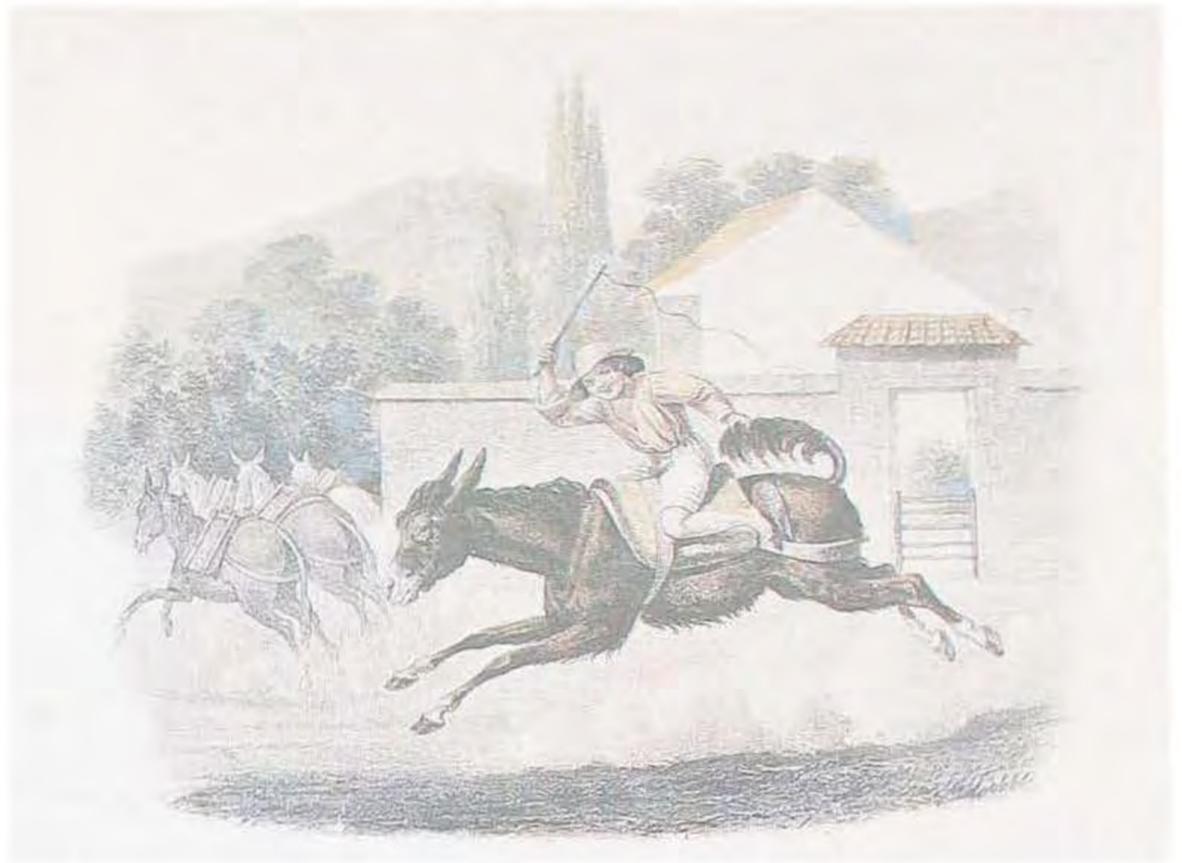
se presentaban quizá tan exóticos como sus montañas y selvas. Los viajeros europeos tenían una singular propensión hacia la representación de los motivos exóticos, naturales y humanos.

Esta propensión se explica dentro del contexto de cierta sensibilidad y gusto influenciados por las ideas sobre lo pintoresco y por los viajes de exploración científica y geográfica.

Aunque la inclinación hacia lo pintoresco fue compartida en toda Europa, su origen y los conceptos que la elevaron al nivel de la discusión estética se hallan en Inglaterra. La atracción por lo pintoresco, dominante en el gusto británico desde mediados del siglo XVIII, en gran medida se deriva del redescubrimiento del paisaje de la isla como objeto susceptible de despertar sentimientos profundos y digno de representación pictórica. Este cambio del gusto en la apreciación del paisaje tuvo expresión filosófica en los conceptos de lo bello, lo sublime y lo pintoresco. En 1757 Edmund Burke publicó un libro que llegaría a tener grande y prolongado ascendiente, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful*. Burke señala como características de lo bello la tersura, la delicadeza, la armonía y la regularidad, mientras a lo sublime corresponde lo gigante, lo violento, lo vasto, oscuro y áspero, como las tormentas, los volcanes y las montañas escabrosas²⁶. La idea de lo pintoresco, sin embargo, no fue expuesta a satisfacción para los pintores hasta cuando se publicaron los planteamientos del reverendo William Gilpin, prebendado de la catedral de Salisbury. Su experiencia con el paisaje, los jardines y los ambientes de Inglaterra era vasta debido a sus frecuentes viajes de observación; así mismo, tenía más presentes los problemas pictóricos, pues él mismo era acuarelista. El reverendo Gilpin presentó formalmente sus ideas en *Three essays: on picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape*²⁷. Allí define lo pintoresco como "esa cualidad particular que hace a los objetos fundamentalmente placenteros en la pintura". Tal fue la definición que se popularizó. En términos prácticos, en su búsqueda de lo pintoresco el turista o el viajero debían proveerse de un imaginario marco a través del cual observaría el escenario desplegado ante sus ojos hasta detenerse allí donde se hallara, por ejemplo, una composición de

²⁶ Edmund Burke, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful*, Londres, R. and J. Dodsley, 1757.

²⁷ William Gilpin, *Three essays: on picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape: to which is added a poem, on landscape painting*, Londres, R. Blamire, 1792.



*Borriquero, Bogotá, litografía,
A. Delaure, 1878.*



*Matadores de marranos, Bogotá. Acuarela sobre papel, 24 x
27 cm. Biblioteca Luis-Angel
Arango, Bogotá.*



*Polleros de Choachí, Colombia,
s.f. Litografía coloreada en
acuarela.*

objetos ásperos, desiguales, aun quebrados y ruinosos. Esta sería una escena digna de pintar, es decir, una escena pintoresca. La influencia de Gilpin fue más notable entre los acuarelistas aficionados que entre los profesionales, principalmente porque sus teorías dieron cierto decoro y respetabilidad a la pintura como pasatiempo, y en parte también porque, según se afirma, fácilmente ponían bajo cubierta y proporcionaban una excusa a las deficiencias de los incompetentes²⁸. No existe necesariamente, desde luego, una correlación entre la práctica de la pintura como afición y la incompetencia. Como escribió lord Thorneycroft, "a principios del siglo XIX hubo un gran número de aficionados que podrían en nuestros días haberse graduado entre los profesionales. En esa época, sin embargo, no era lo más elegante entre los caballeros vender sus pinturas, y por tanto permanecían como aficionados"²⁹.

Las ideas sobre lo pintoresco tuvieron singular acogida entre los acuarelistas viajeros. La acuarela, que tuvo en Inglaterra entre mediados del siglo XVIII y mediados del XIX un auge sin precedentes ni paralelo, no sólo ofrecía por sí misma gran nobleza y atractivo, sino que además resultaba notablemente más cómoda que el óleo: su equipo básico era barato, compacto, de buena calidad y fácilmente transportable en todas las circunstancias y a todos los lugares³⁰. Además, entre la nobleza y las clases que presumían de cierta educación, dibujar y pintar a la acuarela se apreciaban como indispensable adorno, "gracia" y signo de refinamiento y buenas maneras, como complemento a otros dones como la música y la composición de poesía. En la Nueva Granada se encuentra un ejemplo típico del acuarelista viajero ilustrado: el británico Edward Mark.

En los orígenes de la pintura de tipos y costumbres, los viajes de exploración científica y geográfica tuvieron una influencia aún mayor que las ideas sobre lo pintoresco. Entre aquellos, sin duda los que más contribuyeron a la formación de la pintura de tipos y costumbres fueron los realizados bajo el mando del capitán James Cook entre 1768 y 1780. Los viajes del capitán Cook llevaron a Europa un nuevo valor visual: lo exótico, que pronto se convirtió en sinónimo de pintoresco. La incitación que producían las tierras lejanas y extrañas y la comprobación de que allí la realidad se presentaba a la vista como inmensamente más variada, intrincada y fantástica de cuanto habían anticipado los viajeros, generó y fortaleció la ilusión de que todo en esos mundos era pintoresco: "toda choza, artículo, utensilio y bestia de la India son pintorescos", informó en 1832 un capitán de la armada bengalí³¹. La presencia de dibujantes de historia natural en el Endeavour, que zarpó de Plymouth el 26 de agosto de 1768 bajo el mando de Cook, tenía originalmente dos propósitos principales: por una parte, el registro exacto, con fines científicos, de plantas y animales; por otra, la ilustración de los salvajes y el paisaje "para entretener a los amigos de sir Joseph Banks a su regreso a Londres"³². Sin embargo, como señala Bernard Smith, Banks se hallaba en su *grand tour*, y pronto se dio cuenta de que quizá no sólo sus amigos sino el público inglés en general podrían esperar algo más estimulante visualmente que documentos exactos de plantas y animales. Los mares del sur ciertamente proporcionaron a sir Joseph y a sus dibujantes temas que a lo curioso agregaban lo pintoresco y lo exótico, y en consecuencia seleccionaron vistas de bahías, ríos y cascadas, grutas, cuevas, formaciones rocosas extrañas, nativos de Nueva Zelanda con sus canoas y sus casas, jovencitas de Tahití danzando sensualmente y otros motivos no menos incitantes³³. Los relatos de los viajes del capitán Cook, traducidos a todos los idiomas europeos mayores e ilustrados principalmente con 61 grabados basados en los dibujos y pinturas de las expediciones,

²⁸ Huon L. Mallalieu, *Understanding watercolours*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1985, pág. 51.

²⁹ Lord Thorneycroft, *The Amateur. A companion to watercolour*, Londres, Sidgwick & Jackson, 1985.

³⁰ Huon L. Mallalieu, *op. cit.*, págs. 28-60.

³¹ Mildred y W.G. Archer, *Indian painting for the British, 1770-1880*, Oxford, Oxford University Press, 1955, págs. 4-5.

³² El mejor estudio, ya clásico, sobre los viajes de exploración a los mares del sur y sus aspectos artísticos es el libro de Bernard Smith, *European vision and the South Pacific*, Nueva Haven y Londres, Yale University Press, 1985, 1988.

³³ Bernard Smith, *op. cit.*, págs. 27-28.

cautivaron la imaginación de los lectores en todo el mundo y difundieron el testimonio de otras razas, culturas y medios geográficos más allá del limitado mundo europeo³⁴. Así mismo, fijaron un estilo en la narración e ilustración de viajes y en la descripción geográfica que se proyectó durante todo el siglo XIX en la literatura y particularmente, en conjunción con las ideas sobre lo pintoresco, en el arte del paisaje y en la pintura de tipos, trajes, usos y costumbres.

Las expediciones del capitán Cook se proyectaron sobre la pintura de tipos y costumbres en América Latina en otra forma no menos relevante. El más grande explorador del siglo XIX, Alexander von Humboldt, profetizó nuevos y grandes rumbos para el arte, inspirado por lo que vio, durante su viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente entre 1799 y 1804. La influencia individual más poderosa en la vida del barón von Humboldt fue el naturalista Georges Foster, delineante de historia natural en el segundo viaje del capitán Cook. Con Foster, Humboldt conoció el mar; por él decidió seguir una carrera de explorador y naturalista y de él aprendió el valor y el poder de la observación³⁵. Humboldt proporcionó respaldo teórico y elevado prestigio a la pintura originada en los viajes, particularmente en las selvas y montañas suramericanas, perfeccionó la idea del paisaje típico y puso de relieve la inspiración y la emoción profundas que suscitan las maravillas y la variedad de la naturaleza. En *Cosmos* hay un capítulo dedicado a estudiar las "influencias de la pintura del paisaje sobre el estudio de la naturaleza", resumen de un ideario estético que Humboldt había concebido en las selvas americanas.

La pintura de paisaje que Humboldt tenía en mente era una de gran estilo, una "pintura heroica" hecha por los artistas desde las profundidades de la naturaleza, "fertilizados por los poderes de la mente" y en la contemplación de los seres de su propia especie. Quizá podría imaginarse, un Poussin pintando desde las riberas del Orinoco. Sin embargo, luego de la Independencia, que Humboldt consideraba indispensable para "impartir a la meteorología y a las ciencias descriptivas naturales, así como a la pintura de paisaje, un nuevo ímpetu y un elevado sentimiento", muy pocos "pintores de mérito" se decidieron atravesar el Atlántico. Ninguno ciertamente, llegó a la Nueva Granada. En su lugar, se hicieron presentes muchos viajeros, "cuya falta de educación artística, y cuyos propósitos científicos diversamente orientados les procuraron pocas oportunidades de perfeccionarse en la pintura de paisaje", como el propio Humboldt no tardó en aceptar. El caso de Johann Moritz Rugendas (1802-1858)³⁶, considerado como uno de los pintores que atendieron el llamado de Humboldt, es característico del giro que tomó en la práctica la "pintura heroica" del nuevo mundo. Rugendas en cierto modo traicionó las expectativas de Humboldt, quien lo consideraba sin vacilación como todo un pintor de mérito. Aunque Rugendas sí pintó esbeltas palmeras, y otros artistas se esforzaron por plasmar en sus lienzos la naturaleza americana, todavía debería pasar algún tiempo antes que el arte del paisaje echara raíces en el continente. En Colombia no se vería hasta fines del siglo, con la escuela de paisajistas de la sabana de Bogotá, excepto quizá por una obra ciertamente heroica (en un sentido más material que en el de la pintura de Poussin), ejecutada por don Ramón Torres Méndez hacia 1856: *Paseo campestre*. En todo caso, no obstante la gran altura alcanzada por artistas como el mexicano José María Velasco, la pintura de paisaje en las regiones equinocciales del nuevo continente no fue precisamente, ni pretendió serlo, la superación definitiva de Nicolas Poussin, Salvatore Rosa o Claude Lorraine.

³⁴ Véase principalmente Sir Joseph Banks, *Journal of the Right Hon. Sir Joseph Banks during Captain Cook's first voyage*, Londres, 1896; George Forster, *A Voyage round the world*, Londres, 1777. Una edición reciente de los propios relatos de Cook fue realizada en cuatro volúmenes por J. C. Beaglehole para la Hakluyt Society bajo el título de *The journals of Captain James Cook on his voyages of discovery*, Cambridge, Cambridge University Press, 1955-1974.

³⁵ Botting, Douglas, *Humboldt and the Cosmos*, Londres, Michael Joseph, 1973.

³⁶ Johann Moritz Rugendas, *Das merkwürdigste aus der malerischen Reise in Brasilien. Mit 40 lithographirten Tafeln Abbildungen*, Schaffhausen, J. Brodtmann, 1836; *Costumbres sudamericanas. Argentina, Chile, Uruguay. Veinticuatro aguadas de Mauricio Rugendas* (nota preliminar de Bonifacio del Carril), Buenos Aires, Pardo M. C., 1959; *Voyage pittoresque dans le Brésil*, par Maurice Rugendas (trad. de l'allemand par Mr. de Golbéry) Paris, Engelmann & Cie., 1835; J.M. Rugendas, Christian Sartorius, *Mexico, Landscapes and popular sketches by C. Sartorius* (Edited by Dr. Gaspey. With 18 steel engravings by distinguished artists, from original sketches by Moritz Rugendas), Darmstadt, G. G. Lange; Nueva York, Lange & Kronfeld, 1858.

En lugar de dar realidad a los inefables destinos de la pintura de paisaje que vaticinaba Humboldt, los pintores viajeros y luego los nativos optaron por el género, menos elevado a los ojos neoclásicos europeos, de la descripción de tipos y escenas de costumbres. No es en absoluto claro por qué la realidad histórica de la pintura en América tomó este rumbo inesperado. En el fondo quizá la causa más probable es un conflicto en la visión de los pintores viajeros europeos, acostumbrados a buscar lo bello, lo sublime y lo pintoresco, para utilizar el lenguaje de los teóricos ingleses del momento. Lo bello, con sus atributos de tersura, calma y variación gradual, no era precisamente lo más inmediatamente visible al subir por el Magdalena. Lo sublime ("monumental", diría Humboldt), en cambio, estaba por todas partes: tormentas, selvas, volcanes, cadenas de montañas interminables, abismos sin fondo, todo en una escala jamás vista en Europa. Lo pintoresco del paisaje, por su parte se perdía en las dimensiones de lo sublime: la variedad, la intrincación, la aspereza, todo estaba allí, pero en magnitudes colosales. Sin embargo, si el propósito era la búsqueda de lo pintoresco, es decir, de aquello que "puede representarse con buen efecto en la pintura", quizá lo auténticamente pintoresco era la gente, sus ropas, sus ocupaciones y costumbres. No hay que olvidar, en todo caso, que la mayoría de los artistas que visitaron el nuevo continente eran esencialmente viajeros que pintaban y no pintores que viajaban. Sus intereses, en consecuencia, variaban desde los exclusivamente documentales, entre ellos la representación exacta de plantas, animales y su ambiente, los fenómenos naturales, las antigüedades, los tipos étnicos y las vistas y levantamientos topográficos, hasta los propiamente pictóricos. Del mismo modo, los viajeros pintores llegaban a un mundo donde lo sublime y lo pintoresco formaban parte de la realidad cotidiana, y donde ya existían unas tradiciones artísticas y unos valores visuales establecidos. Además, pintaban para sus compatriotas en Europa, no sólo para los educados y de elevado gusto, sino también para los posibles inmigrantes, los banqueros inversionistas, comerciantes, políticos, tal vez más intrigados por saber cómo vivía la gente y cuáles eran las posibilidades económicas, que por las maravillas de la naturaleza y de la estética.

Las colecciones de ilustraciones pintorescas se multiplicaron en Inglaterra a partir del primer decenio del siglo XIX. Entre ellas se distinguen las curiosas series internacionales publicadas por William Alexander (1767-1816) bajo el título de "Representación pintoresca de los trajes y costumbres de ... los rusos (1787), los turcos (1802), los chinos (1805), los austriacos (1813) y los ingleses (1813)"³⁷. India y Australia fueron, sin embargo, los lugares donde, por su presencia colonialista, los ingleses tuvieron una más vasta y prolongada figuración como pintores viajeros. Más de 60 pintores ingleses estuvieron en la India entre 1769 y 1820 y muchos de ellos publicaron a su regreso sus acuarelas y dibujos, en colecciones de las cuales una de las más típicas es *The Wanderings of a Pilgrim in search of the Picturesque*, de Fanny Parks, donde la autora describe sus viajes por la India entre 1822 y 1845. En India, por otra parte, abundaron las series de tipos, trajes y costumbres ejecutadas por artistas nativos que, utilizando técnicas y conocimientos ancestrales, se adaptaron a las crecientes demandas de la clientela que ahora los gobernaba³⁸.

Entrado el siglo XIX y bajo el ascendiente de las colecciones pintorescas sobre remotas naciones, no tardaron en aparecer las colecciones sobre los propios ingleses. En 1813 William Alexander publicó su *Picturesque representation of the dress and manners of the English*, a la cual siguió, en 1814, un notable libro de

³⁷ William Alexander, *Picturesque representation of the dress and manners of the Russians*, Londres, James Goodwin, 1787; [...] *of the Turks*, Londres, W. Lewis, 1802; [...] *of the Chinese*, Londres, T. M'Lean, 1805; [...] *of the Austrians*, Londres, W. Lewis, 1813; [...] *of the English*, Londres, T. M'Lean, 1813.

³⁸ Sobre la pintura de tipos, trajes y escenas de costumbres en India, véase Mildred y W. G. Archer, *Indian painting for the British*, Oxford, Oxford University Press, 1955.



Estereros, s.f., dibujo sobre papel.

láminas litografiadas en colores por R. & D. Havell sobre dibujos de George Walker, *The costume of Yorkshire*³⁹. "El condado de York -se lee en el prólogo-, por su gran extensión, situación marítima, productos naturales, pesca, manufacturas, comercio e inmensa población, ofrece una mayor variedad y peculiaridad de costumbres y trajes que cualquiera otro del reino". Las 40 ilustraciones, acompañadas por descripciones en inglés y francés, son principalmente un registro de ocupaciones en el norte de Inglaterra, donde lo rural se mezclaba con lo urbano, en plena era de la revolución industrial. Figuran vendedores de caballos, sastres, carboneros, pescadores, picapedreros, cortadores de turba, niños trabajadores de las fábricas, jinetes, tejedores, soldados, así como ilustraciones de curiosos oficios, como el de los buscadores de sanguijuelas y el de los raspadores de huesos de ballena. "El ojo no se deslumbrará, es cierto -advierde el prólogo-, con el espléndido colorido de ropajes orientales; pero cabe esperar que el corazón británico se llenará de afecto por la reflexión de que la mayoría de los humildes seres, representados aquí con su simple y a veces miserable indumentaria, contribuyen esencialmente con su honrado trabajo a la gloria y prosperidad de su país".

The Costume of Yorkshire se halla más dentro del estilo y la inspiración de las escenas de deporte y vida campestre que de la pintura de paisaje, con la diferencia de que si allí se ilustran las actividades y elaborados trajes de los ricos, en *The Costume of Yorkshire* se ilustran las actividades y la "miserable indumentaria" de los pobres.

Existe una sorprendente semejanza, quizá más que casual, entre las láminas de tipos y costumbres de Torres Méndez y las ilustraciones de *The Costume of Yorkshire*. Allí se halla la concepción básica de la composición que gobierna los cuadros de Torres, basada en dos planos, el primero de los cuales se presenta la escena principal mientras en el fondo se insinúa el paisaje o se incluyen desarrollos temporales o complementarios de aquella; la idea primaria del color, el principio de la proporción entre las figuras centrales y el entorno, y aún una manera peculiar de representar ciertos elementos como los caballos; pero sobre

³⁹ George Walker, *The Costume of Yorkshire* (Illustrated by a series of forty engravings, being facsimiles of original drawings. With descriptions in English and French), Londres, T. Bensley, 1814.



*Modo de montar un sillón, s.f.,
dibujo a lápiz sobre papel.*

todo los temas, la insistencia en la descripción de las ocupaciones, diversiones, comportamientos, maneras y trajes de los campesinos y trabajadores urbanos.

Torres Méndez, sin duda el cultivador más notable y prolífico de la pintura de tipos y costumbres en la Nueva Granada, encontró una fuente inagotable en los tipos populares y las escenas callejeras menudas. Su éxito fue inmediato y muy pronto los neogranadinos comenzaron a ver en las láminas la imagen viva de sí mismos, y no tardaron en editarse colecciones que iban a adornar los muros de casonas, tiendas y posadas.

El 10. de mayo de 1849 se publicó en el periódico bogotano *El Museo* la primera lámina, para acompañar el artículo de costumbres "El tiple" de José Caicedo Rojas⁴⁰. La lámina lleva el mismo título del artículo, y representa a "tres guaches en acción de tocar el tiple, cantar y bailar"⁴¹, según lo anunció *El Museo*. Había sido litografiada por los hermanos venezolanos Celestino y Jerónimo Martínez, llegados a la ciudad a principios de 1848 para abrir una "Agencia general de impresos, grabados y dibujos", por iniciativa del general Tomás Cipriano de Mosquera. En octubre de 1851 la Casa de Martínez y Hermano publicó *Modo de viajar en las montañas de Quindío y Sonsón*, la primera de una serie de láminas iluminadas "que representan los trajes, modos de viajar, escenas populares y paisajes tomados de la naturaleza, referentes a varias provincias de la Nueva Granada"⁴². En el aviso que se publicó para promocionarlas se agregaba que "son obras del crayón y pincel del artista nacional Ramón Torres Méndez, ejecutadas con fidelidad y maestría, y 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". En el mismo año se publicaron *Tren de viaje de un cura de las tierras altas*, *Peón carguero en las tierras altas*, *Dama de Bogotá en traje de montar*, *Traje y modo de viajar de los campesinos de las tierras altas*, *El champán*, *Navegación por el Magdalena* y *Habitantes de Choachí y damas de Bogotá en el paseo de la Aguanueva*. En 1852 se publicaron *Indios pescadores del Funza*, *Campesinos propietarios* y *Escena de un jinete en la plaza de toros de Bogotá*.

⁴⁰ El Museo, Bogotá, núm. 3, 10. de mayo de 1849.

⁴¹ El Neogranadino, Bogotá, núm. 40, 5 de mayo de 1849, pág. 138.

⁴² El Pasatiempo, Bogotá, núm. 9, 19 de octubre de 1851, pag. 72.

Bogas transportando bultos, s.f., dibujo a lápiz sobre papel (boceto).



La colección publicada por los hermanos Martínez fue acogida con entusiasmo por el público, en parte gracias al periódico *El Pasatiempo*, que se convirtió en su principal promotor. Poco tiempo después de comenzar a ponerse en circulación las láminas, *El Pasatiempo* publicó un artículo sobre la *Dama de Bogotá en traje de montar*, precedido por una nota en la cual se leía que "en obsequio de nuestros suscriptores de fuera, y con el cristiano fin de procurar la colocación del mayor número posible de ejemplares de la colección, con lo cual creemos fomentar esta clase de empresas y proteger hasta donde nos es permitido las bellas artes en nuestro país, nos proponemos dar una ligera descripción de cada una de estas láminas, así como de las demás que vayan publicándose" ⁴³. No se detuvo allí la labor de *El Pasatiempo* en beneficio de las láminas. El 22 de noviembre publicó, grabada en madera, una reproducción de *Tren de viaje de un cura*, advirtiendo que el grabado daba "apenas una imperfecta idea de lo que es el original", por cuanto "nada más puede exigirse de nosotros, ni del joven aficionado que, sin reglas ni maestros, da por lo menos una prueba de su habilidad, ciertamente muy digna de elogio" ⁴⁴. *Tren de viaje de un cura* es quizá la primera ilustración periodística propiamente dicha ejecutada en el país con recursos locales. En los dos meses siguientes, aparecieron en el periódico *Antiguo modo de viajar por la montaña del Quindío y El champán*, que ilustraba el artículo "El boga del Magdalena" de Rufino Cuervo, reputado como el primer cuadro literario de costumbres en Colombia.

A partir del antecedente de *El Museo* y de la serie publicada por los hermanos Martínez, las láminas de Torres Méndez se han reproducido numerosas veces, tanto en forma de colección como individualmente. En 1854 se publicó en Bruselas el libro de Miguel Mariás Lisboa *Relação de una viagem. Venezuela, Nova Granada e Equador*, entre cuyas ilustraciones se contaban dos láminas de Torres Méndez. En 1859 apareció en Nueva York *New Granada: Twenty months in the Andes*, del naturalista Isaac F. Holton, que contiene más de una docena de las escenas populares del pintor santafereño. El libro de Holton llama la atención, pues en sus relatos el estadounidense se presenta él mismo como protagonista de los episodios que representan las láminas, envuelve a los personajes en insólitas tramas y, en algunos casos, aun da el nombre de aquellos. *La Dama de Bogotá*

⁴³ El Pasatiempo, Bogotá, núm. 12, 8 de noviembre de 1851.

⁴⁴ El Pasatiempo, Bogotá, núm. 14, 22 de noviembre de 1851, pág. 106.



*Vendedoras de papas, Bogotá.
Litografía coloreada en acuarela.*

en traje de montar figura en el libro de Holton como doña Manuela Pinzón, una joven "de temperamento alegre y animado", que "asiste cumplidamente a misa y en los días que deja de hacerlo incurre en pecado si son de vigilia o de fiesta. Habla mucho y muy rápido, pero de temas que poco interesarían al que no conociera a sus amigos" ⁴⁵. En Europa se imprimieron varias lujosas ediciones de las láminas. Hacia 1878 se publicó en París el álbum *Scènes de la vie Colombiène*, elaborado por Antoine Delarue, con 35 litografías iluminadas. En 1910, por encargo de la Junta Nacional del Primer Centenario de la Proclamación de Independencia, la editorial Victor Sperling de Leipzig imprimió el *Album de costumbres colombianas*, con 60 láminas. A éste han seguido al menos nueve colecciones más editadas en Colombia hasta 1985.

Torres Méndez concibió desde un principio sus láminas de costumbres para que fueran reproducidas litográficamente. Torres conocía bien el grado en piedra gracias a las lecciones que había recibido en su juventud en la escuela gratuita de la Casa de Moneda y, aunque parece que nunca grabó una sola de sus láminas, tuvo siempre presentes las limitaciones y posibilidades de la técnica. Los bocetos que se conservan muestran el cuidado que aplicaba Torres Méndez en la captación de los detalles de la indumentaria y los gestos de los personajes. Luego del boceto procedía a pintar la escena a la acuarela como guía para la iluminación, posterior a la impresión litográfica.

En varias ocasiones se ha aludido a Torres Méndez como ilustrador. Evidentemente existe una estrecha relación entre sus láminas de tipos y costumbres y la literatura "costumbrista", pero dicha relación es inversa a la que corrientemente existe entre ilustración y texto. Si normalmente el ilustrador transfiere a imágenes lo que se encuentra originalmente expresado en forma escrita, en el caso de Torres Méndez las imágenes preceden al texto. El caso del naturalista estadounidense Isaac Holton, desde luego es un ejemplo extremo a este respecto. En realidad, con excepción de "El tiple" de José Caicedo Rojas y "El Boga del Magdalena" de Rufino Cuervo, inicialmente publicado en 1840, todos los textos "costumbristas" que acompañaban a las láminas fueron escritos para describirlas

⁴⁵ Isaac Holton, *La Nueva Granada: Veinte meses en los Andes*, Bogotá, Banco de la República, 1981, págs. 401-403.

y reflexionar en torno de ellas. Tales son "El juego de toros en Bogotá", de León Hinestrosa, "Tren de viaje de un cura de las tierras altas", y la "Dama de Bogotá en traje de montar", publicados por *El Pasatiempo*, "Antiguo modo de viajar por la montaña del Quindío", de José Caicedo Rojas, y "El paseo campestre", de León Hinestrosa". La relación de Torres Méndez con la literatura de costumbres fue interpretada con acierto por don Tomás Rueda Vargas, en su prólogo a la novela *El rejo de enlazar* de Eugenio Díaz: "El señor Díaz era un costumbrista más, un costumbrista que escribía con menos cuidado que los otros; con menos estilo, un buen campesino que contaba a los de la ciudad lo que veía en los trapiches, como referían los de la ciudad los lances y percances que ocurrían en la capital. Todo aquello era en suma una traslación al papel de imprenta de las viñetas que don Ramón Torres Méndez dejó prendidas con tachuelas de cobre sobre hiladillo rojo en las paredes encaladas de nuestras casonas rurales" ⁴⁶.

Las láminas pueden agruparse en cinco series principales, la más abundante de las cuales es la que representa a los tipos nacionales, a la manera de una colección de retratos. Las series restantes reúnen episodios menudos de la vida cotidiana de Bogotá y sus alrededores, escenas de mercado, escenas de fiesta y escenas de viaje. La mayor parte de las láminas de tipos nacionales está dedicada principalmente al estudio de indumentarias. Los tipos campesinos del interior de la Nueva Granada aparecen siempre ataviados con saya y mantellina de bayeta, para las mujeres, y los hombres de ruana de colores y calzón de manta rayada, todos portando el obicuo sombrero de palma tejida. Aparecen también las modas de ultramar y el saco y la corbata entre los hombres de las clases altas. Torres Méndez supo captar los variados matices de la contrastante concurrencia del pueblo bajo y los notables, dentro de un ambiente predominantemente rural aun en los centros urbanos. Las escenas de la vida cotidiana de Bogotá y sus alrededores incluyen bailes, reyertas populares y episodios misceláneos como el *Antiguo modo de conducir los cadáveres*, el *Entierro de un niño en el valle de Tenza*, la conducción del *Viático* y el interior de un *Juzgado parroquial*. Las escenas de mercado ejemplifican la aguda observación y el sentido de proligidad documental de Torres Méndez. A la manera de un estudio de alto valor antropológico, figuran en esta serie, transportando sus mercancías a la ciudad, el *Ollero de Tocancipá*, los *Indios pescadores del Funza*, los *Polleros de Choachí*, los *Marraneros de las tierras calientes*, los *Carboneros de Choachí*. Y en el mercado, todos los oficios necesarios para la satisfacción del consumo urbano. Las escenas de viaje recogen los itinerarios del propio Torres Méndez en sus desplazamientos al valle de Tenza y a las provincias de Antioquia y Neiva de 1840 a 1843. Entre los episodios festivos sobresale el *Paseo campestre*, de 1856, el único cuadro de tipos y costumbres que Torres ejecutó al óleo. Sus dimensiones, de 107 x 170 cm, contrastan con el promedio de 20 x 30 cm de los dibujos y acuarelas. Se trata, sin duda, de la mejor obra del pintor santafereño. En las láminas de este grupo interesa especialmente constatar que son las únicas donde el paisaje desempeña un papel protagónico, particularmente las que describen los pasos de montaña en el Quindío y Antioquia.

Quizá la cualidad más significativa de la láminas de tipos y costumbres de Torres Méndez es su extraordinario valor iconográfico. La agudeza y gracia de las láminas se complementa con un poder evocador y una riqueza ilustrativa que rivaliza con los de las láminas de la Comisión Corográfica, específicamente destinadas a ilustrar informes de exploración geográfica. Sin duda los antropólogos y los historiadores han encontrado en las colecciones de Torres Méndez una

⁴⁶ Tomás Rueda Vargas, *op. cit.*, t. III, pág. 171.

veta inagotable de información sobre la sociedad y los tipos humanos de Colombia en el siglo XIX. En las investigaciones de Harry Davidson sobre la evolución de la música folclórica, los instrumentos y las danzas de Colombia, la acuciosidad de Torres Méndez para el detalle permitió al investigador realizar más de un descubrimiento de importancia ⁴⁷. No menos útiles han sido las láminas para ilustrar ensayos sobre la indumentaria, las relaciones económicas y la composición social de Colombia en el siglo XIX.

Para los contemporáneos de Torres Méndez, las láminas tenían un contenido pedagógico y moralizante. Por una parte, les suministraban imágenes explícitas sobre la sociedad y las costumbres de su tiempo, inaccesibles por cualquier otro medio. Además les proveían de información sobre los usos y costumbres de generaciones anteriores, como en las pinturas de los *Antiguos colegiales de San Batolomé y el Rosario*, los *Estudiantes de diversas épocas*, el *Antiguo modo de conducir los cadáveres* y el *Antiguo modo de viajar por la montaña del Quindío*. En no pocos casos, estimularon la manifestación de aspiraciones nacionales, como se lee en los comentarios, publicados por *El Pasatiempo* en 1852, sobre el *Champán del río Magdalena*. Contando el país con cuatro vapores en servicio activo, el periódico aclaraba que "el champán y el boga no hacen el principal papel en el Magdalena, y el vapor, ese agente poderoso de la civilización, ese representante del progreso estupendo a que en este siglo ha llevado el hombre su industria y sus medios de locomoción, va reemplazando paulatinamente al bárbaro y primitivo sistema de las canoas y champanes" ⁴⁸. No menos importante para la sociedad de su tiempo fue el papel de las láminas, como el de los cuadros de costumbres literarios, en la crítica de las costumbres. Torres no perdió oportunidad para satirizar los gustos y actitudes de las clases altas, los vicios y defectos del pueblo, y los males morales y abusos de las instituciones. Con calculada ironía, dio cuenta del cura que sacaba utilidad de la candidez y piedad del campesino, del ávido tinterillo que enredaba en su propio provecho las causas del pueblo, del arrogante señor de la gleba, de las trifulcas callejeras de las aguadoras y mozos de cordel bajo la influencia de la chicha, y aun de los peligros a los que se enfrentaban los párvulos cuando salían de paseo con las niñeras. El periódico *El Conservador* resumió la significación de las láminas en su propio tiempo, aludiendo a ellas como "rasgos objetivos de la historia de estos países". Numerosos cuadros -agrega- representan unos el modo de viajar en las altiplanicies, en las tierras cálidas y en los elevados desfiladeros de la cordillera; y otros, diversas costumbres ciudadanas y lugareñas, como obra de crítica empleada por el pincel para la corrección de los malos hábitos. No faltan en aquellas colecciones los trajes, las modas y las aposturas de otras épocas, que tienen para unos el interés de los recuerdos, y para otros la novedad de la comparación" ⁴⁹. En un tono menos académico y con un tinte hedonístico y aún profético, Isidoro Laverde Amaya escribió en 1890: "Los colombianos hemos disfrutado intenso placer viendo retratadas nuestras costumbres por el hábil pincel de don Ramón Torres Méndez, que transmitirá su nombre a la posteridad con aquella magnífica colección de *Cuadros de costumbres neogranadinas*, que adornan expresivamente los corredores de la casa grande de toda hacienda" ⁵⁰.

⁴⁷ Harry C. Davidson, *Diccionario folclórico de Colombia*, Bogotá, Banco de la República, 1970.

⁴⁸ *El Pasatiempo*, Bogotá, num. 24, 13 de enero de 1852, pág. 190.

⁴⁹ P.P.C., *op. cit.*

⁵⁰ Isidoro Laverde Amaya, "José María Samper", en *Colombia Ilustrada*, Bogotá, núms. 9 y 10, 15 de febrero de 1890, pág. 148.