

H U M B E R T O C H A V E S C U E R V O

# EL LIBERTADOR

HISTORIA DE UNA  
PINTURA

Ó L E O - 1 9 5 0

INVESTIGACIÓN Y TEXTOS:  
MARÍA TERESA LOPERA CHAVES

MEDELLÍN, JULIO DE 2019  
PRIMERA REVISIÓN 16 DE ENERO DE 2021



Licencia Creative Commons

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

EN MEMORIA DE ALBA CHAVES VILLA

*La señorita Alba Chaves no sólo dedicó su vida al cuidado de los abuelos, sino que veneró a su padre el maestro Humberto Chaves Cuervo y preservó parte de su legado, el mismo que hoy anima esta investigación.*

*Entre sus objetos personales encontramos entre otros el boceto original de El Libertador, del cual parte esta historia.*

*Pocas veces reconocemos la labor silenciosa de aquellas que preservaron para nosotros los viejos papeles, los objetos personales, aquellas cosas que llegarán a ser las claves de una vida, porque nunca las consideraron vejeces sin importancia*



El Libertador de Humberto Chaves Cuervo

# TABLA DE CONTENIDOS

## INTRODUCCIÓN

### I PARTE

#### EL LIBERTADOR COMO PINTURA HISTÓRICA

- 1. 1 Colombia y Venezuela frente a la iconografía de Bolívar
- 1. 2 Aspectos históricos contenidos en la obra

### II PARTE

#### EL LIBERTADOR: ANÁLISIS DE LA OBRA

- 1.2 El retrato ecuestre: el reto de HCC
- 2.2 El origen de la obra
- 2.3 Aspectos generales: la atmósfera, el color, el movimiento
- 2.4 Aspectos de la composición
- 2.5 La explicación del olvido

## CONCLUSIONES

## BIBLIOGRAFÍA COMENTADA

## INTRODUCCIÓN

En mayo de 2018, poco antes de la celebración del bicentenario de la independencia de Colombia, nos enteramos de la existencia de la obra **El Libertador** de Humberto Chaves, después de décadas de ignorar su paradero; se estableció que hacía parte de la colección de don Mario Posada, y gracias a su familia pudimos acercarnos a la obra.

Para nuestra sorpresa se trataba de una obra firmada en 1950 y, por lo tanto, anterior a la que habíamos conocido bajo el mismo nombre, y que fue pintada ante nuestros ojos en el estudio del maestro en los años sesenta, versión que fue ampliamente difundida justamente por la empresa Movifoto de propiedad de don Mario Posada.

A este hallazgo se sumaron otras piezas encontradas en el archivo personal del maestro Chaves como el boceto original, una foto de la obra en blanco y negro datada en 1949, un recorte de prensa y las postales de Movifoto, que permitían inferir la historia de la obra contada desde el propio artista.

Tal es el origen de este dossier en el que se abordarán primero los aspectos relacionados con la pintura desde el punto de vista de la iconografía de Bolívar y su carácter histórico; segundo, desde su contenido estético. bajo la perspectiva de la evolución de la pintura de los retratos ecuestres en el arte occidental desde el Renacimiento, y finalmente, una bibliografía comentada.

## I PARTE

### EL LIBERTADOR 1950 COMO PINTURA HISTÓRICA

Una de las dificultades especiales de la pintura histórica es definir el criterio de validación, es decir, decidir si lo que se pinta es un hombre o un mito.

En el caso de Simón Bolívar la dificultad es mayor puesto que como libertador de cinco naciones suramericanas se percibe como un hombre extraordinario, que imaginó y demostró que el sueño de la independencia de España era posible, y por lo tanto el artista que lo pinta tiene que tener en cuenta su estampa secular.

Pero el artista tampoco puede olvidar el hecho de que Bolívar como partícipe en la construcción de las repúblicas liberadas cosechó amores y odios, desde los cuales se consolidó su imagen mítica ambigua en relación a su perfil de poder, ya que

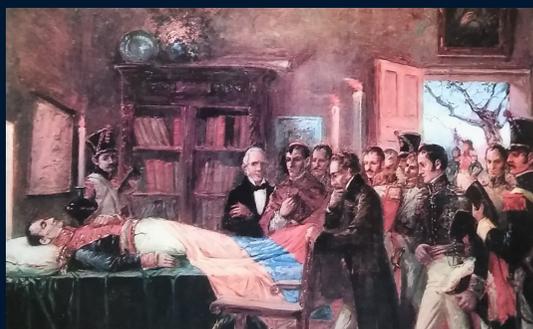
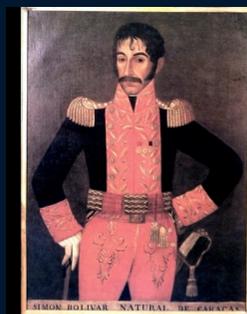
decantada su imagen 200 años después sabemos que se le atribuyó ser desde el más puro republicano, hasta un déspota que aspiraba a ser coronado como rey.

El Libertador 1950, obra del maestro Humberto Chaves, como retrato ecuestre de Bolívar, es una obra concebida por el artista con todo el rigor de su formación académica, con su realismo consumado y respeto al hombre y al héroe que fue Bolívar, como se podrá apreciar enseguida al entrar en los detalles históricos que se evidencian en el análisis.

# Bolívar 200 años imaginado

FIGUEROA (1819), URDANETA (1885)  
ALCÁNTARA (1930)

CANO (1922)  
ACEVEDO BERNAL (1910 -1920)



ICONOGRAFÍA COLOMBIANA DE  
BOLÍVAR

Modesta si se compara con las obras producidas en  
Venezuela donde Bolívar ha sido objeto de culto  
nacional

## 1. 1 COLOMBIA Y VENEZUELA FRENTE A LA ICONOGRAFÍA DE BOLÍVAR

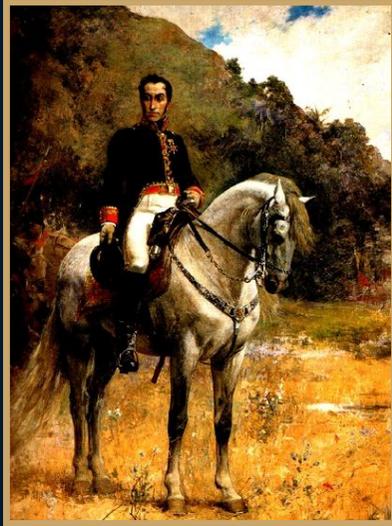
A pesar de la indiscutible importancia de Simón Bolívar para la existencia de la República de Colombia, resulta evidente que la construcción del mito como héroe de la Patria no ha sido un propósito bien definido de las clases dirigentes del país, ni se ha convertido en una política pública sostenida en el tiempo.

Una parte de la explicación podría estar en las profundas divisiones que las actuaciones de Bolívar y Santander originaron en su momento, y que proyectadas hasta hoy en forma de un bipartidismo político, se han prolongado durante la vida republicana colombiana, disputa que está extensamente documentada por las academias de Historia.

A diferencia de Venezuela donde se ha dado continuidad al culto a Bolívar en Colombia se han

dado esfuerzos esporádicos lo cual no niega que ,construir el mito de Bolívar fue importante en períodos como La Regeneración, cuando artistas como Urdaneta buscaron la comparación de la gesta de Bolívar con la de Alejandro Magno o Napoleón, o entre 1910 y 1930 cuando gracias a encargos gubernamentales, distintos artistas, como Ricardo Acevedo Bernal o Francisco Antonio Cano definieron una iconografía basada en la pintura académica, período único en que se contó con financiación para construir el imaginario de los padres de la patria.

A un nivel local, los dirigentes antioqueños poco han trabajado en esta construcción mítica de Bolívar, y por ello llama la atención que el Banco de la República en 1949 hubiera encargado a Humberto Chaves el retrato de Bolívar, y además, un retrato ecuestre que no tenía antecedentes en el país.



Michelena (1886) [superior izquierda] estableció las bases de esta iconografía; Salas en 1936 [inferior izquierda] y Chaves en 1950 y años 60 retomaron elementos de este modelo.

En 2019 la serie televisada Bolívar, vuelve sobre la iconografía ecuestre que identifica a Bolívar con Napoleón, según el retrato de David (1801).

## RETRATOS ECUESTRES



Como en Colombia la iconografía de Bolívar no podía mostrar un retrato ecuestre, entonces fue necesario buscar los referentes por fuera y mirar justamente hacia Venezuela, país que puede mostrar la iconografía amplia en la cual un retrato ecuestre de Bolívar se ha considerado un paradigma para la pintura bolivariana.

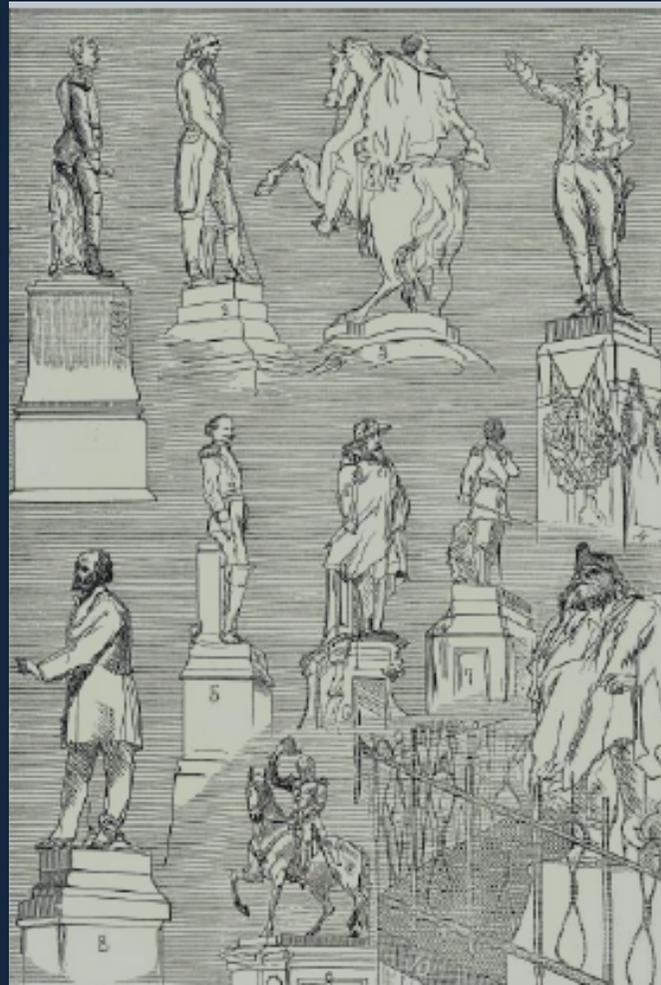
“... la efigie que se convertirá desde la penúltima década del siglo XIX en el genuino emblema del Padre de la Patria es el **Retrato ecuestre de Bolívar (o Bolívar en Carabobo, como también se lo denomina), pintado en 1889 por Arturo Michelena**, quien, de rebote, se yergue en el modelo por antonomasia de pintor bolivariano.” Salvador (2007).P.6.

Por esta razón un retrato ecuestre de Bolívar pintado en 1949 debía considerar este referente.

Aceca del valor simbólico, Salvador lee así el retrato de Michelena (1886):

"Con tan mayestática serenidad del líder guerrero -quien, por lo demás, no esgrime armas de ninguna especie, como cabría esperarse en aquella contienda a muerte-, el pintor ha querido tal vez sugerir la idea de un Libertador fuera del tiempo y del espacio, en quien ya no hacen mella los letales choques del combate, un impasible héroe sobrenatural, eternizado en su hierática solemnidad, en una suerte de inviolable olimpo, más allá del Bien y del Mal. Salvador (2007)p.8

También se ha incluido entre los retratos ecuestres venezolanos el de Tito Salas pintado en 1936, para el cual retoma algunos elementos del de Michelena, pero en un paisaje más abierto.



Estatuas de Caracas. Grabado de Alfredo Greñas. Croquis de Urdaneta.  
Papel Periódico Ilustrado. Vol.3. No. 72. Portada Julio 24 de 1883. P.392.  
1.Bolívar; 2.Miranda; 3.Bolívar; 4.Washington; 5.Falcón;  
6.Antonio Guzmán Blanco; 7.Zamora; 8.Antonio L. Guzmán;  
9. Antonio Guzmán Blanco; 10. Antonio Guzmán Blanco.

## 1.2 ASPECTOS HISTÓRICOS EN LA OBRA

### CÓMO SE VEÍA BOLÍVAR

En 1818, el General Páez al referirse a Bolívar pone de presente que:

"Para los que creen hallar las señales del hombre de armas en la robustez atlética, Bolívar hubiera perdido en ser conocido lo que hubiera ganado en ser imaginado; pero el artista, con una sola ojeada, y cualquier observador que en él se fijase, no podría menos de descubrir en Bolívar los signos externos que caracterizan al hombre tenaz en sus propósitos, y apto para llevar a cabo empresa que requiera gran inteligencia y la mayor constancia del ánimo."  
(Uribe W.)(1985)

En sus definiciones para la obra, Humberto Chaves lo muestra en el apogeo de su gloria cuando había logrado acercarse al sueño de la Gran Colombia.

Es durante su estancia en Perú entre 1825 y 1826 cuando adopta un rostro carente de bigote, todavía viste el uniforme y es reconocido internacionalmente por su gesta libertadora, un momento de gloria todavía no empañada por los eventos futuros. Invariablemente los retratos de años posteriores darán cuenta de su deterioro físico y moral.

## BOLIVAR

EN EL RETRATO DEL SEÑOR A. URDANETA

Es de mediana estatura,  
El cuerpo enjuto de carnes,  
Los ojos negros y hundidos,  
La mirada centelleante.

Alta la frente y surcada  
Por hondas arrugas grandes;  
Los pómulos levantados,  
La cutis morena y suave.

No usa barba;—los cabellos  
Sobre las sienes se abaten;  
Eran negros y rizados,  
Hoy son escasos y caen.

Arqueadas y espesas cejas  
Volan la luz penetrante  
Que despiden sus pupilas  
Y que fascina y atrae.

— 18 —

La boca grande—imperfecta;  
De voz desigual—ya grave,  
Ya aguda—instrumento débil  
A sus tumultuosas frases.

Cruzados los brazos tiene  
Con ademán arrogante;  
Hundido el pecho; las manos\*  
Y los pies esculturales.

Usa sencillo uniforme,  
Sin bordados ni alamares;  
Y sólo el busto de Washington  
Al cuello pendiente trae.

Charreteras españolas  
Desde los hombros le caen;  
Y lleva ceñido al cinto,  
No una espada, sino un sable.

Altas botas casi ocultan  
Sus rojos calzones de ante;  
Y finas espuelas de oro  
De los tacones le salen.

Así has pintado á aquel hombre  
De nuestra raza el más grande:  
Y tu nombre haces eterno  
Unido á su excelsa imagen.

TEODORO VALENZUELA.



Romancero Colombiano  
Homenaje a la memoria del  
Libertador Simón Bolívar  
en su primer centenario  
1783 - 1883.

Alberto Urdaneta -  
Modelo de estatua de  
Simón Bolívar

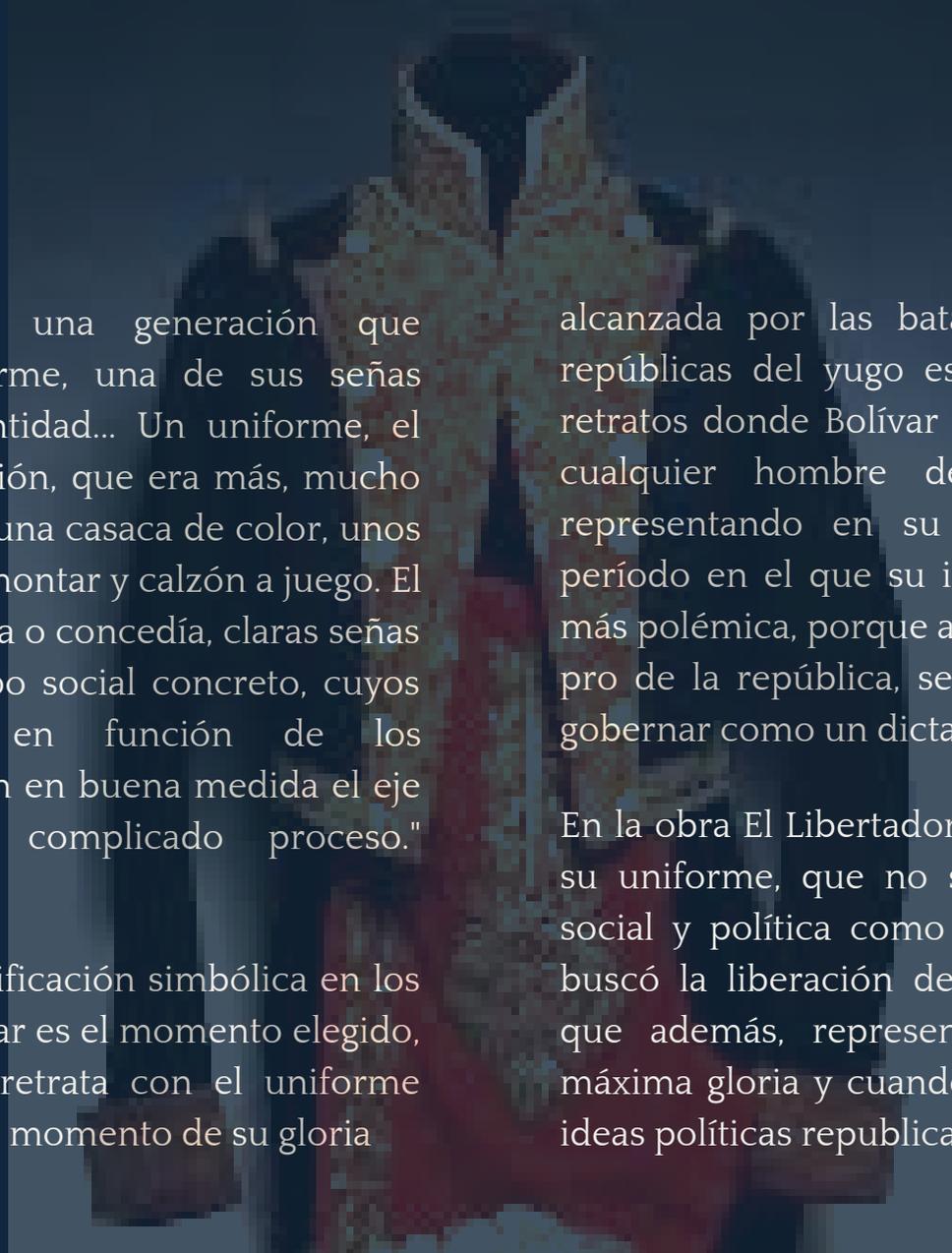
## • SU UNIFORME

"Bolívar pertenece a una generación que encontró en el uniforme, una de sus señas fundamentales de identidad... Un uniforme, el que portó esta generación, que era más, mucho más, que simplemente una casaca de color, unos entorchados, botas de montar y calzón a juego. El uniforme tenía, otorgaba o concedía, claras señas de identidad a un grupo social concreto, cuyos intereses, mutando en función de los acontecimientos, fueron en buena medida el eje articulador de este complicado proceso." (Marchena)

Un aspecto de alta significación simbólica en los retratos de Simón Bolívar es el momento elegido, ya que cuando se le retrata con el uniforme militar se ha escogido el momento de su gloria

alcanzada por las batallas que liberaron a 5 repúblicas del yugo español; por el contrario, retratos donde Bolívar va vestido de civil como cualquier hombre de la época, lo están representando en su momento republicano, período en el que su imagen pública se volvió más polémica, porque a pesar de proclamarse en pro de la república, se le acusaba de aspirar a gobernar como un dictador.

En la obra El Libertador Bolívar es retratado con su uniforme, que no sólo denota su posición social y política como parte de una clase que buscó la liberación del dominio español, sino que además, representa el momento de su máxima gloria y cuando aun siendo militar, sus ideas políticas republicanas eran bien conocidas.





Bolívar fue condecorado con la medalla George Washington por su lucha por la libertad en suramérica.

Detalle del óleo El Libertador



- BOLÍVAR: ¿HÉROE Ó CIUDADANO?

la Medalla George Washington le fue concedida al Libertador por el hijo de éste, para quien Bolívar era "el segundo Washignton".

La medalla la recibió en mayo de 1826 y le fue enviada directamente con un emisario del gobierno norteamericano, lo que demuestra el excepcional interés internacional en la campaña de Bolívar; él la apreciaba tanto que pidió que siempre fuera incluida en todos sus retratos.

En su pintura Humberto Chaves no enfatiza su carácter de héroe a pesar de vestir el uniforme, y sólo incluye la medalla George Washington en concordancia con el aspecto bien establecido en su iconografía.

- **1826: BOLÍVAR HÉROE REPUBLICANO**

Fiel a la iconografía de Bolívar, éste fue imaginado por el artista justo en el momento en que sus palabras correspondían al pensamiento republicano de su época, concepto que se desdibujaría después cuando Bolívar procuraría por todos los medios asegurar la estabilidad de la nueva gran república:

Encontrábase Bolívar celebrando su triunfo en Lima, cuando recibe una carta fechada el 19 de diciembre de 1825 y remitida desde La Guaira por el General José Antonio Páez, en la que entre otras cosas conminaba a Bolívar para que siguiera el ejemplo de Napoleón. Lleno de indignación Bolívar le responde:

“General: usted no ha juzgado, me parece, con

bastante imparcialidad, del estado de cosas y de los hombres. Ni Colombia es Francia ni yo soy Napoleón. Éste era grande, único y profundamente ambicioso. No soy Napoleón ni quiero serlo: tampoco quiero imitar a César ni menos a Itúrbide... Tales ejemplos me parecen indignos de mi gloria. El Título de Libertador es superior a todos los que ha recibido el orgullo humano y por lo tanto me es imposible degradarlo. Un trono espantaría tanto por su altura como por su brillo. La igualdad quedaría rota y los ciudadanos temerían ver perdidos sus derechos por una nueva aristocracia...”

Citado por Ramírez, Clodomiro. La agonía del coloso. Anales de la Academia de Medicina de Medellín. Vol. 1. No. 5. Diciembre 1930. Segunda época. Pp.316-318.



## "Ni Colombia es Francia ni yo soy Napoleón"

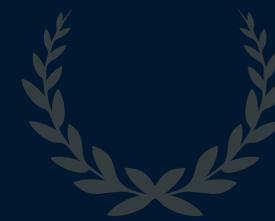
La pintura neoclásica inspiró estos cuadros ecuestres de Bolívar que emulan la pose de Napoleón en el retrato del pintor francés David del año 1801.

Resulta obvio que El Libertador de Chaves no tiene nada que ver con esta tendencia.  
(Tomado de MEN)

1. Izquierda: Jean-Louis David. *Napoleón cruzando los Alpes*. Óleo sobre lienzo, Castillo de Malmaison, Yvelines, 1800. En <http://www.vamosacontarmentiras.info/wp-content/uploads/2009/03/napoleon.jpg>, recuperado en mayo de 2008.  
Centro: S. W. Reynolds, *Simón Bolívar Libertador*. Grabado en Londres, Museo Nacional, 1826. Derecha: Hilarión Ibarra. *Bolívar a caballo*. Casa Natal, Caracas, Medios del siglo XIX. En Uribe White, Enrique. (1983). *Iconografía del Libertador* (2ªed.) Bogotá: Ed. Lerner Ltda, pp. 57-155.



Corona del Genio: Alejandro Magno, Julio Cesar, Napoleón y Bolívar.  
 Grabado de Antonio Rodríguez. Composición y dibujo de Alberto Urdaneta.  
 Papel Periódico Ilustrado. Vol.5. No.103. Octubre 28 de 1886. P.97.



La Regeneración, período de la historia de Colombia iniciado en 1886 con el gobierno de Rafael Núñez, insistía en cambiar el ideario político que venía del liberalismo radical. Uno de sus propósitos fue crear un sentido patriótico y para ello se utilizó la imagen idealizada de Bolívar.

En este proyecto político que apoyó desde lo artístico Alberto Urdaneta en El Periódico Ilustrado de Bogotá, incluía asimilar la imagen de Bolívar a la de Alejandro, César y Napoleón.

Jimenez.p.167

¡Qué paradoja! ni el mismo Bolívar pudo evitar esta comparación que enfáticamente había rechazado, y su imagen se promovió como la de otros caudillos consagrados por la historia, pero sin respetar su talante republicano.

## CONCLUSIÓN DE LA PRIMERA PARTE

Como pudo demostrarse, el maestro Chaves guardó coherencia en los aspectos históricos que muestra la obra: para 1826 es la cúspide del proyecto libertador, cuando Bolívar todavía se aferraba a las ideas republicanas, y entendía lo inédito del caso americano frente al europeo.

Al retratar a Bolívar, el artista hace un balance cuidadoso entre la humanidad de Bolívar, que para un pintor realista era un hombre de complexión mediana, con el aspecto militar: en este aspecto el artista sintetiza el significado de la gesta libertadora en todo el continente americano pintando como única condecoración la medalla de George Washington, elemento en el que convergen estos dos protagonistas de la libertad del continente.

Una vez establecidos los referentes históricos para su obra, Humberto Chaves debe ahora enfrentar los retos propios de un retrato ecuestre, que puede sintetizarse en cómo plasmar la interacción entre el caballo y el jinete que debe transmitirse visualmente en beneficio del retratado.



## II PARTE EL LIBERTADOR: ANÁLISIS DE LA OBRA

### 2.1 SOBRE LOS RETRATOS ECUESTRES: EL RETO DE HUMBERTO CHAVES

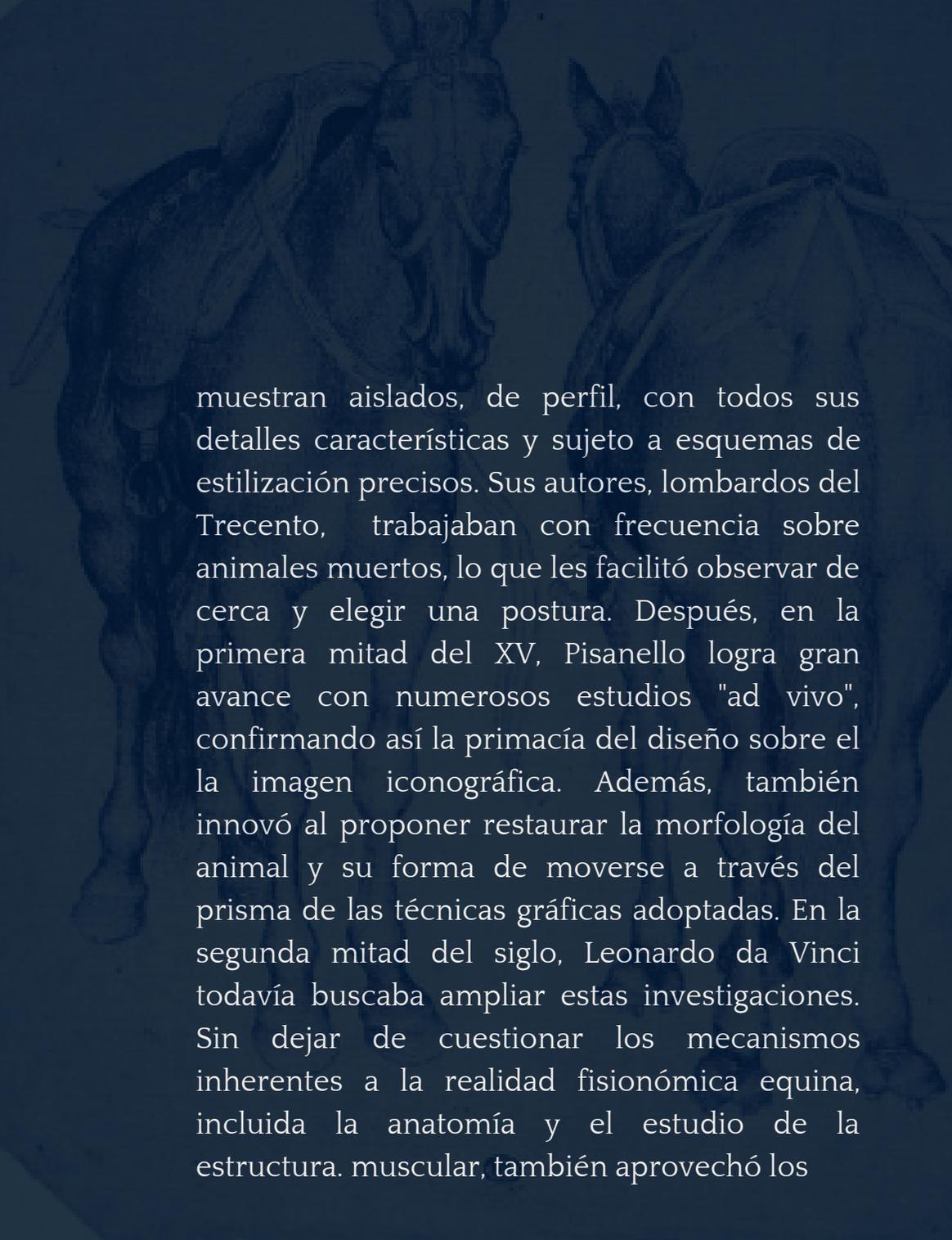
Al analizar la iconografía de Bolívar se veía como el modelo a seguir era el de Michelena (1886) que establecía los derroteros para los retratos de Bolívar en general, y como retrato ecuestre en particular.

De otra parte, quedaba claro que el retrato ecuestre de Bolívar no ha hecho parte de la iconografía bolivariana producida en Colombia, y que ni siquiera artistas tan dotados como Acevedo Bernal y Cano habían pintado retratos ecuestres a pesar de recibir un encargo específico destinado a establecer un imagen del libertador.

¿Cuáles aspectos debían tomarse en cuenta para un retrato ecuestre? la respuesta se encuentra en la historia del arte.

Los retratos ecuestres del gótico demuestran que si bien se conocía perfectamente la anatomía del caballo, se le representaba sin tener en cuenta el carácter ni el comportamiento del animal. Se debe a Pisanello en la primera mitad del siglo XV, el estudio en vivo de los caballos, avanzando hacia una representación icónica dinámica, que encontrará en Leonardo Da Vinci una profundización tanto en lo anatómico como en lo plástico:

."En los repertorios de modelos góticos, con el fin de fijar el tipo zoológico, sin tener en cuenta ni el carácter ni el comportamiento del animal éstos se describen por tipo, de acuerdo con las normas convencionales predeterminadas. Siempre se



muestran aislados, de perfil, con todos sus detalles características y sujeto a esquemas de estilización precisos. Sus autores, lombardos del Trecento, trabajaban con frecuencia sobre animales muertos, lo que les facilitó observar de cerca y elegir una postura. Después, en la primera mitad del XV, Pisanello logra gran avance con numerosos estudios "ad vivo", confirmando así la primacía del diseño sobre el la imagen iconográfica. Además, también innovó al proponer restaurar la morfología del animal y su forma de moverse a través del prisma de las técnicas gráficas adoptadas. En la segunda mitad del siglo, Leonardo da Vinci todavía buscaba ampliar estas investigaciones. Sin dejar de cuestionar los mecanismos inherentes a la realidad fisionómica equina, incluida la anatomía y el estudio de la estructura muscular, también aprovechó los

recursos propios de los medios gráficos diversificado y nuevo para algunos de ellos, como la sanguina". Fémelet p.18

Lo importante de esta transición fue el paso de los pintores como anatomistas a pintores que aprovechaban los recursos de las técnicas gráficas, de modo que no obstante su naturalismo, estaban estudiando los recursos pictóricos para sus retratos ecuestres.

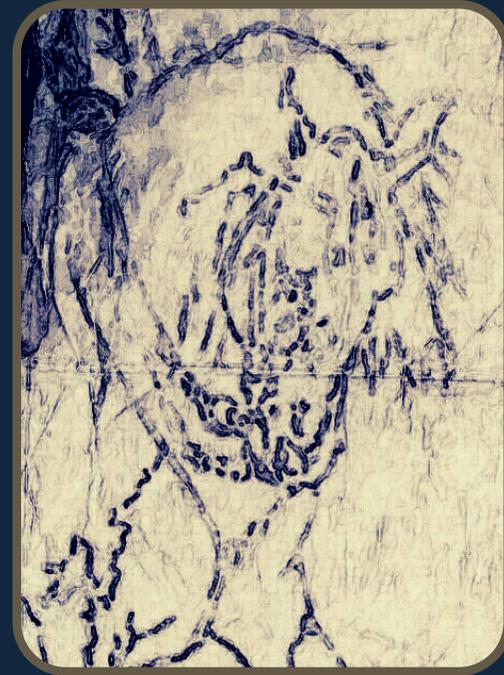
A partir de allí proliferaron estudios del modelo equino, y con la aparición de tratados sobre el caballo, un artista podía realizar retratos ecuestres sin haber observado directamente la naturaleza; por primera vez había una intención consciente de captar a partir de la correcta representación, al "caballo perfecto", esto es, predominaba el dinamismo de la obra, ante lo cual podía sacrificarse la exactitud.



Antonio Pisanello  
Estudio de un caballo 1438o



Leonardo da Vinci  
Estudio para el Monumento  
Ecuestre de Trivulzio



Humberto Chaves  
Boceto 1949

<https://renaissance-art.tumblr.com/post/132958715596/pisanello-c-1437-1438-study-of-a-horse>

<https://renaissance-art.tumblr.com/search/da+vinci/page/3>

"Los caballos de los estudios preparatorios [de Leonardo] para las estatuas ecuestres, nunca realizados... muestra la forma en que el artista enfocó su atención a la representación del movimiento, en particular la del animal. Evidentemente, su atención se centró sobre todo en la postura del animal, que luego derivó la posición del saltador. El dinamismo que emerge proviene en gran parte de la tensión creada por la colisión de los movimientos de los dos protagonistas. Que el jinete vaya de pie sobre un caballo al trote o inclinado hacia adelante en un caballo encabritado, el más frecuente, cada uno de los dos está animado por un movimiento lateral: el animal se dobla el escote de un lado mientras el hombre gira hacia el otro, en un juego de dobles contrapposto" Fêmelet p..21

En el Renacimiento naturalismo e idealización van de la mano, lo que se busca es un resultado estético del retrato:

"De hecho, el propósito de tal naturalismo fue entonces no la verdad ecuestre sino una apuesta artística, el retrato ecuestre o cualquier otra forma artística exitosa..." ..

"De una manera general, esta tensión entre individualización e idealización está en el corazón del pensamiento artístico del Renacimiento, que hizo del retrato su campo elegido; además, el concepción dual del retrato, que lo sitúa entre la realidad y la idealidad, entre La belleza ideal es una constante en la cultura occidental. En el caso específico de los retratos oficiales, el desafío es encontrar el equilibrio adecuado entre la representación fiel del modelo y respeto por su estatus y su dignidad - la virtud italiana. Además, ni el grado de precisión y representación de detalles, ni la individualización fisionómica de la fidelidad del retrato, constituyen criterios para valorar su "veracidad", porque su esencia está en otra parte: la verdad del retrato es de naturaleza artística, no puede

ser confundida con la verdad del personaje representado, ni con el de su montura en el caso particular de la efigie ecuestre. Esto también explica su parte de idealización" Fémelt p.21-22

Todavía una última cuestión puede aclararse a partir de esta concepción el retrato ecuestre: aunque la posición y dinamismo del caballo son el punto de partida, la finalidad del retrato ecuestre es funcionar a favor del retratado y si bien en algunos momentos del Renacimiento todo parecía indicar que el centro era el caballo, la primacía de lo artístico en el retrato y el avance de la individualización volcaron la balanza, y el caballo y la forma de representarlo fueron utilizados para la glorificación del jinete: pintarlo con las fosas nasales dilatadas indica que está corriendo, haciendo un gran esfuerzo exigido por su conductor, su boca abierta y mostrando los dientes da cuenta de su agresividad y combatividad, hacer evidentes sus genitales transmite una idea de potencia, y los detalles de

la piel como los pliegues y las venas transmiten vitalidad, mientras la posición de sus orejas deja ver el momento anímico del animal que puede reforzar o contrastar con el del protagonista. (Fémelet pp.9-16)

En resumen, los valores estéticos del Renacimiento permitieron la concepción del retrato ecuestre como una unidad de valor artístico cuyo valor no se basaba en su fidelidad al retratado, y menos como una muestra del conocimiento científico adquirido respecto a los equinos: como retrato todo debía estar al servicio de la exaltación del retratado y por esto el caballo y la forma específica de representarlo, además del tema plástico de las proporciones entre jinete y caballo, requerían de todas las precauciones para asegurar que la dignidad y rango fueran transmitidas visualmente. Estas consideraciones anticipan no solo la complejidad sino el mérito de la obra *El Libertador* de Humberto Chaves, como se analizará enseguida.

## 2. 2 EL ORIGEN DE LA OBRA

Según el testimonio de César Chaves Villa hijo del artista y quien sirvió como modelo para el cuadro, El Libertador se hizo por encargo del Banco de La República, en el año de 1949 y fue entregado en 1950. Llama la atención que la fecha no parece estar ligada a ninguna efeméride, y consultado el propio Banco no ha encontrado rastros del cuadro, y menos aún, no se explica como un a obra pública terminó en la colección privada de don Mario Posada.

Por esta razón damos audiencia a este testimonio que nos permite ver el proceso creativo de la obra y de paso, constatar la recursividad del maestro para servirse de su entorno sencillo y cotidiano. He aquí apartes de la entrevista:

M. T. - ¿César cual fue el origen del cuadro?

César- Yo sé que el Banco de la Republica le encargó un Bolívar y él pintó uno igual a este. Yo no sé si este es directamente que estaba allá.

M..T.-¿ te tomó como modelo porque eras un bien equitador?

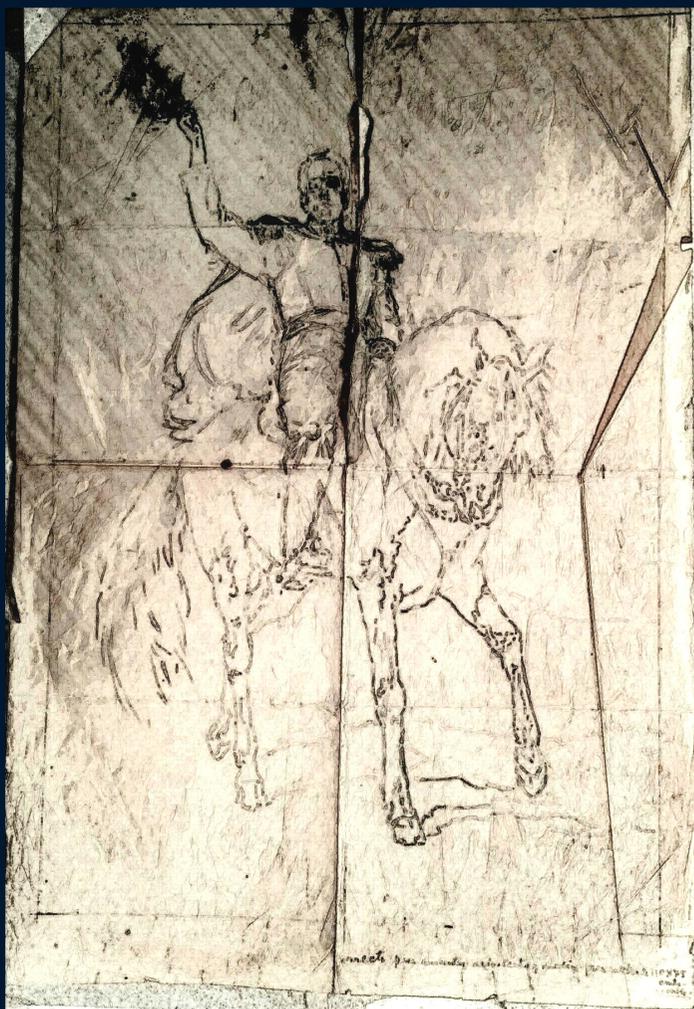
-César- No, estábamos en El Morro pero éramos ciudadanos; el único que montaba a caballo era el muchacho de los mandados,... Para pintar el cuadro él me pidió que me montara en ese caballo blanco, y entonces me puso un gorro y que pusiera la mano así... entonces tomó unos apuntes a lápiz, unas fotografías y de allí hizo el cuadro.

M.T.- ¿entonces debía ser buen caballo?

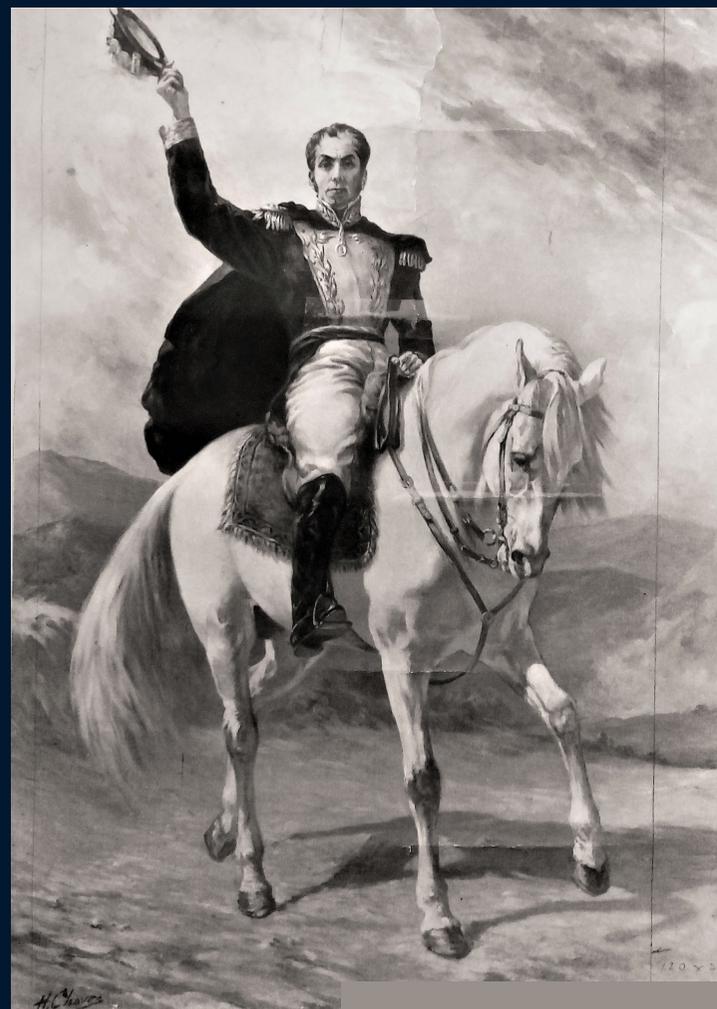
César - No, no, él mejoró el caballo porque ese caballo no tenía aptitud, jera un caballo ahí con la cabeza agachada!

-----

Por fortuna se conservan el boceto original de la obra y una fotografía en blanco y negro de la obra finalizada, firmada por el artista en 1949; igualmente se conoce una versión posterior de El Libertador realizada en los años sesenta.



El maestro Humberto Chaves partió de un estudio de modelo vivo, -su hijo César Chaves Villaa-, Boceto a lápiz  
Colección Marta Chaves Villa



Este impreso fue encontrado en los archivos del maestro Humberto Chaves y está firmado en 1949.  
Colección Marta Chaves Villa,

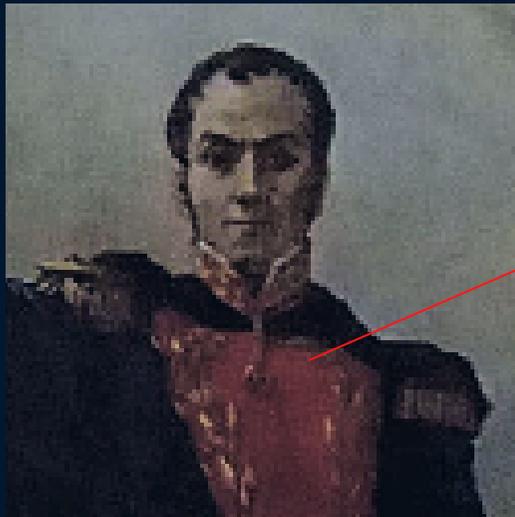
## 2.3 ASPECTOS GENERALES: LA ATMÓSFERA, EL COLOR, EL MOVIMIENTO

Si el retrato ecuestre de Bolívar pintado por Michelena en 1886 se ha considerado un paradigma dentro de la pintura bolivariana, es en relación a este referente que podemos hablar de las obras de Tito Salas (1936) y Humberto Chaves El Libertador (1950) que fueron posteriores, como parte de una tendencia, pero conservando su valor de obras independientes.

Si bien los tres pintores presentan a Bolívar en una actitud tranquila, sólo El Libertador de Chaves mira al espectador estableciendo un contacto visual que lo hace más próximo y permite al artista dar cuenta de su estado emocional: la mirada atenta y profunda fue destacada por los testimonios de quienes le conocieron, y al pintarlo así, también concuerda con el estilo de los retratos del artista para quien la mirada fue una manera de acentuar el carácter del retratado.

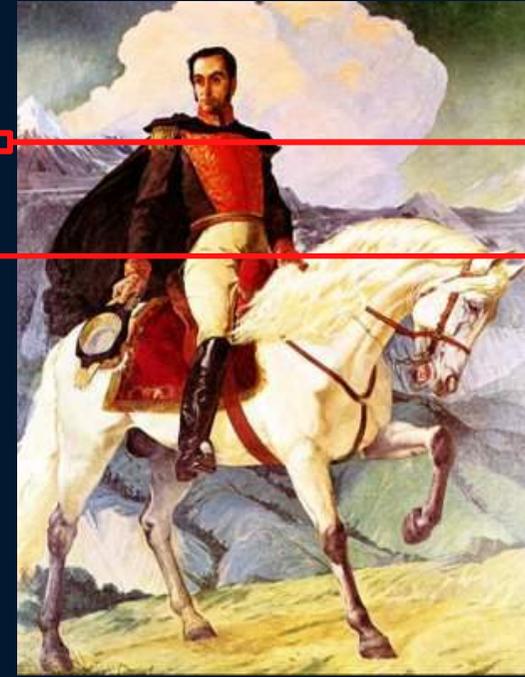
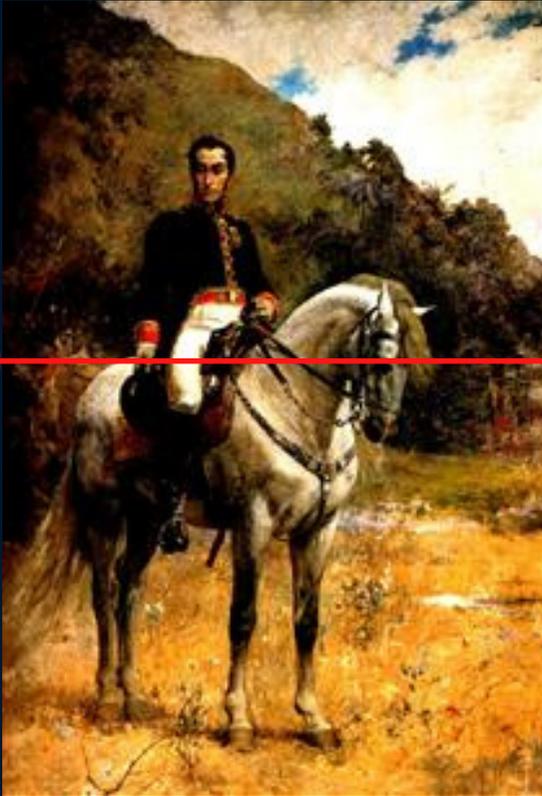
A diferencia de los otros en El Libertador Bolívar saluda con su brazo derecho, reforzando la cercanía que permitía la mirada; este recurso permite bajar la línea del horizonte dando más protagonismo al cielo, con lo cual acentúa otra de las características de sus paisajes, el uso de la paleta de grises bien diferenciada del verde y azul de las montañas, profundidad que hace que sobresalga la figura de Bolívar y destaque el color blanco del caballo.

El efecto de la profundidad y el uso del color crea una atmósfera en la cual está inmerso el personaje, como si lo miráramos a través de la niebla; cabe anotar que Chaves investigó toda su vida el efecto de la luz en los paisajes andinos, y por esto para él nada se percibe sin el aire que le rodea y siempre existe sombra, lo que no es apreciable en las otras obras.



La mano de Bolívar está en reposo, sin tensionar las riendas, por lo que observa un leve giro de la cabeza del caballo, que en Salas y Michelena está tensa y hacia abajo.

El Libertador  
1950  
Óleo sobre lienzo  
173 x 103 centímetros



La línea del horizonte define lo que está detrás del torso de Bolívar: en Michelena la montaña, en Salas la montaña y el cielo, en El libetador sólo el cielo: cada uno transmite una impresión diferente.

## 2.4 ASPECTOS DE LA COMPOSICIÓN

El estudio del retrato ecuestre que se inició en el Renacimiento, concluía que en éste todos los elementos, incluidos los atributos del caballo, debían estar al servicio de la imagen del retratado, y manifestar claramente su posición de poder y dignidad.

Esto nos lleva al punto más difícil de los retratos ecuestre de Bolívar, dado que era un hombre de complexión mediana y para un artista académico el asunto de sus proporciones y las del caballo eran claramente desfavorables a la estampa de Bolívar, entonces ¿Cómo retratarlo?

La composición de los tres retratos se preocupa explícitamente de otorgar a Bolívar toda la atención, mediante una posición subordinada del caballo, lo cual riñe claramente con las estampas de héroes gloriosos a caballo, muchas veces magnificados.

El análisis de los tercios muestra claramente que sólo la imagen de Bolívar ocupa el tercio superior y la actitud del caballo es el recurso para dotar de mayor peso a la figura del jinete.

Como el cuadro tiene su mayor peso en el tercio medio central si la cabeza del caballo se hubiese pintado mirando al frente o arriba, el animal ganaría protagonismo visual y así, asegurar la presencia física del Libertador se haría difícil si se tiene en cuenta, como se decía, que Bolívar no tenía un cuerpo robusto, ni una estatura destacada. Igualmente, la pose, ligeramente tirado hacia atrás le da al torso un poco más de peso visual.

En El Libertador de Humberto Chaves, este recurso se refuerza con el fondo aéreo, y así la figura no compite con la montaña que tiene mayor peso visual que el cielo etéreo.



EL LIBERTADOR

1950

ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN



EL LIBERTADOR

AÑOS SESENTA

La composición permanece,  
pero el binomio está en primer plano.

La paleta de color cambia y el brazo se acerca a la cabeza.

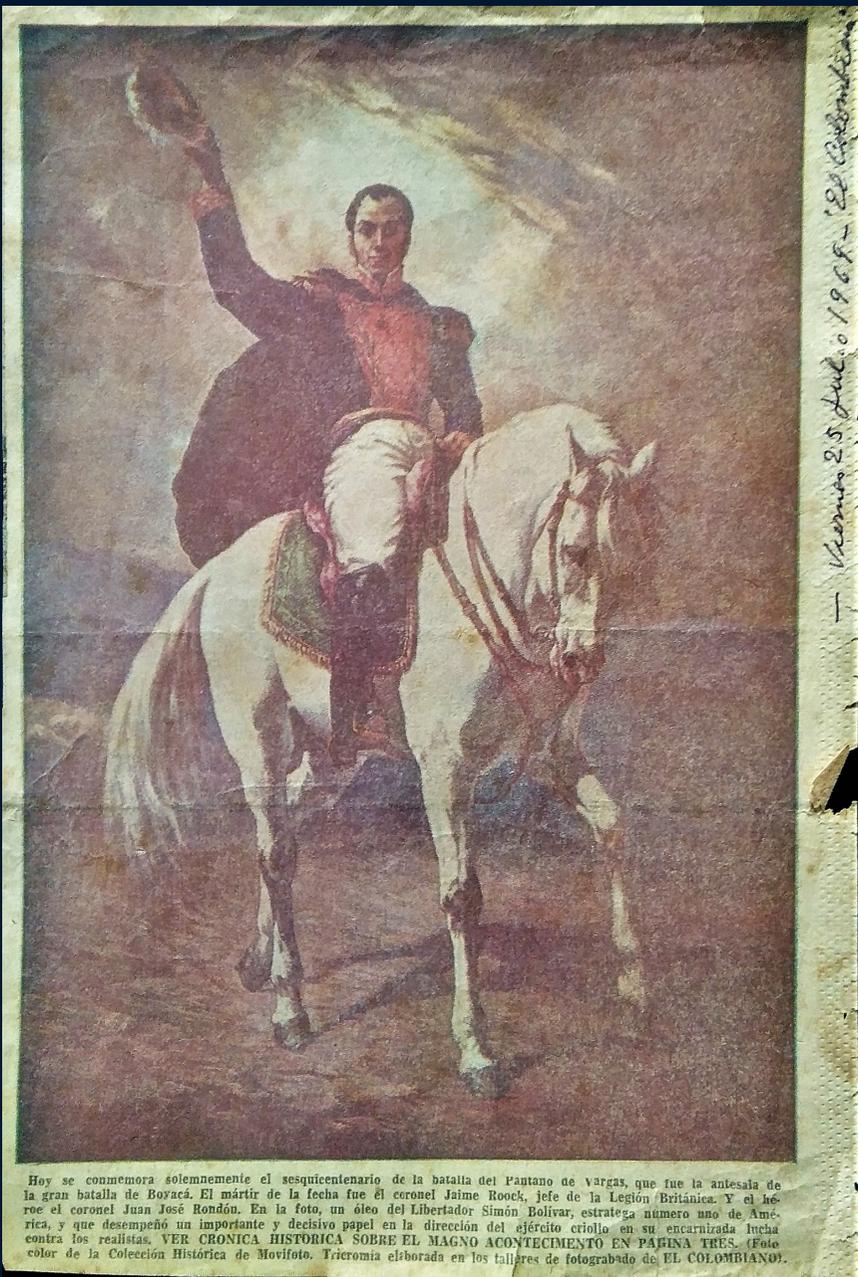
## 2.5 LA EXPLICACIÓN DEL OLVIDO

Ninguna de las obras consultadas, entre ellas los artículos de Camilo Calderón (2004), Carolina Vanegas (2012), ni siquiera el artículo del Ministerio de Educación Nacional (2009) con motivo del bicentenario en 2010, incluyeron la obra El Libertador (1950) de Humberto Chaves como una pieza singular de la iconografía de Bolívar producida en Colombia, ni como retrato ni, mucho menos, como un retrato ecuestre único, aunque el año de 1950 esté lejano y es el deber de los académicos y las instituciones patrimoniales dar cuenta de esta clase de obras.

Sin embargo, El Libertador ha sido familiar para el público, especialmente el antioqueño, porque una versión de 1960 fue difundida en almanaques y tarjetas postales de Movifoto y ha circulado ampliamente pero sin el reconocimiento al autor, como si fuera anónima.

También en el libro " Humberto Chaves Pintor de la Raza". aparece sin la firma Además, de estas primeras omisiones la obra fue víctima de piratería editorial, y por ello la han reproducido como estampa popular sin dar crédito al maestro.

Esto nos lleva a una reflexión: si esto sucede con obras de un maestro pintor reconocido, que formó toda una generación de artistas plásticos antioqueños, y aún así no está incluida su obra en los catálogos oficiales, llegamos a la conclusión agridulce de que sin duda Colombia posee mucho más arte del que se reconoce oficialmente por museos, galerías, e historiadores del arte, y que seguramente han existido otros artistas valiosos que esperan todavía ser reconocidos, no en función de sus influencias sino por la calidad de sus pinturas.



Viernes 25 Julio 1969 El Colombiano

Hoy se conmemora solemnemente el sesquicentenario de la batalla del Pantano de Vargas, que fue la antesala de la gran batalla de Boyacá. El mártir de la fecha fue el coronel Jaime Roco, jefe de la Legión Británica. Y el héroe el coronel Juan José Rondón. En la foto, un óleo del Libertador Simón Bolívar, estratega número uno de América, y que desempeñó un importante y decisivo papel en la dirección del ejército criollo en su encarnizada lucha contra los realistas. VER CRONICA HISTORICA SOBRE EL MAGNO ACONTECIMIENTO EN PAGINA TRES. (Foto color de la Colección Histórica de Movifoto. Tricromía elaborada en los talleres de fotograbado de EL COLOMBIANO).

En este recorte de prensa publicado el viernes  
25 de julio de 1969 en  
*El Colombiano*, no se menciona el nombre del  
maestro Chaves a pesar del amplio pie de foto.

## CONCLUSIONES

En torno a El Libertador, (1950) obra del pintor antioqueño Humberto Chaves, se ha podido enlazar una historia con elementos propios encontrados en los archivos del maestro y entrevistas familiares, y elementos externos referidos a la obra como tal, que hoy hace parte de una colección particular.

Después del análisis tanto desde el punto de vista histórico como desde el punto de vista visual, se ha podido demostrar que el artista fue cuidadoso en cuanto a la verosimilitud de la apariencia y los elementos simbólicos incluidos, e igualmente respetuoso de una tradición iconográfica establecida por Marchena en 1886, de la cual derivó una obra bien diferenciada y con nuevos recursos pictóricos en favor de la imagen de Bolívar.

Este dossier se ha propuesto ofrecer esta información sobre la obra para que los interesados puedan valorar críticamente su contenido, y seguir profundizando en este tema, ya que tanto Bolívar como la comprensión del arte iconográfico a él asociado, seguirán vigentes por su importancia en el imaginario de las naciones bolivarianas, y por el irresistible interés que despierta este controversial protagonista de nuestra historia.

Para nuestra investigación, la obra El Libertador es un capítulo importante de su obra, donde el maestro reafirma sus convicciones académicas y de manera realista nos presenta la imagen de un hombre que en la cúspide de sus realizaciones, nos comparte con su gesto una serena satisfacción.



HUMBERTO CHAVES CUERVO

Maestro pintor y publicista

Medellín 1891 - Medellín 1971

Era hijo de un artesano pintor quien fue su primer maestro y luego completó sus estudios académicos de pintura con el maestro Francisco Antonio Cano entre 1906 y 1911, y de quien recibió la cátedra de pintura en el recién fundado Instituto de Bellas Artes de Medellín. Durante su permanencia en el Instituto inició en las bases de dibujo y pintura a Ricardo Rendón, Pedro Nel Gómez, Eladio Vélez, Rafael Sáenz y Rafael Correa, y fue el primero en enseñar la técnica de la acuarela en Medellín.

Su obra comprende retratos y autorretratos, paisajes y costumbres antioqueñas, la ciudad de Medellín en su transformación y la economía antioqueña. Fue además un destacado publicista de empresas como Coltabaco, la Nacional de Chocolates, Cervecería Libertad y productos de salud como el Confortativo Salomón y los productos de LUA.

Murió en Medellín el 28 de agosto de 1971, y ha sido reconocido como El Pintor de la Raza, por su contribución a la creación de la imagen identitaria antioqueña.

*Contacto*

