



**IMÁGENES DE INDIOS INSUMISOS: TRANSFORMACIONES EN LOS
GRABADOS Y LAS PINTURAS DE LOS INDÍGENAS DEL ORINOCO, SIGLOS:
XVII – XIX.**

RAFAEL EMILIO SALAZAR TRUJILLO

Trabajo de grado para optar por el título de Magíster en Historia del Arte

Asesor:

Doctor en Artes Gustavo Adolfo Villegas Gómez

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE ARTES
MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE
MEDELLÍN
2024**

Cita	(Salazar Trujillo, 2024)
Referencia Estilo APA 7 (2020)	Salazar Trujillo, R. (2024). <i>Imágenes de indios insumisos: Transformaciones en los grabados y las pinturas de los indígenas del Orinoco, siglos: XVII – XIX</i> . [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Maestría en Historia del Arte, Cohorte IX.

Grupo de Investigación Historia Social.

Centro de Investigación Facultad de Artes.



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

A mis perros, del pasado y del presente, Sultán, Rambo, Caronte, Majita, Dante, Chechi,
Negro, Sacha.

AGREDECIMIENTOS

A mi asesor Gustavo Villegas, gran conocedor de la Historia del Arte, por sus atentas lecturas. Me dio muy buenas recomendaciones bibliográficas y sus correcciones eran muy puntuales y acertadas.

A mis profesores de Historia de la U de A, Sebastián Gómez y César Lenis. El primero porque me mostró que había muchas imágenes de indígenas (mapas, grabados, pesebres) en lo fue el virreinato del Nuevo Reino de Granada. El segundo porque me facilitó mucha información sobre la Comisión Corográfica y sus pintores.

A un conjunto selecto de compañeros de la maestría: Sebastián, Isa, Julieta, Hernán y Lau; especialmente estos dos últimos con quien realicé diferentes trabajos en equipo y compaginé muy bien.

A mi madre, a quien le debo todo, y que me ha ayudado a sacar esta maestría adelante, siendo la primera correctora de ortografía.

Al colectivo Pie de Página, quienes me realizaron la corrección de estilo de todo el texto.

ÍNDICE

Introducción/// 9

Capítulo 1. La imagen de los indios del Orinoco según la familia De Bry/// 22

Del mundo de la imagen y del grabado/// 23

Teodoro De Bry, divulgador de la imagen del indio americano/// 36

De casas en los árboles y enterramientos indígenas: La visión de los De Bry de los nativos del Orinoco/// 41

Capítulo 2. La imagen de los indios según El Orinoco ilustrado de 1791/// 55

Las misiones jesuitas en la Orinoquía en el siglo XVIII/// 56

Gumilla y su obra/// 58

El grabado en España en el Siglo de las Luces, Carlos Gibert y Tutó y Mateo González/// 63

Los indios del cielo y del infierno: análisis iconológico de los grabados de El Orinoco ilustrado/// 69

Capítulo 3. La imagen de los indios salvajes del Caquetá según Manuel María Paz/// 85

Humboldt, las expediciones científicas y el arte/// 87

Los artistas/pintores viajeros/// 94

Manuel María Paz, la Comisión Corográfica y su época/// 101

Los indios salvajes del Caquetá: análisis de las acuarelas de Manuel María Paz/// 112

Rupturas y constantes en las imágenes de los indios de Orinoco/// 121

Consideraciones finales/// 127

Referencias/// 133

lista de imágenes

Mapa 1. Alto y medio Orinoco/// 14

Imagen 1. De cómo varios pueblos habitan en el invierno árboles y rocas sitas en lo alto, Ítem de las ceremonias celebradas en honor a los difuntos/// 44

Imagen 2. Contexto geográfico/// 45

Imagen 3. Chozas/// 46

Imagen 4. Anatomía y vestimenta/// 47

Imagen 5. Trabajo/// 48

Imagen 6. Africanización/// 49

Imagen 7. Vivienda en los árboles/// 51

Imagen 8. Legado 1/// 53

Imagen 9. Legado 2/// 54

Imagen 10. Alegoría de América/// 74

Imagen 11. Cupidos disfrazados/// 76

Imagen 12. Mujeres haciendo pan de casabe/// 78

Imagen 13. Los piaches/// 80

Imagen 14. Enterramiento/// 82

Imagen 15. Baile/// 83

Imagen 16. Entrada a Bogotá por San Victorino/// 109

Imagen 17. Ranchería a orillas del Meta/// 110

Imagen 18. Vista general de los llanos/// 111

Imagen 19. Indio e india de la nación macaguaje/// 113

Imagen 20. Indios correguajes con sus adornos/// 115

Imagen 21. Indios guaques/// 117

Imagen 22. Indias salivas haciendo casabe/// 119

Imagen 23. Comparación mujeres indígenas/// 122

Imagen 24. Comparación mujer sentada/// 124

Imagen 25. Indios cazando/// 125

Imagen 26. Comparación hombres indígenas/// 124

Resumen

Este trabajo de maestría analizó, a través del método iconológico, las imágenes de los indios del Orinoco con el objetivo de encontrar cambios y constantes entre ellas. Para tal fin, se escogieron tres casos. El primero, un grabado hecho por la familia De Bry, realizado en el siglo XVII; el segundo, un grupo de grabados del libro *El Orinoco Ilustrado* de 1791 de jesuita Joseph Gumilla; y el tercero, un conjunto de láminas realizados por Manuel María Paz en *la Comisión Corográfica* en la mitad del siglo XIX.

Con este panorama, el desarrollo de la investigación deja en evidencia que hubo más de los primeros que de las segundas. Los cambios en las imágenes de los nativos del Orinoco se dieron por dos motivos: el primero, la mimesis, las primeras fueron de “oídas” lo que llevaba a ilustrar a los indios alejados de la realidad étnica y con muchos “estereotipos del otro”; la segunda de “vistas”, practicada por Manuel María Paz, que fue más ceñido a la cultura material, ya que los conoció de cerca. El segundo, el estilo, cada autor tenía su propio estilo, este determinado por su educación, período a que perteneció y a su huella personal.

Palabras clave: imágenes, indios, Orinoco, iconología, siglo XVII, siglo XVIII, siglo XIX

Abstract

This master's thesis analyzed, through the iconological method, the images of the Orinoco Indians with the aim of finding changes and constants among them. For this purpose, three cases were chosen. The first, an engraving made by the De Bry family, carried out in the 17th century; the second, a group of engravings from the book *El Orinoco Ilustrado* of 1791 by Jesuit Joseph Gumilla; and the third, a set of watercolor sheets made by Manuel María Paz in *the Corographic Commission* in the middle of the 19th century.

With this panorama, the development of the research shows that there were more of the former than the latter. The changes in the images of the Orinoco natives occurred for two reasons: the first, mimesis, the first were "óidas" which led to illustrating the Indians far from ethnic reality and with many "stereotypes of the other"; The second was about "vistas", practiced by Manuel María Paz, who was more closely tied to material culture, since he knew them closely. The second, the style, each author had his own style, this determined by his education, the period to which he belonged and his personal mark.

Keywords: images, Indians, Orinoco, iconology, 17th century, 18th century, 19th century

Introducción

Todo es muy lejano: la copia de una copia de una copia

Chuck Palahniuk, *El club de la pelea*, 2022

I

Con el encuentro del Nuevo y el Viejo Mundo, los europeos no solo descubrieron América, sino también un “nuevo otro”: el nativo americano.¹ Este hecho causó gran impacto en Europa, hasta el punto de que en España hubo un debate entre Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de las Casas, en el que se discutió si estos nuevos seres hallados en América tenían o no alma.²

Este impacto también se vivió en las representaciones (grabados, mapas figurativos y pinturas) de los habitantes de América que se hicieron entre los siglos XVI y XVII. Los primeros dibujantes de los amerindios graficaron a estos hombres del Nuevo Mundo muy distintos a cómo eran realmente, en parte, porque la mayoría nunca estuvo allí y solo escuchó o leyó las crónicas de los exploradores, y porque estos grabadores, alimentados por sus nociones previas de “los otros” (asiáticos, africanos y árabes) y de las mitologías europeas, llegaron al punto de mostrarlos en un primer momento de manera monstruosa, como si fueran cinocéfalos, sirenas, gigantes, antropófagos, entre otros.³ Posteriormente, fueron representados como humanos conformados por partes y referencias anageográficas y anacrónicas, por ejemplo, en el caso de Teodoro De Bry, el grabador de indios más famoso de finales del siglo XVI, en cuyas obras se pueden ver con cortes de cabello similares a los de los monjes franciscanos, arco y flechas al estilo turco, el cuerpo idéntico al del David de Miguel Ángel, todo un sincretismo cultural entre lo indiano, europeo,⁴ asiático y africano.

¹ Como lo analizó el reconocido autor Edmundo O’Gorman, el concepto de América como tal fue una invención europea, al reconocer una nueva masa terrestre que no estaba en sus viejos atlas medievales. Edmundo O’Gorman, *La invención de América* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016).

² Jaime Humberto Borja Gómez, *Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada. Indios, negros, judíos, mujeres y otras huestes de Satanás* (Bogotá: Ariel, 1998), 50. Jean-Paul Duvoils, “los indios protagonistas de los mitos europeos”, *La imagen del indio en la Europa Moderna*, Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1990), 377 – 388.

³ Yobenj Chicangana-Bayona, *Imágenes de caníbales y salvajes del Nuevo Mundo: de lo maravilloso medieval a lo exótico colonial, siglos XV-XVII* (Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2013), 1-36.

⁴ Pablo Montoya, “La representación pictórica de los indios timucuas en Jacques Le Moyne y Théodore de Bry”. *Boletín de Antropología* 29.47 (2014): 116-140. Diego López-Aguirre, “Representar el cuerpo femenino

Estos grabadores dejaron muchas imágenes de indígenas americanos, y hubo tres regiones que llamaron predominantemente su atención: Brasil, la Patagonia y la costa este de Norteamérica; esto, debido a que fueron las primeras zonas que se exploraron y sobre las que se produjo una gran cantidad de crónicas. De Brasil —en especial el Amazonas— y la Patagonia se crearon categorizaciones o estereotipos: en el primer caso, se representaba a los nativos como caníbales;⁵ en el segundo, como gigantes.⁶

Ante la vastedad de representaciones de los lugares mencionados, ¿qué pasó con el Nuevo Reino de Granada o la Tierra Firme?,⁷ ¿por qué existen tan pocas representaciones de los indios de esa región? Si Brasil era la tierra de indios caníbales y la Patagonia de los indios gigantes, ¿por qué no hubo un estereotipo para los nativos del Nuevo Reino de Granada? Quizá una respuesta provisional es que esta parte del Imperio español no fue tan importante ni tan explorada para esa época como otras regiones, por ejemplo, Nueva España o el Perú.

Durante los siglos XVII y XVIII desaparecieron las representaciones de indios europeizadas heredadas de Teodoro De Bry y de la *Iconología* de Cesare Ripa, y se fueron creando en América nuevas obras pictográficas de artistas mestizos o criollos, como las pinturas de castas en los virreinos de Nueva España y del Perú, o las pinturas que mostraban a los nativos americanos más cercanos a la realidad en Norteamérica,⁸ con un claro estilo neoclásico. Sin embargo, en ese momento tampoco hubo casi imágenes de indios hechas por criollos en el virreinato del Nuevo Reino de Granada.

Hasta el momento, se han encontrado solo dos pinturas de vírgenes mestizas: las de Chiquinquirá y Sutatausa. El porqué de estas pocas representaciones se puede deber a que,

indígena en Indias Occidentales (1590-1634) de Theodore De Bry” (Trabajo de grado de pregrado, Universidad de los Andes, 2017), 1-13.

⁵ Chicangana-Bayona, *Imágenes de caníbales y salvajes*, 88-106. Elena Losada, “La primera mirada europea sobre Brasil: De cómo el ‘buen salvaje’ se convirtió en ‘monstruo caníbal’”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 620 (2002): 43-54. María Berbara, “imagens do canibalismo na primeira modernidade: a mesa de abate entre América, Ásia e Europa”, *MODOS: Revista de História da Arte* 5. 3 (2021): 141 – 162.

⁶ Pablo Castro, “Monstruos, rarezas y maravillas en el Nuevo Mundo. Una lectura a la visión europea de los indios de la Patagonia y Tierra del Fuego mediante la cartografía de los siglos XVI y XVII”. *Revista Sans Soleil* 4 (2012): 30-52.

⁷ Que comprendía los actuales territorios de Colombia, Ecuador, Panamá y Venezuela.

⁸ El historiador Jaime Humberto Borja explica, a través del método estadístico, cómo durante la colonia las representaciones de los indígenas fueron muy pocas, solo el 7 % del total de las pinturas tiene temas o alusiones a ellos. Del total de las pinturas que muestran amerindios, Perú tiene el 9.27 %, Nueva España el 3.55 %, Norteamérica el 18.18 %, Bolivia el 20 %, Ecuador el 4.34 % y Brasil el 5.12 %. Jaime Humberto Borja, *Los ingenios del pincel: Geografía de la pintura y cultura visual en América colonial* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2021), 453 – 457.

por un lado, el virreinato fue poco importante y no hubo casi dinero ni artistas, como sí los hubo en otras partes de Hispanoamérica, como se mencionó antes;⁹ por otro lado, porque los intereses artísticos eran distintos, ya que en esa época —auge pleno del Barroco y Rococó— el interés de los artesanos y artistas era el de hacer pinturas religiosas. Sin embargo, después de entrado el siglo XIX, se vivió una explosión de imágenes de nativos, pues fue una época de exploradores interesados en conocer las tierras inhóspitas de América, Asia y Oceanía; muchos de estos viajeros fueron pintores y registraron los amerindios que iban conociendo.

La naciente república de Colombia, después llamada Nueva Granada¹⁰, no fue ajena a esto, y hubo muchos viajeros, extranjeros y locales, que graficaron a los indios. Además, los estilos artísticos que se daban en el resto del mundo, el costumbrismo y el romanticismo, sirvieron para fomentar una representación figurativa de los indígenas locales. Así fue como los pintores costumbristas, los de la Comisión Corográfica y algunos extranjeros ilustraron indígenas “domésticos” y “salvajes” o de tierras de frontera. Pero, ¿hasta qué punto estas imágenes mostraron una mimesis realista, alejada de la visión de los primeros artistas de la Modernidad Temprana¹¹?

Esta pregunta se inscribe bajo la teoría de la otredad y el estereotipo, especialmente a partir de los conceptos del “noble salvaje” y “el mal salvaje” que determinaron, en gran medida, la forma en que se representaba a los nativos americanos, por ejemplo, a los indios de la Patagonia, por sus buenas maneras y generosidad, se los relacionó con el primer concepto, y a los aborígenes del Brasil, identificados como antropófagos, con el segundo.

Sumado a lo anterior, también existen muchas imágenes que muestran a los indios del Alto y Medio Orinoco desde el siglo XVII (grabados de los De Bry), pasando por el siglo XVIII

⁹ El virreinato del Nuevo Reino de Granada se creó tardíamente en el siglo XVIII y, al principio, fracasó —duró desde 1717 hasta 1723—. Se volvería a fundar en 1739 y estaría vigente hasta la Independencia de Colombia. De todas formas, en los informes de los virreyes se puede ver que este territorio no producía tanto oro o plata como los de Nueva España o del Perú, por lo que siempre fue considerado una provincia de segunda categoría.

¹⁰ La cronología de esta entidad política se puede resumir así: desde 1550 se crea la Audiencia de Santa Fe. Para el siglo XVIII se pasó a llamar el virreinato del Nuevo Reino de Granada, como se dijo en la cita anterior, se creó en 1717 al 1723 y fracasó, posteriormente se hizo otro intento en 1739. A principios del siglo XIX, en 1819 se dio la independencia y se hizo llamar república de Colombia. Para 1830, con la separación de Venezuela y Ecuador, se cambió a república de la Nueva Granda. Para la década de 1850 esta entidad política nombró como Confederación Granadina. Para la década de 1860, el pleno auge de los federalismos latinoamericanos, cambió su nombre a Estados Unidos de Colombia. Finalmente, para 1886, en épocas de la regeneración, el presidente Rafael Núñez volvió a llamar a esta entidad política como república de Colombia.

¹¹ Para una definición sobre Modernidad Temprana ver Patricia Zalamea, *Originales múltiples: el grabado en los albores de la imprenta* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2023), 15 – 16.

(ilustraciones de las crónicas jesuíticas sobre los Llanos Orientales) y, hasta el siglo XIX (láminas de la Comisión Corográfica), lo que hace posible plantear como pregunta de investigación ¿cuáles fueron las constantes y los cambios en las representaciones de los nativos del Orinoco desde el siglo XVII hasta el siglo XIX?; además de las siguientes preguntas complementarias: ¿cómo representaron a los indígenas de esta zona las imágenes de la familia De Bry, las del siglo XVIII y las láminas de la Comisión Corográfica?, ¿quiénes eran estos ilustradores?, ¿qué funciones tenían estas imágenes? y ¿hasta qué punto el estilo de cada época y los “estereotipos del otro” influyeron en las representaciones de los nativos neogranadinos?

II

Esta tesis busca llenar un vacío historiográfico sobre las representaciones de los indígenas del Nuevo Reino de Granada pues, de acuerdo con el balance bibliográfico adelantado, existen pocas investigaciones enfocadas en este asunto. En otras latitudes el tema sí ha sido tratado, como en los casos de los virreinos del Perú y Nueva España, además de las trece colonias inglesas de Norteamérica; pues estas regiones tuvieron más fuentes primarias, como las pinturas de castas o los cuadros neoclásicos de asuntos militares durante la guerra franco-india.¹²

En este caso, se identificaron cuatro trabajos (entre artículos, tesis de grado y libros) que tratan sobre el tema,¹³ que se han enfocado en los primeros siglos de la conquista y la colonia —siglo XVI— lo que hace pertinente una investigación sobre los cambios y constantes en las imágenes de los amerindios en lo que fue la actual Colombia entre los siglos XVI y XIX. El hecho de identificar y analizar las pinturas, grabados y otras producciones visuales y a sus autores en esta parte de América es una ganancia para la comunidad académica, principalmente si se retoma el siglo XVIII, período para el cual, aparentemente, el indígena neogranadino ha sido olvidado por los estudiosos aunque, hasta la fecha, se hayan encontrado dos libros con grabados de los nativos del Orinoco publicados en la segunda mitad de dicho siglo: uno del padre italiano Filippo Salvadore Gili, *Ensayo de Historia*

¹² Un ejemplo es el óleo sobre lienzo acerca de la muerte del general Wolfe hecho por Benjamin West en 1770.

¹³ Los textos son de Yobenj Chicangana-Bayona, Diego López-Aguirre, Pablo Montoya y Jaime Humberto Borja, citados anteriormente.

Americana (1781), y otro del padre Joseph Gumilla, *El Orinoco ilustrado* (1791), que han sido muy poco analizados por los historiadores de la imagen¹⁴.

Además de la temporalidad, los cuatro trabajos encontrados sobre el tema tampoco han analizado el cambio en el tiempo de la imagen gráfica que tenía el hombre blanco (europeo o criollo) de los nativos neogranadinos: el paso de su representación de nativo europeizado, con elementos medievales y renacentistas, a nativo más similar en su físico y más cercano a su cultura material, algo visto ya en los pintores viajeros del siglo XIX. Por esta razón, se hacen pertinentes y necesarias las preguntas propuestas en esta tesis.

En esta línea, las imágenes que se propone analizar también fueron elegidas bajo unos criterios específicos, en función de resolver dichos interrogantes, pues corresponden a los indios del Orinoco no los de Cartagena o los de Panamá —regiones que tuvieron representaciones de aborígenes tempranas—; porque fueron los únicos nativos colombianos¹⁵ que se representaron desde el siglo XVI, con grabados, pinturas, mapas, hasta el siglo XX con fotos etnográficas, en otras palabras, fueron los únicos amerindios que tuvieron continuidad en su representación desde inicios de la Modernidad hasta el siglo XIX, incluso hasta el XX.¹⁶

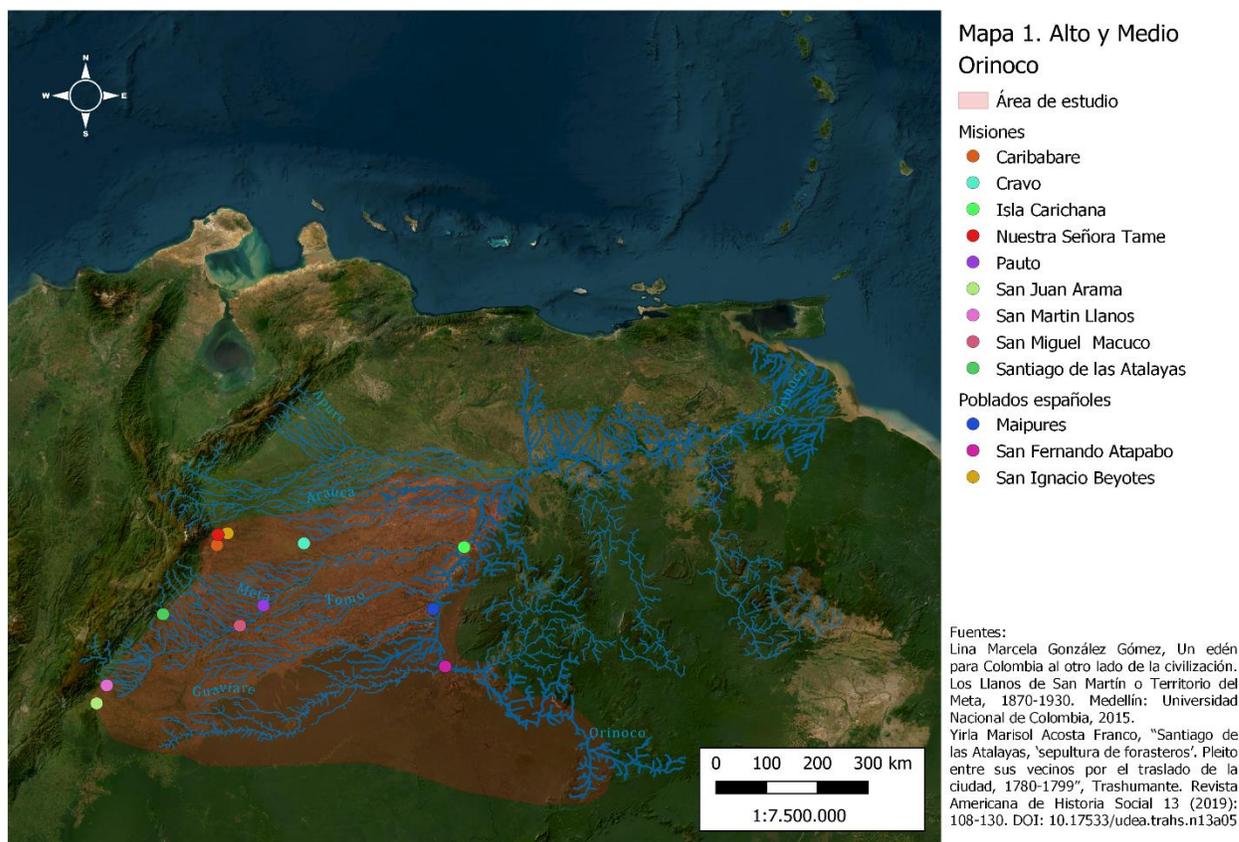
Aunque se debe aclarar que los autores analizados —Teodoro De Bry y sus hijos (siglos XVI - XVII), Carlos Gibert y Tutó (siglo XVIII) y Manuel María Paz (siglo XIX) — no dibujaron las mismas etnias. Por ejemplo, De Bry menciona dos grupos étnicos: tiwitanas y capuri o macusi, que no van a tener correlación con los descritos por Gumilla en su crónica: aruacas, guyanas, guayquiries y mapuyes (que son los que salen en el grabado); a su vez, ninguno de los dos anteriores tiene relación con los nombrados en las láminas de Manuel María Paz, quién ilustró a los guaques, macaguajes y correguajes, entre muchos otros. Lo que sí tiene en común es la ubicación geográfica, puesto que todos los autores hablaron de los indios del río Orinoco, especialmente de la parte Alta y Media que está en los territorios

¹⁴ Solo se ha encontrado una tesis doctoral de Carlos Rojas que analizó los grabados de Gilij, Gumilla y Humboldt de manera general. Carlos Rojas, “Experiencia y visualidad: las imágenes del Orinoco en el pensamiento ilustrado, 1741 - 1831” (Tesis doctoral, Universidad de los Andes, 2014).

¹⁵ Hay que tener en cuenta que Colombia como tal es una invención de la Independencia y que el territorio actual no solo ha tenido modificaciones políticas sino también geoespaciales.

¹⁶ Esto puede verse, por ejemplo, en el libro *Vida indígena en el Orinoco*, en el que el fotógrafo Edgardo González Niño hace un recorrido por las diferentes naciones étnicas que habitan este río. Lelia Delgado, *Vida indígena en el Orinoco* (Bogotá: Editorial Planeta, 2004).

de los actuales departamentos de Arauca, Casanare, Guainía, Guaviare, Meta y Vichada, como lo muestran el área roja del Mapa 1.



Fuente: mapa realizado por Manuel Restrepo con el programa QGIS

Mapa 1. Alto y medio Orinoco: actuales territorios de Arauca, Casanare, Guainía, Guaviare, Meta y Vichada

Respecto a la elección de las fuentes, se excluyeron los grabados de la crónica del padre Filipo Gilij¹⁷; porque en esta investigación se pretende hacer un estudio de caso por cada siglo, de la siguiente manera: un grabado de la familia De Bry del siglo XVII (del año de 1600 exactamente), seis de *El Orinoco Ilustrado* del padre Gumilla de finales del siglo XVIII y 4 láminas de la vasta obra de Manuel María Paz de la mitad del siglo XIX.

¹⁷ Se debe anotar que dentro de la recolección de datos se pudo constatar imágenes de indios además de la crónica de Gilij, en *Papel Periódico Ilustrado* (5 láminas de nativos), varios grabados y acuarelas de pintores viajeros del siglo XIX, las ya mencionadas vírgenes mestizas y las figurillas de los pesebres quiteños.

En lo concerniente al uso de la expresión “indios insumisos” en el título de esta tesis, esta es de origen colonial y se encuentra en los archivos del siglo XVIII, también hay otras que significan lo mismo: indios bárbaros, salvajes, indómitos; y hacen referencia a la actitud beligerante de estos nativos, al hecho de que no se dejaron conquistar fácilmente y de su férrea resistencia. Ahora bien, ¿hasta qué punto los indígenas del Orinoco eran insumisos como lo fueron los mapuches de la Capitanía de Chile o los apaches de Nueva España? Hay que decir que muy poco pues, según crónicas como la de Gumilla, eran pacíficos —a excepción de los caribes—pero, como también lo decía este padre jesuita, estos indios nunca se sometieron a los españoles, solo tuvieron una relación de conveniencia pues los clanes de aruacas, guayquiries o mapuyes iban a las misiones en temporadas a vivir con los sacerdotes, les ayudaban en sus tareas agrícolas y de ganadería, pero una vez empezaba la temporada de caza volvían a ser nómadas, agregado al hecho de que nunca se convirtieron al cristianismo. Al respecto, el padre Gumilla sostuvo:

...lo que causa gran lastima es, que ni son cristianos, ni dan esperanzas de serlo, por más diligencias que se hacen y se ha hecho. Yo quise hacer el último esfuerzo en el año 1731; y después de todas las diligencias factibles, se cerró uno de sus capitanes en esta respuesta: Yo quiero ser Aruaca, no quiero ser cristiano.¹⁸

El hecho de que rechazaran el cristianismo y que, a su vez, vivieran en tierras de frontera lejanas del centro político también sirvió para que estas etnias conservaran mucho de su cultura material y lenguaje hasta bien entrado el siglo XX, tal como lo muestran algunas fotografías en las que todavía usan sus vestimentas y adornos, solo absorbiendo innovaciones tecnológicas como las herramientas y armas de metal, armas de fuego y algo de ropa y botas pantaneras.¹⁹

III

Para el marco teórico se utilizan cinco conceptos principales: cultura visual, esquema y estilo, mimesis y estereotipo del otro, retomados de la historia del arte, de los estudios visuales y de la historia cultural.

¹⁸ Joseph Gumilla, *El Orinoco ilustrado* Tomo I (Barcelona: Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, 1791) 154-155.

¹⁹ Delgado, *Vida indígena en el Orinoco*, 36-37, 86-87, 134, 136-137.

La cultura visual es un concepto creado por Svetlana Alpers. En su libro *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*²⁰ lo define como la forma en que se hace y se entiende las imágenes de una época, determinado por las costumbres, hábitos y símbolos e imágenes de ella. Así, en la Holanda del siglo XVII, la forma de hacer y de comprender las pinturas estaba determinada por una fuerte necesidad de describir, y esta descripción era de carácter etnográfico, es decir, lo que se ha conocido como pintura de género, en este sentido, la pintura neerlandesa de ese siglo se interesó por mostrar la vida cotidiana de la gente de clase media y alta: personas en el interior de sus casas comiendo, conversando, leyendo, en reuniones familiares o fiestas o en el exterior, y realizando diferentes actividades como trabajar, cazar, jugar, etc. Por consiguiente, cualquier holandés interesado en el arte entendía fácilmente lo que se veía en dichas representaciones, pues se correspondía con escenas cotidianas.

Alpers, a su vez, se basó en el libro de Michael Baxadall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*,²¹ en el que se habla del “ojo de la época”, en otras palabras, de la manera en que los pintores y el público del *quattrocento* estaban habituados a símbolos, imágenes y gestualidades, en la mayoría de los casos provenientes de textos y relatos católicos y, en menor medida, de la época clásica. Así, por ejemplo, el público que entonces consumía arte, que era la élite intelectual y económica, cuando veía una mujer con un niño en brazos sabía que eran la Virgen María y el Niño Jesús, o si veía a un niño con alas y un arco, comprendía que se trataba de Cupido.

Este trabajo se acoge a dicho postulado que indica que la cultura visual de cada período determinó, en gran medida, la visión y representación que tenían los grabadores y pintores de los nativos. Por ejemplo, en los primeros momentos de la conquista fue común ilustrarlos como monstruos; después los humanizaron, aunque con los cánones visuales del momento (renacentistas, barrocos, neoclásicos); posteriormente, con los pintores viajeros, la representación fue más detallada y cercana en lo relativo a la cultura material de los grupos indígenas.

²⁰ Svetlana Alpers, *El arte de describir: El arte holandés en el siglo XVII* (Buenos Aires: Ampersand, 2016) 17-35.

²¹ Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: Arte y experiencia en el Quattrocento* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1984) 45-139.

Respecto a la mimesis, según Henchmann y Lotter, viene “del concepto latino *imitatio* ... traducida como imitación (de la naturaleza) ... significa también representación, cosificación sensual, representación verosímil...reproducción de la realidad”.²² A su vez Mitchell afirma que la imagen mimética es la que se “ve como” o “captura” lo que representa, en otras palabras, “la imagen como semejanza” del objeto representado²³. Por otro lado, autores como Wladyslaw Tatarkiewicz, en *Historia de seis ideas*,²⁴ y Alba Cecilia Gutiérrez, en *El artista frente al mundo*,²⁵ hacen un recorrido por la construcción del concepto a través del tiempo y analizan cómo se ha entendido en cada período artístico. A grandes rasgos, desde el Renacimiento hasta bien entrado el Romanticismo (primeras décadas del siglo XIX), los artistas pretendieron hacer sus representaciones imitando la naturaleza.

Así, para este trabajo investigativo, se debe comprender que los grabadores y pintores elegidos siempre pretendieron una mimesis figurativa²⁶, es decir, hacer representaciones casi naturalistas de los indígenas de América. En este contexto, se presentaron dos tipos de mimesis: “la mimesis de oídas”,²⁷ realizada por los grabadores europeos que no vieron a los indios frente a frente, sino que los imaginaron y se basaron en productos visuales anteriores, en textos como las crónicas de conquista o relatos de viajeros, como los casos de De Bry y los grabadores del XVIII; y “la mimesis de vistas”²⁸ o “etnográfica” o “de testigo ocular” hecha por pintores viajeros que conocieron a los nativos de primera mano, cuyo ejemplo sería Manuel María Paz, quien pintó a los indígenas del Orinoco al observarlos directamente en su viaje por esta zona, y que tiene como resultado una representación más cercana a la realidad de su cultura material (accesorios, ropas, armas, corte de cabello).

En lo referido a los conceptos de esquema y estilo, pensados por Gombrich en su libro *Arte e ilusión*,²⁹ el autor parte de la idea de que todos tenemos una especie de plantillas

²² Wolfhart Henkmann y Kondrad Lotter, *Diccionario de estética* (Barcelona: Crítica, 1998) 164-165.

²³ W.J.T Mitchell, *Iconología: imagen, texto, ideología* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016), 54-68.

²⁴ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (Madrid: Editorial Tecnos, 2016) 307-331.

²⁵ Alba Cecilia Gutiérrez, *El artista frente al mundo: la mimesis en las artes plásticas* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2008) 51-102.

²⁶ Mitchell, *Iconología*, 64.

²⁷ La expresión *oídas* fue común en las crónicas de la conquista, y se refería a información que recibía el cronista de boca de otras personas.

²⁸ “De vistas o testigo de vistas”, fue una expresión colonial que significaba que el cronista había visto de primera mano (o de forma presencial) el objeto, animal o etnia que describía. Para una explicación del concepto en diarios o crónicas de viajes ver Rojas, “Experiencia y visualidad”, 112, 169 y 183.

²⁹ Ernst Gombrich, *Arte e ilusión* (Madrid: Debate, 1998) 55-78.

predeterminadas por la cultura visual a la cual pertenecemos, esto es, esquemas mentales. A través de varios ejemplos, especialmente de grabadores de la Edad Moderna, muestra que, cuando se pide hacer un dibujo a alguien, su mente trae a colación referencias previas que le ayudan en su tarea. En esta línea, Gombrich describe el caso del artista alemán Matthaus Merian que, cuando tuvo que hacer un grabado de la Catedral de Notre Dame (París), usó una imagen genérica de una iglesia gótica cualquiera a la que le hizo ligeras variaciones, pero que, comparándola con una foto de la catedral original, tiene bastantes diferencias.

Por su parte, el estilo se refiere a los rasgos característicos de cada época y artista al momento de plasmar sus dibujos. Gombrich pone el ejemplo histórico del ilustrador Ludwig Richter y su grupo de amigos pintores que dibujaron el paisaje de Tívoli al mismo tiempo, pero cuando fueron a comparar, si bien se podía identificar que era el mismo lugar, todos los paisajes eran distintos, pues tenían un estilo propio: el color, los contornos y los detalles eran diferentes.

Para esta investigación, estos dos conceptos van a ser de mucha utilidad, pues servirán para explicar, por ejemplo, por qué fue común la pervivencia de algunas escenas (como el canibalismo, la vestimenta, etc.) en las imágenes de los indígenas, y también para comprender que cada autor personalizó sus representaciones según sus intereses y conocimientos artísticos.

Por último, el concepto de estereotipo del otro se tomó de Peter Burke quien plantea que “el otro”, en la mayoría de los casos, es un reflejo del yo, y que se puede asimilar como igual (o parecido) o como contrario a uno. Así, por ejemplo, los chinos y los japoneses que tenían similitudes civilizatorias a los europeos no eran vistos como bárbaros sino como otros del mismo nivel moral y cultural; por el contrario, los nativos africanos, americanos y del Pacífico fueron vistos como inferiores. Además, el autor explica por qué los viajeros europeos describieron la fauna y a los habitantes de países lejanos, que eran algo desconocido, asemejándolos con algo conocido, y recuerda el caso de los rinocerontes, jirafas, pumas, jaguares, manatís y otros, que fueron representados como una amalgama de animales reales o fantásticos del Viejo Continente.³⁰

³⁰ Peter Burke, *Visto y no visto: uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005) 155-162.

En esta tesis, el estereotipo del otro se comprende como una simplificación, generalización o categorización que tiene un grupo social sobre otro; este puede ser negativo o positivo, y sirve para comunicar ideas de manera rápida y fácil. Según esto, el estereotipo del otro de los europeos ante los nativos americanos fue una visión o mirada simplificadora y generalizadora, influenciada por el prisma del buen salvaje o del indio bárbaro; de esta manera, para los habitantes del Viejo Mundo los indios eran, por un lado, semidesnudos y vestidos con plumas, caníbales, carentes de Estado, idólatras y vivían en behetrías; y por otro, eran ingenuos, solidarios, generosos, justos, desinteresados, valientes, honorables, frugales y faltos de codicia.³¹

IV

La metodología utilizada en este trabajo de investigación se basa primordialmente en el método iconológico de análisis de la imagen propuesto por Erwin Panofsky³² y Aby Warburg.³³ Este ayuda a entender las influencias pictóricas que tuvieron los grabadores europeos y los pintores viajeros que dibujaron las ilustraciones de los indios del Orinoco entre los siglos XVI y XIX.

Panofsky plantea en sus tres niveles (preiconográfico, iconográfico e iconológico) tres tipos de análisis. En el primer nivel, el investigador debe hacer una descripción literal de la obra; en el segundo, analizar las convenciones de cultura visual existentes —por ejemplo, si en una obra renacentista sale un hombre de mediana edad con casco alado y chanclas aladas se debe identificar como el dios Hermes—; y en el tercero, conocer muy bien el contexto microsociocultural y la biografía del pintor para comprender significados ocultos o implícitos, muchos de ellos hechos por el autor de manera consciente y, a veces, inconsciente —es el caso de Rafael Sanzio, quien se ilustraba dentro de sus obras, o de Caravaggio, que usaba prostitutas para que le sirvieran de modelo, elementos que pueden ser percibidos en sus obras—.

Para esta investigación, el método de los tres niveles de Panofsky se puede aplicar totalmente a los grabados de los siglos XVII y XVIII y, hasta cierto punto, a las láminas del siglo XIX. Por ejemplo, los primeros están directamente influenciados por la iconografía del

³¹ Tzvetan Todorov, *Nosotros y los otros* (Madrid: Siglo XXI Editores, 2013) 316-317.

³² Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales* (Madrid: Alianza Editorial, 1987).

³³ Aby Warburg, *La pervivencia de las imágenes* (Buenos Aires: Miluno Editorial, 2019).

indio americano creada por De Bry y por la *Iconología* de Cesare Ripa, donde se representa a los indígenas comiendo carne humana, con falda y penacho de plumas, y con arco y flechas. Estas representaciones se volvieron esquemas que se repitieron y fueron copiadas por grabadores e ilustradores posteriores.

Este método también sirve para identificar qué estilo gráfico tenían las representaciones de los cuerpos de estos amerindios o las composiciones de las escenas en cada época. De manera preliminar, es visible que las composiciones del siglo XVII guardan una anatomía renacentista, las del siglo XVIII tienen elementos o barrocos o neoclásicos, y las láminas del XIX son, claramente, costumbristas.

Sumado a esto, tanto Panosfky como Warburg sostienen que el investigador de la imagen debe conocer muy bien las influencias literarias que tuvieron los pintores. Su experiencia haciendo trabajos sobre el Renacimiento les mostró la importancia de estudiar sobre los mitos griegos y las historias bíblicas para poder comprender los niveles iconológico e iconográfico. Esta investigación aborda una fuente literaria muy importante: las crónicas realizadas por viajeros o misioneros sobre los llanos orientales, específicamente. En estas, las imágenes tienen una función complementaria a los textos puesto que se hacen para que el público lector entienda más fácilmente lo que está escrito; en este sentido, existe una clara correlación entre las crónicas y las imágenes, en la que las primeras determinan lo que se representa en las segundas. Para dar un ejemplo, todas las escenas de las mujeres nativas haciendo pan de mandioca son muy explícitas y parecidas entre sí, ya que la actividad es la misma, aunque cada autor tiene su estilo particular.

V

El objetivo general de este trabajo de investigación es analizar los cambios y las constantes en las representaciones gráficas (grabados y láminas) de los indígenas de la región del Orinoco entre los siglos XVII y XIX.

Esto se desarrolló a partir los siguientes objetivos específicos: 1) categorizar los grabados (XVII-XVIII) y las láminas (XIX) como imágenes documentales, didácticas y etnográficas; 2) definir la actividad de los grabadores entre los siglos XVII y XVIII, y de los pintores viajeros de las expediciones científicas en el siglo XIX; 3) analizar el único grabado de la familia De Bry sobre los nativos del Orinoco; la serie de seis grabados que está en la

versión de 1791 del *Orinoco Ilustrado*, del padre Joseph Gumilla; y cuatro láminas de la Comisión Corográfica de Manuel María Paz, en las que aparecen indígenas del río Orinoco; y, por último, 4) comparar el grabado de la familia De Bry con la serie grabados del *Orinoco ilustrado*, y con las cuatro láminas de Manuel María Paz, en las que aparecen indígenas de la misma zona.

Para describir el alcance de estos objetivos, el texto se dividió en tres capítulos. En el primero, de orden conceptual especialmente, se aborda la relación entre imagen y texto desde los manuscritos iluminados, pasando a los libros con grabados de la Edad Moderna, y llegando a los manuales escolares del siglo XX. También, se describe la historia del grabado y cómo éste empezó a imperar por su reproductibilidad. Finalmente, se analiza, a través del método iconológico, el único grabado que hicieron los De Bry de los indios del río Orinoco.

En el segundo capítulo, que es de carácter contextual, se describen las misiones jesuitas neogranadinas de los llanos orientales, la obra de Joseph Gumilla, *el Orinoco Ilustrado*, y el grabado español en el siglo XVIII, como base para el análisis de los seis grabados que componen el libro del padre español.

El tercer capítulo concentra el análisis en el siglo XIX. Inicia con un apartado conceptual que aborda los términos “expedición científica” o “viaje ilustrado” y “pintor viajero”, y la importancia de Alexander von Humboldt en las pinturas de ese siglo. Posteriormente, se describe el contexto en el que se dio la Comisión Corográfica. Finalmente, se analizan cuatro láminas de Manuel María Paz, donde se muestran indígenas que pueden catalogarse como salvajes.

Aunado a lo anterior, cada capítulo tendrá una sección de comparación con los grabados o láminas posteriores, dando cumplimiento al objetivo general de esta investigación.

Capítulo 1. La imagen de los indios del Orinoco según la familia De Bry

Las primeras noticias dadas por Colón hablaban de hombres desnudos y pacíficos... que vivían en un estado de inocencia... Esta imagen idílica duró poco. En una fase intermedia resultó haber indígenas «buenos» y otros «malos» ... para acabar siendo todos bárbaros feroces, con abundantes vicios y en especial el del canibalismo...

Josep Fontana, *Europa ante el espejo*, 2000

El genio original que pinta “lo que ve” y crea de la nada nuevas formas es un mito romántico. Aun el mayor artista... necesita un idioma en que trabajar. Sólo la tradición, tal como él la encuentra, puede proporcionarle la materia prima de imaginaria que necesita para representar un acontecimiento o un “fragmento de naturaleza”. Podrá reconfigurar esa imaginaria, adaptarla a su tarea, asimilarla para sus necesidades y cambiarla hasta hacerla irreconocible, pero no puede representar lo que tiene delante de los ojos sin un repertorio preexistente de imágenes adquiridas, del mismo modo que no puede pintarlo sin el surtido preexistente de colores que debe tener en su paleta

Ernst Gombrich, *Meditación sobre un caballo de juguete*, 1968

Volviendo a mi asunto, creo que nada hay de bárbaro ni de salvaje en esas naciones, según lo que se me ha referido; lo que ocurre es que cada cual llama barbarie a lo que es ajeno a sus costumbres

Michel de Montaigne, *De los caníbales*, 2010

En el libro *La imagen del otro*, su autor habla sobre la otredad desde la pintura y otros formatos visuales (grabados y mapas), y trae a colación dos conceptos: “el mismo”, que hace referencia a los europeos, y que se puede extrapolar a todo Occidente;³⁴ y “el otro”, que referencia a quien no sea blanco euroamericano. Este último es dividido en dos: el “otro interior”, que comprende los grupos humanos que Stoichita estudia en su obra y que viven

³⁴ Sobre qué lugares geográficos hacen parte de Occidente se puede tener en cuenta que: “la versión más restringida de ‘mundo occidental’ está formada por Europa, Estados Unidos, Canadá, Australia y Nueva Zelanda. En una perspectiva más amplia, habría que incluir otros países desarrollados como hispanoamericanos, Israel y Sudáfrica”. Pedro Baños, *Así se domina el mundo: desvelando las claves del poder mundial* (Buenos Aires: Ariel, 2018), 28. Para esta investigación se debe entender que el adjetivo occidental hace referencia a las personas europeas o criollas-mestizas que tienen una tradición cultural y de pensamiento herederos de la conjunción de las formas de concebir el mundo judeo-cristiana y greco-latina.

en el mar Mediterráneo (negros, judíos, musulmanes, gitanos); y “el otro exterior”, que incluye a todos los grupos humanos no occidentales que viven fuera del área Mediterránea, como los nativos americanos, los chinos, los japoneses, los coreanos, los malayos, los filipinos, etc.³⁵

Teniendo en cuenta lo anterior, este trabajo girará en torno al análisis de la visión que tenían los occidentales sobre las personas nativas del Orinoco, desde la perspectiva de los grabadores: los De Bry y Mateo González, y del pintor: Manuel María Paz. En este capítulo, particularmente, se estudiará un grabado de la familia De Bry, llamado “De cómo varios pueblos habitan en el invierno árboles y rocas sitas en lo alto, item de las ceremonias celebradas en honor a los difuntos”.

Para tal fin, en un primer momento se conceptualizará sobre el mundo de la imagen y del grabado, para definir y comprender algunas de sus funciones. Luego, se describirá la importancia de De Bry en la divulgación de la imagen de los indígenas americanos en Europa; y, finalmente, se analizará el único grabado que hizo esta familia sobre los aborígenes del río Orinoco.

Del mundo de la imagen y del grabado

Las funciones de la imagen

Este apartado busca responder a la pregunta ¿Qué quieren las imágenes? Dicha respuesta ha variado a través del tiempo, según distintos contextos históricos, pues las imágenes han tenido muchas funciones, desde representar lo visto, cumpliendo con una función mimética; pasando por ser didácticas o explicativas, en función de contar una historia; y llegando a la representación que hicieron los viajeros europeos del *otro*, lo que las convierte en imágenes etnográficas.

Una de las primeras funciones asignadas a las imágenes desde la Antigüedad es la de servir como crónica visual,³⁶ lo que implica graficar una serie de estampas de las historias de

³⁵ Víctor Stoichita, *La imagen del otro: Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna* (Madrid: Cátedra, 2016), 13-48.

³⁶ Según Térrence Le Deschault, la crónica visual o documento figurativo es una narración de hechos históricos a través de expresiones artísticas como los relieves, las pinturas, los murales, entre otros. Térrence Le Deschault, “La historia contada en imágenes: el tapiz de Bayeux como crónica visual”, en *Narraciones visuales en el arte*

los reinos o pueblos, especialmente de sus hazañas guerreras u otros acontecimientos de carácter político.³⁷ Un ejemplo de crónica visual son las columnas y arcos de triunfo romanos. Los romanos mostraron sus conquistas y poderío militar a través de relieves. El caso más conocido fue la columna de Trajano, en la que se plasmaron las dos campañas en contra de los dacios, ubicados en la actual Rumania. Estas imágenes, si bien se dedican a temas militares muestran, además, temas de la vida cotidiana y de las costumbres (actividades económicas como segar el trigo), tanto de los romanos como de los dacios.³⁸

Otro ejemplo muy famoso es la crónica visual del tapiz de Bayeux, un bordado que narra la historia de la conquista de Inglaterra por parte de Guillermo, duque de Normandía, fechado por los expertos como una pieza de finales del siglo XI y principios del XII³⁹. Por medio de 13 capítulos o conjuntos temáticos, que poseen entre una y siete escenas, el tapiz cuenta desde las causas de la guerra hasta la batalla de Hastings. Tiene dos temáticas: una de carácter civil, donde se representan escenas de la vida cotidiana y acontecimientos como la coronación de Harold Godwinson; y otra de carácter militar, que representa escenas como la ya mencionada batalla.

Esta función de crónica visual se encuentra en los tres casos que se tomaron para esta investigación, pues tanto los grabados de la Familia De Bry, como la crónica de Gumilla y las láminas de la Comisión Corográfica buscaban contar acontecimientos históricos y etnográficos al representar las diferentes etnias del río Orinoco.

Sobre la función didáctica⁴⁰ o explicativa de la imagen, hay un ejemplo histórico importante y es la imagen con uso religioso, de la que se valió la Iglesia católica durante la

románico: figuras, mensajes y soportes, coord. Pedro Huerta (Barcelona: Fundación Santa María la Real, 2017), 108. También ver Henri Frankfort, *Arte y arquitectura del Oriente antiguo* (Madrid: Cátedra, 1982), 178.

³⁷ Se debe aclarar que para la Edad Antigua las imágenes tienen además una función de propaganda política.

³⁸ Rosalinda Durán y Jesús Salas, “La historia del arte como fuente para el conocimiento de la arqueología militar romana: la columna trajana”, en *La guerra en el arte*, dir. Enrique Martínez (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2017), 145-159. También ver las crónicas visuales del arte Asirio en Frankfort, *Arte y arquitectura del Oriente antiguo*, 153-178.

³⁹ Juan González Díaz, “El tapiz de Bayeux (siglo XI): iconografía de las franjas superiores e inferiores. Elementos vegetales y animales”, *Cuadernos Medievales* 29 (2020): 23.

⁴⁰ La didáctica se puede entender como “los métodos más eficaces para conducir al educando [receptor] a la adquisición de conocimientos, técnicas y hábitos”. Gabriela Perrone y Flavia Propper, *Diccionario de educación* (Buenos Aires, Alfagrama, 2007), 141. Teniendo en cuenta esta definición, la imagen se puede ver como un método didáctico para que la gente comprenda mejor diferentes temas, por ejemplo, eventos religiosos como la anunciación a la virgen María o la transfiguración de Jesús. Para una revisión histórica y pedagógica de las imágenes con uso didáctico ver María Esther Aguirre, “El recurso de la imagen en la enseñanza. Una historia temprana”. *Revista Educación y Pedagogía* XIII, n.º 29-30 (2001): 71-82.

Edad Media, teniendo en cuenta que su público era analfabeto y que necesitaba de las imágenes para explicar el evangelio.⁴¹ Igualmente, durante la Contrarreforma⁴² y, especialmente cuando se dio la evangelización de los indígenas americanos, el papado y las órdenes religiosas utilizaron la estrategia de las imágenes (pintura, relieves, esculturas) para catequizar a estos neófitos en la fe católica.⁴³

Sumado a lo anterior, se hace evidente la relación entre la imagen y su función explicativa, y los libros. Aludiendo a la *larga duración* planteada por Fernand Braudel⁴⁴, esta relación puede verse desde los manuscritos iluminados de la Edad Media hasta los manuales escolares del siglo XX, pues todos contenían ilustraciones que servían para reforzar el contenido del libro.⁴⁵ En gran parte de los casos, la gráfica tenía una clara función didáctica, ya que buscaba dar un mejor entendimiento del texto, lo que se evidencia en los manuales de medicina que fueron elaborados desde la Edad Media, en los que el texto estaba complementado con el dibujo, ilustrando tanto plantas medicinales como cortes quirúrgicos. Cabe destacar que esta función didáctica de la imagen tiene vigencia hasta el día de hoy en diferentes manuales, como los de los electrodomésticos.

Otra vez se vuelve clave entender el conjunto de imágenes analizadas aquí bajo esta función didáctica, debido a que, por ejemplo, los grabados de los De Bry y de Mateo González, así como las acuarelas de Paz, trataban de educar a la población respecto a sus diferentes contenidos, esto se verá con mayor profundidad en las partes de análisis de cada capítulo.

De los manuscritos iluminados a los libros con grabados.

A continuación, se hará una breve reseña de los manuscritos iluminados y cómo estos fueron remplazados por los libros con grabados. En Occidente, estos manuscritos tienen claramente una división temporal entre los códices hechos en los monasterios durante la Alta

⁴¹ Hans Belting, *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (Madrid: Akal, 2009). También, Aguirre, “El recurso de la imagen”, 74.

⁴² Giulio Carlo Argan, *La Europa de las capitales* (Génova: Skira, 1964), 21.

⁴³ Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1994).

⁴⁴ Fernand Braudel, *La Historia y las Ciencias Sociales* (Madrid: Alianza Editorial, 1986)

⁴⁵ Gabriel Giraldo, *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia* (Bogotá: Instituto colombiano de Cultura, 1980), 235.

Edad Media y los textos hechos en talleres especializados de ciudades como París en la Baja Edad Media.

Posterior a la caída del Imperio Romano, y a la institucionalización del cristianismo como religión oficial de Europa, aparecieron los ascetas, monjes que empezaron a desplazarse desde los centros poblados hacia lugares lejanos en los que, con el tiempo, surgieron monasterios. Estos se conformaban como una hermandad de sacerdotes ascetas, liderados por un abad, en la que se realizaban diferentes actividades como orar, cocinar, infligirse penitencias y hacer libros manuscritos.⁴⁶

En Europa occidental los primeros monasterios fueron un baluarte de la cultura y del conocimiento de Occidente,⁴⁷ y fue allí donde se empezaron a realizar códices iluminados desde el siglo VI,⁴⁸ por ejemplo, en los monasterios que estaban en las islas británicas, especialmente los de Irlanda.⁴⁹ Allí los copistas escribían diferentes tipos de textos, sobre todo religiosos, como biblias, evangelios, salterios, antifonarios, responsorios, leccionarios, entre otros. También crearon, aunque en menor medida, libros de carácter civil como enciclopedias y tratados de medicina, ya que los monasterios se volvieron centros que perpetuaban conocimientos pasados y proponían unos nuevos.

Los monjes fueron muy cuidadosos y trabajaron con profunda veneración sus libros, los que hicieron cada vez más complejos y detallados. Los textos eran escritos en latín y se hacían con mucho cuidado. Para pintar las letras de sus códices empezaron usando como tintes el cinabrio y el minio (óxido de plomo) —de ahí el nombre de “miniaturas” que se dio a las gráficas de dichos libros—. Sin embargo, las ilustraciones fueron ganando importancia y pasaron de ser algo pequeño y acompañante del texto, a algo grande y protagónico dentro de este⁵⁰.

Con el paso del tiempo y ya para el siglo XIII, la universidad y la ciudad engendraron los talleres de artesanos dibujantes de manuscritos iluminados, que vinieron a satisfacer la necesidad de un grupo intelectual ávido por este tipo de libros. Se puede considerar a estos

⁴⁶ José Antonio Sánchez Luna, “Manuscritos medievales iluminados, una iluminación para la Edad Media”, *Biblioteca Universitaria* 19, n.º 1 (2016): 74.

⁴⁷ Sánchez Luna, “Manuscritos medievales iluminados”, 77.

⁴⁸ Tamara Woronowa y Andrej Sterligow, *Manuscritos iluminados* (Bogotá: Panamericana, 2007), 5 y 46.

⁴⁹ Los monasterios más famosos en la producción de manuscritos fueron St. Peter en Wearmouth (fundado en 674 d. C.) y St. Paul en Jarrow (fundado en 681 d. C.). Woronowa y Sterligow, *Manuscritos iluminados*, 50-56.

⁵⁰ Sánchez Luna, “Manuscritos medievales iluminados”, 75. También, Woronowa y Sterligow, *Manuscritos iluminados*, 14.

talleres como una industria artesanal por su división del trabajo, es decir, tenían artesanos especializados para cada elemento, entonces, el maestro boceteaba y pintaba lo más importante, un asistente repintaba los contornos de los dibujos, otro aplicaba el dorado, un tercero untaba el color, etc. Esto permitió que realizaran sus códices rápidamente y sin perder su calidad; de hecho, las miniaturas se volvieron muy detalladas y complejas, porque de la perfección de sus encargos dependía la fama de sus talleres⁵¹.

Aunado a lo anterior, se debe tener en cuenta que los talleres cumplían los designios de sus clientes, que encargaban y pedían las temáticas de los libros, así, el artesano tenía poco campo de acción para su creatividad. Sin embargo, podía usarla al momento de plasmar las imágenes encargadas, especialmente en los diseños de los personajes.⁵²

Con la llegada de la imprenta a mediados del siglo XIII, los libros iluminados fueron perdiendo fuerza, debido a que entraron en franca competencia con los textos impresos; y en el siglo XVI, los códices manuscritos fueron dejados atrás completamente, y las iluminaciones fueron desplazadas por los grabados.⁵³

Los cambios de representación expuestos hasta aquí permiten inferir unas características propias de la relación entre la imagen y el texto. El historiador del arte Diego López-Aguirre pone en diálogo el concepto de *imagen/texto* y explica que hay una conjunción entre ambos términos. Para ello, establece una categorización en tres tipos. El primero es la imagen en texto, en el que la imagen es subordinada del texto, es decir, el escrito es más importante que la gráfica y aquella es un complemento superficial, como sucede en la mayoría de los libros ilustrados⁵⁴. Segundo, el texto en la imagen, en el que la imagen tiene una relevancia mayor que el texto, que es una clasificación poco utilizada⁵⁵. Finalmente, el texto visual y la imagen textual, en donde ambos elementos tienen igual importancia y ocupan un mismo espacio dentro de las páginas. Según López-Aguirre estas tres características se puede evidenciar en los diferentes grabados de la familia De Bry.⁵⁶ También se debe añadir

⁵¹ Woronowa y Sterligow, *Manuscritos iluminados*, 14, 18, 38 – 40 y 110.

⁵² Sánchez Luna, “Manuscritos medievales iluminados”, 79.

⁵³ Woronowa y Sterligow, *Manuscritos iluminados*, 7 y 228-230.

⁵⁴ Aquí cabe los grabados del segundo capítulo, dedicados a la crónica El Orinoco Ilustrado, y a las pinturas de Manuel María Paz del tercer capítulo.

⁵⁵ Un ejemplo sería los comics, según J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen* (Madrid: Akal, 2009).

⁵⁶ Diego López-Aguirre, “Representar el cuerpo femenino indígena en Indias Occidentales (1590-1634) de Theodore de Bry” (Trabajo de grado, Universidad de los Andes, 2017), 16-27. Concepto que él retoma de J. T. Mitchell y su obra *Teoría de la imagen*. Según este autor, “el término ‘imagentexto’ designa obras (o conceptos) compuestos, sintéticos, que combinan el texto y la imagen”. Mitchell 84.

que este concepto de imagen/texto puede aplicarse a los otros dos casos en cuestión: los grabados de *El Orinoco ilustrado* y las láminas de Manuel María Paz.

El grabado entre los siglos XV al XVIII

Los inicios de esta forma de estampación gráfica se remite, aproximadamente, a los siglos XII en Italia y XIV en Alemania y Francia, cuando esta empezó a ser utilizada en la producción de naipes y figuras religiosas.⁵⁷ La primera técnica usada fue xilografía o grabado en madera que, según Albert Labarre, “consistía en tallar un bloque de madera de tal forma que quedara un dibujo en relieve [...] se aplicaba tinta a la parte sobresaliente, luego se ponía encima una hoja de papel que se presionaba frotando su reverso con una bola de fibra vegetal”.⁵⁸

Dicho proceso surgió de la necesidad de hacer múltiples copias de los libros de una forma más eficiente. Especialmente, se buscó reproducir las gráficas y dar mayor divulgación a la producción literaria —que hasta ese momento se hacía a través de los libros manuscritos que tenían gran nivel de elaboración, pero una poca reproductibilidad—.⁵⁹ Posteriormente, con la invención de la imprenta en Europa cerca del año 1439,⁶⁰ el texto y los grabados en madera se compaginaron dando paso a los primeros libros impresos. Labarre indica que “fue poco a poco como las necesidades de la nueva técnica llevaron al libro impreso a alejarse de su modelo inicial, y fue al término de una evolución de casi un siglo cuando desemboca, hacia los 1530-1550, en la presentación que le conocemos todavía en la actualidad”.⁶¹

Daniella Contreras explica que, en un primer momento, en Alemania y los Países Bajos durante el siglo XV, aparecerán los libros xilográficos, que tenían imágenes y letras hechas con planchas de madera. Posteriormente, surgirán los libros tipográficos, que reemplazaron a los ya mencionados, y se caracterizaron por tener letras intercambiables de metal y por imágenes hechas por xilografía que, con el tiempo, serían cambiados por técnicas de impresión de metal.⁶²

⁵⁷ Daniella Contreras, *Teodoro De Bry: constructor de la imagen del Nuevo Mundo* (Santiago: Oxímoron, 2014), 38.

⁵⁸ Albert Labarre, *Historia del libro* (México D. F.: Siglo XXI, 2002), 56.

⁵⁹ Labarre, *Historia del libro*, 63-64.

⁶⁰ Contreras, *Teodoro De Bry*, 39.

⁶¹ Labarre, *Historia del libro*, 70.

⁶² Contreras, *Teodoro De Bry*, 40.

Como parte de la evolución de las técnicas de grabado, para el siglo XV en Alemania se comienza a implementar el grabado en metal o talla dulce, procedimiento que era inverso a la xilografía. Aquí “el artista grababa directamente el diseño haciendo incisiones en la superficie de una lámina metálica (por lo general cobre) con un buril⁶³”. Así mismo, en la segunda mitad del siglo XVI, se evidencian mejoras en la técnica, pues el uso de láminas más delgadas permitió mayor rapidez en la producción y que este procedimiento se volviera el más usado para la impresión de libros.⁶⁴ Sumado a esto, la técnica de grabado en metal “entregó una mayor precisión en las líneas y mejoró la capacidad de expresión de las formas”,⁶⁵ lo que significó el detrimento del grabado en madera, que entró en desuso hasta finales del siglo XIX y durante el siglo XX cuando la técnica de xilografía tuvo un nuevo auge, sobre todo por la apropiación hecha por artistas latinoamericanos.⁶⁶

Otro sistema de grabado en metal fue el aguafuerte, de acuerdo con Gabriel Giraldo esta técnica “consiste esencialmente en cubrir la lámina de metal con una delgada capa de barniz, sobre la cual [...] se traza el dibujo [...] se somete luego la plancha a un ácido que ataca el metal en aquellas partes en que el barniz ha sido eliminado”.⁶⁷ Los procesos de elaboración del aguafuerte fueron usados constantemente por los pintores, puesto que permitían mayor cantidad de colores, especialmente durante los siglos XVII y XVIII.

Respecto a las características y categorías del grabado, el autor Vicenç Furió explica que el grabado se puede dividir en dos tipos: original o de creación y de traducción o reproducción. El primero fue el menos usual y se caracterizó por su auténtica creatividad y por ser hecho por grandes artistas como Durero, Rembrandt y Goya. El segundo fue el más común y se utilizó para multiplicar imágenes con fines netamente comerciales.⁶⁸

Furió profundiza más en esta cualidad de la reproducción, y sostiene que el grabado no solo es la copia de una copia⁶⁹, sino la traducción de una traducción, puesto que el pintor

⁶³ “Buril: empleado desde la antigüedad en trabajos de orfebrería, consiste en una barrita de acero templado montado sobre un mango en forma de hongo y su extremo seccionado oblicuamente [...] el extremo del bisel arranca virutas al metal que se graba y en el que se efectúa surcos e incisiones”. Contreras, *Teodoro De Bry*, 46.

⁶⁴ Labarre, *Historia del libro*, 78.

⁶⁵ Contreras, *Teodoro De Bry*, 44.

⁶⁶ Paul Westheim, *El grabado en madera* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2018), 236-288.

⁶⁷ Giraldo, *La miniatura, la pintura*, 227.

⁶⁸ Vicenç Furió, *Sociología del arte* (Madrid: Cátedra, 2000), 266. Y Zalamea, “Del grabado como estrategia”, *Revista de Estudios Sociales* 30 (2008): 60-61 y 67-68.

⁶⁹ Como lo explica Zalamea, para los ojos actuales, cuando se protege tanto los derechos de autor, es malvisto el ejercicio indiscriminado de la copia, pero en esa época era normal, por cuanto el hecho de copiar hacía parte

realizaba su obra, que era copiada por un dibujante contratado por el grabador, y este dibujo era más simple que la pintura original y en blanco y negro; a su vez, el grabador trasladaba a la plancha de su imprenta el dibujo de su empleado, lo que significaba que al cambiar el formato o medio (pintura, dibujo, grabado en este caso) la estampa se simplificaba, ya que se reducían los colores y las líneas, en comparación con los de la pintura que les había dado origen. El autor pone el ejemplo de la cabeza de Laocoonte que, desde una primera estampa que posee muchos detalles, realizada en 1527, ha pasado por varias copias a través del tiempo, llegando a una imagen de un libro de 1834, en la que el dibujo se ha simplificado y ha perdido las sombras o las líneas de expresión de la cara.⁷⁰

Sobre la transmisión de información o difusión de conocimiento Vicenç Furió señala que las estampas de los grabados sirvieron para que se difundiera el arte del Renacimiento, llegando a más gente, a raíz de que se copiaban las pinturas famosas del momento. También, el grabado fue muy importante para la difusión de conocimiento, puesto que permitió, por ejemplo, que los manuales de botánica se imprimieran con imágenes de las plantas, facilitando el trabajo de los científicos⁷¹. En el ámbito político, la imprenta y el grabado tuvieron un valor propagandístico y de sátira, pues se imprimieron papeles, libelos y panfletos, que resultaron fundamentales para asuntos como la Reforma protestante.⁷² Asimismo, a nivel religioso su uso fue preponderante porque hubo un público ávido por

del aprendizaje y asimilación de la técnica y el estilo de los grandes maestros, para después forjar su propio estilo. Zalamea, *Originales múltiples*, 51.

⁷⁰ Furió, *Sociología del arte*, 267-268. Patricia Zalamea cuestiona la visión del grabado como copia y propone el concepto de “original múltiple”, así la autora dice que: “utilizado para referirse a diversas prácticas y técnicas artísticas como el dibujo y la fotografía, entre otros, el término *originales múltiples* cambia el paradigma: ni replica de pinturas ni la producción de grabados son un asunto de copias múltiples, sino que en realidad son todos originales, si bien se producen en múltiples. En el caso del grabado es muy claro: sus condiciones materiales hacen que no sea ni un asunto de copias ni tampoco un original único”. Más adelante Zalamea propone tres cualidades de los grabados: la variación (serie de estampas del mismo autor con un mismo tema pero con composiciones parecidas más no iguales -por ejemplo: la serie de grabados de *la pasión* de Durero), la traducción (que la entiende igual que Furió, es decir, pasar la imagen de un medio o lenguaje a otro -por ejemplo: Pontorno que copió el grabado de Durero *La visitación* y lo pasó a un óleo-) y citación (cuando un artista copia parte o toda una composición de otro, con el fin de homenajearlo – por ejemplo: Rembrandt con *la muerte de la Virgen* citó la obra de Durero llamada *El nacimiento de la Virgen*). Zalamea, *Originales múltiples*, 16-21 y 71-90. Y Zalamea, “Del grabado como estrategia”, 58.

⁷¹ Zalamea habla de imagen epistémica “capaz no solo de representar el objeto de estudio sino de reemplazarlo, de modo que pudiera ser compartido por una comunidad científica que no tenía el acceso directo a la misma flora o fauna”. Zalamea, *Originales múltiples*, 32-33.

⁷² Miguel Arroyo et al., *Breve historia del grabado en metal: siglos XV al XX* (Caracas: Museo de Bellas Artes, 1975), 4; Furió, *Sociología del arte*, 266. Zalamea, *Originales múltiples*, 20-21.

imágenes sacras, y los grabadores aprovecharon esta técnica para sacar estampas con esta temática, satisfaciendo el mercado.⁷³

Roger Bartra evidencia otra característica importante del grabado y es que este permite crear imágenes a través de un proceso de *bricolage*.⁷⁴ El autor explica su planteamiento tomando como ejemplo al pintor y grabador alemán Alberto Durero, quien conservaba muchas láminas o matrices⁷⁵ con diferentes imágenes en su taller, así que cuando recibía un encargo, las aprovechaba, las reciclaba⁷⁶ y las combinaba para ahorrar tiempo. Entonces, si necesitaba un paisaje retomaba uno anterior, si requería una casa o un personaje específicos, los tomaba de su colección y los unía en una nueva composición.⁷⁷

Es necesario mencionar que hubo una relación muy estrecha entre pintura y grabado. Por un lado, porque muchos artistas usaron las dos técnicas, siendo el caso de Durero uno de los más destacados, ya que fue un pintor con mucha destreza y, al mismo tiempo, un grabador que comercializó su obra y otras imágenes utilizando este método⁷⁸. Además, existieron muchos otros artistas que usaron el grabado como José de Rivera, Rembrandt Van Rijn, Nicolás Poussin, Claude Lorrain, Francisco de Goya y Pablo Picasso.⁷⁹

Por otro lado, porque la pintura sirvió de materia prima para el grabado, entonces, de manera frecuente, los pintores hicieron por sí mismos los grabados de sus obras o, en su defecto, contrataron a grabadores para tal fin. También, era común que editores de libros compraran los derechos de pinturas famosas para publicarlas en sus textos.

Además de Durero, se pueden señalar otros representantes del grabado: en Italia se encontraban Marco Antonio Raimondi “quien, pese a poseer una avanzada técnica, realizó

⁷³ Furió, *Sociología del arte*, 269.

⁷⁴ El término *bricolage* lo utiliza Levi-Strauss para referirse a una actividad manual de reciclaje y reutilización que se da al interior de las familias o talleres artesanales, por ejemplo, el remendar un vestido, coser un parche en un pantalón o hacer una colcha de retazos. Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2014), 11-59. La autora Zalamea utiliza el término “Collage”. Zalamea, “el grabado como estrategia”, 67.

⁷⁵ Sobre las matrices ver Zalamea, *Originales múltiples*, 27-30.

⁷⁶ Sobre este reciclaje de grabados, Santiago Sebastián afirma que a muchas imágenes con temáticas de la Edad Antigua se les cambiaba solamente el nombre y se reutilizaban para representar la conquista de América. Santiago Sebastián, *Iconografía del indio americano: siglos XVI-XVII* (Madrid: Tuero, 1992), 52-67.

⁷⁷ Roger Bartra, *El mito del salvaje* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2011), 275-308. Furió tiene una explicación similar planteando como ejemplo el Rinoceronte de Alberto Durero, pero él usa el concepto de representaciones preexistentes. Furió, *Sociología del arte*, 268.

⁷⁸ Zalamea, *Originales Múltiples*, 39.

⁷⁹ Giraldo, *La miniatura, la pintura*, 241.

una labor más de copista que de creador original”;⁸⁰ Campagnola, poeta, pintor, humanista, quien se destacó por aplicar el efecto de *sfumato* por medio de la técnica del *pointillé* (punteado); El Parmesano, un pintor y grabador, que utilizó la técnica de aguafuerte; y los hermanos Carracci, en especial Agostino Carracci, quienes crearon su propia escuela de grabados. En Francia se destacaron “los grabadores de la escuela de Fontainebleu, Androuet de Cerceau y Jean Duvet”.⁸¹ En Alemania y los Países Bajos sobresalieron Albertch Aldorfer, acuafortista y xilógrafo, diestro en el buril; el pintor y grabador Virgilio Solis, quien representó todas las temáticas; y los hermanos Daniel, David, Jerónimo y Lamberto Hopfer, quienes practicaron el grabado de aguafuerte en hierro.⁸²

Es importante destacar, siguiendo a Daniella Contreras, que De Bry no fue distinguido como un gran maestro del grabado dentro de los tratados de esa época, solo lo mencionó el autor Francisco Estece Botey en su obra, en la que lo cataloga como “pequeño maestro”.⁸³ Sin embargo, sus grabados de América sí fueron reconocidos.

Las formas de representación del indio americano

La función didáctica o explicativa de la imagen, que se mencionó antes en este capítulo, puede evidenciarse en los grabados que se hicieron de los nativos de América desde principios del siglo XVI hasta bien entrado el siglo XIX. El encuentro entre el Viejo y el Nuevo Mundo despertó en los europeos una avidez por conocer las personas que habitaban este último. Por ello, desde inicios de la Conquista empezaron a crearse y a circular representaciones de los nativos. Dichas imágenes eran monstruosas en principio (cinocéfalos, blemmias, gigantes, etc.)⁸⁴, pero se fueron humanizando, aunque seguían siendo muy lejanas a cómo eran los indígenas realmente. Grabadores como los De Bry hicieron el intento de informar a los europeos sobre la apariencia, las costumbres y el modo de vida de los aborígenes americanos.

De acuerdo con esto, Ana Fayet establece que los grabadores europeos, y posteriormente los pintores viajeros del siglo XIX, hicieron una suerte de imágenes

⁸⁰ Contreras, *Teodoro De Bry*, 50.

⁸¹ Contreras, *Teodoro De Bry*, 50.

⁸² Contreras, *Teodoro De Bry*, 51.

⁸³ Contreras, *Teodoro De Bry*, 52.

⁸⁴ Jean-Paul Duvoils, “los indios protagonistas de los mitos europeos”, 377 – 388

etnográficas, que representaban las costumbres de los indígenas⁸⁵. La autora plantea que las representaciones, aunque fueran hechas por grabadores europeos que nunca pisaron América o por pintores viajeros, estaban cruzadas por “esquemas” y “estereotipos”⁸⁶ que reflejaban la idea del “salvaje”. Este estereotipo, dependiendo de cada época y autor, podría oscilar entre buen y mal “salvaje”⁸⁷.

Asimismo, se hace necesario comprender que los pintores y grabadores hasta principios del siglo XIX se preguntaban por la mimesis, la representación verosímil y figurativa de la naturaleza,⁸⁸ o de quienes la habitaban, como se evidencia en este caso. Es solo en el Romanticismo, y posteriormente en el impresionista y de vanguardias, que se cuestiona esta idea del arte.⁸⁹ Así pues, los grabadores de los siglos XVI al XVIII y los pintores viajeros del siglo XIX, trataron de mostrar en sus estampas o lienzos a los indígenas *tal como eran*.

Sin embargo, la elaboración de las imágenes se correspondía con las fuentes de información que utilizaban. Los primeros grabadores desarrollaron sus dibujos a través de la lectura de crónicas de conquista o relatos de misioneros, pero no estuvieron en América. Este aspecto daría como resultado unas “mimesis de oídas”.⁹⁰ Por su parte, los pintores viajeros del siglo XIX, que sí recorrieron el continente americano y conocieron de primera mano a los amerindios, realizaron sus imágenes a partir de experiencias similares a la observación participante, propia del quehacer antropológico, lo cual permite situar la imagen dentro de la “mimesis de vistas”⁹¹ o “mimesis de testigo ocular” o “mimesis etnográfica”.

⁸⁵ Ana Luisa Fayet, “Imágenes etnográficas de viajantes alemanes en Brasil del siglo XIX”. *Revista Chilena de Antropología Visual* 7 (2006): 31-59.

⁸⁶ El concepto de “esquema” o “estereotipo” lo retoma Fayet de Gombrich, quien propone que a la hora de hacer un cuadro o dibujo siempre se tiene una imagen mental previa que sirve de muestra, sea de manera consciente o inconsciente. Ernst Gombrich, *Arte e ilusión* (Madrid: Debate, 1998), 55-78.

⁸⁷ Jesús Bustamante dice que hay cuatro tipos: el salvaje emplumado, el indio a la romana, el indio vencido y el bárbaro sanguinario. Aunque se podría resumir en dos: el buen salvaje, que es bueno por sus maneras o por su docilidad, y el malsalvaje, que es malo por su desnudez y resistencia. Jesús Bustamante, “La invención del indio americano y su imagen: cuatro arquetipos entre la precepción y la acción política”. *Nuevo Mundo Nuevos Mundos. Débats* (2017): 1-24, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.71834>.

⁸⁸ Wolfhart Henckmann y Konrad Lotter (ed.), *Diccionario de estética* (Barcelona: Crítica, 1998), 164.

⁸⁹ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (Madrid: Tecnos, 2016), 307-331.

⁹⁰ “Oídas” es la expresión que usaban algunos cronistas de indias cuando la información que registraban no era un testimonio recogido de primera mano, sino porque a alguien le habían contado el acontecimiento o situación.

⁹¹ “Vistas”, una expresión colonial que daba cuenta de que el cronista o misionero estuvo allí, como testigo ocular. Por ejemplo, los misioneros Gumilla y Gilij sirvieron como testigos oculares o proto-etnógrafos de los nativos del Orinoco durante el siglo XVIII. Ver Carlos Rojas, “Experiencia y visualidad”, 207-277.

Así, desde 1493,⁹² un año después el encuentro entre el Viejo y el Nuevo Mundo, se fue construyendo la imagen del indio por parte de artistas e ilustradores europeos. Este proceso de gestación, que se dio durante todo el siglo XVI, tuvo como resultado la iconografía del nativo americano, que encontró en De Bry uno de sus principales seguidores y promotores en Europa.

En las primeras décadas del siglo XVI, la representación de los indígenas hecha por grabadores y artistas del Viejo Continente fue muy estereotipada, y se basó más en los imaginarios de la otredad cercana⁹³ (negros, judíos, musulmanes y gitanos del Mediterráneo) y lejana (japoneses y chinos),⁹⁴ y en la antropología monstruosa de la Edad Antigua⁹⁵ y de la Edad Media⁹⁶ (cinocéfalos, gigantes, pigmeos, amazonas, sirenas, blemmias, etc.)⁹⁷. Dentro de los textos más leídos de esta categoría se encuentran *El libro de las maravillas* de Marco Polo y el *Libro de las maravillas del mundo*, del inglés Mandeville.⁹⁸

Ejemplos de estos estereotipos, son las primeras representaciones de los indígenas de la Guyana (región donde desemboca el río Orinoco), en las que los aborígenes americanos se ilustraron como blemmias,⁹⁹ es decir, humanos sin cabeza, que tenían su rostro en el torso. Las mujeres del Caribe y de las riberas del río Amazonas, se representaron justamente como amazonas, mujeres guerreras que se cortaban el seno derecho para manejar mejor el arco;¹⁰⁰

⁹² En 1493 se creó el primer grabado que muestra a los nativos de América, y en 1505, la primera pintura. Sebastián, *Iconografía del indio americano*, 24-38; Bustamante, “La invención del indio americano”, 3.

⁹³ Victor Stoichita, *La imagen del otro*, 13 – 48.

⁹⁴ Contreras hace un descubrimiento interesante al demostrar cómo se usaron costumbres e ilustraciones sacadas de relatos de viajeros que fueron a Japón para sincretizarlas con las gráficas de los nativos americanos. Contreras, *Teodoro De Bry*, 63.

⁹⁵ Las fuentes de la Edad Antigua más citadas por los cronista y conquistadores del Nuevo Mundo fueron *La historia natural*, de Plinio el viejo, y *Décadas*, de Tito Livio. Sebastián, *Iconografía del indio americano*, 13 y 55.

⁹⁶ Como reflexiona Daniella Contreras, De Bry mezcló pasado, presente y maravilloso en sus textos y gráficas. Contreras, *Teodoro De Bry*, 19 y 68.

⁹⁷ Hernando Cabarcas, *Bestiario del Nuevo Reino de Granada: la imaginación animalística medieval y la descripción literaria de la naturaleza americana* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1994) 66-78; Sebastián, *Iconografía del indio americano*, 11 y 72-79; Contreras, *Teodoro De Bry*, 17-18; Yobenj Chicangana-Bayona, *Imágenes de caníbales y salvajes del Nuevo Mundo: De lo maravilloso medieval a lo exótico colonial, siglos XV-XVII* (Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2013), 52 y 65. Jean-Paul Duvoils, “los indios protagonistas de los mitos europeos”, 377 – 388.

⁹⁸ Santiago Sebastián, *Iconografía del indio americano*, 5 y 12.

⁹⁹ Blemmias o acéfalos que siempre han sido sinónimo del otro bárbaro. Gastón Carreño, “El pecado de ser. Análisis a algunas representaciones monstruosas del indígena americano”. *Revista de Antropología Visual* 12 (2008): 130. Jean-Paul Duvoils, “los indios protagonistas de los mitos europeos”, 377 – 388

¹⁰⁰ Eduardo Lozano, *Diccionario de mitología griega y romana* (Bogotá: Intermedio, 2013), 24; Sebastián, *Iconografía del indio americano*, 77.

los nativos de la Patagonia, fueron representados como gigantes, por su gran tamaño;¹⁰¹ otros se asociaron con cíclopes,¹⁰² enanos, entre otros.¹⁰³

Mención especial merecen los cinocéfalos, hombres con cara de perros que, durante la Edad Media,¹⁰⁴ representaron a los pueblos bárbaros de las estepas, como los mongoles o tártaros, y que estaban asociados a la antropofagia (ingesta de carne humana).¹⁰⁵ Los europeos homologaron a los indígenas de las Antillas y las costas del Brasil con estos seres fantásticos, debido a que practicaban antropofagia ritual, algo que la gente del Viejo Mundo nunca entendió a cabalidad.¹⁰⁶ Así pues, por un lado, surgieron las palabras caníbal y canibalismo¹⁰⁷ para nombrar a las personas que comían carne humana y al acto de ingesta, respectivamente;¹⁰⁸ por otro lado, se ilustraron escenas de lo que se llamó “canibalia” o “festín caníbal”,¹⁰⁹ y que mostraba todo el ritual antropofágico, desde la muerte de la víctima hasta su consumo. De hecho, Teodoro de Bry, inspirado en las crónicas de Jean de Léry y Hans Staden, hizo una serie de grabados que tenían como eje central este ritual, y que impactó a la sociedad europea y a la iconografía del indio tupinamba en los siglos posteriores¹¹⁰.

¹⁰¹ Margarita Lira, “La representación del indio en la cartografía de América”, *Revista de Antropología Visual* 4 (2004): 95; Pablo Castro, “Monstruos, rarezas y maravillas en el Nuevo Mundo: una lectura a la visión de los indios de la Patagonia y Tierra del Fuego mediante la cartografía de los siglos XVI y XVII”. *Revista Sans Soliel: Estudio de la imagen* 4 (2012): 38-40.

¹⁰² Antoni Picazo, “Los mitos de la cartografía y su influencia en el descubrimiento y colonización de América”. *Cuadernos Americanos* 92 (2002): 121.

¹⁰³ Otras criaturas fantásticas reflejadas en el Nuevo Mundo fueron los orejones y los hombres con cola. Carreño, “El pecado de ser”, 131-132.

¹⁰⁴ Sebastián, *Iconografía del indio americano*, 13; Sandra Sáenz-López, “Las primeras imágenes occidentales de los indígenas americanos: entre la tradición y los inicios de la antropología moderna”, *Anales de Historia del Arte* Volumen extraordinario (2011): 468-469.

¹⁰⁵ Chicangana-Bayona, *Imágenes de caníbales y salvajes*, 48-76; Sáenz-López, “Las primeras imágenes occidentales”, 474-475.

¹⁰⁶ Chicangana-Bayona, *Imágenes de caníbales y salvajes*, 76. Gastón Carreño explica que los europeos creían que los indígenas comían carne humana de manera cotidiana, olvidando, probablemente por conveniencia, que solo se hacía con fines rituales. También se debe tener en cuenta la reflexión de Carlos Jáuregui cuando dice que el colono europeo siempre subestimó y catalogó como inferiores a otros grupos humanos, para ello los representó cometiendo actos que a sus ojos serían pecado, por ejemplo, la sodomía, la brujería, la idolatría, la lujuria y, especialmente, el canibalismo; pero el fin último de esto era justificar la conquista, ya que, sospechosamente, los indios acusados de estas vejaciones vivían en territorios con recursos naturales deseados, como el oro. Carlos Jáuregui, *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina* (Madrid: Iberoamericana, 2008), 13-46.

¹⁰⁷ Santiago Sebastián dice, al respecto de la etimología del término caníbal, que Colón asimiló a los Caribes, que eran comedores de carne humana, como sometidos al gran Kan. “Su nombre etimológicamente lo relacionó con su rey o Kan, del que salieron los derivados caribe y caníbal, palabra que desde ahora tuvo un doble sentido: habitante de las Antillas y antropófago”. Sebastián, *Iconografía del indio americano*, 10.

¹⁰⁸ Chicangana-Bayona, *Imágenes de caníbales y salvajes*, 54.

¹⁰⁹ Chicangana-Bayona, *Imágenes de caníbales y salvajes*, 62-64.

¹¹⁰ Ver también Berbara, “imagens do canibalismo na primeira modernidade”, 141 – 162. Surekha Davis, *Renaissance Ethnography and the invention of the human: New Worlds, Maps and Monsters* (Cambridge:

En la segunda mitad del siglo XVI, la imagen del nativo americano se va institucionalizando y surgen tres convenciones: primera, mostrar a los indígenas semidesnudos o desnudos completamente. Segunda, presentarlos adornados con plumas, especialmente se volvió muy común dibujarlos con penacho y falda de este material. En este sentido, los grabadores, influenciados por el pasado clásico, mestizaron los taparrabos de hojas que se muestran en las imágenes de Adán y Eva (o también en las de “el hombre silvestre o salvaje”), con falda al estilo griega o romana¹¹¹ lo que, aunado a las plumas, daba como resultado una vestimenta híbrida.¹¹² Tercera, el uso del arco y la flecha como el arma tradicional de casi todos los amerindios.¹¹³

Esta iconografía será utilizada y propagada por los De Bry en la década de 1590, también, por el diccionario *Iconologia* de Cesare Ripa de 1593, donde se ilustró la alegoría a América como una mujer desnuda, con corona de plumas, arco en una mano, flecha en la otra, acompañada por una cabeza asaeteada y un caimán, como animal representativo del Nuevo Continente (o a veces un armadillo)¹¹⁴.

Teodoro De Bry, divulgador de la imagen del indio americano

Teodoro De Bry fue importante en la propagación de la imagen del indio americano en Europa. Este grabador flamenco nació en la ciudad alemana de Lieja en el año de 1528, proveniente de una familia calvinista acomodada que se dedicaba a la orfebrería, aprendió ese oficio cuando era joven.¹¹⁵ En 1570 tuvo que abandonar su lugar de origen, por causa de las persecuciones religiosas, y se estableció en Fráncfort, donde aprendería el arte del grabado y la impresión de libros; y en donde moriría en marzo de 1598¹¹⁶.

En la década de 1590, empezaría la etapa más importante de su carrera al publicar sus famosos libros: *Grandes Viajes* (sobre América) y *Pequeños Viajes* (sobre la India). Dentro de *Grandes Viajes*, se encuentran los volúmenes dedicados a Virginia (1590), La Florida

Cambridge University Press, 2016), 109. Para una iconografía distinta de los indios tupis, asociados con leñadores y comerciantes de “palo Brasil” (madera para tintes) en los mapas normandos del siglo XVI ver Surekha Davies, “Depictions of Brazilians on French maps, 1542-1555”, *The Historical Journal* 55.2 (2012), 317-348

¹¹¹ Sebastián, *Iconografía del indio americano*, 52-53.

¹¹² Sáenz-López, “Las primeras imágenes occidentales”, 472-473.

¹¹³ Sobre la iconografía del indio americano ver Lira, “La representación del indio”, 90.

¹¹⁴ Sebastián, *Iconografía del indio americano*, 18. Y Rojas, “Experiencia y visualidad”, 190.

¹¹⁵ Contreras, *Teodoro De Bry*, 32-33.

¹¹⁶ Contreras, *Teodoro De Bry*, 33, 37.

(1591) y Brasil (1593). Su legado fue continuado por sus hijos Juan Teodoro y Juan Israel, y su cuñado Mateo Merian (quien se especializó en la ilustración). La empresa familiar se trasladó para la ciudad de Oppenheim.¹¹⁷

De Bry tuvo muchas influencias artísticas y literarias. Las artísticas se presentan desde dos características: estilísticas y temáticas. Dentro las primeras, cabe mencionar a Abraham Ortelius y su atlas *Theatrum Orbis Terrarum* de 1570;¹¹⁸ a Jacques Le Moyne de Morgues, artista grabador con quien De Bry tuvo negocios de edición e impresión, quien fue el primero en ilustrar a los aborígenes de La Florida;¹¹⁹ a John White, quien también estuvo en Norteamérica y realizó varias acuarelas sobre los asentamientos británicos en esta región, además de láminas de los nativos de la costa este (actual Virginia);¹²⁰ y, por último, a Giovanni Stradunus, quien lo influenció desde su estilo gráfico y proporciones de los cuerpos. Él ilustró los viajes de Colón, Vespucio y Magallanes, imágenes que probablemente fueron conocidas por De Bry.¹²¹

Respecto a las influencias temáticas, sobresalen dos fuentes: Gonzalo Fernández de Oviedo quien, con los dibujos de sus crónicas, le sirvió de inspiración. Un ejemplo de esto es el grabado *Lavado de oro*, de 1535, que De Bry retomó con su estilo, para hacer un grabado titulado *Cómo se recoge oro en los ríos que corren por las montañas de los Apalaches*, en 1591. La otra influencia temática y gráfica fueron los mapas del Nuevo Mundo, creados por Girolamo Battista Ramusio.¹²²

Sobre sus influencias literarias o de crónicas, se destaca la del italiano Girolamo Benzoni, quien vivió entre 1541 y 1555 por las Antillas y América Central, principalmente, y dejó toda su aventura en un texto;¹²³ otra fuente que leyó y grabó fue el texto de Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, del que salieron muchas de las más famosas láminas de toda su obra, y que ayudaron a difundir la “leyenda negra” de

¹¹⁷ Sebastián, *Iconografía del indio americano*, 141.

¹¹⁸ Contreras, *Teodoro De Bry*, 33.

¹¹⁹ Contreras, *Teodoro De Bry*, 69; Pablo Montoya, “Las representaciones pictóricas de los indios timucuas en Jacques le Moyne y Théodore de Bry”. *Boletín de Antropología* 29, n.º 47 (2014): 119. Y Jean-Paul Duviols, “Théodore de Bry et ses modèles français”. *Caravelle* 58 (1992): 7-16.

¹²⁰ Esta influencia es muy importante porque De Bry retomará mucho de su estilo gráfico en sus grabados. Contreras, *Teodoro De Bry*, 35 y 69.

¹²¹ Contreras, *Teodoro De Bry*, 77-79.

¹²² Contreras, *Teodoro De Bry*, 72-73.

¹²³ Contreras, *Teodoro De Bry*, 36 y 69.

España.¹²⁴ También, según Daniella Contreras, es probable que haya leído los textos de Cristóbal Colón, Américo Vespucio, Francisco López de Gómora, Thomas Hariot, entre otros.¹²⁵

Estas influencias configuraron algunas de las características de la obra de De Bry, tanto en los aspectos técnicos y artístico como en los ideológicos. Un primer aspecto que se debe analizar es la carga ideológica y política de sus escenas¹²⁶. Muchas representaron y sirvieron para propagar lo que se ha conocido como la “leyenda negra” de España, mencionada anteriormente. En estos grabados se mostraron y exageraron todas las brutalidades que cometieron los conquistadores del reino de Castilla.¹²⁷ Aquí entraron las famosas escenas de aperreamiento, masacre de indios, mutilaciones, ahorcamientos, asesinatos de bebés y hasta canibalismo, además de dejar en evidencia su sed por el oro.¹²⁸

Es importante señalar que, si bien De Bry construyó una representación negativa de los españoles a través de sus grabados, también representó a los indígenas como idólatras¹²⁹ y malos salvajes o caníbales,¹³⁰ incluso, sus escenas de antropofagia ritual sirvieron como modelo para otros grabadores y artistas cuando se ilustraba a los tupis o a otros grupos indígenas suramericanos de las costas orientales.

Sobre la noción de la imagen de mal o buen salvaje,¹³¹ esta oscilaba entre uno u otro, dependiendo de la época o el autor, por ejemplo, para el siglo XVI fue muy común la visión

¹²⁴ Visión negativa que dieron los países norte-europeos y protestantes en textos e imágenes acerca de España. Santiago Sebastián explica que en cada siglo hubo una temática, así en los siglos XVI y XVII se mostró la crueldad española; en el siglo XVIII, época de la Ilustración, el fanatismo religioso católico; y en el siglo XIX se expuso a España como sinónimo de una monarquía absolutista y déspota. Sebastián, *Iconografía del indio americano*, 114.

¹²⁵ Contreras, *Teodoro De Bry*, 65-67 y 74-75.

¹²⁶ Sobre la imagen con carga ideológica ver Mitchell, *Iconología*, 189-198.

¹²⁷ Montoya, “Las representaciones pictóricas de los indios”, 127

¹²⁸ Según Santiago Sebastián, De Bry fue un gran propagador de “la leyenda negra”. Se debe anotar que tiene muchas láminas que contienen estas escenas, siendo la más famosa, quizá, la que representa “el aperreamiento”. Sebastián, *Iconografía del indio americano*, 121-133 y 143. También ver: Contreras, *Teodoro De Bry*, 54; López-Aguirre, “Representar el cuerpo femenino indígena”, 7. Alfredo Bueno, “el Nuevo Mundo en el imaginario gráfico de los europeos: De Bry, Hulsius, Jacob Van Meurs y Pieter Van Der Aa”, *Revista Sans Solei: Estudios de la imagen* 8 (2016): 239-240.

¹²⁹ Sobre la visión que tenían los europeos de los indios como idólatras, ver Gruzinski, *La guerra de las imágenes*, 17-39.

¹³⁰ Santiago Sebastián habla de un sesgo político-religioso. Sebastián, *Iconografía del indio americano*, 5.

¹³¹ Santiago Sebastián menciona que el buen salvaje se caracterizaba por su desnudez, inocencia y pureza; por su parte, el mal salvaje se caracterizó por carecer de orden político, ser idólatra y, especialmente, por ser antropófago. Sebastián, *Iconografía del indio americano*, 8-10. La autora Elena Losada Soler afirma que, para los europeos, había una jerarquización de los salvajes en tres niveles: primero, los semibárbaros, quienes tenían escritura y razón, y donde cabrían los chinos y los japoneses; segundo, los que tenían cultos religiosos y

del mal salvaje o indio caníbal, y para finales del siglo XVIII y principios del XIX, época del romanticismo, fue común la imagen del buen salvaje¹³². También, debe considerarse que las representaciones de De Bry se hacían con el propósito de generar compras en un público europeo,¹³³ ávido por imágenes del Nuevo Mundo,¹³⁴ que estaba acostumbrado a los libros iluminados y a novelas de caballería y de viajes que mostraban, por un lado, seres fantásticos o mitológicos (dragones, unicornios, quimeras, etc.), y por otro, humanos exóticos (personas del extremo oriente o de África).¹³⁵ Por consiguiente, satisfizo a su mercado, combinando las crónicas leídas con los elementos ya mencionados.¹³⁶

Sin embargo, Daniella Contreras sostiene que, influenciado por las lecturas de Miguel de Montaigne y de Vasco de Quiroga, tuvo una visión favorable hacia los indígenas, pues los veía como puros, sencillos y faltos de codicia, a diferencia de los conquistadores españoles.¹³⁷ Aunque, como señala López-Aguirre, De Bry era europeo y no escapaba de la visión colonialista que imperaba en esa época, que consideraba que los europeos blancos eran superiores a cualquier otro grupo humano, y que merecían la posesión de las nuevas tierras americanas.¹³⁸

Respecto a la recepción de su obra, sus libros fueron traducidos a cuatro idiomas: latín, alemán,¹³⁹ inglés y francés;¹⁴⁰ y su circulación se dio por toda Europa. Incluso, *Indias Occidentalis* llegó a ser el libro más conocido sobre la conquista y colonización de América,¹⁴¹ circuló entre la élite política y económica de Europa central (Francia, Países Bajos y

organización social centralizada, como los aztecas y los incas; y tercero, los semejantes a las bestias, pues son nómadas, van desnudos, no tienen jerarquización social, que sería el caso de los indios de Brasil y del Caribe. Elena Losada Soler, “La primera mirada europea sobre el Brasil. De cómo el buen salvaje se convirtió en monstruo caníbal”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 620 (2002): 45. Por su parte, Pablo Montoya explica cómo la visión del otro indígena osciló entre el salvaje caníbal y el salvaje como primitivo Adán. Montoya, “Las representaciones pictóricas de los indios”, 125.

¹³² Tzvetan Todorov, *Nosotros y los otros* (Madrid. Biblioteca Nueva, 2013). 305 – 324.

¹³³ El público era de alto nivel económico, miembros de la aristocracia europea, específicamente príncipes de los diferentes Estados alemanes. Sebastián, *Iconografía del indio americano*, 142.

¹³⁴ Contreras, *Teodoro De Bry*, 15; López-Aguirre, “Representar el cuerpo femenino indígena”, 5.

¹³⁵ Cabarcas, *bestiario del Nuevo Reino de Granada*, 63-66.

¹³⁶ Como afirma Santiago Sebastián, De Bry pretendía mostrar su obra como un documento “supuestamente” etnográfico, pero no tenía un interés en la autenticidad histórica ni en la fidelidad étnica, al fin y al cabo, él nunca visitó América ni conoció a los amerindios de manera directa. Sebastián, *Iconografía del indio americano*, 12-13 y 142-143; Contreras, *Teodoro De Bry*, 11 y 19.

¹³⁷ Contreras, *Teodoro De Bry*, 71.

¹³⁸ López-Aguirre, “Representar el cuerpo femenino indígena”, 9-12.

¹³⁹ Se sabe que su obra *Indias Occidentalis*, se imprimió durante cuarenta años, y se produjeron mil copias en latín y mil en alemán. López-Aguirre, “Representar el cuerpo femenino indígena”, 8.

¹⁴⁰ Sebastián, *Iconografía del indio americano*, 142.

¹⁴¹ Contreras, *Teodoro De Bry*, 11.

Alemania), representada en burgueses, comerciantes, alta y baja nobleza, cortes y, específicamente, príncipes de los diferentes estados alemanes.¹⁴²

Según López-Aguirre, este fue el libro de cabecera de la élite,¹⁴³ y como las crónicas de muchos otros (Cristóbal Colón, Américo Vespucio), tuvo un claro interés en fomentar la colonización del Nuevo Mundo, mostrando a América como un paraíso terrenal, lleno de materias primas, especialmente de oro y plata, frutas y animales exóticos, con tierra fértil y abundante para los nuevos colonos.¹⁴⁴

Otro aspecto importante para el análisis de su obra es su esquema o *shemata*¹⁴⁵ anatómico renacentista, que consistía en que los modelos de cuerpos usados en sus grabados eran, claramente, heredados de las representaciones de los cuerpos del Renacimiento italiano.¹⁴⁶ En este sentido, el autor Yobenj Chicangana-Bayona¹⁴⁷ explica dos generalidades del trabajo de De Bry que se evidencian en la relación entre sus grabados y los modelos anatómicos del siglo XVI. La primera, a través de un ejercicio con el dibujo de un indígena tupinamba y un europeo, demuestra cómo los cuerpos de ambos son exactamente iguales, y solo cambian algunos rasgos como la barba o el corte de cabello. Teodoro De Bry usó, lo que Chicangana-Bayona llama, maniqués, es decir, modelos de cuerpos con proporciones basadas en los cánones del manual de anatomía realizado por Alberto Dureró unos años antes, que tuvo mucha influencia en artistas y grabadores, tanto del norte como del sur de Europa.¹⁴⁸ La segunda, demuestra cómo este grabador utilizó las poses clásicas y renacentistas en las ilustraciones de los nativos tupinambas, al comparar sus láminas con esculturas famosas como el David de Miguel Ángel, el Discóbolo, el Doríforo, el Apolo de Belvedere, entre otros.¹⁴⁹

¹⁴² Sebastián, *Iconografía del indio americano*, 142.

¹⁴³ Este autor también dice que la obra *Indias Occidentalis* tuvo mecenas muy importantes como Sir Walter Raleigh, Cristian de Sajonia, el conde de Palatinado, Luis IV de Hese-Marburg, entre otros. López-Aguirre, “Representar el cuerpo femenino indígena”, 9.

¹⁴⁴ Contreras, *Teodoro De Bry*, 65-68.

¹⁴⁵ Concepto extraído de Gombrich y que se explicó en la introducción. Ernst Gombrich, *Arte e ilusión* (Madrid: Debate, 1998) 55-78.

¹⁴⁶ Como afirma Santiago Sebastián, los artistas europeos estuvieron poco interesados en certezas etnográficas, pues se guiaron por textos poco precisos y la fisionomía de los indígenas corresponde al cliché del modelo tradicional europeo. Sebastián, *Iconografía del indio americano*, 48; Contreras, *Teodoro De Bry*, 64. Bueno, *El Nuevo Mundo en el imaginario gráfico de los europeos*, 233.

¹⁴⁷ Chicangana-Bayona, *Imágenes de caníbales y salvajes*, 164-166.

¹⁴⁸ Chicangana-Bayona, *Imágenes de caníbales y salvajes*, 166-171.

¹⁴⁹ Chicangana-Bayona, *Imágenes de caníbales y salvajes*, 171-191.

Respecto a la técnica que utilizaba, prefirió el grabado en metal, especialmente el aguafuerte en cobre,¹⁵⁰ debido a que permitía mayor finura, embellecimiento y detalle de las ilustraciones, comparada con la xilografía.¹⁵¹

De casas en los árboles y enterramientos indígenas: La visión de los De Bry de los nativos del Orinoco

La familia De Bry hizo una gran cantidad de grabados sobre toda la costa este de América,¹⁵² que incluyó islas del Caribe (La Española), la parte este de Norteamérica (Florida y Virginia) y las costas de Brasil y Venezuela. Dentro de estos grabados de Suramérica, se contemplan muchos miembros de la etnia tupinamba cuya característica más notoria es la antropofagia, configurando escenas que asombraban y escandalizaban a los europeos. En menor medida, grabó algunas láminas de los nativos de Guyana y solo uno de los indígenas de Orinoco (ver imagen 1).

Se analizará esta última teniendo en cuenta los conceptos de *bricolage*; esquema o *squemata* y estilo tratado por Gombrich,¹⁵³ y el de cultura visual, propuesto por Svetlana Alpers.¹⁵⁴

Sumado a lo anterior, se tomará como referencia el método de Erwin Panofsky en el que, primero, se debe examinar cualquier texto que esté vinculado con la estampa en cuestión, ya que esto dará luces para comprenderla.

Para entender mejor el grabado, se debe analizar el contexto en donde se encuentra esta lámina, es decir, el libro en donde está ubicado, el cual es el volumen 8, que está dividida

¹⁵⁰ Contreras, *Teodoro De Bry*, 52.

¹⁵¹ Sebastián, *Iconografía del indio americano*, 142.

¹⁵² Otras regiones o ciudades que aparecen en la obra de De Bry son Panamá, Perú (aquí se cuenta toda la conquista de los incas), Cartagena de Indias y México.

¹⁵³ Gombrich explica que todas las personas manejan esquemas o *squematas* visuales influenciados por imágenes previas que se hayan visto tanto en su vida real como en libros, películas, etc., y a la hora de hacer una nueva ilustración va a retomar estas imágenes como modelos o arquetipos para sus composiciones. Por otra parte, el estilo lo define de manera simple y lógica, cada artista tiene su forma o características personales, por más que dos personas dibujen la misma iglesia, cada ilustración será diferente y tendrá la marca personal. Gombrich, *Arte e ilusión*, 55-78.

¹⁵⁴ El concepto de cultura visual empleado por Alpers se complementa muy bien con el de esquema. Ella propone que los diseñadores, sean grabadores o pintores, están muy influenciados por las imágenes gráficas (libros, grabados, láminas, etc.) que rodean su mundo. En el caso analizado, la Holanda del siglo XVI y XVII, los artistas estaban muy influenciados por las ilustraciones científicas, por las pinturas de paisajes y de vida cotidiana. Svetlana Alpers, *El arte de describir: El arte holandés en el siglo XVII* (Buenos Aires: Ampersand, 2016), 17-35.

en 4 partes y que fue publicado en el año de 1600. Aquí la familia De Bry recopiló 3 crónicas de viajes y otros acontecimientos. Así pues, la parte 1, compuesta de 6 imágenes, estaba basada en los escritos de Sir Francis Drake de 1595¹⁵⁵; la segunda se basó en la crónica de Thomas Cavendish de 1588 y que poseía 4 láminas¹⁵⁶; la tercera que contaba con 7 grabados (entre ellos el que se está estudiando aquí), retomó la aventura de Sir Walter Raleigh por la Guyana y el Orinoco, cuando este se encontraba buscando El Dorado, adicionalmente de tratos comerciales con los indígenas y la prospección de recursos naturales¹⁵⁷; la cuarta y última posee 3 estampas y se contaba la toma por parte de los holandeses de las islas Canarias, evento acaecido en 1599¹⁵⁸.

Profundizando en el grabado de estudio, la ilustración tiene como título: “De cómo varios pueblos habitan en el invierno árboles y rocas sitas en lo alto, item de las ceremonias celebradas en honor a los difuntos”;¹⁵⁹ y debajo aparece el siguiente texto:

Son los tiwitanas una nación de indios de América, obligados a construir las viviendas en rocas sitas en lo alto, así como en árboles, durante los meses de invierno debido al río Orinoco. Pues de mayo a septiembre crece el río Orinoco unos treinta pies más que de costumbre y seguida se halla unos veinte pies por encima del nivel del suelo, de suerte que no hay quien pueda permanecer en el dicho lugar. Durante ese tiempo se las arreglan con los peces y cosas parecidas capturados en el agua y usados para alimentarse. Y tienen sus vecinos, los capuri o macusi, una ceremonia consistente en prorrumpir en grandes ayes y lamentaciones tras la muerte y entierro de sus jefes, y cuando luego creen que la carne se ha consumido ya y podrido en los huesos, desentierran la osambre unida todavía por los nervios y tendones. Cuelgan estos esqueletos en memoria dellos en las casas por ellos habitadas y clavan en sus calaveras toda suerte de hermosas plumas y guamecen sus brazos y huesos otros con láminas de oro y demás adornos que hubieran en vida y así los dejan colgados.¹⁶⁰

Por su parte la crónica de sir Walter Raleigh dice lo siguiente:

Los tiwitanas constituyen una raza bien parecida y muy valiente, y hablan el idioma más recio y mas preciso que jamás he oído. Durante el verano habitan en casas situadas en el suelo, como ocurre en las demás partes; pero en invierno [e la época de máximas lluvias], viven en los árboles, donde construyen, con verdadero arte, sus pueblos y aldeas.

Entre mayo y septiembre, el río Orinoco experimenta una crecida de treinta pies sobre su nivel y todas estas islas quedan bajo veinte pies de agua, a excepción de una pequeña parte de su centro. Esto es lo que les obliga a vivir así. Nuca comen aquello que requiere ser sembrado o plantado; y como en sus casas desconocen las labores del campo, cuando emigran se niegan a comer ninguna cosa que no sea producida espontáneamente por la naturaleza. Aprovechan los cogollos de

¹⁵⁵ Teodoro De Bry, *América* (Barcelona: Siruela, 1997), 256-262.

¹⁵⁶ De Bry, *América*, 263-267.

¹⁵⁷ De Bry, *América*, 268-277

¹⁵⁸ De Bry, *América*, 278-281.

¹⁵⁹ De Bry, *América*, 272.

¹⁶⁰ De Bry, *América*, 272.

palmitos para hacer pan, y matan venados, cerdos y pescan para complementar su sustento. También tienen una gran variedad de frutas que hay en sus bosques, así como pájaros y aves, de las que existen muchas clases. Aunque reconozco que la reiteración puede hacer el relato pesado y vulgar, repito que vimos en aquellos parajes unos colores y unas formas tan raras como no se encuentran en ningún otro lugar. Por lo menos, de acuerdo con los conocimientos que yo tengo, proporcionados por lo mucho que he visto y leído.

Como tienen por costumbre guerrear con todas las naciones [de indios vecinos], sobre todo con los caníbals, nadie se atreve a comerciar en estos ríos sin llevar una gran fuerza; pero, últimamente, han hecho paces con sus vecinos quedan solamente los españoles como enemigos de todos. Cuando mueren sus jefes, usan de grandes lamentaciones; pero, una vez que la carne se corrompe y ha tenido tiempo de separarse de los huesos, sacan la osamenta y los cuelgan en la casa del cacique que murió y adornan el cráneo con plumas de todos los colores, y cuelgan sus placas de oro de los huesos de los brazos y piernas. Los llamados Arwacas que, aunque están diseminados por muchos otros sitios, habitan preferentemente al sur del Orinoco (de donde era nuestro piloto indio), tienen por costumbre reducir los huesos de sus jefes a polvo que sus mujeres y amigos, toman mezclando con las distintas bebidas.¹⁶¹

Además de la clara influencia del escrito de Raleigh en el texto de los De Bry; se nota que ambos textos son muy descriptivos y muestran, por un lado, el nombre de dos grupos étnicos llamados tiwitanas y capuri o macusi. También exponen sus hábitos y costumbres. De los primeros dice que son gente que saca el sustento del río, y que cuando este se desborda en épocas de invierno, habitan los árboles y las rocas altas. De los segundos, habla de cómo tienen la costumbre exótica, para los europeos, de desenterrar después de cierto tiempo a los jefes tribales muertos y colgarlos en sus cabañas adornados con plantas y oro.

La imagen que acompaña al texto está compuesta por dos planos: el primero, que está ubicado en la parte inferior y que llama la atención del espectador, se puede dividir en dos escenas, una a la izquierda del observador en la que aparece una choza con dos esqueletos colgados; a un lado está lo que parece ser una mujer indígena con su hijo, totalmente desnudos; al otro aparecen dos indios, igualmente desnudos, que llevan en sus manos una osamenta. En la parte derecha, hay cinco hombres europeos que están vestidos y armados a la usanza de esa época, es decir, con morrión y sombrero, pechera, pantalón corto, botas, arcabuz, pica y espada.

El segundo plano, que está arriba y es el fondo de la composición, muestra el paisaje en el que se ve una arbolada con una choza en la que hay tres personas; debajo de esta, aparecen dos indígenas realizando labores de arado de la tierra; a la derecha se dibuja el río

¹⁶¹ Walter Raleigh, *the Discovery*. En Demetrio Ramos, *El mito de El Dorado* (Madrid: Ediciones Istmo, 1988), 578-580.

Orinoco, en el que se registran pequeñas barcas con indios pescando y chozas ubicadas encima de árboles o de farallones.

2. DE CÓMO VARIOS PUEBLOS HABITAN EN INVIERNO ÁRBOLES Y ROCAS SITAS EN LO ALTO, ITEM DE LAS CEREMONIAS CELEBRADAS EN HONOR DE LOS DIFUNTOS



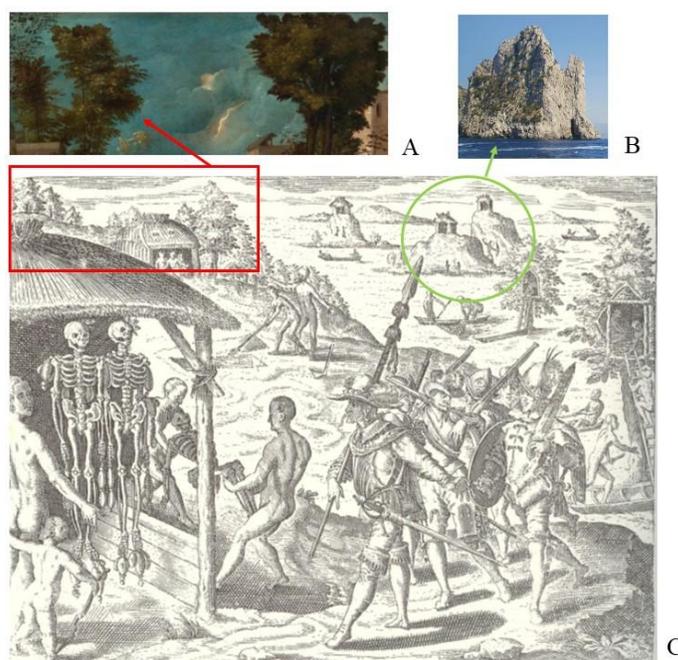
Fuente: Teodoro De Bry, *América* (Barcelona, Ediciones Siruela, 1997), 272.

Imagen 1. De cómo varios pueblos habitan en el invierno árboles y rocas sitas en lo alto, Item de las ceremonias celebradas en honor a los difuntos. De Johan Theodor De Bry y Johan Israel De Bry, 1600.

Como se puede ver, hay una consonancia entre la imagen y el texto, puesto que el escrito refuerza y contribuye en la comprensión de lo que está pasando en las imágenes del grabado.

Respecto al contexto geográfico y arquitectónico, que permitía a los lectores ubicarse, gracias a las representaciones de fauna y flora, el grabado pone en evidencia que el paisaje

natural es un acantilado que está junto al río Orinoco, aunque este se parece más al mar que a una corriente de agua, por sus grandes dimensiones. En el fondo hay un bosque, pero esta flora es extranjera —a diferencia de otros grabados de la familia De Bry donde sí se ilustran palmeras, representativas de América—, pues la vegetación parece estar compuesta por pinos europeos, con mucha similitud a los árboles de las obras de Botticelli o de Giorgione. También, aparecen farallones que son propios de las costas del mar y no de los ríos. El hecho de que el paisaje sea más europeo puede tener una explicación en el concepto de *bricolage*, pues es muy probable que los De Bry hayan utilizado este fondo de alguno que tuviera en su archivo (ver imagen 2).

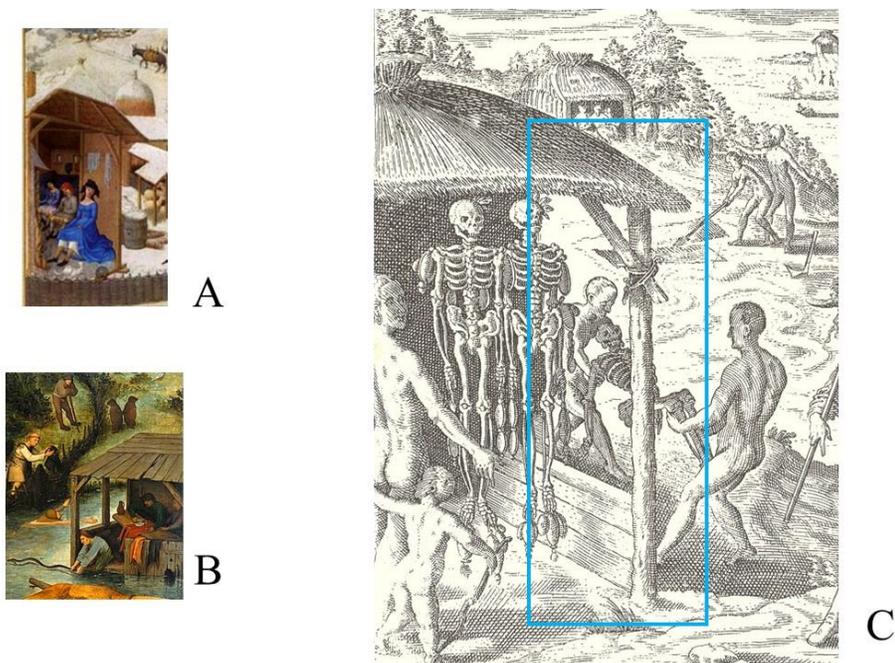


Fuente: elaboración de la composición propia

Imagen 2. Contexto geográfico. A. Detalle de *La tempestad* de Giorgione. B. Farallón Natural. C. “De cómo varios pueblos habitan en el invierno árboles y rocas sitas en lo alto, Item de las ceremonias celebradas en honor a los difuntos” de Johan Theodor De Bry y Johan Israel De Bry.

En la escena principal, en la que aparecen los indígenas capuri o macusi haciendo su ritual de enterramiento, el primer detalle que se resalta es la choza. Según la autora Daniella Contreras, los edificios que él representó parecen ser una combinación de estilos románico y

renacentista, que eran usuales en la cultura germana del siglo XVI;¹⁶² particularmente las cabañas de los indígenas se asemejan a las descripciones del texto de Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, en el que hablaba de las “chozas primitivas”.¹⁶³ Entonces, si bien esta cabaña tiene paja en su techo, algo muy común en cultura material indígena americana, su estructura tiene elementos que la hacen parecer más un toldo de mercado europeo, lo que se puede explicar por la cultura visual de la familia De Bry, ya que estos son muy comunes en los manuscritos iluminados o en cuadros donde se muestra la vida cotidiana, por ejemplo, los paisajes urbanos de Pieter Brueghel, el Viejo (ver imagen 3).



Fuente: elaboración de la composición propia

Imagen 3. Chozas. A. Detalle de “Febrero” en el libro: *Las muyricas horas del duque de Berry*. B. Detalle de *Los refranes neerlandeses* de Pieter Brueghel, el viejo. C. Detalle de “De cómo varios pueblos habitan en el invierno árboles y rocas sitas en lo alto, Item de las ceremonias celebradas en honor a los difuntos” de Johan Theodor De Bry y Johan Israel De Bry.

Siguiendo con los esqueletos, es notorio que son dibujos que se alejan al propósito de una imagen realista, ya que los detalles no están bien ilustrados y los trazos son muy curvos. A su vez, estas osamentas, como lo expresa el texto, tienen adornos en su brazos y pies, pero

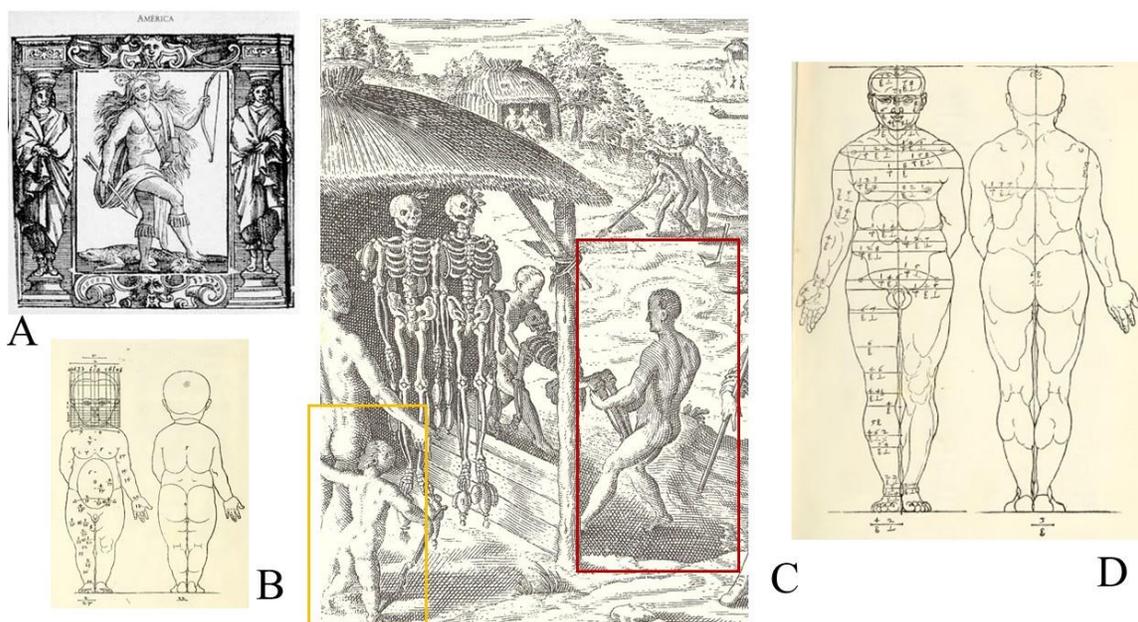
¹⁶² Contreras, *Teodoro De Bry*, 57-58.

¹⁶³ Contreras, *Teodoro De Bry*, 59-60.

vuelven a figurar elementos europeos y, por consiguiente, de la cultura visual y material del autor, debido a que no son similares a los adornos indígenas, sino que parecen borlas renacentistas.

Respecto a los cuatro indígenas (dos hombres que llevan un esqueleto, una mujer y un bebé) que están cerca de la cabaña, se puede observar —como en todos los otros grabados de los De Bry—, que su anatomía es totalmente renacentista, siguiendo las proporciones clásicas. Los dos hombres y la mujer tienen cuerpos robustos, el niño es similar a los cupidos y ángeles renacentistas. Sin embargo, dentro de las tres convenciones sobre las representaciones de los cuerpos indígenas (desnudos o semidesnudos, con plumas, y con arco y flecha)¹⁶⁴, solo se cumple una: la desnudez, puesto que los personajes carecen de vestimenta, armas o plumas, que son representadas normalmente en otros grabados de esta familia. La única persona que lleva adornos es la mujer que usa un arete (ver imagen 4).

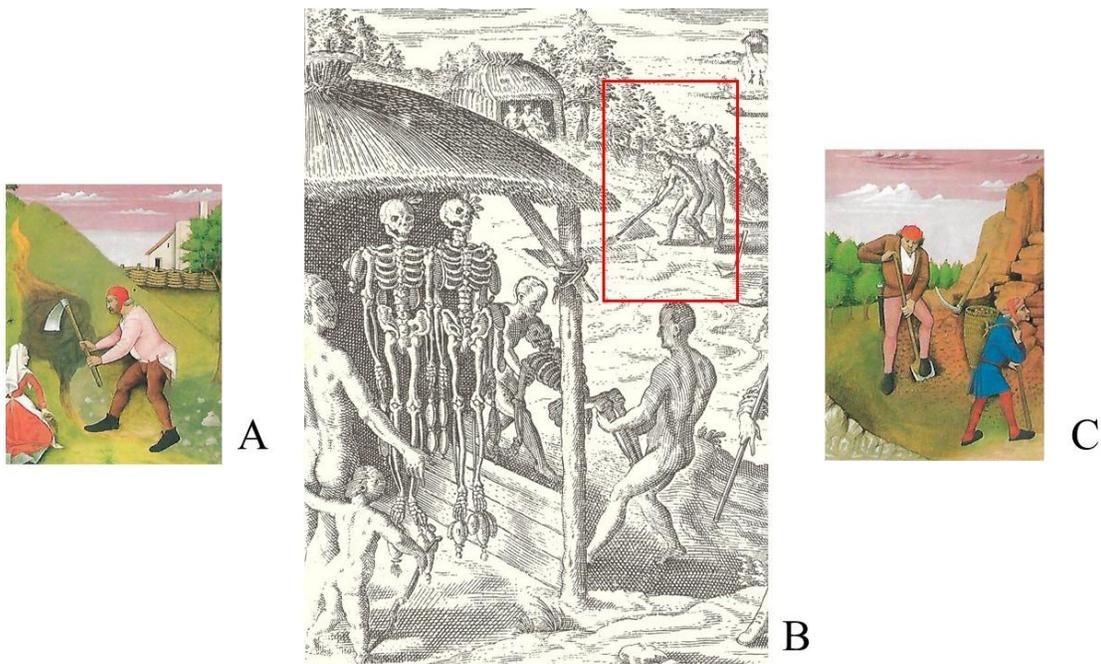
También, es notorio que los hombres carecen de corte de cabello específico, convención que es muy importante ya que, por la ubicación geográfica (costas del este de Suramérica), a estos indígenas los dibujaban con el corte que usaban los frailes, debido a que las etnias (especialmente los tupis) tenían un peinado similar.



Fuente: elaboración de la composición propia

Imagen 4. Anatomía y vestimenta. A. “América” en *Iconología* de Cesare Ripa. B y D. “Niño” y “hombre” en *Clarissimi pictoris et geometrae de symmetria partium humanorum corporum* de Alberto Duero. C. Detalle de “De cómo varios pueblos habitan en el invierno árboles y rocas sitas en lo alto, Item de las ceremonias celebradas en honor a los difuntos” de Johan Theodor De Bry y Johan Israel De Bry.

En la escena principal, también aparecen dos personas que están detrás dedicadas a actividades agrícolas. Por la sensación de lejanía que pretende los De Bry, los dibujos carecen de detalles, aparentemente son dos hombres completamente desnudos que están arando la tierra pero, nuevamente, aparecen elementos europeos, pues el azadón recuerda más a los usados en Europa. La influencia de las imágenes de la vida cotidiana de los manuscritos iluminados o de pinturas neerlandesas se hace presente (ver imagen 5).



Fuente: elaboración de la composición propia

Imagen 5. Trabajo. A. Detalle del Libro de *los remedios simples*, de Matthaeus Platearius. B. Detalle de “De cómo varios pueblos habitan en el invierno árboles y rocas sitas en lo alto, Item de las ceremonias celebradas en honor a los difuntos” de Johan Theodor De Bry y Johan Israel De Bry. C. Detalle del Libro de *los remedios simples*, de Matthaeus Platearius.

En este grabado también se evidencia lo que expone Margarita Lira, quien señala que hubo una africanización del nativo americano. Este sincretismo de los nativos en América con el otro interno (judío, gitano, musulmán y negro), que se describió antes en este texto,

fue algo común en los europeos. En este caso, se representa al estereotipo de negro africano salvaje que tenían los occidentales, es decir, que andaba casi desnudo y con armas primitivas;¹⁶⁵ de hecho, hay varios mapas que muestran a los negros africanos con taparrabos y arco y flecha.

En esta estampa de los De Bry, se evidencia la africanización en dos personajes: uno de los indígenas que lleva el esqueleto y otro que está en una canoa. Puede observarse que, aunque los personajes no tienen la tez oscura sino blanca, el corte y la forma del cabello representa al negro africano, pues su cabello es crespo y están desnudos; además el hombre que está en la canoa tiene rasgos africanos en su rostro. Sin embargo, esta africanización es mucho más notoria en un grabado anterior del mismo libro (pero de la parte 2), llamado “De cómo llega el capitán Tomás Cavendish en un lugar donde los indios le traen madera y agua dulce” (ver imagen 6).



Fuente: elaboración de la composición propia

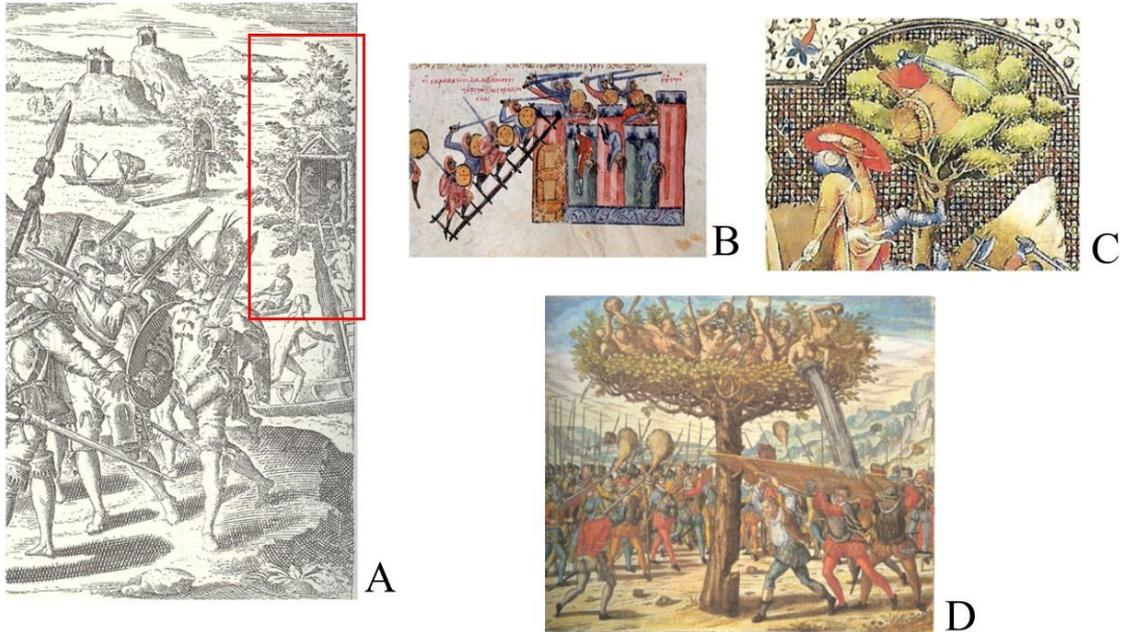
Imagen 6. Africanización. A. Detalles de “De cómo varios pueblos habitan en el invierno árboles y rocas sitas en lo alto, Item de las ceremonias celebradas en honor a los difuntos” de Johan Theodor De Bry y Johan Israel De Bry. B. Detalle de “De cómo llega el capitán Tomás Cavendish en un lugar donde los indios le traen madera y agua dulce” de Johan Theodor De Bry y Johan Israel De Bry. C. Detalle de *Adoración de los magos* de Alberto Durero. D. Detalle de *Diana y Acteón* de Tiziano. E. Detalle del mapa “Llamado de Cristóbal Colón”.

¹⁶⁵ Lira, “La representación del indio”, 92.

En el grabado también se representan dos características de la manera en que los indígenas vivenciaban el río Orinoco: la pesca y la vivienda en los árboles o farallones. Las escenas de pesca se ven muy en el fondo, entonces los personajes son bocetados, algunos salen remando y otros arrojando redes.

Dentro de la escena de los habitáculos en los árboles y los farallones, los detalles son notorios, aquí se pueden observar personas dentro de las chozas y, especialmente, una escena que muestra cómo los indios suben desde sus canoas a la cima del árbol o farallón donde está la casa, a través de unas escaleras. Esta representación denota una influencia de los manuscritos iluminados de la Edad Media que se refieren a asedios a ciudades amuralladas por medio de escaleras, en los que se muestran guerreros combatiendo en murallas y, en algunas ocasiones, sobre todo cuando se describen viajes a destinos considerados exóticos, estos aparecen encima de los árboles.¹⁶⁶ Este no es el único grabado de los De Bry que se vale de estas imágenes, pues los referentes a los indios de Panamá tienen escenas similares (ver imagen 7).

¹⁶⁶ En los manuscritos iluminados sobre viajes a Asia o África, se muestran caballeros en animales fantásticos o exóticos, caracoles, rinocerontes, elefantes, unicornios, etc.



Fuente: elaboración de la composición propia

Imagen 7. Vivienda en los árboles. A. Detalles de “De cómo varios pueblos habitan en el invierno árboles y rocas sitas en lo alto, Item de las ceremonias celebradas en honor a los difuntos” de Johan Theodor De Bry y Johan Israel De Bry. B. Detalle “escena de asedio” del manuscrito de Juan Scylitzes. C. Detalle de *El árbol de batallas* de Honoré Bonet. D. Detalle de “luchan los españoles contra los indios habitantes de árboles” de Teodoro De Bry.

Finalmente, en el grabado aparece un grupo de hombres europeos, que son sir Walter Raleigh y su séquito, todos vestidos a la usanza europea de esa época. Viendo el conjunto de estampas de la parte 3, se puede decir que este grupo de europeos casi siempre serán los protagonistas de las composiciones de los grabados, ocupando siempre la parte central inferior, al fin y al cabo, los De Bry estaban ilustrando la crónica de este aventurero inglés. También se observa que los De Bry le dieron a Sir Walter Raleigh una iconografía propia, pues siempre estaba vestido de la misma manera, sombrero de copa alta y ala larga con una pluma, peto o coselete metálico con banda cruzada, botas con encajes y espada tipo estoque; además de que su rostro es delgado y posee bigote largo y barba. Es de anotar que los otros aventureros representados en los otros libros del volumen 8 (Cavendish y Drake) también tienen sus características propias. Por otro lado, es evidente la separación entre europeos e indígenas, demostrando la diferencia entre civilización y barbarie, la primera representada

por Raleigh y su séquito, con vestidos, armas y tecnologías occidentales; la segunda, por los nativos totalmente desnudos y con actividades económicas de pancoger.

A modo de síntesis, se debe decir que los De Bry con su obra *América* fueron unos grandes divulgadores de la iconografía del indio americano, a la par que el diccionario de *Iconología* de Cesare Ripa con su alegoría de América. Si bien desde hace más o menos un siglo se venía gestando esta iconografía, fueron estas obras las que la dieron a conocer a nivel europeo. Respecto al grabado de los nativos del Orinoco hecho por los De Bry, por un lado, éste se sale un poco de la iconografía del amerindio (penacho y falda de plumas, arco y flecha) ya que no salen así las personas representadas; por el otro lado, muestra la mezcla de estereotipos del otro, pues es notoria la africanización de los nativos, por su desnudez, por sus rasgos faciales y por su cabello.

Ahora bien, dando cumplimiento a los objetivos de la investigación, se hace énfasis que este grabado particular no tendrá impacto en las otras imágenes que van a analizarse posteriormente, ya que ni la serie de grabados de la crónica de *El Orinoco Ilustrado* ni las láminas de la Comisión Corográfica continuarán con ninguna de sus escenas. Aunque sí es muy notorio que el legado gráfico de las estampas de los De Bry permearan la cultura visual de los siguientes grabadores europeos que quisieron representar a los nativos de América. Por ejemplo, la serie de estampas de la obra de Gumilla tiene muchos elementos visuales sacados de la familia De Bry, como se mostrará en el segundo capítulo.

Pero, por otro lado, se han podido rastrear, hasta el momento, dos imágenes, una de 1707 (ver imagen 8) y otra de 1819 (ver imagen 9), que tienen una influencia directa de la imagen de los indios del Orinoco de los De Bry y, hasta cierto punto, pueden ser catalogadas como copias de esta, pues muestran las escenas descritas previamente, en las que los aborígenes viven en los árboles o en las rocas, y los esqueletos son colgados al interior de las chozas.

El grabado de 1706 es muy similar, muestra las casas en los árboles y en las rocas, y los esqueletos colgados de la choza, solo cambiando la posición de las escenas, puesto que

están hacia el lado izquierdo de la imagen (en el de los De Bry al lado derecho); además del estilo, pues tiene el estilo particular del creador de esta lámina¹⁶⁷.

Por su parte, el grabado de 1819 es mucho más parecido, las escenas están en la misma posición, o sea, al lado derecho de la imagen, los indígenas realizan las mismas actividades: cultivan, pescan, viven en los árboles o en las rocas, el enterramiento se da de la misma forma, con las osamentas colgadas en la choza; las diferencias radican en que no aparecen europeos y que la lámina está coloreada¹⁶⁸.



Imagen 8. Legado 1.

“Nativos del río Orinoco”

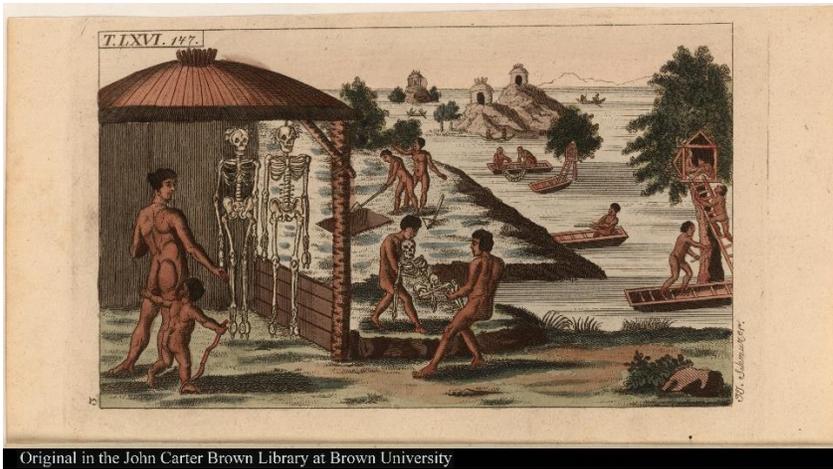
De: Pieter van Der Aa,

Año: 1706.

Fuente: John Carter Brown Library

¹⁶⁷ Este grabado fue realizado por Pieter Van Der Aa, autor neerlandés, quien nació y murió en Leiden. Y vivió entre los años de 1659 – 1733. A igual que los De Bry realizó su obra recopilando viajes y exploraciones que va desde 1246 hasta 1696. Dicha obra tuvo como nombre “Colección de los viajes más memorables a las Indias Orientales y Occidentales”, compuesta por 28 volúmenes y finalizada en 1708. El autor Alfredo Bueno dice que este autor tuvo mucha influencia de la familia De Bry tanto en su temática como en su estilo, por ejemplo, tomó como base las escenas de los De Bry sobre canibalismo, el Darién, la Guyana y el Orinoco. Bueno, “El nuevo mundo en el imaginario gráfico de los europeos”, 248-251.

¹⁶⁸ Sobre el autor de esta lámina se sabe poco, por ejemplo, su nombre era J. J. Schmuizer, de origen austriaco, vivió entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, fue famoso por grabar la obra del naturalista alemán Gottlieb Tobias Wilhelm. <https://jcblibrary.org/>



Original in the John Carter Brown Library at Brown University

Fuente: John Carter Brown Library

Imagen 9. Legado 2.

“Prácticas funerarias
de nativos del río
Orinoco”

De: J. J. Schmuizer

Año: 1819

Capítulo 2. La imagen de los indios según *El Orinoco ilustrado* de 1791

Se sabe que el diablo es el Otro por antonomasia.
Victor Stoichita, *La imagen del otro*, 2016

El objetivo del discurso colonial es construir al colonizado como una población de tipos degenerados sobre la base del origen racial, de modo de justificar la conquista y establecer sistemas de administración e instrucción.
Homi Bhabha, *El lugar de la cultura*, 2011

Que el indio bárbaro y silvestre, es un monstruo nunca visto, que tiene cabeza de ignorancia, corazón de ingratitud, pecho de inconstancia, espaldas de pereza, pies de miedo, su vientre para beber y su inclinación a embriagarse, son dos abismos sin fin.
Joseph Gumilla, *El Orinoco ilustrado*, 1791

Victor Stoichita, en su libro *La imagen de otro*, reflexionó sobre la dificultad de pintar o dibujar personajes que no se conocen o de los que se tiene poca información, específicamente tomó el ejemplo del Gran Turco o sultán otomano Mehmet II, a quien los pintores y grabadores europeos conocieron a través de textos y algunas imágenes poco fieles de su retrato. Stoichita sostiene que estos artistas tuvieron que basarse en dichos relatos y que cayeron en el estereotipo, la exageración y la caricaturización del personaje.¹⁶⁹

A su vez, este mismo autor, expone que pintores como Caravaggio o Rembrandt usaron el *esempio davanti del naturale*, es decir, pintar con modelos reales o pintar de muestra, lo que también se podría extrapolar a la mayoría de artistas hasta bien entrado el siglo XIX.¹⁷⁰ Esto deja ver, como apuntaba Gombrich en *Meditaciones de un caballo de juguete*, que la creatividad del artista está sobrevalorada, y que lo común es tomar modelos vivos o gráficas anteriores que le sirvan de influencia e inspiración.¹⁷¹

En este marco se sitúa la comprensión del trabajo de Teodoro De Bry, retomado en el capítulo anterior, y del grabador de *El Orinoco ilustrado* Mateo González, que se basó en las crónicas de Joseph Gumilla para representar las acciones que realizaban los indígenas de la región del Orinoco (hechura del pan de casabe, rituales de curación y de enterramiento, entre

¹⁶⁹ Victor Stoichita, *La imagen del otro: negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Media* (Madrid: Cátedra, 2016), 149-187.

¹⁷⁰ Stoichita, *La imagen del otro*, 227.

¹⁷¹ Ernst Gombrich, *Meditación sobre un caballo de juguete* (Barcelona: Seix Barral, 1968), 47-65.

otras); así como en otras piezas graficas anteriores para lograr las anatomías y posturas de sus cuerpos.

Ahora bien, antes de analizar las representaciones de los indígenas que se encuentran en *El Orinoco ilustrado*, objetivo de este capítulo, se desarrollarán tres puntos esenciales para comprender el contexto de su producción: primero, se hará una breve descripción de las misiones jesuíticas en el Orinoco; segundo, se describirá la vida y la obra del misionero Joseph Gumilla; y, finalmente, se explicará el mundo del grabado en España durante el siglo XVIII.

Las misiones jesuitas en la Orinoquía en el siglo XVIII

Durante la conquista y el período colonial, la Corona española estableció ciertas estrategias para dominar y reducir a los nativos del Nuevo Mundo. Dentro de estas, se encontraban dos elementos centrales: la espada y la cruz. La primera fue encarnada por las huestes de soldados que vinieron a América por oro y plata, metales preciosos que eran la base económica para esa época, y otras riquezas como la gente. Esto se dio en un primer momento, casi durante todo el siglo XVI. Posteriormente, durante los siglos XVII y el XVIII, la cruz fue representada por sacerdotes e iglesias, pero también por órdenes religiosas que enviaban misioneros a evangelizar a los indígenas que aún no habían sido conquistados.¹⁷²

De esta manera, las órdenes religiosas recibieron de la Corona el objetivo de reducir y convertir a los nativos de tierras lejas o de frontera.¹⁷³ Las misiones realizaron sus intervenciones en el norte de Nueva España, la Patagonia, Paraguay y los llanos del Orinoco. En este período se destacó la Compañía de Jesús, conocida también como orden jesuítica, la cual se encargó de colonizar la región del valle del río Orinoco.¹⁷⁴

¹⁷² Hubo una tercera estrategia que solo se presentó en el norte de Nueva España (actualmente México y Estados Unidos), que consistió en llevar colonos para que se establecieran, cultivaran las tierras y comerciaran con los nativos de la región, enseñándoles tareas como la ganadería y la agricultura. David Weber, *Bárbaros: los españoles y sus salvajes en la era de la Ilustración* (Barcelona: Crítica, 2007), 158-161.

¹⁷³ Jorge Salcedo, “Las misiones jesuitas en Colombia, las regiones del Casanare y el Meta durante el siglo XVII y XVIII”, en *El reino en la frontera: las misiones jesuitas en la América colonial*, coord. Sandra Negro y Manuel Marzal (Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica de Perú, 1999), 158.

¹⁷⁴ Según José Sánchez, las misiones jesuitas tenían el siguiente actuar: 1) reducción, es decir, que los nativos vivieran con los padres en pueblos a la usanza europea; 2) educación, se trataba de enseñar la lengua materna de la misión, en este caso el español, además de oficios; 3) conversión, con las dos anteriores cumplidas, se buscaba catequizar a los amerindios para que recibieran los rituales católicos. José Sánchez, “La población y el territorio del Orinoco entre los siglos XVII-XVIII vistos a través de los misioneros jesuitas”. *Revista Mañongo* XXIII, núm. 44 (2015): 180. Según la autora Lina González, durante la colonia los llanos Orientales tuvieron

Dicha compañía comenzó a adentrarse en los llanos del Nuevo Reino de Granada desde 1625. Su organización, basada en una administración eficiente y jerarquizada, le permitió expandirse de manera exitosa con múltiples estancias en los territorios de los ríos de Casanare, Meta y Orinoco. Este éxito se debió, además, a que la orden jesuítica buscó, por un lado, comprender el idioma y la religión de los aborígenes —de allí surgió la escritura de diccionarios de las lenguas nativas—, aspecto que favoreció la alfabetización de los diferentes grupos étnicos.¹⁷⁵ Por otro lado, porque en estas misiones se crearon haciendas con ganado vacuno y caballar, lo que sirvió de sustento para los sacerdotes e indígenas.¹⁷⁶ Fue tan eficiente su administración que llegaron a tener miles de cabezas de ganado,¹⁷⁷ que fueron comercializadas en diferentes partes de la audiencia del Nuevo Reino de Granada. Esto tuvo tal acogida que el virrey Sebastián Eslava (1740-1749) se llevó ganado para poner en venta en la capital, Santa Fe.¹⁷⁸ Además, en las haciendas se cultivó caña de azúcar para la elaboración de azúcar morena y aguardiente, las cuales se usaron para el consumo propio y para la venta.¹⁷⁹

Así mismo, la construcción de los pueblos por parte de los misioneros jesuitas establecía una plaza central que tenía a su alrededor la iglesia, la escuela y los talleres,¹⁸⁰ en los que enseñaron a los nativos diferentes labores artesanales como la carpintería, la herrería, la tejería y la tejeduría.¹⁸¹

Ahora bien, a nivel de los llanos del Nuevo Reino de Granada, los jesuitas fundaron tres misiones: la de Casanare (1661-1767) cuyo pueblo era Pauto y su principal hacienda

tres ciclos de poblamiento: el primero durante la Conquista, el segundo con las misiones jesuíticas y otras órdenes religiosas y un tercero con la expedición de límites realizada por José Iturriaga y José Solano entre 1754-1760. Lina González, *Un edén para Colombia al otro lado de la civilización: los llanos de San Martín o territorio del Meta, 1870-1930* (Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2015), 121-189.

¹⁷⁵ Salcedo, “Las misiones jesuitas en Colombia”, 153 y 158. Como lo menciona José Sánchez, los misioneros estaban casi obligados a entender la lengua indígena para poderlos catequizar. Sánchez, “La población y el territorio del Orinoco”, 180.

¹⁷⁶ Salcedo, “Las misiones jesuitas en Colombia”, 159.

¹⁷⁷ Llegaron a tener hasta 16606 vacas y 1384 caballos. Salcedo, “Las misiones jesuitas en Colombia”, 162.

¹⁷⁸ Salcedo, “Las misiones jesuitas en Colombia”, 165.

¹⁷⁹ También se debe decir que esta productividad fue criticada por algunos funcionarios de la Corona española e intelectuales europeos, pues consideraban que era posible por el mal trato y el trabajo forzado del indio de la misión. Weber, *Bárbaros: los españoles y sus salvajes*, 140. Salcedo, “Las misiones jesuitas en Colombia”, 160 y 162.

¹⁸⁰ Salcedo, “Las misiones jesuitas en Colombia”, 164. Sobre la arquitectura de las misiones jesuitas ver Felipe González, “Arquitectura y urbanismo en las reducciones y haciendas jesuíticas en los llanos de Casanare, Meta y Orinoco, siglos XVII-XVIII”. *Apuntes* 23 (2003): 97-117.

¹⁸¹ Salcedo, “Las misiones jesuitas en Colombia”, 165.

Caribabare; la del Meta (perduró hasta 1767), con San Miguel de Macuco como capital y Cravo como hacienda central; y la misión del Orinoco (1731-1767), que tenía al pueblo Carichana como capital y su sustento provenía de la hacienda Carichana.¹⁸² Estos fueron territorios en los que los jesuitas impartieron la catequesis entre grupos étnicos como los achaguas, los salivas, los airicos, los giraras (o jiraras) y los tunebos, quienes eran horticultores especializados en cultivos de maíz y yuca, de la que elaboraban el pan de casabe. Además, llegaron hasta los guahivos y chiricoas, que eran seminómadas cazadores y pescadores.¹⁸³

Posterior a estas misiones, entre los años 1767 y 1768, se dio la expulsión de los jesuitas por parte de la Corona española,¹⁸⁴ lo que significó que estos ya no podían hacer parte de los procesos misionales, debido a que habían convertido dichos territorios en Estados paralelos, porque contaban con una autonomía de acción ante las autoridades locales. Del mismo modo, las diferentes Coronas¹⁸⁵ europeas comenzaron a tener tensiones debido al éxito financiero de la Compañía de Jesús, por lo que, al expulsarla, se quedaron con sus rentables negocios. Las haciendas dejadas por los jesuitas en el Nuevo Reino de Granada fueron entregadas a los franciscanos o, en su defecto, a administradores civiles locales; sin embargo, la forma en que llevaron las finanzas dejó a las haciendas y empresas ignacianas en la ruina.¹⁸⁶

Gumilla y su obra

De los misioneros del Orinoco que dejaron escritos, hay tres que sobresalen porque se encargaron de describir su flora, su fauna y sus gentes de manera detallada.¹⁸⁷ Ellos fueron los padres José Ribero,¹⁸⁸ Joseph Gumilla y Salvador Gilij;¹⁸⁹ pero se debe decir que *El*

¹⁸² Salcedo, “Las misiones jesuitas en Colombia”, 160-161.

¹⁸³ Salcedo, “Las misiones jesuitas en Colombia”, 156 -157.

¹⁸⁴ Weber, *Bárbaros: los españoles y sus salvajes*, 165.

¹⁸⁵ La Corona portuguesa expulsó a los jesuitas en 1759 y la Corona francesa hizo lo propio en 1764. Weber, *Bárbaros: los españoles y sus salvajes*, 165.

¹⁸⁶ Weber, *Bárbaros: los españoles y sus salvajes*, 166-170.

¹⁸⁷ Luis Duque Gómez, “Prólogo a la versión facsimilar de Joseph Gumilla”, en *El Orinoco ilustrado*, Joseph Gumilla (Santander de Quilichao: Carvajal S.S, 1984), I.

¹⁸⁸ José Ribero escribió *Historia de las misiones de los llanos del Casanare y los ríos Orinoco y Meta* (1730-1736). Arturo Cifuentes (ed.), “Por los caminos de Gumilla, misionero y cronista”, en *El Orinoco ilustrado*, Joseph Gumilla (Bogotá: Imagen editores, 1994), 6.

¹⁸⁹ Salvador Gilij fue el autor de *Ensayo de la historia americana* (1780-1784). Cifuentes, “Por los caminos de Gumilla”, 6.

Orinoco ilustrado de Joseph Gumilla¹⁹⁰ es la crónica más famosa entre estas, por su gran impacto durante el mismo siglo XVIII, con tres ediciones en español: 1741, 1745 y 1791.

El padre Gumilla nació en 1686 en el poblado de Cárcer de España, ingresó a la Compañía de Jesús a los 18 años, en 1704. Diez años más tarde, fue ordenado sacerdote. Al año siguiente, en 1715, fue enviado al Nuevo Reino de Granada donde vivió en los seminarios de dicha compañía por diez años.¹⁹¹ En ese mismo año, los altos mandos jesuíticos lo enviaron a evangelizar a los nativos de las misiones de los llanos orientales neogranadinos. Así, durante más de 35 años trabajó en la zona del alto y medio Orinoco.¹⁹²

En la región del Orinoco, Gumilla llegó al Casanare, al poblado llamado San Ignacio de los Betoyes. Como buen jesuita, se interesó por conocer a sus feligreses, por esto trató de aprender la lengua de la etnia jirara. Estando en las misiones tuvo varias salidas para atraer indios a la fe católica: en 1716 salió a reducir a los nativos lolacas; en 1719 emprendió una expedición para evangelizar a la etnia anabalis; en 1731 hizo un viaje por todo el río Orinoco, desde su nacimiento hasta su desembocadura en el océano Atlántico —este itinerario es la fuente de inspiración para su obra principal *El Orinoco ilustrado*—.¹⁹³ En este recorrido conoció a la gran cantidad de grupos nativos que describió etnográficamente como los guaraunos, los feroces caribes, los araucos, los sálivas, los guamos, los otomacos, los caberres, los achaguas, los guayqueries, entre otros.¹⁹⁴

En 1737 los superiores jesuitas lo nombraron rector del colegio de la Compañía en Cartagena. En 1738 fue nombrado provincial de la orden y, ese mismo año, se le eligió procurador de la orden, contando entre sus funciones informar a Europa los avances evangelizadores en el Nuevo Reino de Granada.

¹⁹⁰ Otros cronistas jesuitas que cabe mencionar son: Pedro Mercado con su obra *Historia de la provincia del Nuevo Reino y Quito de la compañía de Jesús*, Matías de Tapia con *Mudo lamento de la vastísima y numerosa gentilidad que habita las dilatadas márgenes del caudaloso Orinoco* y Joseph Cassani con *Historia de la provincia de la compañía de Jesús en el Nuevo Reyno de Granada en América*. Sánchez, “La población y el territorio del Orinoco”, 167.

¹⁹¹ Sánchez, “La población y el territorio del Orinoco”, 174.

¹⁹² Cifuentes, “Por los caminos de Gumilla”, 5. Y Rojas, “Experiencia y visualidad”, 95.

¹⁹³ José Rafael Arboleda, “Gumilla y su obra”, en *El Orinoco ilustrado*, Joseph Gumilla (Bogotá: Editorial ABC, 1955), 10. Pedro Huertas, “La concepción del mundo y de la historia en la obra del padre José Gumilla en el siglo XVIII”. *Boletín de Historia y Antigüedades* 90, núm. 821 (2003): 347.

¹⁹⁴ Álvaro Hernández, “Gumilla ilustrado. Una aproximación a Gumilla como etnógrafo”. *Boletín de Historia y Antigüedades* 7, núm. 872 (2021): 22. Huertas, “La concepción del mundo”, 350-354.

Gumilla estuvo por cinco años en Madrid y Roma haciendo su labor.¹⁹⁵ Allí imprimió, en 1739, su primera obra llamada *Breve noticia de la apostólica, y ejemplar vida del angelical, y V. P. Juan Ribero, de la Compañía de Jesús, misionero de indios en los ríos Casanare, Meta y otras vertientes del gran río Orinoco, pertenecientes a la provincia del Nuevo Reino*; y desde 1740 empezó a escribir *El Orinoco ilustrado*, que se publicó en 1741 en Madrid. Posteriormente, escribió una gramática de la lengua jirara.¹⁹⁶

Se tienen noticias de que en 1743 el padre Gumilla volvió a los llanos, aunque no se sabe a ciencia cierta qué hizo estos últimos años. En 1750 falleció por motivos naturales a la edad de 64 años, aproximadamente.¹⁹⁷

Respecto a su obra *El Orinoco ilustrado*, su primera edición data de 1741,¹⁹⁸ y fue realizada por Manuel Hernández, impresor de la Reverenda Cámara Apostólica de Madrid. Él mismo editó una nueva versión en 1745,¹⁹⁹ que tuvo una modificación en el título: *El Orinoco ilustrado y defendido*.²⁰⁰ Con este cambio, Gumilla trató de responder a los comentarios críticos hechos a la primera edición por un conjunto de intelectuales españoles y franceses.²⁰¹ En 1758 se hizo la primera edición en idioma francés, lo que volvió a esta crónica muy reconocida entre el público científico europeo.²⁰²

Para 1791 el impresor Carlos Gibert y Tutó hizo una versión en Barcelona que se dividió en dos tomos: el primero de ellos con 25 capítulos y el segundo con 27.²⁰³ Esta edición tuvo 10 láminas, la mayoría con temáticas de la vida doméstica de los indígenas de la región

¹⁹⁵ Sánchez, “La población y el territorio del Orinoco”, 174.

¹⁹⁶ Duque, “Prólogo a la versión facsimilar”, XI. Sánchez, “La población y el territorio del Orinoco”, 174. Y Rojas, “Experiencia y visualidad”, 95-96.

¹⁹⁷ Duque, “Prólogo a la versión facsimilar”, XIII. Huertas, “La concepción del mundo”, 347. Sánchez, “La población y el territorio del Orinoco”, 173.

¹⁹⁸ Andrés Castro, “El Orinoco Ilustrado en la Europa dieciochesca”. *Fronteras de la Historia* 16, núm. 1 (2011): 49.

¹⁹⁹ Duque, “Prólogo a la versión facsimilar”, XI- XIII. Castro, “El Orinoco Ilustrado en la Europa dieciochesca”, 51.

²⁰⁰ Esta edición también posee un subtítulo curioso: *Historia natural, civil y geográfica, de este gran río, y de sus caudalosos vertientes: gobierno, usos, y costumbres de los indios sus habitantes, con nueva, y útiles noticias de animales, arboles, frutos, aceytes, resinas, yervas, y raíces medicinales: y sobre todo, se hallaron conversiones muy singulares de nuestra santa fe, y casos de mucha edificación*. Y Rojas, “Experiencia y visualidad”, 97.

²⁰¹ Cifuentes, “Por los caminos de Gumilla”, 8.

²⁰² Por ejemplo, Diderot tomó datos de *El Orinoco ilustrado* para su *Enciclopedia*. Castro, “El Orinoco Ilustrado en la Europa dieciochesca”, 56-65. Y Rojas, “Experiencia y visualidad”, 101.

²⁰³ Carlos Del Cairo y Esteban Roza, “El salvaje y la retórica colonial en El Orinoco Ilustrado (1741) de José Gumilla S.J”. *Frontera de la Historia* 11 (2006): 149. Duque, “Prólogo a la versión facsimilar”, XIV- XV. Huertas, “La concepción del mundo”, 348.

de los llanos de la Orinoquía. Asimismo, es la más famosa de todas, puesto que ha tenido más reimpressiones: 1882, 1944, 1955, 1963, 1984 y 1994.²⁰⁴

En lo concerniente a la obra, expertos como Carlos del Cairo y Esteban Rozo consideran que *El Orinoco ilustrado* tiene un gran valor enciclopédico y fue escrito con un fin erudito.²⁰⁵ Su autor consideró cinco ejes temáticos: el primero es la descripción de los grupos indígenas, las maneras como vivían, sus hábitos y costumbres —23 capítulos tocan este tema—, por eso se considera que la obra tiene un gran valor etnográfico.²⁰⁶ Aunque es evidente la visión colonialista²⁰⁷ y extremadamente religiosa²⁰⁸ de Gumilla, puesto que indicó que una de las características de los indígenas es el salvajismo,²⁰⁹ al que contrastó constantemente con la civilización representada por los españoles y otros pueblos históricos como romanos; y otra es el desgobierno, es decir, que los nativos no tenían una jerarquía clara como sí la tenía la sociedad española.²¹⁰

En este eje se incluyen también las descripciones que Gumilla hizo de los nativos del Orinoco, lo que es de interés de este capítulo, y que van a influir directa o indirectamente en el grabador de las estampas de *El Orinoco ilustrado*. Estos datos antropológicos tratan sobre la alimentación, por ejemplo, explica en algunos capítulos cómo y cuál era la fauna que

²⁰⁴ Sánchez, “La población y el territorio del Orinoco”, 175.

²⁰⁵ Del Cairo y Rozo, “El salvaje y la retórica colonial”, 152. Andrés Castro sostiene que los lectores de *El Orinoco ilustrado* fueron los eruditos, principalmente, eclesiásticos, docentes, académicos y filósofos. Castro, “El Orinoco Ilustrado en la Europa dieciochesca”, 44.

²⁰⁶ Según Álvaro Hernández se debe matizar el carácter etnográfico, puesto que la Antropología como ciencia surgirá a finales del siglo XIX y principios del XX, sin embargo, Gumilla sí logró dar explicaciones humanistas del comportamiento de los pueblos indígenas que conoció en el Orinoco. Hernández, “Gumilla ilustrado”, 16.

²⁰⁷ Cabe aclarar que para la época los europeos tenían una visión de superioridad racial y moral sobre los indígenas y los negros africanos, igualmente con la fauna, consideraban que la del Viejo Continente era superior a la del Nuevo en donde, por ejemplo, no había grandes mamíferos como el rinoceronte o el elefante, ni felinos como tigres y leones. Vladimir Acosta, “La fauna del Orinoco en los cronistas coloniales españoles. Entre el bestiario medieval y la moderna zoología”. *Revista Bigott* 45 (1998): 30. Huertas, “La concepción del mundo”, 350 y 360-361.

²⁰⁸ Se debe anotar, como lo sostiene Álvaro Hernández, que si bien Gumilla vivió en la época de la Ilustración, su pensamiento estuvo marcado por el catolicismo, al igual que en el caso de muchos otros autores y misioneros españoles. Esta combinación entre religión y razón ha sido catalogada por los expertos como *escolástica barroca*. Hernández, “Gumilla ilustrado”, 24. Andrés Castro utiliza el concepto de *cristianismo ilustrado*. Castro, “El Orinoco Ilustrado en la Europa dieciochesca”, 47.

²⁰⁹ Del Cairo y Rozo, “El salvaje y la retórica colonial”, 151-158.

²¹⁰ Al respecto, Gumilla indicó: “aunque reconocen a su cacique y capitanes, no hay disciplina militar, ni subordinación alguna y así no es su guerra más que un estrepito tumultuario, que repentinamente pasa, porque cada cual se retira cuando quiere”. Para las citas textuales de *El Orinoco ilustrado* se citará de ahora en adelante la versión de 1994. Jopseh Gumilla, *El Orinoco ilustrado* (Bogotá: Imagen Editores, 1994) 62-68.

cazaban y pescaban, y las plantas que cultivaban. En esta línea, sobresale la descripción de la yuca y la manera en que se usaba para elaborar el pan de casabe.²¹¹

También se refirió a sus formas de curación y a las plantas medicinales, aquí, mencionó hierbas que ayudan a curar a los enfermos y criticó fuertemente a los piaches o chamanes, a quienes consideraba charlatanes.²¹² Dedicó un capítulo a los rituales de matrimonio e, igualmente, a las diferentes danzas e instrumentos musicales.

El autor dio prioridad a la vestimenta o a la falta de esta, buscando comprender el porqué de la desnudez de estos grupos étnicos, concluyendo que se debía a las altas temperaturas de la zona. En la misma línea, dedicó unos párrafos a describir el uso de ungüentos para la piel que servían tanto de protector solar como de repelente para diferentes insectos.²¹³

El segundo eje es la descripción de la fauna²¹⁴ y la flora —14 capítulos se refieren a estas—, en este se evidencia el interés taxonómico del autor pues, al igual que los primeros cronistas de Indias, se fascinó por los animales y las plantas de la cuenca del Orinoco, a los que consideró exóticos,²¹⁵ es decir, distintos, llamativos y curiosos.²¹⁶

El tercer eje temático comprende aspectos relacionados con la geografía y el ecosistema, en este sentido, Joseph Gumilla, en sus primeros capítulos, buscó que el lector se ubicara espacialmente a partir de la descripción de los paisajes, pero también de datos técnicos como las coordenadas.²¹⁷

²¹¹ El capítulo XIX de la segunda parte trata esta temática. Gumilla, *El Orinoco ilustrado*, 271-276.

²¹² Gumilla, *El Orinoco ilustrado*, 106-111.

²¹³ Gumilla, *El Orinoco ilustrado*, 58-61.

²¹⁴ Sobre la importancia de Gumilla en la descripción de la fauna y su impacto para la ciencia posterior, ver Acosta, “La fauna del Orinoco”, 26-39.

²¹⁵ Como lo dice Andrés Castro: “Gumilla desea hacer ver con la pluma ‘cosas nunca vistas’, objetos ‘de inauditas propiedades’, fieras ‘de extrañas figuras’, pájaros singulares y frutos con formas y sabores diferentes de los de Europa”. Esto es muy similar a los relatos de viajeros de la Baja Edad Media que buscaban seducir y fascinar al lector con lo curioso e inexplicable, aunque en el caso de Gumilla, una vez captada la atención del público, trataba de dar una explicación racional de cada evento, grupo étnico, animal o planta. Castro, “El Orinoco Ilustrado en la Europa dieciochesca”, 50.

²¹⁶ Por ejemplo, describió el manatí así: “la dentadura toda y modo de rumiar, es propia de buey. También son muy semejantes a los del buey, su boca y labios, con semejantes pelos a los que tiene también el buey junto a la boca. En lo restante de la cabeza no se le parece, porque los ojos son muy pequeños y desproporcionados a su grande mole: sus oídos apenas se pueden distinguir a la vista; pero oye de muy lejos el golpe del remo por lo cual los pescadores bogan sin sacar el remo del agua, por no hacer ruido: No tiene el manatí agallas y así necesita sacar cada rato la cabeza para resollar. A distancia proporcionada de la cabeza tiene dos brazuelos anchos, a modo de una penca de tuna; estos no le sirven para nadar, sino para salir a comer fuera del agua”. Gumilla, *El Orinoco ilustrado*, 145-146.

²¹⁷ Los capítulos I, II, III y IV de la primera parte versan sobre lo geográfico. Gumilla, *El Orinoco ilustrado*, 28-48.

El cuarto eje refleja su fijación por explicar la llegada de los nativos a América, para esto, Gumilla dedicó varias páginas de su crónica a explicar cómo es posible que hubiese indios en América, basándose en la Biblia, pues para él, los indígenas procedían de Chám y llegaron a América después de diluvio universal mediante el uso de barcos.²¹⁸

Finalmente, el quinto tema es la defensa a la Corona española²¹⁹ frente al maltrato y disminución demográfica de los amerindios. En este sentido, Gumilla, sostuvo que la Corona fue benevolente e incluso afirmó que fueron pocos los encomenderos que se sobrepasaron con los indios; además, argumentó que la reducción poblacional se dio por las guerras intertribales, las costumbres de eugenesia de algunas etnias y por las enfermedades llegadas de Europa.²²⁰

El grabado en España en el Siglo de las Luces, Carlos Gibert y Tutó y Mateo González.

El grabado en España en el Siglo de las Luces.

Según Antonio Gallego, experto en la historia del grabado en España, durante el siglo XVIII este se caracterizó por cuatro rasgos generales. El primero es que esta técnica fue desarrollada por artesanos empíricos hasta la segunda mitad del siglo, cuando se dio la profesionalización a través de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.²²¹ El segundo, tiene que ver con las temáticas pues, alrededor del 80 % era de corte religioso, gracias a las famosas estampas religiosas o de devoción²²². Los temas restantes eran retratos, mapas y vistas de ciudades, iniciales o letras capitales, costumbres (fiestas religiosas o locales), escudos de armas y, en menor medida, se dio el grabado científico y de obras

²¹⁸ El capítulo VI de la primera parte y los capítulos IV, V y VI de la segunda parte tratan sobre el origen del hombre en América. Gumilla, *El Orinoco ilustrado*, 52-58 y 197-205. Huertas, “La concepción del mundo”, 362-365.

²¹⁹ Huertas, “La concepción del mundo”, 349.

²²⁰ Capítulos VIII, XXV, XXVI y XXVII de la segunda parte se dedican a la defensa de la Corona española y explican la disminución demográfica. Gumilla, *El Orinoco ilustrado*, 205-215 y 300-317. Al respecto, ver Castro, “El Orinoco Ilustrado en la Europa dieciochesca”, 65-66.

²²¹ Antonio Gallego, *Historia del grabado en España* (Madrid: Cátedra, 1990), 231.

²²² Las estampas de devoción se volvieron tan famosas y comunes que absorbieron el nombre de toda la categoría, hasta el punto de que cuando se usa el término, la gente lo asocia inmediatamente con la gráfica religiosa (estampa de una virgen o de un santo, por ejemplo), sin embargo, antes de esto, estampa hacía referencia a cualquier grabado de cualquier temática. Juan Carrete, “El grabado en el siglo XVIII. El triunfo de la estampa ilustrada”, en *Summa Artis: Historia general del arte* Vol. XXXI, Juan Carrete, Fernando Checa y Valeriano Bozal (Madrid: Espasa-Calpe, 1992), 410-421.

famosas.²²³ El tercer rasgo fue que se prefirió la calcografía, es decir, el grabado en metal, sobre la xilografía;²²⁴ y el cuarto fue que los grabados se hicieron tanto para libros (el caso de la letra capital o los dibujos científicos) como sueltos (las estampas religiosas, las vistas de ciudades, los escudos de armas) para la venta al público general.²²⁵

A nivel histórico se consideran dos momentos importantes. En 1752 la Corona y la élite española crearon la mencionada academia de San Fernando, donde se daban clase de pintura, arquitectura, escultura y grabado.²²⁶ Respecto a este último, se enseñó y también se fomentó la creación de imprentas porque era necesario, ya que hasta ese momento la Corona importaba las estampas de Francia u otros países.²²⁷

El primer director de grabado fue Bernabé Palomino²²⁸ y sus primeros graduandos²²⁹ fueron empleados por la Corona para muchos cargos como grabador de historia, de cartografía, de hueco (técnica de piedras duras).²³⁰ Sumado a esto, se ampliaron las técnicas

²²³ Gallego, *Historia del grabado en España*, 252-253. Carrete, “El grabado en el siglo XVIII”, 400.

²²⁴ Gallego, *Historia del grabado en España*, 231.

²²⁵ Carrete, “El grabado en el siglo XVIII”, 395.

²²⁶ Gallego, *Historia del grabado en España*, 267. Carrete, “El grabado en el siglo XVIII”, 438-460.

²²⁷ Carrete, “El grabado en el siglo XVIII”, 396.

²²⁸ Francisco Esteve Botey, *Historia del grabado* (Madrid: Editorial Labor, 1993), 303.

²²⁹ Es interesante lo que sostiene Juan Carrete respecto a que a los primeros estudiantes de grabado les daban pensiones, entiéndase esto como becas de manutención para que pudieran dedicarse a aprender sin preocuparse por trabajar, también indica que la Corona incentivaba a sus becados y graduados con premios anuales a mejor grabado. Carrete, “El grabado en el siglo XVIII”, 440-453.

²³⁰ Gallego, *Historia del grabado en España*, 268.

de grabado pues, además de buril y aguafuerte, que eran las clásicas, se dieron otras cuatro nuevas: grabado de punto,²³¹ grabado de humo,²³² aguainta²³³ y grabado de color.²³⁴

Con este panorama, la Corona española se embarcó en el proyecto de grabar las obras más importantes que tenía en su colección (especialmente lienzos de grandes maestros españoles como Velázquez, Murillo, Zurbarán y Ribera), pero este no llegó a buen término pues no alcanzó la rentabilidad deseada, sino que generó pérdidas; así las cosas, solo se hicieron 50 láminas aproximadamente (29 de tema religioso, 14 retratos, cinco de mitología y dos de género).²³⁵

El segundo momento de relevancia fue la creación de la Real Calcografía en el año de 1789, que se dio por motivos de autonomía puesto que, con esta, la Corona podía imprimir sus propios vales, billetes y documentos oficiales.²³⁶ Esta empresa pública entró en decadencia en 1812 por efecto de las guerras napoleónicas y las de independencia en Latinoamérica.²³⁷

Dentro de los grabadores importantes del siglo XVIII sobresalen Juan Bernabé Palomino (Córdoba, 1692- Madrid, 1777), Manuel Salvador Carmona (Valladolid, 1734- Madrid, 1820) y Francisco de Goya (Fuendetodos, 1746- Burdeos, 1828).

²³¹ “A través de esta técnica se obtiene una gradación de los distintos matices tonales conseguidos por medio de un sistema de puntos minúsculos realizados sobre la plancha con una punta o pequeño cincel. La utilización del punteado en el grabado de láminas, técnica, por otro lado, muy lenta, era ya conocida, pero se empleaba comúnmente como complemento del buril, ya fuera de una manera directa sobre el cobre, ya siguiendo la técnica indirecta del agua fuerte y un barniz duro”. Para el siglo XVIII se perfeccionó este método volviéndose autónomo del buril y el agua fuerte. Carrete, “El grabado en el siglo XVIII”, 513.

²³² “Esta técnica —también llamada negra y media tinta— está fundamentada en rayar uniformemente toda la plancha y a continuación alisar aquellas partes rayadas que en el proceso de estampación se desee que salga en blanco. Así pues, debido a su técnica, fue un procedimiento más utilizado por pintores, a cuyo oficio se aproximan más, que por los grabadores de reproducción”. Carrete, “El grabado en el siglo XVIII”, 516.

²³³ “Esta técnica consiste en realizar un dibujo de variados tonos sobre la plancha de cobre. Para ello primeramente se trazaba con buril o agua fuerte el dibujo sobre el cobre, y posteriormente, para obtener los medios tonos o las sombras, se procedía de la forma siguiente: el cobre desnudo era recubierto de una capa uniforme de resina pulverizada y tamizada que seguidamente se calentaba para que quedara adherida al cobre. El calor provoca una dilatación de los granos de resina, que, una vez enfriados, quedan separados por pequeños intersticios. De esta manera, la plancha quedaba cubierta de una capa porosa, de forma que la acción del ácido sólo se limita a las partes que no están protegidas por la resina. La operación siguiente es cubrir con un barniz las partes de la plancha un pincel mojado en ácido nítrico”. Carrete, “El grabado en el siglo XVIII”, 519.

²³⁴ Esta técnica implica hacer tantas planchas como colores haya en la composición, “teniendo en cuenta que en cada una de ellas solamente se grabaría aquello que tenía que salir del mismo color”, con la precaución de que el último color a estampar sea el más dominante. Carrete, “El grabado en el siglo XVIII”, 509-524.

²³⁵ Gallego, *Historia del grabado en España*, 274-275. Carrete, “El grabado en el siglo XVIII”, 564-575.

²³⁶ Gallego, *Historia del grabado en España*, 278-279.

²³⁷ Gallego, *Historia del grabado en España*, 280.

Juan Bernabé Palomino despuntó en la primera mitad del siglo XVIII; poco se sabe de su formación, más allá de que fue autodidacta y patrocinado por su tío, el pintor Antonio Palomino, quien le dio su primer manual sobre grabado en idioma francés. Realizó trabajos para privados y también muchos para la Corona. Como se mencionó anteriormente, fue el primer director de la técnica del grabado en la academia de San Fernando en 1752. Dentro de sus obras más destacadas están las ilustraciones que realizó para los libros *Vida, virtudes y milagros de San Ignacio de Loyola*, *Tractatus Evangelici*, y los textos de Jorge Juan y Antonio de Ulloa: *Relación histórica del viage a la América Meridional hecho de orden de S.M en el reyno del Perú y Observaciones astronómicas y phisicas de las cuales deduce la figura y magnitud de la Tierra y se aplica a la navegación*; los retratos de personalidades celebres de España como Isabel de Farnesio y sus hijos, del jesuita Alonso Rodríguez, entre muchos otros; y gran cantidad de estampas de devoción (Virgen de Rosario de la parroquia de Vallecas, Virgen de Lomos de Orios, Camino Real de la Cruz, etc.).²³⁸

Manuel Salvador Carmona, de gran calidad como dibujante, debido a que se crio con su tío paterno Luis Salvador, escultor y dibujante, quien le enseñó dichas artes y lo patrocinó en un primer momento.²³⁹ Se fue becado a París a continuar sus estudios entre los años 1752 y 1762 y, por su maestría, fue nombrado como agregado de la Academia de Francia en 1759. Cuando volvió a Madrid fue nombrado académico emérito en grabado y pintura de la academia de San Fernando. En 1777, con la muerte de Juan Palomino, le concedieron el puesto vacante como director de la cátedra de grabado de dicha academia. En 1783 obtuvo el título de grabador de Cámara del Rey, lo que le sirvió para vivir de forma cómoda y codearse con la élite española. Después de 1800 empezó a sufrir una grave enfermedad que impidió que grabara constantemente. Su muerte se data para 1820, a una edad de 86 años.

Utilizó como técnicas favoritas el aguafuerte y el buril. Se caracterizó por hacer retratos de personajes reconocidos de la sociedad española y francesa como las series *Retratos de los Españoles Ilustres* (en colaboración con sus alumnos), *Guía de Forasteros*, *El Parnaso Español*; así como por grabar obras famosas, por ejemplo, *El carmelita descalzo José de la purificación* de Velázquez; *La virgen y el niño* de Murillo; *Amusement de la jeunesse* de Eisen; *La comedie* de Carle van Loo; *América* de Lucas Jordán.²⁴⁰

²³⁸ Carrete, “El grabado en el siglo XVIII”, 396-403.

²³⁹ Carrete, “El grabado en el siglo XVIII”, 484-485.

²⁴⁰ Esteve Botey, *Historia del grabado*, 305. Carrete, “El grabado en el siglo XVIII”, 484-508.

Juan Carrete indica, respecto a las temáticas tocadas por este autor, que 33.2 % son obras menores (mapas, portadas, orlas, emblemas, escudos, vistas, etc.); 30.8 % estampas de devoción (escenas bíblicas, Marías, santos, etc.); 20.3 % retratos; y 15.7 % temas profanos (escenas de género, mitologías, alegorías, escenas históricas, entre otras.).²⁴¹

Francisco de Goya fue de los pocos pintores españoles famosos que hizo grabados en esa época. Se sabe que este autor se inclinó por la técnica del aguafuerte,²⁴² también que, en principio, realizó copias de obras, por ejemplo, de algunos cuadros de Diego Velázquez. Pero, a diferencia de los grabadores artesanos y académicos de la España dieciochesca, Goya llegó a ser muy creativo y autónomo al realizar series de láminas de temas distintos a los convencionales, entre ellas: *Caprichos*,²⁴³ *La tauromaquia*, *Los disparates* y, especialmente, *Desastres de la guerra*²⁴⁴. Este conjunto de grabados ha sido catalogado por la historiadora Margaret MacMillan como la primera representación gráfica en cuestionar y criticar la guerra —teniendo en cuenta que antes de Goya lo común era idealizar los conflictos armados a través de pinturas apologéticas—. Esta visión crítica de representar las conflagraciones militares se retomó en el siglo XX, después de la Primera Guerra Mundial.²⁴⁵

Como se ha visto hasta aquí, fue muy común la copia de obras famosas de los cuadros de pintores barrocos españoles del siglo XVII, del Renacimiento y el Barroco italianos y, en menor medida, de artistas neoclásicos españoles y del Renacimiento holandés y el Barroco flamenco²⁴⁶. Esto es importante de considerar porque los grabados de *El Orinoco ilustrado* de 1791, que se analizarán más adelante en este capítulo, están inspirados anatómicamente por aquellos lienzos.

²⁴¹ Carrete, “El grabado en el siglo XVIII”, 503.

²⁴² Gallego, *Historia del grabado en España*, 316-331. Esteve Botey, *Historia del grabado*, 313.

²⁴³ *Los caprichos*, publicado en 1799, constaba de 84 grabados con cuatro ejes temáticos: la corrupción de las costumbres, la superstición, el anticlericalismo y la ignorancia. Dentro de estos los más famosos y destacados son: *El sueño de la razón produce monstruos* y *Sueño de la mentira y la inconstancia*. Valeriano Bozal, *Historia del arte en España* (Barcelona: Istmo, 1972), 243-246. Esta serie de grabados fue censurada por la Inquisición debido a que se los consideraban lascivos. En 1803 Goya fue obligado a entregarla a los funcionarios de la Corona. Carrete, “El grabado en el siglo XVIII”, 424.

²⁴⁴ Francisco Esteve, *Historia del grabado* (Madrid: Editorial Labor, 1993), 311-329. Juan de Contreras, *Historia del arte hispánico*, tomo V (Barcelona: Salvat Editores, 1949), 94-110.

²⁴⁵ Margaret MacMillan, *La guerra: cómo nos han marcado los conflictos* (Madrid: Turner publicaciones, 2021), 269-298. Bozal apunta que Goya “lo que ve en la guerra no es la lucha de dos entres o dos fracciones, sino la violencia y la crueldad, la miseria humana y la indignidad, el aplastamiento del inocente, la desolación y el exterminio.” Bozal, *Historia del arte en España*, 248.

²⁴⁶ Carrete, “El grabado en el siglo XVIII”, 558-596.

La imprenta de Carlos Gibert y Tutó y el grabador Mateo González

Sobre el impresor y librero Carlos Gibert y Tutó se sabe poco. Nació en Barcelona en 1737 y murió en esa misma ciudad en el año de 1816. Se tituló como maestro impresor a la edad de 20 años, y a los 35 se hizo con su propia imprenta. Tuvo un molino para hacer papel y un pleito jurídico por plagio con Ramón de la Cruz.²⁴⁷

Su imprenta fue muy productiva y alcanzó a publicar más de 190 obras, según Carlos Rojas su obra se puede dividir en tres temáticas, un grupo de textos de teatro clásico y de la Edad de Oro española; otro, de escritos de medicina; y un tercer grupo de corte religioso, como oraciones, homilías, relatos bíblicos²⁴⁸. Trató de luchar contra el centralismo de la Corona española o “centralismo borbónico”²⁴⁹ para abaratar costos y liberar los mercados (poder comerciar con América sin intermediarios), aunque esto no se dio, pues en plena época del reformismo borbónico y del despotismo ilustrado era muy difícil combatir aquello. También mandó una petición para ser el impresor oficial de la Corona en Barcelona, pero tampoco eso sucedió.²⁵⁰

En su imprenta contaba con cuatro prensas, todas con caracteres móviles,²⁵¹ algo que en Barcelona la convertía en una de las más dotadas, no siendo igual si se comparaba con las de Madrid, donde cada imprenta tenía más de cinco prensas, en promedio. Se conoce por el catastro de 1807 que su negocio decayó y él pasó a ser parte de la población pobre de Barcelona.²⁵²

Teniendo en cuenta lo descrito hasta aquí, se infiere que Carlos Gibert y Tutó no fue muy importante para la historia de la imprenta en España. Aunque sí fue un impresor prolijo, con buen olfato para los negocios y las ventas. Por ende, es muy probable que en sus libros se copiaran las obras de pintores famosos y las escenas bíblicas de vírgenes y de santos, ya que estas eran las que más demanda tenían en el mercado español del siglo XVIII.

²⁴⁷ Jaime Moll, “El memorial del impresor y librero barcelonés Carlos Gibert y Tutó”, en *Homenaje a Federico Navarro: Miscelánea de estudios dedicados a su memoria*, Asociación Española de Archiveros Bibliotecarios Museólogos y Documentalistas (Madrid: Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, 1973), 319.

²⁴⁸ Rojas, “Experiencia y visualidad”, 260.

²⁴⁹ Bozal, *Historia del arte en España*, 246.

²⁵⁰ Moll, “El memorial del impresor”, 320.

²⁵¹ Moll, “El memorial del impresor”, 323.

²⁵² Moll, “El memorial del impresor”, 321.

El autor de los grabados de *El Orinoco ilustrado* fue Mateo González, el igual que Gibert y Tutó no fue muy famoso comparado con grabadores como Palomino, Carmona o Goya. Solo han sido referenciados por algunos diccionarios biográficos de los siglos XIX y del XX.

De él se conoce que fue prestigioso en su ciudad natal, Zaragoza, y que murió en el año de 1807, a una edad de más de 70 años²⁵³. El 1 de mayo de 1796 fue reconocido como académico de mérito por las autoridades de la academia de artes de San Luis. Se sabe que grabó muchas estampas religiosas y libros²⁵⁴. Entre sus obras más famosas están: el escudo de academia de Zaragoza, el retrato de don Ramón de Pignatelli y del rey Carlos IV con su esposa, estampas de santos como san Joseph Calasanz y santo Dominguito de Val, algunos planos del canal imperial de Aragón y la portada del libro: *Ensayo sobre el teatro* español de Tomás Sebastián Latre²⁵⁵.

Aunando la historia de Gibert y Tutó y la de Mateo González, se puede decir, como se mostrará más adelante, que la anatomía y el estilo gráfico en general de los dibujos de *El Orinoco ilustrado* eran de corte barroco, pues el grabado español tuvo una fuerte influencia de los artistas de este período, tanto de maestros españoles como holandeses e italianos, ya que sus obras eran las que más se reproducían.

Los indios del cielo y del infierno: análisis iconológico de los grabados de *El Orinoco ilustrado*

A continuación, se realizará un análisis de los grabados del libro *El Orinoco ilustrado* en su versión de 1791, que fueron creados en el taller español de Carlos Gibert y Tutó y diseñados por Mateo González. Para el análisis se recurrió a la iconología, puesto que este método ayuda a entender las influencias pictóricas y literarias anteriores que se ven reflejadas en las estampas.

Se seleccionaron seis de las diez láminas que contienen los dos tomos de la obra, teniendo en cuenta que tuvieran escenas de la vida doméstica indígena, particularmente. Las dos primeras carecen de nombre y están al inicio de cada tomo, como una especie de epígrafe,

²⁵³ Rojas, “Experiencia y visualidad”, 263.

²⁵⁴ Rojas, “Experiencia y visualidad”, 263

²⁵⁵ Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de los artistas españoles del siglo XIX*, tomo I (Madrid: Imprenta de Ramón Moreno, 1868), 305-306. Y Rojas, “Experiencia y visualidad”, 263.

cenefa decorativa o cabecera; la tercera es nombrada “Los médicos del Orinoco llamados piaches”; la cuarta y la quinta no tienen nombre, una retrata una escena de mujeres haciendo pan de casabe y en la otra se ve a los indígenas realizando un ritual fúnebre; la última lleva como nombre “Bayle de los Yndios Mapuyes”.

Estas imágenes se leerán, en principio, a partir de un concepto que Tzvetan Todorov desarrolló en su libro *Nosotros y los otros*, cuando explica que, desde el siglo XVI hasta el XVIII, se dio el *exotismo primitivista*. Este autor define el exotismo como la filia (amor o gusto) a lo extranjero, pero no a cualquier extranjero, sino al *otro* poco conocido y lejano. Desde la perspectiva de Occidente estos grupos humanos exóticos serían: chinos, japoneses, hindúes, los aborígenes del Pacífico y, especialmente, los nativos americanos, que llamaron la atención de cronistas desde 1492.²⁵⁶ Por su parte, lo primitivo se refiere, en este caso, a la manera en que los europeos de la Edad Moderna calificaban al otro, como alguien simple que vivía de la naturaleza. Hay que agregar que muchos autores de esos siglos, como Vesputio y Montaigne, quisieron compararlos con sus antepasados romanos y griegos, puesto que veían en sus costumbres frugales el indicio de grandes valores morales, en otras palabras, la idea de “el noble salvaje”.²⁵⁷

Todorov explicó que los nobles salvajes poseen tres características: son igualitarios porque son libres, no tienen propiedad privada ni tienen subordinación política; son minimalistas porque no tienen lujos, solo cuentan con lo necesario para subsistir, y porque no tienen un sistema de escritura; y son naturalistas porque viven conforme a la naturaleza, con creencias animistas y sin leyes escritas.²⁵⁸

Este marco conceptual puede aplicarse en la lectura de los dos autores protagonistas de este capítulo, Gumilla el cronista, y el autor de los grabados Mateo González. Siguiendo el planteamiento de Todorov, se evidencia que Gumilla no idealizó a los indígenas del Orinoco, puesto que vivió con ellos, pero también porque sus juicios de valor sobre aquellos fueron muy negativos, debido a que están marcados por su sesgo cristiano y por una visión maniquea sobre el bien y el mal. Sin embargo, la crónica sí evidencia el primitivismo de

²⁵⁶ Tzvetan Todorov, *Nosotros y los otros* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2013), 305-307.

²⁵⁷ Todorov, *Nosotros y los otros*, 307-311.

²⁵⁸ Todorov, *Nosotros y los otros*, 311-318.

Gumilla porque para él, los indios sí vivían como en épocas anteriores, y eso lo demuestra en su constante comparación con pueblos antiguos como el judío²⁵⁹.

Por su parte, Mateo González, al estar lejos de los grupos humanos descritos en la crónica, sí vio a los amerindios bajo los conceptos de exotismo primitivista y el noble salvaje, pues plasmó en sus grabados, por un lado, la semidesnudez de los nativos; por el otro, escenas que se pueden catalogar como idílicas: los bailes o la hechura de pan de casabe. Sin embargo, Gumilla se centró más en aspectos negativos que positivos, por ejemplo, se refirió a la guerra constante, especialmente de los caribes hacia otras etnias; e igualmente describió, sin mucho detalle, cómo los caribes todavía practicaban el canibalismo o el hecho de que el ritual de los piaches no sirviera para curar a los enfermos.

Sumado a lo anterior, se puede inferir que los grabados de *El Orinoco ilustrado* de 1791 están influenciados fuertemente por las estampas del libro del padre Gilij, que lo precedió diez años.²⁶⁰ Es probable que el grabador español se haya basado, de manera consciente o inconsciente, en obras gráficas anteriores,²⁶¹ o se aplicara en este caso lo que Gombrich denominó esquema,²⁶² y que haya tomado elementos de *Ensayos de historia americana* para ahorrarse tiempo de producción, teniendo en cuenta que eran escenas que hablaban de los mismos grupos étnicos²⁶³.

Esto se hace evidente puesto que, de las escenas descritas por Gumilla, solo retrató una que tiene que ver con las mujeres haciendo pan de casabe. Aunque también se debe anotar que el estampador fue muy juicioso al ilustrar un rasgo que Gumilla expone en toda su obra: la semidesnudez, y el uso del penacho de plumas de los indios. Al respecto, el autor menciona que:

²⁵⁹ Aunque se debe decir que en Gumilla también se nota un sesgo antisemita.

²⁶⁰ La crónica del padre Gilij es de 1781 y, aunque el texto de Gumilla es anterior (1741), la versión que posee grabados es de 1791. Rojas que analizó estas dos obras tanto a nivel literario como visual, da algunos datos de edición y de diseño sobre la crónica del padre italiano que serán útiles para esta investigación. En primer lugar, el libro fue impreso en Roma, por el editor Luigi Perego Salvioni, quien era el impresor oficial del Vaticano; sus temas eran religiosos, pero también políticos, literarios e históricos. Sus libros se caracterizaron por su buena calidad en la tipografía y por estar muy adornados. Por otra parte, es posible que Gilij hiciera los bocetos de todos los grabados, los cuales fueron realizados por dos autores italianos L. Guerini y Francesco Faccenda. Rojas, "Experiencia y visualidad", 237-258.

²⁶¹ Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales* (Madrid: Alianza Editorial, 2001), 45-75.

²⁶² Gombrich, *Arte e ilusión*, 55-78. Este concepto fue desarrollado en la introducción de esta tesis.

²⁶³ Al respecto, Carlos Rojas en su tesis doctoral demuestra a través de comparaciones como las láminas de *Ensayo de Historia Americana* del italiano influyeron notoriamente en las estampas de Mateo González. Rojas, "Experiencia y visualidad", 207-278.

La primera noticia, que las naciones retiradas tienen de que los hombres se visten, es cuando un misionero entra la primera vez en sus tierras, acompañados de algunos indios ya cristianos y vestidos al uso que requieren aquellos excesivos calores. Entonces, toda la chusma de hijos y mujeres, atónitos de ver gente vestida, huyen a los bosques, dando gritos y alaridos... hasta que después los van trayendo y poco a poco van perdiendo el miedo: no les causará rubor su desnudez total.²⁶⁴

Respecto al estilo²⁶⁵ de los grabados, se puede catalogar como barroco,²⁶⁶ es decir, la anatomía de los personajes tiene mucha semejanza con los cuerpos creados por Caravaggio, Rubens y Poussin. Además de esto, las anatomías son claramente idealizadas, lo que fue normal en las artes gráficas desde el Renacimiento hasta el Neoclasicismo,²⁶⁷ pues se trataba de mostrar no solo los cuerpos con proporciones áureas sino también sin defectos físicos.²⁶⁸ Es importante resaltar esa característica pues *El Orinoco ilustrado* sí describe a los indígenas con rasgos culturales en sus cuerpos —como los tatuajes, hechos con espinas de pescado,²⁶⁹ expansores en las orejas²⁷⁰ y narices perforadas por diferentes objetos—²⁷¹ que, a los ojos europeos, podían verse como grotescos, sin embargo, Mateo González, probablemente, no le interesaron estos detalles y decidió ignorarlos a la hora de plasmar los cuerpos en el papel.

También se evidencia la pervivencia de la iconografía de América materializada por Cesare Ripa, pues tanto mujeres como hombres salen vestidos de igual manera a este ícono: usan penachos, faldas de plumas y tienen el torso desnudo; a lo que se suma el hecho de que

²⁶⁴ Gumilla, *El Orinoco ilustrado*, 58.

²⁶⁵ Pere Salabert sostiene que, a nivel histórico, han existido estilos colectivos según la época o la región geográfica. Por ejemplo, por épocas, pueden nombrarse Barroco, Neoclásico, Romanticismo; a nivel geográfico, están los estilos occidental, japonés, africano, por citar algunos. Pere Salabert, *Inimágenes: representación y estilo* (Santiago de Cali: Editorial Universidad del Valle, 1997), 307-326.

²⁶⁶ Las estampas de *El Orinoco ilustrado* tienen un marcado estilo Barroco y esto se debe a que en España este se extendió hasta finales del siglo XVIII, cuando en otras partes se estaban estableciendo el Neoclásico y el Rococo. Bozal, *Historia del arte en España*, 217-219.

²⁶⁷ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (Madrid: Editorial Tecnos, 2016), 307-331.

²⁶⁸ Stoichita indica que, en los manuales de pintura como el de Alberti, se advierte que no se deben mostrar los defectos físicos. Stoichita, *La imagen del otro*, 165.

²⁶⁹ “Con un colmillo de pez Payara, que es tan agudo como una lanceta, van grabando en la carne las rayas necesarias, para que los bigotes queden bien dibujados, de buen aire y garbo... concluido el dibujo, enjuagan y limpian toda la sangre y con tinta sacada de una fruta... llenan aquellas cisuras, que después de sanar retienen fresco el bigote, de por vida”. Esta es la referencia que hace Gumilla a la costumbre de tatuarse líneas u otras figuras geométricas debajo de los ojos de algunos grupos étnicos. Gumilla, *El Orinoco ilustrado*, 61.

²⁷⁰ “las mujeres Abanes... hacen a sus hijitas tiernas un agujero con moldes, al paso que va creciendo la criatura; a la cual, cuando ya está casadera, le cuelga de cada oreja un círculo de carne, que cabe por él anchamente una bola de truco”. Gumilla, *El Orinoco ilustrado*, 60.

²⁷¹ “las mujeres, fuera de los adornos de narices y orejas, uniformes con los que dije de los hombres, adoman sus brazos, cuello, cintura y piernas, con gran número de sartas de Quiripa, esto es, sartas de cuentas muy menudas, que labran de cáscara de caracol con gran primor”. Gumilla, *El Orinoco ilustrado*, 60.

Gumilla es reiterativo respecto al uso de los penachos de plumas por parte de los indígenas, aunque no los describe de manera muy precisa.²⁷²

Finalmente, el paisaje en estos grabados es totalmente europeizado, pues las plantas y hasta los edificios son de procedencia del Viejo Continente, aspecto en el que coincide con el grabado de los De Bry, retomado en el capítulo anterior.

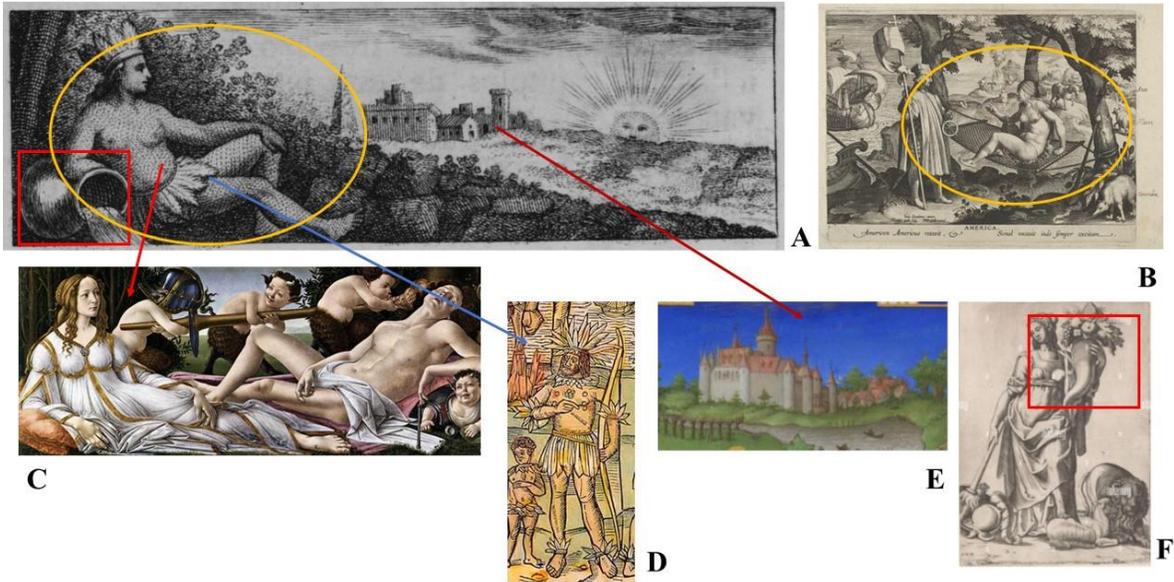
Cabeceras: alegoría de América y cupidos disfrazados

Las primeras imágenes que se analizarán, como se indicó antes, son las dos cenefas o cabeceras decorativas que aparecen en el principio de cada tomo. En el primero la imagen ocupa menos de media página (ver imagen 1), y aparece una mujer indígena recostada sobre una lebeta que chorrea agua, semidesnuda y con su falda y penacho de plumas. En el horizonte se observa el paisaje, que tiene edificios medievales, y el sol al amanecer dibujado con un rostro humano.

La mujer nativa es claramente una variación de la alegoría de América, que se había utilizado desde antes que se publicara la obra de Cesare Ripa, aunque este fue quien la popularizó. Ella está en una postura clásica, lo que es habitual en muchas representaciones del Nuevo Continente, y trae a la memoria muchos cuadros renacentistas y barrocos de dioses griegos, como por ejemplo *Venus y Marte* de Botticelli o *El triunfo de Flora* de Poussin.

Hay dos detalles interesantes: el recipiente que derrama agua significa abundancia, característica relacionada con América, pues estas crónicas tienen un principio publicitario, en el sentido de querer hacer venir más colonos europeos a poblar los territorios americanos; y los edificios, parecidos a castillos medievales, lo que denota que el grabador tenía una cultura visual influenciada por los libros de viajes de esa época y, probablemente, hasta hubiese visto libros Iluminados de la Edad Media o copias de ellos.

²⁷² Respecto a los penachos menciona: “sobresaliendo muchos con pelucas, hechas de plumas singulares y de muy finos colores, las cuales suelen llevar también cuando trabajan sus sementeras y cuando salen a navegar, porque no sólo son adorno muy lucido, sino que defienden mucho del sol y de los aguaceros a los que las llevan puestas”. Gumilla, *El Orinoco ilustrado*, 60.



Fuente: elaboración de composición propia

Imagen 10. Alegoría de América. A. “Alegoría de América”, cabecera del primer tomo de *El Orinoco ilustrado* por Mateo González. B. *Alegoría de América* por Jan Van Der Straet. C. *Venus y Marte* de Botticelli. D. Fragmento de indio del libro *Imagen del nuevo mundo* de Johann Froschauer. E. Detalle de castillo en *Las muy ricas horas del Duque de Berry*. F. Alegoría de la Agricultura en *Iconología* de Cesare Ripa.

La otra cenefa, que está en el segundo tomo del libro (ver imagen 2), muestra dos niños nativos, con sus atuendos acostumbrados (falda y penacho de plumas), yendo a cazar un caimán²⁷³; uno de los niños lleva una cornucopia de la abundancia, el otro tiene en sus manos arco y flecha; en el fondo se observa un castillo medieval y algo de flora.

Los niños aborígenes son claramente unos cupidos disfrazados²⁷⁴, como lo menciona el autor Stochita, los disfraces culturales fueron muy comunes y consisten en poner un atuendo típico (vestido indígena, gitano, musulmán, etc.) sobre una figura clásica o bíblica. El ejemplo que él toma es el de las vírgenes gitanas, es decir, representaciones de vírgenes con atuendos gitanos que se dieron en la Edad Moderna.²⁷⁵ Así mismo, estos niños son unos cupidos disfrazados con vestimentas indígenas, pero sin alas.

²⁷³ El caimán que junto con el armadillo, las guacamayas y otros animales autóctonos del Nuevo Continente se volvieron parte de la iconografía de América. Martha Penhos, *Ver, conocer, dominar: Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005) 79.

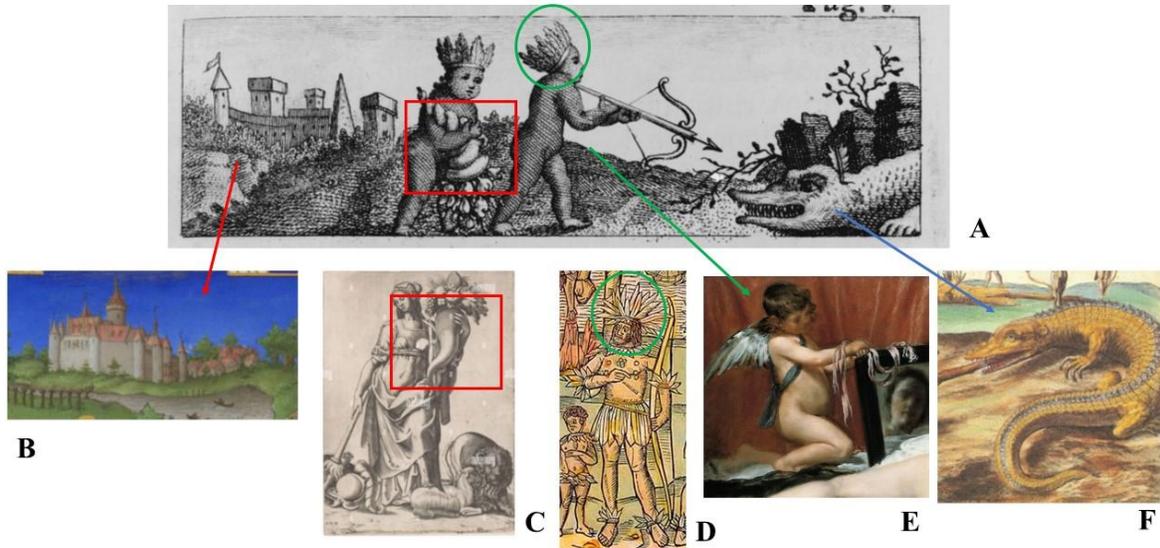
²⁷⁴ También se pueden asociar a los *putti* o niños alados comunes en el arte renacentista.

²⁷⁵ Stoichita, *La imagen del otro*, 219.

Cabe resaltar el arco que lleva uno de los niños pues, por su postura, parece más bien que se tratara de una ballesta, esto debido a que, probablemente, el autor de la lámina haya sacado esta imagen de alguna estampa anterior, de la gran cantidad de libros de historia con escenas bélicas o incluso manuales de armas (donde se muestra cómo se usaban), que fueron muy comunes desde la invención de la imprenta. Aquí el estampador muestra una despreocupación por el verdadero realismo de la escena. En este sentido, se debe tener en cuenta que estos grabados, como se mencionó anteriormente, no buscaban originalidad sino reproductibilidad.

El otro protagonista de la escena, el caimán, también tiene una larga historia gráfica debido a que, desde la Edad Media, se ilustraban criaturas marinas en los mares lejanos y desconocidos, y esta tradición siguió en algunas pinturas y mapas figurativos de América, donde aparecen diferentes monstruos marinos. Aunque se debe decir que la mayor influencia pictórica viene de los cocodrilos grabados por De Bry en diferentes partes del Nuevo Continente, así, el rostro del caimán de *El Orinoco ilustrado* es casi idéntico al que aparece en la su lámina “Cómo cazan los cocodrilos”²⁷⁶.

²⁷⁶ Sobre el cocodrilo o caimán como animal exótico y representativo del Orinoco ver Natalia Lozada y Daniela Carvalho, “En ‘tierra de caimanes’: imaginarios geográficos, literatura ilustrada y tropicalidad del río Orinoco en las obras de Jules Crevaux (1883) y Jean Chaffanjon (1889)”. *Historia Crítica* 88 (2023): 37-77.



Fuente: elaboración de composición propia.

Imagen 11. Cupidos disfrazados. A. “Cupidos disfrazados”, cabecera de segundo tomo de *El Orinoco ilustrado* por Mateo González. B. Detalle de castillo en *Las muy ricas horas del Duque de Berry*. C. Alegoría de la Agricultura en *Iconología* de Cesare Ripa. D. Fragmento de indio del libro *Imagen del nuevo mundo* de Johann Froschauer. E. Detalle del cupido en *Venus del espejo* de Diego Velázquez. F.

Estampa de las mujeres haciendo pan de casabe

El grabado en el que aparecen cinco mujeres haciendo pan de casabe (ver imagen 3) es una escena al aire libre en la que cada una de ellas se muestra realizando labores específicas. La composición tiene tres planos, en el lado izquierdo del observador aparece una mujer semidesnuda moliendo la yuca en una especie de rallador gigante. En el plano que está al fondo en el centro, salen tres mujeres macerando la yuca con palos y contra un gran pilón. En el lado derecho, hay una indígena sentada sobre un tronco, y allí aparece un *sebucán*,²⁷⁷ que es un exprimidor o matafrío, que permite sacar el cianuro de la yuca brava, y solo deja la harina que se utiliza para hacer el pan de casabe, mañoco y farina, alimentos básicos de la región. Al frente de ella se ilustra una parrilla donde se asan dichos panes.²⁷⁸

²⁷⁷ Este utensilio es muy usado por los grupos étnicos de la Amazonía y la Orinoquia, está hecho de fibra de la planta llamada chocolatillo, se cuelga de un palo o árbol y las mujeres lo contraen y estiran para que salga el veneno, y poder utilizar posteriormente la harina que queda dentro del *sebucán*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, “Sebucán, balay y cernidor”, Youtube, 6 de agosto 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=kfSJQ4PUefs>.

²⁷⁸ Sobre la preparación de la yuca, Gumilla escribe: “hay una yuca, que llaman brava; esta no se puede comer sino después, que pasa a cazabe, de este modo: rallan dicha yuca y queda como serrín, exprimen su jugo y este si le bebe alguno, sea hombre, o sea a nimal, luego revienta; pero en cuanto le dan hervor, es muy sano y sabroso

Toda la escena está influenciada directamente por el grabado *Modo di fare il pane chiamato casave*, que sale en la versión italiana de la crónica del padre Gilij. Aunque con una gran diferencia, la desnudez, las mujeres de *Ensayo de Historia Americana* están totalmente vestidas con ropas que recuerdan *La primavera* de Botticelli (1477-1478), como lo dice Carlos Rojas, esto se debe a la censura que se vivía en ese momento y especialmente a que fue hecho por la imprenta del Vaticano²⁷⁹; por otro lado, el grabado de Mateo González es naturalista influido por los emblemas²⁸⁰ o alegorías clásicas de América, como se dijo líneas atrás este autor estaba marcado por el exotismo primitivista.

La composición general de esta lámina recuerda, otra vez, a la pintura *La primavera*. Por su parte, el plano central donde aparecen las tres mujeres alrededor de una caldera tiene como esquema a las tres gracias, personajes míticos clásicos que se volvieron muy comunes en las representaciones del Renacimiento;²⁸¹ también podría asociarse con las tres parcas o nornas, personajes mitológicos que determinaban el destino de los hombres, casi siempre se representadas alrededor de un caldero.

De las cinco indígenas hay una que entra en la iconografía del indio americano, con su respectivo penacho y, más que falda, un delantal de plumas; tres que solo tienen delantal de plumas; una totalmente desnuda; y la que está en el extremo derecho posee un estilo muy similar a las mujeres del grabado del libro de Gilij, y también a la alegoría de América, puesto que no tiene su ropa con plumas, sino un paño que cubre su intimidad, al estilo clásico.

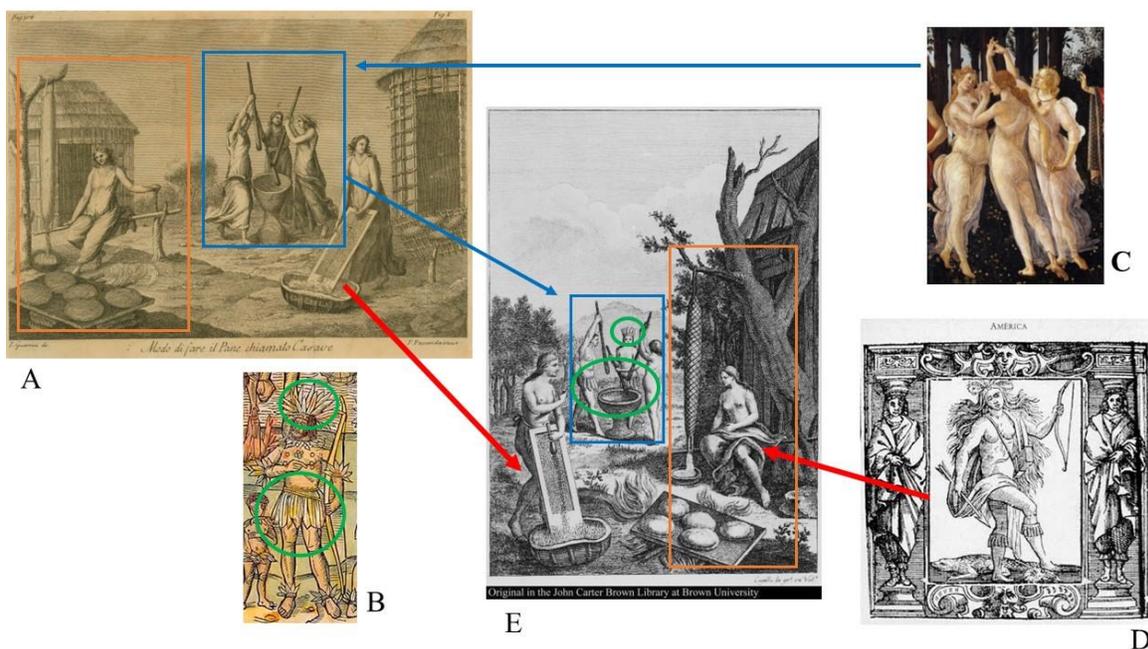
Mención especial merece la imagen del *sebucán*, con el que se buscó hacer una mimesis realista de dicho utensilio, pues la forma, la textura y el modo de uso son muy similares a lo que se ve actualmente en las etnias indígenas. Cabe recordar que el grabador español copió esta imagen del libro del jesuita italiano, entonces, se le debe al último su bien lograda semejanza.

y usan de él para dar gusto y sainete a sus guisos... amontonado el aserrín de la yuca veinticuatro horas, toma punto como la masa de trigo y entonces en unos ladrillos delgados y anchos... bajo de los cuales arde el fuego, van teniendo aquellas masa hecha torta, al modo de las que acá hacen los pastores en sus cabañas". Gumilla, *El Orinoco ilustrado*, 278-279.

²⁷⁹ Rojas, "Experiencia y visualidad", 251.

²⁸⁰ Rojas, "Experiencia y visualidad", 264-265.

²⁸¹ Yobenj Chicangana-Bayona, *Imágenes de caníbales y salvajes del Nuevo Mundo: De lo maravilloso medieval a lo exótico colonial, siglos XV-XVII* (Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2013), 107-160. Aunque cabe aclarar que hay una gran diferencia, pues Chicangana-Bayona argumenta que las mujeres tupi estaban relacionadas con la brujería y el canibalismo, en cambio, en el grabado, las mujeres solo salen realizando su actividad culinaria cotidiana sin ninguna implicación negativa.



Fuente: elaboración de composición propia.

Imagen 12. Mujeres haciendo pan de casabe. A. *Modo di fare il pane chiamato casave* de F. Faccenda y L. Guerrini. B. Fragmento de indio del libro *Imagen del nuevo mundo* de Johann Froschauer. C. Fragmento de *La primavera* de Sandro Botticelli. D. América, *Iconología* de Cesare Ripa. E. “Mujeres haciendo pan de casabe” de Mateo González

Los médicos del Orinoco llamados piaches

Este grabado es una escena en el exterior, al igual que en la anterior, el paisaje parece sacado de algún grabado europeo por los árboles que allí se representan. Respecto a la composición, también se puede dividir en tres planos, pero en sentido vertical (ver imagen 4).

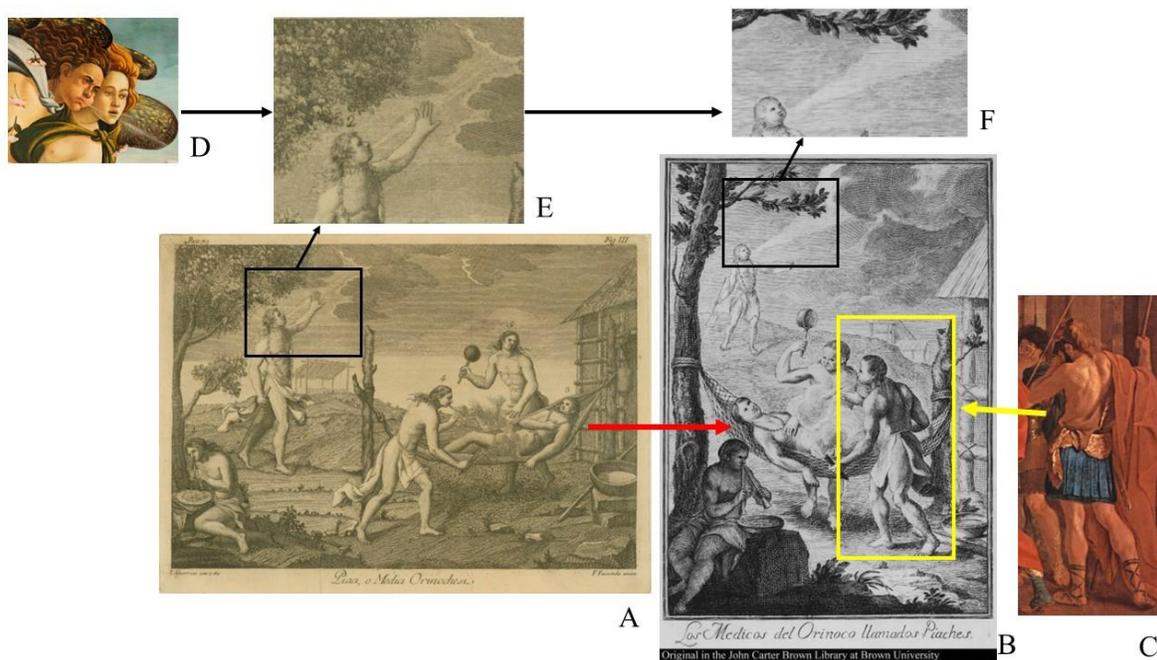
El primero, que está abajo, muestra a un indígena sentado sobre una roca inhalando lo que parece ser yopo. Sobre el plano de la mitad se representan dos médicos piaches haciendo su ritual de sanación sobre una mujer que está tendida en una hamaca, uno de ellos tiene un tabaco en la mano y expulsa el humo por la boca hacia la enferma; el otro sostiene un elemento similar a una maraca. Observando más arriba en la imagen se puede encontrar a un médico brujo piache tirando humo por la boca o simplemente soplando hacia las nubes.

La composición de esta lámina tiene es casi igual a la de *Ensayo de la historia de América*, de Gilij, es decir, cada plano es similar, el hombre que arroja humo a las nubes, los

dos piaches ayudando a la enferma, el médico brujo inhalando tabaco, solo que aquí la composición es vertical y la de la crónica del italiano es horizontal.

Aunado a esto, las indígenas carecen del disfraz étnico característico, pues no tienen penacho ni falda de plumas, sino telas al estilo clásico que tapan las partes nobles, lo que recuerda a las pinturas renacentistas y barrocas de personajes griegos y romanos. También tiene puntos en común, en la forma como el piache o chamán arroja el humo, con la postura de Céfiro en la pintura *El nacimiento de Venus* (1485-1486) de Botticelli, esto debido a que los grabadores italianos (e indirectamente Mateo González quien los imitó) se guiaron de la descripción que hizo el padre Gilij cuando habló de que el piache soplabla las nubes para alejarlas, pues se creía, tal deidad mitológica (Eolo o Céfiro), con poderes sobre ellas y el viento²⁸².

²⁸² Según Gilij: “Creer que atraen y alejan a su albedrío las lluvias. Cuando se enturbia, como allá ocurre, con hórridas nubes el cielo, se ponen a soplar para alejarlas, como ellos dicen, y dirigiendo sus soplos ora a una parte del cielo, ora a otra, se cansan aún más soplando que lo que se a gotaron gritando los profetas de Jesabel.” Citado en Rojas, “Experiencia y visualidad”, 253.



Fuente: elaboración de composición propia.

Imagen 13. Los piaches. A. *Piaci, o medici Orinochesi* de Faccenda y Guerrini. B. *Los médicos del Orinoco llamados Piaches* de Mateo González. C. Fragmento de *La muerte de Germánico* de Nicolas Poussin. D. Céfito soplando, fragmento de *El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli. E. Detalle indio soplando de *Piaci, o medici Orinochesi* de Faccenda y Guerrini. F. Detalle indio soplando de *Los médicos del Orinoco llamados Piaches* de Mateo González

Enterramiento indígena

El quinto grabado representa un ritual mortuorio de los indígenas (ver imagen 5). Esta estampa tiene una escena exterior y una interior. En el plano exterior, que está a la derecha del espectador y debajo de la lámina, se dibujan tres nativos con sus respectivas faldas y penachos de plumas, dos de ellos están tocando instrumentos de viento; en la parte superior se pueden observar cinco nativos, dos de ellos con el mismo instrumento de viento.

La escena interior muestra una choza indígena abierta casi a la mitad, donde se da el ritual funerario, el muerto está tendido en el piso y, a su lado, aparece una mujer llorando. Estos dos personajes están dentro de un corral. Fuera de este, se observan cuatro indios bailando.

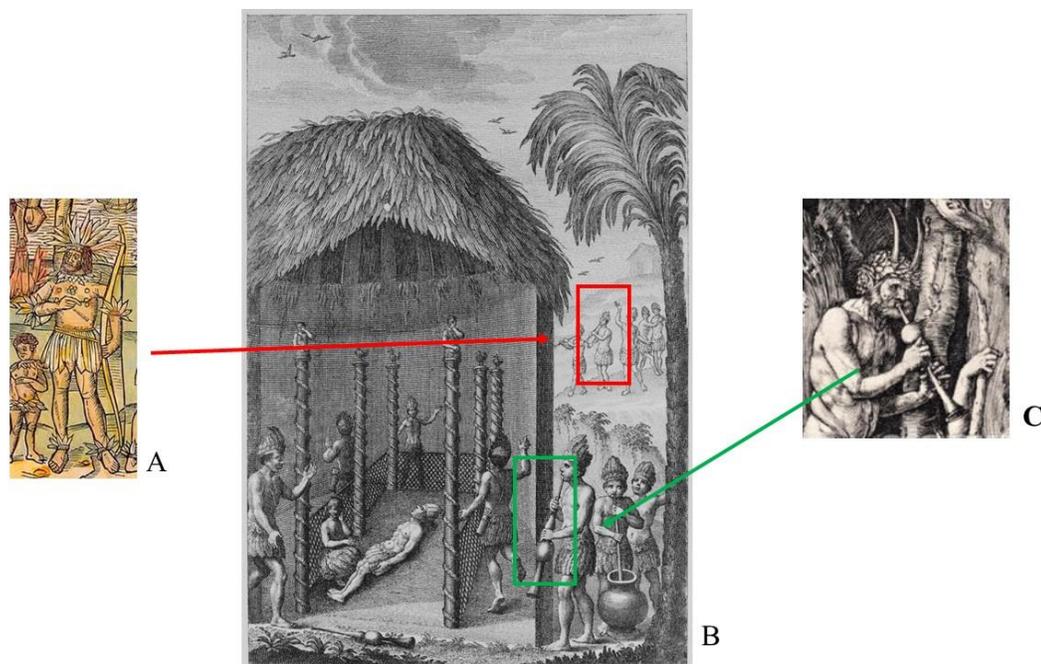
Mateo González representó la iconografía del indio a cabalidad, en la lámina aparecen todos los indígenas semidesnudos y con su penacho y falda de plumas, elementos se habían constituido propios de estas representaciones desde el siglo XVI, y que se volvieron norma.

La anatomía es netamente barroca con cuerpos robustos y bien proporcionados, que recuerdan los cuadros de Velázquez o de Poussin.

Es llamativo que el paisaje aquí sí tiene rasgos tropicales porque hay elementos como una palmera y una cabaña, cuyo techo aparenta estar hecho de hojas de palma. Esto contrasta con el corral, que tiene pilares con grandes rasgos barrocos, por ejemplo, las columnas poseen un alto relieve en forma de enredadera y, al final de cada una, se usan como adorno bustos humanos y aves.

Los instrumentos de viento de la lámina son flautas muy particulares, ya que poseen una bola en su parte inferior. Según Carlos Rojas las flautas fueron tomadas de uno de los grabados realizados posiblemente por el propio Gumilla para la edición de 1741²⁸³; si bien esas son muy similares y es probable que hayan influido en González, también se pueden asociar a los instrumentos de viento que aparece en el grabado de Alberto Durero llamado *La familia del Sátiro* (1505), tanto por la forma del mismo instrumento, como por la manera en que el indígena la sostiene. Esto demuestra, a nivel práctico, el uso del esquema renacentista del grabador. A nivel cultural y mental, como lo argumenta Roger Bartra, se puede observar una asociación de los indígenas con el sátiro que, a su vez, está vinculado con la Edad Dorada o la Arcadia Feliz, momento en que el hombre era salvaje, pero tenía una vida simple y alegre. Esto evidencia, tal como se argumentó previamente en este capítulo, que Mateo González estaba influenciado por el exotismo primitivista y el noble salvaje.

²⁸³ Rojas, “Experiencia y visualidad”, 271-272



Fuente: elaboración de composición propia.

Imagen 14: Enterramiento. A. Fragmento de indio del libro *Imagen del nuevo mundo* de Johann Froschauer. B. “Enterramiento indígena” de Mateo González C. Sátiro con flauta en *Sátiro y su familia* de Alberto Durero.

Bayle de los Yndios Mapuyes

En el grabado Bayle de los Yndios Mapuyes, último a analizar, se pueden observar en la parte baja tres indios con instrumentos de viento, además, uno de ellos que está a la derecha del espectador, tiene un tambor. En la parte central aparece un grupo de cuatro indígenas bailando, todos con sus faldas de plumas, pero, en vez de penacho, usan coronas florales. Al fondo de este grupo se ven silueteados otros tres nativos, sin ropa ni accesorios característicos. En la parte de arriba hay dos más hablando en lo que parece ser una vivienda.

Es notorio, como en los grabados anteriores, la visión europeizada del autor de la imagen. Las anatomías de los cuerpos son totalmente barrocas y, aunque todos los personajes poseen la falda de plumas característica de la iconografía de los nativos americanos, es muy diferencial el hecho que los indios danzantes y algunos músicos tengan coronas florales; lo que, aunado a las posturas de los bailarines, recuerda a las pinturas con temática de fiestas frugales como *El triunfo de Flora* (1628) de Poussin. Aquí se denota fuertemente la visión respecto a los indios de exotismo primitivista y de noble salvaje del autor del grabado, en oposición a la visión que tenía Gumilla de ellos.

En adición a esto, si bien el padre Gumilla describió diferentes instrumentos musicales, los que muestra la lámina en su mayoría son europeos, ya se habló de las flautas que tienen origen en el grabado de Durero; sumado a esto están los instrumentos de percusión y las panderetas son una total innovación del grabador, teniendo en cuenta que el cronista nunca mencionó panderetas, por ejemplo.



Fuente: elaboración de composición propia.

Imagen 15. Baile. A. Detalle de *El triunfo de Flora* de Nicolas Poussin. B. Fragmento de indio del libro *Imagen del Nuevo Mundo* de Johann Froschauer. C. *Baile de los Yndios Mapuyes* de Mateo González. D. Detalle de *La danza de la vida humana* de Nicolas Poussin. E. Sátiro con flauta en *Sátiro y su familia* de Alberto Durero.

De acuerdo con el análisis de las seis imágenes se puede concluir, primero, que, siguiendo el objetivo de esta tesis, sí hay un cambio total entre la lámina de De Bry, analizada en el capítulo anterior, y las estampas de *El Orinoco ilustrado*, pues ninguna de estas continúa con la reproducción de las temáticas usuales del siglo XVII (los enterramientos y las casas en los árboles o rocas). Esto es de resaltar puesto que Gumilla sí describió de manera muy similar la forma de enterrar de uno de los grupos étnicos de Orinoco.²⁸⁴ Sin embargo, en

²⁸⁴ Sobre el enterramiento de los indios caribes, Gumilla escribió lo siguiente: “cuando muere alguno de sus capitanes, tienen unas ceremonias tan bárbaras como suyas... que puesto el cadáver en una hamaca de

ambos casos, se nota la influencia de formas de representación gráfica en algunos elementos, por ejemplo, la anatomía clásica y la mencionada figura del cocodrilo.

Segundo, se resalta la poca o casi nula correlación entre la crónica y los grabados pues, por un lado, el autor de los grabados tiene una visión idílica, casi angelical de los indígenas, retomando el estereotipo de noble salvaje, mientras que para Gumilla los nativos del Orinoco eran paganos y describió sus rituales religiosos como de idólatras y hasta influenciados por el diablo. Por otro, como se mencionó antes, el autor de los grabados copió de manera clara dos láminas (mujeres haciendo casabe y los piaches curando un enfermo) del libro *Ensayo de la historia americana*²⁸⁵, pues tanto las acciones como la composición son iguales, cambiando solamente el estilo y la desnudez.

Las otras cuatro imágenes tampoco están muy relacionadas con el texto porque el grabador se tomó muchas libertades y no se ciñó a lo dicho por el cronista; a lo que se suma que las composiciones son bricolajes de muchos elementos europeos (los castillos, los instrumentos musicales, las cabañas, la anatomía) con algunos americanos (la desnudez, los penachos, las armas, el sebucán).

En el próximo capítulo se verá cómo sí se va a dar un cambio en las imágenes de los nativos del Orinoco, esto debido a que, entre otras cosas, los pintores viajaron a tierras alejadas de las ciudades para ilustrar tanto la gente como los paisajes por motivos especialmente científicos.

algodón... las mujeres del difunto han de remudarse a continua centinela... Y es el caso, que los hijos y parientes del difunto, llegando el día del entierro, después de ponerle a un lado su arco, flechas, macana, rodela y las demás armas. Al otro lado le tienden una de aquellas sus mujeres, para que le cuide y le acompañe... a ese modo los caribes dan compañía al capitán difunto... por último diligencia, al cabo del año, sacan aquellos huesos y encerrados en una caja, los cuelgan del techo de sus casas, para perpetua memoria". Gumilla, *El Orinoco ilustrado*, 100-101.

²⁸⁵ Rojas, "Experiencia y visualidad", 263.

Capítulo 3. La imagen de los indios salvajes del Caquetá según Manuel María Paz

Así, es un hecho sabido que el artista dieciochesco que salía a captar la belleza del paisaje inglés lo más probable es que volviera de su excursión a la comarca de los lagos con una versión de la “campagna Romana” de Claudio de Lorena apenas lo suficientemente modificada como para pasar por una vista fidedigna de uno de aquellos “lugares de belleza”.

Ernst Gombrich, *Meditación sobre un caballo de juguete*, 1968

Podemos mantener que la mente crea algunos objetos distintivos que, aunque parecen existir objetivamente, solo tienen una realidad ficticia. Un grupo de personas que viva en unas cuantas hectáreas establecerá las fronteras entre su territorio, los inmediatamente colindantes y el territorio más alejado, al que llamará “el territorio de los bárbaros”.

Edward Said, *Orientalismo*, 2009

...al paso que Casanare, con una población de poco más de 17 000 habitantes y 15 000 indios salvajes, tienen 100 000 reses y 5000 caballos solamente... Dos grandes obstáculos se oponen en esa provincia a su desarrollo, que son: el clima y los indios. Ambos pueden con el tiempo modificarse; pero, entre tanto, será útil exterminarlos para ver si desde ahora se puede hacer algo para acelerar esa modificación.

Agustín Codazzi, *De Agustín Codazzi a Manuel María Paz*, 1954

A finales del siglo XVIII²⁸⁶ y durante todo el siglo XIX, hubo una proliferación de pintores viajeros que, influenciados o animados directa o indirectamente por Alexander von Humboldt, retrataron América.²⁸⁷ Algunos de ellos, que eran extranjeros, vinieron a conocer estos territorios, y otros, que eran criollos, salieron a reconocer su continente; ambos tenían como objetivo describir sus habitantes, riquezas naturales y lugares alejados.

²⁸⁶ Se debe anotar que desde el siglo XVIII la Corona española, en pleno reformismo borbónico, se interesó por conocer sus territorios, fauna, flora y gente, así que mandó una serie de expediciones a sus colonias americanas, como la expedición Fidalgo, de Malaspina, de Jorge Juan y Antonio de Ulloa. En el Virreinato del Nuevo Reino de Granada se dio la famosa Expedición Botánica que, dirigida por José Celestino Mutis, se encargó de catalogar la gran diversidad de flora de este territorio, y fue muy celebrada por la Corona y por científicos e intelectuales como Buffon, Diderot y Humboldt. Martha Penhos, *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines de siglo XVIII* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005), 15-27. Gabriel Giraldo, “Humboldt y el descubrimiento estético de América”. *El Farol* 181 (1959): 6. Lozada y Carvalho, “En ‘tierra de caimanes’”, 37-67.

²⁸⁷ Santiago Londoño, *La pintura en América hispánica Tomo II – siglo XIX* (Bogotá: Luna Libros, 2012), 67-71.

Lo anterior se debió, en parte, a que en Europa venía dándose una creciente demanda de literatura de viajeros, un interés creciente por el orientalismo²⁸⁸ o exotismo²⁸⁹ de tierras poco conocidas y lejanas, y muy especialmente, por la gente de esos parajes, pues se quería conocer cómo vivían, qué comían, cómo hacían la guerra, cuál era su forma de gobierno; todo influenciado por el concepto de noble salvaje que se propagó desde la segunda mitad del siglo XVIII.²⁹⁰ Así pues, los indígenas americanos que estaban en “un estado salvaje o bárbaro”,²⁹¹ a ojos de los occidentales, fueron buscados, estudiados y representados.

Con estos objetivos en mente, las editoriales, Gobiernos y millonarios altruistas patrocinaron expediciones científicas que contrataron artistas, pintores y grabadores, para que hicieran representaciones gráficas que acompañaran textos de carácter científico, erudito y documental.

Este capítulo girará en torno a uno de esos pintores viajeros que hizo parte de la Comisión Corográfica²⁹² y que dedicó algunas telas de su prolífica obra a retratar a los indios salvajes o insumisos que vivieron en los llanos orientales de la Nueva Granada. Está dividido en cuatro partes. En la primera se analizará la importancia de Humboldt en las expediciones, y en los viajeros y pintores que vinieron a Hispanoamérica en la primera mitad del siglo XIX. En la segunda se definirá el concepto de *pintor viajero*, que se utilizó durante todo el siglo XIX. En la tercera se hará una contextualización de la Comisión Corográfica, explicando su

²⁸⁸ El orientalismo se puede entender como “un entusiasmo de aficionado o de profesional por todo lo asiático, y que era un maravilloso sinónimo de lo exótico, lo misterioso, lo profundo y seminal”. Edward Said, *Orientalismo* (México: Penguin Random House, 2009), 83.

²⁸⁹ Según se vio en el capítulo anterior, se puede definir como la fauna, flora, paisaje o gente que son desconocidos y que viven en lugares apartados de Occidente (Medio y Extremo Oriente, Latinoamérica, islas del Pacífico). Tzvetan Todorov, *Nosotros y los otros* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2013), 305-310.

²⁹⁰ Sobre el concepto del buen salvaje ver el capítulo anterior y Todorov, *Nosotros y los otros*, 311-318.

²⁹¹ Se puede definir al indio “salvaje” o “bárbaro” como aquel que era autónomo o independiente del Gobierno, fuera Corona o República, que vivía en zonas alejadas a las ciudades principales y que todavía poseía su cultura (lengua, religión, costumbres y rituales), es decir, no estaba permeado por los idiomas o religiones europeas. Cabe agregar, teniendo en cuenta el epígrafe de Edward Said, que el apelativo bárbaro o salvaje se lo daban los europeos y los euroamericanos (o criollos) a los grupos nativos por ser distintos a ellos. David Weber dice que los nativos llamados bárbaros eran los que vivían en zona de frontera y hacían una enconada resistencia militar. David Weber, *Bárbaros: los españoles y sus salvajes en la era de la Ilustración* (Barcelona: Editorial Crítica, 2007), 15-39. Respecto a eso, Agustín Codazzi, director de la Comisión Corográfica, tuvo particular interés por registrar los indios “salvajes”, pues tenía la visión que había que civilizarlos, mestizarlos o exterminarlos para poner a producir sus tierras y usarlos como mano de obra. Fernando Caro Molina, *De Austin Codazzi a Manuel María Paz* (Cali: Voz Católica, 1954), 237-243.

²⁹² Lo corográfico hace alusión a un estudio muy detallado a nivel geográfico de una zona o región específica de la tierra. Para el caso neogranadino, la Comisión Corográfica tenía que describir y analizar la geografía nacional y levantar mapas de las diferentes provincias en que estaba dividida la República en este momento. Efraín Sánchez, *Gobierno y geografía* (Bogotá: El Áncora Editores, 1999), 17.

momento histórico, describiendo sus objetivos, y la vida de sus integrantes más importantes, entre ellos, Manuel María Paz. La última parte se dedicará a la revisión de la obra pictórica de este artista —se conocen alrededor de 122 acuarelas de su autoría—, haciendo énfasis en el estudio de las telas que versan sobre los llanos orientales, para ese momento las provincias de Caquetá²⁹³ y Casanare, y que muestran indios “bárbaros”.

Para dicho análisis se aplicará el método iconológico, como lo comprende Panofsky,²⁹⁴ para tratar de conocer la influencia de imágenes con la misma temática, pero anteriores en el tiempo, o las fuentes escritas que pudieron repercutir en el artista —para este caso, los informes de Agustín Codazzi—.

Humboldt, las expediciones científicas y el arte

Humboldt²⁹⁵ nació en Prusia en el año de 1769. Hijo de una familia adinerada y de elite de ese reino, estudió en las mejores escuelas y universidades de su tiempo (Universidad de Gotinga y Escuela de Minas de Friburgo),²⁹⁶ gustándole y destacándose en lo que, para ese tiempo, se denominaba historia natural²⁹⁷ y estaba compuesta por geología, mineralogía, botánica y zoología.²⁹⁸ Era políglota, hablaba alemán, francés y español a temprana edad, y con el tiempo aprendería inglés, italiano y ruso.²⁹⁹ Su padre murió en 1777, cuando apenas tenía 8 años, así que él y su hermano Wilhelm³⁰⁰ serían criados por su madre, quien murió en 1797.³⁰¹ A raíz de esto, heredó una gran fortuna que utilizó para explorar América.³⁰²

²⁹³ Para esa época los territorios del Caquetá comprendían gran parte de la cuenca del río Orinoco.

²⁹⁴ Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales* (Madrid: Alianza Editorial, 1987), 45-77.

²⁹⁵ Humboldt ha recibido varios adjetivos por su intensa actividad como explorador, viajero, naturalista y científico en América hispánica. Bolívar lo llamó “el nuevo descubridor de América”. Londoño, *La pintura en América hispánica*, 69. Para otros autores es “el descubridor científico de América”. Camilo Arturo Domínguez, “Humboldt, geógrafo: el camino aplicado a la naturaleza”. *Revista Credencial Historia* 122 (2000): 14.

²⁹⁶ Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación* (México: Fondo de Cultura Económica, 1997), 220-221.

²⁹⁷ Victor Wolfgang von Hagen, *Grandes naturalistas en América: Suramérica los llamaba* (Bogotá: Taurus, 2008), 112.

²⁹⁸ Londoño, *La pintura en América hispánica*, 70.

²⁹⁹ Hagen, *Grandes naturalistas en América*, 111.

³⁰⁰ Famoso filólogo que, junto con Leopold von Ranke, creó la primera facultad de Historia Moderna. Hagen, *Grandes naturalistas en América*, 110.

³⁰¹ Pratt, *Ojos imperiales*, 221.

³⁰² Santiago Díaz Piedrahita, “El trayecto colombiano de Humboldt: los Andes, gran revelación para el naturalista”. *Revista Credencial Historia*, núm. 122 (2000): 3-4. Hagen, *Grandes naturalistas en América*, 117.

En Francia se quiso vincular a una expedición científica³⁰³ propuesta por el Gobierno para ir a Egipto pero, por azares de la vida y en pleno conflicto napoleónico,³⁰⁴ decidió irse por cuenta propia a la América hispánica y a Norteamérica. Este periplo duró desde 1799 hasta 1804 y lo llevó a la Capitanía General de Venezuela, la isla de Cuba, el Nuevo Reino de Granada, la Audiencia de Quito, los virreinos del Perú y de Nueva España y, finalmente, a los Estados Unidos. Primero partió a España, usando sus influencias se logró entrevistar con el rey Carlos IV, quien le concedió un pasaporte³⁰⁵ o carta blanca para que pudiera transitar libremente por todo el territorio colonial de la potencia ibérica.³⁰⁶

De esta manera, Humboldt salió de España acompañado por quien se convertiría en su inseparable amigo: Aimé Bonpland, y llegó el 15 de julio de 1799 a Cumaná, Capitanía General de Venezuela,³⁰⁷ donde se quedó asombrado por el paisaje de la zona tórrida. Este viajero, que vivió en pleno Romanticismo,³⁰⁸ tuvo mucha fascinación por la naturaleza en general, por eso cuando divisó los parajes tropicales sintió lo que se ha llamado a nivel

³⁰³ La expedición científica para los siglos XVIII y XIX se podría definir como un viaje o exploración a lugares lejanos con el fin de recolectar información geográfica y económica, por ejemplo, datos y medidas del clima, distancias, alturas, muestras de fauna, flora, minerales y observación directa del comportamiento de sus habitantes, con propósitos de dominio político y explotación económica. Penhos, *Ver, conocer, dominar*, 15-19.

³⁰⁴ Hagen, *Grandes naturalistas en América*, 116.

³⁰⁵ Hay que tener en cuenta que, en esta época, por motivos de competencias entre Coronas, era muy difícil que un súbdito de otro reino entrara de manera legal y sin problemas. A Humboldt le ayudó mucho el beneplácito del rey español, pues siempre recibió asistencia de funcionarios y científicos españoles y criollos en su viaje. Díaz Piedrahita, "El trayecto colombiano de Humboldt", 4. Hagen, *Grandes naturalistas en América*, 142. Pratt, *Ojos imperiales*, 222.

³⁰⁶ Hagen, *Grandes naturalistas en América*, 120.

³⁰⁷ Hagen, *Grandes naturalistas en América*, 124-125.

³⁰⁸ De hecho, Humboldt es considerado como uno de los representantes del Romanticismo porque él enarbora características como la individualidad, la aventura, la liberalidad, la libertad, además de considerar, junto con otros autores románticos, que la contemplación de la naturaleza era una fuente de placer estético y un camino para la comprensión y explicación de ella. Domínguez, "Humboldt, geógrafo", 112. Marie Louse Pratt dice: "como todos sus comentaristas lo han señalado, el énfasis que puso Humboldt sobre las armonías y las fuerzas ocultas lo enrojan en la estética espiritualista del romanticismo". Pratt, *Ojos imperiales*, 219 y 256-263. Según Beatriz González, Humboldt pensaba que "la naturaleza había que sentirla" y que "el paisaje era un estado de ánimo", él también sintió y experimentó en carne propia los grandes accidentes geográficos (valles, acantilados, desiertos), a diferencia de los pintores románticos de su época que solo soñaron con ellos. Beatriz González, "La escuela de Humboldt: los viajeros y la nueva concepción del paisaje". *Revista Credencial Historia* 122 (2000): 11.

artístico una profunda experiencia³⁰⁹ o placer estético. En Venezuela recorrió el río Orinoco realizando dos descubrimientos.³¹⁰

De Venezuela se dirigió a La Habana, Cuba, en 1801, para vincularse a la expedición del capitán Baudin, pero esto no fue posible así que, sin perder tiempo, decidió recorrer el virreinato del Perú, pero el clima jugó en su contra y una serie de tormentas le impidió viajar directo y tuvo que atracar en Cartagena,³¹¹ donde planeó seguir su viaje de forma terrestre y fluvial hasta Lima, la capital virreinal suramericana. Para ello, tomó el río Magdalena hacia Santa Fe de Bogotá, pasando por Zambrano, Mompox, Tamalameque, Cimitarra, Barrancabermeja, Nare, Guarumo, entre otros.³¹² Cuando llegó a su destino, hizo todo lo posible por entrevistarse con José Celestino Mutis. Ambos entablaron una amistad, el sacerdote le presentó a la élite intelectual neogranadina, y lo informó acerca de la producción científica del Nuevo Reino de Granada, incluyendo la Expedición Botánica.³¹³ Cuando Alexander von Humboldt se fue de Santa Fe, Mutis lo ayudó logísticamente, dándole mulas, caballos, gente, además de obsequiarle láminas, plantas, notas y manuscritos científicos.³¹⁴

De allí, siguió su recorrido por vía terrestre. Pasó por Melgar y El Espinal hasta llegar a Ibagué, donde tomó el camino a Quindío, que era una pequeña trocha fangosa, con mucho bosque espeso. En este trayecto, Humboldt se deslumbró con la flora, y se dio cuenta que

³⁰⁹ Tatarkiewicz demuestra cómo la mimesis hecha por los artistas desde la Antigüedad hasta finales del siglo XIX trató de ser realista, es decir, mostrar a una persona, animal o cosa muy similar o semejante a como se veía. Fue con el cubismo, el arte abstracto, el simbolismo y otras vanguardias que se dio un cambio al respecto. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (Madrid: Editorial Tecnos, 2016), 353-382. Hagen, *Grandes naturalistas en América*, 125. Giraldo, “Humboldt y el descubrimiento estético de América”, 16 y 22.

³¹⁰ Viajó hasta el nacimiento del Orinoco pues su objetivo era conocer su conexión con el río Amazonas, a través del río Negro, si bien esto ya lo habían descubierto los jesuitas (Gumilla lo describió en su crónica), fue Humboldt quien, gracias a sus mediciones geodésicas y astronómicas, demostró y registró los datos en grados, minutos y segundos del lugar en el que se daba esta conexión (2°0'43" latitud norte). Domínguez, “Humboldt, geógrafo”, 14. Estudios recientes fijan el punto en 1°59'33.78" latitud norte. Hagen, *Grandes naturalistas en América*, 110 y 140-157. También, realizó un hallazgo zoológico que llamó la atención de Europa: las anguilas eléctricas, a las que describió tanto su fisonomía como en su manera de cazar animales a través de choques eléctricos. Hagen, *Grandes naturalistas en América*, 135-139.

³¹¹ Hagen, *Grandes naturalistas en América*, 159

³¹² Díaz Piedrahita, “El trayecto colombiano de Humboldt”, 5. Hagen, *Grandes naturalistas en América*, 162.

³¹³ Hagen, *Grandes naturalistas en América*, 163. Humboldt, estando en América, siempre estuvo interesado en encontrarse con otros naturalistas para compartir e intercambiar notas y datos. Pratt, *Ojos imperiales*, 223 y 255.

³¹⁴ Díaz Piedrahita, “El trayecto colombiano de Humboldt”, 4 y 6.

entre los 1000 y los 2000 metros de altura sobre el nivel del mar había una gran diversidad de plantas.³¹⁵

Posteriormente, la expedición se dirigió hacia Cartago y luego a Popayán, por toda la cordillera Central, por el borde del río Cauca. En Popayán consultó muchos archivos históricos de las misiones franciscanas, retroalimentándose y corroborando datos.³¹⁶ Además, trató de hacer cumbre en el volcán Puracé, pero, por el clima, no llegó hasta la cima, aunque pudo conocer la flora y hacer mediciones climatológicas. De Popayán se fue a Almaguer por un terreno muy escarpado.³¹⁷

Desde ahí siguió a Pasto y luego a la Audiencia de Quito, llegando primero a la ciudad de Ibarra, donde se conoció con Francisco José de Caldas con el que también entabló amistad e intercambió mucha información para su viaje y futuros escritos.³¹⁸ De Ibarra pasó a Quito, donde llevó a cabo una de sus mayores hazañas al subir el Chimborazo, que para ese momento era considerado el más alto del mundo.³¹⁹

En 1802 fue a Lima y Cajamarca.³²⁰ Entre 1803-1804 se radicó en Nueva España (actual México). Estando en este virreinato, fue contactado por Thomas Jefferson, líder político de EE. UU., quien le pidió que pasara por este país para ser encomendado en varias expediciones científicas.³²¹ Desde allí se devolvió a Europa para nunca más regresar a América.

Ya en Europa se gastó lo poco que le quedaba en la impresión de su prolífica obra científica.³²² Toda su obra generó impacto en las sociedades europea y criolla americana, puesto que se volvieron referentes científicos de los países hispanoamericanos,³²³ entonces, cuando un científico o naturalista quería visitar algún país americano, es probable que llevara alguna de estas obras en sus manos para su lectura.³²⁴

³¹⁵ También descubrirá dos tipos de ellas: la palma de cera y la *Mutisia grandiflora*. Díaz Piedrahita, “El trayecto colombiano de Humboldt”, 5-7.

³¹⁶ Domínguez, “Humboldt, geógrafo”, 14.

³¹⁷ Díaz Piedrahita, “El trayecto colombiano de Humboldt”, 7. Para una descripción detallada de recorrido científico de Humboldt por el Nuevo Reino de Granada (actual Colombia) ver Alberto Castrillón, *Alejandro de Humboldt del catálogo al paisaje* (Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2021), 21-49.

³¹⁸ Díaz Piedrahita, “El trayecto colombiano de Humboldt”, 7.

³¹⁹ Hagen, *Grandes naturalistas en América*, 173.

³²⁰ Pratt, *Ojos imperiales*, 224.

³²¹ Hagen, *Grandes naturalistas en América*, 191.

³²² A raíz de esto, el rey de Prusia le dio una pensión. Hagen, *Grandes naturalistas en América*, 193.

³²³ Pratt, *Ojos imperiales*, 213.

³²⁴ Hagen, *Grandes naturalistas en América*, 192. Giraldo, “Humboldt y el descubrimiento”, 27.

En Francia y Prusia ayudó, financió, patrocinó, motivó, y animó³²⁵ a muchos pintores y científicos viajeros que querían ir a América, como a la gran pléyade de pintores y exploradores alemanes que visitaron Suramérica: Johann Moritz Rugendas, Ferdinand Bellerman, Eduard Hildebrandt, Albert Berg, Ernest Kirchbach, Robert Schomburgk, Carl Sachs³²⁶, Maximilian de Wied; algunos italianos como Pietro Gualdi y Antonio Raimondi;³²⁷ norteamericanos como George Catlin³²⁸ y Frederic Edwin Church;³²⁹ e ingleses como Charles Darwin.³³⁰

A nivel artístico se destacan dos aportes: el primero es que promovió que toda expedición científica llevara un dibujante o pintor para que registrara gráficamente todo lo que se considerara importante de la investigación, fuera esto fauna, flora, accidentes geográficos, vestigios arqueológicos o persona y que, además, tuviera conocimiento de ello, especialmente de botánica.³³¹ Dentro de su expedición científica a Suramérica, él fue quien hizo los dibujos de muchas de sus vistas, que serían pasados a pinturas o grabados³³² para acompañar sus textos. Estos también sirvieron como esquema de muchas obras pictóricas y grabados de otros autores³³³ como el caso de *Vista del Chimborazo y del Carguairazo*, grabado por F. Arnold, y *Cumbre de la montaña de los Órganos de Actopan*, grabado por Louis Bouquet.³³⁴

³²⁵ La influencia de Humboldt podía darse en forma de recomendación, es decir, al aconsejar al explorador sobre qué lugar visitar y qué registrar, consiguiendo patrocinios antes del viaje, o ayudando a que sus obras (cuadros o textos) fueran publicados o comprados por reyes o instituciones científicas. Londoño, *La pintura en América hispánica*, 69-71. González, “La escuela de Humboldt”, 9-10. Giraldo, “Humboldt y el descubrimiento”, 24.

³²⁶ Londoño, *La pintura en América hispánica*, 71-77. González, “La escuela de Humboldt”, 9. Giraldo, “Humboldt y el descubrimiento”, 27-29.

³²⁷ Londoño, *La pintura en América hispánica*, 86-92.

³²⁸ Catlin había realizado varias expediciones en su país natal (EE. UU.), cuando conoció a Humboldt en Europa, este lo motivó a visitar Centro y Suramérica. Londoño, *La pintura en América hispánica*, 97.

³²⁹ González, “La escuela de Humboldt”, 9.

³³⁰ Hagen, *Grandes naturalistas en América*, 192. Pratt, *Ojos imperiales*, 212. Otros artistas influenciados por Humboldt fueron Pierre Antoine Marchais, Kaspar David Friedrich, Karl Friedrich Schinkel, Karl Blechen, Carles Gustave Carus. Giraldo, “Humboldt y el descubrimiento”, 26.

³³¹ Alexander von Humboldt, *Cosmos* (Buenos Aires: Glem, 1944), 215.

³³² Aquí se puede hacer una analogía con “la traducción”, término definido en el primer y segundo capítulos de esta tesis, que se da cuando una pintura es grabada, lo que normalmente implica dos acciones: pasar la pintura a dibujo y este al grabado. De manera similar, los dibujos de Humboldt fueron traducidos puesto que se pasó del dibujo a la pintura o al grabado. Domínguez, “Humboldt, geógrafo”, 13. Dentro de los artistas que pasaron dibujos y bocetos de Humboldt a obras pictóricas se encuentran Christian Gottlieb Schick, José Antonio Koch, Wilhem Frederick Gmelin y Jean Thomas Thibaut. González, “La escuela de Humboldt”, 8.

³³³ Giraldo, “Humboldt y el descubrimiento”, 25-26.

³³⁴ Hagen, *Grandes naturalistas en América*, 197-198.

El segundo aporte son sus obras *Cuadros de la naturaleza*³³⁵ y *Cosmos*,³³⁶ en especial, un capítulo de esta última llamado “Influencia de la pintura en el estudio de la naturaleza”,³³⁷ donde unió la ciencia, el arte y la naturaleza,³³⁸ dando unas pautas para los pintores que quisieran conocer el Nuevo Mundo.³³⁹ En este escrito planteó tres asuntos de trascendencia: la importancia de la pintura de paisajes en las exploraciones científicas; un balance o estado del arte de la pintura paisajista; y la manera en que la naturaleza, u observar y sentir el paisaje natural aflora la sensibilidad del artista, acrecentando su creatividad, imaginación e individualidad.³⁴⁰

Sobre el primer asunto, Humboldt afirmó taxativamente que la importancia de la pintura de paisaje:

es únicamente en el sentido de que nos auxilia en la contemplación de la fisionomía de las plantas en los diferentes espacios de la tierra; porque favorece la afición a los viajes lejanos, y nos invita de una manera tan instructiva como agradable a entrar en comunicación con la naturaleza libre.³⁴¹

Es decir, sostuvo que la pintura de paisaje servía para plasmar lo más fielmente posible la flora de los lugares desconocidos para que otras personas, especialmente científicos europeos, pudieran hacer un análisis taxonómico de las plantas.³⁴² Hay que advertir que, para esa época, cuando reinaban los métodos cartesiano y baconiano, en los que la observación y el empirismo eran la máxima forma de comprobación, se daba al sentido de la vista una primacía, y se creía en una verdad objetiva, por esto, las pinturas eran consideradas como fuentes primarias, de allí la relevancia que le daban a realizar unos lienzos miméticos de la naturaleza.³⁴³

Humboldt hizo algo muy interesante al proponer el análisis de la relación entre flora y país o región específicos, y cómo esto generaba lo que podríamos llamar una iconografía, así pues, cuando se pintaban las costas europeas, se dibujaba la palmera de dátiles “con un

³³⁵ Humboldt, *Cosmos*, 217.

³³⁶ Como lo sostiene Santiago Díaz, *Cosmos* se volvió un *best seller* en Europa, pues tuvo mucho impacto gracias a los datos y conocimientos renovados que dio sobre el Nuevo Mundo. Díaz Piedrahita, “El trayecto colombiano de Humboldt”, 7.

³³⁷ González, “La escuela de Humboldt”, 9 -10.

³³⁸ Giraldo, “Humboldt y el descubrimiento”, 16.

³³⁹ Gabriel Giraldo hizo un ensayo sobre la importancia estética de Humboldt, para ello se basó en el ya citado capítulo. Gabriel Giraldo, “Humboldt y el descubrimiento estético de América”. *El Farol*, núm. 181 (1959).

³⁴⁰ Giraldo, “Humboldt y el descubrimiento”, 18.

³⁴¹ Humboldt, *Cosmos*, 211.

³⁴² Humboldt, *Cosmos*, 218. Castrillón, *Alejandro de Humboldt*, 77-85.

³⁴³ Castrillón, *Alejandro de Humboldt*, 54-55.

tronco cubierto de escamas”³⁴⁴ y en el caso de Italia, el *pinus pinea*. En esta línea, Pratt agregó que Humboldt divulgó tres tipos de paisajes americanos, hasta el punto de generalizarlos como ecosistemas exclusivos de este territorio: bosques tropicales (Amazonas y Orinoco³⁴⁵), montañas o volcanes con nieve en la cima (los Andes, volcanes mexicanos), y las grandes planicies (llanos de Venezuela y pampas argentinas).³⁴⁶

Respecto al segundo asunto, Humboldt demostró su erudición al dedicar varias páginas a hablar de cómo se desarrolló históricamente la pintura de paisajes, analizando autores y obras. En esta disertación mencionó que los antiguos griegos y romanos usaban el paisaje, pero era algo accesorio; lo que también ocurrió en los manuscritos iluminados de la Edad Media. Sin embargo, para el Renacimiento, el paisaje empezó a aparecer de manera más detallada y cuidada, primero en Flandes, con los hermanos Hubert y Jan van Eyck, quienes pintaron con alta fidelidad naranjos, palmeras y cipreses. Después en Italia, especialmente en Venecia, artistas como Tiziano representaron la naturaleza ampliamente. A partir de esto afirmó que, para el siglo XVII, el paisaje era ya un género independiente, aunque no del nivel de la pintura religiosa e histórica, y consideró a Lorrain, Ruysdael, Gaspar y Nicolás Poussin y Rubens sus máximos exponentes.³⁴⁷

El tercer asunto giró en torno a la sensibilidad que genera el paisaje en quien lo observa o siente. Humboldt, que ha sido considerado como un espíritu romántico, expuso cómo viajar a tierras exóticas³⁴⁸ y percibir esa naturaleza hacía que cualquier persona sintiera una experiencia estética especial, que ayudaba al artista a crear, imaginar y sentirse más libre.³⁴⁹ También añadió que estar frente a grandes montes, llanos y ríos permitía

³⁴⁴ Humboldt, *Cosmos*, 214.

³⁴⁵ Para una explicación del Orinoco como espacio tropical ver Lozada y Carvalho, “En ‘tierra de caimanes’”, 42. Y Álvaro Villegas, “Representación moderna, paisajes y poblaciones en las acuarelas de la Comisión corográfica”. *El Bicentenario de la Independencia. Legados y realizaciones a doscientos años*, ed. José Cortés (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2014), 328.

³⁴⁶ Pratt, *Ojos imperiales*, 238.

³⁴⁷ La erudición de Alexander von Humboldt es tal que expuso un dato de historia del arte, relacionado con que, en el siglo XV, se estaban dando los primeros pasos de la pintura en óleo, que reemplazaría con el tiempo al temple. Humboldt, *Cosmos*, 212-214. Giraldo, “Humboldt y el descubrimiento”, 18.

³⁴⁸ Según Gabriel Giraldo, para Humboldt América generaba una “fuerza estética latente y aprovechable en la literatura y las Bellas Artes, es un don invaluable, un regalo espléndido por su propia virtud creadora, por su poder renovador, por su eco fecundo y perdurable”. Para Humboldt, América además de ser una tierra rica, era una tierra de belleza. Giraldo, “Humboldt y el descubrimiento”, 10.

³⁴⁹ Pratt, *Ojos imperiales*, 249.

experimentar la inmensidad de la naturaleza, y la insignificancia y lo efímero del ser humano.³⁵⁰

Todo lo anterior evidencia la gran influencia de Humboldt en los artistas de paisajes y de tipos y costumbres en el siglo XIX, incluyendo a quienes integraron la Comisión Corográfica. Se sabe que el director de esta empresa, Agustín Codazzi, lo leyó y lo utilizó para comparar datos (hasta es probable que lo conociera personalmente), además, los pintores Manuel María Paz, Carmelo Fernández y Henry Price, así como el botánico José Jerónimo Triana, tuvieron muy presentes las enseñanzas de este erudito cuando ilustraron cuidadosamente los detalles de los paisajes, los tipos y la flora neogranadina.

Los artistas/pintores viajeros

Como ya se ha mencionado, el siglo XIX fue el siglo de las expediciones científicas, del “redescubrimiento de América” y de los “viajeros”. Esto se dio tras las independencias de los Estados-nacionales latinoamericanos que liberalizaron la entrada de extranjeros pues, a diferencia de las Coronas, veían con buenos ojos la llegada de foráneos europeos y norteamericanos.³⁵¹ También fue el siglo de la Revolución Industrial, que implicó la necesidad de diferentes materias primas, por consiguiente, muchas de las expediciones tenían como objetivo identificar y registrar posibles yacimientos de insumos para la industria, que pudieran ser vendidos a las potencias occidentales, integrando a las nuevas naciones en la economía-mundo.

En esta línea, el historiador americanista Magnus Mörner en su ensayo “Los relatos de viajeros europeos como fuentes de la historia latinoamericana desde el siglo XVIII hasta

³⁵⁰ Humboldt dijo: “el hombre que sensible a las bellezas naturales de las comarcas cortadas por montañas, ríos y bosques, ha recorrido por sí mismo la zona tórrida y contemplado la riqueza y variedad infinita de la vegetación... el que haya recorrido los bosques vírgenes que se encierran en la cuenca comprendida entre el Orinoco y el río Amazonas; ese solo puede comprender cuan ilimitado campo está abierto todavía a la pintura de paisaje entre los trópicos de ambos continentes... cómo las admirables obras concluidas hasta hoy no pueden compararse con los tesoros que tiene reservados la Naturaleza para los que quieran hacerse dueños de ella”. Humboldt, *Cosmos*, 215.

³⁵¹ Sobre el beneficio de las independencias latinoamericanas para los exploradores y artistas, Humboldt anotó: “Un gran acontecimiento, la emancipación de las posesiones españolas y portuguesas de América... deben sin duda alguna, no solo facilitar los progresos de la meteorología y de todas las ciencias de que se compone el conocimiento de la Naturaleza, sino que también dar a la pintura del paisaje un carácter más elevado y un vuelo que no hubiera podido tomar sin los cambios sobrevenidos en estas regiones”. Humboldt, *Cosmos*, 216. Giraldo, “Humboldt y el descubrimiento”, 22. Magnus Mörner, *Ensayos sobre historia latinoamericana: enfoques, conceptos y métodos* (Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, 1992), 191-193.

1870”, indicó que a América vino una gran cantidad de viajeros a los que catalogó de la siguiente manera: hombres de negocios; científicos, exploradores y artistas; militares, marineros y aventureros; colonos y agentes de colonización; diplomáticos y otros representantes oficiales; clérigos y misioneros; y visitantes y familiares de las categorías anteriores.³⁵²

Para este autor, los viajeros europeos llegaron en dos oleadas, que se dieron por el interés de científicos, gobernantes, nobles y comerciantes por la literatura de viajeros, que describía las tierras americanas tan poco conocidas. La primera se dio entre las décadas de 1820 y 1830, y decayó para la siguiente; y la segunda en la década de 1850, disminuyendo hacia 1870,³⁵³ esto debido a que cada vez se hacía más fácil viajar, entonces hubo sobreoferta de este tipo de literatura y empezaron a circular otras fuentes que daban cuenta de lo que pasaba en estos países, por ejemplo, informes gubernamentales y periódicos.³⁵⁴

La definición que Mörner dio de los pintores viajeros es muy sencilla, y la asoció a la función que realizaban dentro de la expedición científica, homologándola a la de los camarógrafos actuales de las noticas o filmes documentales, que se ocupan de la toma de registros visuales de los hechos. En estos términos, el pintor viajero era el encargado de dejar un registro documental o gráfico de la expedición o viaje.³⁵⁵

Algunos estudiosos de la historia del arte como Santiago Londoño, Beatriz González y Patricia Londoño Vega, que también han tratado el tema de los pintores viajeros, los han caracterizado y tipificado. González tomó a Humboldt y su influencia a hacia estos pintores para su clasificación, denominándolos “la escuela de Humboldt”. Su tipificación se divide en tres: un grupo que recibió la influencia directa de éste, puesto que lo conoció en persona; otro que no lo conoció directamente, pero leyó sus libros y textos; y uno tercero que no supo de él, pero que fue contratado por diferentes periódicos y revistas europeas, ávidos por el auge de literatura de viajes e imágenes del Nuevo Mundo, causado por el explorador prusiano.³⁵⁶

Por su parte, Santiago Londoño clasificó a estos artistas según su país de origen. Así, dentro de la primera oleada compuesta principalmente por pintores europeos y

³⁵² Mörner, *Ensayos sobre historia latinoamericana*, 195-196.

³⁵³ En esta segunda oleada también hubo muchos viajeros criollos que participaron en expediciones científicas en su país o que viajaron a otros cercanos. Londoño, *La pintura en América hispánica*, 209-238.

³⁵⁴ Mörner, *Ensayos sobre historia latinoamericana*, 191-192.

³⁵⁵ Mörner, *Ensayos sobre historia latinoamericana*, 195.

³⁵⁶ González, “La escuela de Humboldt”, 9.

norteamericanos, los dividió en alemanes, británicos, franceses, italianos, y de otros países europeos y norteamericanos;³⁵⁷ y dentro de la segunda, en la que abundaron los artistas criollos que realizaron expediciones geográficas encargadas por los gobiernos de las nacientes repúblicas, estaban los oriundos de Chile, México, Argentina, el Caribe, Colombia, Venezuela y Ecuador.³⁵⁸

Patricia Londoño Vega los dividió en tres categorías: 1) artistas viajeros europeos o norteamericanos que vinieron a Hispanoamérica y Lusoamérica. A estos artistas los subdividió, a su vez, en académicos, aficionados y los que no eran artistas pero usaban dibujos y grabados ajenos para graficar sus crónicas de viaje; 2) artistas locales, criollos, que participaron en expediciones científicas o que, por pertenecer al movimiento costumbrista, viajaron captando tipos y costumbres de su país como Ramón Torres Méndez, José María Espinoza, Alberto Urdaneta y los pintores de la Comisión Corográfica en el caso de la actual Colombia; por último, 3) artistas, grabadores o litógrafos, contratados en el extranjero, que no estuvieron en América, pero se encargaron de hacer láminas de los dibujos o acuarelas de los artistas de las anteriores categorías, para imprimirlas en libros, revistas o periódicos.³⁵⁹

En línea con lo anterior, y teniendo en cuenta que no existe una definición clara de lo que es un pintor viajero, puede inferirse que el término se ha usado para nombrar a artistas, especialmente dibujantes o pintores, que viajaron por América, contratados por expediciones científicas o que actuaron por cuenta propia, con el fin de registrar gráficamente la fauna, la flora y los indígenas de las regiones visitadas, lo que apela a la función documental de las imágenes.

En este sentido, los expedicionarios decimonónicos buscaban un registro documental verídico del paisaje y su gente pues, como ya se mencionó, Humboldt pedía a los artistas que fueran muy detallados con la ilustración de flora, fauna, topografía y pobladores, para que sus dibujos pudieran ser analizados por científicos y otros interesados, sin necesidad de conocerlos en directo.³⁶⁰

³⁵⁷ Londoño, *La pintura en América hispánica*, 67-100.

³⁵⁸ Londoño, *La pintura en América hispánica*, 209-238.

³⁵⁹ Patricia Londoño Vega, “El arte documental en la era del viajero y de la imagen impresa”, en *América exótica: panorámicas, tipos y costumbres del siglo XIX, obras sobre papel. Colecciones de la banca central de Colombia, Ecuador, México, Perú y Venezuela*, ed. Patricia Londoño Vega y otros (Bogotá: Banco de la República, 2004), 43-46.

³⁶⁰ También se debe añadir que la fotografía, que actualmente se asocia a las noticias, a lo documental y a lo verídico, no nacería sino en la tercera década del siglo XIX (la primera fotografía se tomó en 1826) y se utilizó

Esto se refuerza con el postulado de Bernard Myers, quien sostuvo que el artista es cronista de su tiempo y aunque, en muchos casos, lo hizo de manera inconsciente —como los pintores neerlandeses de los siglos XVI y XVII cuando mostraron la vida cotidiana de su sociedad ya que le dieron importancia a la pintura de género, por ejemplo, Brueghel, Steen, Vermeer o Rembrandt—³⁶¹, en otros lo hizo forma consciente. En este sentido, el autor menciona a los artistas George Stubbs y Joseph Wright quienes tuvieron una observación científica y trataron de mostrar con mucho cuidado y detalle lo que veían, el primero especialmente respecto a la fauna y la flora; y el segundo con relación a experimentos científicos y fenómenos geológicos.³⁶²

Debe subrayarse entonces que a los artistas/pintores viajeros del siglo XIX les interesaba la observación científica y objetiva del paisaje o las gentes, pero esta objetividad no dejó de ser una pretensión, pues su visión estaba marcada por sus propios preconceptos y por su sesgo europeo u occidental. Al respecto, la autora Ana Luisa Fayet afirmó que, si bien los pintores trataron de ser objetivos, tenían esquemas que venían de su cultura (especialmente de la visual) y sociedad, así, en los casos que analizó —Maxilimian de Wied, Karl Martius y Johann Rugendas—, descubrió que había mucha idealización del indígena, por ejemplo, los dibujos no mostraban las guerras, la poligamia ni la esclavitud entre etnias, ya que iban dirigidas a un público que había romantizado la imagen de este y lo veían como un noble salvaje. En las representaciones también se perdía o simplificaba información desde

de manera documental años después (desde 1870 aproximadamente, y en viajes desde 1880), ya que el proceso de captar la imagen todavía era muy lento, en otras palabras, cuando se tomaba una foto en el siglo XIX la persona que posaba debía pararse por horas para poder registrar bien la imagen, además, como lo dice Patricia Londoño, las cámaras eran muy grandes, pesadas y delicadas lo que hacía que se dañaran fácilmente, también los químicos que se utilizaban para revelar las fotos se podían echar a perder por el movimiento o el clima. Otro elemento que dificultó el uso de la fotografía fue que el fotograbado se inventó en 1879, teniendo en cuenta que muchas de las imágenes de los viajeros debían pasarse al papel, esta imposibilidad ayudó a que la pintura y el dibujo como fuente duraran más. Todo lo anterior hizo que la fotografía fuera un medio poco utilizado por los viajeros hasta el último cuarto del siglo XIX. Paul Lowe y otros, *1001 fotografías que hay que ver antes de morir* (Barcelona: Penguin Random House, 2017), 6-20. Joaquín Navarro y otros, *Enciclopedia práctica de fotografía*, tomo 4 (Barcelona: Salvat Editores, 1980), 926-930. Londoño Vega, “El arte documental en la era del viajero”, 22-28. Se conoce, por ejemplo, que en las guerras de Crimea (1853-1856) y de Secesión Norteamericana (1861-1865) se utilizó la fotografía documental, aunque también se hicieron pinturas de estos acontecimientos. En el caso específico del fotógrafo de la Guerra de Secesión, Alexander Gardner, se sabe que impostó algunas de sus fotos, específicamente alteró las posiciones de los cadáveres en los campos de batalla para poder mostrarlos en su totalidad, en otras palabras, Gardner apilaba los muertos en grandes fosas comunes para que todos salieran en una imagen. Margaret Macmillan, *La guerra: cómo nos han marcado los conflictos* (Madrid: Turner publicaciones, 2021), 306-343. Lowe y otros, *1001 fotografías que hay que ver antes de morir*, 73.

³⁶¹ Adoración Morales y otros, *Diccionario visual de términos de arte* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2017), 219.

³⁶² Bernard Myers, *Cómo mirar al arte* (Milán: Amilcare Pizzi, 1973), 34-40.

el dibujo original al producto final, que podía ser un grabado o una pintura, debido a la traducción de un formato a otro.³⁶³

Sin embargo, para lograr un mejor acercamiento a este concepto, se describirá la vida de George Catlin, Karl Bodmer y el mexicano José María Velasco, pues estos tres personajes, cada uno con sus particularidades, encarnaron dicha definición³⁶⁴ y servirán para dar unas generalidades sobre los artistas/viajeros del siglo XIX.

George Catlin (1796-1872) nació en Wilkes-Barre, Pensilvania. De familia acomodada, su padre fue un abogado que compró tierras en el estado de Nueva York, donde se fue a vivir con su familia; y presionó a su hijo para que estudiara derecho en la Escuela de Derecho de los jueces Reeve y Gould, en Connecticut, donde estudió por cuatro años hasta obtener su título de abogado, profesión que ejerció algunos años.³⁶⁵ Con el tiempo, descubrió su pasión por la pintura y dejó este oficio para dedicarse de lleno al arte.

Admirador de los indios, decidió partir a registrarlos en dos viajes, el primero hacia las grandes llanuras de Norteamérica entre los años 1832 y 1839 (de esta expedición, Catlin trajo más de 500 obras, entre retratos y paisajes);³⁶⁶ y el segundo, emprendido en 1853, hacia Suramérica, Centroamérica y la costa Pacífica de EE. UU. y Canadá. Desde 1837 hizo varias exposiciones de sus obras en las principales ciudades de EE. UU. y, posteriormente, en 1839, expuso sus pinturas en las de Europa: Londres, París y Ámsterdam.

Hassan López, gran conocedor de este pintor, sostuvo que después de estar en dichas galerías, su fama empezó a decaer y, debido a varias deudas contraídas durante su vida, estuvo en la cárcel, llegando al punto de convertirse en un promotor de eventos de indios, en los que eran “utilizados como objetos exóticos”.³⁶⁷

Catlin no solo fue prolífico en la pintura, sino también en la escritura, dejando más de 12 textos, siendo el más famoso *Mi vida entre indios*, crónica de viaje con tintes

³⁶³ Ana Luisa Fayet, “Imágenes etnográficas de viajantes alemanes en Brasil del siglo XIX”. *Revista de Antropología Visual*, núm. 7 (2006): 39-50. Para profundizar sobre el concepto de “traducción”, vuelve y se recomienda ver los capítulos 1 y 2 de esta tesis.

³⁶⁴ Se escogen estos tres pintores por tres razones: 1) porque pertenecieron a expediciones científicas – fueran privadas o estatales –; 2) porque hicieron imágenes de indígenas americanos; 3) porque los tres gozan de fama como artistas viajeros, especialmente Velasco y Catlin.

³⁶⁵ George Catlin, *Vida entre los indios* (Barcelona: José Oleñeta editor, 2000), 7-8.

³⁶⁶ Hassan López, “La pintura de George Catlin: una etnografía entre la escritura de viajes y la imagen”. *Pasajes: Revista de Pensamiento Contemporáneo* 11 (primavera, 2003): 115-125.

³⁶⁷ “Finalmente en el año 1852 estando seriamente endeudado, e incapaz de pagar a sus acreedores, Catlin ingresará a prisión y su ‘Galería India’ será embargada”, Hassan López, “Alcance y límites de la pintura de George Catlin como una etnografía de los indios de Norteamérica”. *Thémata* 35 (2005): 695-703.

románticos, en la que relató su periplo entre los grupos étnicos de las grandes llanuras norteamericanas.³⁶⁸

Por su parte, Karl Bodmer (1809-1893) nació en Zúrich, Suiza, fue pintor paisajista, especialista en acuarela, educado en este oficio por su tío Johann Jakob Meier. En 1828, ayudado por su hermano Rudolf, hizo numerosos paisajes del río Rin, con los que consiguió cierto reconocimiento en Europa. A los 23 años fue contratado por el príncipe Maximilian de Wied³⁶⁹ para la expedición a las Grandes Llanuras, que empezó en 1832 y terminó en 1834, y recorrió gran parte del Medio Oeste norteamericano. Dio como resultado 81 pinturas y el libro *Viaje al interior de Norteamérica en los años 1832-1834*. Una vez acabada la expedición se radicó en París y se vinculó a la escuela de Barbizón.³⁷⁰

Por último, José María Velasco (1840-1912), quien es considerado como el gran paisajista de Latinoamérica para el siglo XIX. Proveniente de una familia de comerciantes, estudió dibujo, pintura y anatomía en la Academia de San Carlos, interesándose fuertemente por la pintura de paisajes, que no estaba de moda en esa época. Esta, a su vez, hizo que se volviera un aficionado a temas geológicos, botánicos y atmosféricos, lo que llevó a que, en 1865, estudiara botánica, zoología y física en la Academia de Medicina. Fue esta academia la que lo mandó en una expedición científica en Peña Encantada (Tepotztlán), donde realizó registros gráficos de los accidentes geográficos y de tipos y costumbres. Posteriormente, el Ministerio de Fomento de México, lo contrató para una expedición a Puebla, para que registrara en dibujos e hiciera informes de unas ruinas arqueológicas recién descubiertas.

Para la década de 1860 realizó muchas láminas de pintura científica para artículos y libros de zoología, geología y botánica, como la obra colectiva *Flora del Valle de México* (1868). En la década de 1870 produjo pinturas de carácter geológico y vistas del valle de

³⁶⁸ Edwin Swift, "The art of George Catlin". *Proceedings of the American Philosophical Society* 57.2 (1919): 144-154.

³⁶⁹ Su nombre verdadero era Alexander Philip Maximilian, nació en Neuwied, Alemania. Perteneciente a la nobleza alemana, estuvo interesado en ciencias naturales como la zoología y la botánica, al igual que la mayoría de la elite europea de esa época, y fue influenciado por Linneo y, en especial, por Humboldt, al que conoció personalmente. Profesionalizó sus conocimientos empíricos realizando estudios en ciencias naturales en la Universidad de Gotinga entre los años de 1811 y 1812. Hizo una expedición por Europa en la que registró a la gente, las plantas y los animales. Entre 1815 y 1817 realizó una expedición al Brasil con fines científicos para estudiar la fauna y la flora, allí el príncipe descubrió "plantas y animales desconocidos hasta entonces, y describió la vida cultural de la población indígena". Karl Bodmer y Maximilian de Wied, *The american indian* (Koln: Taschen, 2005), 11.

³⁷⁰ Bodmer y de Wied, *The american indian*, 10-11. Kimberly Minor, "Stealing Horses and Hostile Conflict: 1833-1834 Drawings of Mato-Tope and Sih-Chida" (tesis de maestría, University of Nebraska, 2011), 6-8.

México en gran formato, para 1877 trabajó para el Museo Nacional e ilustró diferentes piezas arqueológicas. Paralelamente, desempeñó el cargo de profesor de paisaje en la Academia de San Carlos.

Con el inicio del siglo XX, Velasco, envejecido, sufrió un accidente en el tranvía que lo imposibilitó mucho para hacer sus obras, además, perdió la cátedra de pintura de paisajes, quedando con un puesto secundario en dicha academia hasta su muerte en 1912.³⁷¹

Los tres casos descritos más los pintores de la Comisión Corográfica permiten analizar distintas características de los pintores viajeros. Una de estas se refiere a su formación: hubo algunos de ellos que tenían estudios académicos (Bodmer, Velasco, Carmelo Fernández), y otros que fueron aficionados (Henry Price, Manuel María Paz y Catlin). Otra tiene que ver con el motivo del viaje, es decir, si hacían parte de una expedición o si actuaron por cuenta propia, por ejemplo, Catlin hizo sus viajes de forma independiente, mientras que los pintores de la Comisión Corográfica, Velasco y Bodmer fueron contratados para viajes ilustrados.

Respecto al formato, se sabe que la mayoría de pintores viajeros boceteaban primero en dibujos³⁷² y después estos se pasaban a cuadros de pequeño formato; igualmente, la técnica preferida fue la acuarela:³⁷³ Bodmer y los tres pintores de la Comisión Corográfica pintaron con esta técnica; Catlin³⁷⁴ y Velasco, en óleo.

A esto se suma el interés o énfasis de cada uno: si le importaba más el paisaje (fauna y flora), los tipos y costumbres (elementos etnográficos), o ambos (por ejemplo, todos los pintores de la Comisión Corográfica caben en este punto).

Dentro de los artistas de tipos y costumbres, se encuentran los pintores que dejaron imágenes de indios “salvajes”, es decir, aquellos artistas viajeros que conocieron de manera directa a estos indígenas, y dejaron imágenes etnográficas³⁷⁵, como George Catlin, Karl

³⁷¹ Londoño, *La pintura en América hispánica*, 216-222.

³⁷² Mörner comenta que un gran número de viajeros hizo dibujos de sus expediciones, así no supiera ilustrar, para después publicarlos como grabados en sus libros de viajes. Mörner, *Ensayos sobre historia latinoamericana*, 198.

³⁷³ Londoño Vega hace un análisis de 90 artistas viajeros y afirma que la mayoría hacía dibujos o acuarelas que servían como bocetos para después ser grabados o pintados en gran formato. Londoño Vega, “El arte documental en la era del viajero”, 29 y 35. Villegas, “Representación moderna”, 319.

³⁷⁴ Catlin en su obra *Vida entre indios* decía que normalmente hacía dibujos como bocetos, pero hubo ocasiones en las que pintó en directo, ponía a posar a los jefes indígenas por horas, es el caso del retrato del jefe mandan Mato-topa. Catlin, *Vida entre los indios*, 119 -128.

³⁷⁵ Sobre las imágenes de nativos americanos Ana Fayet sostiene que son imágenes de carácter etnográfico, es decir, “...representaciones de los viajantes que retrataban el modo de vida de los indios en su hábitat natural,

Bodmer, Paul Kane, Alfred Jacob Miller, Frederic Remington,³⁷⁶ quienes recorrieron Norteamérica, y, para el caso de la Nueva Granada, Manuel María Paz.

Así, Manuel María Paz, a quien se puede considerar como un artista viajero, también se puede catalogar como un pintor de “indios salvajes o insumisos”, puesto que viajó a zonas de frontera donde habitaban estos aborígenes, por ejemplo, estuvo por el Alto y Medio Orinoco donde registró gráficamente a las diferentes etnias de esta región.

Manuel María paz, la Comisión Corográfica y su época

La verdadera ruptura con lo colonial

Si bien la independencia de la actual Colombia se dio en 1819, pasaron muchos años antes de que sucedieran verdaderas transformaciones políticas, económicas y sociales. Con la fundación de la República de Colombia solo se dieron cambios a nivel de administración política con el surgimiento de algunos cargos como el de presidente o congresistas y, en teoría, la supresión del sistema de castas (blanco, mestizo, negro, indio, zambo, entre otras), quedando dos categorías: libres y esclavos.³⁷⁷

En la década de 1850, “la revolución del medio siglo”, denominada así por la historiografía colombiana, impulsada a través de las presidencias de Tomás Cipriano de Mosquera (1845-1849) y de José Hilario López (1849-1853),³⁷⁸ presentó una serie de cambios como la abolición de la esclavitud, la desamortización de bienes de manos muertas, la laicización del Estado o separación Iglesia y Estado, el libre cambio; y buscó aplicar políticas para promover inversión en infraestructura de caminos, exportación de recursos naturales que tuvieran ventaja comparativa ante otros países³⁷⁹ y realización de expediciones

su organización familiar, la construcción de sus viviendas, la forma de caza, escenas guerreras, sus danzas y ceremonias rituales, además de instrumentos guerreros y artefactos domésticos”. Los postulados de la autora están alineados con lo que se ha sostenido en este capítulo respecto a las características de los pintores viajeros. Fayet, “Imágenes etnográficas”, 38

³⁷⁶ Frances Pohl, “Viejo Mundo, Nuevo Mundo: el encuentro de culturas en la frontera americana”, en *Historia crítica del arte del siglo XIX*, ed. Stephen Eisenman (Madrid: Ediciones Akal, 2001), 152-171.

³⁷⁷ Hermes Tovar Pinzón, “La lenta ruptura con el pasado colonial (1810-1850)”, en *Historia económica de Colombia*, comp. José Antonio Ocampo (Bogotá: Siglo XXI Editores, 1988), 87.

³⁷⁸ Álvaro Tirado Mejía, *Introducción a la historia económica de Colombia* (Medellín: La Carreta, 1979), 142.

³⁷⁹ Tirado Mejía, *Introducción a la historia económica*, 142-153. Tovar, “La lenta ruptura con el pasado”, 87-117.

científicas con énfasis en factores geográficos y económicos, como el caso de la Comisión Corográfica.³⁸⁰

La abolición de esclavitud fue progresiva, para 1821 se dio la liberación de los vientres, es decir, que los bebés hijos de esclavos nacerían libres, lo que causó un malestar en los grandes hacendados que presionaron al Gobierno para que los hijos trabajaran hasta los 18 años en sus tierras, pagando su manutención. Para 1851, el Estado decretó la abolición de la esclavitud, pero, para lograr este fin, tuvo que pagar por las cuadrillas de esclavos a los terratenientes.³⁸¹ Asimismo, se abolieron los resguardos indígenas, es decir, las tierras que pertenecían a los indígenas y que se consideraban de toda la comunidad, pasaron a ser de cada una de las familias nativas. Esto favoreció a la élite del país, pues le permitió comprar los terrenos y usar la mano de obra de los indios como trabajadores agrícolas o aparceros.³⁸² Según Hermes Tovar, los resguardos del altiplano cundiboyacense sí se privatizaron, pero los del Cauca y Nariño siguieron igual hasta siglo XX.³⁸³

Respecto a la separación entre la Iglesia y el Estado, este último suprimió el diezmo eclesiástico, tomó el control de la educación que estaba monopolizada por las órdenes religiosas y, en 1861, realizó la desamortización de bienes de manos muertas de la Iglesia, lo que implicó que los bienes que poseía esta —heredados cuando moría alguno de sus miembros sin descendencia o adquiridos gracias a algún testamento—,³⁸⁴ pasaran a manos del Estado quien se encargó de su venta o administración. Con la toma de dichos territorios, más los baldíos, se trató de promover la inmigración de extranjeros.³⁸⁵

³⁸⁰ Efraín Sánchez plantea cómo desde la década de 1810 el *Sabio* Caldas había propuesto una expedición científica, de carácter geográfico y económico, para conocer los recursos de fauna, flora, minerales, productos agrícolas, y humanos. Bolívar y Santander la tuvieron en mente, pero por diferentes motivos como la falta de dinero no se llevó a cabo. Sería en las presidencias de Mosquera y López cuando se ejecutaría. Sánchez, *Gobierno y geografía*, 61-87.

³⁸¹ Hay que decir que en el siglo XIX hubo más de siete guerras civiles nacionales, la causa de una de estas fue la abolición de la esclavitud, y se dio entre terratenientes que estaban en contra y el resto (comerciantes, artesanos) que estaban a favor. Tirado Mejía, *Introducción a la historia económica*, 143 y 147. A su vez, Tovar explica cómo las trabas puestas por los hacendados hicieron que los hijos de esclavos trabajaran hasta los 25 años; también menciona que, si bien la ley de abolición de la esclavitud fue de 1851, se aplicó después de 1852. Tovar “La lenta ruptura con el pasado”, 101-102. Ciro Cardoso y Héctor Pérez, *Historia económica de América Latina*, tomo II (Barcelona: Crítica, 1987), 39.

³⁸² Tirado Mejía, *Introducción a la historia económica*, 151. Tovar, “La lenta ruptura con el pasado”, 95. Jorge Orlando Melo, “Las vicisitudes del modelo liberal (1850-1899)”, *Historia económica de Colombia*, comp. por José Antonio Ocampo (Bogotá: Siglo XXI Editores, 1988), 139 y 146.

³⁸³ Tovar, “La lenta ruptura con el pasado”, 102-103.

³⁸⁴ Tirado Mejía, *Introducción a la historia económica*, 144 y 151-153. Cardoso y Pérez, *Historia económica de América Latina*, 39.

³⁸⁵ Tovar, “La lenta ruptura con el pasado”, 98.

Sumado a lo anterior, y respecto a la liberación del mercado, se eliminaron muchos impuestos coloniales como la alcabala, el quinto, el estanco y el de la aduana,³⁸⁶ con el fin de liberalizar la producción de tabaco, aguardiente y otros productos agrícolas y mineros, y poder competir en los mercados mundiales. Se sabe que el tabaco fue uno de los primeros productos de exportación durante la segunda mitad del siglo XIX, sumado a la quina (que tuvo un leve auge, pero decayó rápido), los sombreros, y los metales preciosos (oro y plata, siendo el primero el de mayor venta).³⁸⁷ Para las últimas décadas de dicho siglo, el café se posicionó como el producto estrella de las exportaciones colombianas,³⁸⁸ al tiempo que se descuidó la incipiente industria local, lo que llevó a que hubiese una dependencia de las potencias del momento como Inglaterra, Francia o EE. UU. para el abastecimiento de bienes manufacturados.³⁸⁹

La Comisión Corográfica constituyó una de las estrategias principales en las que el Estado decimonónico pudo conocer qué productos exportar, qué caminos hacer o arreglar, cuántos lotes baldíos poseía, dónde estaban ubicados dichos terrenos y cómo y cuánta era la población de cada provincia, como se verá en el siguiente subtítulo.

La Comisión Corográfica

Este fue un proyecto científico que se dio en la era del liberalismo radical en la Nueva Granada (actual Colombia) en la mitad del siglo XIX (1850-1859); ocurrió mientras en el mundo se estaba dando la segunda Revolución Industrial (del hierro, el carbón, el acero, el ferrocarril, el telégrafo, etc.). En este contexto, el Gobierno pretendió que la Comisión sirviera para dos cosas fundamentalmente: generar unidad e identidad nacional y conocer los recursos que había en estas tierras, y que permitieran el ingreso a la economía mundial. Efraín Sánchez, estudioso de esta expedición, consideró otros cinco propósitos: contribuir en la

³⁸⁶ Tirado Mejía, *Introducción a la historia económica*, 145. Tovar, “La lenta ruptura con el pasado”, 114-116. Melo, “Las vicisitudes del modelo liberal”, 146-148.

³⁸⁷ Para el período de 1854-1858 el porcentaje de exportación era el siguiente: oro 33 %, tabaco 28 %, quina 10 %, sombreros 10 %, otros 19 %. Melo, “Las vicisitudes del modelo liberal”, 140.

³⁸⁸ Melo, “Las vicisitudes del modelo liberal”, 142. Cardoso y Pérez, *Historia económica de América Latina*, 40.

³⁸⁹ Tirado Mejía, *Introducción a la historia económica*, 149-150. Tovar, “La lenta ruptura con el pasado”, 112-113. Melo, “Las vicisitudes del modelo liberal”, 144-145.

división territorial,³⁹⁰ fomentar la ciencia y la educación,³⁹¹ fortalecer el conocimiento de los recursos naturales y la industria,³⁹² mejorar las vías de comunicación,³⁹³ y favorecer la inmigración.³⁹⁴

El director de la Comisión Corográfica fue el ingeniero militar italiano Agustín Codazzi, a quién se le encargó realizar una descripción de las diferentes regiones de la Nueva Granada a través de mapas, crónicas y pinturas de costumbres, con el fin de conocer los recursos naturales y demográficos de la reciente nación. Para lo anterior, estuvo acompañado por Manuel Ancizar, quien fue el secretario y cronista oficial y que, por motivos diplomáticos, fue reemplazado por Santiago Pérez; José Jerónimo Triana, naturalista, encargado de realizar estudios botánicos; y los pintores Carmelo Fernández (en la segunda expedición de 1851), Henry Price (en la segunda expedición de 1852) y Manuel María Paz (desde la tercera expedición de 1853 hasta 1859).

Desde los comienzos del periodo republicano de Colombia se consideró la realización de una misión geográfica, pero fue en el gobierno de Tomás Cipriano de Mosquera que se propuso el proyecto, que se ejecutaría en el mandato de José Hilario López. La comisión o

³⁹⁰ Tomás Cipriano de Mosquera y la elite del país quería una división territorial: 1) que fuera duradera, ya que iba cambiando mucho cada año, creando y suprimiendo provincias; 2) que se basara en los límites geográficos como ríos, montañas y otros accidentes topográficos; 3) que tuviera en cuenta la demografía, porque había unas provincias que eran superpobladas y otras con muy poca gente. Sánchez, *Gobierno y geografía*, 177-183.

³⁹¹ El presidente Mosquera y posteriormente José Hilario López trataron que promover las ciencias, en especial las que se podrían llamar la geografía y la ingeniería civil, pues se necesitaban agrimensores, geólogos, técnicos en minería, químicos, mecánicos, botánicos y zoólogos, que investigaran los recursos naturales del país. Así fue que se crearon el Colegio Militar y el Instituto de Ciencias Naturales, ambos con duración muy efímera. Sánchez, *Gobierno y geografía*, 205-226.

³⁹² Un objetivo muy importante, saber qué productos agrícolas, mineros o manufacturados tenía cada provincia para poder integrarse a la economía mundial, particularmente "...producción natural y manufacturada... población... comercio... ganadería, plantas... terrenos baldíos... animales silvestres, minería, clima, estaciones...". Mosquera había propuesto a los gobernadores de las provincias que fueran haciendo informes económicos de sus territorios para que le adelantaran el trabajo a Codazzi, pero fueron pocos los que cumplieron con dicha tarea. Sánchez, *Gobierno y geografía*, 183-185.

³⁹³ La élite política neogranadina veía muchos problemas en los caminos pues consideraba que todavía estaban como en épocas coloniales, entonces, el presidente Mosquera enfatizó en la necesidad de analizar la posibilidad de ampliar, mejorar o hacer cuatro vías estratégicas: Bogotá-Honda, Cali-Buenaventura, Antioquia-Golfo de Urabá y la posible creación de un canal interoceánico en Panamá, como se haría años después. Sánchez, *Gobierno y geografía*, 185-196.

³⁹⁴ Nueva Granada para ese momento solo tenía 2 293 730 habitantes y muchos terrenos baldíos, así que se trató de fomentar la inmigración europea, especialmente. Aunque lo cierto, como lo dice Sánchez, es que fueron pocos los inmigrantes que llegaron a este país. Sánchez, *Gobierno y geografía*, 196-205. Villegas expone como el fin último de la Comisión era atraer inmigrantes a través de un álbum de grabados de paisajes, tipos y costumbres, que se iba a llamar *Museo pintoresco e instructivo de la Nueva Granada*, y que buscaba hacer una publicidad del país, pero por la muerte intempestiva de Codazzi esto no se logró. Villegas, "Representación moderna", 317-319.

“viaje ilustrado”³⁹⁵ inició a principios de 1850 y terminó el 7 de febrero de 1859 con la muerte de Codazzi.

La expedición tuvo dos momentos. El primero fue entre 1850 y 1854, en el que se visitó las provincias de Vélez, Socorro, Tundama, Tunja, Soto, Ocaña, Santander, Pamplona, Córdoba, Medellín, Antioquia, Chocó, Barbacoas, Túquerres, Pasto y Panamá; y el segundo, entre 1855 y 1859, cuando se recorrieron las provincias de Cauca, Buenaventura, Popayán, Casanare, Caquetá, Neiva, Mariquita y Cundinamarca.³⁹⁶ Este viaje ilustrado dio como resultado los acertados mapas e informes de Codazzi, que se publicaron en 1863 bajo el nombre de *Geografía física y política de los Estados Unidos de Colombia*, editados y complementados por Felipe Pérez;³⁹⁷ las crónicas escritas por los secretarios, como *La peregrinación de Alpha* de Ancizar; las más de 200 pinturas de costumbres hechas por los pintores, que sirvieron, entre otras cosas, para que los colombianos se reconocieran a sí mismos; y el extenso y minucioso trabajo sobre las plantas de este país hecho por José Triana, llamado *Flora neogranadina*.

El principal gestor de la Comisión fue su director, Agustín Codazzi (1793-1859). De sus primeros años se sabe que estudió en una academia militar, donde se volvió experto en cartografía e ingeniería. Desde 1817 hasta 1825 vino a la América hispánica y combatió en el bando independentista. Para 1826 se estableció en Venezuela y ocupó varios cargos públicos: se le nombró para levantar un atlas de dicha nación, posteriormente, fundó el asentamiento de colonos alemanes llamado la Colonia Tovar y, finalmente, fue nombrado gobernador de la provincia de Barinas. En 1848 llegó a la Nueva Granada como académico y después se le encargó la dirección de la mencionada expedición. Murió en 1859, a la edad de 67 años, de una enfermedad tropical en Espíritu Santo, pueblo de la provincia de Magdalena, que cambiará su nombre a Codazzi, en su honor.³⁹⁸

³⁹⁵ Londoño, *La pintura en América hispánica*, 225.

³⁹⁶ La Comisión tuvo una pausa en 1854 a causa de la guerra civil de las *Ruanas*, que enfrentó a gólgotas (liberales librecambistas o “Doctores”) contra draconianos (liberales artesanos o “Ruanas”), en esta ocasión tanto a Codazzi como a Manuel María Paz les tocó prestar servicio militar en el Ejército, ya que ambos eran militares. En esta Codazzi alcanzó el cargo de general y Paz el de teniente coronel. Para 1859 a raíz de la muerte de Codazzi y por otra guerra civil colombiana entre federalistas y centralistas (1860- 1862) se finalizaron intempestivamente los trabajos de campo de la Comisión, concentrándose en la posterior impresión de mapas e informes. Sánchez, *Gobierno y geografía*, 383-387 y 448-450. Tirado Mejía, *Introducción a la historia económica*, 148.

³⁹⁷ Sánchez, *Gobierno y geografía*, 443-453.

³⁹⁸ Sánchez, *Gobierno y geografía*, 28-32.

Respecto al primer pintor, Carmelo Fernández (1810-1882), quien era sobrino de José Antonio Páez, realizó estudios académicos en pintura, estuvo en el ejército venezolano, y trabajó junto a Codazzi ayudándole en el dibujo de los mapas del *Atlas físico y político de la República de Venezuela*. A raíz del derrocamiento de su tío, se trasladó a Colombia donde se reencontró con Codazzi, que lo volvió tutor de sus hijos. Además, lo contrató para que realizara cuadros de costumbres en la segunda expedición de la Comisión en el año de 1851. A raíz de su personalidad, tuvo desavenencias con el director que lo catalogó de “loco”. Es considerado por los expertos como el más dotado en cuanto a los cánones artísticos, por consiguiente, se considera que su obra es la de mayor detalle y realismo dentro de la Comisión.³⁹⁹

El segundo pintor encargado fue Henry Price (1819-1863) de origen británico, quien realizó algunos estudios en artes (pintura y música) y que, en 1843, llegó a Colombia por motivos de trabajo. Fue contratado por Codazzi para que reemplazara a Fernández, integró la tercera expedición que se dio entre enero y agosto de 1852, y recorrió las provincias de Mariquita, Córdoba y Antioquia. Se retiró por no estar adecuado a los arduos viajes y porque contrajo una enfermedad. Viajó a EE. UU. en 1857 y murió allí en 1863. Al ser extranjero sintió un profundo interés por el paisaje, los colores tropicales y las vestimentas tradicionales.⁴⁰⁰

A continuación, el análisis se concentrará en quien fue el pintor de la Comisión por más tiempo, y al que, como se mencionó antes, se reconoce en este capítulo como un pintor viajero, nacido en este territorio⁴⁰¹.

Manuel María Paz

Manuel María Paz (1820-1902) fue el tercer pintor de la Comisión Corográfica y el único de origen colombiano. Nació el 6 de julio de 1820 en Almaguer (departamento del Cauca), sus padres fueron Domingo Paz y Baltazara Delgado. Fue militar de carrera y desempeñó varios cargos en el Ejército colombiano. Empezó como soldado raso en la

³⁹⁹ Sánchez, *Gobierno y geografía*, 271-273.

⁴⁰⁰ Londoño, *La pintura en América hispánica*, 227-228.

⁴⁰¹ Se debe tener en cuenta que si bien los tres pintores de la Comisión fueron viajeros, porque era una expedición que visitó casi todas las regiones de la Nueva Granada, fue Manuel María el único que retrató a los indios insumisos o salvajes, pues fue el que le tocó visitar estas zonas, que eran territorios alejados de las capitales provinciales y con poca presencia de hombres blancos o criollos.

Guardia Nacional en Popayán en el año de 1832; el 30 de septiembre de 1842, el general Tomás Cipriano de Mosquera lo ascendió a teniente; y se sabe que llegó al cargo de coronel.⁴⁰² Desempeñó cargos públicos hasta el gobierno de José Hilario López, donde cayó en desgracia por su participación en la rebelión conservadora de 1851.⁴⁰³

Como no podía contratar con el Gobierno, se inclinó por la pintura. Recibió clases con artistas distinguidos como Ramón Torres Méndez, aunque no se puede catalogar como un pintor académico.⁴⁰⁴ Participó como expedicionario en la Comisión, especialmente ayudando en la elaboración de los mapas y planos levantados por Codazzi, y se volvió pintor voluntario en la cuarta expedición en 1853 (en las provincias de Chocó, Barbacoas, Túquerres y Pasto).⁴⁰⁵ Entabló muy buena amistad con Codazzi convirtiéndose casi en su mano derecha, por tal motivo, este hizo todo lo posible por vincularlo de forma oficial, lo que conseguirá para la sexta expedición. Participó en el resto de expediciones hasta la muerte de Codazzi en 1859.

Se casó en 1852 con Felisa Castro y tuvo ocho hijos con ella. Posteriormente, en 1860, junto con Manuel Ponce de León, terminó la cartografía del país, y en 1865 editaron *La carta geográfica de los Estados Unidos de Colombia* y *El atlas de los Estados Unidos de Colombia*. Por sus conocimientos y participación en la Comisión, Felipe Pérez los contactó a ambos para realizar un nuevo atlas de Colombia, que se publicó en París en 1889. Se sabe que en los últimos años de su vida fue fotógrafo y retrató vistas de Bogotá. Murió en esta ciudad el 16 de septiembre de 1902.⁴⁰⁶

Con respecto al componente artístico, fue el más limitado de los pintores de la Comisión, tuvo interés por el registro de tipos y costumbres, mostrar fielmente lo que veía, y lo que Codazzi le recomendaba representar. Más de la mitad de las láminas que se conservan son de su autoría, lo que lo hace el más prolífico de la Comisión. Dada la cantidad de bocetos y el poco tiempo para pasarlo a acuarelas, Codazzi contrató al pintor francés León Gauthier, que haría una buena cantidad de láminas (especialmente dedicadas a Túquerres,

⁴⁰² Caro Molina hizo toda una cronología de la vida de Paz en el Ejército. Caro Molina, *De Austin Codazzi a Manuel María Paz*, 42.

⁴⁰³ Sánchez, *Gobierno y geografía*, 348.

⁴⁰⁴ Sánchez, *Gobierno y geografía*, 348.

⁴⁰⁵ Londoño, *La pintura en América hispánica*, 226.

⁴⁰⁶ Caro Molina tiene toda la parte introductoria de su texto dedicado a la biografía de Manuel María Paz. Caro Molina, *De Austin Codazzi a Manuel María Paz*, 15-54.

Barbacoas y Pasto), que no fueron aceptadas posteriormente por el Gobierno de turno por considerarlas de baja calidad.⁴⁰⁷

Ahora bien, Manuel María Paz, al vivir en el siglo XIX, tuvo probablemente dos influencias pictóricas: el paisajismo y el costumbrismo; además de esto, tanto el pintor como la Comisión, tuvieron una influencia de carácter científico, representada por Humboldt y lo que se llamó el viaje ilustrado, en el que se realizaron las ilustraciones o pinturas de los paisajes que acompañaban las descripciones de las crónicas de los científicos, asunto que se desarrolló previamente en este capítulo.⁴⁰⁸

A su vez, Paz, como cualquier pintor viajero del segundo tercio del siglo XIX, estuvo fuertemente influido e interesado en representar dos temas del romanticismo: el paisaje exótico y el hombre primitivo (o indio salvaje en el caso de América) que habitaba esos paisajes.⁴⁰⁹ Este tipo de imágenes se caracterizaban por ser detalladas y realizadas con base en la observación directa y en las notas, consejos y, a veces, órdenes que recibían el pintor de los cronistas o del director de la Comisión pues, por un lado, se buscaba que fueran imágenes didácticas y documentales que sirvieran para que los lectores entendieran más fácil los informes y reconocieran la fauna y la flora; y por otro, que fueran imágenes etnográficas, puesto que así se daba cumplimiento al objetivo de mostrar los recursos demográficos que había en el país, lo que se hizo visible en las láminas de tipos y costumbres que evidenciaron la diversidad étnica y cultural que había en la Nueva Granada.⁴¹⁰

La Imagen 1 refleja, entre otras cosas, la función didáctica de las láminas de la Comisión, pues en esta se ven representados cinco nevados y no cuatro (que era lo que se creía en esa época) lo que significa que Codazzi, a través de la pintura de Paz, buscó hacer esta claridad.⁴¹¹

⁴⁰⁷ Sánchez, *Gobierno y geografía*, 350-353.

⁴⁰⁸ Sánchez, *Gobierno y geografía*, 590. Londoño, *La pintura en América hispánica*, 225. Villegas, “Representación moderna”, 321.

⁴⁰⁹ Eric Hobsbawm, *La era de la revolución 1789-1848* (Barcelona: Crítica, 2011), 268-271. Todorov, *Nosotros y los otros*, 311-318.

⁴¹⁰ Ver el apartado “los pintores viajeros” de este mismo capítulo.

⁴¹¹ Sánchez, *Gobierno y geografía*, 579. Villegas, “Representación moderna”, 322.



Fuente: <https://bibliotecanacional.gov.co/>

Imagen 16. *Entrada a Bogotá por San Victorino* de 1855, Manuel María Paz, acuarela sobre papel

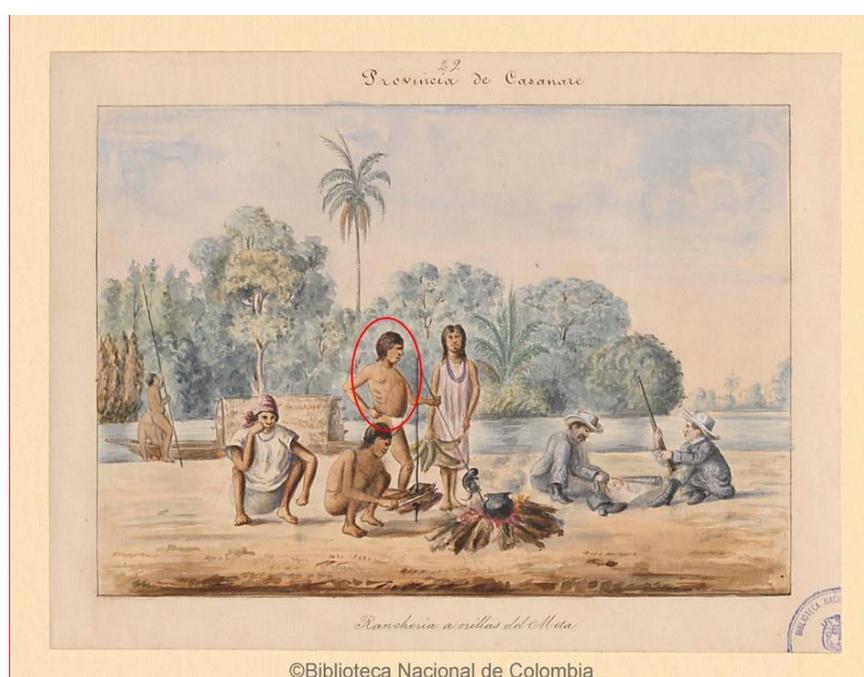
Al paisaje exótico y al hombre primitivo, se suma una tercera influencia: el costumbrismo, que se puede definir como cualquier descripción literaria o pintura que muestre los hábitos, costumbres y situaciones que hacen las personas de extracción popular en su vida cotidiana —lo que coincide con uno de los objetivos de la Comisión, precisamente—.⁴¹² Este movimiento artístico estuvo en pleno furor en Colombia durante el segundo tercio del siglo XIX y sus obras más reconocidas fueron *La Manuela* de Eugenio Díaz en literatura y los cuadros de costumbres de Ramón Torres Méndez en la pintura.

En esta línea, el estilo de Manuel María Paz se puede catalogar como costumbrista no académico pues, como ya se mencionó, este pintor no estudió en una academia de bellas artes sino que hizo algunos cursos con Ramón Torres Méndez, por esta razón, su estilo gráfico se parece mucho al de su maestro y al de otros costumbristas como José Manuel Groot y Manuel

⁴¹² María Teresa Cristina, “Costumbrismo”, en *Gran Enciclopedia de Colombia*, vol. 4, dir. Jorge Orlando Melo (Bogotá: Círculo de lectores, 2007), 155.

Carvajal, por ejemplo en las figuras humanas, los colores, la luz y la sombra, sumado al hecho de que detalló muy bien el paisaje, la ropa y accesorios de la gente.

El estilo *amateur* de Paz se evidenció en la anatomía simple de sus personajes, lo que denota desconocimiento en dibujo anatómico, como se ve en la Imagen 2, en la que casi pueden notarse los círculos de los monigotes que se hacen previamente para facilitar la ilustración del cuerpo, y en la que es claro que el pintor no pudo solucionar el problema del perfil del indígena (lo que se señala con el círculo rojo en la imagen), pues el abdomen es muy redondo y el pecho está muy frontal para la postura en la que se encuentra el personaje.



Fuente: <https://bibliotecanacional.gov.co/>

Imagen 17. *Ranchería a orillas del Meta* de 1856, Manuel María Paz, acuarela sobre papel

Pese a todas sus carencias académicas, las pinturas de Paz pretendían lograr una mimesis etnográfica, didáctica y documental, es decir, buscaban ser una fuente primaria gráfica de la expedición, esto es, casi una fotografía de lo que se estaba describiendo Agustín Codazzi en sus informes.

Las acuarelas fueron los insumos utilizados por Paz para la realización de sus pinturas, según Sánchez, el artista boceteaba primero a lápiz para después pintar las

láminas.⁴¹³ Dentro de los cuadros horizontales que muestran paisajes (ver Imagen 3), se evidencia que tenía buen uso de la perspectiva y que, en los personajes humanos y animales, en relieves y rocas era muy visible el contorno, pero, en el caso de las plantas y las nubes no, sobre todo las que se encuentran atrás de la composición pues, cuando se observan fijamente las palmeras y otros árboles tropicales, estos no fueron bocetados sino que se aplicó la pincelada de manera directa, buscando crear una sensación de profundidad.

Esto se hace evidente en la Imagen 3 en la que, en el primer plano, los animales, las plantas y los humanos están delineados, en cambio, en el fondo, las plantas están hechas con pinceladas sin contorno y difuminadas para dar la sensación mencionada.



Fuente: <https://bibliotecanacional.gov.co/>

Imagen 18. *Vista general de los llanos de 1856*, Manuel María Paz, acuarela sobre papel

⁴¹³ Sánchez, *Gobierno y geografía*, 342-356.

Los indios salvajes del Caquetá: análisis de las acuarelas de Manuel María Paz

En este apartado se describirán cuatro láminas que muestran *indios salvajes*, como fueron denominados por Codazzi, y en las que se puede ver su cultura material, todavía muy autóctona y no tan permeada por Occidente: *Indio e india de la Nación Macaguaje* de 1857, *Indios correguajes con sus adornos* de 1857, *Indios guaques* de 1857, e *Indias salivas haciendo pan de cazabe* de 1856.

Indio e india de la nación Macaguaje

Sobre la primera lámina (ver Imagen 19), y siguiendo el método de Panofsky, se considera importante incluir en el análisis la descripción del aspecto físico y la cultura material de varias etnias, realizada por Codazzi, y retratadas en esta:

[Los macaguajes] van cubiertos de una túnica larga de majagua, formada de corteza [...] la que tiñen de color morado para libertarse de los numerosos insectos que abundan en su territorio. Las mujeres usan un vestido igual, y acostumbran quitarse las cejas por medio de la leche de un árbol desconocido, haciendo lo mismo con cualquier bello [sic] que les salga de la cara. Además de la túnica que les llega a los pies, se ponen una especie de capucha para preservar el pescuezo y la cabeza de las picadas de los moscos y zancudos, como también de la intemperie.⁴¹⁴

En línea con estas palabras, en la imagen aparece una pareja de indios macaguajes con su bebé, vestida con túnicas largas hasta los pies, y con capuchas en sus cabezas, además de collares. El hombre sostiene en su mano izquierda una bodoquera (arma de caza), con su carcaj de dardos colgado en el pecho, y en su mano derecha, un trozo de madera; y la mujer lleva a su espalda al bebé, metido en una canasta. El paisaje es tropical, si bien los árboles no tienen contorno y están difuminados, dejan ver que son flora tropical, en este caso, palmeras con dátiles.

Esta obra tiene muchos elementos de la estética clásica, por un lado, el hombre con la cerbatana recuerda al doríforo en su postura, siendo el primero mucho más natural en su posición que el segundo. Por otro lado, la pareja que está en la parte central y a la izquierda de la pintura, hace recordar, en cierta medida, a los diferentes óleos de matrimonio, como por ejemplo *El matrimonio Arnolfini* (1434), sin ser este su esquema, más bien parece que Paz, influido por su cultura visual, puso las figuras protagonistas, como habitualmente se había hecho o se hace en la fotografía actualmente.⁴¹⁵

⁴¹⁴ Citado en Felipe Pérez, *Geografía física y política de los Estados Unidos de Colombia*, tomo 1 (Bogotá: Imprenta de la Nación, 1862), 474.

⁴¹⁵ Haciendo una comparación con la fotografía, se ve una pervivencia o herencia de las posturas de los protagonistas que viene de la pintura y se sigue usando en las fotos de tipo matrimonial o de retrato, pues es

Aquí se puede ver el interés del pintor por lograr la mimesis naturalista para detallar la cultura material de los indígenas, en este sentido, no solo son láminas documentales y didácticas sino imágenes etnográficas, en los términos que las comprende Ana Favet.



Fuente: <https://bibliotecanacional.gov.co/>

Imagen 19. *Indio e india de la Nación Macaguaje* de 1857, Manuel María Paz, acuarela sobre papel

muy normal que las fotos de dos esposos estén la postura de *El matrimonio Arnolfini*, igualmente pasa si se compara la pintura de retratos con la foto de retratos.

Indios correguajes con sus adornos

Agustín Codazzi expresó de los indios correguajes que: “[...] van también sin vestido, usando solamente los hombres el fono en forma de ancho cinturón, del que sale el delantal, y las mujeres casadas una concha de nácar pendiente por delante [...] hombres y mujeres acostumbran quitarse las cejas, haciendo uso para eso de la goma de un árbol”.⁴¹⁶

Esta lámina (ver Imagen 20) muestra a ocho indígenas adultos y a un bebé: cinco hombres y dos mujeres, una de ellas con un niño a su espalda. Dos de los varones sobresalen porque son más grandes en tamaño, denotando que están más cerca de quien observa. Otra vez la escena tiene influencias europeas, en este caso a los retratos grupales del Barroco holandés y españoles, pero es claro que no es una influencia directa, sino que la distribución de los personajes es similar, y se parece a muchas pinturas que muestran personas posando para el pintor, como *Compañía del capitán Reael* (1633-37) de Frans Hals.

El autor Álvaro Villegas analiza cómo Codazzi utilizó sus textos para guiar las interpretaciones que los posibles lectores hacían de las láminas, por ejemplo, enunciar la cantidad y el género de cada indio de esta lámina, teniendo en cuenta que no es tan fácil de distinguir. Por otro lado, Villegas afirma que Codazzi ordenó pintar a los nativos “salvajes” en motivos tribales, es decir, en conjuntos homogéneos, ya que él pensaba que al igual que los grupos de animales silvestres, todos, animales y aborígenes, se veían iguales⁴¹⁷.

A nivel más técnico en esta acuarela puede identificar la deficiencia en el dibujo anatómico de Paz, pues las personas están dibujadas de manera muy sencilla: el cuerpo y la cabeza son los círculos del boceto previo, lo mismo pasa con los brazos y hombros, que están desproporcionados. Sin embargo, las falencias en lo relativo al estudio anatómico, son compensadas con detalles etnográficos, ya que se ven muy bien las cejas depiladas, pinturas corporales, adornos y accesorios de la nariz, orejas y boca, y las coronas de plumas y collares de conchas o colmillos o vidrios, todo esto referenciado por el propio Codazzi en su informe.⁴¹⁸

⁴¹⁶ Pérez, *Geografía física y política*, 473.

⁴¹⁷ Villegas, “Representación moderna”, 332-333.

⁴¹⁸ “Uno de los adornos más comunes de los hombres son los collares de dientes de caimán... mono. Las mujeres usan collares de frutas secas redondas o una especie de cascabeles, cubriéndose la garganta y el pecho de grandes sartas de cuentas de vidrio de diferentes colores... sus adornos más particulares son plumajes que llevan en la cabeza en forma de corona, de la cual pende una larga cola que dejan caer sobre las espaldas, y que reservan para los bailes y festividades solemnes”. Pérez, *Geografía física y política*, 483-484.



Fuente: <https://bibliotecanacional.gov.co/>

Imagen 20. *Indios correguajes con sus adornos* de 1857, Manuel María Paz, acuarela sobre papel

Indios guaques

La tercera acuarela (ver Imagen 6) está relacionada con el siguiente texto:

Sus casas están esparcidas sobre los ríos, construidas con gruesas estacas, y el techo es de paja en forma de cono [...] Todos van desnudos, los hombres con un pequeño delantal asegurado al estrecho fono, que es una corteza de árbol con que se aprietan la cintura; las mujeres no tienen ni aun eso.

Además, refiere que estos nativos tienen sembradíos de yuca y que son fieros guerreros que esclavizan a sus enemigos para después comerlos.⁴¹⁹

La imagen muestra a nueve indígenas guaques en sus actividades de la vida diaria. En la parte izquierda se ve a tres de ellos, probablemente mujeres, sentadas dentro de una choza, comiendo y hablando, afuera hay una olla en la hoguera. Esta choza no está en sintonía con lo dicho por Codazzi, porque sus techos no tienen forma cónica y carecen de estacas. En

⁴¹⁹ Pérez, *Geografía física y política*, 471-473.

la parte derecha se observan seis indios, entre ellos, hay una mujer bajando dátiles de las palmeras. Todos visten tal como los describió Codazzi: solo con taparrabos. Las palmeras están graficadas con gran detalle y el fondo está difuminado.

Esta lámina es una clara escena etnográfica que refleja la cultura material y los hábitos económicos y alimenticios de estos nativos de Caquetá, sin embargo, Paz ocultó dos detalles del texto de Codazzi que deberían ser llamativos para cualquier pintor: la guerra y el canibalismo, por un lado, y los sembradíos de yuca por otro. Esto puede evidenciar que el pintor, aunque fue muy realista en sus dibujos, casi llegando al naturalismo, tenía alguna influencia de lo que Todorov ha llamado exotismo primitivista,⁴²⁰ que implica una representación idealizada de los indios, alineada con el concepto de noble salvaje, pues se muestran en actividades cotidianas que recuerdan a la Arcadia Feliz, pero se esconden otras como la guerra o la siembra —que denota una actividad económica más allá del primitivismo de cazador-recolector con que se les asoció—.⁴²¹ Respecto a esto Villegas expone cómo las láminas de la Comisión y los textos de Codazzi reflejan a los indios insumisos y a los negros del Chocó como una antítesis de *homo economicus*, pues no son ni productivos ni consumidores a los ojos de la civilización sino que solo viven del pancoger o del diario, por consiguiente, los representaron por un lado desnudos; por el otro, haciendo actividades como fiestas, bailes y borracheras. En contraste, los indígenas reducidos eran representados con ropa y realizando actividades productivas como lo muestra la lámina llamada *Indios andaquies, reducidos sacando pita en descanse*. Se puede decir entonces que Codazzi y, por extensión, Paz tenían una dualidad; por una parte, los nativos “salvajes” eran sinónimo de desnudez, nomadismo e improductividad, por ende, había que civilizarlos o nacionalizarlos; por otra, los amerindios reducidos se homologaban con vestimenta, sedentarismo y productividad, ergo, ya estaban civilizados.⁴²²

⁴²⁰ Para ampliar información sobre este concepto, ver el segundo capítulo de esta tesis.

⁴²¹ Todorov, *Nosotros y los otros*, 311-318.

⁴²² Codazzi dijo: “El indio se cree feliz y rico desde el momento que posee una compañera, una canoa, un perro, un hacha, un machete, un cuchillo, un arco, la bodoquera, unos anzuelos, una atarraya y pote de veneno”. En Villegas, “Representación moderna”, 333-334.



Imagen 21.
Indios guaguas de
1857, Manuel
María Paz,
acuarela sobre
papel

Fuente: <https://bibliotecanacional.gov.co/>

Indias salivas haciendo casabe

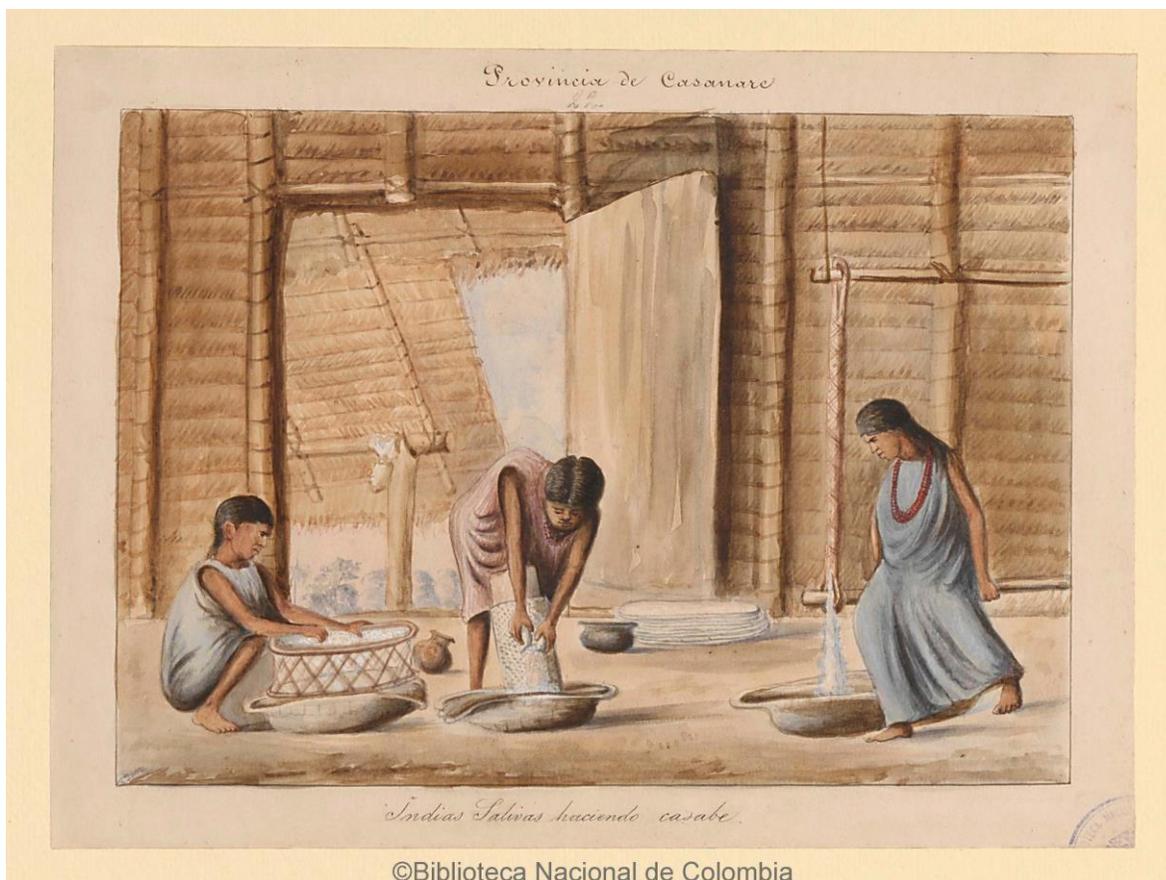
Hasta ahora no se ha encontrado correlación entre la cuarta lámina (ver Imagen 7) y algún texto de Codazzi. En esta se muestra a tres mujeres salivas dentro de una cabaña, haciendo el famoso pan de casabe.⁴²³ Todas están vestidas con túnicas de colores vivos como azul y morado, además de llevar collares de vidrios o conchas, probablemente. La indígena

⁴²³ Sobre la hechura del pan de casabe, ver el segundo capítulo de esta tesis.

que se encuentra al lado izquierdo está usando el cernidor; la que se ubica en el centro, el rallador para pulverizar la yuca; y la que está a la derecha utiliza el *sebucán* o matafrío para sacar el cianuro de la raíz.

Otra vez, la composición es muy tradicional, y recuerda a las presentaciones clásicas de *Las tres Gracias* de Rubens en el sentido que son un conjunto de tres mujeres, evidenciando la influencia indirecta e inconsciente de la cultura visual del Paz; pero se debe decir que esta obra tiene su personalidad propia, que hay una diferencia a las rígidas formas de *las Gracias*, pues las mujeres fueron pintadas en posturas muy naturales: una arrodillada, otra inclinada y la última sentada.

También se debe señalar que esta estampa recuerda los dibujos científicos de plantas o herbarios hechos por José Gerónimo Triana y, probablemente, las láminas de la Real Expedición Botánica. La influencia de Triana es notoria porque, como se dijo antes, Paz recibió aportes y recomendaciones de Codazzi y los otros miembros de la Comisión. Por otro lado, las mujeres salen en poses diversas y haciendo actividades diferentes muy similar a los dibujos científicos, donde las hojas aparecen en dos o tres perspectivas diversas o las diferentes partes de la planta, por ejemplo, hoja, tallo, fruto y semilla.



Fuente: <https://bibliotecanacional.gov.co/>

Imagen 22. *Indias salivas haciendo casabe* de 1856, Manuel María Paz, acuarela sobre papel

Las cuatro láminas descritas permiten establecer algunas generalidades. En primer lugar, que Manuel María Paz no era muy experto en dibujar la anatomía de los cuerpos humanos desnudos, lo que se evidencia observando *Indios correguajes con sus adornos* en la que es muy notorio el contorno hecho a lápiz de las círculos de los monigotes de los indígenas, que posteriormente pintaría con acuarela, lo que pareciera indicar que aplicaba la pintura sobre el boceto sin ningún intento por suavizar las líneas del boceto o por detallar mejor los músculos, esto disminuye naturalidad y realismo al cuadro, por ejemplo, los abdómenes de los indígenas son muy redondos, la postura de los brazos muy poco natural y su grosor muy desproporcionado respecto al tamaño del cuerpo.

Los problemas en la representación de los cuerpos también se evidencian en *Ranchería a orillas del Meta*, en la que el indígena que está en el centro de la composición

tiene dibujado el abdomen de manera incorrecta, ya que es muy protuberante, además su pecho está hecho en una posición frontal, lo que no es acorde con la postura de perfil.

Si bien Paz no tuvo mucha calidad en ilustrar la figura humana, se resalta, en segundo lugar, que sí fue muy diestro en representar minuciosamente los detalles de la cultura material y las actividades cotidianas. En la lámina *Indio e india de la Nación Macaguaje* retrató a una pareja aborigen con su hijo, los vestidos y los accesorios de los protagonistas son realistas; en *Indios guagues*, estos realizan actividades de recolección de frutos, y están vestidos como los describió Codazzi, solo con taparrabos, además de mostrar utensilios (ollas) y armas (bodoquera).

Estos detalles son muy importantes pues dan cuenta de que Manuel María Paz estuvo allí y vio a los indígenas de primera mano, en otras palabras, él fue testigo de “vistas”, ocular o etnográfico, y por esta razón sus láminas podrían ser catalogadas como imágenes etnográficas.

Lo anterior, de que Manuel María Paz fuera testigo ocular de cómo era el mundo indígena, lleva a pensar que sus imágenes cumplían una función documental, es decir, pretendían ser una muestra fiel de la realidad,⁴²⁴ pues el objetivo era registrar la vida de los indios de manera objetiva. Esto debido a que, para esa época, la mimesis figurativa todavía era importante en el arte, asunto que cambió con el surgimiento del impresionismo y, especialmente con las vanguardias del siglo XX.⁴²⁵

A modo de síntesis, se puede decir que Manuel María Paz fue un pintor viajero que pretendió lograr una mimesis de testigo ocular o “de vistas”, ya que conoció a los indígenas en su territorio de origen y en su vida diaria; por esto mismo, sus imágenes se pueden catalogar como documentales, pues buscaba el registro objetivo en sus obras; y que estas fueran comprendidas como etnográficas, puesto que retrató las costumbres, hábitos y cultura material de esos grupos étnicos. Pero también era un hombre permeado por la sociedad y las culturas general y visual, sus acuarelas tienen un aire romántico y primitivista en la representación del indio pues, como se mencionó, muestran escenas que pueden catalogarse

⁴²⁴ Sobre la imagen documental en la fotografía ver Philippe Dubois, *El acto fotográfico y otros ensayos* (Buenos Aires: la marca editora, 2015), 43-74. En este se refiere a tres momentos históricos de la fotografía: la fotografía como espejo de lo real; la fotografía como transformación de lo real; y la fotografía como huella de lo real.

⁴²⁵ Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, 307-331.

como positivas como la caza o la recolección de frutos, pero ocultan, por un lado, la guerra, el canibalismo, la esclavitud de etnias enemigas y, por el otro, la actividad económica, como la capacidad de producción agrícola de los indios a través de cultivos de pancoger, asuntos que lo alejarían del estereotipo de exotismo primitivista que se dio desde el siglo XVIII hasta el XIX.⁴²⁶

Rupturas y constantes en las imágenes de los indios de Orinoco

Las imágenes creadas por Manuel María Paz se alejaron de la convención y la tradición pictóricas reinantes hasta ese momento, creadas por la familia De Bry en sus grabados y Cesare Ripa en su diccionario *Iconología*, que muestran a los nativos americanos con cuerpos con proporciones europeas, el mismo corte de cabello, penacho o falda de plumas, en lugar del taparrabos, arco y flechas. Aunque algunos de los indios pintados por Paz tienen plumas y taparrabos, están ilustrados a partir de una mimesis etnográfica, en la que cada grupo tiene sus vestimentas o adornos distintivos (ver Imagen 8), por ejemplo, los macaguajes portan sus túnicas y capuchas; los correguajes sus tocados de plumas muy particulares, sus adornos y collares, y sus instrumentos musicales; los guajues solo sus taparrabos; y las indias salivas sus túnicas de colores vivos.

⁴²⁶ Se debe decir que muchos pintores viajeros cayeron en esta idealización, como lo comenta Fayet para los casos de Karl Martius y Johann Rugendas, y Hassan López para el caso de George Catlin, pues ocultaban escenas que podían salir del estereotipo del público objetivo de las crónicas, por ejemplo, la esclavitud indígena en los dos primeros casos o el uso de herramientas y armas europeas (como los mosquetes) en el segundo caso. Fayet, "Imágenes etnográficas de viajeros", 38-48. López, "Alcance y límites de la pintura de George Catlin", 695-703.



A



B



C



D

Fuente: Elaboración de la composición propia.

Imagen 23. Comparación mujeres indígenas. 23A. Alegoría de América, *Iconología* de Cesare Ripa (1593). 23B. Detalle de una indígena en *El Orinoco ilustrado* (1791). 23C. Detalle de mujer en *Indios correguajes con sus adornos* (1857). 23D. Detalle de mujer en *Indio e india de la Nación Macaguaje* (1857)

Lo anterior hace visible la ruptura con la convención y la iconología imperantes hasta el siglo XVIII, debido a que los pintores viajeros pudieron hacer una mimesis “de vistas” o testigo ocular o etnográfico, detallando las diferencias culturales entre grupos nativos, alejándose del estereotipo del indio americano.

En el caso de la lámina *Indias salivas haciendo casabe* de Paz, se identificaron otros dos grabados que son muy similares, puesto que también aparecen mujeres llevando a cabo esta acción: *Modo di fare il pane chiamato casave* (1781) del libro del padre Gilij; y un grabado de *El Orinoco ilustrado* (1791), de Joseph Gumilla, que no tiene nombre (ver Imagen 9).⁴²⁷

Las tres imágenes tienen la misma distribución y composición, hay tres planos y en cada uno se están realizando actividades específicas, rallando y machacando yuca o exprimiendo el *sebucán*, la única diferencia es el número de mujeres pues en la lámina del

⁴²⁷ Para ampliar la descripción de los grabados de Teodoro De Bry y el padre Gilij, ver el segundo capítulo de esta tesis.

siglo XIX salen tres mujeres, y en las del XVIII, cinco. Las indígenas que aparecen en el libro de padre Gilij y las de la Comisión tienen vestidos largos, las de Gumilla no.

Según lo anterior, las diferencias más notorias serían el estilo de cada grabado: el de Gilij se podría considerar neoclásico, el de Gumilla, barroco, y el de Paz, costumbrista. A esto se suman el naturalismo y la mimesis etnográfica de Paz, pues sus indígenas representaron una cultura material muy cercana a la realidad de los grupos étnicos del Orinoco, lo que se refleja, por ejemplo, en el espacio que se dibuja. En la imagen de Paz están en el interior de una cabaña que, como se dijo antes, es muy naturalista; en las otras, la escena representada sucede en el exterior de las chozas, que parecen estar en paisajes y edificaciones europeas.

Que la composición de Paz se parezca a la del siglo XVIII no es de extrañar, pues el uso de tres planos en la misma escena fue muy común desde el Renacimiento (un ejemplo es la obra de Botticelli, *El nacimiento de venus* de 1486); lo que sí llama la atención es el plano de la mujer que está sentada sobre un palo y que exprime el *sebucán* con harina de yuca, ya que en las tres imágenes se nota una similitud. Las mujeres están en la misma postura (sentadas en el tronco) y mirando hacia la izquierda, el *sebucán* es muy parecido, como un saco con tejido a cuadros (ver imagen 9). Esto podría explicarse por la fidelidad a la manera en que se realiza este procedimiento y que los autores hayan sido miméticos —uno pintó lo que vio y los otros pintaron lo que leyeron en las crónicas—.



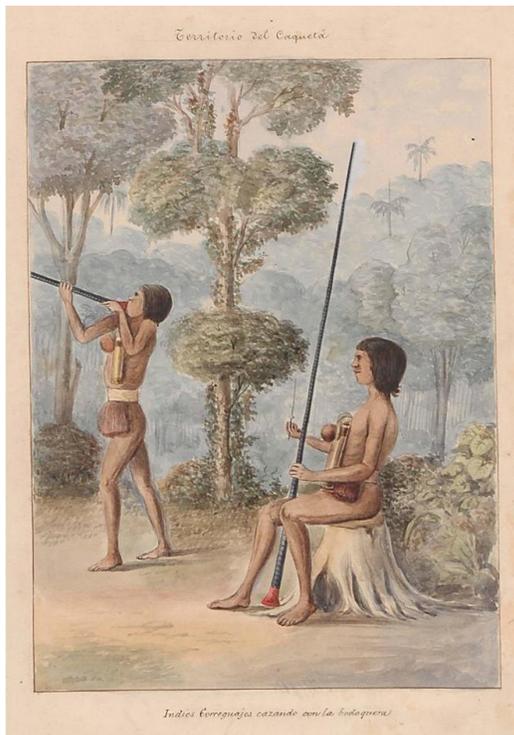
Fuente: Elaboración de la composición propia.

Imagen 24. Comparación mujer sentada. 24A. Sin título, grabado de *El Orinoco ilustrado* (1791). 24B. *Modo di fare il pane chiamato caseve* grabado de *Ensayo de historia americana* (1781). 24C. *Indias salivas haciendo casabe* de 1856.

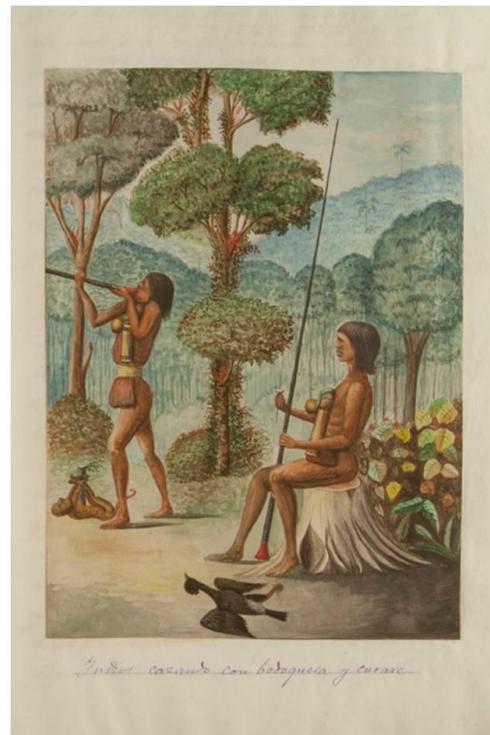
Sumado a esto, el legado de las obras de Paz, y de las láminas de la Comisión Corográfica en general, se ve reflejado en las acuarelas realizadas por el diplomático y literato español José María Gutiérrez de Alba, quien estuvo en el país entre 1870 y 1883, viajando por diferentes regiones. Muchas de sus acuarelas fueron copias casi exactas de las de la Comisión, aunque Gutiérrez de Alba deja ver su estilo gráfico que incluyó el uso de colores más vivos y algunas modificaciones, como la inclusión de más elementos.

Esto se evidencia en la lámina *Indios cazando con bodoquera y curare* de 1873, donde el autor español copia claramente el esquema de la acuarela llamada *Indios coreguajes cazando con bodoquera* de 1857 (ver Imagen 10). La única diferencia radica en que los colores de la primera son más acentuados, el paisaje es más notorio ya que no está difuminado, y se agregaron dos elementos: un mico amarrado a una estaca y un ave (*pauji*) muerta, ambos en la parte baja de la acuarela.⁴²⁸

⁴²⁸ José María Gutiérrez de Alba, *Impresiones de un viaje a América: diario ilustrado de viajes por Colombia 1871-1873* (Bogotá: Villegas Editores, 2012), 16-28 y 286-366.



A



B

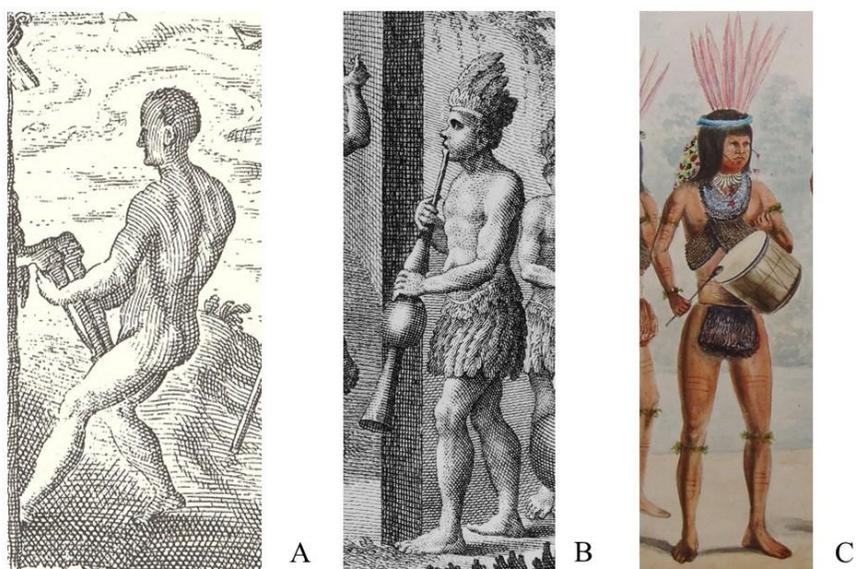
Fuente: Elaboración de la composición propia

Imagen 25. Indios cazando. 25A. *Indios coreguajes cazando con bodoquera* (1857). 25B. *Indios cazando con bodoquera y curare* (1873).

Para finalizar y adelantándose un poco a las conclusiones de esta investigación, se mostrará una composición (imagen 11), donde se ven tres amerindios Orinoco hechos por los tres autores tratados en esta tesis. En esta composición se puede observar claramente la diferencia de cada estilo gráfico (la familia De Bry renacentista, González Barroco y Paz costumbrista); además de que el nativo graficado por los De Bry se sale del estereotipo del indio americano pues imitó para este caso a los negros africanos, esto se vislumbra en su cabello, agregando que están desnudos completamente (lo que es una excepción a toda su obra, que siempre cumple con indígenas con coronas y falda de plumas); por su parte, el grabado del siglo XVIII, entra en los cánones iconográficos creados para el amerindio, nativo semidesnudo, con falda y penacho de plumas; y en el caso de Manuel María Paz, si bien tiene plumas y taparrabos, su nativo se sale también del este esquema, porque está ilustrando detalladamente su cultura material, la corona de plumas no es la típica, el taparrabos es

particular de la etnia correguaje, tiene sus collares con abalorios, pintura corporal, perforaciones en la nariz y las orejas.

Todo lo anterior denota que no hubo un esquema o estereotipo que reinara respecto a los nativos del Orinoco, como sí pasó con los tupis del Brasil que fueron dibujados haciendo prácticas de canibalismo, o los patagones que fueron ilustrados como gigantes. Aunque se debe decir, como se mencionó en el capítulo 1, que la escena creada por el grabado de la familia De Bry, donde se muestra a los nativos colgando las osamentas de sus parientes en las chozas, sí tuvo incidencia hasta la primera mitad del siglo XIX.



Fuente: Elaboración de la composición propia

Imagen 26. Comparación hombres indígenas. 26A. Detalle de un indio del grabado “De cómo varios pueblos habitan en el invierno árboles...”, en *América* de Teodoro De Bry (1592). 26B. Detalle de un indio en *El Orinoco ilustrado* (1791). 26C. Detalle de un nativo en *Indios correguajes con sus adornos* (1857)

Consideraciones finales

Este recorrido por el río Orinoco, especialmente las partes Alta y Media, nos llevó a conocer la visión de europeos y criollos, a través de las imágenes de los indígenas (percibidos por ellos como *salvajes*) de esta región, desde el siglo XVII hasta el siglo XIX, mediante el estudio de tres casos específicos: un grabado de la familia De Bry, seis del libro *El Orinoco Ilustrado* de 1791 de Mateo González y cuatro láminas de la Comisión Corográfica realizadas por Manuel María Paz.

En el primer capítulo se explicaron las funciones de las imágenes, estas fueron: crónica visual, imagen didáctica e imagen etnográfica. Estas tres funciones se pueden ver reflejadas en los casos analizados, las tres se pueden catalogar como crónicas visuales ya que pretendían informar sobre los nativos y relatar historias; son didácticas porque pretenden explicar o hacer entender mejor los textos que las acompañan; y son etnográficas porque muestran el modo de vida y la cultura material de los grupos étnicos que representaron.

Lo anterior implica pensar en la relación imagen-texto, que sugiere que existen tres categorías dentro de las que esta se desarrolla: la imagen en el texto, donde la primera es subordinada de la segunda; el texto en la imagen, contraria a la anterior; y el texto-visual o imagen-textual, donde ambas ocupan igual tamaño e importancia. En el caso de los De Bry su grabado sería un “texto en la imagen”, ya que la gráfica es lo más importante y el escrito cumple como complemento; en los otros dos casos de estudio se dio más la “imagen en el texto”, pues las láminas siempre fungieron como subordinadas al texto.

Otro concepto abordado en este capítulo fue el bricolage, es decir, que las composiciones hechas por artistas mezclaban imágenes previas, por ejemplo, el hecho de retomar muchas imágenes que ya tenía en sus talleres y usarlas en nuevas composiciones generando otras parcialmente novedosas. Este quehacer de unir, reunir y reutilizar se dio en los dos primeros casos, el grabado de los De Bry y las estampas de *El Orinoco ilustrado* 1791, ya que por su técnica se permitía fácilmente hacerlo; por su parte, las láminas de Paz no tuvieron la necesidad de utilizar el bricolaje, porque fueron pinturas hechas dentro de un trabajo de campo.

El grabado del primer capítulo representa a los indios del Orinoco a partir de lo que se ha definido como “mímesis de oídas”, es decir, al no conocer a los nativos de primera mano, la familia De Bry utilizó su cultura visual, y los estereotipo del otro para crear sus composiciones y tratar de dar realismo a sus láminas. A nivel anatómico, esta estampa, y toda la obra de los grabadores neerlandeses, tuvieron un marcado estilo renacentista evidenciado en la proporcionalidad y robustez de los cuerpos de los personajes. Respecto a la composición, se evidencia el bricolaje, por ejemplo en el paisaje, pues tanto árboles como edificios son muy europeos, específicamente románicos y renacentistas; las actividades que realizan los nativos parecen sacadas de los manuscritos iluminados en los que se muestran escenas de la vida cotidiana; aunado a que los indígenas reflejan una africanización por la forma y corte de sus cabellos, sus rasgos faciales, y se alejan un poco del canon de indio americano, debido a que no tienen plumas ni arcos, aunque sí están desnudos.

Los grabados analizados en el segundo capítulo se encuentran en el libro *El Orinoco ilustrado* de 1791, y muestran que el artista Mateo González estuvo influenciado por los conceptos “exótico primitivista” y “noble salvaje”, lo que se ve reflejado en sus escenas idílicas que plasman a los indígenas haciendo actividades cotidianas: preparar la comida, bailar, hacer curaciones, entre otras; y omiten otras como la guerra, la idolatría y hasta el canibalismo (teniendo en cuenta que el libro menciona estas conductas); y en las formas de los cuerpos que tienen las proporciones áureas y carecen de adornos como tatuajes, aretes, deformaciones en las orejas o nariz (aunque esto también es descrito en la crónica).

Este conjunto de grabados, al igual que el de la familia De Bry, se enmarca en “la mímesis de oídas” pues, si bien representó a los nativos como humanos y siguiendo la iconografía de América, nunca los conoció en persona. A esto se suma que su cultura visual tuvo muchas influencias pues los paisajes y edificaciones son totalmente europeizados y tomados, probablemente, de los libros de viajes medievales; la imagen del indígena, como se dijo antes, sigue al pie de la letra la iconografía del indio americano, esto es, la semidesnudez, corona o penacho y falda de plumas. También se evidencia que copió parcialmente elementos de los De Bry, como el caimán, y de la crónica del padre Gilij, *Ensayo de historia americana*, como las escenas de los chamanes curando enfermos y las mujeres haciendo pan de casabe.

El último capítulo se retomaron cuatro acuarelas del pintor viajero y miembro de la Comisión Corográfica, Manuel María Paz, en las que aparecían indios salvajes para su

análisis iconológico, en el que se identificaron algunos asuntos relevantes: uno es que Paz fue un pintor aficionado y recibió clases de Ramón Torres Méndez, lo que permite catalogar su estilo como costumbrista, no académico. Otro, en línea con lo anterior, es que no tuvo buen dominio del dibujo anatómico, lo que se evidencia en los cuerpos que carecen de proporción. A nivel técnico, primero hacía dibujos o bocetos de sus pinturas, para después pasarlos a la acuarela en un formato ligeramente más grande.

A pesar de sus deficiencias técnicas como pintor, una característica que hace valiosa su obra es que puso atención en detallar muy bien la cultura material de los nativos, tratando de ser fiel a la realidad, ya que fue testigo directo de los indígenas del Orinoco; en otras palabras, Paz buscó hacer una “mímesis de vistas” o etnográfica, y sus imágenes se pueden catalogar de esa manera. Aunque se identificó una cierta romantización del amerindio, pues describió escenas consideradas “positivas” como la caza o la alimentación, pero ocultó otras que pueden ser catalogadas de “negativas” como las guerras interétnicas o la esclavización de prisioneros, de las que probablemente fue testigo puesto que Codazzi las describió en sus informes.

Con este panorama, y teniendo presente el objetivo general de esta tesis en el que se propuso analizar los cambios y las constantes en las representaciones gráficas de los indígenas de la región del Orinoco entre los siglos XVII y XIX, el desarrollo de la investigación deja en evidencia que hubo más de los primeros que de las segundas.

Desde las imágenes iniciales de los nativos americanos en los siglos XVI y XVII se fueron creando unas convenciones, una iconología si se quiere, que mostraba a los amerindios semidesnudos, vestidos con penachos y falda de plumas, arco y flecha, en un paisaje tropical acompañado por animales endémicos (caimán, armadillo, manatí, bisonte, entre otros). El grabado de la familia De Bry muestra a unos indios con taparrabos, pero sin plumas —lo que es una anomalía para su obra, pues siempre los representó con ellas—, aunque sí están semidesnudos, y también denotan una africanización en sus facciones. Por su parte, los seis grabados de *El Orinoco Ilustrado* están permeados enteramente por la iconografía del indio ya mencionada. En ambos casos, las imágenes fueron producto de una “mímesis de oídas”, es decir, que pretendieron representar a partir de lo que leyeron en las crónicas, y se basaron

en esquemas visuales previos y estereotipos del otro (la iconografía de América, por un lado; negros, judíos, gitanos, musulmanes, por el otro).

Frente a lo anterior, hay una ruptura notoria en las láminas de Manuel María Paz, ya que él practicó una “mímesis de vistas” o “testigo ocular” o “etnográfica”, puesto que conoció a los nativos de primera mano por sus viajes expedicionarios a los territorios de los llanos. Si bien ilustró indios con plumas y taparrabos, estas imágenes se basaron en su observación directa, puesto que muchos grupos étnicos se vestían así. Sus imágenes distan mucho de la iconografía del indio ya descrita (por ejemplo, los correguajes usaban taparrabos y plumas, pero son muy distintos a la iconografía tradicional del indio), además, pintó con gran detalle la cultura material de otros grupos que usaban ropas y accesorios muy diferentes, como los macaguajes o los salivas.

Otra diferencia en los tres casos es el estilo, pues, marcados por su época, país de origen y huella personal, cada artista tuvo su forma particular de representación. Los De Bry se pueden caracterizar como renacentista neerlandés, lo que se hace visible en la anatomía de sus personajes, robusta y académica; los grabados de *El Orinoco Ilustrado* son marcadamente barrocos en la anatomía ya que, en ese momento, el grabado español todavía estaba muy influenciado por este estilo artístico; y las láminas de Paz, por su parte, son claramente costumbristas, no académicas, pues buscaban mostrar los tipos y costumbres de las gentes que representaba, lo que fue usual en este período.

En ninguno de los tres se presenta una pervivencia de la imagen, pues no se itera ni se imita el grabado más antiguo, el de la Familia De Bry. Aunque hay una excepción: la escena de las mujeres haciendo pan de casabe, en la que se repite el esquema del grabado de *El Orinoco Ilustrado* en la lámina de Paz, ya que el plano en el que sale la mujer exprimiendo el *sebucán* es muy similar en ambas obras, tanto en la postura de la india, como en la estructura de madera donde está sentada; esto debido a que Paz probablemente realizó su representación basándose en lo que vio en su viaje.

Las representaciones de los indígenas del Orinoco no estuvieron determinadas por los estereotipos de canibalismo —como ocurrió en el caso de los tupis del Brasil—, o de gigantes —como los patagones—, a ellos no se les caracterizó o generalizó con ninguna escena en particular, aunque la imagen de los De Bry en la que los nativos cuelgan los esqueletos en

sus chozas, sí tendría alguna continuidad en otros grabados: *Nativos del río Orinoco* de 1706 y *Prácticas funerarias de nativos del río Orinoco* de 1819.

Los grabados de *El Orinoco Ilustrado* (1891) no tuvieron una continuidad o pervivencia en otras obras gráficas hasta lo que se pudo investigar. Pero sí están estrechamente relacionados con la crónica del padre Gilij, *Ensayo de Historia Americana* de 1881, impreso diez años antes, pues este heredó dos escenas al primero ya que las láminas *Modo di fare il pane chiamato casave* y *Piaci, o medici Orinochesi* sirvieron de esquemas para los grabados *Mujeres haciendo pan de casabe* y *Los médicos del Orinoco llamados Piaches*, respectivamente.

A su vez, las acuarelas de la Comisión Corográfica y, en especial las pintadas por Manuel María Paz, fueron copiadas por José María Gutiérrez de Alba en su crónica de viajes ilustrada, realizada en la década de los setenta del siglo XIX.

Se identifica otro elemento común a los tres conjuntos de imágenes que tiene que ver con la traducción, aunque dos de los autores fueron grabadores y uno pintor. Los primeros hacían traducciones pues, normalmente, se contrataba a un dibujante que pasara una pintura a una ilustración y, de dicho dibujo, el grabador sacaba la composición para su lámina, aunque para los casos estudiados aquí (la familia De Bry y Mateo González) es probable que solo hicieran una: del dibujo al grabado. El segundo, Manuel María Paz, también hizo una traducción puesto que dibujaba sus bocetos y, tiempo después, cuando estaba en Bogotá, los pasaba a la acuarela. En todos los casos esto pudo implicar simplificación, pérdida o modificación de la información contenida en las imágenes.

Teniendo en cuenta que según la época y el autor hubo un movimiento pendular acerca de la visión que tenían los europeos y los criollos de los indios, que a veces los romantizaba, es decir, los mostraba en un estado primitivo, frugal, sin guerras, en la Arcadia feliz; y otras los demonizaba, al asociarlos exclusivamente con prácticas como el canibalismo, la sodomía, la brujería, la idolatría; los tres autores analizados tuvieron una visión romántica del amerindio. En este sentido, tanto las imágenes de los De Bry como las de *El Orinoco Ilustrado*, y las de Manuel María Paz, los representan realizando actividades cotidianas por decisión de los artistas, pues las crónicas con las que están relacionadas también hablan de otros aspectos que podrían verse como negativos, por ejemplo, el padre Gumilla se refirió al canibalismo de algunas tribus del Orinoco, igualmente Agustín Codazzi

describió que varios grupos étnicos estaban en guerra entre sí, y que había esclavitud cuando se tomaban prisioneros, conductas que no se mostraron en las imágenes.

En resumidas cuentas, los cambios en las imágenes de los nativos del Orinoco se dieron por dos motivos: el primero, la mimesis, las primeras fueron de “oídas” lo que llevaba a ilustrarlos alejados de la realidad étnica y con muchos estereotipos del otro; la segunda de “vistas”, practicada por Manuel María Paz, que fue más ceñido a la cultura material ya que los conoció de cerca. El segundo, el estilo, cada autor tenía su propio estilo, este determinado por su educación, período a que perteneció y a su huella personal.

Para finalizar, unas de las primeras preguntas que se hizo al empezarse esta investigación fue ¿sí había imágenes de indios en lo que fue el Nuevo Reino de Granada? Y la respuesta fue sí. La otra fue ¿hasta qué punto hubo una iconografía de los nativos del Orinoco? Y la respuesta fue que no hubo, al menos, comparando los casos estudiados. Ahora bien, siguiendo con estas preguntas, este trabajo deja abierta dos líneas de posibles investigaciones. Una sería un trabajo donde se tomen más casos de los nativos del Alto y Medio Orinoco y que sea más largo en el tiempo (desde el siglo XVI hasta el siglo XX, por ejemplo), y así poder ver con más detalle los cambios en las imágenes de estos amerindios, y percatarse hasta qué punto hubo pervivencia en sus formas y sus actividades, en otras palabras, descubrir si hubo una iconografía dominante entre los nativos del Orinoco.

La otra línea sería encontrar gráficas que no hayan sido analizadas iconológicamente sobre los indios neogranadinos, como se mencionó en la introducción para este trabajo se dejaron por fuera varias, por ejemplo, los grabados de la crónica del padre Gilij (muy interesantes de por sí), los pesebres quiteños que tiene piezas con formas indígenas, los periódicos del siglo XIX también tienen graficas de aborígenes, además de algunos mapas figurativos del siglo XVIII y los acuarelas y grabados de pintores viajeros que estuvieron por Colombia en el siglo XIX (los casos Joseph de Brettes y Georges Sogler, entre muchos otros). Así pues, todavía hay un vasto corpus de láminas sobre nativos neogranadinos que merecen y esperan ser analizadas por historiadores de la imagen.

Referencias

Fuentes primarias

- Bodmer, Karl y Maximilian de Wied. *The american indian*. Koln: Taschen, 2005.
- Caro Molina, Fernando. *De Austin Codazzi a Manuel María Paz*. Cali: Voz Católica, 1954.
- Catlin, George. *Vida entre los indios*. Barcelona: José Oleñeta editor, 2000
- De Bry, Teodoro. *América*. Barcelona: Siruela, 1997.
- Gumilla, Joseph. *El Orinoco ilustrado*. Barcelona: Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, 1791.
- Gumilla, Jopseh. *El Orinoco ilustrado*. Bogotá: Imagen Editores, 1994.
- Gutiérrez de Alba, José María. *Impresiones de un viaje a América: diario ilustrado de viajes por Colombia 1871-1873*. Bogotá: Villegas Editores, 2012
- Humboldt, Alexander von. *Cosmos*. Buenos Aires: Glem, 1944.
- Montaigne, Michel de. *Ensayos escogidos*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2010.
- Pérez, Felipe. *Geografía física y política de los Estados Unidos de Colombia*, tomo I. Bogotá: Imprenta de la Nación, 1862.
- Ripa, Cesare. *Iconología*, Tomo I. Madrid: Akal, 1996
- . *Iconología*, Tomo II. Madrid: Akal, 1996

Bibliografía

Libros y tesis

- Alpers, Svetlana. *El arte de describir: El arte holandés en el siglo XVII*. Buenos Aires: Ampersand, 2016.
- Argan, Giulio Carlo. *La Europa de las capitales*. Génova: Skira, 1964.
- Arroyo, Miguel y otros. *Breve historia del grabado en metal: siglos XV al XX*. Caracas: Museo de Bellas Artes, 1975.
- Baños, Pedro. *Así se domina el mundo: desvelando las claves del poder mundial*. Buenos Aires: Ariel, 2018.
- Bartra, Roger. *El mito del salvaje*. México D. F: Fondo de Cultura Económica, 2011.

- Baxandall, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1984.
- Belting, Hans. *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal, 2009.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2011.
- Borja, Jaime. *Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada. Indios, negros, judíos, mujeres y otras huestes de Satanás*. Bogotá: Ariel, 1998.
- Borja, Jaime. *Los ingenios del pincel: Geografía de la pintura y cultura visual en América colonial*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2021.
- Botey, Francisco Esteve. *Historia del grabado*. Madrid: Editorial Labor, 1993.
- Braudel, Fernand. *La Historia y las Ciencias Sociales*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- Burke, Peter. *Visto y no visto: uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Cabarcas, Hernando. *Bestiario del Nuevo Reino de Granada: la imaginación animalística medieval y la descripción literaria de la naturaleza americana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1994.
- Cardoso, Ciro y Héctor Pérez. *Historia económica de América Latina*, tomo II. Barcelona: Crítica, 1987.
- Castrillón, Alberto. *Alejandro de Humboldt: del catálogo al paisaje*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2021.
- Chicangana-Bayona, Yobenj. *Imágenes de caníbales y salvajes del Nuevo Mundo: de lo maravilloso medieval a lo exótico colonial, siglos XV-XVII*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2013.
- Contreras, Daniella. *Teodoro De Bry: constructor de la imagen del Nuevo Mundo*. Santiago: Oxímoron, 2014.
- Contreras, Juan de. *Historia del arte hispánico*, tomo V. Barcelona: Salvat Editores, 1949.
- Davis, Surekha. *Renaissance Ethnography and the invention of the human: New Worlds, Maps and Monsters*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- Delgado, Lelia. *Vida indígena en el Orinoco*. Bogotá: Editorial Planeta, 2004.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: la marca editora, 2015.
- Esteve, Francisco. *Historia del grabado*. Madrid: Editorial Labor, 1993.

- Fontana, Josep. *Europa ante el espejo*, Barcelona: Editorial Planeta, 2000.
- Frankfort, Henri. *Arte y arquitectura del Oriente antiguo*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Furió, Vicenç. *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Gallego, Antonio *Historia del grabado en España*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Giraldo, Gabriel. *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá: Instituto colombiano de Cultura, 1980.
- Gombrich, Ernst. *Arte e ilusión*. Madrid: Debate, 1998.
- . *Meditación sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix Barral, 1968.
- Grabar, Andre. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid: Alianza editorial, 1988.
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Gutiérrez, Alba Cecilia. *El artista frente al mundo: la mimesis en las artes plásticas*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2008.
- González, Lina. *Un edén para Colombia al otro lado de la civilización: los llanos de San Martín o territorio del Meta, 1870-1930*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2015.
- Hagen, Victor Wolfgang von. *Grandes naturalistas en América: Suramérica los llamaba*. Bogotá: Taurus, 2008.
- Hobsbawm, Eric. *La era de la revolución 1789-1848*. Barcelona: Crítica, 2011.
- Jáuregui, Carlos. *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- Labarre, Albert. *Historia del libro*. México D. F.: Siglo XXI, 2002.
- Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Londoño, Santiago. *La pintura en América hispánica Tomo II – siglo XIX*. Bogotá: Luna Libros, 2012.
- López-Aguirre, Diego. “Representar el cuerpo femenino indígena en Indias Occidentales (1590-1634) de Theodore De Bry”. Trabajo de grado de pregrado, Universidad de los Andes, 2017.

- Lowe, Paul y otros. *1001 fotografías que hay que ver antes de morir*. Barcelona: Penguin Random House, 2017.
- MacMillan, Margaret. *La guerra: cómo nos han marcado los conflictos*. Madrid: Turner publicaciones, 2021.
- Minor, Kimberly. “Stealing Horses and Hostile Conflict: 1833-1834 Drawings of Mato-Tope and Sih-Chida”. Tesis de maestría, University of Nebraska, 2011.
- Mitchell, William. *Iconología: imagen, texto, ideología*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.
- . *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.
- Mörner, Magnus. *Ensayos sobre historia latinoamericana: enfoques, conceptos y métodos*. Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, 1992.
- Myers, Bernard. *Cómo mirar al arte*. Milán: Amilcare Pizzi, 1973.
- O’Gorman, Edmundo. *La invención de América*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Ossorio y Bernard, Manuel. *Galería biográfica de los artistas españoles del siglo XIX*, tomo I. Madrid: Imprenta de Ramón Moreno, 1868.
- Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Penhos, Martha. *Ver, conocer, dominar: Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.
- Pratt, Mary Louse. *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Rojas, Carlos. “Experiencia y visualidad: las imágenes del Orinoco en el pensamiento ilustrado, 1741 - 1831”. Tesis doctoral, Universidad de los Andes, 2014.
- Said, Edward. *Orientalismo*. México: Penguin Random House, 2009.
- Salabert, Pere. *Inimágenes: representación y estilo*. Santiago de Cali: Editorial Universidad del Valle, 1997.
- Sánchez, Efraín. *Gobierno y geografía*. Bogotá: El Áncora Editores, 1999.
- Sebastián, Santiago. *Iconografía del indio americano: siglos XVI-XVII*. Madrid: Tuero, 1992.
- Stoichita, Víctor. *La imagen del otro: Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna*. Madrid: Cátedra, 2016.

- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Editorial Tecnos, 2016.
- Tirado Mejía, Álvaro. *Introducción a la historia económica de Colombia*. Medellín: La Carreta, 1979.
- Todorov, Tzvetan. *Nosotros y los otros*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2013.
- Warburg, Aby. *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires: Miluno Editorial, 2019.
- Weber, David. *Bárbaros: los españoles y sus salvajes en la era de la Ilustración*. Barcelona: Crítica, 2007.
- Westheim, Paul. *El grabado en madera*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Woronowa Tamara y Andrej Sterligow, *Manuscritos iluminados*. Bogotá: Panamericana, 2007.
- Zalamea, Patricia. *Originales múltiples: el grabado en los albores de la imprenta*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2023.

Artículos y capítulos de libros

- Acosta, Vladimir. “La fauna del Orinoco en los cronistas coloniales españoles. Entre el bestiario medieval y la moderna zoología”. *Revista Bigott* 45 (1998): 26-39.
- Acosta, Yirla Marisol. “Santiago de las Atalayas, ‘sepultura de forasteros’. Pleito entre sus vecinos por el traslado de la ciudad, 1780-1799”. *Trashumante* 13 (2019): 108-130.
- Aguirre, María Esther. “El recurso de la imagen en la enseñanza. Una historia temprana”. *Revista Educación y Pedagogía*. XIII. 29-30 (2001): 71-82
- Berbara, María. “imagens do canibalismo na primeira modernidade: a mesa de abate entre América, Ásia e Europa”. *MODOS: Revista de História da Arte* 5. 3 (2021): 141 – 162
- Bueno, Alfredo. “el Nuevo Mundo en el imaginario gráfico de los europeos: De Bry, Hulsius, Jacob Van Meurs y Pieter Van Der Aa”. *Revista Sans Solei: Estudios de la imagen* 8 (2016): 229-256.
- Bustamante, Jesús. “La invención del indio americano y su imagen: cuatro arquetipos entre la precepción y la acción política”. *Nuevo Mundo Nuevos Mundos. Débats* (2017): 1-24. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.71834>.

- Carreño, Gastón. “El pecado de ser: Análisis a algunas representaciones monstruosas del indígena americano”. *Revista de Antropología Visual* 12 (2008): 127-146.
- Carrete, Juan. “El grabado en el siglo XVIII. El triunfo de la estampa ilustrada”. *Summa Artis: Historia general del arte*. Vol. XXXI. Juan Carrete, Fernando Checa y Valeriano Bozal. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- Castro, Pablo. “Monstruos, rarezas y maravillas en el Nuevo Mundo. Una lectura a la visión europea de los indios de la Patagonia y Tierra del Fuego mediante la cartografía de los siglos XVI y XVII”. *Revista Sans Soleil* 4 (2012): 30-52.
- Cifuentes, Arturo (ed.). “Por los caminos de Gumilla, misionero y cronista”. *El Orinoco ilustrado*, Joseph Gumilla. Bogotá: Imagen editores, 1994.
- Cristina, María Teresa. “Costumbrismo”. *Gran Enciclopedia de Colombia*. Vol. 4. Dir. Jorge Orlando Melo. Bogotá: Círculo de lectores, 2007.
- Davies, Surekha. “Depictions of Brazilians on French maps, 1542-1555”. *The Historical Journal* 55.2 (2012): 317-348
- Del Cairo, Carlos y Esteban Rozo. “El salvaje y la retórica colonial en El Orinoco Ilustrado (1741) de José Gumilla S.J”. *Frontera de la Historia* 11 (2006): 145-172.
- Díaz Piedrahita, Santiago. “El trayecto colombiano de Humboldt: los Andes, gran revelación para el naturalista”. *Revista Credencial Historia*. 122 (2000): 3-7.
- Domínguez, Camilo Arturo. “Humboldt, geógrafo: el camino aplicado a la naturaleza”. *Revista Credencial Historia* 122 (2000): 12 – 15.
- Duque Gómez, Luis. “Prólogo a la versión facsimilar de Joseph Gumilla”. *El Orinoco ilustrado*, Joseph Gumilla. Santander de Quilichao: Carvajal S.S, 1984.
- Durán, Rosalinda y Jesús Salas. “La historia del arte como fuente para el conocimiento de la arqueología militar romana: la columna trajana”. *La guerra en el arte*. Dir. Enrique Martínez. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2017.
- Duvoils, Jean-Paul. “los indios protagonistas de los mitos europeos”. *La imagen del indio en la Europa Moderna*. Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1990.
- “Théodore de Bry et ses modèles français”. *Caravelle* 58 (1992): 7-16.
- Fayet, Ana Luisa. “Imágenes etnográficas de viajantes alemanes en Brasil del siglo XIX”. *Revista Chilena de Antropología Visual* 7 (2006): 31-59.

- Giraldo, Gabriel. "Humboldt y el descubrimiento estético de América". *El Farol* 181 (1959): 1-30.
- González, Beatriz. "La escuela de Humboldt: los viajeros y la nueva concepción del paisaje". *Revista Credencial Historia* 122 (2000): 8-12.
- González Díaz, Juan. "El tapiz de Bayeux (siglo XI): iconografía de las franjas superiores e inferiores. Elementos vegetales y animales". *Cuadernos Medievales* 29 (2020): 22-47.
- Le Deschault, Térrence. "La historia contada en imágenes: el tapiz de Bayeux como crónica visual". *Narraciones visuales en el arte románico: figuras, mensajes y soportes*. Coord. Pedro Huerta. Barcelona: Fundación Santa María la Real, 2017.
- Lira, Margarita. "La representación del indio en la cartografía de América". *Revista de Antropología Visual* 4 (2004): 86-102.
- Londoño Vega, Patricia. "El arte documental en la era del viajero y de la imagen impresa", en *América exótica: panorámicas, tipos y costumbres del siglo XIX, obras sobre papel. Colecciones de la banca central de Colombia, Ecuador, México, Perú y Venezuela*. Ed. Patricia Londoño Vega y otros. Bogotá: Banco de la República, 2004.
- López, Hassan. "Alcance y límites de la pintura de George Catlin como una etnografía de los indios de Norteamérica". *Thémata* 35 (2005): 695-703.
- . "La pintura de George Catlin: una etnografía entre la escritura de viajes y la imagen". *Pasajes: Revista de Pensamiento Contemporáneo* 11 (2003): 115-125.
- Losada, Elena. "La primera mirada europea sobre Brasil: De cómo el 'buen salvaje' se convirtió en 'monstruo caníbal'". *Cuadernos Hispanoamericanos* 620 (2002): 43-54.
- Lozada, Natalia y Daniella Carvalho. "En 'tierra de caimanes': imaginarios geográficos, literatura ilustrada y tropicalidad del río Orinoco en las obras de Jules Crevaux (1883) y Jean Chaffanjon (1889)". *Historia Crítica* 88 (2023): 37-77
- Melo, Jorge Orlando. "Las vicisitudes del modelo liberal (1850-1899)". *Historia económica de Colombia*. Comp. José Antonio Ocampo. Bogotá: Siglo XXI Editores, 1988.
- Moll, Jaime. "El memorial del impresor y librero barcelonés Carlos Gibert y Tutó". *Homenaje a Federico Navarro: Miscelánea de estudios dedicados a su memoria*, Asociación Española de Archiveros Bibliotecarios Museólogos y Documentalistas. Madrid: Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, 1973.

- Montoya, Pablo. “La representación pictórica de los indios timucuas en Jacques Le Moyne y Théodore de Bry”. *Boletín de Antropología* 29. 47 (2014): 116-140.
- Pohl, Frances. “Viejo Mundo, Nuevo Mundo: el encuentro de culturas en la frontera americana”. *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Ed. Stephen Eisenman. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- Sáenz-López, Sandra. “Las primeras imágenes occidentales de los indígenas americanos: entre la tradición y los inicios de la antropología moderna”. *Anales de Historia del Arte* Volumen extraordinario (2011): 463-481.
- Salcedo, Jorge. “Las misiones jesuitas en Colombia, las regiones del Casanare y el Meta durante el siglo XVII y XVIII”. *El reino en la frontera: las misiones jesuitas en la América colonial*. Coord. Sandra Negro y Manuel Marzal. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica de Perú, 1999.
- Sánchez, José. “La población y el territorio del Orinoco entre los siglos XVII-XVIII vistos a través de los misioneros jesuitas”. *Revista Mañongo* XXIII. 44 (2015): 165-186.
- Sánchez Luna, José Antonio. “Manuscritos medievales iluminados, una iluminación para la Edad Media”. *Biblioteca Universitaria* 19. 1 (2016): 73-89.
- Swift, Edwin. “The art of George Catlin”. *Proceedings of the American Philosophical Society* 57.2 (1919): 144-154.
- Tovar Pinzón, Hermes. “La lenta ruptura con el pasado colonial (1810-1850)”. *Historia económica de Colombia*. Comp. José Antonio Ocampo. Bogotá: Siglo XXI Editores, 1988.
- Villegas, Álvaro. “Representación moderna, paisajes y poblaciones en las acuarelas de la Comisión corográfica”. *El Bicentenario de la Independencia. Legados y realizaciones a doscientos años*. Ed. José Cortés. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2014.
- Zalamea, Patricia. “Del grabado como estrategia”. *Revista de Estudios Sociales* 30 (2008): 58-70.

Diccionarios

- Henkmann, Wolfhart y Konrad Lotter. *Diccionario de estética*. Barcelona: Crítica, 1998.
- Lozano, Eduardo. *Diccionario de mitología griega y romana*. Bogotá: Intermedio, 2013.

Morales, Adoración y otros. *Diccionario visual de términos de arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017.

Navarro Joaquín y otros. *Enciclopedia práctica de fotografía*, tomo 4. Barcelona: Salvat Editores, 1980.

Perrone, Gabriela y Flavia Propper. *Diccionario de educación*. Buenos Aires, Alfagrama, 2007.

Videografía

Instituto Colombiano de Antropología e Historia, “Sebucán, balay y cernidor”, Youtube, 6 de agosto 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=kfSJQ4PUefs>.

Cibergrafía

<https://bibliotecanacional.gov.co/>

<https://jcblibrary.org/>