

UNA INTERESANTE COLECCION ETNOGRAFICA

por

Santiago Díaz-Piedrahita*

Resumen

Díaz-Piedrahita, S.: Una interesante colección etnográfica. Rev. Acad. Colomb. Cienc. **22**(82): 69-99. ISSN 0370-.3908

Se da a conocer una importante colección de 12 acuarelas costumbristas de la autoría de Juan Francisco Mancera, pintor natural de Soatá, Boyacá, quien aprendió la técnica de la acuarela como dibujante de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783 - 1816), empresa de la que se retiró en 1811. Se hacen comentarios relativos al origen del miniaturismo y la caricatura en Colombia, así como a la formación artística de Mancera, a la técnica por él empleada y a la composición y contenido de sus pinturas.

Palabras claves: Etnografía, Colombia, siglo XIX, Expedición Botánica, Juan Francisco Mancera.

Abstract

An important collection of 12 folkloric water colors done by Juan Francisco Mancera, a painter native to Soatá, Boyacá, who learned water color techniques as an illustrator of the Royal Botanical Expedition of the New Kingdom of Granada (1783-1816) from which he retired in 1811. Commentaries are given relative to the origin of the miniaturism and the caricature in Colombia, as well as Mancera's artistic training, his techniques, his composition, and content of his paintings.

Key words: Ethnography, Colombia, XIX Century, New Grenada Botanical Expedition, Juan Francisco Mancera.

Durante la primera mitad del siglo XIX, no fue frecuente en Colombia el empleo de la acuarela como técnica pictórica para representar tipos etnográficos o para

mostrar situaciones en forma un tanto caricaturesca. Tal vez, el principal exponente de este estilo haya sido José Manuel Groot¹ (1800 - 1878), quien, además de destaca-

* Profesor Titular, Instituto de Ciencias Naturales - Museo de Historia Natural, Universidad Nacional de Colombia, Apartado 7495 Santafé de BOGOTÁ, Colombia, sdiaz@ciencias.ciencias.unal.edu.co

¹ Interesantes datos sobre Groot como cultor de este estilo pueden verse en Historia de la Caricatura en Colombia. Biblioteca Luis Angel Arango, Banco de la República, Santafé de Bogotá, 1991.

do educador, escritor costumbrista, crítico, poeta e historiador fue pintor y dibujante, sobresaliendo como paisajista y como pintor costumbrista. Groot mostró preferencia por el dibujo tanto en lápiz como en tinta, trabajando con similar interés la acuarela y la miniatura. Hoy le recordamos como caricaturista de tipo social y político, faceta en la que el intelectual bogotano, curiosamente está conectado con la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, debido a que se inició en estas artes de la mano del pintor Mariano de Hinojosa, uno de los artistas venidos de Quito, y que una vez finalizadas las labores de la Expedición, abrió escuela de dibujo en Santafé².

Dados los antecedentes de su maestro, no es de extrañar el que Groot haya sido miniaturista, continuando con un estilo y una técnica arraigados entre los pintores formados o madurados a la sombra de Mutis. El segundo maestro de Groot en las artes plásticas fue Pedro José Figueroa, de quien aprendió el manejo del óleo. Aunque el artista produjo varios cuadros de indudable valor, en la técnica en que se ponen de manifiesto sus dotes de observador perspicaz y crítico, es en la de los dibujos costumbristas, donde destaca con trazos magistrales la conducta y temperamento habitual de las personas.

Por la misma época en que Groot, con una vocación temprana se dedicaba a pintar láminas de tipos de costumbres, en la provincia boyacense un personaje muy poco conocido, y con vínculos aun más estrechos con la Expedición Botánica, se dedicaba al mismo oficio. Se trata del pintor Juan Francisco Mancera, aparentemente natural de Soatá y de quien hoy sacamos a la luz pública doce miniaturas preciosamente elaboradas mediante la técnica de la acuarela atemperada, las que pintó como parte de una serie titulada **"Cuadros de costumbres de las provincias de Tunja y Pamplona"**,³

Tras ejercer su apostolado en la Diócesis de Trujillo en el Perú, en 1791 vino a la Nueva Granada como Obispo de Santafé Monseñor Baltasar Jaime Martínez Compañón; durante su permanencia en el Perú, además de ejercer generosamente la caridad y de cumplir con sus

deberes de prelado, se distraía en sus ratos libres elaborando pequeños cuadros de costumbres, a tal punto que legó a la posteridad varios álbumes en los que dejó plasmados los tipos humanos, las costumbres y los paisajes de dicha región⁴. Las pinturas de Martínez son algo ingenuas y carecen de cualquier viso caricaturesco. Infortunadamente en nuestro suelo no contó con las circunstancias de tiempo y de lugar que le permitieran realizar una tarea similar, aunque pasó a la historia como un pastor humilde y generoso que durante los seis años de su mandato espiritual fomentó la caridad, favoreció la educación, emprendió o concluyó varias edificaciones religiosas y fue importante benefactor del Colegio de la Enseñanza.

Con el inicio de la segunda mitad del siglo XIX se da comienzo a los trabajos de la Comisión Corográfica, empresa en la que se desarrolló una importante tarea pictórica de tipo testimonial que no es del caso analizar en esta oportunidad, y que por ningún motivo puede ser considerada dentro del costumbrismo con visos de caricatura. Por la misma época, en 1853 se da a conocer otro miniaturista, cuyas caricaturas, con un indudable contenido político, carecen de la calidad humorística y pictórica demostradas por Groot y por Mancera. José Gabriel Tatis Ahumada publica bajo el título de "Ensayos de Dibujo", un álbum en cuyas páginas se suceden grupos de personajes debidamente numerados, y en la mayoría de los casos identificados, entre quienes se encuentran el presidente José María Obando, su vicepresidente José de Obaldía, destacados militares, clérigos, políticos y personajes de la vida nacional, cuyas caricaturas al decir del autor⁵

"han sido hechas en el corto período de treinta y tres días, y que con cinco ó seis excepciones, todas las semejanzas de las personas que figuran aquí, han sido trasadas sin tener á la vista los orijinales y por lo tanto no he tenido oportunidad de hacer las correcciones que dicta el buen gusto, y mesclar á la par del estilo natural la elegancia en las actitudes,"⁶

Queda claro que la intención y el estilo pictórico de Tatis, son bien diferentes de los que impulsaron a Groot y a nuestro personaje. Las caricaturas que ocupan las 37

² Hinojosa pertenece al grupo de los pintores ecuatorianos que se vincularon a la Expedición en 1787. Laboró con esta empresa hasta 1816, tras lo cual se dedicó a pintar y enseñar pintura en Santafé.

³ De tal Album tan solo conocemos las acuarelas que acá se presentan y que pertenecen a la Colección particular de Doña Pilar Bermúdez. Es presumible que Mancera haya elaborado muchas más que no se conservaron hasta nuestros días o que están por descubrirse.

⁴ A partir de 1985 el Instituto de Cooperación Iberoamericana de Madrid publicó varios tomos en los que se reproduce la obra pictórica de Martínez Compañón.

⁵ La obra de Tatis fue reproducida en 1988 por Beatriz González bajo el título de "José Gabriel Tatis 1813-1884, Un pintor Comprometido". Carlos Valencia Editores Bogotá.

⁶ Op. cit. Introducción

páginas del citado álbum, de acuerdo con un aviso de prensa publicado por el autor, debían servir de estímulo a clientes interesados en encargar un retrato en miniatura.

El retrato en miniatura se popularizó a comienzos del siglo XIX y llegó a convertirse en una profesión que permitió a más de un artista sobrevivir en una época en la que la economía andaba de capa caída a causa de las guerras de independencia. Muchos de los artistas vinculados con la Expedición Botánica derivaron hacia el retrato y unos cuantos como Félix Sánchez y Mancera lo hicieron hacia la miniatura. Tal vez el más conocido de los miniaturistas de entonces sea José María Espinosa, el famoso abanderado del ejército de Nariño y autor de unas célebres "Memorias"⁷, en las que, entre otras cosas, relata como logró sobrevivir, luego de ser liberado en Popayán, y después de escapar de La Plata y Hato Viejo, pintando miniaturas de santos y pequeños cuadros que le facilitaron huir del sur y retornar finalmente a Santafé.

Durante la mayor parte del período colonial las artes estuvieron limitadas a la elaboración de imágenes religiosas, y los talleres de pintura, platería y escultura solo vinieron a conformarse en la segunda década del siglo XVII, aunque se conocen trabajos previos de algunos artistas, de cuyas labores surgieron los retablos y ornamentos de varias iglesias. Se puede afirmar que la pintura aparece como disciplina con Baltazar de Figueroa, y con sus hijos Melchor, Gaspar y Bartolomé, a quienes se deben no pocos cuadros elaborados a finales del siglo XVI y comienzos del XVII. Con posterioridad se sucederían varios escuelas entre las que se cuentan las de los Acero (padre e hijo), quienes además de trabajar en muchas iglesias y conventos dieron lugar a un estilo muy propio.

Los pintores más característicos del período colonial eran descendientes de artesanos españoles que aprendieron el oficio a la sombra de sus padres, y se integraron a los pequeños talleres familiares, en donde también se recibían aprendices que más tarde contribuyeron a difundir el oficio. En estos talleres el propietario debía, no solo conseguir los encargos, sino crear los diseños y ejecutarlos, aprovechando la ayuda de los aprendices más experimentados y la colaboración de los principiantes que estaban bajo su tutela. Existía un vínculo de sujeción casi familiar entre el maestro y sus pupilos, quienes recibían, además de la educación en el oficio, alojamiento, alimentación y ropa, debiendo el tutor velar adicionalmente por la salud corporal y espiritual de sus discípulos, a cam-

bio de lo cual contaba con la total obediencia y sujeción de los aprendices que le proporcionaban mano de obra calificada. En estos talleres no solo se generó el conocimiento pictórico, en buena parte tomado de los libros y estampas de artistas europeos, sino que se lograron algunas innovaciones tecnológicas que se transmitieron a las siguientes generaciones.

Entre los artistas coloniales no se nota una gran técnica; fueron en su mayoría artesanos con más habilidad que creatividad, por lo que no lograron un verdadero desarrollo estético, ello debido a que los clientes hacían encargos concretos, debiendo el artista adaptar un modelo completamente foráneo, que generalmente simbolizaba las virtudes a través de escenas bíblicas, introduciéndole algunos cambios especialmente en el vestuario, de tal manera que el resultado final apareciese más acorde con las costumbres y usos de los neogranadinos.

Un estilo diferente y una nueva temática que rompen con el arte religioso, surgen cuando se empiezan a realizar dibujos que pretenden mostrar con la mayor exactitud las especies más notables de la flora americana. Esta tendencia aparece como un propósito en las expediciones españolas organizadas en América durante la segunda mitad del siglo XVIII y los comienzos del XIX; la de la Nueva Granada fue promovida por José Celestino Mutis; la del Perú y Chile estuvo dirigida por Hipólito Ruiz y José Antonio Pavón; la de la Nueva España estuvo a cargo de Martín Sessé y José Mariano Moziño, y la de Cuba funcionó bajo la dirección de Sebastián Esteban Boldó.

Se producen estas expediciones dentro de un proceso cultural económico y social iniciado cuando la dinastía borbónica realiza cambios substanciales en España. Carlos III llevó adelante la tarea reformista iniciada durante el reinado de Felipe V, continuada con Fernando VI y consolidada durante su gobierno. Las transformaciones sociales, económicas y culturales producidas permitieron a España constituirse momentáneamente como una gran nación burguesa y colonial. El Despotismo Ilustrado tenía como soporte la ideología reformadora de la Ilustración, la que implicaba un sistema de ideas, mezcla de racionalismo, reformismo en lo económico y social y fe en el progreso. La Ilustración española fue un reflejo de la Ilustración europea, aunque su racionalismo se vio limitado por el absolutismo de la monarquía y por el pensamiento religioso eminentemente católico. La apertura a la cultura europea y al mundo se inicia en España a finales del siglo XVII y con ella comienza a surgir una ciencia basada en la experimentación que se extiende a todos los campos. Es en éste ambiente renovador en el

⁷ Espinosa, J.M. 1971. *Memorias de un Abanderado*, Biblioteca Banco Popular 15. 230 pp.

que se formaron académicamente los promotores de la expediciones y comisiones científicas que se desarrollaron en América.

Desde mediados del siglo XVIII se toman medidas que pretenden incluir a las Indias dentro de los planes del absolutismo ilustrado. El Nuevo Mundo era un territorio inmenso, rico en posibilidades para los europeos y que ofrecía múltiples recursos naturales. Por ello era urgente organizar viajes para buscar plantas que, una vez de introducidas al cultivo pudiesen ser útiles. Era necesario mejorar el conocimiento hacia la naturaleza y hacia aquellas regiones susceptibles de aportar nuevos productos útiles. Había que buscar un desarrollo económico a través del conocimiento de la naturaleza y América era el lugar propicio para realizar estudios e investigaciones. Se trataba de conocer la tierra y los elementos que la componían pero dentro de un nuevo espíritu, conjugando los intereses científicos con las metas políticas y económicas.

Entre las expediciones españolas de finales del XVIII se destaca la promovida y dirigida por José Celestino Mutis, la cual funcionó como un verdadero centro científico cuya principal responsabilidad era la de estudiar los recursos naturales de la Nueva Granada y buscar su posible aprovechamiento; en su seno se educaron y formaron en la ciencia unos cuantos jóvenes ilustrados, que luego se vieron seriamente comprometidos en el movimiento de Independencia, pagando algunos de ellos con su vida tal participación. Infortunadamente la Expedición, que para su época tenía una visión integral de la naturaleza, tuvo un triste y lánguido final. Lo que ha debido servir como núcleo de un museo y base de una gran universidad, por falta de continuidad investigativa y de oportuna divulgación de sus resultados, vino a convertirse en una simple exploración florística de una parte reducida del actual territorio colombiano.

Una evaluación de la labor científica, y en particular de las tareas botánicas permite concluir que la obra máxima de la Expedición fue la extraordinaria iconografía, de la cual se conservan 2945 láminas iluminadas en color y 2248 monocromas, que pueden representar cerca de 2700 especies, es decir una mínima parte de la rica flora colombiana. No es del caso presentar acá un análisis pormenorizado de los resultados de la Expedición; simplemente recordemos que esta empresa constituye el punto de partida para el desarrollo de las ciencias en nuestro medio, habiendo servido además para renovar las artes y para activar las humanidades.

Deteniéndonos en la parte pictórica, debemos resaltar que la calidad y cantidad de los dibujos fruto de la

Expedición son un importante testimonio que acredita a esta colección como una de las más importantes y lujosas realizadas en el mundo. Mutis le imprimió un carácter particular a tal iconografía, centrando la labor pictórica en la exacta representación de la formas, los tamaños, las proporciones y el colorido, todo ello tomado directamente del natural. La importancia dada al dibujo como una herramienta al servicio de la ciencia hizo valorar su función; por la época era éste el único método que permitía perpetuar con fidelidad y exactitud las características propias de la planta, o al menos las más relevantes, ofreciéndole a los investigadores del futuro información de primera mano. El estilo miniaturista y la precisión con que están representadas las diferentes estructuras de la planta, permite al observador reconocer con certeza la especie representada.

Mutis logró institucionalizar un modelo de pintura un tanto barroco, en el que cada lámina guarda una composición geométrica en torno a un eje; se trata de pinturas casi siempre planas, como si se tratara de exsicados de herbario, pero dotadas de la riqueza cromática propia del material fresco. Son además intemporales pues representan simultáneamente todas las características de la planta a saber, capullos florales, flores maduras, frutos inmaduros y en sazón y hojas jóvenes y adultas vistas tanto por la haz como por el envés. A ello y en provecho de los botánicos que las utilizaran en el futuro, se añaden los dibujos de las distintas piezas florales o "anatomías", resultado de las disecciones de las flores.

Este estilo pictórico requería de una escuela de formación, donde se capacitaran nuevos pintores que luego se incorporarían al equipo humano de la Expedición. Las primeras láminas elaboradas por Mutis y que fueron enviadas de regalo a Linneo están elaboradas en tinta china y en aguada;⁸ las mismas aun no mostraban tan acentuadas las características arriba anotadas. Una vez organizada la Expedición, Mutis contrató como pintor a Pablo Antonio García, quien ya había realizado algunos trabajos para él; las láminas de la primera época, con una indudable calidad, aparecen deslucidas en comparación con las elaboradas años más tarde, en la medida en que arraigaron y se fueron perfeccionando el estilo y las técnicas, y que se capacitaron nuevos pintores. A García le sucedieron como discípulos Francisco Javier Matís y Salvador Rizo, ambos convertidos con el tiempo en excelentes artistas. A ellos se uniría toda una serie de pintores veni-

⁸ Estas láminas hacen parte de las colecciones que se conservan en la Sociedad Lineana de Londres.

dos de Quito y Popayán, así como otros formados en el seno de la Casa de la Botánica.

El traslado de la Expedición a Santafé implicó una reorganización de sus labores, contando en la capital con una mejor infraestructura; para lograr una mayor eficiencia era necesario organizar una escuela o academia de dibujo, creada al amparo de la Expedición y para su directo beneficio; la escuela funcionó con éxito bajo la dirección de Salvador Rizo, quien prestaba instrucción gratuita a niños y jóvenes interesados en aprender el dibujo botánico; muchos de los discípulos llegaron a convertirse en artesanos superiores, como es el caso del personaje que hoy nos ocupa.

Como ya se indicó, el estilo y la calidad de las pinturas fueron evolucionando; se trabajaba cada vez con más soltura y poco a poco se empezó a jugar con las sombras, sacando mayor provecho a las distintas tonalidades, con lo cual se lograba acentuar los volúmenes, al tiempo que se utilizaban los brillos y se aumentaba el esmero en los detalles. Es indudable que los avances pictóricos marchaban a la par con los adelantos en botánica, y Matís es el mejor exponente de ello por haber sido el pintor que mayor tiempo estuvo vinculado a la Expedición, y el que mayores conocimientos científicos adquirió, al punto de convertirse en catedrático sustituto de botánica. La concepción de las láminas pone de manifiesto que cada autor valoraba adecuadamente el conjunto, para destacar las partes de mayor interés y que requerían una presentación más importante y más detallada, acomodándolo geométricamente, como se aprecia en todas las láminas, donde prima el sentido estético, pero guardando fidelidad con el modelo natural.

Normalmente los artistas trabajaban nueve horas diarias, iniciando la labor a las 7 de la mañana, con el fin de aprovechar la mejor luz. Con el tiempo los artistas más veteranos trabajaban solo en la mañana. Los salarios se asignaban de acuerdo con la experiencia y eficiencia de cada artista. Se preferían personas entre 20 y 30 años que, además de docilidad y deseos de aprender, mostraran habilidad y destreza en el dibujo y en el manejo de los pinceles al temple. Se elaboraban tanto láminas iluminadas para conservar los colores del natural, como réplicas monocromas que debían de servir de modelo para los grabadores al momento de editar los tomos de la Flora. Las policromas estaban destinadas a servir de modelo a los pintores asignados para iluminar los grabados ya impresos, antes de encuadernar los tomos para su distribución.

Juan Francisco Mancera se formó como artista en la escuela de pintura que dirigía Salvador Rizo, pero ha

pasado a la posteridad, más que por la calidad de sus pinturas - algunas de las cuales muestran excelente calidad, en contraste con otras inacabadas y aparentemente realizadas con descuido - por haber acompañado en abril de 1803 a Sinforoso Mutis Consuegra y a su colega Antonio Lozano en el viaje a las provincias del norte de la Nueva Granada y a Cuba; de allí, además de plantas desecadas, diseños de las mismas y semillas, debían traer la vacuna de la viruela. Esta correría revestía el doble carácter de exploración botánica y viaje de negocios, y su verdadero objetivo era el de vender cortezas de quina que se habían añejado cuidadosamente en la Casa de la Botánica; de acuerdo con una hipótesis de José Celestino Mutis, tal añejamiento debía aumentar sus propiedades antifebrífugas de las cortezas, ganando el producto en calidad y en precio. Presuntamente las ganancias en este negocio, que fueron de once mil pesos fuertes, debían servir para ayudar a financiar la construcción del Observatorio Astronómico de Santafé y para construir el jardín botánico. El viaje se prolongó hasta 1808, y los beneficios logrados en la venta de las cortezas se consumieron en los gastos de permanencia en la isla, donde Sinforoso encontró a Angela Gama, el amor de su vida y con quien contrajo matrimonio.

Mucho dió que hablar este negocio. El 16 de marzo de 1810 Salvador Rizo en su calidad de Mayordomo de la Expedición y de albacea de Mutis le planteaba al Virrey Amar las circunstancias de este viaje y las consecuencias del mismo. Entre otras cosas señalaba como comienzos de 1803 había regresado Sinforoso de cumplir su pena de prisión y extrañamiento, coincidiendo su regreso con la falta de dinero para concluir la construcción del Observatorio Astronómico. Sinforoso se propuso como agente para llevar las citadas cortezas a Cuba y venderlas allí, aprovechando el viaje para ir herborizando en beneficio de la Expedición por los lugares donde transitara. El director acogió la idea y se acordó que Sinforoso en compañía de dos jóvenes pintores viajaría por Girón y Mompox hacia Turbaco y Cartagena, donde embarcarían con destino a la Habana. El regreso tuvo lugar a finales de agosto de 1808 siguiendo la vía de Cañaverales, Pamplona y el Socorro. Sinforoso viajó con el cargo de oficial de la Expedición devengando cuatrocientos pesos anuales. Los pintores Mancera y Lozano también viajaron asalariados por la Expedición, y aunque Lozano lo hizo mucho antes, todos al regreso recibieron los pagos correspondientes a los cinco años y cuatro meses que estuvieron por fuera. Los sueldos sumaron tres mil trescientos veintiséis pesos que añadidos a los ocho mil cuatrocientos ochenta y cuatro pesos de los gastos causados superaban los once mil ochocientos pesos como costo

del viaje, que de otra parte no dejó utilidades; a su vez Sinforoso reclamaba la mitad de las utilidades obtenidas al momento de vender las primeras remesas de corteza.⁹ Luego de no pocas discusiones y alegatos, en los que se esgrimieron los argumentos y razones de las partes, Sinforoso fue absuelto por los tribunales de la naciente República.

Por sugerencia de su tío, Sinforoso Mutis y su hermano José habían ingresado en 1789 a la Expedición Botánica en la calidad de aprendices de pintura, retirándose Sinforoso en 1793 para adelantar estudios de leyes en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. En su época de estudiante el joven Mutis mostraba un marcado interés por la política y era asistente habitual a las tertulias que presidían José Dionisio Gamba y Antonio Nariño; en 1794 se vio envuelto en la agitación y en las revueltas, siendo procesado por conspirador y posteriormente deportado por Cartagena con rumbo a España, donde estuvo preso en la cárcel de Cádiz entre 1796 y 1799. Como ya indicamos, tras cumplir con las penas de prisión y destierro Sinforoso regresó a Santafé y se reincorporó a la Expedición. Aparentemente su tío, con prudente actitud, quiso alejarlo del agitado ambiente político, y por ello acogió la idea de encargarle la venta de las cortezas y encomendarle a la vez la misión de herborizar en las provincias del norte y en Cuba.

Sinforoso no descuidó del todo sus labores y realizó colecciones dobles, enviando un buen número de ejemplares botánicos a Madrid, los cuales fueron recibidos y estudiados por Antonio José Cavanilles. De la estadía en Cuba quedaron 68 diseños de plantas, la mayoría firmados por sus autores y con el dato de la localidad de origen. Parte de los materiales allí acopiados se perdieron en un naufragio. Dentro de los materiales de la Expedición Botánica se conservan 18 láminas en folio mayor elaboradas por Mancera en Cuba, además de 22 que llevan su firma y que fueron realizadas en suelo granadino. De Lozano se conservan 3 láminas pintadas en Cuba, y de las hechas en la Nueva Granada 7 llevan su firma.

Con posterioridad al 20 de julio de 1810 las actividades en la Casa de la Botánica disminuyeron, dado que tanto el Director y responsable de las labores botánicas, como el Director del Observatorio Astronómico se dedi-

caron casi de lleno a la política, cambiando las labores científicas por el periodismo político y por la milicia. Los dibujantes debieron reemplazar las láminas de plantas por los mapas, y muchos optaron por retirarse, entre ellos Juan Francisco Mancera. Como un resumen de la actividad por él adelantadas como pintor de la Expedición podemos transcribir el siguiente recibo:

“Digo yo el abajo firmado que he recibido de don Salvador Rizo, como mayordomo de la Real Expedición Botánica, la cantidad de mil ciento cuarenta y tres pesos cuatro reales por mis jornales en el destino de oficial pintor principiante, devengados en la forma siguiente y como se figura en el margen: En el año 1801, a 2 reales, 264 días; en el año de 1802 y 1803, a 2 y ½ reales, 180 días; y desde 19 de abril de 1803 hasta 27 de agosto de 1808, 1958 días a 4 reales en el mes de septiembre y el de octubre del mismo año, 40 días a 5 reales y 23 días más de noviembre y diciembre al mismo precio; que hacen la expresada cantidad, y para que conste lo firmo en Santafé a 6 de diciembre de 1808.

*Francisco Mancera*¹⁰

Mancera laboró con la Expedición tres años más, abandonando definitivamente su puesto en 1811. Posteriormente se alejó de la capital y al parecer ejerció algunos cargos públicos en la provincia de Tunja. Poco se conoce en relación con las actividades adelantadas por el pintor con posterioridad a su retiro de la Expedición; es un hecho que se desempeñó como retratista en miniatura, conservándose al menos una de sus obras que se conserva en la Casa Museo del 20 de Julio, y que corresponde a una acuarela sobre marfil de forma oval que representa a Monseñor Rafael Lasso de la Vega, fechada por su autor el 12 de diciembre de 1827. En cuanto a otro tipo de obras, solo ahora, al dar a luz parte de sus acuarelas, sabemos que además del retrato en miniatura cultivó el estilo costumbrista, adoptando una nueva temática y modificando su estilo hacia la caricatura.

Las láminas que se reproducen con estas notas se conservan en la colección particular de Doña Pilar Bermúdez, quien las cuida con esmero. Se trata de doce acuarelas, once de ellas de aproximadamente 20 centímetros de ancho por treinta de alto, elaboradas en acuarela atemperada y retocadas a la manera de miniaturas para garantizar los detalles; la otra mide aproximadamente 12 centímetros de

⁹ Véanse al respecto entre otros los documentos fechados el 16 de marzo de 1810, el 28 de mayo de 1811 y el 13 y 18 de julio de 1811 en Hernández de Alba, G. 1986. Historia Documental de la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada después de la muerte de su director Don José Celestino Mutis 1808-1952.

¹⁰ Op. cit. pag. 199.

ancho por 24 de alto. En ellas se pone de manifiesto un rompimiento con el estilo adquirido en la Escuela de Pintura, al cambiar los esquemas planos de las plantas por los tipos humanos, en los que incorpora un estilo característico. Como se puede apreciar, se trata de cuadros de tipo documental pero con un cierto sabor de caricatura social, donde el volumen se exagera, abusando un tanto de las formas redondas, lo que confiere un carácter particular a cada rostro o a cada cuerpo. A través de las siluetas saltan a la vista las peculiaridades de los personajes en los que se adivina un lejano toque de humor.

La ejecución de cada acuarela es esmerada y cada personaje desempeña un papel, con excepción del gallero que aparece un tanto estático; son sacerdotes, frailes, campesinos o indígenas que trabajan o discuten, o son amonestados, o bailan, o viajan, reflejando siempre el comportamiento de los seres del pueblo. El paisaje, en las láminas

que corresponden a exteriores, aparece un tanto lejano y reducido a perfiles de montañas y a árboles distantes, con la excepción de una pequeña capilla que es la única construcción representada en la serie. Tienen gran importancia en la composición las perspectivas cercanas, las facciones y los vestidos, donde un gesto, una ruana listada, unas alpargatas sucias o un caballo transmiten el mensaje que quiso expresar el artista. A través de estos personajes finalmente seleccionados Mancera nos hace captar rasgos, actitudes y circunstancias características de los pobladores de su región; los retratos, hoy con un indudable valor documental, nos muestran tipos populares fiel y graciosamente representados con sus actitudes y sus fisionomías, que graciosa y fielmente denotan malicia, viveza, resignación, rabia o estupidez.

Es indudable que el artista a través de sus apuntes logró perpetuar a varios personajes, recalcando con tono mordaz y algo caricaturesco sus defectos y virtudes, pero



Figura 1. Lámina del "Revienta caballo" (*Hippobroma longiflora*) realizada por Mancera en La Habana, Cuba. Colección Iconográfica del Real Jardín Botánico de Madrid.



Figura 2. Lámina del "Moniato hembra" (*Ocotea* sp., Lauraceae) realizada por Mancera en La Habana. Colección Iconográfica del Real Jardín Botánico de Madrid.

a la vez conservando la fidelidad y la naturalidad; como ya se indicó, son tipos populares fiel y graciosamente representados, en los que Mancera, con gracia y mordacidad logra exagerar la viveza o la torpeza, aprovechando el colorido, las texturas, los listados y las sombras, hábilmente dispuestas, logrando destacar las caras y las facciones que adquieren más importancia que los cuerpos, los cuales quedan un poco planos por el abuso de las figuras de perfil.

Junto con los cuadros costumbristas y con el objeto de apreciar mejor la evolución en el estilo pictórico de Mancera, presentamos dos de las láminas de plantas elaboradas durante su prolongada visita a Cuba (Figs. 1 y 2), y que hacen parte de la colección iconográfica del Real Jardín Botánico de Madrid, así como una miniatura correspondiente al retrato de Pedro Lazo de la Vega, que se conserva en la "Casa Museo del 20 de Julio", facilitada gentilmente por su Directora, Doña Carmen Ortega Ricaurte (Fig. 3). La primera de las acuarelas que se reproduce (Fig. 4) no hace parte del álbum de costumbres de las provincias de Tunja y Pamplona; se trata de una lámina de menor tamaño que representa a un gallero de Bogotá, el cual luce un cubilete negro y va arropado con una capa azulosa que le cubre los brazos; lleva un cigarrillo en la boca y arroja una gran cantidad de humo. El álbum se inicia con la lámina titulada "Fraile en camino" (Fig. 5) y representa a un caballero en el atuendo apropiado para un viaje a caballo, en el que tan solo el peinado nos recuerda su condición de fraile; luce zamarras, espuelas, ruana listada de rojo y azul y lleva en la mano un sombrero rojo, que más que una corroasca tiene un lejano aire a capelo de cardenal. El fraile con una mirada un tanto lasciva observa a una dama que asoma a la ventana.

La segunda de las acuarelas (Fig. 6) nos muestra a José Salazar, natural del sitio de Carrera en la vía a Capitanejo cargando un gran calabazo de miel para la elaboración del guarapo. Se trata de un hombrecillo regordete que calza alpargatas blancas y lleva una camisa azul a cuadros pequeños y unos pantalones de tela listados de azul y totalmente raídos en las rodillas a fuerza del uso. La tercera de las acuarelas (Fig. 7) nos muestra a un negociante de la provincia que regresa de Santa Rosa en medio de un gran aguacero. Aparece el perfil de un caballo enjaezado que ha parado en medio de torrencial lluvia a orinar como si estuviese ahído de chicha; su jinete con resignación fuma una "calilla" mientras recibe el aguacero protegido por el sombrero, la ruana y los zamarras. Bajo el sombrero luce una pañoleta anudada en la nuca, atuendo que se va a repetir en otras de las acuarelas.

La cuarta de las acuarelas (Fig. 8) representa a un cura amonestando a una indígena. La mujer luce arrependida de una falta, seguramente de menor orden, aparece descalza, sin su sombrero y en una actitud de humildad en tanto que el párroco, con cara bonachona, con un misal en la mano y ataviado con cubilete, corbata y capa negras, chaqueta a rallas y pantalón listado de color café le imparte la absolución. La quinta de las acuarelas (Fig. 9) nos muestra a los "personajes de la polka" en Sogamoso; se trata de una pareja que baila ricamente ataviada, ella con sombrero de paja finamente entretejido y con cinta listada de color rojo, pañolón azul oscuro de paño y falda prensada con vivos verdes y rojos; él con zapatos negros, pantalón gris a rallas, ruana azul con fondo rojo y sombrero café de fieltro con borla.

La sexta de las acuarelas (Fig. 10) nos muestra al mayordomo de la Hacienda de Anticuta en Málaga montando un caballo en medio de una cabriola y en actitud de enlazar. El jinete luce botas con espuelas, las que aparecen dentro de un estribo de cobre. Además de los obligados zamarras, el mayordomo lleva ruana rallada y con fondo rojo, saco, camisa y pantalón de tela listada. En la séptima acuarela titulada "Un baile en Boavita" (Fig. 11) aparece una pareja danzando, ella peinada de trenzas y ataviada con alpargatas blancas, falda larga prensada y blusa de etamina con vivos en el cuello y en las mangas y un rosario adornando su cuello; el con un gran sombrero de paja entretejida con cinta negra, pañoleta listada amarrada a la nuca, camisa blanca con vivos rojos y azules en la parte inferior, pantalones de tela blancos con listas azules y alpargatas blancas anudadas con cordón negro. Las paredes están adornadas con tres láminas, la de la izquierda de la Virgen de Chiquinquirá, la del centro parcialmente desprendida representa a Napoleón, y la de la derecha corresponde a un paisaje campesino.

Es presumible que Mancera no haya contado con modelos voluntarios y que a través de apuntes haya logrado retratar y perpetuar varios personajes típicos, confiriéndoles de paso un tono mordaz y caricaturesco, al recalcar en ellos alguna característica particular, pero a la vez conservando algo de la naturalidad propia de sus quehaceres cotidianos. Sin embargo, el bailarín de Boavita, en sus facciones muestra un parecido notorio con presidente del Cabildo de Capitanejo que aparece discutiendo con el alcalde en la octava de las acuarelas, y con el personaje de Sátiva que recibe la demanda en la novena acuarela. En la octava lámina (Fig. 12) vemos al alcalde y al presidente del Cabildo de Capitanejo en plena discusión, ataviados el primero con un gran cubilete encima de la pañoleta y con un saco listado de rojo y azul y pantalón blanco; en

segundo luce camisa blanca, pantalón de color café y corroca con cinta negra. La novena de las láminas (Fig. 13) nos muestra a un anciano con apariencia de mendigo o de persona de escasos recursos entablando una demanda ante el alcalde de Sátiva. La demandada luce sombrero de paja, pañolón azul oscuro y falda amplia prensada; el alcalde viste zapatos negros, pantalón a rallas, ruana blanca con listas azules y sombrero de paja y empuña un recatón como símbolo de autoridad.

La décima acuarela (Fig. 14) recuerda a primera vista por su composición la escena de la “Última cena” representada por Leonardo da Vinci, aunque la mesa es sensiblemente más corta; los integrantes del Cabildo de Llano Encizo, población ubicada en las márgenes del río Servitá al frente de Málaga aparecen sentados en la mesa,

en tanto que dos alguaciles montan guardia de pie a los extremos. El hombre de la izquierda tiene rasgos negroides y pelo rizado en contraste con las cabelleras de los otros personajes; sobre la mesa aparece un tintero con sus respectivas plumas y varios sobres y papeles. La undécima de las pinturas (Fig. 15) lleva el título de “Taberna de Capitanejo”, y en ella apreciamos a la tendera quien escucha tras el mostrador a tres músicos, a la izquierda el vocalista, quien viste alpargatas, pantalón negro y camisa a cuadros azules pequeños y sombrero de paja; el músico del centro interpreta el requinto y lleva un atavío similar al del cantante pero de diferentes colores; a la derecha aparece un individuo de raza negra que interpreta las maracas y que a diferencia de sus colegas aparece descalzo y más pobremente trajeado; su sombrero es de tela y lleva calzones que apenas superan la altura de la rodilla.



Figura 3. Retrato hecho por Mancera del Ilmo. Sor. Rafael Lasso de la Vega. Busto levemente girado hacia la derecha en acuarela sobre marfil de 6cm. de alto por 5 cm de ancho. Colección de la Casa Museo del 20 de Julio. Bogotá.



Figura 4. Gallero de Bogotá. Colección de Pilar Bermúdez.



Figura 5. Fraile en Camino. Cuadros de costumbres de las provincias de Tunja y Pamplona. Colección de Pilar Bermúdez.



Figura 6. "José Salazar del sitio de la Carrera, via a Capitanejo con un calvaso de miel." Cuadro de costumbres de la Provincia de Tunja. Colección de Pilar Bermúdez.



Figura 7. Negociante de la Provincia que regresa de Santa Rosa con un gran aguacero. Cuadro de costumbres en las Provincias de Tunja y Pamplona. Colección de Pilar Bermúdez.



Figura 8. Amonestación del Párroco a una indígena. Colección de Pilar Bermúdez.



Figura 9. Personajes de la Polka en Sogamoso. Cuadro de costumbres de las Provincias de Tunja y Pamplona. Colección de Pilar Bermúdez.



Figura 10. El mayordomo de Anticuta en Málaga. Colección de Pilar Bermúdez.



Figura 11. Un baile en Boavita. Cuadro de costumbres de las provincias de Tunja y Pamplona. Colección de Pilar Bermúdez.



Figura 12. Discusión entre el Alcalde y el Presidente del Cabildo de Capitanes. Cuadro de Costumbres de las provincias de Pamplona y Tunja. Colección de Pilar Bermúdez.



Figura 13. Una demanda en Sátira. Cuadro de costumbres en las provincias de Tunja y Pamplona. Colección de Pilar Bermúdez.



Figura 14. Cabildo Ordinario del distrito de Llano Encizo. Colección de Pilar Bermúdez.



Figura 15. Taberna en Capitanajo. Costumbres de las provincias de Tunja y Pamplona. Colección de Pilar Bermúdez.