

La muerte del héroe en la pintura colombo-venezolana durante el siglo XIX*

Death of the Hero in Columbian-Venezuelan Painting during the XIXth Century

Roldán Esteva-Grillet**

Facultad de Humanidades,
Universidad Central de Venezuela
roldanmex@yahoo.com.mx

Recibido: 21-06-11
Aceptado: 07-08-11

Resumen

La muerte es uno de los temas universales del arte. A lo largo de los siglos medievales, la encarnación de la idea del héroe estaba en los santos y en particular en los mártires, cuyo sacrificio a veces se presentaba con sumo realismo, a fin de conmover a los devotos. Nuestra pintura colonial, en buena parte extensión de la pintura europea, añadió otras muertes heroicas, ya propias, como las de monjas de clausura, en homenaje a su santidad, y excepcionalmente a algún personaje importante del gobierno eclesiástico o cívico-militar, como muestra de reconocimiento y de admiración a sus actos. En el siglo XIX los héroes serán fundamentalmente los héroes militares, muriesen naturalmente en sus camas (Bolívar, Santander), en batalla (Ricaurte, Girardot), sentenciados (Policarpa Salavatierra) o asesinados (Sucre). Algunos de estos héroes los compartimos Colombia, Venezuela y Ecuador, en razón de la federación bolivariana hoy identificada como Gran Colombia. El culto a los héroes patrios se instala desde entonces en el imaginario nacional y unos más que otros simbolizarán el sacrificio de toda una generación para el logro de un país libre e independiente. El ensayo tratará la

Abstract

Death is one of the universal themes in art. Throughout the Middle Ages, the idea of hero was incarnated in the saints and, in particular, the martyrs, whose sacrifice at times was presented with consummate realism in order to move the devoted. Our colonial painting, in good part an extension of European painting, added other heroic deaths of its own, such as the cloistered nuns, in homage to their holiness, and exceptionally, some important personages in the ecclesiastic or civil-military government to show recognition and admiration for their deeds. In the XIXth century, the heroes are fundamentally military, dying naturally in their beds (Bolívar, Santander), in battle (Ricaurte, Girardot), condemned (Policarpa Salavatierra) or assassinated (Sucre). Some of these heroes are shared among Colombia, Venezuela and Ecuador because of the Bolivarian federation, identified today as Gran Colombia (Greater Colombia). Since then, the cult for patriotic heroes has been established in the national imaginary, and some more than others will symbolize the sacrifice of a whole generation for achieving a free and independent country. This essay will deal with the death of Bolívar, painted

* Presentado como ponencia en el I Congreso Internacional "Arte del Caribe", Cartagena de Indias, entre el 19 y 21 de noviembre de 2009. Facultad de Artes, Universidad de Antioquia e Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar.

** Profesor Titular Jubilado de Historia del arte latinoamericano. Escuela de Artes,

muerte de Bolívar pintada por un venezolano (Antonio Herrera Toro) y un colombiano (Quijano Montero), igualmente la muerte de Ricaurte representada por los ya citados; y específicamente de la muerte de Sucre vista por dos pintores colombianos (Pedro José de Figueroa y José María Espinosa) y dos venezolanos (Arturo Michelena y Leoncio Martínez).

Palabras clave:

Historia del Arte Latinoamericano, Pintura decimonónica, Venezuela, Colombia, Héroes de la Independencia.

by a Venezuelan (Antonio Herrera Toro) and a Colombian (Quijano Montero), as well as the death of Ricaurte, represented by the aforementioned, and specifically, the death of Sucre as seen by two Colombian painters (Pedro José de Figueroa and José María Espinosa) and two Venezuelans (Arturo Michelena and Leoncio Martínez).

Key words:

Latin American art history, nineteenth-century painting, Venezuela, Colombia, heroes of the independence.

“Desgraciado el pueblo que necesita de héroes”.
Bertold Brecht, *La vida de Galileo*, 1938

Modelos europeos

En 1808, con la invasión de los ejércitos franceses a la península ibérica, se desencadenan varios acontecimientos imprevisibles para el mismo Napoleón. La huida hacia el continente americano, concretamente al Brasil, del rey Joao IV de Portugal junto a una comitiva integrada por diez mil personas; la organización de juntas en representación de los derechos de Fernando VII de España y la consecuente aparición de guerrillas populares que combatieron fieramente al invasor, más la tardía reacción de las municipalidades en las colonias hispanoamericanas que pronto derivará en un enfrentamiento bélico entre patriotas y realistas, son algunos de los acontecimientos.

El destino de Brasil quedará marcado por la instauración de esa corte portuguesa en Río de Janeiro, tanto que se librará de las guerras fratricidas propias de todas las excolonias españolas hasta bien entrado el siglo XX. La misma España padecerá a lo largo del siglo XIX por los pronunciamientos militares, tanto liberales como conservadores, hasta llegar al intento frustrado de acabar con la monarquía para establecer una república. Algo logrado más temprano en casi todas las excolonias americanas, no sin esfuerzo, y con ensayos monárquicos sólo en México y Haití. El Brasil, que pasó de virreinato a cabeza del reino, luego a imperio parlamentario independiente de Portugal, y, en 1888, a república sin haber sufrido ninguna guerra civil, representa un caso aislado y singular en la América Latina. Por tal motivo, Brasil puede jactarse de carecer de héroes mártires, salvo el famoso “Tiradentes”, Joaquim José da Silva Xavier, del movimiento *inconfidência* de Minas Gerais, cuyo cuerpo fue descuartizado el 21 de abril de 1792 en Río de Janeiro.

España, ya liberada del dominio francés en 1814, podrá enaltecer su recién nacido nacionalismo me-

diante el reconocimiento de antiguos y nuevos héroes. No es casual que dos artistas, representativos cada uno de importantes corrientes del arte, una neoclásica y otra romántica, asumirán en sus representaciones pictóricas la exaltación del prócer caído en la defensa de los ideales patrios. En el caso de José de Madrazo, su cuadro *Muerte de Viriato* (Museo de El Prado, Madrid) rememora el asesinato del jefe guerrero lusitano-hispano mientras dormía en su carpa, en un descanso de su lucha contra los romanos en 139 a. C. Por su lado, el romántico Francisco de Goya y Lucientes, a partir de sus apuntes tomados *in situ*, culmina su dramático lienzo sobre *Los fusilamientos del 3 de mayo* (Museo de El Prado, Madrid), acontecimiento que captara a través de un catalejo desde una ventana de su vivienda, y luego de ocurrido se acercará, trabuco en mano, a tomar los apuntes de los cuerpos ajusticiados.

Tradicición iconográfica

En estos ejemplos vemos ya dos maneras de representar la muerte del héroe: la del hombre asesinado, pero conocido por sus valores individuales; y el ajusticiamiento de un grupo civil, indiscriminado y anónimo, de hombres de distintas edades enfrentados a los invasores. Ninguna de estas obras sirvió de modelo a los artistas latinoamericanos cuando hubo que exaltar la memoria de sus héroes. Fueron los antiguos modelos sacados de la iconografía religiosa. Además, salvo el caso de México, ninguno de los países nacientes contaba con academias de bellas artes que adiestraran en la copia de modelos naturales o en la representación naturalista de los personajes. Privaba la producción de cuadros devotos y –en muy menor número– retratos de personajes de las jerarquías eclesiástica, civil o militar, apegados a una pose hierática, áulica, con elementos simbólicos del poder.

La iconografía cristiana cultivaba de antiguo la representación de la muerte de sus héroes, no otros que los santos, fuesen éstos fundadores de órdenes religiosas, como San Francisco o San Agustín, que murieron en sus respectivas camas rodeados de discípulos, fuesen los santos que llegaron a los altares mediante el martirio de sus vidas, en la difusión y defensa de su fe. En estos últimos, había dos opciones: la representación simbólica de esa muerte a través de algún objeto alusivo, por lo regular el instrumento de tortura (una sierra, un hacha, unas tenazas, una parrilla), o la representación cruda y directa del hecho, por lo regular en un segundo plano, como visto a través de una ventanilla hacia el pasado, en tanto que en un primer plano el mártir aparecía en su gloria. Aunque no dejaba de realizarse una síntesis narrativa del santo con su cabeza bien puesta, pero con un hilillo de sangre circundándole el cuello, como referencia a su decapitación. Infaltable, como atributo del suplicio, la palma del martirio.

Por su parte, las comunidades religiosas femeninas cultivaron el homenaje póstumo de aquellas monjas –hubiesen o no llegado a la condición de priora del convento– cuyas virtudes podían considerarse que habían sido practicadas en grado sumo, como para que sus vidas sirvieran de modelo para las demás. Junto a esos retratos, encomendados por acuerdos internos, estaban otros que permanecían en las casas de familia pero que representaban a las jóvenes novicias en el momento de hacer sus votos de clausura. En Colombia este tipo de retrato no se conserva o no se practicó como en México (“Monjas coronadas”), en cambio sí hay muestras del primero, en el Museo de la República, en Bogotá, originalmente pintados por Pablo Antonio García del Campo (de la Escuela de Pedro Celestino Mutis) en el último tercio del siglo XVIII y rehechos por el hijo, Victorino García Romero, a principios de siglo XIX. En Venezuela sucedió igual, sólo que los cuatro conservados corresponden a una fundadora y a tres prioras ya difuntas, si bien representadas como si estuviesen vivas y de cuerpo entero (Museo de Arte Colonial “Quinta de Arauco”, de Caracas).

Durante los dos primeros siglos coloniales, y en el caso mexicano incluso en el siglo XVIII –cuando se emprende la evangelización del norte, en manos de tribus nómadas– fue frecuente la muerte violenta de algunos misioneros de parte de indígenas rebeldes al adoctrinamiento. Se puede mencionar dos ejemplos: don Pedro Ortiz de Zárate, cura de Jujuy, Tucumán, en Chaco (Perú), quien fue “molido con pesadas porras y atravesado con dardos y cortada la cabeza se la comieron a 21 de octubre de 1689”, tal como reza la inscripción del óleo sobre lien-

zo conservado en el Museo de Arte Colonial de Bogotá. En el cuadro, un indígena le ha clavado un largo cuchillo al cura; éste lleva en el cuello un filo de sangre, muestra de haber sido decapitado, y gotas que le caen desde la frente, como consecuencias de los porrazos; un angelito lo corona con olivos y trae una palma del martirio. El personaje está representado con los ojos abiertos, como si estuviera vivo.

Otro ejemplo, más antiguo pero cercano geográficamente, ocurre en 1633, cuando un agustino del convento de la Santa Cruz de la Popa (Cartagena), fray Alfonso García Paredes, a sus sesenta y seis años, acusó a un cacique ya bautizado, de incestuoso y bígamo; dos amigos del cacique vengán el deshonor de éste, flechando y lanceando al fraile. Eran indígenas de Urabá. Las reliquias del mártir se conservan en un arca de cristal, y en el templo se exhibe una estatua de bulto, de factura moderna y escala menor de la natural, con el fraile atravesado por una lanza.

Ajusticiamiento

Al guerrero Viriato, representado por Madrazo, no lo vemos en el momento en que es muerto, sino cuando es velado por sus compañeros. Es decir, la muerte del héroe puede aparecer como algo ya sucedido o por suceder, como cuando se le hace caminar hacia el cadalso. Ese mismo año de 1814, cuando la monarquía española se siente recuperada y puede reprimir la rebeldía de las colonias con el envío de un gran ejército, bajo la jefatura del general Morillo, son condenados al fusilamiento muchos patriotas neogranadinos. Uno de ellos se proyectará en el arte, si bien con mucha posterioridad, el sabio Francisco Caldas. En 1880, el pintor académico Alberto Urdaneta acometerá su representación, *Francisco Caldas marcha al suplicio* (Museo Nacional de Colombia, Bogotá). Sin embargo, es más común su efigie en la escultura, de índole menos narrativa que la pintura o el dibujo a menos que se asuma como relieve. En efecto, en su monumento de Popayán (por Raoul Charles Verlet) aparece con un largo abrigo, la mano derecha al mentón, la izquierda portando una bandera, y al pie dos atributos más: un mapamundi y un fusil. Ninguna alusión a su trágico fin.

En cambio, ha corrido con mejor destino en la pintura la patriota Policarpa Salavarrieta, la *Pola*, fusilada en Bogotá en 1817 y ya por primera vez representada en 1825, con uno de los más tempranos cuadros latinoamericanos referidos a la muerte de héroes de la Independencia (fig. 1). No fue por supuesto la única mujer durante la lucha de la Independencia en América, víctima de su

patriotismo. De muy pocas quedan testimonios y menos registros pictóricos. Habría que señalar en Ecuador a Rosa Zárate, degollada junto a su marido Nicolás y otros familiares en Tumaco, el 17 de julio de 1813, aunque en el cuadrito anónimo que representa a la pareja sentada al centro de una plaza pareciera que fuesen a ser fusilados (Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito).

Ha jugado a favor de Policarpa el querer destacar su condición femenina, su belleza criolla, su ardor y atrevimiento patriótico (logró que su novio Alejo Saba-raín, integrante de las fuerzas realistas, llevara mensajes patrióticos: por supuesto, atrapado, también será condenado al fusilamiento). El pintor, cuyo nombre se ignora, parece derivar de la tradición devota popular, por lo escueto de sus figuras, aunque logra dar cierto relieve a los rostros mediante el juego de luces y sombras; los dos personajes que la acompañan hacia el patíbulo, los caracteriza no con rasgos individuales sino típicos: el sacerdote con un crucifijo y el soldado de perfil con su fusil al hombro. El pañuelo de ella y la cuerda que ata sus brazos parecieran representar la feminidad ultrajada. En la franja izquierda del cuadro, hacia donde se dirigen los tres personajes, de cuerpo entero, se ubica un desproporcionado banquillo con respaldar, al que sería atada y posteriormente fusilada la patriota, en el centro de la plaza. El pintor ha identificado al personaje, el momento y la acción a recordar: "Policarpa Salavarieta Sacrificada pr. los españoles en esta plaza el 11 de nov. de 1817. Su memoria eternice entre nozotros y que su fama resuene de polo á polo!!!" (Museo Nacional, Bogotá).

Tanto el pintor autodidacta José María Espinosa, en 1857, con su obra *Policarpa Salavarieta en capilla* (Municipalidad de Guaduas), como la versión del académico Epifanio Garay Caicedo, en 1888 (Museo del 20 de Julio, Bogotá), han concentrado su interés en el momento anterior, cuando la patriota se recoge ante un altar, mientras su vigilante, con cara de pocos amigos, observa desde una ventanilla hacia el mismo punto de la heroína. Con una leve sonrisa cómplice, parece agradecer al visitante que no vemos, el envoltijo de donde ha extraído un papel con un mensaje que intenta esconder en su seno. Aquí la maestría de los pintores se recrea en la belleza de esta *madona* criolla que, aún presa, revela compostura, entereza y picardía.

Dos pinturas más se realizarán sobre el mismo tema, la del centenario de su fusilamiento, de Ricardo Acevedo Bernal, *Policarpa Salavarieta en el cadalso*, 1917 (Museo del 20 de Julio, Bogotá), en la que la heroína está de pie, de manos atadas a la espalda, delante de un sillón frailer y sobre una extraña tarima; a su lado un fraile que

lee alguna oración, ante la vista incómoda de un soldado impaciente por la ejecución; y la de Pedro Alcántara Quijano Montero, *La Pola conducida al suplicio*, de 1944, que corresponde a momentos antes, a la salida del convento donde ha estado prisionera, en compañía de una monja y un fraile, los soldados y gente que la sigue para ver el espectáculo (Museo del 20 de julio, Bogotá). Un conjunto de cinco obras que merecerían un estudio especial, más pormenorizado y hasta una exposición ¿en el bicentenario, 2017?

Muerte en batalla

Ni Caldas ni Salavarieta fueron los primeros mártires históricamente, sino Atanasio Girardot, muerto en la hacienda de Bárbula el 30 de septiembre de 1813, en la Campaña Admirable con la que Bolívar, con ayuda del ejército neogranadino, recupera la república venezolana. Sus restos fueron enterrados en la iglesia matriz de Valencia (hoy catedral) pero su corazón fue traído en procesión triunfal hasta Caracas y aquí, luego de los honores fúnebres correspondientes, fue depositado en la catedral. Por cierto, la aceptación por parte del arzobispo Narciso Coll y Prat, de este enterramiento de una "víscera", le implicó ser llamado a España a rendir cuentas. El segundo héroe neogranadino sería Antonio Ricaurte, autointolado el 25 de marzo de 1814 en la hacienda de San Mateo, perteneciente a Bolívar, antes que entregar el parque patriota a los realistas que se aproximaban.

La representación de ambas acciones heroicas en la pintura debió esperar mucho tiempo. Solo fue con motivo de la Exposición Nacional del Centenario del Libertador, en 1883, cuando los pintores académicos Cristóbal Rojas y su maestro Antonio Herrera Toro, exhibieron sendas obras. El del más joven, *Muerte de Atanasio Girardot en Bárbula*, capta al héroe de manera monumental, al recibir un balazo en el pecho en lo alto de una colina, herida mortal que lo obliga a soltar el sable y a aferrarse con la izquierda a la bandera (fig. 2). Es un cuadro de gran formato y dramatismo, como si fuera una instantánea de época. En tanto que la obra del maestro, *Incendio puesto por Antonio Ricaurte en San Mateo*, lo representa justo antes de la explosión del parque (fig. 3). El héroe aparece casi en silueta, a contraluz, de espaldas, dando el frente a los realistas que acechan sin atreverse a entrar al recinto. Además del contraste de luz y sombra, del dentro y el afuera, el pintor presenta un reto de banderas, la realista y la patriota. Al contrario del cuadro anterior, éste revela un momento de tensión, en un mediano formato.

ENSAYO

Roldán Esteva-Grillet: La muerte del héroe en la pintura colombo-venezolana durante el siglo XIX



Figura 1. Anónimo, *Policarpa Salavarrieta camino al Patíbulo*, 1825.



Figura 2. Cristóbal Rojas, *Muerte de Atanasio Girardot en Bárbula*, 1883 (Museo Bolivariano de Caracas).

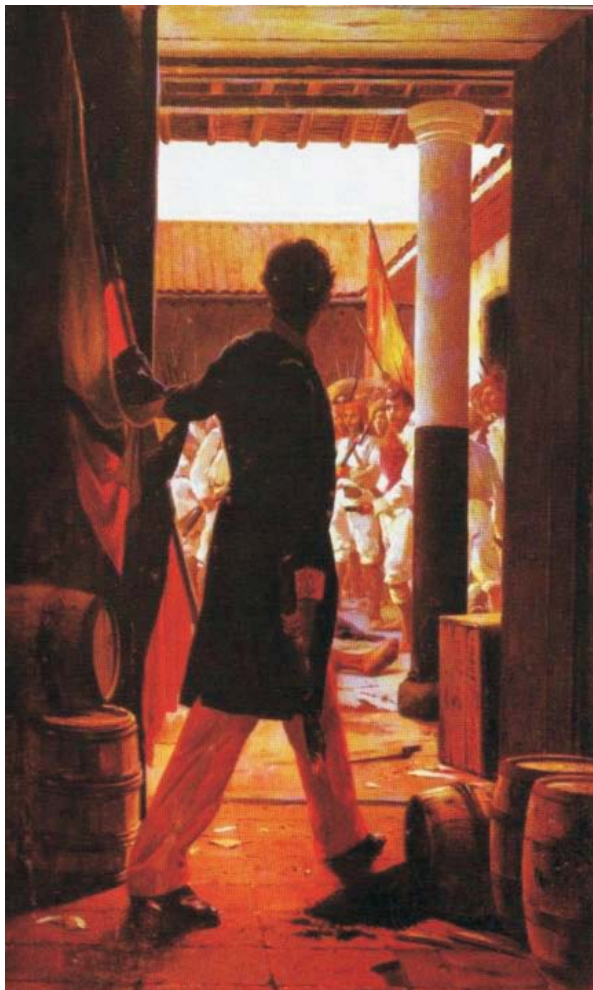


Figura 3. Antonio Herrera Toro, *Incendio puesto por Antonio Ricaurte en San Mateo*, 1883. Óleo sobre tela.



Figura 4. Pedro Alcántara Quijano Montero, *Ricaurte en San Mateo*, 1920 (detalle) (Museo Nacional, Bogotá).

Ambas pinturas se conservan en el Museo Bolivariano de Caracas.

En Colombia, sólo el segundo héroe, Ricaurte, ha recibido el homenaje de la pintura, además de la escultura, gracias a su gesto suicida y patriótico. Lo asumió Pedro Alcántara Quijano Montero, en su *Ricaurte en San Mateo*, 1920 (Museo Nacional, Bogotá) (fig. 4). Es un gran cuadro de gran formato, apaisado, de recursos más retóricos que pictóricos, por cuanto enfrenta a dos personajes: al patriota (a la izquierda) y al realista (a la derecha), cada uno con su propia bandera y uniforme militar; Ricaurte, con un tizón encendido en su mano derecha, amenaza con estallar la pólvora a su alrededor. Los gestos y posturas de ambos personajes remedan los de la recitación dramática más artificiosa, la operática, y todo el escenario revela la habilidad del pintor en el campo del teatro, donde intervino como escenógrafo. Incluso resulta extraña la expresión de terror del mismo Ricaurte ante la conminación del jefe realista.

Asesinato

No estando Colombia privilegiada por el establecimiento de los estudios académicos, que tardarán hasta la década del 1880 en formalizarse, contaba sin embargo con una más rica tradición de talleres coloniales que Venezuela. De esa tradición, muchas veces familiar, proviene el pintor Pedro José Figueroa, a quien en 1819 la municipalidad de Bogotá encomendó un primer retrato de Bolívar a raíz de su entrada triunfal a la ciudad. Tomará un lienzo ya iniciado con el retrato del “pacificador” Morillo, raspa la pintura, la coloca apaisada y emprende el nuevo retrato del héroe a quien apenas ha alcanzado a ver de lejos, para copiar sus rasgos más resaltantes. Le mandaron a sacar muchas copias luego de la misma imagen, pues la guerra necesitaba que sus héroes fueran conocidos e identificados. En 1830, antes de la muerte de Bolívar en Santa Marta, es asesinado su eventual sucesor, el mariscal Antonio José de Sucre, en la montaña de Berruecos. Fue el resultado de un complot muy bien tramado, teniendo en cuenta las posibles vías que tomaría para acudir a Quito donde se reuniría una asamblea que decidiría la separación de Colombia, algo que tanto en Bogotá como en Caracas, se tramaba y que Bolívar se había resignado a aceptar. La presencia viva de Sucre ponía en peligro esos planes.

Cinco años después, Pedro José Figueroa emprende una reconstrucción imaginaria del crimen, basada en parte, como quedó registrado, en las actas del proceso. Con sus limitados recursos, en *Muerte del Mariscal*

Sucre en Berruecos, 1835 (Museo de la República, desde 1987; exhibido en 1995 (fig. 5a) representó lo fundamental, justo el momento después de haber sido baleado por dos tiradores, Juan Gregorio Sarría y José Erazo, escondidos en la espesura del bosque. José Erazo, autor del disparo mortal, en la tetilla izquierda, le ha gritado al mariscal: “General Sucre”. Éste voltea hacia donde sale el grito y sólo atina a exclamar: “Ay, balazo” y cae al suelo. Su asistente, último en la caravana, se devuelve y de inmediato se regresa a la fonda –de donde habían salido esa mañana temprano– a buscar ayuda. Antes de enterrarlo en las proximidades, despojan al infortunado militar de sus vestimentas militares (pantalón, chaqueta, poncho, botas), luego van a dar parte a las autoridades.

Al pintor le interesa retener la escena de Sucre tendido en el suelo, el caballo de reducidas proporciones en estampida hacia el espectador, detrás el asistente negro en caballo blanco (en realidad iba delante de Sucre), y los malhechores (cuatro en origen, pero sólo estuvieron presentes dos al momento de disparar) en plan de retirarse. Todo en un paisaje esquemático bañado por un claror de media mañana. La acción transcurre de derecha a izquierda. La escuela tradicional se revela en el detallismo de los estribos, la espada y las espuelas, hasta la botonadura de la casaca.

Pero la obra está cifrada, encierra una acusación y no se conforma con la reconstrucción de un crimen. El pintor añade dentro de la espesura la figura de un tigre que juega con su pata delantera con unas flores: esta figura ha sido interpretada como una metáfora satírica alusiva a quienes habrían sido los más directos interesados en la muerte de Sucre: el general José María Obando, que antes de pasar a las filas patriotas militó en las guerrillas realistas en Pasto, y el general Juan José Flores, Jefe civil y militar del Departamento de Ecuador, de origen venezolano. La figura del tigre como representación de Obando obedece a que este militar se hacía llamar “el tigre de Berruecos” y así, en dos ocasiones posteriores fue representado por el dibujante José Manuel Groot (*La víctima inmaculada*, 1851 y *El tigre enjaulado*, 1855, según atribuciones de Beatriz González (*Historia de la caricatura en Colombia*, “José Manuel Groot”, <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/groot/groot3g.htm>).

Una segunda representación, partiendo de esta primera, la hará el ya citado pintor José María Espinosa en *Muerte de Sucre*, 1845 (col. Eduardo Jaramillo Cuervo, fig. 5b): el paisaje se oscurece hacia tonos marrones, se hace más tupido, el caballo sale en estampida por la izquierda, pero voltea la cabeza hacia su jinete caído; la bestia sigue siendo diminuta al lado del gigante sacrifica-

ENSAYO

Roldán Esteva-Grillet: La muerte del héroe en la pintura colombo-venezolana durante el siglo XIX

do y tendido en el suelo, ahora con poncho rojo en vez del negro con revés en celeste de Figueroa, y el caballo del asistente es marrón. La composición es prácticamente la misma, la dirección de la acción de la derecha hacia la izquierda. Se aleja del primitivismo del anterior pero no calza por entero en los cartabones de una pintura académica que respete las proporciones y la sensación naturalista.

Dos imágenes más retoman el tema, pero esta vez desde Venezuela: en 1895 se decreta la Apoteosis del Mariscal Sucre, se inaugura una exposición de artes plásticas y decorativas, una industrial y se realizan concursos *ad hoc*. El lienzo del pintor académico Arturo Michelena, discípulo del francés Jean Paul Laurens, vence la justa plástica con *La muerte de Sucre en Berruecos*, 1895 (Galería de Arte Nacional, Caracas), de mediano formato, apaisado como los ya vistos (fig. 6). Lo curioso es que si bien se ha alcanzado la perfección del dibujo académico que respeta las proporciones y el colorido que producen las sensaciones naturales, y el paisaje frondoso se reverdece y aclara, la composición sigue siendo la misma, salvo que el drama se reduce a Sucre muerto con los brazos en cruz, ahora tendido con su cabeza hacia el espectador, y a un tirador que apenas se descubre entre la humareda del disparo.

Ya no hay poncho, ni asistente que venga en auxilio, y la vestimenta se ha vuelto civil: sin armas, pantalón blanco y paltó levita, y un fuede cerca de la mano izquierda. Es el héroe en su trágica soledad. El Abel de Colombia, como expresó Bolívar. La mirada aterrada del caballo, recurso antiguo de la pintura de guerra se adecua con los troncos retorcidos de los árboles. La frente, en su sien izquierda revela una herida con un hilo de sangre, aunque la mortal se descubre en la tetilla izquierda. En efecto, la autopsia revelará que en la cabeza recibió heridas leves causadas por esquirlas, a través el sombrero, y otra en la mejilla hasta la oreja.

La sorpresa estará reservada a una obra menor, siendo un simple dibujo de calidades académicas, que por primera vez cambiará el punto de vista de la escena (fig. 7). Corresponde a Leoncio Martínez, un dibujante y cronista de arte que en 1911, con motivo del Centenario de la Independencia, cambia el tema de sus colaboraciones para la revista *El Cojo Ilustrado* (por lo regular, viñetas ilustrativas al estilo de Julio Ruelas en México). Su incursión será única y no se volverá a repetir, en conflicto como está su generación desde 1909 con la educación acartonada recibida en la Academia de Bellas Artes de Caracas; en efecto, el grupo de sus compañeros, liderizados por él, en 1912 se integrarán en el Círculo de Bellas Artes para dedicarse a la pintura al aire libre, principal-

mente de paisajes, a la caza de un mercado artístico que les permita vivir libres de encargos oficiales.

Martínez nos presenta al héroe justo en el momento de recibir el disparo en el pecho, adelanta su brazo derecho mientras sostiene todavía la rienda con la mano izquierda, pero su pierna derecha se ha zafado del estribo que salta hacia delante como expresión de la violenta acometida. El caballo, esta vez visto de grupas, con su jinete todavía en la montura, se encabrita aunque su mirada ladeada hacia el espectador no parece conciente de la tragedia. El paisaje, reducido al cuadrante derecho, permite ver con claridad al tirador con su rifle cuando dispara, en tanto que no podemos mirar la cara de su víctima. El artista ha aproximado la escena al espectador y, así, la ha monumentalizado en un formato cuadrado, aunque pequeño, propio del dibujo ilustrativo. Le ha devuelto a Sucre su traje militar. Se ignora el paradero de este dibujo o si acaso exista todavía, pues ni siquiera ha sido antes reproducido ni mencionado (*El Cojo Ilustrado*, Año XIX, No. 444, p. 355., Caracas, 15 de junio de 1910).

Causas naturales

Hasta ahora hemos revisado la muerte de héroes de forma trágica, violenta, sea por ajusticiamiento, sea en acciones de guerra o asesinato. Pero los héroes, igual que muchos santos, pueden morir sin necesidad de llegar al martirio, por simples causas naturales. Y así murieron los dos principales próceres de ambas naciones: el caraqueño Bolívar, en Santa Marta en 1830; y el neogranadino Santander, en Bogotá, en 1840. Al surgir Venezuela –como país independiente de la hoy llamada Gran Colombia– en rechazo a la figura de Bolívar, hubo que esperar hasta la repatriación de sus restos en 1842 para que un artista como Carmelo Fernández recibiera la encomienda de reseñar visualmente todos los actos (Museo Bolivariano, Caracas), que ilustrarían la crónica de las honras fúnebres redactada por el tribuno Fermín Toro. Sin embargo, por desavenencias políticas, esas litografías ilustraron otras publicaciones no oficiales. Como veremos, al igual que con Girardot y Ricaurte, habrá que esperar a 1883, cuando la generación del centenario del Libertador, producto del mecenazgo del presidente Guzmán Blanco, se manifieste en todo su vigor.

La muerte de Bolívar tuvo una primera representación pictórica en Perú, debido a un pintor residente de origen quiteño, que había firmado en 1821 una miniatura de Bolívar como realizada en Guayaquil. Su nombre, José Anselmo Yáñez, y su pintura de gran formato, *La Tra-*

gedia de San Pedro Alejandrino o Muerte del Libertador, 1834 (Museo de Historia, Quinta La Magdalena, Lima). Es un pintor de tradición colonial, sin duda, que se esmera por hacer pintura republicana. Así representa al Libertador muerto sobre una *chaise longue*, todo vestido de negro con sus charreteras doradas, de una estatura mayor que la natural, en una sala embargada de nubes y rayos solares, siendo velado por tres mujeres de torsos desnudos que consuelan a otra, en actitud desfalleciente, vestida de plumas con su carcaj de flechas a los pies, alegoría de América.

En 1883, Antonio Herrera Toro presenta junto al cuadro ya reseñado de Ricaurte en San Mateo, *Los últimos momentos del Libertador* (Museo Bolivariano, Caracas, fig. 8a). Al contrario de la versión alegórica de Yáñez, el pintor venezolano se ha documentado en las anotaciones del diario del Dr. Próspero Réverend, quien siguió día a día la gravedad de Bolívar. Ya ha llamado al obispo de Santa Marta, José María Estévez, para la imposición de los santos óleos y, al notar que en cualquier momento puede expirar el héroe, avisa a los acompañantes que esperen fuera y que vienen con Bolívar desde Bogotá. Ellos son: su sobrino Fernando Bolívar, los generales José Laurencio Silva, José de la Cruz Paredes, Mariano Montilla, el edecán Belford Wilson y el mayordomo José Palacios. Incluso, anota Réverend que al avisar que era pronta la muerte, el general Montilla se golpeó la frente con una mano y "soltó un taco", y por este gesto, con el que aparece en la escena, se le puede reconocer.

Así pues, el pintor reúne en una escena, alrededor de la cama donde está por expirar Bolívar, varios momentos en uno. El ambiente, aunque luce espacioso en relación al original de la Quinta, es tratado con austeridad republicana, además de recurrir a los retratos conocidos de los diversos personajes. Sólo el del médico no se corresponde con su edad de entonces, pues lo avejenta, según el único retrato suyo conocido. Otros artistas, de menor fortuna académica (Manuel Puchi Fonseca, E. Yépez D.Z.) han recreado la escena o momentos anteriores, pero no nos detendremos en estas obras.

Más bien, nos interesa la única versión que se ha realizado en Colombia, en 1913, por el académico tardío Pedro Alcántara Quijano, ya citado (fig. 8b). El pintor realiza dos telas con ligeras variantes, una para el Museo de la Quinta de Bolívar en Bogotá, y otra para el Museo Bolivariano de Caracas. En ambas, Bolívar está cubierto por una bandera colombiana, vestido ya con sus ropas militares, sobre una cama alta al pie de la cual están los amigos compungidos, junto a varios soldados

inexistentes en el relato original y que aquí mantienen sus fusiles con el cañón bajo, en señal de luto. Dos altos velones encendidos, para indicar la "capilla ardiente", de donde proviene el título con que se conoce el cuadro de gran formato. El pintor, además de cumplir con el cuadro religioso que también Herrera Toro ha colocado en su escena, ubica al fondo a la izquierda una biblioteca. En la versión caraqueña los árboles que se ven al fondo a través de una puerta representarían el único elemento simbólico del cuadro, pues aparecen secos, indicadores de muerte.

En el caso de Francisco de Paula Santander, fallecido apenas una década luego de Bolívar, en 1840, va a contar con una casi inmediata pintura de mediano formato que recogerá sus últimos momentos, debida a Luís García Hevia, un pintor que competía con José María Espinosa en los retratos, y que nunca antes de su *Muerte de Santander*, 1841 (Museo Nacional, Bogotá) había enfrentado un trabajo de grupo (fig. 9). Este cuadro es exhibido por primera vez en la Exposición del Centenario de 1910. La tarea fue una encomienda de la familia y es posible que no haya tenido acceso a la escena, con Santander agonizando y catorce amigos en torno; se sabe que la hermana y la esposa habían desalojado el cuarto a petición del médico. El espacio es reducido a la cama con el moribundo, cuyas sábanas concentran la única nota luminosa junto a las pecheras de los personajes. Santander lleva una pañoleta en la cabeza, a su lado derecho el arzobispo Manuel José Mosquera y a su izquierda el Dr. José Félix Merizalde; detrás, el resto de los amigos, todos en riguroso luto (casacas negras, camisas blancas y corbatines negros, salvo el del médico que es blanco). Al pie, de rodillas, están el ama de llaves y un criado. Llama la atención que ningún militar acompaña a Santander, como para resaltar su condición de "Hombre de las Leyes". Tanto el arzobispo como uno de los amigos miran al espectador, un recurso tradicional para reafirmar el carácter de cuadro posado ante la presencia del pintor, aunque sea una ficción.

De este tema, José María Espinosa realiza una versión más académica y ambiciosa, por la naturalidad de los personajes y por la mejor ambientación de la escena, al enmarcarla en un baldaquín, al centro del cuarto, con cuadros en las paredes y los personajes en actitud menos posada. En *La agonía del general Santander* (Quinta de Bolívar, Bogotá) el artista añade un toque de lujo en los cortinajes del baldaquín y en la *robe de chambre* de uno de los personajes cercanos al médico. Hizo también una versión litográfica del mismo.

ENSAYO

Roldán Esteva-Grillet: La muerte del héroe en la pintura colombo-venezolana durante el siglo XIX



Figura 5a. Pedro José Figueroa, *Muerte del Mariscal Sucre en Berruecos*, 1835 (Museo de la República, Banco Central de Colombia).



Figura 5b. José María Espinosa, *Muerte de Sucre*, 1845 (Colección privada, Bogotá).



Figura 6. Arturo Michelena, *La muerte de Sucre en Berruecos*, 1895 (Galería de Arte Nacional, Caracas).



Figura 7. Leoncio Martínez, *Muerte de Sucre*, 1910 (*El Cojo Ilustrado*).



Figura 8a. Antonio Herrera Toro, *Los últimos momentos del Libertador*, 1883 (Museo Bolivariano de Caracas).



Figura 8b. Pedro Alcántara Quijano, *Muerte de Bolívar*, 1913 (Quinta de Bolívar en Bogotá).



Figura 9. Luis García Hevia, *Muerte del General Francisco de Paula Santander*, 1841 (Museo Nacional, Bogotá).

Conclusión

Llegamos así al fin de este cotejo de obras colombianas y venezolanas sobre la muerte de héroes de nuestras luchas por la independencia, fuese por ajusticiamiento (Caldas, Salavarieta), por acción en batalla (Girardot, Ricaurte), por asesinato (Sucre) o por causas naturales (Bolívar, Santander). De cada una de ellas hemos constatado versiones, a veces repetidas, otras con ligeras variantes, pero siempre atentas a la documentación histórica, aunque no con estricta fidelidad. Las calidades plásticas han ido desde la visión primitiva, todavía anclada en el planismo del arte colonial, hasta los acabados académicos, producto del aprendizaje del dibujo anatómico y del dominio de las proporciones y la composición.

Esta comparación no es caprichosa, dado que hubo relaciones entre los artistas de uno y otro país durante el siglo XIX: García Hevia trabajó en Maracaibo, así como Carmelo Fernández en la Comisión Corográfica; y los hermanos Martínez, Jerónimo y Celestino, promotores de la litografía y de la fotografía en Bogotá, vendieron no sólo materiales artísticos a José María Espinosa sino que llevaron a la estampa varias de sus imágenes; incluso el bogotano realiza un retrato de Celestino pintando ante un lienzo en su bastidor (Biblioteca Nacional de Colombia). Tanto Espinosa como Fernández escribieron sus memorias respectivas (1876, 1940). Una relación múltiple todavía no suficientemente investigada.

Referencias

- Espinosa, José María. (1971). *Memorias de un abanderado: Recuerdos de la Patria Boba 1810-1819* (vol. 18). Bogotá: Biblioteca Banco Popular.
- Boulton, Alfredo. (1968). *Historia de la pintura en Venezuela*. Tomo II. Caracas: Edit. Arte.
- El Cojo Ilustrado*, Año XIX, No. 444, Caracas, 15 de junio de 1910, p. 355.
- Fernández, Carmelo. (1940). *Memorias*. Caracas: Cooperativa de Artes Gráficas.
- González, Beatriz. *Historia de la caricatura en Colombia*, "José Manuel Groot", <http://www.lablaa.org/blavirtual/todaslasartes/groot/groot3g.htm> (Consultado en septiembre de 2011).
- Londoño Vélez, Santiago. (2005). *Breve historia de la pintura en Colombia*. México: F.C.E. (Col. Tierra Firme).
- Ortega Ricaurte, Carmen. (1965). *Diccionario de artistas en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.